DZ BANK [ KUNSTSAMMLUNG ]

# BLÜTEZEIT
# 27.05.2014 – 09.08.2014

DZ BANK

Luzia Simons, Stockage 59, aus der Serie: Stockage, 2009

# BLÜTEZEIT



„Blumen zählen zu den schönsten Produkten der Natur; sie wurden offensichtlich in Kontrast zu den grünen Blättern gesetzt, und somit zugleich schön gemacht, so dass sie einfach von Insekten wahrgenommen werden können.“ Charles Darwin gibt uns mit diesem Satz seines Epochenwerkes „On the Origin of Species“ (1859) eine facettenreiche Vorgabe für den Besuch der Ausstellung BLÜTEZEIT der DZ BANK Kunstsammlung. Das Naturprodukt Blume ist gemäß dem Begründer der Evolutionstheorie also nicht „alleine für des Menschen Freude“ gemacht, sondern die Blume ist ein Reproduktionsorgan, ihre Attraktivität dient der Fortpflanzung – ein Thema, das von mehreren Fotografen in der Ausstellung aufgegriffen wird. Die Blüte besticht durch ihre Schönheit und Buntheit, sie ist da, um wahrgenommen zu werden. Dieser Aufforderung sind nicht nur die Insekten, sondern auch die Künstler über die Jahrhunderte hinweg nachgekommen – gerade der fotografische Blick offenbart uns unterschiedlichste Auffassungen des ewigen Themas der Kunst.

## ALLTAGSBLUMEN

Wegen ihres Feingespürs für gesellschaftliche Außenseiter wurde **Gundula Schulze Eldowy** (*1954, Erfurt, Deutschland) auch schon als „Diane Arbus der DDR-Fotografie“ bezeichnet. Das Doppelporträt „Hochzeit“ aus der Reihe „Berlin in einer Hundenacht“ ist eines ihrer typischen Dokumente des Lebens in der DDR, in dem Freude, Tristesse und Irrsinn hart aufeinandertreffen: Die ungleichen Größenverhältnisse des Paares, seine Körperhaltung und Flaschenbodenbrillen sowie das schwarze Brautkleid verleihen dem Andenken an den schönsten Tag im Leben einen skurrilen Anstrich. Ganz traditionell jedoch der Brautstrauß aus Rosen. Die Blume ist seit jeher Metapher der Liebe und prägt nicht nur unser zwischenmenschliches Leben, sondern ist ein dauerhaftes Symbol in der Literatur und Kunst des Abendlandes. „Sag es durch die Blume“ lautet eine alltägliche Wendung, die diese soziale Bedeutung der Blumen auf den Punkt bringt, und tatsächlich gibt es die „Blumensprache“. Diese 1819 von Charlotte de Latour durch ihr Buch „Le Langage des Fleurs“ populär gewordene angebliche Geheimsprache schrieb einzelnen Blumen Cha-

Gundula Schulze Eldowy, Berlin: Hochzeit, 1983

raktereigenschaften zu, Liebende konnten sich also durch Blumensendungen Botschaften übermitteln. Grundlage dafür war die klassische antike Literatur und die daraus erwachsene christliche Symbolik, aber auch die wiederentdeckten Minnelieder und Liebesromane des Mittelalters und Berichte über einen geheimen Blumencode orientalischer Haremsdamen, genannt Selam. Die seither ohne Abbruch publizierten Blumensprachbücher – das jüngste von Isabel Kranz – zeigen auf, wie wenig exakt diese „Sprache“ ist, werden doch den Blumenarten immer wieder andere Bedeutungen zugeschrieben. Auch die frühe Porträtfotografie bediente sich den floralen Codes, davon zeugen Musterbücher von abfotografierten



Blumenkränzen aus dem 19. Jahrhundert, die das Konterfei rahmen und ihm eine spezifische Bedeutung wie Herzensreinheit, Treue oder brennende Liebe verleihen sollten.

Anne & Patrick Poirier,
Exile, aus der Serie: Fragility,1996

Das Künstlerpaar **Anne und Patrick Poirier** (*1942, Marseille, Frankreich /*1942, Nantes, Frankreich) thematisiert in seinen Werken häufig Erinnerung und definiert in den ausdrucksstarken Fotografien „Fragility“ die Blumensprache neu, indem es Blüte und Schrift subversiv verbindet: Worte werden nicht alleine durch die Blume evoziert, sondern das feine weiße Blatt der Lilie ist tätowiert mit emotionsgeladenen Begriffen wie Exile, Hunger, Tears oder Sex. Die christliche Blume der unbefleckten Empfängnis wurde für die Aufnahmen dieses Herbariums seziert, mit ihrem eigenen Pollen verschmutzt und erscheint als zerknüllte Schreiboberfläche in fotografischer Serie.

Margriet Smulders, Praised be Man, 2010

## STILLLEBEN

**Margriet Smulders** (*1955,Bussum, Niederlande), **Beza von Jacobs** (*1974, Warschau, Polen) und **Luzia Simons** (*1953, Ceará, Brasilien) knüpfen mit ihren üppigen Fotografien an die Tradition des barocken Stilllebens an, das die Blumen als neues eigenständiges Genre inszenierte. Die bei den Niederländern zelebrierte Kunst des Beobachtens behält auch in Luzia Simons zeitgenössischer Interpretation ihren malerischen Duktus. Grund für die fast haptische Qualität ist die spezielle Aufnahmetechnik: die Künstlerin legte die Schnittblumen sozusagen in den Bildraum, denn es ist ein Scanner, der für die gestochen scharfen Details unmittelbar auf der Glasplatte sorgt und die zarten Blütenblätter nach hinten hin in Unschärfe versinken lässt, womit der flächigen Anordnung Tiefenwirkung verliehen wird. Der junge Tizian soll, so will es eine Legende, seinen ersten Farbversuch mit echten Blumen statt einer Palette gemacht haben. Entsprechend dieser in der Kunst weit verbreiteten Analogie von Blume und Farbe – letztere bestand ja tatsächlich oft aus Pflanzenpigmenten –

Beza von Jacobs, between colours I, 2013

„malt“ auch Luzia Simons direkt mit Blumen. Dem mikroskopischen Blick des Scanners entgehen die sich kräuselnden Enden nicht, die den bereits einsetzenden Zerfall verdeutlichen. Im Jahr 1637, zum Höhepunkt der niederländischen Tulpomanie, konnte eine einzelne Zwiebel so viel wie ein ganzes Haus kosten. Die Blume war zu einem Spekulationsgut geworden, ihr Kauf ein enormer Luxus und Wagnis. Würde die Pflanze je erblühen? Und selbst wenn, war dies ein Spektakel, welches nur wenige Tage währte. Simons inszeniert das ehemalige Luxusgut entsprechend als ein aus dem Dunkel auftauchendes Zeichen der Vanitas, der leeren Eitelkeit und Vergänglichkeit menschlichen Strebens und Vergnügens angesichts der Unausweichlichkeit des Todes. Dass gerade die Blume seit dem 15. Jahrhundert in der Kunst verwendet wurde zur Verdeutlichung dieses christlichen Gedankens, geht auf eine Bibelstelle bei Hiob (14, 2) zurück: „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und bleibt nicht.“

Im rasenden Spekulationsboom züchteten die Holländer frenetisch die ursprünglich aus der Türkei stammende Tulpe, um immer rarere Spezies, zum Beispiel mit schwarzer Blüte, zu erschaffen. Schon im 17. Jahrhundert stellen wir also eine Verkünstlichung der Natur fest – der Philosoph Gernot Böhme spricht von der Unmöglichkeit, heute klar zwischen Mensch und Natur unterscheiden zu können, da letztere bereits weitgehend „anthropogen überformt“ sei. Mit der scheinbaren Opposition von Naturwerk und Kunstwerk spielte 1936 eine Ausstellung im Museum of Modern Art in New York: Gezeigt wurde Rittersporn, der vom bekannten Fotografen Edward Steichen gezüchtet worden war. „They are original varieties, as creatively produced as his photographs“, versicherte die Pressemitteilung und erklärte weiter, dass die tatsächlichen Rittersporne und nicht etwa Malereien oder Fotos davon ausgestellt würden.

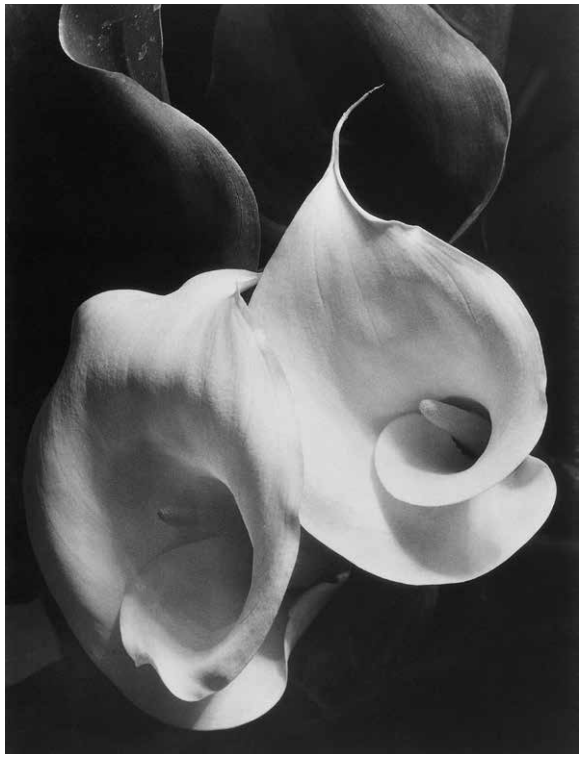
Diese Vermischung von Blumen und Kunst sollte der brasilianische Bio-Art-Künstler Eduardo Kac 2009 mit seinem Werk „Edunia“ toppen. Seine Fotografien einer molekularbiologisch manipulierten Petunie zeigen im Blütenblatt rote „Venen“ , die angeblich von der Kreuzung mit einem aus dem Blut des Künstlers extrahierten Gens stammen. Der jahrhundertealte Topos des Kunstwerks als Lebewesen und das Ideal des im Kunstwerk aufgehenden Künstlers war in der Realität angekommen. Das Blumen-Kunstwerk pflanzt sich gar selbst fort, Kac stellte die Samen der „Edunia“ in handgefertigten Verpackungen als limitierte Edition aus und fantasierte von einer Zukunft, in der seine Kunst und mit ihr ein Teil seines eigenen Körpers überall blühen würde.

Luzia Simons, Stockage 129, aus der Serie: Stockage, 2012

## KÖRPERLICHKEIT

Die florale Kunst ist seit jeher eng mit der Botanik verbunden. Lange Zeit war die Botanik eine Unterdisziplin der Medizin gewesen, wie auch der Blumenfreund Jean-Jacques Rousseau beklagte, und wurde zudem als ein harmloser Zeitvertreib für höhere Töchter angesehen. Carl von Linné nahm schließlich der Botanik die Unschuld, indem er 1760 seine Schrift über die Sexualität der Pflanzen veröffentlichte. Darin proklamierte er, dass die Blumen die Reproduktionsorgane der Pflanzen seien, und beschrieb die einzelnen Blütenelemente als Geschlechtsteile. Ein Skandal, der nicht nur viele kritische Schriften, sondern auch eine Fülle an blumenerotischer Literatur hervorbrachte. Erasmus Darwin, der Großvater von Charles, vermenschlichte beispielsweise die Blumen in seinem Gedichtband „The Love of the Plants“, und bildkünstlerische Umsetzungen des Themas ließen nicht lange auf sich warten. Im 19. Jahrhundert wimmelte es nur so von anthropomorph-erotischen Blumenfrauen in der Kunst und Populärkultur, wie in der Werbung, auf Postkarten oder in Buchbänden, darunter am prominentesten die Druckgrafiken der „Fleurs animées“ von Grandville. Die Blume wurde zusehends auch mit nicht der bürgerlichen Rollenverteilung entsprechender Sexualität, wie Homosexualität oder Prostitution und Dekadenz, in Verbindung gebracht. So stand sie nicht mehr per se für Schönheit oder Reinheit, sondern wurden mitunter zu „Blumen des Bösen“, wie Charles Baudelaire seine pessimistische Gedichtsammlung betitelte. Der Symbolismus des Fin de Siècle prägte im Besonderen das Bild einer düsteren Blume in Anlehnung an die Femme fatale, lud aber mit seiner Sehnsucht nach ursprünglicher Natürlichkeit die Blume auch in der romantischen Tradition religiös auf. Sigmund Freud schrieb 1900 in seiner Traumdeutung der in Träumen häufig auftauchenden Blume entsprechend eine ambivalente Bedeutung zu, so sei sie „sexuelle Unschuld und auch ihr Gegenteil“. Im Blumenschenken der Liebenden vermutete er weiter die „unbewusste Bedeutung“ der sexuellen Blumensymbolik, wonach gemäß dem Begründer der Psychoanalyse die menschlichen Sexualorgane durch die Blüten symbolisiert würden. Nicht nur die moderne Botanik wurde also durch Carl von Linné sexualisiert, sondern auch die menschliche Sexualität in der Psychoanalyse botanisiert.





Imogen Cunningham, Two Callas, 1929

Auch die US-Amerikanerin **Imogen Cunningham** (*1883, Portland/Oregon, USA/†1976, San Francisco, USA) vollzog den Schritt von der Pflanze zum Menschen, als sie den grafisch präzisen Stil ihrer sinnlichen Pflanzenfotos der 1930er- und 40er-Jahre auf Akte und Porträts übertrug und in ihren späteren Doppelbelichtungen Menschliches und Vegetabiles direkt miteinander vermischte. Ganz am Anfang ihrer Fotografie standen jedoch Menschen, stellte die Künstlerin selbst richtig, und so sehr sie sich auch für die Pflanze interessiert habe, sei für sie das menschliche Leben doch immer von größerer Bedeutung gewesen. Die Meisterin der Dunkelkammer, die in Dresden 1909/10 Fotochemie studierte hatte, schuf mit ihren ikonischen „Two Callas“ einen Klassiker der Fotografiegeschichte.

Die elegant um die Narbe geschlungenen Blütenkelche eröffnen ein faszinierendes Spiel der fotografischen Mittel von Form, Schattierung und Tonalität. Sie oszillieren zwischen opulenter Romantik und neuer Sachlichkeit. Cunningham stand mit solchen Bildern der Objektivität deutscher Kollegen nahe. Albert Renger-Patzsch und auch Karl Blossfeldt betonten in ihren kontrastreichen Fotografien aus den späten 1920er-Jahren den architektonischen Aufbau der Pflanzen. Die organischeren Blütenbilder der Amerikanerin sind jedoch nicht nur präzise, sondern von Einfühlsamkeit und Poesie geprägt, was ihnen auch eine erotische Note verleiht. Nicht zuletzt deshalb erscheinen Cunninghams Lilien wie Doppelgänger des Gemäldes „Two Calla Lilies on Pink“ (1928) ihrer Landsfrau Georgia O’Keeffe. Cunningham hatte deren Werk jedoch erst 1934 kennengelernt. Umgekehrt war O’Keeffe durch ihren Mann Alfred Stieglitz mit der aktuellen Fotografie vertraut und duplizierte in ihren Blumengemälden den sich damals etablierenden „Close-up-shot“ von Pflanzen. O‘Keeffe negierte stets sexuelle Anspielungen, und Cunninghams Sprache war die Fotografie selbst, so verwehrte sie sich wortreicher Kommentare über ihr Werk und sagte: „Ich will einfach nur fotografieren und die Leute raten lassen, was ich wollte – falls sie das können.“

In der Ausstellung der DZ BANK Kunstsammlung werden den eleganten schwarz-weißen Kompositionen Cunninghams wie bunte Wiedergänger **Nobuyoshi Arakis** (*1940, Tokio, Japan) Blumen gegenübergestellt. Es liegen nicht nur rund sechzig Jahre zwischen diesen Aufnahmen, sondern sie kennzeichnen auch unterschiedliche Blickwinkel: Araki schneidet die Blumen an, späht noch tiefer in den Kelch der diesmal roten Calla, deren Blatt angerissen und deren Narbe übersät ist von pelzigem Flaum. Eros und Thanatos, Liebe und Tod, geben sich die Hand in seinen Blumenporträts. Araki setzt die Blüten ganz explizit mit dem weiblichen Geschlechtsteil gleich, sei es auf seinen Bondagefotos, wo die Blüten nicht nur die Kimonos zieren, sondern mitunter auch aus den Körperöffnungen der Frauen quellen, oder in der selbstgewählten Gegenüberstellung von Blumen- und Akt-Fotografien. Araki brachte seine Beziehung zu seinem Haustier und den geliebten Blumen nonchalant auf den Punkt: „Die Katze steht für den Leib, die Blumen für Genitalien. An ihnen entzünden



sich Gefühle, wie ich sie für geliebte Menschen habe. […] Wenn ich aufwache und Blumen sehe, nehme ich sie mit der Kamera auf, und immer aus einem Verhältnis der Nähe, aus einem natürlichen Gefühl heraus (zu Hause habe ich immer viele Blumen).“ Es ist diese Intimität, die seine Abzüge, trotz ihrer teils derben Sujets und der Einverleibung des Objekts im fotografischen Akt, so verletzlich und melancholisch machen. Arakis Blumenpornografie ist nicht bloß eine fotografische Neuauflage des japanischen Genre der Shunga oder Frühjahrsbilder, die uns vor allem von Holzschnitten der Edo-Zeit bekannt sind, sondern eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit Libido, aber auch mit Liebe und Vergänglichkeit – einer Note, die der Blume stets eingeschrieben ist.

Nobuyoshi Arakis, Untitled, aus der Serie: The flowers from the other world, 1994

## VERGÄNGLICHKEIT

Die Blume ist verschwenderisch schön, ihre kurze, farbenprächtige und geruchsintensive Blütezeit an Dekadenz nicht zu überbieten. Jeder schwelgerische Genuss der Blume wird durch die Ahnung ihres Zerfalls zugleich gesteigert und vermischt mit Gefühlen der Nostalgie. Diese Erfahrung ereilt uns auch in der Betrachtung einer Fotografie, wobei die Vergänglichkeit der abgebildeten Personen schon antizipiert wird, wie der Kunstkritiker Régis Durand schrieb. Sowohl die kurzlebige Blume als auch die Fotografie entfalten ihre Magie gerade in der Fixierung eines Moments, der unmittelbar schon Vergangenheit ist. So ist dem Genre der Blumenfotografie bei aller überschwänglichen Ästhetik der Zerfall stets inhärent.

Die britische Fotografin und Filmerin **Hannah Collins** (*1956, London, England) legt Spuren der Vergangenheit frei, indem sie, einer Archäologin gleich, verlassene Orte dokumentiert. Die reich mit Blumen geschmückte Türschwelle ihrer Arbeit „Loss“ ist ein solcher von Flecken und Geschichte übersäter, energiegeladener Transitraum. Erinnerung wird hier zweifach eingeschrieben, sowohl im floralen Andenken als auch über Collins ausdrucksstarke Fotografie. Auch in **Sophie Calles** (*1953, Paris, Frankreich) „Le Drap“ entfaltet sich um Blumen, genauer um einen auf ein Laken gestickten bunten Blumenstrauß, die angeblich autobiografische Narration der Künstlerin über Lebenswillen, Trauer, Selbstbestimmtheit, Krankheit, Begehren und Hoffnung. Zugleich erscheinen Calles visuell-verbale Memoiren der seit 1988 entstehenden Reihe „L’Autobiographie“ gereinigt von allen Emotionen, wie Barbara Heinrich treffend bemerkte: Hinter dieser Distanzierung steht die Suche nach dem Selbst, die Objektivierung ist ein eigentliches Mittel der Selbsterkenntnis. Das Bett taucht immer wieder im Werk der Französin auf. Mit detektivischem Gespür verfolgte sie nicht nur Passanten, sondern durchwühlte als Zimmermädchen Koffer und fotografierte Bettkuhlen. Calle ließ Fremde in ihrem eigenen Bett nächtigen und notierte auf der Suche nach Indizien des Unbewussten penibel deren Schlafgewohnheiten. Die Fotografie spielt auch im hier präsentierten Werk die Rolle des Beweismittels, ob es sich bei der rekonstruierten Episode des Lebens der Künstlerin und ihrer Großtante jedoch

Hannah Collins, Loss, 1996

um Realität oder Fiktion handelt, wird nicht aufgelöst. Dass das gerahmte Andenken im Großformat nicht gehängt, sondern nur an die Mauer gelehnt ist, gibt der Autobiografie den Anstrich des Provisoriums. Die Stickarbeit mit den Initialen verdeutlicht Besitz und Privatheit, das Blumenmotiv unterstreicht die weibliche Genealogie, wurden und werden doch sowohl die Handarbeit des Stickens sowie das Blumenornament überhaupt als feminin wahrgenommen.

Sophie Calle, Le Drap – L'Autobiographie, 1992

Rosemary Laing, groundspeed #17, 2003

Die Australierin **Rosemary Laing** (*1959, Brisbane, Australien) wilderte in „groundspeed" die häuslichen Blumenornamente wieder aus. Die industriell hergestellte Auslegware wurde von der Künstlerin minutiös um Baumstrünke, Büsche, Moospolster und Steine verlegt, so dass sich der pastellige Teppich als Waldboden tarnt. Das Spiel mit den Kategorien Innen und Außen wird zu einer Kollision von angloamerikanischer Kultur mit unberührter Wildnis. Diese Besetzung von Territorium ist in der ehemaligen Kolonie Australien von politischer Brisanz. Dass das Blümchenmuster im Rapport sich wie ein gewachsenes Stück Natur in die sublime Lichtung integriert, hat aber auch eine witzige Dimension. Was war zuerst, die Pflanze oder das Ornament? Diese Frage klang schon in der Forschung des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl an, der den Zusammenhang von Pflanze und vegetabilem Ornament 1893 in seinen „Stilfragen" untersuchte und zu dem Schluss kam, dass das auf der Pflanze beruhende Ornament nicht zwangsläufig zu einem Ideal einer naturalistischen Darstellung strebe, sondern je nach Kunstwollen der Völker abstrahiert oder naturalisiert werde. Er führte die Textilornamentik auf einen anthropologisch tief sitzenden „Schmückungstrieb" zurück. Das Ornament wurde schon immer mit Blumen assoziiert; so heißt es bei-

spielsweise im deutschen Wörterbuch unter „Verblümen“ (floribus ornare), dass „zierendes, schmückendes Beiwerk“ gerne mit Blumen verglichen werde. **Tim Spott** (unbekannt) wandelt mit seiner Serie bildfüllend abgelichteter Tapeten und Polster auf den Spuren von Riegls Stilstudien, denn auch er stellt sich die Frage nach Vor- und Nachbild, nach künstlerischer und organischer Lebendigkeit, wenn er zu den Ornamenten Blätter oder zerzauste Blüten assembliert. Die florale Gestaltung unserer Interieurs mit Tapeten und Teppichen hatte um 1900 mit dem Jugendstil ihre „Blütezeit“ erreicht. Der auf Studienbücher für Kunstschaffende spezialisierte Martin Gerlach publizierte 1892 im Musterbuch „Blumen und Pflanzen zur Verwendung für kunstgewerbliche Decorationsmotive und den Zeichenunterricht“ unkonventionelle patchworkartig aufgebaute Bildtafeln mit stark abstrahierten Pflanzenfotografien. Sie sollten im Geiste des ahistorischen Jugendstils zu neuer Gestaltung in der Ornamentik anregen.

Peter Hutchinson, Coloured Mountains, 1992

**Peter Hutchinsons** (*1930, London, England) in der Ausstellung gezeigtes farbenfrohes Werk „Coloured Mountains“ hat nicht nur die Ästhetik der Collage mit Gerlach gemein, sondern auch den Impetus Neues zu erschaffen durch einen eigenen Blick auf die Natur.



## KONSTRUKTION UND ANALYSE

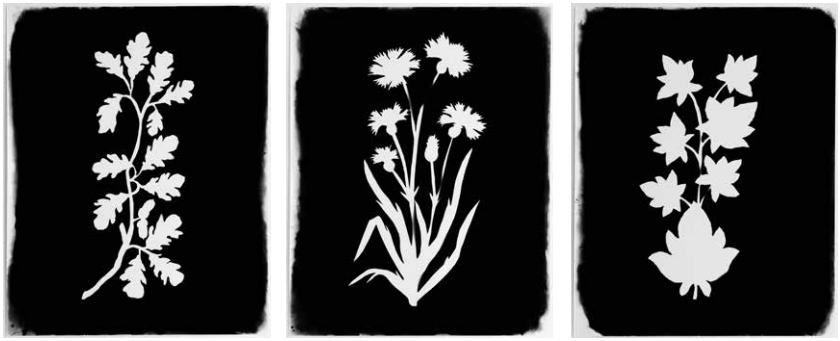
Der Vater der Biotechnologie Raoul H. Francé gab in seinem Bestseller „Die Pflanze als Erfinder“ 1920 eine Laudatio auf die Überlegenheit der Pflanze über den Künstler und Ingenieur im Erfinden funktionaler Formen. Auf dieser Idee des idealen Pflanzenvorbildes beruhend, finden wir auch in der Gattung der Fotografie ein visuelles Manifest für die Pflanze als Formenfundus der Kunst: Karl Blossfeldts 1928 publizierte „Urformen der Kunst“ zeigen 120 aus seinem rund 6.000 Fotografien umfassenden Bilderkonvolut herausgegriffene Pflanzenelemente in einer bisher ungekannten Systematik und Stilisierung. Blossfeldt war Professor an den Vereinigten Staatsschulen für angewandte Kunst in Berlin und hatte bereits vor der Jahrhundertwende an seinem ehemaligen Arbeitsort das Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ eingeführt. Die ikonischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen der „Urformen“ entstanden über einen langen Zeitraum mit einer selbstgebauten Plattenkamera und dienten als Unterrichtsmaterialien. In diesen schnörkellos sachlichen, auch „Pflanzenurkunden“ genannten Bildern unterstrich Blossfeldt den „künstlerisch-architektonischen Aufbau“ der Pflanze, die nie in nüchterne Sachlichkeitsgestaltung verfalle, sondern nach Logik und Zweckmäßigkeit mit Urgewalt alles zu höchster künstlerischer Form zwinge. Auch der Fotograf zwang die Pflanzen, er suchte sie entsprechend ihrer Eignung als Vorbild technischer Strukturen aus, manipulierte sie erst mit Schere und Skalpell, um darauf aus Licht und Schatten ihren skulpturalen Charakter in der stark vergrößerten Fotografie zu modellieren. Das Urbild war somit in gewisser Weise ein nachträgliches, künstliches, was der Popularität des Bandes, auch in Surrealistenkreisen indes keinen Abbruch tat. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte es Versuche in sachlicher Blütenfotografie gegeben, so beispielsweise vom englischen Gärtner und Fotografen Charles Harry Jones um 1900 oder Blossfeldts Schüler Paul Dobe ab 1913, doch es waren des Meisters konturenscharfe Urformen, die durch präzise Ausschnittwahl und minutiöse Gestaltung der pflanzlichen Motive bisher ungeahnte tektonische Qualitäten freilegten.

**Joan Fontcuberta** (*1955, Barcelona, Spanien) trat mit seiner 28-blättrigen Serie „Herbarium“ Blossfeldts Erbe an. Auch seine Fotografien zeigen stark konstruierte Gebilde vor monochromem Hintergrund; der Katalane beschränkte sich jedoch nicht alleine darauf, Pflanzenteile zu arrangieren. Seine Pseudopflanzen inkorporieren Abfall, seien es technische Überbleibsel, wie ein Plastikkabel oder Bestandteile von Tierkadavern, wie ein Hühnerkopf oder Krebsscheren. Mit diesen surrealistischen Konglomeraten gibt uns Fontcuberta, der später auch die Technik von Max Ernsts Frottage auf seine Pflanzenfotografien übertrug, eine Lektion in okkulter Botanik. Denn die Hybride überschreiten nicht nur wie fleischfressende Pflanzen die Gattungsgrenze von Vegetabilem und Tierischem, sondern auch jene Trennlinie von organischer und anorganischer Welt. Fontcuberta versammelte in seinem fotografischen Raritätenkabinett keine Urformen der Kunst und Technik; im Gegenteil, es sind Müll-Mutanten, die Naturverlust und Zivilisationskritik thematisieren. Die Freude des Künstlers

Joan Fontcuberta, Brahypoda Frustrata, aus der Serie: Herbarium, 1984



am Persiflieren wissenschaftlicher Kodizes hat sich in der humorvollen lateinischen Nomenklatur seiner Kreationen niedergeschlagen, auch dies ein Verweis auf Blossfeldts Beschriftungen seiner Bilder in der Tradition Carl von Linnés.



Ingolf Timpner, Ohne Titel - R12-R14, R16-R24, aus der Serie: Runge, 2011 (Detail)

**Ingolf Timpner** (*1963, Mönchengladbach, Deutschland) knüpft ebenfalls an die Herbarien vergangener Jahrhunderte an, nur wurden seine Pflanzen nicht gepresst, sondern sind uns als weiße Aussparungen auf schwarzem Grund als Fotogramme erhalten. Der Künstler hatte schon früher mit morbiden Motiven wie Tierkadavern die Kontraste und Tiefe der Schwärze erprobt. Bei seinen Pflanzenbildern obsiegt aber eindeutig der analytische Aspekt vor dem unheimlichen; die im Negativ verewigten Formen in serieller Hängung wirken nicht nur wie Porträts Abwesender, sondern auch wie Konstruktionspläne der Natur in Blaupause. Dazu sind die leicht bewegt erscheinenden, zu platonischen Schattenspielern abstrahierten Iris im Hochformat der Japanerin **Leiko Ikemura** (*1951, Tsu, Japan) ein spannendes Gegensatzpaar. Timpner beruft sich mit der Serie „Runge“ auf die Scherenschnitte des Frühromantikers Philipp Otto Runge. Er zitiert aber auch unmittelbar aus der frühen Fotografiegeschichte, denn bereits William Henry Fox Talbot, der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, benutzte ab 1835 Pflanzen für seine Fotogramme. Und Anna Atkins, die zu den ersten Fotografinnen gehörte, veröffentlichte im Bildband „British Algae“ von 1841 bis 1853 über

Dieter Huber, Klone Nr. 57, 1996



vierhundert wunderbar akkurate Cyanotypie-Fotogramme von scheinbar diaphanen Algen. Atkins „photogenetic drawings“ wurden erst vor Kurzem als Meilenstein fotografischer Illustration erkannt. Überhaupt ist die frühe Fotografie von spannenden Experimenten bei der Abbildung von Pflanzen geprägt, wie Mila Moschik aufgezeigt hat. Sie reichen von Alois Auers perfektioniertem und 1852 patentiertem Naturselbstdruck über Versuche des Gärtners Franz Antoine zu einer möglichst „treuen Wiedergabe“ der Pflanzen, dem Piktoralismus der 1890er-Jahre bis zu Robert von Stockerts Farbexperimenten mit dem 1907 kommerzialisierten Autochrom.
**Dieter Huber** (*1962, Schladming, Österreich), ein Pionier der computergenerierten Bilder, reiht sich in diese Tradition der neue Medien explorierenden Pflanzenfotografie ein. Seine leicht übersaturierten Porträts der ab 1994 entstandenen Serie „Klones“ müssen wir uns trotz ihrer Schärfe und Direktheit zweimal anschauen, denn erst bei genauem Hinsehen erkennen wir die Utopie der neuen fantastischen Pflanzenkreuzungen. Blumen werden wegen ihrer Schönheit und Omnipräsenz in der Kunst häufig mit Beliebigkeit und Kitsch assoziiert. Zudem gab die weibliche Konnotation der Blumen lange eine Rezeption im Diminutiv vor, so galt beispielsweise auch die Ästhetik des floralen Jugendstils bis vor Kurzem als eine effeminierte und ergo schwache, weshalb sie auch kunsthistorisch vernachlässigt wurde. Die DZ BANK Kunstsammlung zeigt mit ihrer Ausstellung auf, wie vielschichtig und tiefgründig das unterschätzte Thema Blume in der Fotografie ist, reichen doch die künstlerischen Positionen von ornamentalen Studien über erotische Close-ups, florale Erinnerungsbilder und unsere Vorstellungen von Natur sprengende Pflanzenkreuzungen bis hin zu einer gewaltvollen Blumensprache. Blumen haben eine lange Geschichte in der Kunst, doch das macht sie nicht zu alten Hüten. So verschwindet die Blume etwa nicht mit dem um 1900 einsetzenden Trend zur Abstraktion, sondern wird im Gegenteil von Avantgardisten wie Wassily Kandinsky als synästhetisches Gesamtkunstwerk idealisiert und bietet auch im 21. Jahrhundert eine mannigfache Inspirationsquelle, wie die Ausstellung bezeugt. Auffallend viele Künstlerinnen spinnen heute den Faden des ehemals „femininen“ Motivs auf eigene Weise weiter. In ihrer Beschäftigung mit Blumen kommen sie zu künstlerischen Erkenntnissen, die jenseits schlichter Geschlechterdichotomien liegen.

Auguste Rodin sah den Künstler als einen animistischen Menschen, der nicht nur die Seele der ihn umgebenden Personen in kleinsten Gesichtsdetails „entziffert“, sondern auch den Geist der Tiere, der Bäume und Blumen über ihr Formenvokabular versteht: „Der Künstler ist ebenfalls vertraut mit der empfindungslosen Natur. Die Bäume, die Pflanzen sprechen zu ihm wie Freunde. […] Die Blumen verständigen sich mit ihm über ihre graziöse Biegung ihres Stiels, über ihre singenden Nuancen ihrer Blütenblätter: Jede Blumenkrone im Grün ist ein liebliches Wort, das die Natur an ihn richtet.“ Die Künstler der Ausstellung „Blütezeit“ bleiben keine Antwort schuldig – ihr fotografischer Dialog ist so vielfältig wie die Blüten selbst.

» CHONJA LEE
DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE, PARIS

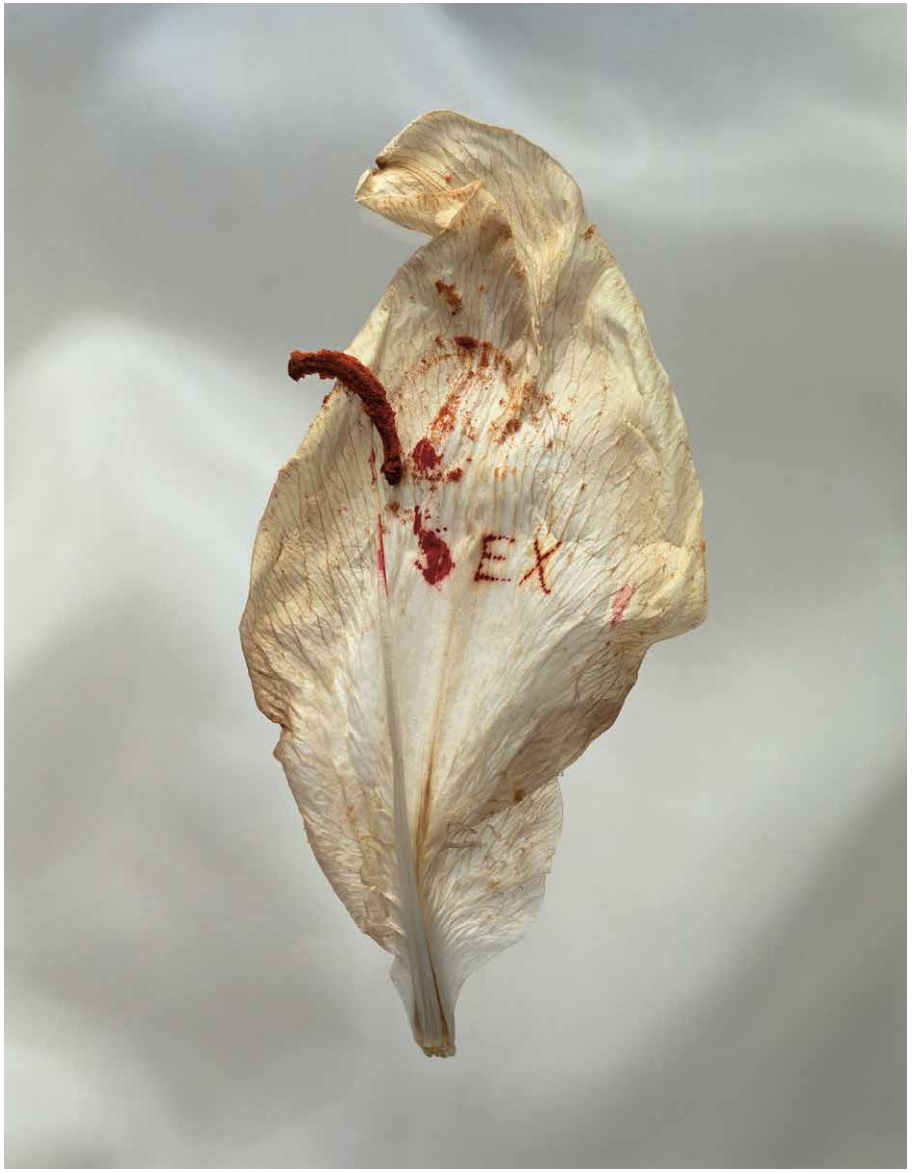
Anne & Patrick Poirier, Fragility, 1996

„Küsse mich zwölfmal!“
Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

**Die Photographie ist eine Windstille.** Nur das Atmen der Vorübergehenden, die sie mit den Augen streifen, oder Stehnbleibenden, vertieft in ihren Anblick, haucht ihr Leben ein, von Zeit zu Zeit. Die Blütenblätter setzen dann Segel, die atmen: sie fangen Feuer. Segeln, fast unbeweglich, schwebend, vor weißlichem welligem Grund, einzeln, keins im Verbund mit dem andern. Und dennoch halten sie vor Augen inne als zerrissene, zerpflückte Blätter – weiß – ein und derselben Blüte. Die zwölf Bilder oder Abbildungen – Blätter – zeigen Blütenblätter von zwei Kelchen einer weißen Lilie – jeder Kelch zerfällt in sechs Blütenblätter, deren jedes am Staubfadenmast den Stempel, von rotem Samenstaub bedeckt, als einen Ausguck oder Korb aussetzt –, die Linné 1753 zum erstenmal beschreibt und -nennt: *Lilium candidum:* leuchtend-, schneeweiße Lilie, die in mehrern Sprachen auch *Madonnenlilie – Madonna Lily, giglio della Madonna* – heißt, weil sie auf dem Umweg über die hebräische *Susanna – Schoschana* –, die die Lilie im und als Namen trägt, christlicher Exegetik des Mittelalters zufolge im Nachhinein als realprophetische Präfiguration der Jungfrau Maria galt. Das eine Blatt – noch unbeschrieben, weiß – hißt (rissig) viele Namen. Ikonographische Darstellungen der Verkündigungsszene, wie sie das Lukasevangelium (1,26) schildert, zeigen den Engel Gabriel oft mit einem weißen Lilienblütenstengel – die Kelche ungeöffnet, Staubgefäße und Pistill ins Weiß der Blütenblätter, sechs an der Zahl, verhüllt – in der rechten Hand.

Die leise Neigung (der Blumen) zur Exhibition. *Sex*hibition. *-in*hibition. Sie stellen ihre Scham zur Schau. Zurückhaltend, rückhaltlos. In den Knospen kommt das Geschlecht der *phanerogamen* Pflanzen noch verschlossen, in den Kelchen offen, und offener, zum Vorschein. Doch beide Male, erst in den Köchern, dann in Kelchen – gewogen und weit aufgetan –, *fragil.* Sie stellen sich – vorübergehend, innehaltend – aus. Sechs weiße, durchpulste durchblutete Schleier, kaum gewellt, kaum ungewellt,






Anne & Patrick Poirier, Sex, aus der Serie: Fragility, 1996

um eine vielstämmig erregte, erigierte Mitte, zuoberst, wie aus Übermut, rote Samensicheln, -monde, fahriger farbiger Staub. Das erste Blatt der Serie aus zwölf oder zweimal sechs Blättern – *Cibachrome* auf Aluminiumplatten oder -plättchen –, wie aus den abgetrennten Blütenblättern zweier blühender Kelche der Madonnenlilie zuerst dekomplettiert, dann kompiliert und zusammengestellt, von Anne und Patrick Poirier 1996 mit dem Titel oder Namen *Fragility* versehen und 1997 zum erstenmal (in der Galerie Sonnabend in Paris) ausgestellt, kommt der (leisen) Neigung der Blumen zur Exhibition entgegen. Jedes Blütenblatt, ausgeschnitten aus einem der zahlreichen Geschlechter am Stengel der Madonnenlilie, erscheint gezeichnet. Die Zeichnung, wie aus durchbrochenen Schriftzügen, Letter um Letter, ist aber weder Aufschrift noch Inschrift. Anne und Patrick Poirier versehen oder versehren, so beschreiben sie den Vorgang, das abgetrennte Blütenblatt zunächst mit einer kleinen Nadel oder einem Dorn – „à l'aide d'une épine ou d'une épingle" –. Die Einstiche oder wunden Punkte fährt eine Hand dann mit rötlicher Tinte nach, die in die offenen Stellen sickert. Die zwölf Blätter stellen tätowierte Segel zur Schau. Schamsegel, -lippen. Doch dies eine, erste, stellt nicht nur, wie alle andern, das verletzliche Geschlecht der Blüte, weil das Geschlecht in zweimal sechs Blätter zerschnitten oder serialisiert in Erscheinung tritt, aus. Die Serie steht, mit dem ersten Blatt – *Sex* – nicht nur im Zeichen der (lateinischen, römischen) *Sechs.* Und nicht nur im Zeichen des Geschlechts – *sexus* –. Sondern im Zeichen des *zerschnittenen,* demnach teilbaren, fortgesetzten Schnitten – im Blick – ausgesetzten Geschlechts (nicht nur der Lilie). Der im Lateinischen (über das Lateinische hinaus) dem (pflanzlichen und tierischen, menschlichen) Geschlecht, den Geschlechtern beigelegte Name *sexus* nennt die Geschlechter getrennt oder, genau genommen, zerschnitten – *sexus* ist das Partizip Perfekt des Verbs *secare* (schneiden) –; sichtbar zum Beispiel in dem Wort In*sekt*: *Kerb*tier. Die zweimal sechs Blütenblattbilder der Serie *Fragility* aber schneiden ins Zerschnittene, ins Geschlecht ein und trennen seine Zerschnittenheit auf. Die vorgenommenen – dann photographierten – Einschnitte zeichnen das Geschlecht und zeichnen Sex nicht schlicht zum Ort und Vorgang aus, der im zerschnittenen den Wunsch nach Vereinigung mit einem andern weckt (den Schnitt zu überwinden), sondern zum *fragilen* Ort und Geschehen der Trennung des zerschnittenen von sich: fortgesetzten Schnitten wie der Lust an Schnitten – ausgesetzt. Das vom rötlichen Staub der Pollen, die das gestochene *S* fast verwischen und das Zahlwort wie das Wort für die Scham in Mitleidenschaft ziehen, fleckichte, zerschnittene und tätowierte Weiß, schneeweiß, der Madonnenlilienblüte zeigt nicht, schlicht, die Entstellung des unbefleckten Geschlechts zum befleckten. Die Photographie verschlägt nicht, im Zeichen blasphemischer Obszönität, den Atem, sondern bringt die Ausstellung der Entstellung als *vorübergehende* zur Erscheinung: die Verletzung oder Wunde ist nicht – unverwundbar, unverletzlich – abgeschlossen, sondern offen: bleibt andern Schnitten vorübergehender, ins Blatt vertiefter Augen ausgesetzt, die – umgekehrt – von Gegenblicken, die das Blatt wirft, in der Stille, die sie atmen, unmerklich versehrt und (fast zärtlich) aufgeschnitten werden. Tätowierte Augenblicke.



Doch aus den zweimal sechs Blättern, von zwei Blüten an einem Stengel oder von verschiedenen Blüten aus Trauben am Stil verschiedener Lilien – die losen Blütenblätter zeigen nicht, woher sie kommen, sie schneiden allen Fragen nach Herkunft und Zukunft, stumm, den Weg ab, jeder Entscheid über ihr Geschlecht, ohne Namen, fast weiß, bleibt offen –, taucht (unter andern) auch die Erinnerung an eine andere, *politische* Lilie auf. In der Heraldik oder Wappenkunde bilden, seit dem zwölften Jahrhundert, erst zahlreiche, später drei vergoldete Lilien auf blauem Grund, das Wappen französischer Könige. Polit-genealogische Linien wurden fortan im Namen der Lilien gezogen. Der *Dictionnaire de la langue française* (1863–1872), das Wörterbuch der französischen Sprache von Émile Littré, erinnert, daß das Wappenbild unter der Wendung *les fleurs de lis* – die Lilienblumen oder -blüten –, erst in verblümter Rede, dann zum Gemeinplatz verschliffen, für das französische Königreich stand: *le royaume de France.* Gewappnete Sprache. Die Wendung aber wurde weiter beschnitten zu *les Lis* – die Lilien –, die für Frankreich standen, hernach gelegentlich erweitert, zu Lilienreich – *l'empire des Lis* – und Lilienthron – *le trône des Lis* –. Die Wendung *ceindre les Lis* – den Liliengürtel anlegen – bedeutet im selben Zusammenhang, als König oder Königin die Herrschaft über Frankreich anzutreten. Doch die zwölf Blätter der Serie *Fragility* legen

diesen Gürtel ab und zerschneiden die emblematische Blume, in ihr aber die beschworene Gewähr für den Zusammenhalt der Königshäuser und königlicher Linien im Namen des *Geschlechts.* Anne und Patrick Poirier, 1942 in Marseille und Nantes geboren, legen die Serie nicht im Namen des Königs oder der Königin, der Monarchie (auch keiner marianischen, der Muttergottes oder Gottesmutter), des Frankenreichs oder der Lilie an, sondern im Namen der *Fragilität,* deren Herkunft aus dem lateinischen Verb *frangere* – zerbrechen – die ersten Lettern des Nationennamens *France,* nämlich *Fran-,* aus dem Zusammenhang mit sich gerissen, unter der Hand, die das Wort und die Blume zerlegt, zitiert. Zitterndes Zitat. Denn auch das englische Wort *Fragility,* auf dem zweiten Blatt der Serie in ein zweites Lilienblütenblatt gestochen und gefärbt, entstellt ein anderes, kaum anders, der Lilie und dem Liliennamen – *lily* – näher, dessen Echo es wirft: *Fragilily.* Die Blätter zeigen, zwölfmal anders, anders verschnitten und tätowiert, *Fragililien.* Schnittblumenschnitte. Der Name der Serie – *Fragility* – bedeutet nicht einfach Zerbrechlichkeit – um in der Bedeutung unumwunden Hof zu halten und zu herrschen –, sondern steht selber zerbrechlich. Die Serie stellt das Zerbrechen von Worten wie Blumen, und Blumen*namen,* (aber nicht ungebrochen) aus. Keiner der Schnitte, durch Blumen wie Worte, die in jedem Bild vor Augen treten und den Augenblick auftrennen, kann Verbindlichkeit in Anspruch nehmen. Am wenigsten das Wort *Fragility.* Weil ihr Name nicht einfach das *Thema* der Serie nennt, sondern das eine Wort um andre – Wortansätze, -risse – auseinandertritt, bildet die Zwölfzahl der Bilder keine Summe, die das Thema erschöpfend behandelt. Bei *zwölf* bricht die Serie ab, ohne im Zenit des Tages oder der Nacht, oder der Zeit, innezuhalten. Sie setzt aus. Weniger angewiesen auf Ergänzung um das ein oder andere Bild mehr als, einschneidender, für Schnitte durch die Zwölfzahl offen.

*Fragility*, also, ist nicht der Name einer, wie immer verfahren segelnden, königlichen Armada im Zeichen der Lilie – Wappenblume fast *par excellence* –, und nicht der Name ihres Flaggschiffs, sondern zerzaust, auseinandergerissen die Blüten-, -blätter, der emblematische Zusammenhalt des unantastbar heißenden politischen Geschlechts in alle Winde zerstreut – *disjecta folia* –, ungewappnet, hält der Mast nur mehr ein Blatt, jedes

Anne & Patrick Poirier, Fragility, aus der Serie: Fragility, 1996

weniger in eigenem Rahmen als ausgeschnitten, lidlos. Ausgesetzt Blicken und Atem und Licht, fangen sie Feuer. Geisterschiffe, denen der Rumpf abgeht; außerstande, auf Grund zu laufen; das Boot, die Mannschaft, die Fracht; als sei alles, außer dem Segel – Signalsegel, Siegel, *sigillum* –, gehißt um den ragenden Mast, *gelöscht*. Jedem Segel ein Wort oder mehr als eins, aus rissigen verschorften Lettern gestochen, mit rötlicher Tinte gefärbt, so eingeprägt, daß die weißliche Unterlage am Eingeprägten nicht einfach als an einer Wunde trägt, die ihr ein *Gedächtnis* macht, das Wort und die Stelle zu merken, wo es traf und wehtat, sondern die Stiche präzisieren die Unterlage zur porösen; sie zerstechen, zerstochern den Vorsatz, das einprägsame Blatt vor dem, was es behalten und wiedergeben, zeigen soll, in Schutz zu nehmen, wie den Vorsatz, das eingestochene Wort bei Gelegenheit abzulösen und zu lesen. Die Augen, willens zu lesen, stoßen in jedem der zwölf Blätter auf den Ruin des Wilens, abzulesen (um vom Lesen abzulassen). Sie lesen, auf dem Sprung, die rötlichen Lettern auf- und abzulesen, die Lilie immer mit, ohne sie mit*ab*lesen zu können. Lilie und Lesen bleiben unablösbar voneinander. Jedes Blatt legt, anders, diese Unentflechtbarkeit vor Augen. Was im Französischen *Lilie* heißt – *lis* –, heißt, in derselben Sprache, als Imperativ Singular des Verbs *lire* – lesen –, auch zu lesen. Lies: *lis!* Diese Bitte oder dies Gebot, das ausgerufen wie die Silbe *li* klingt, kehrt noch, und trennt es einmal mehr (anders) auf, aus dem Wort oder Namen *Fragi – li – ty* wieder.

Was aber teilen die zwölf Blätter, jedes anders tätowiert, mit? Bilden die rötlichen Wörter aus rötlichen Lettern eine *Antho*logie oder Blüten(blatt) lese? Sind die Blätter, ausgesondert aus zerlesnen aufgelassnen Folianten, ins Bild *aufgehoben* worden? Bilden sie ein Kassiber, ein Kettengedicht, eine frohe oder Hiobsbotschaft? Verraten sie einander (etwas oder nichts)? Üben sie Verrat, aneinander? Am Augenblick, der sie *belichtet*? An der Spur dieser Belichtung oder *Photogravur?* An diesem Bild, *Schrift*bild? Oder teilen die Blätter nichts als die Teilbarkeit der Lettern und Blätter –? Aber nicht unter allen Umständen *mit*? SEX FRAGILITY WOUNDS VANITAS HUNGER INTENTIONES OCCULTAE RUINS EXILE INTUITIO TEARS BLACK ASH TROUBLED HEART EATEN BY FLAME. In dieser Reihenfolge haben Anne und Patrick Poirier die zwölf



Wörter und Wendungen vorgelegt. Mit Ausnahme eines einzigen, des vierten oder VANITAS-Blattes, trägt jedes die *Legende* ins Blatt gestochen, *à même la feuille*. Das VANITAS-Blatt ist unter einem Winkel aufgenommen worden, der das Entziffern der Lettern und Wörter ins *Plane* erschwert. Das dem Blatt mitgegebene *Umsonst* aber kommt zu spät. Die Augen, die es – im Vorübergehen, innehaltend – streifen, geben schon, in eins, zwei gegenwendigen Tendenzen nach: durch interpolierende Vertiefung in die Falten des Blatts aus den sichtbaren Lettern die fehlenden erraten, oder die Augen, verloren im Verlies der Falten, aus dem Blatt abzulösen suchen. Fragilität des Lesens, in Lilien: *-li-*

Fragil aber sind nicht nur die Lilien und das Lesen *im Bild*, sondern fragil auch die Photographie. Die Photographien zeigen, in den abgetrennten tätowierten Lilienblütenblättern, die Unterbrechung des Vorgangs der Photosynthese. Die Photographie als -gravur, Lichtbildschrift, analysiert auf diesen Blättern, zwölfmal anders, den Belichtungsvorgang eigentümlich. Jedes belichtete Plättchen oder Blatt – jedes legt ein abgeschnittnes Blütenblatt vor Augen – reflektiert unscheinbar die *Sonne*, nicht nur am Ursprung aller Belichtungsvorgänge auf der gekrümmten Erdoberfläche, als kosmisches Kameraauge, sondern präzisiert den Belichtungs- zum Belebungsvorgang, die Belebung zum Verbrennungs- und Verzehrvorgang. Zwischen Belichtung als Belebung und Verzehr, den das letzte der zwölf Blätter zur Sprache bringt oder streift – TROUBLED HEART EATEN BY FLAME –, zwischen Sonne und Pflanze, tritt die Photographie, nicht nur als Simulakrum dessen, was die Sonne belichtet, *entwickelt* und verbrennt, sondern das Lichtbild bricht, für Augenblicke, den solaren Zirkel oder Bann, aus Belebung und Verbrennung. Es nimmt – windstill – der Sonne den Wind aus den Segeln. Belebt vom Blick der Vorübergehenden, die innehalten, atmen, fängt es (leise) Feuer.

» DR. THOMAS SCHESTAG

## AUSSTELLUNGEN SEIT 2006

**Sascha Weidner: Beauty Remains**
8. September 2006 bis 10. November 2006

**Helsinki School I**
18. November 2006 bis 12. Januar 2007

**Jörg Sasse: Tableaus und frühe Arbeiten aus der DZ BANK Kunstsammlung**
23. Januar 2007 bis 23. März 2007

**Jitka Hanzlová: bewohner**
28. März 2007 bis 25. Mai 2007

**Tacita Dean: The Russian Ending**
31. Mai 2007 bis 3. August 2007

**Jürgen Wiesner: Traum der Materie**
08. August 2007 bis 21. September 2007

**Taryn Simon: The Innocents**
26. September 2007 bis 16. November 2007

**Arbeitswelten**
06. Februar 2008 bis 18. April 2008

**Freedom is just another word ...**
23. April 2008 bis 04. Juli 2008

**Klitzekleine Kinder können keinen Kirschkern knacken …**
11. Juli 2008 bis 19. September 2008

**Nee, oder?**
25. September 2008 bis 21. November 2008

**Emanuel Raab: heimat.de**
27. November 2008 bis 23. Januar 2009

**Robert Longo: Of Men and Monsters**
24. Februar 2009 bis 9. Mai 2009

**gute aussichten – junge deutsche fotografie 2008/2009**
16. Mai 2009 bis 10. Juli 2009

**Herrlich weiblich!**
15. August 2009 bis 31. Oktober 2009

**Denk ich an Deutschland ...**
10. November 2009 bis 09. Januar 2010

**Inge Rambow: Niemandsland**
20. Januar 2010 bis 17. April 2010

**Bella Italia!**
28. April 2010 bis 24. Juli 2010

**gute aussichten – junge deutsche fotografie 2009/2010**
30. Juni 2010 bis 11. September 2010

**A Touch of Dutch**
28. September 2010 bis 04. Dezember 2010

**American Dream**
26. Januar 2011 bis 02. April 2011

**Herein!**
14. April 2011 bis 11. Juni 2011

**Für Hund und Katz ist auch noch Platz**
22. Juni 2011 bis 24. September 2011

**FAME**
5. Oktober 2011 bis 17. Dezember 2011

**Dark Sights**
27. Januar 2012 bis 31. März 2012

**Reich mir die Hand**
13. April 2012 bis 04. Juni 2012

**Wir sind die anderen**
16. August 2012 bis 27. Oktober 2012

**Religion & Riten**
9. November 2012 bis 26. Januar 2013

**FARBE FORM FOTOGRAFIE FLÄCHE**
8. Februar 2013 bis 20. April 2013

**Konzept: 20 Jahre DZ BANK Kunstsammlung**
7. Mai 2013 bis 17. August 2013

**Jörg Sasse: Arbeiten am Bild**
30. August 2013 bis 9. November 2013

**Das Fenster im Blick**
20. November 2013 bis 22. Februar 2014

**Mannsbilder**
7. März 2014 bis 17. Mai 2014

**Blütezeit**
27. Mai 2014 bis 9. August 2014

## IMPRESSUM

**Sammlungsleitung:**
Christina Leber

**Kuratorin der Sammlung:**
Janina Vitale

**Kuratorin der Ausstellung:**
Christina Leber

**Koordination der Ausstellung:**
Janina Vitale

**Text:**
Chonja Lee
Thomas Schestag

**Bildredaktion:**
Altan Eskin

**Lektorat:**
Kurt Hofmann

**Ausstellungsaufbau:**
Dierk Gessner, Kurt Hofmann

**Ausleuchtung:**
Tobias Cunz, Adrian Giacomelli,
Stephan Zimmermann

**Transporte:**
hasenkamp Internationale
Transporte GmbH,
Heinemann Kunsttransporte

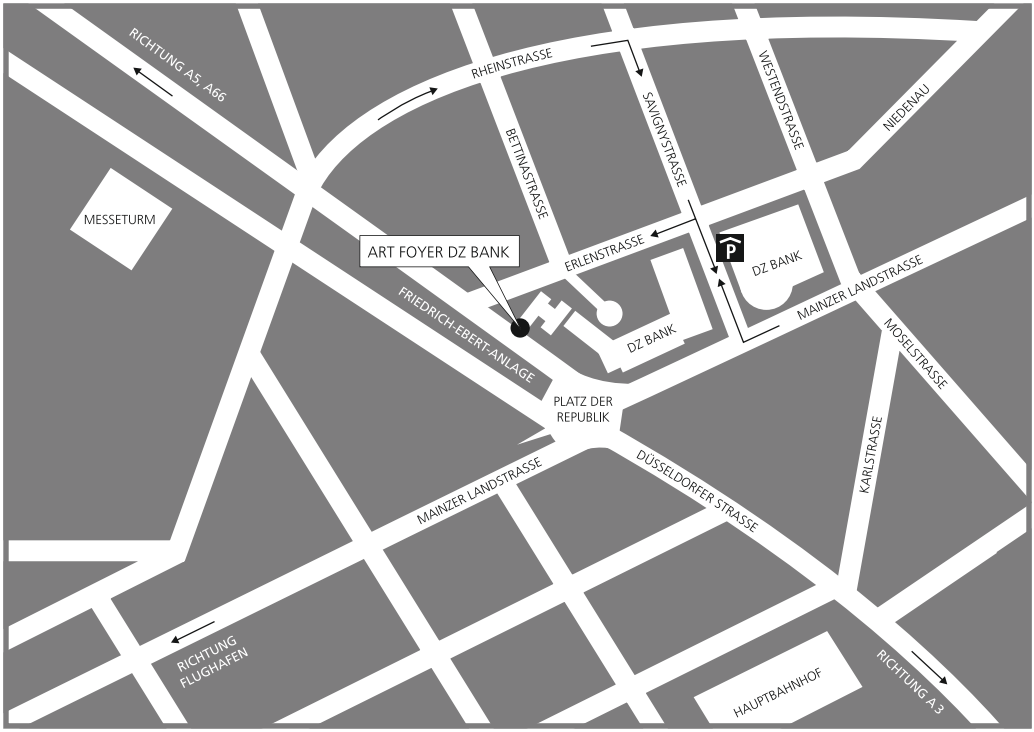
**Grafische Gestaltung:**
Altan Eskin, base22

DZ BANK AG
Deutsche Zentral-Genossenschaftsbank,
Frankfurt am Main

Platz der Republik
60265 Frankfurt am Main
Telefon: 069 7447-01
Telefax: 069 7447-16 85
Homepage: www.dzbank.de
E-Mail: mail@dzbank.de

Vertreten durch den Vorstand:
Wolfgang Kirsch, Vorstandsvorsitzender
Lars Hille
Wolfgang Köhler
Albrecht Merz
Dr. Cornelius Riese (stv.)
Thomas Ullrich
Frank Westhoff
Stefan Zeidler

Genossenschaftliche FinanzGruppe
Volksbanken Raiffeisenbanken




DZ BANK Kunstsammlung
ART FOYER
Platz der Republik
60265 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage
Öffentliches Parkhaus
„Westend"

Öffnungszeiten:
Di. – Sa. 11.00 bis 19.00 Uhr
Kontakt: 069 7447-99144
kunst@dzbank.de
www.dzbank-kunstsammlung.de

Eintritt frei

Öffentliche Führungen:
Jeden letzten Freitag im Monat
um 17.30 Uhr.

Um Anmeldung wird gebeten.

DZ BANK