DZ BANK [KUNSTSAMMLUNG]

AUF DEN SPUREN DER MACHT

05.09.–22.11.2014

SPUREN DER MACHT

Mit Werken von:

Christian Boltanski
René Burri
Magdalena Jetelová
Barbara Kruger
Marie-Jo Lafontaine
Edgar Lissel
Robert Longo
Teresa Margolles
Richard Mosse
Andreas Mühe
Paulo Nozolino
Paul Pfarr
Thomas Ruff
Andres Serrano
Santiago Sierra
Taryn Simon
Manit Sriwanichpoom
Joscha Steffens

„Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.“

MICHEL FOUCAULT

SPUREN DER MACHT

Macht – ein Begriff, der unterschiedliche Assoziationen weckt. Es entstehen sagenhafte Bilder eines regierenden Königs, oder wir denken an militärische Bilder wie etwa an eine Schar Soldaten, die uniformiert in Reih und Glied vor ihrem Kommandanten steht. Uns werden neben kriegerischen Bildern aber auch Erfahrungen gegenwärtig, die staatliche oder wirtschaftliche Macht prägen. Nicht zuletzt spielen Machtverhältnisse auch innerhalb privater und beruflicher zwischenmenschlicher Beziehungen eine entscheidende Rolle. Und so wirkt Macht in viele Bereiche unseres Lebens hinein.

Ein etymologischer Blick auf das Wort klärt uns auf, dass sich sein Ursprung auf den gotischen Begriff magan bezieht, was so viel bedeutet wie „Können, Fähigkeit oder Vermögen“ – Begriffe, die per se eher positiv konnotiert sind. Heute ist der Begriff um ein Vielfaches aufgeladen und birgt auch negative Aspekte wie Gewalt und Ungerechtigkeit. Verstehen wir Macht im Sinne von Michel Foucault, so beschreibt sie das im Menschen tief verankerte Bestreben, Dinge zu schaffen – unabhängig davon, ob dieses Schaffen positiv oder negativ eingesetzt wird.

Um sich die unterschiedlichen Dimensionen von Macht zu vergegenwärtigen, kann man sich die Frage stellen: Wer oder was gibt uns Macht, macht uns mächtig, lässt uns Macht ausüben? Ideologische oder religiöse Autorität sowie physische oder psychische Überlegenheit, Wissensvorsprung oder auch Redegewandtheit sowie Charisma können Bedingungen sein, die Machtausübung ermöglichen. Macht erfordert einen gewissenhaften und verantwortungsvollen Umgang mit selbiger und kann dann durchaus positive Ausprägungen annehmen – man denke etwa an diplomatische Vermittler in Krisensituationen oder den Einfluss spiritueller Figuren wie den Dalai Lama.

Der deutsche Soziologe Max Weber definiert Macht als „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht.“ Das bedeutet also, dass sich der Mächtige stets durchsetzt, auch gegen den Willen anderer. Er erhebt sich über den Schwächeren, um seine Ziele zu erreichen. Auch die Verbreitung von Angst durch Drohgebärden kann ein Ursprung von Macht sein. Mangelnder Widerstand und falscher Gehorsam sind genauso Wegbereiter von Macht. Der Missbrauch von Überlegenheit mündet häufig in Gewalt. Sie ist eine der sichtbarsten Folgen von ungerechter Machtausübung – ebenso wie Krieg und Terror. Macht und Gewalt stehen folglich in enger Relation.

Die Ausstellung SPUREN DER MACHT wirft die Frage auf, inwieweit Macht und Gewalt in Bildern heute erfahrbar werden. Wie kann ein gewaltsames Ereignis in einer Repräsentation wiedergegeben werden?

Welche Strategien verfolgen die Künstler, um die Ästhetik von Macht und Gewalt zu transportieren?

Von über 1.000 Kunstwerken aus der DZ BANK Kunstsammlung, die sich dem Thema widmen, wurden für diese Ausstellung mehr als 90 Arbeiten von 18 Künstlern ausgewählt. Sie alle setzen sich mit sozialpolitischen Ereignissen, Strukturen und Systemen unserer Zeit auseinander, deren Auswirkungen in gewaltsamen Konflikten, Terror und Krieg mündeten.

DIE GESCHICHTE DER KUNST: ÜBER MACHT UND GEWALT

Die Bildende Kunst wie auch die Literatur wagen sich von jeher auf das gefährliche Terrain von Macht und Gewalt. Dies beweist ein Blick auf die Themen und Motive der europäischen Malerei und Dichtung seit ihren Anfängen. Bereits in frühzeitlichen Höhlenmalereien wurden blutige Szenen des Kampfes und der Jagd dargestellt. Und schließlich ist das „erste“ Buch des Abendlandes, die Homerische „Ilias“, ein Kriegsepos, der einen Abschnitt des Trojanischen Krieges schildert. Auch die christliche Kunst verfügt über ein reiches Repertoire an schonungslosen Abbildungen des Jüngsten Gerichts und des Martyriums, wie es etwa Matthias Grünewald mit der „Beweinung Christi“ (um 1515) eindrucksvoll darstellt. Das Gemälde ist die Predella unterhalb des Isenheimer Altars, der die „Kreuzigung Christi“ zeigt. Der von unzähligen blutigen Wunden gezeichnete, leblose Körper wird von Johannes dem Täufer gestützt. Das qualvolle Leid der Trauer zeichnet sich zudem in den Gesichtern der weinenden Maria und der verzweifelten Maria Magdalena ab. Auch das Gemälde „Judith und Holofernes“ (um 1620) von Artemisia Gentileschi schockiert durch seine Brutalität. Das alttestamentarische Motiv zeigt, wie Judith mit entschlossenem Griff den betrunkenen Holofernes mit einem Schwert enthauptet. Gerade das Christentum bediente sich der Schreckensästhetik aus erzieherischen Gründen, als Mahnung, als Andacht, als Erlösungsvision. Der Märtyrer steht für die Sünden der Welt ein. So ersetzt das Abbild der Gewalt die Gewalt selbst. Die Androhung von Gewalt und die Verbreitung von Angst und Schrecken haben über Jahrhunderte zur Machterhaltung der katholischen Kirche beigetragen.

Richard Mosse, Of Lilies and Remains (Busurungi & Hombo), aus der Serie: INFRA, 2012

„Ich nutze diesen Film, um den unsichtbaren Konflikt, die vergessene Katastrophe sichtbar zu machen. Außerdem ist die Farbpalette dieses Films äußerst überraschend, sehr kitschig. Die Leute haben Krieg noch nie so gesehen. Also, so hoffe ich, schauen sie zweimal hin."

ZITAT: RICHARD MOSSE, SIEHE ABB. OBEN

Die Visualisierung von Macht und Gewalt gehört also zu dem Urthemenkreis der Kunstgeschichte.

Kriegsdarstellungen, als Unterordnung des Historienbilds, nehmen dabei im Wandel der Zeit einen ständig variierenden Standpunkt ein. Die große Epoche der Schlachtenmalerei begann mit der Renaissance. Während die Kriege zunächst idealisiert als heldenhafte und gerechte Schlachten dargestellt werden, fordern Maler wie Francisco de Goya die ungeschönte Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Statt Herrscher zu rühmen und deren Räume zu schmücken, dienten die Radierungen aus „Desastres de la Guerra" (1810–1820) der Darstellung des Menschen in seiner Abgründigkeit und der aufklärerischen Anklage gegen die Grausamkeit. Goya berichtet als Augenzeuge vom Krieg zwischen Frankreich und Spanien in den Jahren 1808 bis 1813. Auch **Richard Mosse** (*1980, Kilkenny, Irland) berichtet als Beobachter vor Ort aus dem Kongo. Er begibt sich in ein Gebiet, in dem seit anderthalb Jahrzehnten ein archaisch geführter grausamer Krieg herrscht, der so verworren ist, dass die Parteien nicht eindeutig zu definieren sind. Schlussendlich basiert dieser Krieg jedoch nicht etwa auf ethnischen Konflikten, sondern es tobt ein politischer Machtkampf um die Hegemonie im Zentrum Afrikas und eine Verteilungsschlacht um die ökonomischen Ressourcen der Region.

Mosse geht die Gefahr ein, selbst Opfer von Gewalt zu werden, und schließt sich unterschiedlichen Rebellengruppen an. Neben aufrührenden Aufnahmen des gewalterfüllten Alltags der Menschen, entstehen großformatige Landschaftsaufnahmen und Stillleben, die trotz ihrer ruhigen Schönheit nichts von ihrer beunruhigenden Ausstrahlung verlieren. Allein die riesigen Formate erscheinen in ihrer raumeinnehmenden Wirkung auf den Betrachter gewaltig. Fast verklärend schön erlebt der Betrachter den ersten Blick auf die Landschaften, die in ein seltsam strahlendes Pink eingefärbt sind. Mosse bedient sich eines Films, der in den 40er-Jahren entwickelt wurde, um Tarnungen in der Landschaft zu entdecken. Er macht Infrarotfrequenzen sichtbar, die das menschliche Auge normalerweise nicht wahrnimmt.

Andreas Mühe, Unbekannt 43 I,
aus der Serie: Obersalzberg, 2012

Andreas Mühe, Unbekannt 43 II,
aus der Serie: Obersalzberg, 2012

Goya ist bei der Darstellung der Kampfszenen vor allem um Authentizität bemüht. Mosse hingegen will sich von einer langen Tradition der Kriegsdarstellung abheben. Dazu nutzt er die Irritation durch Farbe und gewaltige Formate. In der Ausstellung erscheint der übergroße Schädel „Of Lilies and Remains (Busurungi & Hombo)“ gleichsam als Spur und Mahnmal des Zeitgeschehens.

Während Goya wie Mosse das unmittelbare Kriegsgeschehen abbilden, arbeitet Otto Dix in seinem Radierwerk „Der Krieg“ (1923/1924) die Folgen des Ersten Weltkrieges und seine Auswirkungen auf die Menschen auf. Im Gegensatz zu Goya und Mosse erlebte Dix den Krieg als Soldat. Seine grauenhaften Bilder von verkrüppelten Kriegsveteranen dienten einerseits der therapeutischen Aufarbeitung des Erlebten, andererseits dem Versuch des Wachrüttelns und der Anklage. 1937 wurde Dix auf Grund seiner schonungslosen Abbildungen von den Nationalsozialisten wegen „gemalter Wehrsabotage“ diffamiert und seine Werke als entartet eingestuft.

Bereits während des Ersten Weltkrieges zensierte das Kriegsministerium jedes Bildmaterial, das den Patriotismus nicht uneingeschränkt verkörperte. Auch für die Bilder und vor allem Fotografien, die im Zweiten Weltkrieg entstanden, herrschten strenge Regeln, denn sie dienten ausschließlich Propagandazwecken.

Andreas Mühe (*1979, Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), Deutschland) verkehrt in seiner Serie „Obersalzberg“ die strikten Auflagen der Wiedergabe der vermeintlichen Realität. Statt der im Nationalsozialismus üblichen Perspektive, die den Porträtierten heroisch und mächtig erscheinen ließ, entmachtet Mühe seine uniformierten Männer in Nazihaltungen, indem er das Objektiv auf den Protagonisten herabblicken lässt. Die Nacktheit des Nazis erscheint wie die wortwörtliche Bloßstellung seiner Haltung und jede Macht scheint ihm durch den Wechsel der Perspektive auf einen Schlag genommen. Mühe vollzieht eine Vergangenheitsbewältigung aus Sicht der zweiten Generation. Es ist vermutlich genau dieser Abstand, der seiner Herangehensweise keine unerträglich bedrückende Schwere abverlangt. Die Irritation bleibt durch die Thematik des Motives erhalten.

Paulo Nozolino, Ohne Titel (Sarajevo, 1997), aus der Serie: Solo, 1997

Als **Paulo Nozolino** (*1955, Lissabon, Portugal) seine Schwarzweiß-Fotografien der Serie „Solo“ in Sarajevo aufnimmt, ist der Bosnienkrieg bereits seit zwei Jahren beendet. Die bedrohliche Atmosphäre, die Erinnerung an den dort tobenden Krieg schwingen jedoch in den dunklen Aufnahmen nach.

Die Gewalttaten schreiben sich als Erfahrung in die zukünftigen Generationen ein und prägen ihr Handeln maßgeblich.

Zwei Jungen rennen auf der sonst menschenleeren Straße dem Betrachter entgegen. Es mögen die Assoziationen an bekannte Bilder des Krieges sein, die der Fotografie etwas Beunruhigendes verleihen:

Im Auftrag der Bildagentur Associated Press nahm der vietnamesische Kriegsreporter Huybh Cong Ut 1972 ein einprägsames Bild in Vietnam auf. Zu sehen sind vietnamesische Kinder, die schreiend auf einer Straße dem Betrachter entgegenlaufen. Im Hintergrund folgen Soldaten, der Himmel ist von einer schwarzen Rauchwolke verdeckt. Eines der Kinder, ein Mädchen mit ausgebreiteten Armen, befindet sich nackt und schreiend im Zentrum des Bildes. Dieses Bild, das stellvertretend für das Leiden der Zivilbevölkerung des Vietnamkriegs stand, ging um die Welt und prägte sich ein. Es sind eben diese Bilder des kollektiven Gedächtnisses, speziell jene des Vietnamkriegs und der Bombardierung von Nagasaki, auf die **Manit Sriwanichpoom** (*1961, Bangkok, Thailand) in seiner Serie „This Bloodless War“ rekurriert. Sein Appell richtet sich gegen die Konsumsucht und den Verlust gesellschaftlicher Werte als Folge der wirtschaftlichen Entwicklungen Thailands. Dabei bedient sich Sriwanichpoom der Ästhetik der Kriegsberichterstattung der 1970er-Jahre. Statt vor den Soldaten, flüchten die Menschen schreiend, samt ihrer Statussymbole in Designer-Tüten, vor den Drahtziehern der Globalisierung.

Manit Sriwanichpoom, This Bloodless War No. 3, 1997

Joscha Steffens, Patrol, Leningradsky District, aus der Serie: [OPFOR] Wildboyz Pt. I, 2010

Die Bilder der Serie „Wildboyz“ von **Joscha Steffens** (*1981, Waiblingen, Deutschland) vermitteln auf ähnliche Art und Weise den Eindruck, man habe es mit einem Kriegsdokument zu tun. Allerdings ist es nicht in erster Linie der Bildkomposition des Fotografen geschuldet oder etwa seiner Inszenierung, sondern es handelt sich um die Protagonisten eines Kriegsspiels, die den Krieg durch stilisierte Posen, Uniformen und Waffen simulieren. Berufssoldaten, zukünftige Soldaten und andere Gleichgesinnte aus der ganzen Welt organisieren sich in Internet-Foren, um sich in Wäldern und an andern verlassenen Orten zu treffen. Sie schließen sich in hierarchisch strukturierten Armeen zusammen und ziehen in den Kampf. Die Bilder, die in der Ausstellung gezeigt werden, wurden in Russland aufgenommen, wobei diese Kriegsspiele auch in den USA und Europa, Deutschland eingeschlossen, stattfinden. Jeder Kontakt zur Außenwelt ist in diesen Tagen allen Teilnehmern untersagt, denn diese geschaffene Wirklichkeit soll in dieser Zeit real wirken. Am Rande der Gesellschaft und der Legalität zielen sie mit sogenannten Softair-Waffen, annähernd originalgetreue Nachbauten echter Kriegsgewehre, aufeinander.

Auf bemerkenswerte Weise führt die Arbeit „Wildboyz“ dem Betrachter die Lust am Spiel, die mit der Lust an der Gewalt einhergeht, vor Augen sowie die Sehnsucht des Menschen nach autoritären Strukturen.

Krieg ist in unseren Breitengraden weitgehend abstrakt, da wir ihn nicht erleben und tatsächlich vor Augen haben.

Unser Bildergedächtnis speist sich hier aus fotojournalistischen Aufnahmen, die Grundlage dafür sind, dass wir diese Bilder zunächst als echte Kriegsbilder wahrnehmen.

Dieses Bilderarchiv des Betrachters spielt auch bei den Nachtbildern von **Thomas Ruff** (*1958, Zell am Harmersbach, Deutschland) eine entscheidende Rolle. „Wie Sie sehen, sehen Sie nichts“ – könnte die Formel der grünschwarzen Bilder lauten. Ähnliches gilt für die bewegten Bilder der Berichterstattung des zweiten Golfkriegs (1991), als das Fernsehen zur primären Informationsquelle wurde. Die televisuelle Echtzeit-Kriegsberichterstattung führte neben dem Wandel des Aktualitätsbegriffs zu einem neuartigen Bild des Krieges, das durch Unschärfe, Ereignislosigkeit und der Abwesenheit von Menschen gekennzeichnet ist. Fotografien können häufig eine Konzentration, eine Verdichtung oder eine symbolische Ebene erreichen. Eine Videokamera hingegen, die auf einem Dach fest installiert ist, kann dies hingegen nicht leisten. Es fehlt der gestaltende Blick des Fotografen. Die ersten Aufnahmen aus dem Afghanistankrieg im Jahr 2001 stammten von einer Nachtsichtkamera, 60 Kilometer von Kabul entfernt. Sie zeigten die ersten Raketeneinschläge in Form eines grünschwarzen, grobkörnigen Bildes mit gelegentlich aufflackernden Lichtpunkten. Jede Authentizität des Geschehenen blieb dabei auf der Strecke und wurde dem Ausmaß der Raketeneinschläge nicht gerecht. Die Inhaltslosigkeit der Bilder war nicht zuletzt auch der strengen Bildzensur geschuldet. Thomas Ruff bedient sich bei der Herstellung seiner Nachtbilder einer Kombination aus Kamera und Restlichtverstärker. Die Erinnerung an die beschriebenen Kriegsbilder lassen Ruffs Aufnahmen bedrohlich wirken und schüren die Erwartung, dass im nächsten Moment etwas passieren könnte. Völlig losgelöst von jeglichem Kriegsgeschehen zeigen die Bilder jedoch nichts als heimische Stadtszenerien des Künstlers. Ruff führt vor, wie das Medium Fotografie, in diesem Fall durch den Einsatz des Nachtsichtgeräts, eine fiktionale Ebene in ein Bild bringen kann, und wieder einmal, wie wichtig die Erinnerungsbilder des Betrachters bei der Rezeption von Kunst sind.

Thomas Ruff, Nacht 7 I, 1992

Paul Pfarr, Eingewachsene Zeit, 1989

Erinnerungsbilder des sogenannten kollektiven Gedächtnisses speisen sich aus medial und damit hundertfach verbreiteten Fotografien.

Künstler wie etwa **Paul Pfarr** (*1938, Stuttgart, Deutschland) geben ihrer Erinnerung visuellen Ausdruck. Er fotografiert in einem Südwestberliner Waldstück zwischen Kohlhasenbrück und Dreilinden die Spuren des eiserenen Vorhangs, die sich über 40 Jahre lang einprägten. Pfarr, dessen künstlerische Wurzeln in der Bildhauerei liegen, porträtiert in seiner 12-teiligen Serie Bäume, in die grenzziehender Stacheldraht eingewachsen ist. Er verbildlicht damit die Narben, die durch die gewaltvolle Abgrenzung durch das Machtregime entstanden sind. Die Folgen, die an den Rinden der Bäume sichtbar werden, werden zum Sinnbild für die militärischen Schüsse an der Mauer sowie die Wunden der Menschen, die unter dem geteilten Deutschland zu leiden hatten.

„Meine Arbeit ergreift Partei für das vom Kapitalismus zerstörte Leben. Und Kapitalismus ist für mich die ökonomische Spielart des Sadismus."

ZITAT SANTIAGO SIERRA, SIEHE ABB. UNTEN

Santiago Sierra, 250 cm line tattooed on 6 paid people Espacio Aglutinador, Havana, Cuba, December 1999, 1999

Während Pfarr die leisen Spuren der Vergangenheit aufspürt, zieht der Konzeptkünstler **Santiago Sierra** (*1966, Madrid, Spanien) seine Spuren selbst. Sierra vollzieht in seiner Arbeit „250 cm line tattooed on 6 paid people" regelrecht eine Gewalttat und dokumentiert diese: Der Künstler engagiert sechs junge kubanische Männer, die sich für den Lohn von 30 Dollar eine durchgehende Linie auf den Rücken tätowieren lassen. Mit diesem Akt weist er den Betrachter auf provokante Weise auf gesellschaftliche Missstände hin, die auf strukturelle Gewalt politischer und wirtschaftlicher Systeme zurückzuführen sind, wie etwa ökonomische Ausbeutung, Billiglöhne und Prostitution.

Die Arbeit des spanischen Künstlers Sierra und die des deutschen Fotografen Andreas Mühe verbindet in dieser Ausstellung der jeweilige Fokus auf die Körperhaltungen der Männer, die auf eine innere Haltung verweisen.

Barbara Kruger, Not angry enough, 1997

Mit voller Wucht schmettert die Konzeptkünstlerin **Barbara Kruger** (*1945, Newark, New Jersey,USA) dem Betrachter das großformatige Antlitz Malcom X, des radikalen Führers der schwarzen Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre, mit den Worten „Not angry enough“ entgegen und legt damit den Finger in eine offene Wunde der amerikanischen Gesellschaft, den Rassismus. Während sein Gegenpol Martin Luther King die Anerkennung der afro-amerikanischen Bevölkerung auf friedliche Weise anstrebte, kämpfte Malcom X „mit allen notwendigen Mitteln“ für die Rechte einer hoffnungslosen schwarzen Gesellschaft der Großstadt-Slums Nordamerikas. Auf Grund seiner radikalen Ansichten, die er im Umfeld der islamischen Sekte „Nation of Islam“ verkündete, wurde er als der „angriest Negro in America“ bezeichnet. Kurz nach seiner Abkehr von der „Nation of Islam“, die mit der Abkehr seines Rassenhasses einherging, wurde Malcom X 1965 erschossen. „Not angry enough“? – um mit den Worten Barbara Krugers zu fragen.

Die Bilderwelt des Abendlandes ist voller Darstellungen von Gewalt, dessen Wurzeln aus ungleichen Machtverhältnissen keimen. Sie erschrecken, beunruhigen und ziehen den Betrachter gleichzeitig in ihren Bann. Im Wandel der Zeit hatte die Visualisierung von Macht und Gewalt unterschiedliche Beweggründe und vielseitige künstlerische Ausprägungen.

Die Künstler der Ausstellung SPUREN DER MACHT verweisen durch unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen auf die Auswirkungen von Macht und der daraus resultierenden Gewalt. Während Richard Mosse Irritation durch eine grell-kitschige Farbigkeit und einem enormen Großformat erzeugt, um sich von gewohnten Kriegsbildern abzugrenzen, rekurriert Ruff bewusst auf Bilder, die wir aus dem Irakkrieg kennen, und verspricht damit zunächst Inhalt, den die Aufnahmen jedoch nicht einhalten können. Das Vexierspiel mit den Erinnerungsbildern ist ein Konzept, dem auch Joscha Steffens sowie Paulo Nozolino folgen.

Paul Pfarr hingegen bietet dem Betrachter die Möglichkeit, die Umsetzung von Gewalt mit den Augen eines Bildhauers nachzuvollziehen, und schafft durch seine Aufnahmen der verletzten Bäume Sinnbilder für menschliches Leid. Santiago Sierra hingegen verweist auf Gewalt durch Gewalt. Seine Aufnahmen entstehen durch das Vorführen eines übergriffigen Aktes an Menschen, die für 30 Dollar bereit sind, sich dieser Gewalt auszuliefern.

Gerade das Medium Fotografie steht unter dem Verdacht, eine herausragende Beziehung zur Darstellung von Gewalt, Leid und Tod einzugehen. Dies liegt vor allem an ihrer vermeintlichen Fähigkeit als Dokument zu fungieren. In ihrer Umsetzung wählen die Künstler jedoch immer auch eine Übersetzung der Geschehnisse und nehmen darin eine interpretatorische Distanz ein. Keinem der in der Ausstellung vertretenen Künstler geht es um einen Beweis, sondern um die Transformation des Motivs in eine eigene Bildsprache.

Janina Vitale, Kuratorin der
DZ BANK Kunstsammlung

MAGDALENA JETELOVÁ

* 1946, Semily, Tschechien

Magdalena Jetelová, Atlantic Wall, 1995

Von Spanien bis hoch nach Norwegen verläuft noch heute eine Kette langsam verfallender obskurer Betonklötze. Sie bilden die Reste des „Atlantikwalls“, erbaut von der deutschen Wehrmacht zwischen 1942 und 1944 zur Abwehr gegen eine erwartete Invasion der Alliierten. 1995, fünfzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, hat die Künstlerin Magdalena Jetelová auf die teilweise von Kanonen- und Maschinengewehrkugeln perforierten Betonblöcke Sätze aus Laserschrift projiziert. Die aphorismusartigen Sätze sind während der intensiven Lektüre von Paul Virilios 1975 erschienenen Essaybands „Bunker archéologie“, das ebenfalls von diesen Befestigungswerken handelt, entstanden.

Durch die extreme Langzeitbelichtung, mit der die Aufnahmen gemacht wurden, hat das Meer die Form eines Nebelbetts angenommen. Währenddessen hatte auch die Schrift Zeit, sich in den Film einzubrennen. Schrift ist nie spontaner, vergänglicher Ausdruck, sondern immer ein geschichtsträchtiges Medium, etwas Überliefertes und etwas, das überdauert. Nicht anders der Beton, der den Strandgästen am Atlantik sein sarkastisches Überdauern ins Gesicht wirft. Während die Knochen jener, die um die Gebilde aus Beton herum gefallen sind, schon mehrmals zu Staub geworden sind, stehen sie immer noch da, Zeit und Gezeiten trotzend, und obendrein zu jeder Zeit wieder einsatzbereit. *ag*

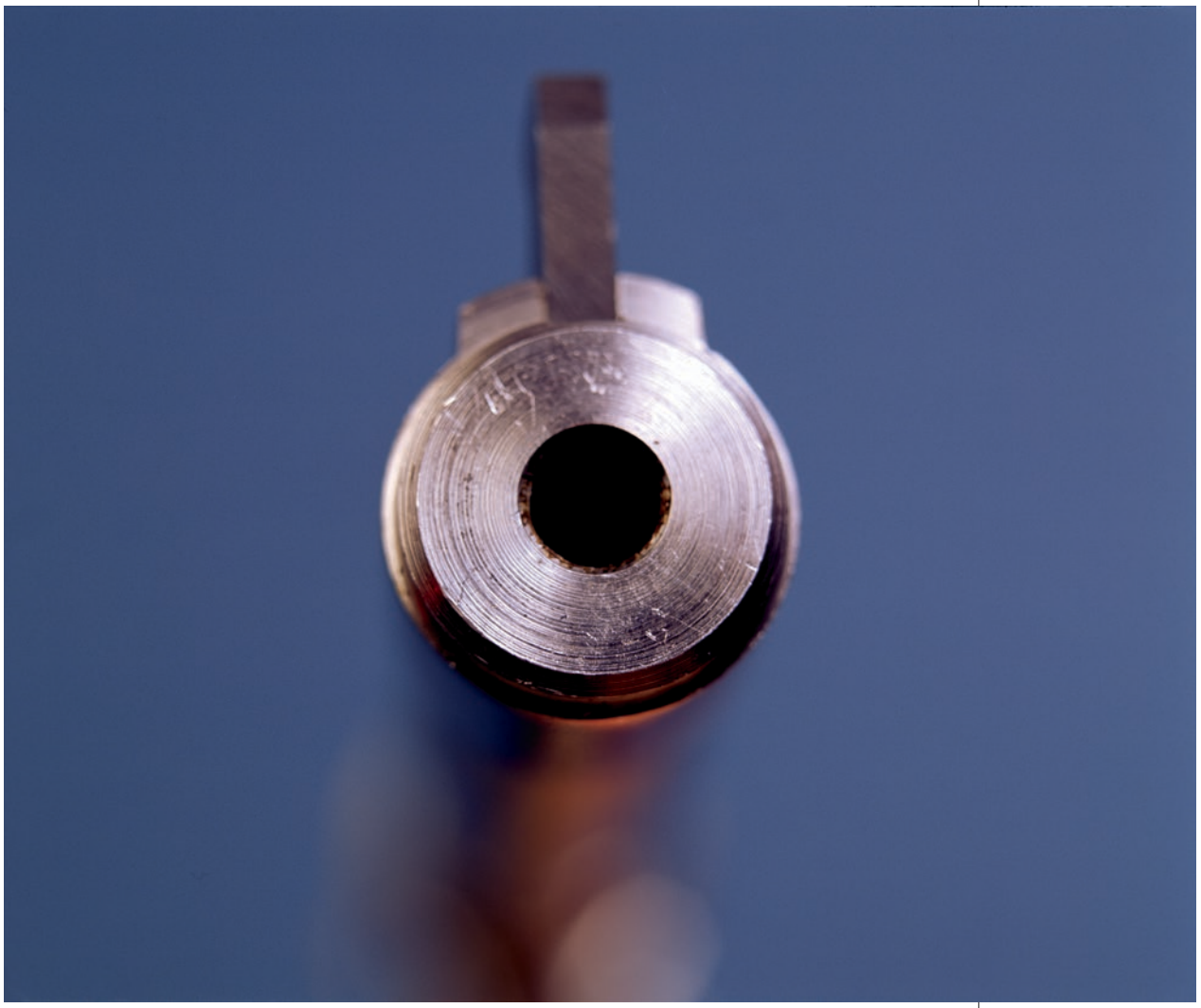
TARYN SIMON

* 1975, New York City, USA

TROY WEBB. Scene of the crime, The Pines, Virginia Beach, Virginia. Served 7 years of a 47-year sentence for Rape, Kidnapping and Robbery, 2002

Ausgangspunkt für die Porträts der Serie „The Innocents“ von Taryn Simon war die Frage nach der Rolle von fotografischem Material als Beweismittel in Strafprozessen. In allen von ihr recherchierten Fällen kam es vor, dass die Polizei willentlich oder unabsichtlich durch die Vorlage von Fotomaterial auf die Opfer und Zeugen Einfluss genommen hatte, um sie zu einer eindeutigen Identifizierung „des Täters“ zu bewegen. Erst Jahre später, manchmal mehr als ein Jahrzehnt, konnten durch neuerdings mögliche und gerichtlich anerkannte DNS-Analysen die Inhaftierten freigesprochen werden.

Simons Serie zeigt die zu unrecht Verurteilten häufig an den vermeintlichen Tatorten, Orte also, an denen sie teilweise noch nie gewesen waren, und die dennoch zu einer schicksalsschweren Crux für sie geworden sind. Der zwischen all den Baumstämmen etwas einsam und verlassen wirkende Troy Webb versinnbildlicht seine tragische Geschichte gleich mehrfach: Nicht nur lassen sich die Bäume auch wie Gitter lesen, zwischen denen Troy hervorlugt; seine einsame Haltung gibt einen Eindruck von der Einsamkeit im Gefängnis, aber vor allem von seiner Ausgeliefertheit den Behörden gegenüber. Dort ist man immer in der Mehrzahl, und auch an kompromittierenden Beweisen und Mitteln, solche zu generieren, fehlt es nicht. *ag*



Andres Serrano, Object of Desire, Ruger – Long Rifle Mark II Target (2), 1992

ANDRES SERRANO

* 1950, New York City, USA

Die fotografischen Serien von Andres Serrano kreisen um die delikatesten Themen der westlichen Zivilisation: Religion, Tod, Sexualität. Seit einem Skandal, der sich im Jahre 1989 im US-Senat zutrug, ist er ein von christlichen Gruppierungen geächteter Künstler. Damals ging es um sein Werk „Piss Christ“ (1987), das einen in ein Plastikglas, angeblich gefüllt mit dem Urin des Künstlers, eingetauchten Kruzifix zeigt. Auf die Serien mit Körperflüssigkeiten folgten welche aus dem Leichenschauhaus und über den Ku-Klux-Clan.

Dem Tod schaut man auf diesem Bild sogar sehr direkt ins Auge oder, besser, er schaut uns ins Auge. Ein himmlisch blauer Hintergrund auf der einen Seite und ein White Room auf der anderen: der Betrachter wird hier ohne jegliche Vorwarnung in ein Duell auf Leben und Tod hineingezogen. Das Rohr, in das er blickt, ist keineswegs ein Heizungsrohr oder eine Gardinenstange, sondern der Lauf eines Gewehrs der Marke Ruger. Entgegen dem sonstigen Gebrauch hat Serrano die Waffe ganz und gar nicht bedrohlich abgebildet, ja vielmehr abstrakt. Der Künstler spielt damit vielleicht auf das in den USA in Bezug auf Waffen geltende Tabu an, Waffen seien keine tödlichen Geräte, sondern Freiheitssymbole. Tatsächlich ist das Image, das Rugers Marketing seinen Waffen verleiht, durchaus vergleichbar mit dem eines Campingstuhls oder eines Wanderrucksacks. *ag*

ROBERT LONGO

*1953, New York City, USA

Robert Longo, Untitled (Ivy Mike), aus der Serie:
THE SICKNESS OF REASON, 2010

Robert Longos Werke entstehen in einem dialektischen Prozess aus Fotografie, Zeichnung und Fotografie. Inspiriert von fotografischem Material erschafft er mit Kohle, die er mit einem Pinsel aufträgt, großformatige Zeichnungen, die nach Abschluss wieder fotografiert werden.

Longo verweist regelmäßig mahnend auf die gesellschaftlichen und politischen Missstände, wie mit dieser apokalyptischen Darstellung der Explosion einer Wasserstoffbombe. „Ivy Mike“ lautete der Name der Bombe, die 1952 auf den Marshall-Inseln, 9.000 Kilometer entfernt vom amerikanischen Festland, gezündet wurde. Ihre Sprengkraft betrug das 700-fache jener Atombombe, die auf Hiroshima fiel.

Mit dem Serientitel „Sickness of Reason“ wird der menschlichen Ratio keineswegs bloß eine momentane Erkrankung attestiert und ebensowenig eine chronische, denn das hieße immer noch, dass es vielleicht eine Zeit ohne Krankheit gab. Stattdessen wird vielmehr eine angeborene Erbkrankheit diagnostiziert, ein dem Wesen der Vernunft innewohnender Morbus. Derselben Auffassung waren auch die Frankfurter Philosophen Adorno und Horkheimer in ihrer Schrift „Dialektik der Aufklärung“, die 1944 unter dem Eindruck der faschistischen Entwicklungen in Europa erschien. *ag*

RENÉ BURRI

* 1933, Zürich, Schweiz

Die Redewendung „hart wie Kruppstahl“ sagt nicht mit all der nötigen Drastik, wie hart dieser Stahl wirklich ist, so hart nämlich, dass in zwei aufeinanderfolgenden Weltkriegen nur er als Hauptfertigungsmaterial für deutsches Kriegsgerät in Frage kam, so hart also, dass nahezu alle von deutscher Seite Getöteten direkte Opfer dieses Stahls wurden. Und nicht nur deshalb, sondern auch wegen der Beschäftigung, ob von den Nazis aufgezwungen oder nicht, spielte keine Rolle, von Zwangsarbeitern in den Essener Fertigungswerken wurde Alfried Krupp bei den Nürnberger Prozessen zu einer Haftstrafe verurteilt. Allerdings musste er nur wenige Jahre davon absitzen, denn als sich die Fronten zwischen Ost und West verhärteten, und man sich unversehens in einem Kalten Krieg befand und ein starkes bewehrtes Deutschland unerlässlich wurde, war auch der Kruppstahl wieder gefragt. Auf René Burris Fotografie sehen wir Alfried Krupp, längst wieder Kopf einer der reichsten deutschen Industriefamilien, links unten in der Ecke sitzend, einer großen homogenen Masse gegenüber. Was Burri zu dieser außergewöhnlichen Perspektive verleitet haben mag, bleibt fraglich. Vielleicht wollte er ihn wieder auf die Anklagebank setzen, vielleicht aber auch ihn als Alleinherrscher über ein gigantisches Industrieimperium zeigen. *ag*

René Burri, von Bohlen & Halbach Krupp Feier,
Villa Hügel, aus der Serie: Die Deutschen, 1960

Marie-Jo Lafontaine, Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht, 1989

MARIE-JO LAFONTAINE

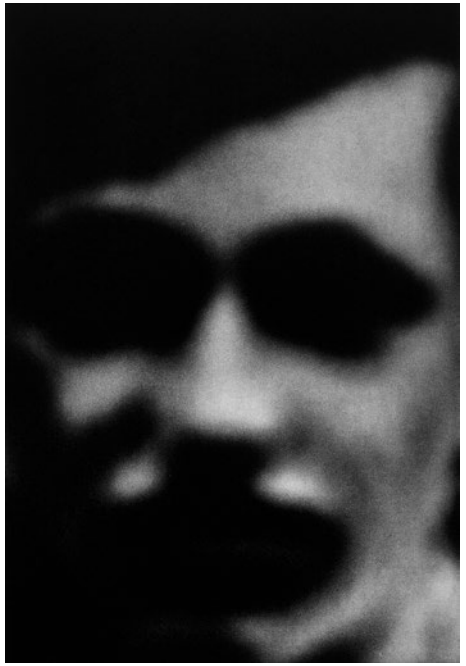
* 1950, Antwerpen, Belgien

Der Satz „Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht" stammt aus Elias Canettis epochaler Studie „Masse und Macht". Im Kapitel, den der Satz eröffnet, nämlich das Kapitel übers „Überleben", macht er deutlich, dass Überleben und Überlegen-Sein mehr oder weniger dasselbe sind. Die einfachste Form des Überlebens sei die des Tötens: Wer, um zu überleben, ein Tier jagt und tötet, der ist nicht nur glücklich über das Mahl, er fühlt sich auch, wie nach einem Wettkampf, überlegen. Und auch in anderer Richtung geht die Gleichung auf: Jemand, der bereits anderen Menschen überlegen ist, z. B. ein Machthaber eines Landes, wird sozusagen zum Überleben gezwungen. Jeder, der sich ihm nähert, wird streng kontrolliert. Der Machthaber wird gewissermaßen in einem beweglichen Sicherheitssafe verwahrt, solange er im Amt ist, denn er muss überleben.

Die belgische Künstlerin Marie Jo-Lafontaine bringt dieses Zitat in direkte Konfrontation mit der Nahaufnahme eines Männergesichts, über dessen augenblickliche Situation man diverse Mutmaßungen anstellen kann. Interessanterweise wird die Mimik des Mannes sofort in Zusammenhang zu diversen Prozessen im Unterleib gebracht. Doch die Mimik drückt auch Qual aus, übermenschliche Anstrengung und Leid. Sie drückt die Kluft aus, die die Lebenden von den Über-Lebenden trennt. *ag*

CHRISTIAN BOLTANSKI

* 1944, Paris, Frankreich



Christian Boltanski, Gymnasium Chases, 1991 (Detail)

Das Tableau von Christian Boltanski ist, wie der Künstler mehrfach betont hat, kein Kunstwerk über den Holocaust, keines, das ihn erkläre oder ihn „als Thema“ habe. „Das wäre schamlos“, sagt er. Stattdessen hätte diese Arbeit das „Bewusstsein von Holocaust“, sie erklärt sich dadurch, dass es den Holocaust gegeben hat. „Es ist eine Kunst danach.“

Nicht lange Zeit nachdem das Klassenfoto, aus dem Boltanski die einzelnen Köpfe herausgeschnitten und vergrößert hat, 1931 entstand, wurde die Schule, das jüdische Gymnasium Chases in Wien, geschlossen. Von allen Abgebildeten hat ein einziger sich auf dem Foto wiedererkannt, Leo Glückselig, auf dem Gruppenbild in der hinteren Reihe und gewissermaßen eingerahmt von zwei ihn anhimmelnden Augenpaaren: Die Leichtigkeit, die dank solcher Späße vom Klassenfoto ausgeht, weicht einer totenkopfartigen Schwere, sobald man sich die Einzelporträts besieht. Doch Porträt ist fast schon das falsche Wort, denn von den Gesichtern bleiben in der Vergrößerung nur noch Masken übrig, physiognomische Anhaltspunkte, Steckbriefe. Es ist keineswegs bewiesen, dass alle Personen auf dem Foto dem Holocaust zum Opfer fielen. Sie stehen daher vielmehr für die paneuropäische jüdische Gemeinschaft, die Opfer des Genozids wurde und deren Gesichter zu einem großen Teil unbekannt bleiben werden. *ag*

TERESA MARGOLLES

* 1963, Culiacán, Mexiko

Teresa Margolles, PM 2010, 2012 (Detail)

Ein Jahr lang hat die mexikanische Künstlerin (und ausgebildete Gerichtsmedizinerin) Teresa Margolles die Titelseite einer Tageszeitung aus Ciudad Juarez abfotografiert. In der Stadt im Norden Mexikos, unmittelbar an der Grenze zur USA, herrscht seit etlichen Jahren ein Krieg unter rivalisierenden Drogenkartellen. Beinahe jede Titelseite des gesamten Jahres, sonntags erscheint das Blatt nicht, zeigt das Bild eines Tatorts, flankiert von einer kleineren Aufnahme einer leichtbekleideten Frau.

Dieses nur scheinbar makabre Nebeneinander von Tod und Erotik ist in Wirklichkeit seit der griechischen Antike ein in der abendländischen Kultur fest verwurzelter Topos. Makaber ist das Zeitungsgeschäft selbst, das jeden Tag eine neue Schlagzeile, also ein ästhetisch wirksames Wortgebilde über den Tod erdichten muss. Vor allem aber hat die Zeitung, wie auf der Titelseite vom ersten Januar zu lesen ist („Der Erste wird exekutiert“), offensichtlich auch die Funktion eines Listenführers und Punkterichters im Drogenkrieg inne. Sie beliefert somit nicht nur die Öffentlichkeit mit Informationen, sondern auch die Drogenbanden mit einem täglichen strategischen Update. Mit der Wucht dieser Installation soll auch viel weniger die Zeitung im Vordergrund stehen, als vielmehr ein Denken über die Rolle der Medien in gewaltsamen Konflikten angeregt werden. Schließlich sind es auch die Medien, die wortwörtlich die Gewalt verbreiten. *ag*

Edgar Lissel, Olympiastadion, 1994

EDGAR LISSEL

* 1965, Northeim, Deutschland

Diese Aufnahme des Berliner Olympiastadions wurde mit einem Lastkraftwagen geschossen.

Im Oktober 1994 machte sich Edgar Lissel daran, unter dem Titel „Illusion der Macht“ eine technisch eigenwillige Porträtserie von den aus der NS-Zeit verbliebenen architektonischen Reliquien in der neuen Hauptstadt Berlin zu machen. Dazu wurde besagter Lkw zu einer Lochkamera umfunktioniert, und das über Stunden einfallende Licht auf einem Streifen Farbfotopapier festgehalten. Während die lange Belichtungszeit einerseits dafür sorgt, dass keinerlei menschliche Spuren und nur die Architektur sichtbar wird, wird andererseits durch die farbliche Invertierung das Motiv unter einem ganz anderen Licht, hier einem blutroten, gezeigt.

Die Sportstätte, ursprünglich erbaut für die Propaganda geladenen Olympischen Sommerspiele von 1936, machte sich auch noch während des Zerfalls von Hitlers Imperium nützlich; nachdem die Luftangriffe der alliierten Streitkräfte auf die Hauptstadt mehr und mehr zunahmen, wurden die Katakomben des Stadions, geschützt von mächtigen Betondecken, noch zur Herstellung von Rüstungsgütern, genauer gesagt Raketenzündköpfen der Firma Blaupunkt, verwendet. Lissels Aufnahme lässt durch die chromatische Verfremdung für den Betrachter eine ganze Palette an Interpretationsmöglichkeiten hinsichtlich den Bedeutungsschichten dieses Gebäudes zu, und fragt nach der Distanz, die man zu solchen geschichtsträchtigen Bauten haben kann. *ag*

AUSSTELLUNGEN SEIT 2006

Sascha Weidner: Beauty Remains
8. September 2006–10. November 2006

Helsinki School I
18. November 2006–12. Januar 2007

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

Jitka Hanzlová: bewohner
28. März 2007–25. Mai 2007

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

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

Taryn Simon: The Innocents
26. September 2007–16. November 2007

Arbeitswelten
06. Februar 2008–18. April 2008

Freedom is just another word …
23. April 2008–04. Juli 2008

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

Nee, oder?
25. September 2008–21. November 2008

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

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

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

Herrlich weiblich!
15. August 2009–31. Oktober 2009

Denk ich an Deutschland …
10. November 2009–09. Januar 2010

Inge Rambow: Niemandsland
20. Januar 2010–17. April 2010

Bella Italia!
28. April 2010–24. Juli 2010

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

A Touch of Dutch
28. September 2010–04. Dezember 2010

American Dream
26. Januar 2011–02. April 2011

Herein!
14. April 2011–11. Juni 2011

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

FAME
5. Oktober 2011–17. Dezember 2011

Dark Sights
27. Januar 2012–31. März 2012

Reich mir die Hand
13. April 2012–04. Juni 2012

Wir sind die anderen
16. August 2012–27. Oktober 2012

Religion & Riten
9. November 2012–26. Januar 2013

FARBE FORM FOTOGRAFIE FLÄCHE
8. Februar 2013–20. April 2013

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

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

Das Fenster im Blick
20. November 2013–22. Februar 2014

Mannsbilder
7. März 2014–17. Mai 2014

Blütezeit
27. Mai 2014–9. August 2014

Spuren der Macht
05. September 2014–22. November 2014

IMPRESSUM

Sammlungsleitung:
Dr. Christina Leber

Kuratorin der Sammlung:
Janina Vitale

Kuratorin der Ausstellung:
Dr. Christina Leber
Janina Vitale

Koordination der Ausstellung:
Janina Vitale

Text:
Adrian Giacomelli
Janina Vitale

Bildredaktion:
Altan Eskin

Lektorat:
Kurt Hofmann

Ausstellungsaufbau:
Dierk Gessner, Kurt Hofmann

Ausleuchtung:
Tobias Cunz, Adrian Giacomelli, Stephan Zimmermann

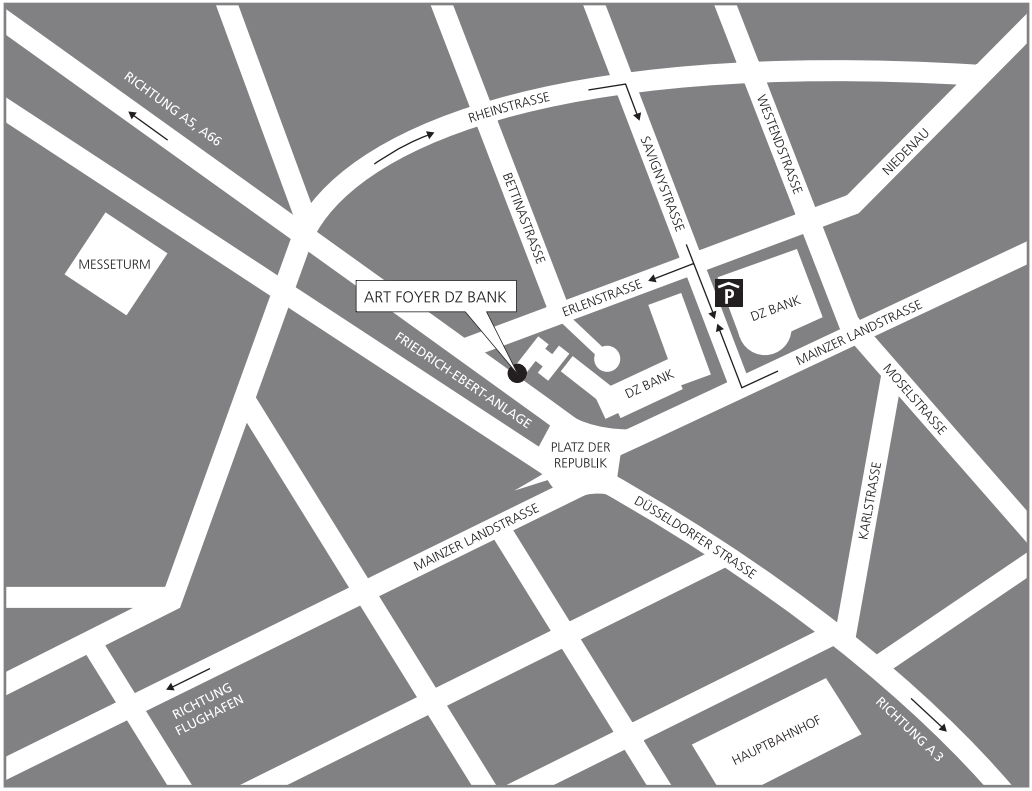
Transporte:
hasenkamp Internationale Transporte GmbH,
Heinemann Kunsttransporte

Grafische Gestaltung:
Altan Eskin
Peter Schmidt Group

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
Dr. Cornelius Riese
Thomas Ullrich
Frank Westhoff
Stefan Zeidler



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.

Genossenschaftliche FinanzGruppe
Volksbanken Raiffeisenbanken

DZ BANK