



		Sonja Alhäuser (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	18
		Stephan Balkenhol (<i>Richard Hoppe-Sailer</i>)	20
		Christiane Baumgartner (<i>Reinhard Buskies</i>)	22
		Boris Becker (<i>Annette Urban</i>)	24
		Matthias Beckmann (<i>Reinhard Buskies</i>)	26
		Martin Brand (<i>Eva Wruck</i>)	28
		Martin Brüger (<i>Stefan Rasche</i>)	30
		Holger Bunk (<i>Sepp Hiekisch-Picard</i>)	32
		Daniel Burkhardt (<i>Reinhard Buskies</i>)	34
		Bogomir Ecker (<i>Bernd Finkeldey</i>)	36
		Kerstin Flake (<i>Bettina Reichmuth</i>)	38
		Martina Geist (<i>Bernd Finkeldey</i>)	40
		Christoph Girardet (<i>Isabelle Schwarz</i>)	42
		Katharina Grosse (<i>Hans Günter Golinski</i>)	44
		Rolf Julius (<i>Markus Steffens</i>)	46
		Raymund Kaiser (<i>Thomas Janzen</i>)	48
		Dieter Kiessling (<i>Bernd Finkeldey</i>)	50
		Jan Kolata (<i>Bernd Finkeldey</i>)	52
		Christina Kubisch (<i>Bernd Finkeldey</i>)	54
		Camill Leberer (<i>Reinhard Buskies</i>)	56
		Maik + Dirk Löbber (<i>Annette Urban</i>)	58
		Thomas Lüer (<i>Reinhard Buskies</i>)	60
		Bettina Marx (<i>Eva Wruck</i>)	62
		Rana Matloub (<i>Reinhard Buskies</i>)	64
		Anke Mila Menck (<i>Eva Wruck</i>)	66
		Aurelia Mihai (<i>Stephan Mann</i>)	68
		Christopher Muller (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	70
		Martin Noël (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	72
		Norbert Radermacher (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	74
		Silke Rehberg (<i>Eva Wruck</i>)	76
		Ingo Ronkholz (<i>Sepp Hiekisch Picard</i>)	78
		Magdalena von Rudy (<i>Sebastian Paul</i>)	80
		Judith Samen (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	82
		Robert Schad (<i>Bernd Finkeldey</i>)	84
		Hans-Christian Schink (<i>Eva Wruck</i>)	86
		Corinna Schnitt (<i>Simone Bogner</i>)	88
		Ralf Schreiber (<i>Reinhard Buskies</i>)	90
		Anja Schrey (<i>Bernd Finkeldey</i>)	92
		Martina Schumacher (<i>David Woodard</i>)	94
		Olaf Val (<i>Reinhard Buskies</i>)	96
		Elisabeth Vary (<i>Richard Hoppe-Sailer</i>)	98
		Cornelius Völker (<i>Ulrich Fernkorn</i>)	100
		Michael John Whelan (<i>Christoph Kivelitz</i>)	102
		Andrea Zaumseil (<i>Richard Hoppe-Sailer</i>)	104
Grußwort der Oberbürgermeisterin der Stadt Bochum	5		
<i>Hans Günter Golinski</i> Glückwunsch, lieber Freund	6		
<i>Richard Hoppe-Sailer</i> Der Kunstverein als ästhetisches und gesellschaftliches Labor	8		
<i>Reinhard Buskies</i> Konzept Kemnade Strategien der Annäherung an einen besonderen Ort	13		

Grußwort

Fünzig Jahre Kunstverein Bochum, das heißt fünfzig Jahre bürgerschaftliches Engagement für Kunst und Kultur in unserer Stadt – dafür danke ich allen Beteiligten im Namen der Stadt Bochum und persönlich!

Entstanden aus dem Zusammenschluss des ehemaligen „Vereins der Kunstfreunde“ sowie des „Vereins der Freunde der bildenden Kunst“ kann der Kunstverein stolz auf eine intensive Tätigkeit im zurückliegenden halben Jahrhundert sein. Waren am Anfang neben Kunstreisen vor allem Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen zu Themen der Gegenwartskunst die Schwerpunkte, kamen schon bald die Organisation und Präsentation von Ausstellungen junger Kunst hinzu. Insbesondere hierdurch hat sich der Kunstverein Bochum ein unverwechselbares Profil gegeben und damit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis moderner Kunst in unserer Stadt geleistet. Maßgeblichen Anteil daran haben stellvertretend für viele die in der Vereinsgeschichte bisher erst vier Vorsitzenden Dr. Wilhelm Peter Radt, Helmut Klinker, Dietrich Schöning und Prof. Richard Hoppe-Sailer.

In den Mittelpunkt seines Jubiläums stellt der Kunstverein nun - passender geht es nicht - eine eindrucksvolle Ausstellung im Kunstmuseum, deren Werke durch den vorliegenden Katalog dokumentiert werden. Ich danke allen Verantwortlichen für ihr Engagement und wünsche der Ausstellung eine große Beachtung. Damit verbinde ich meinen herzlichen Glückwunsch zum 50-jährigen Bestehen an alle Mitglieder des Kunstvereins Bochum und wünsche für die Zukunft alles Gute sowie weiterhin viel Freude, das lebendige und vielfältige Kulturleben in unserer Stadt mitzugestalten!

Otilie Scholz

Hans Günter Golinski

Glückwunsch – lieber Freund!

Seit Kindertagen sind das heutige Kunstmuseum Bochum und der Kunstverein Bochum eng befreundet. Der nur zwei Jahre ältere Freund, namentlich der Gründungsdirektor Dr. Peter Leo hatte die Eltern, den 1921 gegründeten ‚Verein der Kunstfreunde‘ und den 1957 entstandenen ‚Verein der Freunde der bildenden Kunst in Bochum e.V.‘ förmlich zur Zeugung eines jüngeren Spielgeährten gedrängt, wobei der Ältere anfangs den Vorteil hatte, das gemeinsame Spiel stärker zu beeinflussen. Die gute Freundschaft zahlte sich von Beginn an für beide aus: Die Bochumer Stadtverwaltung konnte auf keine eigenen Erfahrungen beim Betrieb eines Kunstmuseums, das sammeln, bewahren, ausstellen und vermitteln muss, zurückgreifen. Bei einigen Kinderkrankheiten war es dem Kunstverein möglich, zu helfen; so beispielsweise mit der Anschaffung eines LKWs zum kostengünstigen Transport von Kunst. Auch beim Umgang mit Spenden sprang der Kunstverein zu einer Zeit ein, als das Sponsoring noch vergleichsweise wenig ausgebildet war und kompensierte so die mangelnde Praxis. Auf diese Weise konnte eine Reihe von Kunstwerken zusätzlich zum städtischen Ankaufset für die Museumsammlung erworben werden. Doch auch der Jüngere profitierte vom Zusammenspiel, was sich anfänglich auf der persönlichen Freundschaft zwischen Peter Leo und dem Vorstandsmitglied bzw. späterem Vorsitzenden des Kunstvereins, dem Sammler Helmut Klinker begründete. Von der Gegenwartskunst fasziniert, beriet sich Klinker mit Leo, stimmte mit ihm Ankäufe aus Museumsausstellungen für seine Kunstsammlung ab, um sie in Teilen schließlich zu günstigen Konditionen der Stadt zu verkaufen. Die eigene Begeisterung für junge Kunst trug Klinker in den Verein und weckte das Bedürfnis nach selbstständiger Ausstellungstätigkeit, wobei das Museum diesmal entscheidende Hilfeleistungen gab – und das bis heute. Neben der gleichzeitig einsetzenden Kunstreisstätigkeit, waren es vor allem die Ausstellungen junger Kunst, die zur Emanzipation gegenüber dem Kunstmuseum und zur überregionalen Profilierung des Kunstvereins führten. Während meiner Amtszeit als Museumsdirektor bzw. Geschäftsführer des Kunstvereins habe ich mich bewusst aus der Planung von Ausstellungsthemen zurückgenommen; das seit 1976 im Haus Kemnade stattfindende Ausstellungsprogramm habe ich immer als Korrektiv, Alternative und Ergänzung auf hohem Niveau zu den Ausstellungen des Kunstmuseums und anderer Bochumer Ausstellungsorte gewertet. Sui generis und insbesondere durch den persönlichen Einsatz einzelner Mitglieder kann ein Kunstverein informeller, unmittelbarer und flexibler mit Künstlern arbeiten als es etablierten Institutionen wie Museen möglich ist. Die komplexe kommunale Verwaltungsstruktur und die an eine öffentliche Einrichtung herangetragenen Ansprüche seitens Künstler und Leihgeber bremsen manche Projekte aus. Dem ehrenamtlichen Engagement der Vereinsmitglieder entspricht man oft durch größere Toleranz und Anspruchlosigkeit. Der Bochumer Kunstverein hat dies jedoch nie ausgenutzt – mangelnde finanzielle Möglichkeiten wurden und werden oft durch persönlichen Einsatz und freundschaftliche, nahezu familiäre Fürsorge den Künstlern gegenüber wettgemacht. Nach 50 Jahren sind nun beide Freunde erwachsen und entsprechend eigenständig. Die Rahmenbedingungen für Ausstellungstätigkeit

haben sich in dieser Zeit aus vielfältigen Gründen geändert, sowohl die öffentlich als auch vereinsmäßig betriebenen Kunstorte sind mehr als je zuvor auf zusätzliche Förderung angewiesen. In Zeiten der Not beweist sich wahre Freundschaft: Der Kunstverein und das Kunstmuseum standen und stehen zueinander. Zum einen ist es das Engagement um die bildende Kunst und zum anderen – glücklicherweise – sind es die menschlichen Beziehungen, die Kraft für Krisenbewältigungen geben. Im Namen meiner Vorgänger danke ich für die in früheren Zeiten bewiesene Solidarität und persönlich bedanke ich mich für den stärkenden Beistand in der jüngsten Vergangenheit. Als ein städtischer Vertreter in Sachen bildender Kunst werde auch ich mich weiterhin mit den mir zur Verfügung stehenden Möglichkeiten für ein eigenständiges Ausstellungsprogramm und das in Bochum einzigartige Kunstreiseangebot des Kunstvereins einsetzen. Was heute mehr denn je gefordert ist, ist das Bekenntnis und das tatkräftige Engagement von Menschen, die gute Kunst sehen wollen – es reicht nicht mehr, sie ‚nur‘ zu betrachten, man muss sie fordern und fördern, ihr den Weg in die Öffentlichkeit ebnen und ihren Platz in der Gesellschaft sichern – gegebenenfalls auch verteidigen.

Ich gratuliere dem Freund Kunstverein Bochum zum 50. Jubiläum und bedanke mich herzlich bei allen Vorstandsmitgliedern, mit denen ich kollegial und freundschaftlich zusammenarbeiten durfte, namentlich bei Helmut Klinker, Dietrich Schöning und Richard Hoppe-Sailer. Für die wieder einmal äußerst qualitätsbewusste und kenntnisreiche Künstlerauswahl und das herzliche Miteinander bei unserem großen Kooperations- bzw. Freundschaftsprojekt die Jubiläumsausstellung *bis hier ... 50 Jahre Kunstverein* sage ich Reinhard Buskies, Ulrich Fernkorn, Richard Hoppe-Sailer, Uwe Nölke, Klaus-Peter Thommes, Annette Urban sowie Eva Wruck meinen großen Dank. Ich bedanke mich bei allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, sowie allen Leihgebern. Meinem Team, stellvertretend meinem Kollegen Sepp Hiekisch-Picard, sage ich Dank für die hohe Professionalität und das große Engagement. Namentlich nennen muss und will ich den so genannten ‚Burgwart‘ von Haus Kemnade, Karl-Heinz Schneiders. Seit Jahren macht er für unseren Freund Kunstverein Unmögliches möglich – seine Leistung verdient große Anerkennung und herzlichen Dank. Einen besonderen Dank möchte ich zum Schluss aussprechen: Er gilt den im Laufe von 50 Jahren vielen Bochumer Bürgerinnen und Bürgern, die sich durch ihre Mitgliedschaft im Kunstverein ideell wie materiell zur bildenden Kunst bekannt und so ein geistiges Klima in Bochum geschaffen haben, in dem es uns Kunstschaffenden Freude macht, zu leben und zu arbeiten. Zugleich tragen sie dazu bei, das Ruhrgebiet als Kulturregion weiter zu stärken - DANKE.

6

7

Kunstvereine sind Kinder der Revolution. Entstanden im Umfeld von Aufklärung und französischer Revolution werden sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere in Deutschland zu einem nicht zu unterschätzenden Instrument der bürgerlichen Emanzipation. Gerade in den reichen Handelsstädten, wie beispielsweise in Bremen oder in Nürnberg, aber auch in Hamburg und Münster bildeten sich Zusammenschlüsse von aufgeklärten Bürgerinnen und Bürgern, die ihre Kunstschatze Gleichgesinnten präsentieren wollen. Ähnlich wie die Salons in Berlin und Paris waren diese Vereine Orte des Austausches neuer Ideen, des Kennenlernens von Künstlern und Kunstwerken. Damit war bereits der Geburtsstunde der Kunstvereine eine Aufgabe eingeschrieben, der sie heute noch in ihren weit gefächerten kulturellen Angeboten nachkommen: Die Vermittlung der jeweils zeitgenössischen Kunst. Ob in Führungen, in Diskussionen, auf Exkursionen, immer wird die ursprüngliche Idee fortgeschrieben, dass eine der zentralen Aufgaben der Kunstvereine in der Etablierung und der Ausdifferenzierung des Kunstdiskurses liegt. Dieser Blick in die Geschichte macht auch deutlich, was sich hinter dem heute etwas sperrig gewordenen Begriff der Vermittlung verbergen kann, wenn er nicht oberlehrerhaft und mit erhobenem Zeigefinger daher kommen soll. Im ursprünglichen Sinne ist es tatsächlich ein kritischer Diskurs, eine heftige Debatte, wie sie sich beispielsweise an den Pariser Kunstsalons des 19. Jahrhunderts entzündete, und woran sich grundlegende, weit über den tagesaktuellen Anlass hinausgehende kunsttheoretische Debatten anschlossen. Diese Auseinandersetzungen zeigen uns heute noch, wie Kunst und das Reden über Kunst ein öffentliches Interesse sein kann, und wie es sich öffentlich zu artikulieren vermag. Nun hat es solche grundlegenden Kunstdebatten in Deutschland kaum gegeben. Eine aber ist dennoch zu nennen, wurde sie doch durch die Ausstellung eines Kunstvereins ausgelöst. Als 1910 die vom Kunstverein zu Bremen getragene Kunsthalle Bremen ein Werk Vincent van Goghs ankaufte, entbrannte eine heftige Diskussion. Ausgelöst durch Carl Vinnen, einen höchst konservativen Künstler aus dem Umkreis der späteren Worpsweder, bildeten sich schnell tief miteinander zerstrittene Fraktionen, die schlussendlich zur Bildung des „Blauen Reiters“ in München führten. Das fortschrittliche Kunstklima in Bremen, dessen Kunstverein bereits 1823 gegründet wurde, war der Auslöser und der Nährboden für eine solche Entwicklung. An solche Ereignisse gilt es zu erinnern, wenn wir heute die Debatte im Bereich der zeitgenössischen Kunst beklagen und wenn wir uns allzu pädagogisch auf Vermittlung zurückziehen.

Diese Entwicklungen hängen nicht zufällig mit der Sammlungstätigkeit dieser frühen Vereine eng zusammen: nicht den Preziosen des Adels galt das Interesse, sondern gerade denjenigen Kunstformen, die an den neuen, noch unter adeligem Protektorat entstandenen Akademien eher zu den niederen Gattungen zählten: Der Landschaft, dem Genre und dem Stilleben. Insbesondere aber die Genremalerei und die Darstellung der heimatlichen Landschaft trafen auf das Interesse der frühen Kunstvereinsmitglieder. Diese Kunstvereine waren auch in einem anderen Sinne Kinder ihres Zeitalters, sie waren frühe Institu-

tionen des Kunsthandels. Die Ausstellungen dienten nicht allein der Präsentation neuer Kunst, sie waren Handelsplattformen für aktuelle Kunst, frühe Kunstmessen. In erster Linie aber waren sie die Geburtsstätten zahlreicher Museen. Ob in Hamburg, in Münster oder in Köln, die Museen und Sammlungen dieser Städte verdanken sich zu großen Teilen den bürgerlichen Initiativen des frühen 19. Jahrhunderts. Und diese Initiativen waren höchst vielfältig. In Köln und München kann man an den Sammlungen Wallraf, Schnütgen und Boisserée sehen, wie sich in jener Zeit ein sehr breites, auf alle Epochen der Kunst sich ausdehnendes Interesse entwickelte. Es richtete sich gleichermaßen auf die Rettung und Wiederentdeckung des Mittelalters, dessen Kunst im Gefolge der Aufhebung der Klöster 1803 verloren zu gehen drohte, es richtet sich aber gleichermaßen auf die aktuelle Kunst und deren Autoren, die nun, durch den Wegfall sicherer kirchlicher und adliger Pfründe, gezwungen waren, sich auf einem für sie völlig ungewohnten Terrain zu bewegen, dem freien Markt. Da aber kannten sich die Handelsbürger bestens aus, und so ist die Verbindung zwischen den Künsten und den Bürgern im 19. Jahrhundert wohl ganz und gar nicht zufällig, und sie verdankt sich auch nicht allein philanthropischen Interessen. Sicher waren die Salons und die Ausstellungen der Kunstvereine Orte des Austausches liberaler Gedanken und Ideen, zugleich aber waren sie auch Orte des Handels. Damit eröffnet sich ein bedeutsames und bis heute fortwirkendes Beziehungsgeflecht zwischen den Künstlern und einer neuen Auftraggeberschicht, die durchaus, in der Tradition der alten Auftraggeber, als Mäzen und Förderer in Erscheinung tritt.

Betrachtet man die weitere Geschichte der Kunstvereine, so haben sich vielfältige Ausdifferenzierungen entwickelt, die die zu Beginn bereits angelegten Bestrebungen mit je unterschiedlichen Akzentuierungen weiterführen. Da gibt es den Kunstverein, der sich als Museumsverein der Förderung der Sammlung und Vermittlung eines Hauses widmet, es gibt Vereine, die, wie in Bremen, das Museum zum Teil tragen und maßgeblich unterstützen. Es gibt Kunstvereine, die das weite Spektrum unterschiedlicher kultureller Aktivitäten anbieten und solche, und davon soll hier die Rede sein, die einen explizit avantgardistischen Ausstellungsbetrieb unterhalten und sich in unterschiedlicher Art und Weise der Vermittlung der zeitgenössischen Kunst widmen.

Kunstvereine dieser Art prägen traditionell weite Teile des aktuellen Kunstdiskurses. Wie kaum andernorts nehmen sie eine spezifische Funktion im komplexen Austarieren künstlerischer Wertermittlung wahr. Zwischen der ökonomisch orientierten Galerietätigkeit auf der einen Seite und der auf Beispielfähigkeit und Bestand ausgerichteten Sammlungstätigkeit der Museen auf der anderen erfüllen die Kunstvereine die Funktion eines freien Laboratoriums neuer ästhetischer Ausdrucksformen. Damit begeben sie sich auf eine sehr spezielle Gratwanderung. Einerseits als bürgerliche Bildungseinrichtungen entstanden, die sich der Vermittlung von Kunst widmen und an deren Demokratisierung interessiert sind, arbeiten sie zugleich immer wieder daran, die

Grenzen dessen, was in gesellschaftlicher Übereinkunft als Kunst akzeptiert wird, zu erweitern und zu sprengen. In privater Trägerschaft sind sie nicht an öffentliche Programmkommissionen und Museumsbeiräte gebunden, und frei von unmittelbaren ökonomischen Zwängen, können sie in oftmals unkonventionellen Räumen und an kunstfernen Orten künstlerischen Projekten eine ideale Bühne bieten. Allerdings stehen auch Kunstvereine nicht außerhalb der Regeln einer zunehmend durch und durch ökonomisierten Gesellschaft. Da sie aber von Grund auf aus einem ehrenamtlichen bürgerschaftlichen Geist leben, sind sie es gewohnt, auch alternative Finanzierungsquellen und unterschiedliche Formen des Sponsoring zu erproben.

Eine weit verbreitete Form, den Spagat zwischen Bildungsauftrag und Avantgarde einerseits und den finanziellen Notwendigkeiten andererseits, zu überbrücken, ist die Jahresgabe. Jahr für Jahr erbitten die Vereine aus dem Kreis der ausgestellten Künstlerinnen und Künstlern kleine Arbeiten, die zu einem für die Mitglieder höchst attraktiven Preis angeboten werden können. Mittlerweile hat sich der alljährlich erscheinende Katalog der Jahresgaben zu einem veritablen Kompass für die aktuelle Kunst und zu einem Einkaufsleitfaden für angehende aber auch durchaus für arrivierte Sammler entwickelt. Die Form dieser Jahresgabe korreliert insbesondere in den späten 1960er Jahren mit einer anderen Form der Demokratisierung der Kunst: dem Multiple. Waren es gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich die Peintre-Graveurs, die Maler-Radierer, die die Bildsprache der Impressionisten einem breiten Publikum erschwinglich zur Verfügung stellten und dabei zugleich neue, höchst subtile, ästhetische Ausdrucksformen und technische graphische Verfahren entwickelten, so entstand kurz nach der Mitte des 20. Jahrhunderts, im Zuge eines umfassenden Emanzipationsschubes der Künste, das Multiple. Dahinter verbirgt sich ein kleines, vielfach reproduzierbares, oftmals nicht limitiertes Objekt, das in ganz besonderer Weise geeignet erscheint, die Grundidee der Kunstvereine zu repräsentieren. Es ist eine selbst emanzipative Kunstform, die sich dezidiert den Zwängen des Marktes zu entziehen sucht, und trifft damit genau das Kerninteresse der Kunstvereine und ihrer Mitglieder. Sie können so unmittelbar teilhaben an der aktuellen Kunstproduktion und deren avancierten Hervorbringungen. Dieses Beispiel zeigt vielleicht in besonders charakteristischer Weise, wie sich Kunstvereine zur zeitgenössischen Kunst verhalten können.

Im Laufe der letzten Jahrzehnte sind die Grenzen zwischen den Institutionen und ihren Aufgaben unschärfer und durchlässiger geworden. Es haben sich eine Fülle neuer Ausstellungsformate und -orte entwickelt. Museen widmen sich verstärkt der zeitgenössischen Kunst und ihr Ausstellungsbetrieb trägt teilweise Züge dessen, was traditionellerweise die Kunstvereine geleistet haben. Deren Aufgabenfeld muss sich dem anpassen, und dies geschieht fortwährend. In ihrer großen organisatorischen Breite, von den kleinen und mittleren, oftmals rein ehrenamtlich geführten, bis hin zu den großen Vereinen mit einer hauptamtlichen Leitung, können sie den unterschiedlichsten künstlerischen Konzepten Raum bieten. Dabei ist ihnen Zeitgenossenschaft von Beginn an eingeschrieben. Sie verhandeln in ihren vielfältigen Ausstellungs- und Bildungsprogrammen in ganz besondere Weise, das, was in unserer Ge-

sellschaft Kunst ist und sind damit wichtige Akteure in einem hoch ausdifferenzierten kulturellen Meinungsbildungsprozess. Dass sie dies in einer freien, bürgerschaftlichen Organisationsform tun, sichert ihre Unabhängigkeit; ein nicht unerhebliches Gut in einer von widerstreitenden Interessen heftig umkämpften Szene. Auch wenn zur Zeit möglicherweise gerade die Organisationsform des Vereins keine Konjunktur hat, so ist es gerade deshalb umso unerlässlicher ihre unbestreitbare, emanzipative Grundhaltung zu unterstreichen, sie bildet die Basis zur Weiterentwicklung und Pflege einer freien Kultur.

Reinhard Buskies
Konzept Kernade
Strategien der Annäherung an einen besonderen Ort

Der Ausstellungsraum, den der Kunstverein Bochum seit etlichen Jahren im Obergeschoss des Hauses Kernade mit ausgewählten Positionen aktuellen Kunstschaffens bespielt, weicht in vielfacher Hinsicht von jenen Erwartungen und Anforderungen ab, wie sie sich gewöhnlich mit Ausstellungsräumen zeitgenössischer Kunst verbinden. Betreten wird der Raum durch eine gerade einmal mannshohe, tunnelartige Türnische in dem massiven Mauerwerk des burgartigen, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Gebäudes. Im Inneren dann drängt sich ein dunkler, rustikaler Dielenboden optisch in den Vordergrund, die runde Einbuchtung des benachbarten Wendeltreppenhauses schafft einen deutlichen Volumenakzent in der vorderen Raumecke, und die bleiverglasten Fenster erweisen sich als visueller Attraktor, gegen den sich die Kunst zu behaupten hat. Von dem kuratorischen Wunschbild des „White Cube“, dem neutralen und damit vermeintlich idealen Raum zeitgenössischer Kunstpräsentation, ist der Bochumer Kunstvereinsraum denkbar weit entfernt.

Das Prinzip des „White Cube“ ist freilich längst von unterschiedlicher Seite hinterfragt worden. Brian O'Doherty dekonstruiert in seinem 1976 veröffentlichten Text „Inside the White Cube“ die Illusion des neutralen Ausstellungsraumes und konstatiert hier vielmehr ein geschlossenes System von Präsenzbildung, einem Sakralraum vergleichbar, das an der Konstituierung der präsentierten Objekte als Kunstgegenstand selbst erheblichen Anteil hat. In der Folge institutionskritischer Ansätze (z.B. bei Daniel Buren oder Michael Asher) seit den 1960er Jahren sowie einem gesteigerten Interesse an Kontextualisierung in den 1990er Jahren erweist sich die vermeintliche Stärke des „White Cube“ immer mehr als empfindliche Schwachstelle: ein System, das darauf gerichtet ist, die Kunst von all jenen Einwirkungen fern zu halten, die ihrer Selbstbestimmung als Kunst entgegenwirken, muss zwangsläufig die Wechselwirkung der Kunst mit anders definierten und konnotierten Umfeldern unterbinden.

All dies trägt bei zu einer Verschiebung der Paradigmen von Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst, die sich als Tendenz durch die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts zieht. Indem der Ausstellungsraum als institutionalisierter Schutzraum von Kunst relativiert wird, öffnet sich das Feld auch für ein neues Verhältnis der kuratorischen Praxis zu nicht kunstspezifisch vorgeprägten Situationen. Die Selbstverständlichkeit, mit der wir heute ehemals kunstfremde Orte als Spielorte gerade der jüngsten Gegenwartskunst akzeptieren, wäre ohne den beschriebenen Wertewandel auf allen Seiten nicht zu denken. Längst sind Bahnhöfe, Lagergebäude oder Fabrikhallen in anerkannte und mitunter höchst spektakuläre Ausstellungsorte umgewandelt geworden.

Es verwundert nicht, dass die Zahl solcher Umwidmungen in der Ruhrregion besonders hoch ist. Hier hat nicht nur ein seit Jahrzehnten andauernder, tiefgreifender Strukturwandel eine Vielzahl ehemaliger Industriestandorte freigesetzt und neue Nutzungskonzepte eingefordert, auch hat sich die Region

mit der ihr eigenen Kulturdichte einem „Wandel durch Kultur“ verschrieben. Aufgegebene Produktionsstätten und industrielle Leerstände, ehemalige Bergwerksanlagen und Bergbauhalden geraten durch die Besetzung mit Kunst neu und anders in den Blick einer breiten Öffentlichkeit, die sich diese vormals meist nicht zugänglichen Stätten nun in ihrer Überlagerung von industrieller Geschichte und künstlerischer Gegenwart als mehrfach codierte Orte aneignet.

Die maßgebliche Prägung des Ruhrgebiets ist mit den Prozessen der Industrialisierung und De-Industrialisierung im 19. und 20. Jahrhundert verbunden, doch lässt sich die historische Dimension der Region nicht auf diesen Zeitraum begrenzen, wenngleich frühere historische Schichten deutlich weniger im allgemeinen Bewusstsein verankert sind. Für eine vorindustrielle Zeit und deren vergangene gesellschaftliche Ordnungen steht indes das Haus Kemnade als ehemaliger Adelssitz an der Ruhr. Erbaut im 17. Jahrhundert und in späteren Zeiten zum Gutshof erweitert, dient es heute als Ausstellungshaus, das nicht nur den Bochumer Kunstverein, sondern in den Räumen des Erdgeschosses auch eine umfangreiche Musikinstrumentensammlung beherbergt. Die historischen Instrumente, aber auch die seit den frühen 1970er Jahren weitgehend unveränderte Präsentation der Sammlung bringen wiederum eigene historische Ebenen ein. Mehr noch aber ist es die teilweise erhaltene, barocke Ausstattung des Gebäudes, die sich gleichsam als fragmentarisches Einsickern von Geschichte in die Gegenwart heutiger Nutzungen erweist.

Jede Ausstellung mit Werken zeitgenössischer Kunst im Haus Kemnade wird nicht umhin können, sich dieser Ausstellungssituation als einer besonderen gewahr zu werden. Mehr oder weniger, bewusst oder unbewusst, wird der situative Kontext die Wahrnehmung der Kunst mitbestimmen, sei es durch den Eigencharakter des Ausstellungsraumes oder die besondere Einstimmung des Besuchers beim Betreten und Durchschreiten des Hauses. Die Wechselwirkung der gezeigten Kunst mit einem derart vielschichtig geprägten Umfeld ist auf Kemnade als situative Gegebenheit zwangsläufig in die Konzeption mit einzubeziehen. Dies hat Künstler immer wieder veranlasst, die Reflexion des Ortes in seinen funktionalen und historischen Implikationen zu einem wesentlichen Element ihrer künstlerischen Strategie zu machen.

Im folgenden soll an ausgewählten Beispielen aus der Ausstellungsgeschichte des Kunstvereins nachverfolgt werden, wie die Annäherung an Kemnade als besonderen Ausstellungsort in künstlerischen Prozessen ihren Niederschlag findet. Die Künstler verfolgen hierbei ganz unterschiedliche Ansätze, knüpfen auf verschiedenen Ebene an das Haus in seiner eigentümlichen Überlagerung von historischen und gegenwärtigen Bedeutungen an und setzen sich in jeweils spezifischer Weise zu den Gegebenheiten ins Verhältnis. Als situationsbezogene Setzungen wirken die zeitgenössischen künstlerischen Interventionen auf den Ort zurück und werden Teil einer Wahrnehmung des Hauses in seiner Gesamtheit von Geschichte und Gegenwart.

Einen minimalistischen und zugleich pointierten Kommentar etwa formulieren Maik und Dirk Löbbert mit ihrer Installation *unplugged* im Jahr 2001. Sie ver-

zichten ostentativ auf das Einbringen künstlerischer Objekte in den Ausstellungsraum und überziehen die Wände statt dessen mit einem „Vorhang“ von Hängeschmüren, die im Abstand von jeweils gut 10 Zentimetern von den obligatorischen Hängeschienen abgehängt sind. Diese zweckdienliche, aber im Kontext gegenwärtiger Ausstellungspraxis als kompromissbehaftet empfundene Vorrichtung zur Bilderhängung wird hier einer radikalen Umdeutung unterzogen, die unliebsame Nebensächlichkeit wird zum eigentlichen „Held“ der Ausstellung. Die seit den Ready Mades von Marcel Duchamp virulente Frage nach den Objekten der Kunst findet hier eine gegenwärtige Zuspitzung. Sind es bei Duchamp jedoch kunstferne Alltagsgegenstände, die uns behauptend in den Museen gegenüberreten, so rekurren Maik und Dirk Löbbert auf Objekte, die zwar keine Kunstwerke sind, doch in funktionalem Zusammenhang mit deren Präsentation stehen. Mit hintergründiger Ironie führen sie die Implikationen des Ausstellens wie auch den Raum als solchen vor Augen.

Einen anderen Zugang entwickelte Rana Matloub im Rahmen der Abschlussausstellung des Meistermann-Stipendiums. Matloub's künstlerisches Interesse richtet sich auf jene kleinen, ungenutzten Nischen, die sich in diversen Räumen des Haupthauses finden und deren ehemalige Funktion dem heutigen Besucher verschlossen bleibt. Gleichsam als funktionale wie inhaltliche Leerstellen in der Struktur des Gebäudes besetzt Matloub die Wandöffnungen mit Objekten und Devotionalien einer persönlichen und zugleich exemplarischen Sammelleidenschaft: mit kleinen Madonnenfiguren und Heiligenbildchen, Hunderten von minutiös gefalteten Papierblumen oder auch Knäueln eigener Haare. Über unsichtbare Lautsprecher werden zudem kurze Geschichten hörbar, von der Künstlerin verfasst und mit leiser, aber eindringlicher Stimme eingesprochen. Ort und Kunst werden hierbei gemeinsam und gleichermaßen zu Kristallisationspunkten assoziativer Prozesse, die sich in der Imagination des Rezipienten fortschreiben.

Im Rahmen der Ausstellungsarbeit des Kunstvereins auf Kemnade nimmt ein Projekt sowohl durch seinen programmatischen Ortsbezug wie auch bereits durch seinen Umfang eine Sonderstellung ein. Im Sommer 2008 werden acht Künstler zu einer Gruppenausstellung eingeladen, die sich unter dem Titel „Kemnade klingt“ der aktuellen Produktion klangbezogener Arbeiten widmet und dabei den Ausstellungsort in seiner vielschichtigen historischen und gegenwärtigen Nutzungssituation, nicht zuletzt in Bezug auf die Musikinstrumentensammlung, zu einem zentralen Anknüpfungspunkt macht. An einem selbstgewählten Ort im Kunstvereinsraum, den Ausstellungsräumen der Musikinstrumentensammlung oder auch dem Außenbereich vor und hinter dem Haupthaus realisieren die Künstler jeweils eine Arbeit, die in signifikanter Weise visuelle und auditive Strukturen verbindet, die also der an sich klanglosen Museumssituation gezielt eine akustische Dimension hinzugewinnt.

Auf zwei Beiträge zu diesem Projekt soll hier genauer eingegangen werden, da diese einerseits mit Blick auf die spezifische Situation des Ausstellungsortes Haus Kemnade von Interesse sind, sich darüber hinaus aber auch grundsätzlich mit Überlagerungen und Interferenzen von Gegenwart und Vergangenheit be-

schäftigen. In beiden Fällen handelt es sich um Werke der Medienkunst, und beides sind Arbeiten, die, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise, bereits existierendes Material einbeziehen und thematisieren. Dunja Evers greift für ihre Videoarbeit *I Had a Dream* auf eine Langspielplatte des legendären Woodstock-Konzertes von 1969 zurück, Christoph Girardet verwendet für seine 6-minütige Videocollage *Pianoforte* cineastisches Material einer reichen Filmgeschichte.

Den ersten Raum der Musikinstrumentensammlung, der mit Gambe, Cembalo und Clavichord sowie diversen historischen Streichinstrumenten der sogenannten Alten Musik gewidmet ist, wählt Dunja Evers als Ort für eine überraschende künstlerische Intervention. Direkt nach dem Betreten des Raumes wird der Besucher mit dem übergroßen Videobild eines laufenden Schallplattenspielers auf dem Fußboden konfrontiert. In filmischer Wiedergabe wird hier ein selten gewordenes Ritual vollführt: das Abspielen einer konventionellen Langspielplatte, des Woodstock-Doppelalbums in seiner nahezu zweistündigen Dauer. Der Klang verteilt sich dabei über nicht sichtbare Lautsprecher mit großer Unmittelbarkeit im Raum.

Das überdimensionale und begehbare Bild des Plattenspielers wie auch die hörbaren, typisch verzerrten Gitarrenklänge definieren eine eigene, irritierende Schicht in der musealen Gesetztheit der klassischen Ausstellung. Als Indizien einer technischen und musikalischen Revolution des 20. Jahrhunderts treten sie spürbar in Widerstand zu der umgebenden Ansammlung schweigender Zeugen einer fernen Musikwelt. Zugleich aber zeigen sich Bild und Ton als ephemeres mediales Konstrukt, das letztlich, wenn auch auf anderer Ebene, ebenso wie die umgebenden historischen Instrumente ein Aufscheinen von Geschichte im Gegenwärtigen bedeutet. Jedoch vermittelt die mediale Präsenz gerade der klingenden Musik höchst suggestiv eine Anwesenheit des Abwesenden, die auch der flüchtigen Erscheinung des Plattenspielers auf dem Fußboden eine gewisse Glaubhaftigkeit verleiht.

Christoph Girardet zeigt seine 2007 entstandene Videoarbeit *Pianoforte* im verdunkelten Ausstellungsraum des Kunstvereins, also in einer Black-Box-Situation, die Aufmerksamkeit des Rezipienten gänzlich dem immersiven Sog des Geschehens auf der Leinwand zuführt. *Pianoforte* besteht aus 88 filmischen Einstellungen mit Klaviermusik, die Girardet aus Werken der Filmgeschichte, teils in Schwarzweiß, teils in Farbe, herauslöst und zu einer neuen audiovisuellen Komposition zusammenfügt. Analytisch und hochemotional zugleich ergründet Girardet jene Macht des Suggestiven, die der cineastischen Verbindung von Bild und Ton innewohnt. Zugleich aber ist der Fluss der Bilder und Klänge mit einer spürbaren Flüchtigkeit behaftet, sind es Momente eines kurzen Aufscheinens, in denen eine filmische Erzählung zur Andeutung kommt, sich der Greifbarkeit sogleich aber wieder entzieht. Stephan Berg konstatiert hier eine „Bildwelt, die wesentlich von einer melancholischen grundsätzlichen Abwesenheit handelt und damit das filmische Erscheinen der Bilder grundsätzlich an ihr Verlöschen koppelt.“

16

17

Kreisen *Pianoforte* wie auch *I Had A Dream* um Fragen von Präsenz und Absenz, so berühren sie damit wiederum Phänomene, die sich mit dem Haus als Ausstellungsort einer umfangreichen Sammlung historischer Musikinstrumente verbinden. Es ist eine zweifache Historizität, die sich dem Besucher hier darbietet und die sich an der Geschichtlichkeit des Hauses wie auch seines Inhaltes festmacht. Im musealen Schulterschluss der barocken Räumlichkeiten mit den aus ähnlich ferner Zeit auf uns gekommenen Instrumenten werden die Objekte einer lebendigen Musizierpraxis um so mehr in ihrer Geschichtsbezogenheit wahrgenommen, werden reduziert auf eine Existenz als Exponat, als dokumentarische Gegenstände mit Verweischarakter auf jene klanglichen Welten, die sie wesentlich hervorbringen, mit denen sie aber nicht identisch sind. Verloren geht dabei genau jene doppelte Zeithaftigkeit des (klingenden) Kunstwerks, das als Ereignis des Augenblicks in höchstem Maße gegenwärtig und zugleich Gegenstand seiner Geschichte ist. Es ist nicht nur das bloße Fehlen der für die Instrumente wesensbestimmenden klanglichen Dimension, welches die stumme Präsentation der Musikinstrumente als defizitär erscheinen lässt, mehr noch ist es das Nicht-Erreichen einer nur der Kunst eigenen Gegenwärtigkeit, um deren Möglichkeit wir wissen und die hier grundsätzlich verwehrt scheint.

In neueren Ausstellungen wird der Außenbereich mitunter zu einem Ort der künstlerischen Auseinandersetzung. Im Sommer 2011 setzt die Installation *Gelborange* von Martin Pfeifle einen weithin sichtbaren Akzent, der vom Kunstvereinsraum auf die Vorburg übergreift. Gewissermaßen als Spiegelung der Installation im Ausstellungsraum positioniert Pfeifle auf dem helmlosen Turm des nördlichen Seitenflügels, am Übergang des vorgelagerten Gutshofs zum Innenhof des burgartigen Haupthauses, einen Aufsatz aus flatternden Kunststoffbändern. Die titelgebenden Farben Gelb und Orange sind dem Rautenmuster der Fensterläden entlehnt und lassen, freilich ohne konkrete heraldische Lesbarkeit einzufordern, entsprechende Bedeutungsassoziationen mitschwingen. Pfeifles künstlerische Setzung bezieht ihre Energie aus einer polyvalenten Relation zum Ort: in ihrer rechteckig-geometrischen Grundform durchaus als formale Fortsetzung des architektonischen Bestandes zu sehen, bildet sie zugleich in der luftig bewegten Struktur der wimpelartigen und leuchtend farbigen Flatterbänder einen denkbar großen Kontrast zu Massivität und Geschlossenheit des Baukörpers. In Pfeifles Arbeit für Kemnade schwingt der Reflex einer grundsätzlichen Einsicht mit, dass sich ein bewusst zeitgenössisches Kunstschaffen stets auch seiner (Kunst-)Geschichte zu versichern hat, dass gegenwärtig gültige Kategorien nicht ohne einen Begriff von Geschichte zu denken sind.

Allen künstlerischen Interventionen auf Kemnade ist gemeinsam, dass sie sich den Vorstellungen eines additiven Verhältnisses von Geschichte und Gegenwart widersetzen. Mit dem Eindringen der aktuellen Kunst in den historisch bestimmten und museal konnotierten Ort verbindet sich seitens der Künstler wie der Ausstellungsmacher eine grundsätzliche Offenheit und situative Sensibilität mit einer Haltung, welche die Demarkationslinie zwischen Zeitgenössischem und Historischem als in beide Richtungen durchlässige Membran begreift. Gerade im Wechselspiel mit dem Gegenwärtigen erhält das Vergangene eine Präsenz, die mehr ist als der Reflex seiner eigenen Geschichte.



Scheide sanft

2009

Acryl, Aquarell, Bleistift Papier, kaschiert auf Leinwand
130 x 220 cm

Sonja Alhäuser

*1969, lebt und arbeitet in Berlin

www.sonjaalhaeuser.de

Sonja Alhäusers Zeichnung mit dem mehrdeutigen Titel *Scheide sanft* ist schon kategorial schwer einzuordnen. Denn genau genommen handelt es sich um eine Mischform zwischen Zeichnung und Malerei: Obwohl das Trägermaterial Papier ist und vieles mit dem Bleistift gezeichnet ist, kommen doch zugleich Aquarell- und Acrylfarben zum Einsatz, die einen durchaus bunten, von Grün, Gelb- und Brauntönen dominierten Gesamteindruck hervorrufen und der riesigen, auf Leinwand aufgezogenen Arbeit auf Papier ein eher bildhaftes Aus-

sehen verleihen. Die Fülle, ja Überfülle der bis an die Ränder und in die Ecken des Werkes geführten und zugleich in dessen Mitte ringförmig konzentrierten vielfigurigen Szenen erschließt sich nicht dem ersten Blick und stimuliert die Entdeckungsfreude des Betrachters. Sie erfordert – neben dem Blick aufs Ganze – von vornherein ein genaues, auch nahsichtiges und das Einzelne entzifferndes, bald hier- und bald dorthin sich richtendes Sehen, für das es keine feste Folgeordnung gibt.

In dem großformatigen Werk geht es – im Wortsinn und in übertragener Bedeutung – rund oder auch: drunter und drüber: Überall sieht man nackte menschliche Figuren in unterschiedlichen Aktionen. Sie befinden sich in einer vage angedeuteten Wasserlandschaft, wie sie vor allem durch die großen Schilfhälme an den Seiten suggeriert wird. Neben Zonen eines allgemeinen Figurengewimmels erkennt man vielerorts klar voneinander geschiedene Einzelfiguren wie auch Paarbildungen oder Gruppen von Figuren. So gibt es beispielsweise Figuren, die sich im Sog der Leidenschaft miteinander vergnügen und dabei aus dem Wasser auf den Inselkranz aus schilfartigen Gräsern und Erdreich in der Mitte zu bewegen; und es gibt Figuren, die sich dort am Erdreich und den Pflanzen festhalten und mitunter von beidem kaum zu unterscheiden sind; man sieht sodann Figuren, die von anderen aufs Trockene hinaufgezogen werden, aber auch solche, die den Halt verlieren und entweder in ihrem Fall noch soeben gehalten werden oder bereits ins Bodenlose stürzen; und schließlich sieht man nackte Frauen, die im Stehen erdbraune Kugeln über ihre Köpfe heben und mit ihnen wie mit Geschossen um sich werfen, wodurch eine gegen den Uhrzeigersinn nach außen gerichtete Bewegung im Bildfeld entsteht.

Überhaupt erscheinen die Figuren in ihrem Hinauf und Hinab als Teilmomente einer durch sie selbst gebildeten wie sie zugleich übergreifenden kreisförmigen Gesamtbewegung des Werdens und Vergehens. In diesem Kreislauf von Leben und Tod stehen Szenen orgiastischer Lebensfreude und inniger Zuneigung neben Szenen der Bedrohung und des Verlustes. Eben darin besteht zweifellos eines der Kennzeichen der Bildwelt Alhäusers, dass im Taumel der Lust und den Versprechungen der zwischenmenschlichen Beziehungen die Angst vor dem drohenden Absturz und dem Ende stets kopräsent sind. Wie immer *Scheide sanft* auch an Jüngste-Gericht-Darstellungen mit dem Erlösungszug der Gerechten bzw. dem Sturz der Verdammten erinnern mag oder an Bilder wie den „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch gemahnt, so betreffen Übereinstimmungen doch allenfalls Teilszenen. Genau in dem Maße, in dem Alhäusers Werk im Unterschied zu den Vorbildern der Tradition weder einem einfachen Gut-Böse-Schema folgt noch auch als zeitenthobene Paradiesdarstellung einer heilen, jenseitigen Welt auftritt, in eben dem Maße auch gewinnt es – bei aller unverkennbaren Phantastik – eine entlarvende Realistik in Bezug auf unsere Gegenwart, ja vielleicht sogar sinnbildhafte Qualität.

Ulrich Fernkorn

Stephan Balkenhol

*1957, lebt und arbeitet in Meisenthal (Frankreich),
Karlsruhe und Berlin
www.stephanbalkenhol.de

Frau mit Reifrock

2002

Wawaholz, farbig gefasst
160 x 29 x 20 cm

Mann mit grünem Hemd

2002

Wawaholz, farbig gefasst
165 x 29 x 20 cm



Stephan Balkenhol's Werke sind gekennzeichnet durch ihre frappierende Alltäglichkeit, die zugleich der Grund ihrer ebenso großen Fremdheit und Unselbstverständlichkeit ist. Auf leicht unterschiedlich hohen Sockeln stehen eine Frau in einem Reifrock, sowie ein Mann in schwarzer Hose und grünem Hemd. Sockel und Figuren zeigen deutliche Bearbeitungsspuren, die farbigen Fassungen der kleinen Skulpturen sind nicht geglättet. Am Standmotiv des Mannes kann man erkennen, wie die Skulptur aus dem Sockelholz herausgearbeitet wurde. Die alte Bildhauervorstellung, dass jegliche Figur bereits im Material, sei es Marmor, sei es Holz, steckt und im künstlerischen Prozess daraus entwickelt wird, klingt hier an.

Die Figuren selbst erscheinen in Haltung und Ausgestaltung nahezu lapidar. Während die Frau ihre Arme in der Hüfte leicht aufstützt, stecken die Hände des Mannes in seinen Hosentaschen. Beide stehen unvermittelt nebeneinander, sind nicht einander zugewandt und schauen unbestimmt in die Weite. Es bleibt auf den ersten Blick unklar, warum sie überhaupt als eine Gruppe aufgefasst, einander zugeordnet sind. So bleibt auch der Bezug zum Betrachter ambivalent. Einerseits vermögen wir uns auf Grund von Haltung und Kleidung durchaus mit den Figuren zu identifizieren, andererseits führen sie ihre Artifizialität deutlich vor. Durch eben diese Mittel, durch Haltung und Ausstattung gelingt es Balkenhol gleichzeitig, eine klare Distanz zwischen Figur und Betrachter zu erzeugen. Walter Benjamins poetische Beschreibung der künstlerischen Aura, als einer Erfahrung von großer Ferne angesichts unmittelbarer Nähe wird hier anschaulich. Stephan Balkenhol's Figuren spiegeln uns und unseren Alltag und transformieren ihn zugleich in eine hoch artifizielle Anschauungs- und Erfahrungsform.

Richard Hoppe-Sailer

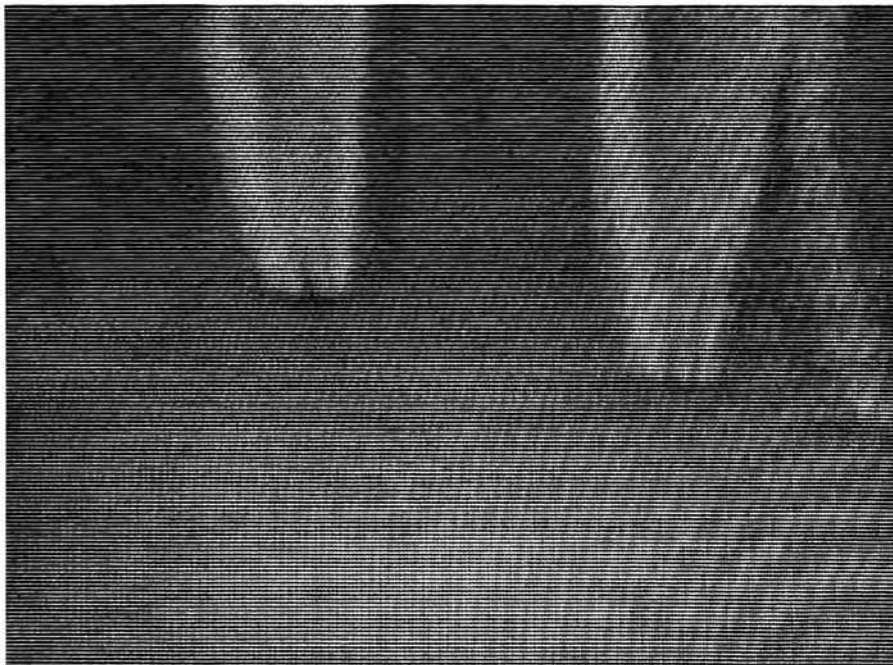
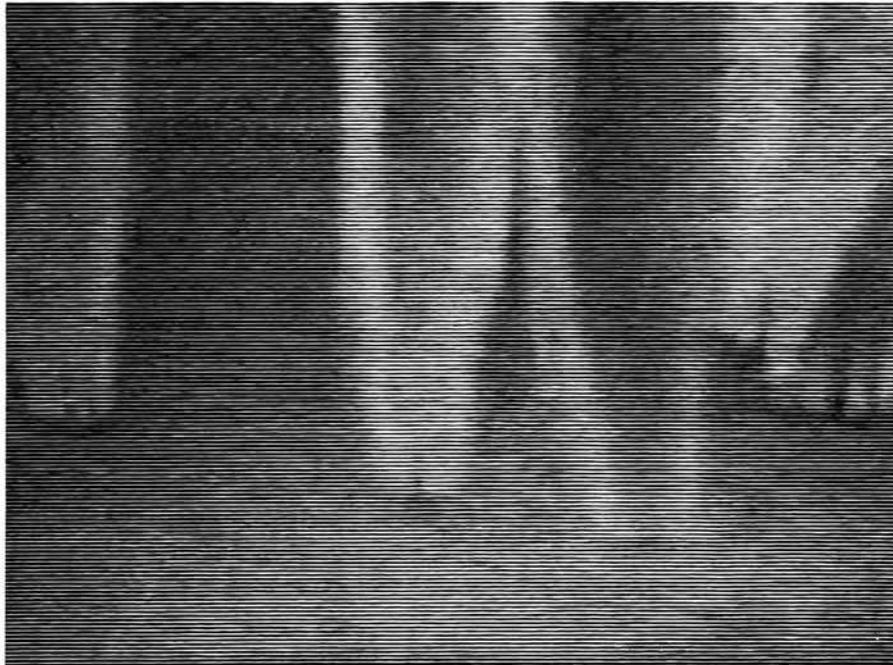
Christiane Baumgartner

*1967, lebt und arbeitet in Leipzig
www.christiane-baumgartner.com

Trails I+II

2008
Holzschnitt-Diptychon auf Kozo Papier
110 x 140 cm

Courtesy Christiane Baumgartner und Alan Cristea Gallery London

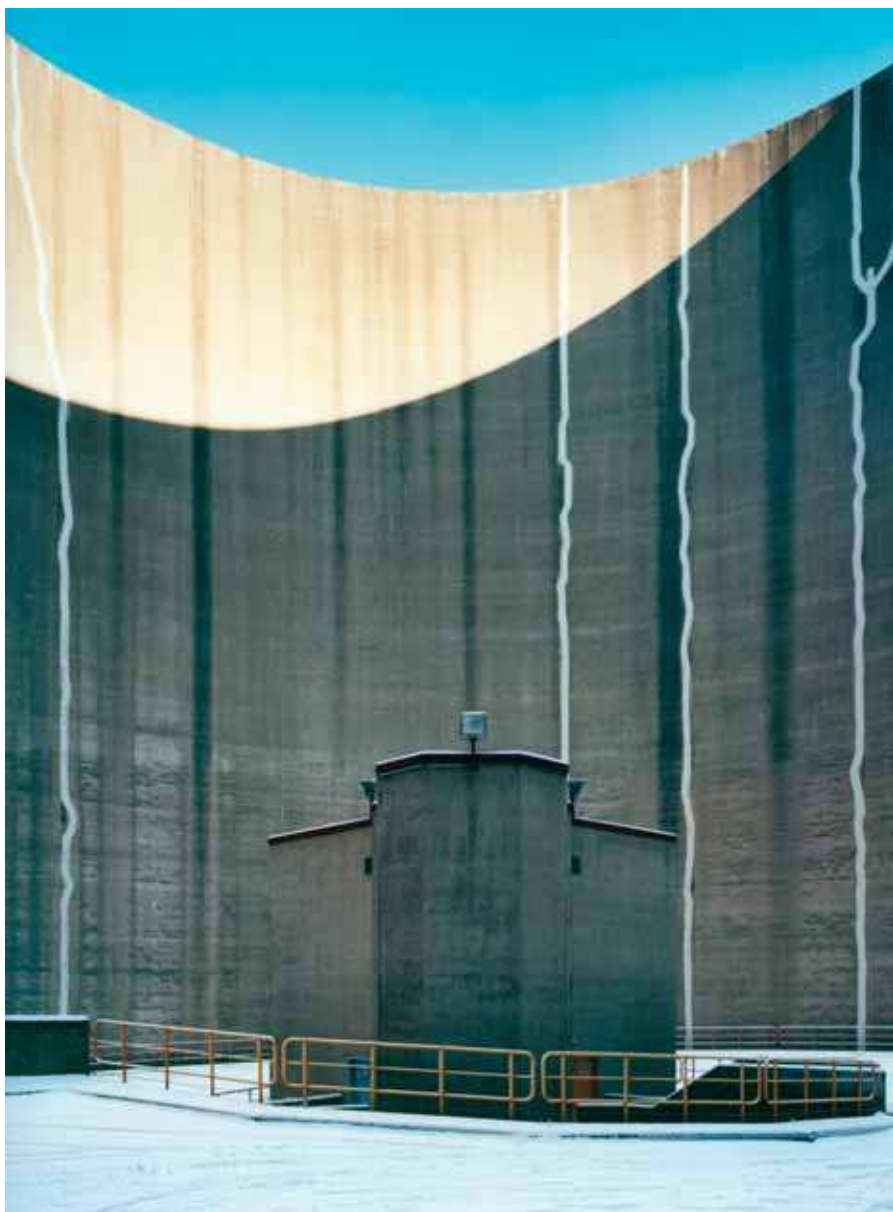


Allen Holzschnitt-Arbeiten von Christiane Baumgartner ist gemeinsam, dass sie ihren Ausgangspunkt in fotografisch erzeugten Bildern haben, seien es vorgefundene Medienbilder oder von der Künstlerin selbst aufgenommene Fotografien oder Videostills. Diese werden zunächst mittels einer speziellen Grafiksoftware am Computer in die Bildlichkeit des Holzschnitts überführt und anschließend realiter im traditionellen Medium des Holzschnitts ausgeführt. So entstehen komplexe Bildphänomene, in die sich die verschiedenen Aspekte ihres Zustandekommens mit ihren jeweiligen Eigenheiten einschreiben. Die Wahrnehmung der Bilder gelingt indes nur aus der Distanz. Erst dann zeigt sich mit erstaunlicher Genauigkeit die fotografische Herkunft.

In der Nahaussicht tritt umso deutlicher der Holzschnittcharakter hervor, der sich gleichwohl als trügerisch erweist. So sind die Unregelmäßigkeiten der horizontalen Linien entgegen der naheliegenden Vermutung keineswegs in der Technik des Holzschnitts begründete Ungenauigkeiten, die im Prozess der bildnerischen Informationsvermittlung als „Rauschen“ zu verstehen wären. Vielmehr handelt es sich hierbei um das genaue Gegenteil, nämlich den eigentlichen Träger der Bildinformation. Vom Computer exakt kalkuliert und von der Künstlerin mit größtmöglicher Präzision in Holz geschnitten, generieren die Schwankungen der Linienstärke jene exakt determinierte Struktur der Schwarzverteilung auf der Bildfläche, aus der sich in der Wahrnehmung des Betrachters das Bild zu bilden vermag.

Trails I + II greift auf Propagandafilmmaterial aus dem II. Weltkrieg zurück, das von einem Fernseher abgefilmt wurde. Die Unverträglichkeit der Videokamera mit dem Fernseh Bildschirm lässt Interferenzen entstehen, die sich als Moiré-Muster abzeichnen und die Bilder in ihrer Medialität offenlegen. Handelt es sich bei den Vorlagen bereits um dunkle, unscharfe Aufnahmen, auf denen das Dargestellte nur schwer erkennbar erscheint, so schieben sich mit den medialen Weiterreichungen über Fernseh bild und Videokamera bis hin zum Holzschnitt weitere distanzierende Ebenen zwischen das historische Bildmaterial und den gegenwärtigen Betrachter. Nicht zuletzt künden die Holzschnitte Baumgartners auch von jenen Unzulänglichkeiten, die jeden Versuch des bildlichen Fixierens von Geschichte grundsätzlich begleiten.

Reinhard Buskies



Boris Becker

*1961, lebt und arbeitet in Köln
www.boris-becker.com

Parkdeck

2009

C- print Diasec, Edition 5 + 1 AP

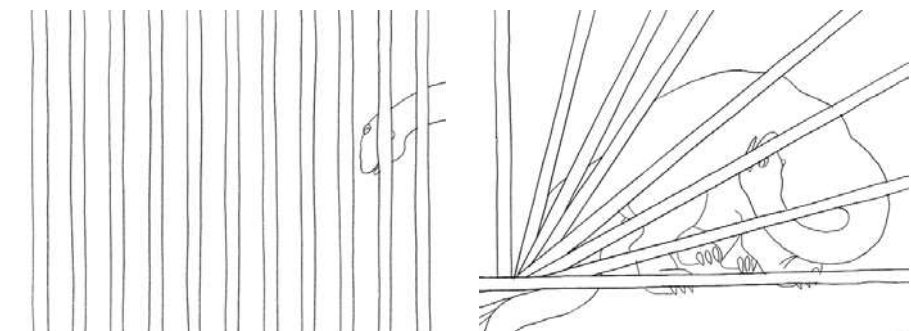
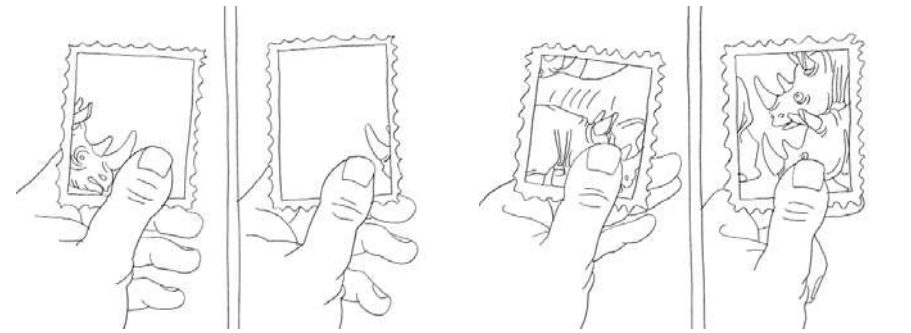
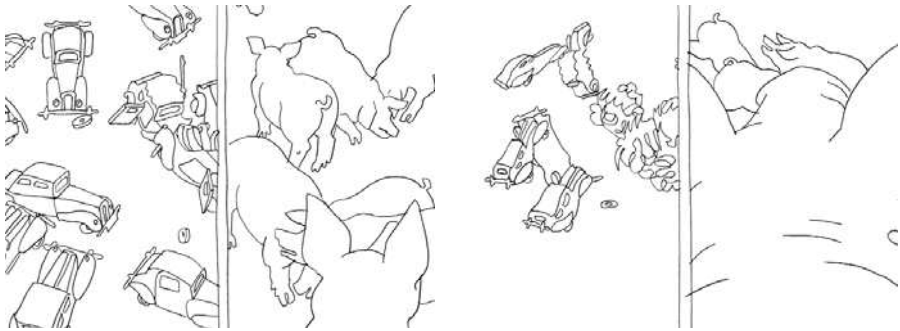
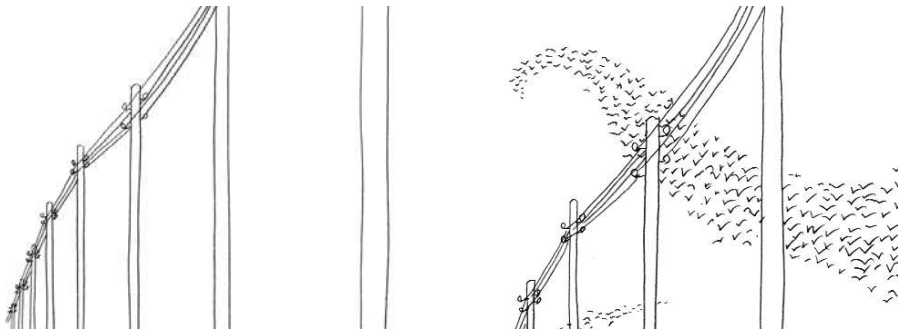
200 x 170 cm

Architektur hat für viele der Fotografinnen und Fotografen aus dem Kontext der Düsseldorfer Kunstakademie einen besonderen Stellenwert, so auch für Boris Becker, der von 1984 bis 1990 bei Bernd Becher studierte. In seinem Werk findet sie sich vielfach eingebettet in ausgesprochen klare, formal bestimmte Kompositionen. Als wiederkehrende Prinzipien sind serielle Strukturen, das Interesse an eigentümlichen Oberflächen sowie eine betonte Flächigkeit und mitunter regelrechte Farbfelder zu erkennen. Mit ihrem abstrahierenden Effekt sorgen sie auch quer zu den zuerst architekturtypologischen Serien wie den *Hochbunkern* oder *Wohnhäusern* oder thematisch definierten Gruppen wie den *Feldern* und *Landschaften* oder *Fakes* für unterschwellige Verbindungen. Dementsprechend gestalten sich die jüngeren Werkgruppen noch offener: Unter den *Konstruktionen* etwa sind vielerlei Brücken, Gerüste und rohe Betonskelette ebenso wie noch unvollständige oder ausgediente Achterbahnen, Wasserrutschen und Riesenräder zusammengefasst. Insgesamt geht Boris Becker inzwischen primär vom Einzelbild aus, das in unterschiedlichen Nachbarschaften jeweils neue Affinitäten entfaltet.

Parkdeck fügt sich den so genannten *Artefakten* ein, die buntfarbige Hallen-, Container- und Logoarchitekturen, beinahe monochrome Bilder von Schwimmbecken sowie Allover von Autoreifen, Gummistiefeln, Strickpullovern oder Kletterwänden versammeln. Anstelle der zu erwartenden weiten Fläche mit parkenden Fahrzeugen zeigt das bühnenartig angelegte Großformat eine schneebedeckte Auffahr-Rotunde, die von einer überhoch erscheinenden Betonwand nach hinten abgeriegelt wird. Links und rechts schließt die eigentlich konkav gewölbte Wand beinahe mit dem oberen Bildrand ab. So bildet der blaue Himmelsausschnitt mitsamt der Schattenkante auf der Mauer einen vom Gegenständlichen losgelösten Rhythmus von Bögen, der seinerseits die Assoziation einer Berglandschaft weckt. In der Vertikale korrespondieren weiß gebänderte Linien sowohl mit dunkleren Wasserspuren als auch farbig mit dem weißen Schnee, binden aber vor allem die Rotunde weiter in die Fläche. Schließlich taucht mittig in der unteren Bildhälfte aus dem Betongrau ein zunächst unscheinbarer kleiner Bau auf. Ohne jedes Fenster wendet er uns allein seinen Scheinwerfer zu. Mit dem polygonalen Abschluss und symmetrischen, zurückversetzten Seiten- oder Querflügeln wirkt dieser Bau beinahe sakral; seine Hermetik wiederum erinnert an die frühen Hochbunker. Wie bei diesen verschleiert die äußere Gestalt die Funktion und transformiert sich hier zum eigenständigen Bild.

25

Annette Urban



Matthias Beckmann

*1965, lebt und arbeitet in Berlin
www.matthiasbeckmann.com

Matthias Beckmann stellt die Zeichnung in den Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens und entwickelt dabei einen unprätentiösen, linearen Zeichenstil entwickelt. Dieser kommt gänzlich ohne Korrekturen und Schraffuren aus, stützt sich allein auf die Aussagekraft der Umrisslinie. Beckmann arbeitet vornehmlich in Zeichenserien, in denen er sich mit besonderen Orten, Institutionen oder bestimmten Themenkomplexen auseinandersetzt. Dabei widmet er sich insbesondere auch den Institutionen des Kunstbetriebs, zeichnet in Museen, Ausstellungen und Künstlerateliers, die er in ihrer eigentümlichen Ambivalenz von Aura und Alltag, von weihevoller Kunstpräsentation und den funktionalen Banalitäten des praktischen Betriebs, erfasst.

Bereits in seinen Zeichnungen bezieht Beckmann Verfahren ein, wie wir sie vom Film her kennen: wechselnde Perspektiven, das Zoomen zwischen Totale und Detail oder das Umkreisen von Gegenständen in Form der Kamerafahrt. Insofern erscheint es naheliegend, dass Matthias Beckmann sich inzwischen auch dem Zeichentrickfilm zuwendet. *Double World* ist Beckmanns zweiter Ani-

Double World

2011
 Zeichentrickfilm, 8'00"
 Ton: Dirk Schaefer, Filmtechnik: Matthias Daenschel

27

mationsfilm und anders als in den Zeichnungen, die immer auch einen dokumentarischen Aspekt beinhalten, entfaltet sich in *Double World* ein phantastisches Spiel mit unterschiedlichen Realitätsebenen, mit gesehenen, erdachten und erinnerten Bildern.

Double World besteht aus mehr als 6000 einzelnen Handzeichnungen. Durchgängig trennt eine Doppellinie in der Bildmitte die beiden Seiten der doppelten Welt. Skurrile Anagramme, die sich aus den Buchstaben des Titels immer wieder neu formieren, trennen dabei einzelne kurze Episoden, in denen uns höchst unterschiedliche Personen, Gegenstände und diverse Tiere begegnen: ein nostalgischer Citroën, eine Fliegenklatsche, Maria und der Verkündigungengel, ein Boxer, ein Knabe im Land der Pilze, eine Spielzeugparade, ein Messer, eine Wurst, Oldtimer in einer Massenkarambolage und schließlich ein Dinosaurier, der mit den Gitterstäben seines Käfigs auch die Linien der doppelten Welt einreißt.

Reinhard Buskies

Martin Brand

*1975, lebt und arbeitet in Köln
www.martinbrand.net

PORTRAITS OF YOUNG MEN

2009/10

HD-Videoprojektion, Farbe, kein Ton

Maße variabel



Die Videos und Fotografien der Porträtserien Martin Brands setzen sich häufig mit Fragen der Jugendsubkultur auseinander. Gruppendynamische Prozesse und -hierarchien, Fragen von Identitätsbildung und die mögliche Diskrepanz zwischen Einzelem und Gruppe, all das sind Themen, denen der Künstler in seinem Werk nachgeht. Dabei zeichnet sich seine videokünstlerische Handschrift vor allem durch lange und aus einer einzigen Perspektive gefilmte Einstellungen aus, sowie durch den Modus der Nahaufnahme, den Einsatz des Zooms und Verzögerungstechniken in der Wiedergabe. Auf diese Weise wird die Kamera zu einem Instrument der gnadenlosen Beobachtung. Die Raffinesse besteht vor allem darin, dass die Kamera das Geschehen vor der Linse subtil auseinandernimmt, dabei aber auf filmstilistische Kapriziosen verzichtet und so immer wieder medienreflexive Tendenzen aufweist. Die Abbildungs- und Wiedergabemöglichkeiten des Mediums Video werden befragt, so dass der Grat zwischen Malerei und Video oft schmal wird. Ebenso verleiht die Starrheit der Kamera dem Video eine tafelbildartige Qualität, die auch in der Serie *Portraits of Young Men* zum Tragen kommt. Hier wird mit minimalen Mitteln eindringlich das Thema der Identität aufgeworfen.

Die direkten Blicke, die die frontal und in halbnaher, unbewegter Einstellung gefilmten Jugendlichen auf den Zuschauer richten, wirken durchdringend, gleichgültig, cool, trotzig, auffordernd und halten dem imaginierten Gegenüber bzw. der Videokamera Stand. Mit anhaltender Dauer der Betrachtung der Porträts wird die Wahrnehmung für kleinste Regungen in der Mimik der Gefilmten geschärft. Fassaden der Coolness und Trotzigkeit werden nach und nach brüchig, das sorgsam inszenierte Image der jungen Männer wird als solches entlarvt und zwar durch die Porträtierten selbst. Die Kamera fungiert dabei unnachgiebig als durchdringendes Instrument der Beweisführung, das die Spannung zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung vorführt sowie die Künstlichkeit des gewählten Images.

Dieses Aushalten von Beobachtung, dem die Jugendlichen sich in den je zweiminütigen Sequenzen stellen, überträgt sich sodann als Herausforderung auf den Betrachter. Ein wechselseitiges (Macht-)Spiel der Beobachtung entspinnt sich, das den Betrachter schließlich auf sich selbst und sein eigenes Selbstbild zurückwirft.

Eva Wruck



AEG 2

2010, Unterteil einer Joghurtmaschine,
MDF hochglanzlackiert
22,5 x 16,0 x 28 cm

Zyliss 1

2011, Unterteil einer Joghurtmaschine,
MDF hochglanzlackiert
Durchmesser 22,5 cm, Höhe 16,7 cm

Tefal 3

2010, Teile einer Joghurtmaschine,
MDF hochglanzlackiert
incl. 3 Aluminiumsockel
22,0 x 22,0 x 28 cm

Martin Brüger

*1964, lebt und arbeitet in Darmstadt
www.martin-brueger.de



Mit dem so genannten „Wirtschaftswunder“ schritt die Elektrifizierung der privaten Haushalte rasant voran: Neben Elektrogeräten zur Erleichterung der Hausarbeit waren es vor allem die Errungenschaften der Unterhaltungselektronik, die reißenden Absatz fanden. Dieses massenhaft produzierte Inventar der Nachkriegszeit hat Martin Brüger wiederholt zum Gegenstand konstruktiver Verwandlungen gemacht – aktuell auf der Grundlage elektrischer Kleingeräte, die längst in Kellern und auf Dachböden verschwunden sind. So dienen ihm als Ausgangsmaterial seiner höchst präzisen Eingriffe zum Beispiel Plattenspieler, ein Tischgrill, eine Höhensonne oder diverse Joghurtmaschinen. Solche und andere Apparate werden in ihre Einzelteile zerlegt und einem neuen Bauplan unterworfen, indem Martin Brüger hochglanzlackierte Versatzstücke aus MDF anfertigt, die passgenau an die Stelle ursprünglicher Komponenten treten oder diese kompositorisch erweitern.

Was dadurch entsteht, sind scheinfunktionale Farbplastiken, die zwar noch als Geräte erkennbar sind, jedoch – einem manuell gefertigten Prototyp verwandt – merkwürdig abstrahiert und geglättet erscheinen. Anders gesagt: Es handelt sich um Hybridgebilde, die auf dem schmalen Grad von industriellem Gebrauchsgegenstand und autonomer Skulptur angesiedelt sind. Diese Spannung zwischen Hoch- und Massenkultur, zwischen funktionalem Trivialdesign und absoluter, zweckbefreiter Form beherrscht die gesamte Erscheinung der Objekte. So ist unter den Hauben aus Plexiglas nicht länger ein technisches Innenleben auszumachen; vielmehr fällt der Blick auf die glatten Oberflächen in sich geschlossener Farbkörper, die von allen Merkmalen potenzieller Dienstbarkeit bereinigt sind. Und obwohl einige Exemplare noch über ein Elektrokabel verfügen, erfüllen sie nichts weiter als eine letzte, symbolische Minimalfunktion, sobald sie an das Stromnetz angeschlossen werden: Dann nämlich leuchtet ein rotes Kontrolllämpchen auf, das stille Betriebsbereitschaft signalisiert – dem ausgeweiteten Zustand der Objekte zum Trotz.

31

Stefan Rasche



City Sky
2005
Acryl und Dispersion auf Nessel
145 x 160 cm

Holger Bunk

*1954, lebt und arbeitet in Stuttgart und Amsterdam
www.artbunk.de

Holger Bunk zählt seit den 1980er Jahren zu den wichtigen Vertretern einer figurativ-realistischen Malerei in Deutschland. Seine narrativen Bilder sind geprägt von einem Brecht'schen Realismus, der Verfremdung und Distanz zur abgebildeten Realität schafft: „Das eigentliche Thema ist aber gar nicht die Realität, sondern gerade der Zweifel am Realitätsgehalt und die extreme Beeinflussbarkeit der Wahrnehmung.“ (Holger Bunk, 2005). Zeichnerische und malerische Elemente halten sich in seinen artifizialen Kompositionen die Waage; Fragmente, Angedeutetes, treffen auf Ausformuliertes und Durchgestaltetes. Phantastische architektonische Kulissen, Stadtlandschaften von skizzenhafter Transparenz, bilden den Hintergrund für eine teils melancholische, teils ironische Befragung des porträhaft gestalteten Gegenübers oder des eigenen Ichs. Wirklichkeit und Traum oszillieren in Holger Bunks Gemälden, werden zu ununterscheidbaren Ebenen in seinen Bilderrätseln.

„Der Traum könnte die Kluft zwischen dem Bildhaften und unserem urteilenden Blicken und verwertenden Worten überbrücken. Der Traum ist auch ein gutes Bild für das tiefe Erleben von Kunst ... Im Traum verschwindet die Grenze und wir sind ganz offen für die Wahrnehmung der Bilder. Erfahrung und Empfehlung von Künstlerinnen und Künstlern ist es vermutlich, sich dem auszusetzen und „traumhafte“, „traumartige“ Wahrnehmung zuzulassen, um die Tiefe und Komplexität des Vorganges nicht zu verlieren. Wenn man sich aber die Frage stellen kann, ob man „alles nur geträumt“ hat, dann glaubt man doch offenbar nach einem traumhaften Erlebnis wieder wach zu sein, dann hat man zumindest einmal den Zustand und die Art des Blickes geändert.“ (Holger Bunk, 2005) Holger Bunk stellt durch Verschiebungen und Verfremdungen in seinen Bildern die Eindeutigkeit von Realität und Realitätserfahrung in Frage – und dies auf eine ebenso unauffällige, unaufgeregte wie nachhaltige Weise.



Daniel Burkhardt

*1977, lebt und arbeitet in Köln
www.danielburkhardt.de

Zwielicht

2012
Videoinstallation im Kunstvereinsraum Haus Kemnade
ortsspezifisch / raumfüllend

Die Videoarbeiten Daniel Burkhardts beziehen ihr Material weitestgehend aus einem persönlichen Archiv von Bildern und Aufnahmen einer vordergründig unscheinbaren Motivwelt, einer ständig erweiterten Sammlung, die der Künstler gleichsam als Schichtungs- und Erinnerungssystem begreift. Die Aufnahmen dokumentieren dabei nicht nur das Geschehen vor der Kamera, sondern ebenso den Blick dahinter. Diese Materialsammlung bildet den Ausgangspunkt eines weiterreichenden künstlerischen Prozesses, der unterschiedliche Stadien der Reduktion, Zuspitzung und Transformation durchläuft und dabei den dokumentarischen Charakter des Ausgangsmaterials ins Abstrakte, Fiktive sowie Subjektive weitet.

Mit *Zwielicht* entwickelt Daniel Burkhardt eine aufwändige Medieninstallation für den Ausstellungsraum des Kunstvereins, die sich Grenzbereichen der Wahrnehmbarkeit widmet. Es geht um den Moment, in dem sich im Wechsel des Lichtes Formen und Farben ändern, in dem die Erkennbarkeit sich reduziert oder festigt und Bedeutungs- und Assoziationsebenen unscharf werden und sich gegeneinander verschieben. Erst in einem längeren Prozess des Schauens und Sammelns spärlich erfassbarer Informationen beginnen sich vorläufige Bilder zu bilden, stets unter Vorbehalt einer späteren Revision und Präzisierung. Der Arbeit liegt eine Konzeption zugrunde, welche die Strukturen und Bestandteile des Werks nicht als statische und unveränderliche Setzung begreift, sondern diese über die Laufzeit stetig umorganisiert und erweitert. Die Bilder der Videoprojektoren werden von Spiegeln zerteilt und so fragmentiert an die Wände des Ausstellungsraumes geworfen. Es entsteht eine Collage aus bewegten Bildern, die über die Ausstellungsdauer mit neuen Motiven angereichert wird und so ein kontinuierlich wachsendes Gewebe von Bezügen und Zusammenhängen generiert.

35

Reinhard Buskies





Bogomir Ecker

*1950, lebt und arbeitet in Düsseldorf
www.bogomir-ecker.de

Vitrinen sind gläserne Schaukästen, transparente Aufbewahrungsorte zur Präsentation von wertvollen, vor Zugriff zu schützenden Gütern. Bogomir Ecker verwendet eine zur *Aufbewahrung von 8 Stimmen* aus dem Jahr 2000, in einer anderen stellt er den 2003 entstandenen *Vokalbeutel* vor. Wie zum Beweis, dass es nicht nur um das Anschauen von Dingen geht, öffnet er die Vitrinen, indem er Schalllöcher und Sprechöffnungen, mit den uns von Kartenschaltern bekannten Lochbohrungen in das Vitrinenglas einbringt. Auch die ausgestellten Dinge sind uns, wie Heidegger definierte, als Zeug bekannt: Stoffbeutel, auf denen Elemente zu finden sind, die an jene des frühkindlichen Steckspiels erinnern, jedoch offensichtlich aus rot lackiertem Metall geformt sind. Ansichten lassen uns an Augen, Mund und Ohren eines unbekannten Wesens denken, das seinen Ort auf dem Vitrinenboden hat oder an Drähten an seiner Decke hängt, gleichsam seine Antennen zum Himmel ausrichtet. Der Form entsprechend abstrakter, könnten Öffnungen erkannt werden, welche eine Verbindung von Innen und Außen ermöglichen. Zudem lässt sie uns an geöffnete rote Lippen denken, welche die Vokale a, e, i, u als Selbstlaute hervorbringen. Selbstverständlich sind die Formungen in den Vitrinen stumm, da sie ja der Aufbewahrung, nicht der Aufführung dienen. Aber, wie Bogomir Ecker mit einem keineswegs diskriminierenden, sondern imperativen Werkstitel befand: „Wer nichts sieht, der hört auch nichts.“

Bernd Finkeldey

37

Vokalbeutel

2003
 Eisenblech, Stoff, Draht, Glashaube
 36 x 33 x 156 cm

Aufbewahrung von 8 Stimmen

2000
 Eisenblech, Stoff, Glashaube
 36 x 33 x 156 cm



Fake Spaces 03

2006

analoger C-Print

138 x 99 cm

Kerstin Flake

*1967, lebt und arbeitet in Leipzig

www.galeriekleindienst.de

Fake Spaces 03 ist Teil einer Fotoserie, aufgenommen in leerstehenden ost-deutschen Gründerzeithäusern. Kerstin Flake baut in diese Kulissen sorgfältig vorbereitete, analoge Interventionen ein. Sie erreicht damit eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die flüchtigen Akteure ihrer Arbeit: der kurze Moment, der unwahrscheinliche Zufall und die freie Imagination des Betrachters.

An einem tot geglaubten Ort passiert plötzlich wieder etwas – nur für einen Moment, genau so lange, wie die Großformatkamera „ausgelöst“ wurde, um etwas „festzuhalten“. Dieses „Festhalten“ dient bei Flake umgekehrt dazu, etwas „auszulösen“, wenn leicht und wie von Zauberhand mehrere bunte Plastiktüten durch die Zimmertür einer verlassenen Wohnung fliegen. Die Sehgewohnheit, aus einem einzigen fotografierten Bild Geschichten abzuleiten, transformiert diese Räume zu Spiel- bzw. Denk-Räumen: Schnittstellen, in denen die Realität nur den Hintergrund für den Auftritt des faktisch Unmöglichen bildet.

Die Inszenierungen von Kerstin Flake hauchen den aus der Zeit gefallen Räumen wieder (eine) Geschichte ein: Die Künstlerin fixiert per Auslöser Zeitpunkte an Orten, aus dem die Zeitläufte zusammen mit ihren Beobachtern längst verschwunden waren. Dies geschieht mit dem kleinstmöglichen Detail einer Geschichte: dem Moment, in dem jede Ordnung aufgehoben ist und aus dem sich verschiedenste Erzählungen auffalten können. Physikalische Gesetzmäßigkeiten werden dabei als wirkungslos vorgeführt, Alltagsgegenstände als belebt. Aus der Kombination dieses unwahrscheinlichen Zustands mit der spürbaren Echtheit des Gesehenen beziehen die *Fake Spaces* ihre Spannung. Auf den Fotografiediskurs bezogen nutzt die Serie zwei widersprüchliche Eigenschaften des Mediums gleichzeitig, um einen irrealen Zustand für einen Augenblick glaubhaft zu machen: seinen Dokumentationscharakter wie auch die Möglichkeit, diesen zu hintergehen. *Fake Spaces 03* zeigt deshalb nicht nur geöffnete Räume an der Peripherie, die Arbeit tritt auch für einen erweiterten Horizont des Mediums Fotografie ein: mit analogen Mitteln das „Undenkbare“ denk- und sichtbar zu machen.

Bettina Reichmuth

Martina Geist

*1961, lebt und arbeitet in Stuttgart
www.galerie-thron.de



Stets faszinierend führt uns Martina Geist Bildräumlichkeiten vor Augen. Einstmals bedruckte sie hauchdünne Japanpapiere mit verschiedenen Druckstöcken beidseitig, um manchmal geradezu minimalistisch die Oberflächenstruktur des Holzes reproduzierende, sie in sich tragende und deshalb nahezu materiell erscheinende Flächen mit solchen zu kombinieren, die aus dem Rückraum kommen, verschwommen durchscheinen, sich aber als gleichberechtigte Bildelemente einmischen und ein Gesamt schaffen, das auch die unbedruckten Leerstellen des Papiers als Bildfläche akzentuiert. Konsequenterweise hat sie sich dem Interieur gewidmet, dem Innenraum. Wir sehen Stillleben mit linear ornamentierten Kannen, durchscheinende Teegläser mit konturierten Löffeln auf Tischflächen vor Wänden, auch nicht näher bestimmbar dingliche Komponente auf und vor Flächen, in Raumecken, in Räumlichkeiten.

Tabula II ist ein zweiteiliger Druckstock, der durch Bemalung mit Ölfarbe einem weiteren Druck entzogen, damit entwertet, aber neuer Wertschätzung zugeführt werden konnte. Wir blicken auf einen Innenraum mit Tisch und Stuhl, definiert von in Holz geschnittenen Linien, auf ebenso umschriebenen oder bezeichneten, farbig bemalten Flächen. Raum ist nahezu greifbar, wird zudem noch linearperspektivisch geschaffen. Und doch auch aufgehoben. Tiefe ist Fläche. Dinge werden konturiert, aber nicht festgeschrieben. Sie erscheinen mehransichtig, befinden sich als mehrfach konturierte Flächen im flächigen Bildraum.

Annie Bardon, ausgewiesene Kennerin des Werks von Martina Geist, hat die künstlerische Arbeit eindrucksvoll charakterisiert: "Martina Geist realisiert etwas, was als ein an sich Heranziehen des Gegenstandes bezeichnet werden könnte. Mehrdimensionale, im Raum angetroffene Objekte ... werden in ihren Holzschnitten vom Bann der Ebene erfasst und zu Details des anderen 'Raumbilds' umgewertet. Es setzt sich ein ständiges Spiel in Gang zwischen Verbergen und Enthüllen, Raum und Fläche, Durchlässigkeit und Starre, horizontaler und vertikaler Ausbreitung, Ruhe und Bewegung, Ausdehnung und Kontraktion."

Bernd Finkeldey

41

tabula II
2009
Öl auf Holz
2-teilig, je 70 x 100 cm



Christoph Girardet

*1966, lebt und arbeitet in Hannover

The Eternal Lesson

2012

Zwei-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Loop: 6 Minuten

Projektionsgröße: ca. 320 x 120

Im Auftrag des EYE Film Institute Netherlands, Found Footage: „De Eeuwige Les“
(Gerard Rutten, Paul Schuitema, 1939), Sammlung des EYE Film Institute Netherlands

Wie für die Arbeit von Christoph Girardet nicht unüblich, basiert auch die Videoinstallation *The Eternal Lesson* auf Found Footage. Hier ist es Filmmaterial einer unvollendeten niederländischen Dokumentation über die Rijksakademie van Beeldende Kunsten von 1939. Der für Idee und Regie verantwortlich zeichnende Regisseur Gerard Rutten zielte darauf ab, einen Film über die Kunsttradition in den Niederlanden seit Rembrandt zu schaffen. Zahlreiche Szenen wurden mehrfach, in nur geringen Variationen gedreht.

In der Bearbeitung durch Girardet entstanden zwei Videos, die zwar auf den ersten Blick identisch erscheinen, doch bei genauerer Betrachtung Unterschiede offenbaren. Der Fokus liegt auf Einstellungen, die Kunststudenten bei der Arbeit zeigen. Bei dem Versuch, ihr Vorbild so genau wie möglich zu kopieren – Stillleben, Skulpturen oder ein lebendes Modell – treten die Studenten vor und zurück, vergleichen, wägen ab und korrigieren. Es gilt, die beste Nachbildung, die perfekte Kopie zu schaffen. Im Loop gerät diese Handlung zu einer nicht enden wollenden Lehrstunde.

In der Form der Präsentation, zwei nebeneinanderliegenden Projektionen, greift Girardet das Thema dieser Szenen auf. Der Betrachter nimmt unwillkürlich die Position der Studierenden ein, wenn er Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Filmen festzustellen versucht, die sich durch eine veränderte Kameraposition oder einen differierenden Bildausschnitt ergeben. Die Videos werden innerhalb der Installation gleichsam zum skulpturalen Werk, das es anhand des jeweils anderen auszuloten gilt. Auch hier muss die perfekte Übereinstimmung ins Leere laufen, kann das Lehrstück nicht zum Ende gelangen.

43

Die Arbeit an *De eeuwige les* fällt in die Zeit kurz vor Besetzung der Niederlande durch deutsche Truppen. In der Bildästhetik, in der Rutten die klassischen Skulpturen einfügt, zeichnet sich eine Nähe zu deutschen Filmen der 1930er Jahre ab. Die Machart des Films der Nationalsozialisten, unter denen die deutsche und internationale Moderne als ‚entartet‘ verfemt wurde, überschattete in ihrem Einfluss auch das Filmemachen unter den Besatzern, die trotz einer stilistischen Nähe der Entstehung des Films ein Ende setzten.

Isabelle Schwarz



Katharina Grosse

*1961, lebt und arbeitet in Berlin
www.katharinagrosse.com

Katharina Grosse schafft durch ihre Malerei im Forum des Bochumer Kunstmuseums ein Kraftfeld aus Farbe, das jede mentale und räumliche Enge sprengt, das Gebäude in Schwingung versetzt, ohne dabei dem Verweilenden den Halt zu nehmen. Im Gegenteil: Sie erweckt paradoxerweise ein Gefühl von Balance und Ruhe. Gegenüber der Fensterfront mit Blick in den Stadtraum öffnet sie die Wand mittels ihrer Malerei und ermöglicht das Sehen in eine gleichermaßen reale und imaginäre Dimension - in die der Farbe und in die der Assoziation.

Man spürt, dass diese Malerei sich auf ihre Tradition besinnt. Als Schülerin von Gotthardt Graubner hat Grosse die Entwicklung der Farbmalerie in Deutschland und insbesondere die Erforschung des Farbraumes und des Farbkörpers unmittelbar verfolgen können. Den Diskurs über die Möglichkeiten der Farbe führt sie jedoch weniger theoretisch „im Kopf“ vor oder nach dem künstlerischen Tun als vielmehr unmittelbar mit dem gesamten Körper im Akt des Malens. Sie praktiziert eine Methode des Malens, die Denken und Betrachten nicht nacheinander, sondern gleichzeitig geschehen lässt. Das Performative ihrer Malerei bleibt im Bochumer Veranstaltungssaal präsent.

ohne Titel

2006
Acryl auf Wand und Leinwand im Forum des Kunstmuseums Bochum
600 x 2380 x 300 cm

Zugleich besitzt die Malerei Katharina Grosses Aggressivität und ein anarchisches Potenzial. Diese könnten sich bedingt aus ihrer Faszination und der daraus resultierenden Nähe zum Graffiti herleiten. Individuelle Zeichen zu setzen ohne Persönliches zurückzulassen, öffentlich wirksam zu werden und sich zugleich in den Schutz der Anonymität zurückziehen zu können, bewahren ihr die Souveränität, ohne die ihre selbstreflexive Farbmalerie nicht funktionieren würde.

Materiell raumgreifend erscheint die Farbe, immateriell und flüchtig wie eine Filmprojektion. Der Saal, zum Farbraum transformiert, bleibt Freiraum. Mal- und Sehkonventionen negierend, voller Provokationen und Paradoxien kann die Bochumer Farbwand bei dem, der sich auf sie einlässt, zu einem „Wohlbefinden“ führen.

Frei von didaktischen Intentionen oder kunstpolitischen Ambitionen, schafft Grosse mittels reiner Farbmalerie einen spezifischen Farb-Ort, der in seiner situationsbezogenen Autonomie gleichermaßen der Kunst und der Betrachtung bisher unbesetzte Räume eröffnet.

Hans Günter Golinski

Rolf Julius

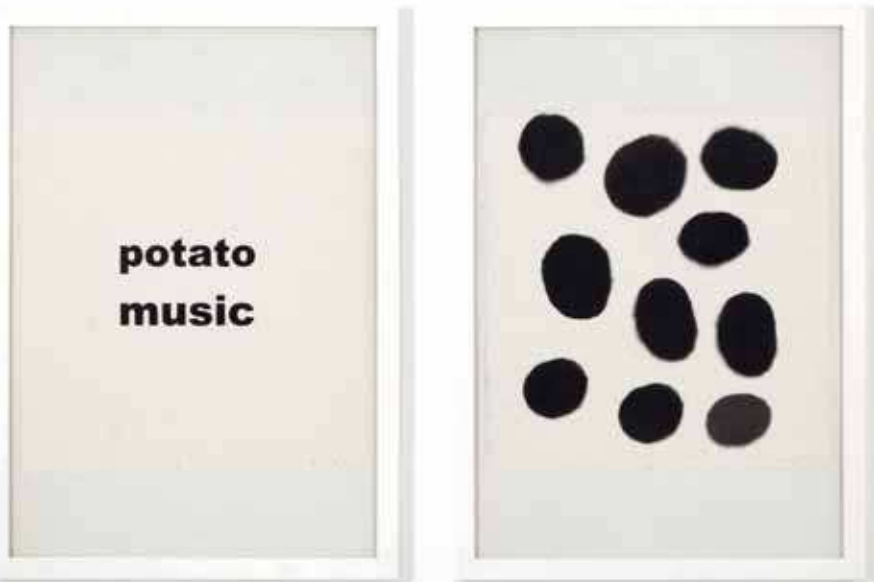
1939 - 2011

www.cortexathletico.com

potato music

Tintenstrahl Druck auf Japanpapier, 2-teilig
je ca. 32 x 32 cm

estate rolf julius



„Mich interessiert die Oberfläche eines Klages. Ist er rund oder eckig, schleifend und rauh oder dann wieder glatt ... Mich interessiert die Entfernung eines Klages. Klingt er nah anders als weiter entfernt, ich meine, bückt man sich nach einem Klang...“ Rolf Julius (1994)

Die Arbeiten von Rolf Julius bewegen sich im Zwischenbereich von Bildender Kunst, Musik und Performance. Inspiriert von John Cage, dessen Musik er Mitte der 1970er Jahre kennenlernte, ging es ihm um einen „wirklich freien Umgang mit den Medien“. Gewohnte Schemata des bloß identifizierenden Wahrnehmens scheinen in seinen Werken ebenso aufgelöst wie die kategoriale Trennung von Hören und Sehen.

Klang und Objekt gehen sehr enge Bindungen ein. Manche Klänge wirken, als gehörten sie zu den Dingen selbst, als wären sie Eigenschaften eines Steines oder einer Eisenplatte. Sie scheinen Farbe, Form und haptische Qualitäten zu besitzen. Skulpturale, akustische und visuelle Eindrücke verschmelzen; unterschiedliche Wahrnehmungsmodi arbeiten gleichgewichtig zusammen. Zu seinen Fotoserien aus den 1980er Jahren hatte Julius geschrieben: „Mit meinen Bildern schaffe ich einen musikalischen Raum. Mit meiner Musik schaffe ich einen bildnerischen Raum. Bilder und Musik sind gleichwertig. Sie treffen sich im Kopf des Betrachters und Zuhörers und ergeben in ihm etwas Neues. Meine Arbeiten sind bildnerisch und musikalisch zugleich.“

In seinen Arbeiten auf Papier geht es um die Übergangsfelder von Sehen und Hören, viele von ihnen tragen musikalische Titel (*potato music*, *Piano Concert*). Die Blätter - Tintenstrahl Drucke auf Japanpapier - vermitteln auditive Vorstellungen, die an Eigenschaften von Klängen erinnern. Die schwarzen oder roten Formen unterschiedlicher Größe, die besonders an ihren Rändern eine reiche Nuancierung aufweisen, lassen sich denn auch in Beziehung setzen zu musikalischen Formprozessen – der Frage beispielsweise, ob ein Klang eine weiche oder harte Kontur aufweist, welches Volumen er hat und welche Farbe.

Markus Steffens



Raymund Kaiser

*1955, lebt und arbeitet in Köln
www.raymundkaiser.de

UM-ASF3

2011

Öl, Lack, Spiegelfolie, Aluminium
100 x 74 cm

Im Katalogbuch der großen Überblicksschau „Die Farbe hat mich“, die im Jahre 2000 an mehreren Spielorten in Nordrhein-Westfalen stattfand, machte Jens Peter Koerver auf eine grundlegende Disposition im Schaffen Raymund Kaisers aufmerksam, nämlich auf die Bestrebung des Malers „für jedes Bild einen neuen, gewissermaßen ‚unbekannten‘, zumindest unvertrauten Farbton zu entwickeln“. Malen, um Farbe zu sehen: Tatsächlich möchte man den malerischen Ansatz Raymund Kaisers so einfach und direkt betiteln. Es kann hier nur angemerkt werden, dass sich dieser zweifellos primäre Umgang mit Malerei auch noch nach einem Jahrhundert der farbmalerischen Reduktion und Analyse weiterhin auf ungesichertem Terrain bewegt, ja bewegen muss. Zweifellos knüpfen Kaisers meist großformatige Ölgemälde an die puristische Tradition der sogenannten radikalen oder essenziellen Malerei an. Malereiuntersuchung und Farbanalyse dienen ihm dabei jedoch allein als Ausgangspunkt, den sinnlichen und imaginativen Potenzialen der Farbe nachzuspüren. Dieser gleichsam aufgeklärte Grund ist im Bildaufbau konzeptuell verankert. So entstehen Kaisers Gemälde der letzten Jahre ausnahmslos in zwei separaten Malprozessen: Eine in vielen Schichten entwickelte, spiegelglatte Farblasur definiert den Ton des Bildes, an den sich der Maler in einem zweiten Schritt unter geänderten Vorzeichen gewissermaßen wieder heran malt. Auf die spiegelnde Farbfläche wird die Farbe – deren Ton der ersten soweit wie möglich angenähert wird - nun pastos aufgetragen und mit dem Rakeil verteilt. Dabei entstehen mitunter bizarre Formen, die mal an versprengte Inselgruppen, mal an aufgerissene Vorhänge erinnern können, in jedem Fall aber ein großes assoziatives Potenzial bergen. Darstellerische Absichten können dem Künstler freilich nicht unterstellt werden. Vielmehr führt die Beschäftigung mit den Bedingungen des Bildes, mit Fläche, Raum, Materie und Ton, zu einer regelrechten Ineinssetzung der konkreten und imaginativen Gehalte der Farbe und ihrer Form – daraus resultiert die Spannung des Bildes.

49

Thomas Janzen

Dieter Kiessling

*1957, lebt und arbeitet in Düsseldorf
www.dieter-kiessling.de

Zunge

2003

Monitor, DVD-Player, DVD, Sockel
180 x 65 x 58 cm (mit Sockel)



Bereits eine frühe Arbeit, *Fallende Scheibe 3* von 1986, beweist, dass Dieter Kiessling räumliche Phänomene interessieren. Sie zeigt uns das Titelbild, das sich im Laufe der Zeit von der Mattscheibe löst, zu Boden fällt und zerbricht. Durch diesen kurzen filmischen Vorgang sorgt er für Irritationen unserer Wahrnehmung. Das Bild scheint sich zu materialisieren. Und auch der Monitor, an dem uns ja eigentlich nur die bewegten Bilder auf seiner Mattscheibe interessieren, wird zum dreidimensionalen Objekt, durch dessen Innenraum die Scheibe stürzt, um auf seinem grauen Boden zu zerschellen. Der mit jeder Menge Technik gefüllte Monitor gerät dabei aus dem Sinn, erscheint als Guckkasten. Und dennoch meldet uns unser Wissen, dass er uns eigentlich Oberflächenphänomene auf der Mattscheibe vor Augen führt, die mittels des einäugigen Kameraobjektivs entstanden sind, das uns zentralperspektivisch Raum nur vorgaukelt.

Fortan hat Dieter Kiessling intensiv Grundlagenforschung mit faszinierenden Resultaten betrieben, das Ineinandergreifen von Realität und Fiktion, die Irritation von Wahrnehmung und Erwartung ausgelotet. So auch bei der 2003 realisierten Videoinstallation *Zunge*, die auf einem, auf einen Sockel gestellten Monitor das unscharfe Porträt eines Mannes zeigt, in dessen verschwommenen Konturen sich seine Zunge abzeichnet, die er uns zeigt, indem er sie ausstreckt. Sie kommt in den Vordergrund zur Mattscheibe und ist dort in aller Schärfe zu sehen, bis sie wieder in das weiterhin unscharfe Gesicht im Mittelgrund zurückgezogen wird. Man könnte dieses Phänomen als objektiv bedingte Unschärfe und Fokussierung beschreiben. *Zunge* entspricht aber weder unserer alltäglichen Seherfahrung, noch unserer Kenntnis vom Blick durch die Kamera. Sobald die Zunge ausgestreckt wird, scheinen zwei sich voneinander lösende Bilder zu entstehen, obwohl Dieter Kiessling beteuert, eine Aufnahme des Gesichts mit normalen Bildeinstellungen gemacht zu haben. Erzielt wird das besondere Phänomen durch die Bildbearbeitung, welche die Zunge auf jedem einzelnen Bild des Filmes „freistellt“ und alle sie umgebenden Elemente verschwimmen lässt, um eine einleuchtende, aber doch unwahrscheinliche Bildfolge eigener Realität zu erzeugen: Eine bearbeitete Folge von Abbildern in Szene gesetzter Wirklichkeit.

Bernd Finkeldey



Jan Kolata

*1949, lebt und arbeitet in Düsseldorf und Dortmund
www.jankolata.de

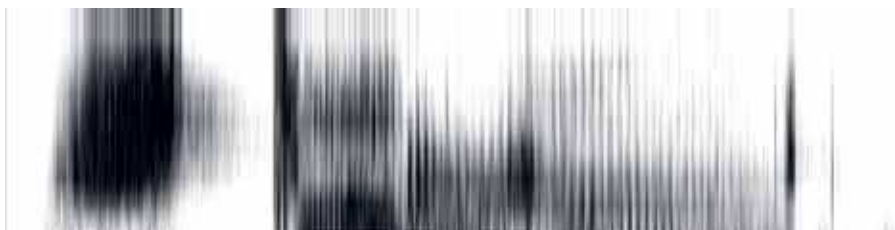
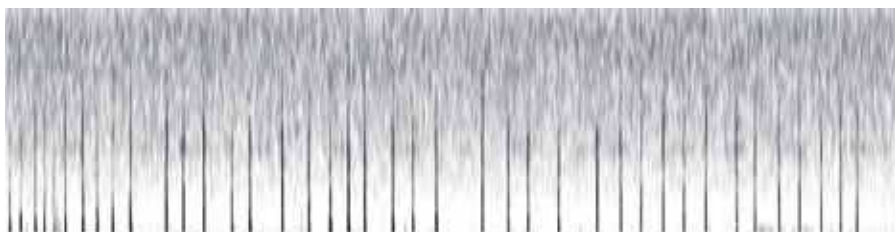
Jan Kolata arbeitet heutzutage hauptsächlich mit Acrylfarben. Und dies sehr bewusst, denn er weiß um die Dialektik von Farbe, sowohl Farbmaterie oder -material als auch Farbton oder -ausdruck zu sein. Und wie sie vom Material des Bildgrunds beeinflusst wird. „Malen ist wie putzen“, hat der Künstler als sein Credo ausgegeben. Denn bei seinen Arbeiten verflüssigt er Farbe und schüttet sie auf den Malgrund. Dabei hat er es in der Hand, Teiche zu bilden, Ströme zu erzeugen, Ausflüsse zu schaffen, immer neue Niederschläge über den Grund und die erste Farbschicht ergehen zu lassen, ihnen parallele oder auch komplementäre Verläufe zu verleihen. Sie werden mit der Hand oder einem Tuch verrieben, verwischt oder getupft, um Flächen im Bild zu erzeugen und die einzelnen Bildebenen zu verweben. Bei den Arbeiten auf Polyestergründen arbeitet der Künstler auch mit einem beim Gebäudereinigen üblichen Abzieher von Schmutzwasser. Auf der Bildfläche verbleiben zuerst nur wenige Farbspuren. Durch wiederholte Schüttungen vergrößert sich ihre von Pigmenten gekörnte Oberfläche so weit, dass sie auch Verdichtungen von Farbe zulässt.

Vor Augen treten uns schließlich organisch anmutende Farbflächen, die schwerelos im Bildraum schweben. Man mag an die Unterwasserwelt der Tiefsee denken, doch wer hat sie schon gesehen und kann Vergleiche anstellen. Behalten wir folglich einen gewissen Realismus bei und betrachten die Bilder als solche. Sie ziehen den Blick auf homogene Farbflächen, auf transparente, lasierte Ebenen, die den Blick auf andere, unter ihnen liegende freigeben. Letztlich den Blick in die Tiefe zulassen, ohne ihn auf den Grund treffen zu lassen. Eine Bildwelt erscheint vor unseren Augen, die fasziniert, beide Augen und alle aktivierten grauen Zellen herausfordert.

53

Bernd Finkeldey

20024020103
2002
Acryl auf Segeltuch
200 x 240 cm



analyzing silence

2011

Digitaldruck auf Archivpapier, Unikate

je 59,5cm x 24,5 cm

Christina Kubisch

*1948, lebt und arbeitet in Berlin

www.christinakubisch.de

Christina Kubisch zählt zur ersten Generation von Klangkünstlern. Sie selbst beschrieb einmal, dass sie damit anfangs nirgends richtig zu Hause gewesen sei, weder in der Musik noch in der Kunst. „Man sah sich besonders in den 70er und 80er Jahren ständig Vorwürfen ausgesetzt [...], 'die kann ja nicht komponieren, die kann ja nicht malen'. [...] Manchmal musste ich auf mein Diplom verweisen, um überhaupt dagegenhalten zu können. In den USA war das anders [...] da gab es solche Fragen und Thesen überhaupt nicht. Da ging es um ganz andere Dinge. Deshalb war die amerikanische Kunstszene der 70er Jahre für mich extrem wichtig und befreiend. Wenn man in Deutschland experimentelle Musik machte, musste man sich auf Arnold Schönberg, Anton Webern und [...] auf Berio oder Boulez beziehen. [...] Dinge wie Fluxus waren in Europa überhaupt nicht angesehen, die hatten einen schwierigen Stand. Damit habe ich mich aber eher identifizieren können, als mit unnötig komplizierten Kompositionsmethoden.“

2011 entstand die Werkgruppe *analyzing silence*. Christina Kubisch lauscht dabei dem Klang des Wortes „Stille“ nach, das sie seit längerer Zeit in allen ihr zugänglichen Sprachen der Welt sammelt. *analyzing silence* hat die verschiedenen Aufnahmen des Wortes als Ausgangsmaterial, die mittels Sonagrammen in bildnerische Darstellungen umgewandelt werden. Dabei werden die Koordinaten zwischen der Zeit- und der Frequenzachse bestimmt, die ein Seismograph zeichnet. Vokale bilden sich als differenzierbare Muster ab, als Formanten, während Konsonanten durch ihre unterschiedliche Intensität in der Tonalität der Linie, dem vorhandenen oder nicht vorhandenen schwarzen Balken im unteren Bereich, der die Stimmhaftigkeit kennzeichnet, und verschiedenen Transitionen zu erkennen sind. Stille wird auf diese Weise anschaulich. Ihr Klangbild vergleichbar. Und mit Christina Kubisch können wir sehen, dass das Wort in den meisten Sprachen der Welt einen besonderen Klang hat. „Viele Worte, die Stille bedeuten, klingen je nach Kulturkreisen und Kontinenten sehr ähnlich, andere sind lautmalerisch und fast magisch. [...] Es ist ein musikalisches Wort, nie hart. Ein Wort, das zum Hören einlädt.“

55

Bernd Finkeldey



Camill Leberer

*1953, lebt und arbeitet in Stuttgart
www.camill-leberer.de

Nacht aus Glas

2010

Eisen, Glas, Farbe, Holz

390 x 300 x 450 cm

Die künstlerische Arbeit Camill Leberers lässt sich auffassen als ein Nachdenken über Bedingungen und Möglichkeiten unserer Wahrnehmung, Vorstellung und Erkenntnis von Raum, als ein Denken freilich, das sich weder in abstrakten Modellen des Mathematischen noch der begrifflichen Logik eines philosophischen Denkens manifestiert, sondern das unablässig verbunden ist mit dem bildnerischen Vorgang sowie dessen visuellem Nachvollzug. Seit den späten 1980er Jahren entstehen jene filigranen, fragil anmutenden Gebilde aus unterschiedlich bearbeiteten Metallplatten, transparentem und farbigem Glas sowie Metallprofilen, in denen Leberer in immer wieder neuen Konstellationen und unterschiedlichen Akzentuierungen das wechselseitige Verhältnis von Raum, Licht und Farbe untersucht.

Die plastischen Arbeiten Leberers sind ihrem Wesen nach allesamt nicht massive Setzungen, sondern eher vorsichtige Erkundungen des Raumes. Als lose gefügte Konstruktionen erscheinen sie latent gefährdet und unterlaufen permanent jenes diffuse Gefühl einer gesicherten Vertrautheit, mit der wir dem Phänomen des Raumes gewöhnlich begegnen. Die vorrangige Ausrichtung im Horizontalen oder Vertikalen wie auch die sichtliche Dominanz des Orthogonalen bringen hier gerade nicht jene Klärung der räumlichen Verhältnisse, die diesen Prinzipien vermeintlich wesenhaft innewohnt. Leberers Plastiken evokieren vielmehr einen ästhetischen Ereignisraum, der mit den Strukturen unseres alltäglichen Handlungsraumes nicht kongruent ist.

Nacht aus Glas nimmt im Werk Leberers insofern eine Sonderstellung ein, als es sich hierbei nicht um eine gehäuseartige Konfiguration handelt und auch nicht vorrangig senkrechte Flächen strukturbestimmend wirken. Vielmehr ist eine horizontale Schicht farbiger Glaselemente auf dünnen Vierkantstützen in beträchtlicher Höhe positioniert, der direkten Gegenüberstellung mit dem Betrachter buchstäblich enthoben. Quasi als luzider Farbenhimmel, faszinierend und unnahbar zugleich, schweben die transparenten und semitransparenten Buntglasscheiben über den Köpfen der Besucher, lenken den Blick aus der gewohnten Horizontale nach oben und eröffnen neue Raumsichten, die nicht auf das euklidische Muster des physikalischen Raums herunter zu brechen sind.

Reinhard Buskies



Tisch

2002

Farbfotografie, digital bearbeitet

130 x 180 cm

Die Fotoarbeiten von Maik und Dirk Löbbert entwickeln ihren besonderen Reiz an der Schwelle von baulichem und gedanklichem Spiel: Ansonsten unscheinbare Alltagskonstellationen oder Zweckarchitekturen werden durch einfache formale Eingriffe auf eine ideale Geometrie hin verlängert und ergänzt, deren Klarheit und Stringenz in diesen Kontexten nicht selten eine subtile Ironie entfaltet. Da wachsen dem frei schwebenden Dach einer Tankstelle, einst Signum einer luftig leichten Moderne, plötzlich an den auskragenden Ecken doch wieder Stützen, ja regelrechte Beine zu, die die unberührt daliegende Zapfanlage in einen überdimensionierten Tisch verwandeln. Mit den Maßstäben werden hier scheinbar auch die Funktionen variabel, so dass die Umwelt insgesamt veränderlich wird.

Tatsächlich stehen die Fotografien in engem Zusammenhang mit dem übrigen Werk der beiden Brüder, die zunächst in Kassel und Münster, dann in verschiedenen Klassen der Düsseldorfer Akademie studierten und bereits seit 1985 gemeinsam als Künstler tätig sind. Ihr Interesse richtet sich insgesamt auf Räume sowohl städtischer, musealer als auch unbestimmter Natur, in denen sie mit oft minimalen skulpturalen und installativen Mitteln oder nur mit farblichen Markierungen intervenieren. Anfänglich dienten ihnen ihre Fotografien hierfür als eine Art Entwurfsskizze und Medium der Ideenfindung. Bald aber entwickelten sie sich zu autonomen Arbeiten, die ein spezifisches, nur in der Bildfläche mögliches Vexierspiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität in Gang setzen. Umgekehrt genügt Maik und Dirk Löbbert auch bei ihren Arbeiten im Außenraum mitunter eine ephemere Malerei, um etwa mit Wasser eine fehlende Hausecke auf dem Pflaster zu ergänzen oder eine schadhafte Asphaltdecke auszugleichen. Dabei wird durch solche Vervollständigungen und Extensionen nicht primär eine Fehlstelle ausbügelt oder der Realität eine vollkommene Geometrie eingeblendet. Vielmehr erlauben diese Fortschreibungen, Serialisierungen oder Verrückungen gegebener Strukturen über den oft frappierenden Bildwitz hinaus ganz grundlegende Einsichten in die Einrichtung und Ordnungsmuster des Vorhandenen.

Thomas Lüer

*1971, lebt und arbeitet in Frankfurt
www.thomaslueer.de

Broadway

2008

Video-Projektion, 6'58"

Maße variabel



Thomas Lüer beschäftigt sich in seinen Videoinstallationen oftmals mit bestimmten Orten oder Situationen, die er in ihren formalen, funktionalen oder historischen Implikationen aufgreift und mit neuen Betrachtungsmustern belegt. Fragen nach oberflächlichen Sichtbarkeiten und Verborgenen tieferer Schichten spielen dabei eine wesentliche Rolle. So ließ Lüer etwa im Umbau des Leipziger Museums einen Wachhund mit einer Nachtsichtkamera die nächtliche Baustelle durchstreifen und generiert damit eine fremdartig anmutende Bildwelt eines vormals öffentlichen Ortes (*Revier*, 1998/2002), in *Reinraum* (2006) folgt der Betrachter einer sich vorsichtig vortastenden Kamerafahrt durch den Beschleunigerring einer Kernforschungsanlage.

Auch *Broadway* – der Begriff war das Code-Wort für einen Agententreffpunkt im London der 1930er Jahre – fragt nach den Divergenzen zwischen den beobachtbaren Vorgängen und deren hinter der Oberfläche verborgenen Bedeutungsebenen. In einem Fensterfeld des Museums-Altbaus, der lange Zeit die Museumsverwaltung beherbergte, lässt Thomas Lüer von Anbruch der Dunkelheit bis in die Morgenstunden hinein ein schemenhaftes Geschehen sichtbar werden. Personen scheinen sich in dem Raum zu bewegen und diverse Verrichtungen auszuführen. Der außenstehende Betrachter wird zum Augenzeugen rätselhafter Vorgänge im Inneren des Gebäudes, deren genauer Sinn sich auch bei längerer Beobachtung nicht erschließt.

Als großflächige Projektion bringt Lüers Videoarbeit das fiktionale Moment der filmischen Erzählung ein in das reale Setting einer urbanen Situation, verschränkt Film und Wirklichkeit. Unsere Gewohnheit, der suggestiven Macht von Videobildern Glauben zu schenken, erfährt hier eine denkbare Zuspitzung, wird zugleich aber auch immer wieder unterlaufen, wenn für kurze Augenblicke auf dem Kopf stehende Personen von oben ins Bild ragen. Lüers Videokunst bewegt sich stets an der unscharfen Grenze von Dokumentation und Konstruktion, von Spiegelung und Erfindung der Welt im filmischen Medium. Nicht zuletzt scheint hier die im Zeitalter omnipräsenter digitaler Bildwelten neu zu stellende Frage nach der Glaubhaftigkeit medialer Wirklichkeitsinszenierungen auf.

Reinhard Buskies

Bettina Marx

*1981, lebt und arbeitet in Düsseldorf
www.bettinamarx.de



Norok
2012
Acryl auf Leinwand
160 x 180 cm

Die oft wie Landschaften anmutenden Gemälde von Bettina Marx entstehen in der Abstraktion von der gegenständlich wahrgenommenen Umwelt. Der Malerei gehen dabei eine Reihe gleichwertiger Zeichnungen voraus, deren Möglichkeit zur Skizzenhaftigkeit es erlaubt, zeitnah den Überfluss an Eindrücken zu komprimieren und zu präzisieren. Diese zeichnerische „Registratur signifikanter Formen“ bildet den Anhaltspunkt für die Malerei, „skizziert einen Handlungsablauf für die nachfolgende malerische Praxis.“ (Hans Jürgen Lechtreck, 2007) Betrachtet man die Gemälde, so steht man vor einem Problem der Zuordnung: das Gemalte ist sowohl gegenständlich-assoziativ lesbar als auch ungegenständlich-abstrakt. Der Betrachter kann sich jedoch nicht konsequent für eine dieser Wahrnehmungsweisen entscheiden, bricht doch immer wieder die Alternative in die gewählte Lesart hinein. Dieses Wechselspiel mit den grundlegenden Möglichkeiten der Malerei liegt vor allem in der Verwendung der Farbe begründet, die sowohl gegenstandsgebunden als auch autonom eingesetzt wird.

Am ausgestellten Werk wird dies deutlich: Im Modus des assoziativen Sehens erinnert die türkisblau Form an Wasser, möglicherweise an einen Gebirgsfluss mit Seemündung. Die vor allem aus lilafarbenen, eckigen Elementen bestehende Fläche erscheint dabei dann als Gebirge, jedoch auf dem Kopf stehend und damit die gegenständliche Lesart irritierend. Doch nicht nur diese 180°-Drehung irritiert, auch das räumliche Verhältnis der Elemente ist kaum bestimmbar: im oberen Bildteil überlappt die lila dominierte Fläche den türkisblauen Streifen, der sich horizontal am oberen Bildrand entlang zieht. Im unteren Teil wiederum fließt die türkisblaue Farbe über ebenjene lilafarbene Fläche, die sich knapp über die obere Bildhälfte erstreckt. Neben dieser assoziativen Wahrnehmung steht in ebenso starker Präsenz die rein ungegenständliche: ein Spiel aus wohl komponierten, farbig aufeinander abgestimmten flächigen Elementen entfaltet sich auf der Leinwand, die in der unteren Hälfte auch als Bildgrund sichtbar bleibt, da sie in großen Teilen unbemalt, bloß weiß grundiert in Erscheinung tritt. Die Farbe und die von ihr gebildeten Formen stehen hier im Mittelpunkt, Schattierungen, Bestimmungen des Opazitäts- bzw. Transparenzgrades sowie der Auftrag der Farbe auf der Leinwand, sprich die malerische Technik, sind dann von Interesse.

63

Eva Wruck

Rana Matloub

*1975, lebt und arbeitet in Kassel und im Ruhrgebiet
www.ranamatloub.de

Kreisende Geschichten

2012
MP3-Player mit integriertem Minilautsprecher
3,5 x 9 x 1,2 cm



Geschichten spielen im Schaffen von Rana Matloub eine zentrale Rolle. Die in Bagdad geborene Künstlerin verbindet damit jedoch nicht ausgedehnte narrative Strukturen, vielmehr sind es sprachliche Miniaturen, angesiedelt in Grenzbereichen zwischen Prosa und Poesie, welche die Künstlerin verfasst und auf digitale Tonträger aufspricht. So entstehen kurze Hörstücke, kleine, rätselhaft versponnene Klang- und Sprachgebilde, in denen sich Traum und Realität zu einem ganz eigenen Kosmos jenseits vertrauter Wirklichkeitsvorstellungen und linearer Logiken durchdringen. Vor dem inneren Auge des Hörers bilden sich vielfältig schillernde Bilder, an deren Zustandekommen die schöpferische Kraft der eigenen Imagination, persönliche Assoziationen und Affinitäten wesentlichen Anteil haben. Insofern ist die Begegnung mit den Geschichten Rana Matloubs immer auch eine Begegnung mit sich selbst.

Matloubs künstlerische Konzeption ist darauf gerichtet, ihre Geschichten in unterschiedlichen Kontexten zu verorten. Bewusst meidet sie meist den Museumsraum und bringt ihre sprachliche Miniaturen gezielt in vertraute Alltagssituationen ein. In den gewohnten Abläufen des Lebens schafft sie Momente des überraschten Innehaltens, in denen die anfängliche Verunsicherung immer mehr einer Faszination für jene traumwandlerische Leichtigkeit weicht, mit der Rana Matloub ihre wundersamen Sprachphantasien zwischen unterschiedlichen Realitätsebenen, inneren und äußeren Welten, distanzierter Schilderung und emotionaler Berührtheit kreisen lässt.

Kreisende Geschichten nennt Rana Matloub denn auch ihren Beitrag zur Jubiläumsausstellung des Kunstvereins, doch geraten die Geschichten hierbei zudem faktisch in eine kreisende Bewegung. In einem Segment der Drehtür am Haupteingang des Museumsbaus installiert die Künstlerin einen kleinen mp3-Player, aus dem in wöchentlichem Wechsel jeweils eine andere Geschichte hörbar wird. Der zufällig hineingeratene Besucher muss sich entscheiden, ob er die Drehtür wie gewohnt passiert und nur einen Bruchteil der Geschichte zu hören bekommt oder weitere Runden dreht. Der transitorische Ort an der Schnittstelle von Museum und Außenraum erfährt darin eine sichtliche Umdeutung, wird zum Hörraum, in der berücksichtigenden Präsenz des sprachlichen Vortrags gar zu einem intimen Ort eines höchst persönlichen Kunsterlebens.

Reinhard Buskies

Anke Mila Menck

*1973, lebt und arbeitet in Berlin
www.ankemilamenck.de



Chanson des Jumelles

2006
LEGO Steine
250 x 250 x 1,6 cm

67

Die Arbeiten von Anke Mila Menck, deren ausgewählte Objekte 2008 im Kunstverein zu sehen waren, zeichnen sich durch eine besondere Betonung der Kontur sowie der Oberfläche aus. Oft glatt und glänzend, reizen die Oberflächen der Objekte visuell und haptisch. Grafische Abstraktion, die Reduktion der Form auf ihre Umrisse sowie die Betonung der Flächigkeit sind weitere Merkmale der Skulpturen und Reliefs, die sich zudem durch eine zumeist grelle Farbigekeit auszeichnen. So fallen sie dann auch im ‚white cube‘ des Ausstellungsraumes, respektive im Außenraum, direkt auf: leuchtend in ihrer Farbgestaltung und als grafisch deutlich konturierte Setzung ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich. Dabei wirken sie in ihrer Reduktion oft leichtfüßig, geradezu luftig, zwei Eindrücke, die im Blick auf das in der Kunstvereinsausstellung gezeigte Werk auf den ersten Blick nicht zuzutreffen scheinen. Hier sieht sich der Besucher einer massiven schwarz glänzenden, übermannsgroßen Wand aus Legosteinen gegenüber. Als deutliche Setzung im Raum ist sie skulptural, zugleich wirkt sie aufgrund einer Wandstärke von bloß 1,6 cm flächig, so dass der Verlust ihres Gleichgewichts zu befürchten steht. An dieser Grenze zum Bildhaften und Flächigen lässt sie an Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1915) denken. Der russische Konstruktivist thematisierte seinerzeit mittels des Quadrats das Nichts, die reine, ohne Bezüge zur wahrnehmbaren Welt existierende Empfindung. Auch Mencks Quadrat scheint vermeintlich ohne außerwerkliche Referenzen dem Besucher geradezu im Weg zu stehen. Wären da nicht das Material der Legosteine, die an das Kinderspiel denken lassen. Der Titel des Werks verweist sodann mit dem Wort „chanson“ auf eine populäre Liedform und mit „jumelles“ auf die Doppeldeutigkeit: es ist ein *Lied der Doppeldeutigkeit*, das Menck uns präsentiert. Diese Doppeldeutigkeit kann auf formalästhetische Eindruckspaare bezogen werden, wie Schwere – Leichtigkeit, flächige Bildhaftigkeit – räumliche Objekthaftigkeit, schwarzes Objekt – weißer Raum, Betrachter – Spiegelung des Betrachters. Auf einer inhaltlichen Ebene wird dem schwarzen Nichts erstens die Erinnerung an das kindlich-unbefangene Spiel (mit Legosteinen) gegenübergestellt, und zweitens die sich in der Wand spiegelnde Welt, so dass das Quadrat zwischen formaler Referenzlosigkeit und jenem doppelten Weltbezug oszilliert.

Eva Wruck



Tal der Trumer

2004

Installation mit Videoprojektion, Farbe, Stereo, 37'18"

Maße variabel

Aurelia Mihai

*1968, lebt und arbeitet in Hamburg

Wer kennt sie nicht, die sogenannten Wissenschaftsendungen, die tagtäglich unsere Kinder vor den Bildschirm locken. Mit der stets gleichen, meist monotonen Stimme verkündet der Reporter, vermeintlich vor Ort und von Originalschauplätzen Historisches oder Wissenschaftliches als die endgültige Wahrheit und existenziell für den kleinen Jungen oder seine Schwester, die bildungshungrig gebannt diese Wahrheiten aufsaugen. Aurelia Mihai, die 1968 in Bukarest geborene Film- und Videokünstlerin, stellt sich in ihren Arbeiten solchen Paradoxien unserer Wirklichkeit.

Als fiktive Dokumentation ibernimmt die Videoarbeit *Tal der Trumer* die Ästhetik des wissenschaftlichen Dokumentarfilms. In Interviews mit den gyptologen Claudia Suhr und Bill Gordon werden zunächst Ausgrabungsmethoden und die Vorgehensweise beim Datieren der Funde erörtert. Unterstützt durch den Kommentar aus dem Off, werden in Aufnahmen von Photographien und Reproduktionen aus Büchern, von Ausgrabungsstätten und Ausgrabungen und den Aufnahmen des Tutanchamun Grabes beispielhaft wichtige Entdeckungen der Ägyptologie vorgestellt.

In der Videoprojektion *Tal der Trumer* gelingt es der Künstlerin, den Betrachter zu täuschen und das was er sieht in Frage zu stellen. Im Verlauf des Films wird schließlich deutlich, dass die Videoaufnahmen nicht aus Ägypten, sondern den USA, aus Kalifornien und Nevada stammen; dass das Tutanchamun Grab eine Reproduktion aus einem Casinohotel in Las Vegas, dass die Sphinx eine Betonkopie, eine touristische Attraktion der Spielermetropole ist. So enthält die gezeigte Ausgrabungsstatte auch nicht altägyptische Königsgräber, sondern Filmkulissen aus Hollywood, das Film-Set des Monumentalfilms "Die Zehn Gebote" von Cecil B. DeMille, der 1923 in den Dünen von Santa Maria, 180 Meilen von Los Angeles entfernt, gedreht wurde.

69

Aurelia Mihai schafft eine fiktive Realität, die den Betrachter umfängt. Mit dieser Kunstform deckt sie die Nahtstelle zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Realität und Fiktion auf. Dem Betrachter wird sehr schnell deutlich, auf welchem Glatteis er sich befindet. Sie entlarvt unsere so scheinbar eindeutigen Begriffe wie Authentizität, Wahrheit oder Originalität. Dem Betrachter bleibt auch vor den sich endlos wiederholende Dokumentationen auf unseren Bildschirmen nichts anderes übrig als der kritische Blick und die permanente Hinterfragung der all zu sicheren Wahrheit.

Stephan Mann



Christopher Muller

*19xx, lebt und arbeitet in Düsseldorf
www.hengesbach-gallery.com

Practical Landscape

2010
Inkjet Print
134 x 188 cm

© Christopher Muller

71

Christopher Muller hat seit Beginn der 90er Jahre höchst eigenwillige Fotografien vom Beieinander der vertrauten Dinge der häuslichen Umgebung geschaffen. Parallel zu diesen Arrangements der Alltagsdinge erweiterte er seinen individuellen Ansatz danach u.a. mit neuen fotografischen Bildformen von Außenraum- bzw. Landschaftsfotografien, zu denen auch das große Querformat *Practical Landscape* gehört.

Die Kamera des Künstlers richtet sich hier statt auf die unberührten Weiten der Natur auf deren nahe liegenden Restbestände. Genau genommen müsste man von einer Mischform zwischen Landschafts- und Architekturfotografie sprechen. Denn Mullers Aufnahme zeigt den Blick auf eine völlig unspektakuläre, zum Hintergrund verschlossene, alltägliche und menschenleere Straßenszene: Über das dunkelgraue Band einer asphaltierten Straße hinweg sieht man neben kleineren Bäumen, Strauchwerk und Gras eine verwinkelte Betonarchitektur. Der gewählte Ausschnitt lässt in der rechten Hälfte eine einfache Autowerkstatt erkennen. Innerhalb eines betonierten Stellplatzes befindet sich die charakteristische eingelassene Wartungsgrube und davor zwei rote Rampen, auf denen ein Kleinwagen über den hohen Bordstein rollen kann; man entdeckt in Betonnischen zwei geschlossene graue Stahlschränke und – als farbige Akzente – einen blauen Abfalleimer oder einen mintfarbenen Arbeitshocker und jene zwischen Baum und Betonpfeiler über nahezu die gesamte Bildbreite gespannte weiße Leine, an der ganz links nur eine Matte zum Trocknen hängt. Es ist nicht zuletzt die Abwesenheit jedweder Handlung, welche der Fotografie ihre Ruhe und den einzelnen Dingen ihr `stilles Leben` verleiht. Gerade die Handlungslosigkeit kann es der Kompositionsstruktur erlauben, wie in eine frei gewordene Sinnschicht einzutreten und ohne Rücksicht auf die Unterschiede zwischen Gewachsenem und Gebautem für deren Bezugnahme aufeinander und bildgemäßen Anblick zu sorgen. Überall bildet das Fotografierte vermöge der Waagerechten, Senkrechten und Schrägen vielfältige Bezüge zwischen Natur und Architektur aus und wird die Ebenengestalt des Fotos spannungsvoll aktiviert, so dass sie fast eine Art Eigenbedeutung annimmt. Auch die Farben scheinen aufeinander abgestimmt und ein deutlich malerisches Interesse zu belegen, ohne jedoch den Eindruck beiläufiger Normalität aufzuheben. Das herrschende Gleichgewicht kommt fast zwanglos zustande, obwohl dafür auch jene ungewöhnliche Bildstörung eine Rolle spielt, die mit einem links ins Bild ragenden Regenschirm gegeben ist. So wenig man für ihn an diesem Ort eine plausible Erklärung angeben kann, so richtig scheint seine Platzierung doch unter kompositorischen Gesichtspunkten zu sein: Mit seinem grauen Griff und der gerade noch sichtbaren violetten Stoffbespannung fügt er sowohl der Farbgebung des Ganzen einen besonderen Akzent hinzu wie er als schräger Formwert anderen Schrägen des Fotos entgegenwirkt. Das von Muller tatsächlich digital eingefügte Element mag die ansonsten sachliche Optik seiner Fotografie stören und die Suggestion des authentisch Dokumentarischen irritieren, aber es stärkt die Einsicht in den Konstruktionscharakter des Mediums. In jedem Fall verleiht es als Teil der subtilen Farb- und Flächenordnung der fotografierten Realität jene Bildmacht und Distanz, die Christopher Mullers Fotobilder insgesamt auszeichnet.

Ulrich Fernkorn



Martin Noël

1956 - 2010

www.martinnoel.de

ohne Titel

XXXX

Blattgold und Acryl auf Leinwand,
100 x 70 x 4 cm

In der Ausstellung ist Martin Noël bewusstermaßen statt mit seinen unverwechselbaren Holzschnitten mit einem der letzten, im Frühjahr vor seinem Tod entstandenen Gemälde vertreten, welches sein außerordentliches malerisches Vermögen belegt. Das ungegenständliche Werk erscheint unaufdringlich, jedoch mit intensiver Präsenz. Es ist schweigsam wie sein Titel *Ohne Titel* und hat keinen Sinn, der sich ablösen ließe von dem, was zu sehen ist. Beschränkt auf wenige Farben und Formen auf Leinwand, verzichtet das Bild auf alles Überflüssige und entspricht der lakonischen Verknappung, die Martin Noëls Werk insgesamt auszeichnet.

Offensichtlich ist es das Ergebnis einer malerischen Schichtung: Und zwar hat Martin Noël die grundierte Leinwand zunächst auf der gesamten Fläche mit Acrylfarben bemalt und das Gemalte anschließend komplett vergolden lassen, so dass von der darunter liegenden Malerei nur noch Pinselspuren sichtbar bleiben, welche das Bild insgesamt verlebendigen und auch den unteren Bereich mit seinem durch das Blattgold bedingten stumpfen Glanz von vornherein aus jeder Starre befreien. Wichtiger aber für den Eindruck des Lebendigen sind zweifellos die beiden - vom oberen Bildrand bis knapp unter die halbe Bildhöhe hinab reichenden - Flächen von verschiedenem Weiß, welche das darunter liegenden Gold mit breiten, vertikal verlaufenden Pinselzügen sowohl bedecken wie zugleich untergründig sichtbar lassen. Die beiden weißen

Flächen ähneln einander und sind doch zugleich verschieden voneinander - nicht nur, was ihre subtilen Farbunterschiede angeht, sondern eben auch, was ihre nahezu rechteckige und dabei leicht unterschiedliche Ausdehnung auf der Bildfläche angeht. Die beiden Farbflächen berühren einander nah der Mittelsenkrechten und bilden zugleich eine vom Senkrechten geringfügig abweichende Fuge. Ähnlich verläuft auch ihr unterer Abschluss keineswegs geradlinig und franst das Weiß gemäß den einzelnen Pinselzügen auf je individuelle Art und Weise in den Goldgrund hinein aus. Wie zwei nebeneinander hängende Vorhänge scheinen die beiden weißen Flächen vor dem von ihnen übermalten Goldgrund zu schweben und diesem dabei zugleich Gestaltqualitäten zu verleihen. Denn das Gold der unteren Bildhälfte erscheint ja nicht als ein von weiterer Übermalung lediglich verschonter, gleichsam übrig gebliebener Rest des Bildes, sondern es kommt zur Geltung als eine selbst positive Figur eigenen Rechts. Überhaupt wirkt das Bildganze mit seiner so und nicht anders getroffenen Aufteilung in drei annähernd gleiche Flächenanteile auf Anhieb überzeugend und harmonisch! Alles ist in sich stimmig, so dass kein Wunsch nach Änderung aufkommt. Gerade durch die Abweichungen vom geometrisch Fassbaren kann man meinen, dass sich das Gerüst des Bildes weniger der ausmessenden Vernunft als vielmehr der spontanen Intuition des Künstlers verdankt. Tatsächlich aber basiert es auf Martin Noëls systematischen Erkundungen des malerischen Werkes von Otto Freundlich. Fasziniert von den Bildern Freundlichs aus den 30er Jahren hat Martin Noël die Kanten von deren aneinander grenzenden, stark farbigen Flächen nachgezogen und sich so einen reichen Vorrat an Formen und Linienverläufen angeeignet, von dem aus er 2002 eine Serie von Holzreliefs mit dem Titel „Otto“ begonnen hat, deren Farbgebung allerdings statt nach Freundlichs Vorbild Noëls ganz eigenen Vorstellungen folgt. Die Kombination von Weiss und Gold hat ihren Ursprung in einer im Atelier von Martin Noël bewahrten Porzellanfigur des Hl. Hieronymus, welche eine Statue der Ausstattung der Wieskirche im oberbayerischen Steingaden nachbildet. Ihr fülliges weißes Gewand ist goldgesäumt und somit von demjenigen Farbkontrast bestimmt, der die berühmte Rokokokirche insgesamt kennzeichnet und über jede persönliche Reminiszenz hinaus auch ganz allgemein mit Vorstellungen von Erhabenheit und Feierlichkeit verbunden ist, ja zumeist eine gewisse Jenseitstönung besitzt. Wie sollte man unser Bild mit diesem Farbklang demgemäß nicht auch mit Recht als einen Hinweis des Künstlers auf die Endlichkeit und als ein Dennoch gegen seine tödliche Bedrohung durch die Krankheit lesen können?

73

Angesichts der so und nicht anders getroffenen dreiteiligen Bildgestalt wird sich mancher Betrachter ohnehin an die radikal reduzierte Grundform eines Gesichts erinnern fühlen - man braucht nur an die Serie der ähnlich strukturierten „Köpfe“ im Spätwerk von Jawlensky zu denken. Aber wie immer man eine Gesichtsvorstellung mit Blick auf das Bild „Ohne Titel“ auch für nicht zwingend halten mag, so ist doch - unabhängig von allem direkt Figürlichen - im Gemalten sein Schöpfer Martin Noël in jedem Fall unverkennbar gegenwärtig im Sinne eines Gegenüber, das auf uns dauerhaft zurückblickt.

Ulrich Fernkorn



Die Weltkarten

1991

Installation Eisenbahnbrücke Bergstraße, Nähe Kunstmuseum

XXXXXXXXXXXX

Norbert Radermacher

*1953, lebt und arbeitet in Berlin und Kassel
www.norbertradermacher.de

Die Weltkarten von Norbert Radermacher sind ein typisches Beispiel seiner *Stücke für Städte* oder *Einrichtungen im Straßenraum*, die der Künstler seit 1980 – zunächst subversiv, d. h. ohne Auftrag und Genehmigung – in vielen europäischen Städten hinterlassen hat. Im Gegensatz zu den übrigen Werken der Ausstellung gehören sie also zur Kunst im öffentlichen Raum und befinden sich ca. 500 m vom Museum Bochum entfernt. Sie sind ein wichtiger Teil der Vereinsgeschichte, nämlich ein Geschenk, das der Kunstverein aus Anlass seines 30jährigen Bestehens der Stadt Bochum gemacht und 1994 der Öffentlichkeit übergeben hat.

Das Werk unterläuft die repräsentative Rhetorik eines Monuments durch extreme Zurückhaltung: Fast verborgen befindet es sich unter einer Eisenbahnbrücke, welche die Bergstraße nahe dem Nordring überquert. Gerade an dieser Stelle im urbanen Raum ohne jeden Chic oder ästhetische Präparierung ist Norbert Radermacher bei einer seiner Stadterkundungen des Nachts auf die – surreal anmutende – Situation einer Straßenlaterne gestoßen, welche mit ihrem Leuchtkörper oben so weit in die Eisenkonstruktion der Brücke hineinreicht, dass sie darin mehr oder weniger verschwindet und kaum noch den Straßenraum erhellt. Indem die Laterne vom Rand des Bürgersteigs bestimmungsgemäß in dieselbe Höhe aufragt wie alle übrigen Lampen der Straße, beleuchtet sie fälschlicherweise, nämlich ohne jeden Nutzen, das zweite Gefach der Brückenkonstruktion, für deren Beleuchtung sie eigentlich nicht gedacht ist.

Norbert Radermachers kleine, wohldosierte Ergänzung des am Ort Vorhandenen besteht nun darin, dass er an den sich gegenüber liegenden Seiten des Gefaches jeweils eine 122 x 188 cm messende Alucobondplatte hat anbringen lassen, auf welcher jeweils der Globus mit seinen Kontinenten als Flächenprojektion in unterschiedlicher Weise zur Darstellung kommt: nämlich auf der einen Seite in der für uns gewohnten eurozentrischen Sicht und auf der Gegenseite in dem für uns ungewohnten Kartenbild, welches die asiatischen bzw. australischen Landmassen in sein Zentrum und Europa dafür klein an seinen Rand rückt. Durch Radermachers Eingriff wird die Straßenlaterne einer neuen Zweckbestimmung zugeführt und das Dysfunktionale der vorgefundenen Situation funktionalisiert. Indem die Straßenlaterne als sinnvolle Beleuchtung der beiden Weltkarten auftritt, erscheint das vormals Falsche sozusagen als das Richtige, wobei der Eindruck der Richtigkeit zweifellos erhöht wird dadurch, dass die Weltkarten ihren Ort ausgerechnet unter einer Eisenbahnbrücke finden, welche bereits von sich aus mit der Vorstellung vom Reisen verbunden ist.

Ganz ohne Zweifel gehört das Werk zur ortsspezifischen Kunst, d. h. zu einer Kunst, die unablösbar ist von der Stelle, an der sie sich befindet. Dabei besteht das Besondere der ortsspezifischen Kunst von Norbert Radermacher darin, dass ähnlich wie der Künstler selbst das Einmalige der bereits bestehenden, jedoch bis dahin übersehenen Situation nicht gezielt gesucht, sondern nur halbbewusst gefunden hat, auch Passanten *Die Weltkarten* im besten Falle bei-läufig, gleichsam im Augenwinkel entdecken. Gerade als überraschendes Fundstück kann Radermachers Werk nachhaltig verblüffen und dazu veranlassen, die Schritte zu verlangsamen oder gar für einen Moment innezuhalten, um die eben noch im Dunkel der Gewohnheit liegende, altbekannte Durchgangsstelle plötzlich mit den Augen des Künstlers wie zum ersten Mal zu sehen – im Licht der Laterne als Ort im eigentlichen Sinne, an dem man einen Perspektivwechsel einlöst, welcher auch den beiden Darstellungen der unterschiedlichen Weltkarten innewohnt.

Ulrich Fernkorn

75

Silke Rehberg

*1963, lebt und arbeitet in Sendenhorst
www.silke-rehberg.de



Schläfer (Bazon Brock)

2012

Keramik, pigmentiert, glasiert, engobiert, bemalt
85 x 180 x 60 cm

Der Darstellungsmodus der Porträts aus der Serie *Schmetterlingssammlung* ist – um mit Silke Rehbergs Worten zu sprechen – als eine Mischung aus plastischem und literarischem Porträt zu bezeichnen. In ihren Keramikplastiken porträtiert sie Menschen aus dem Kulturbetrieb so, dass einerseits die Gesichtszüge plastisch herausgearbeitet sind, also die Möglichkeit zur Identifikation gegeben ist. Andererseits nutzt sie die den Personen beigefügten Attribute – Schmuck, Kleidung, etc. – sowie ihre Pose im Sinne einer literarischen Beschreibung dazu, weniger eine Ähnlichkeitsbeziehung zu schaffen, denn vielmehr eine vergleichende Charakterisierung ihrer Persönlichkeit zu entfalten. Dabei entstehen durchaus Irritationen seitens des Betrachters, da die gewählten Attribute oder Posen oft für die dargestellte Person ungewöhnlich wirken: so zeigte sie beispielsweise 2009 den *Kunstdirektor Franz-Joachim Verspohl* mit farbiger Haut und nackt, einen Turban auf dem Kopf tragend. Dieses Arbeitsprinzip wirft die grundlegende Problematik des Porträts auf: die Frage nach der Möglichkeit der Darstellbarkeit von Identität, die sich nicht auf das Sichtbare reduzieren lässt und vergleichende Beschreibungen des Wesens erforderlich macht.

Dem *Schläfer (Bazon Brock)* tritt man nicht wie einer konventionellen Porträtplastik auf Augenhöhe oder aus der Untersicht gegenüber. Stattdessen werden die Konventionen umgekehrt, man sieht sich einer sockellosen Bodenplastik gegenüber und blickt auf die Figur hinab. In dieser Position bewirkt sie zunächst den Eindruck des Ausgeliefertseins, der durch die Fragilität des Materials unterstrichen wird. Rehberg platziert den Intellektuellen – selbsterklärter „Denker im Dienst und Künstler ohne Werk“ und Meister der Selbstinszenierung – auf einer Liege, die zugleich an ein Totenbett und an Mies van der Rohes berühmte *Barcelona-Bettcouch* erinnert, in schwarzer Gewandung und entspannter Rückenlage. Die Augen mit wachem Blick auf etwas Unbestimmtes in die Ferne gerichtet, die Beine überkreuzt, seinen linken Arm im Gestus des Gelehrten angewinkelt nach oben gestreckt. Ist Brock sonst eher als energiegeladener, um keine Konfrontation verlegener Diskutant bekannt, strahlt er in Rehbergs Darstellung vor allem konzentrierte Ruhe und Entspannung aus, die ihm eine Aura des Überlegenen verleiht. Dieser Eindruck der Souveränität steht sodann in spannungsvollem Kontrast zur Fragilität des keramischen Materials sowie der potenziellen Angreifbarkeit aufgrund der Positionierung in Bodenlage.

77

Eva Wruck

Ingo Ronkholz

*1953, lebt und arbeitet in Krefeld
www.ingoronkholz.de



Skulptur 2004-020

2004
Bronze nach verlorener Form
158 x 103 x 101 cm

Die Skulpturen von Ingo Ronkholz stellen sinnlich erfahrbare Denkmodelle dar, mit denen beim Betrachter Reflexionen über Wahrnehmungsprozesse ausgelöst werden sollen. Die perzeptiven Sicherheiten werden gestört und der Betrachter wird aus seiner Rezipienten-Haltung vertrieben, um sich im Umschreiten der blockhaft schweren Arbeiten aktiv an der Entschlüsselung von Raum und Volumen zu beteiligen. Die seit Mitte der 1990er Jahren entstandenen Skulpturen zeichnen sich durch eine beinahe kontemplative Ruhe und Statik der Gesamtkomposition aus, die durch fensterartige Einschnitte und Öffnungen ins Innere dynamisiert werden. Licht und Schatten und eine malerisch zu charakterisierende Oberfläche der dunkel patinierten Bronze lenken den Blick immer wieder in das niemals vollständig einsehbares Innere der Skulptur. Ein irritierendes Spiel von Verbergen und Aufdecken, eine geheimnisvolle Selbstbezogenheit der räumlichen Struktur, fordert die Beweglichkeit des Betrachters. „Bei dieser Skulptur ist der Innenraum nahezu hermetisch abgeschlossen, die Arbeit lässt nur vage Einblicke zu... Die Gegensätze zwischen der äußerlich fast abweisenden Form und dem inneren Volumen halten die Skulptur in einer ruhigen, aber aktiven Spannung. Ein ähnliches Spannungsverhältnis besteht zwischen der ‚schwarzen‘ Patina und dem Dunkel im Inneren der Skulptur. Dieser Dialog bringt dem Innenraum eine Art ‚dunkles‘ Licht, welches das Wesen des Inneren bestimmt und ihm gegenüber der Außenform eine leichte Eigenständigkeit verleiht.“¹ Die Skulptur erschließt sich nur dem aktiven Betrachter als virtueller, teilweise verschlossener geistiger Bewegungsraum. Aus verschiedenen Perspektiven betrachtet lässt sie nur jeweils partielle Einblicke zu, doch ihre Totalität bleibt als Potenzial permanent anwesend und spürbar. Die Prozesshaftigkeit und dialogische Struktur der früheren Arbeiten hat sich nunmehr ins Innere der Skulpturen zurückgezogen, sie bleiben wie ihre Vorgänger dem Anspruch des Bildhauers treu: Sie sind Werkzeuge zum geistigen Gebrauch: Denkstücke.

79

Sepp Hiekisch Picard

¹ Ingo Ronkholz in einem Brief an den Verfasser, 3. 9. 2012



Magdalena von Rudy

*1973, lebt und arbeitet in Wuppertal
www.magdalena-von-rudy.de

Carrie vs. Miranda

2002

Videoinstallation, Digitalvideo 2'40", MDF-Platte, beschichtete Plexiglasplatte

Maße variabel

In ihren Kurzfilmen unternimmt von Rudy mit Vorliebe die Zusammenführung heterogener optischer und tonaler Elemente, die allgemein dem Referenzsystem „Hollywoodfilm“ angehören. Filmcharaktere und Tonfragmente aus Filmen, kunstgeschichtliche und filmhistorische Zitate begegnen sich in ästhetisch streng strukturierten, minimalistisch-artifiziellen Szenarien. Durch ihre Verarbeitung und Darstellung versetzt von Rudy filmgeschichtliche Prominenz in neuartige Bild-Ton-Konstellationen, konsequent von den Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung Gebrauch machend.

In *Carrie vs. Miranda* komponiert von Rudy das Bildmaterial zweier Filme durch Gegenschnitte zu einem eigenen Narrativ, in dem sich zwei Mädchen mittels der Subtilität ihrer körpersprachlichen Zeichenproduktion als Kombattantinnen in einem virtuellen Duell begegnen. Das Video reflektiert damit nicht nur das mediale Potential zur Herstellung von Realitäten durch Kopplung und Synthese disparater Fragmente, sondern führt auch vor, wie sich die dramaturgische Struktur des klassisch männlich besetzten Western-Genres auf völlig anderes Bildmaterial übertragen lässt. Die formale Bezugnahme auf Variationen des finalen Spannungsaufbaus von Western-Zweikämpfen hat von Rudy selbst betont. Eine Analogie überschritt sie jedoch durch die Auslassung der erwarteten Katharsis eines Sieges - eine Umgehung, die sich vielleicht aus dem Gegenentwurf eines „femininen“ Beziehungstyps herleiten könnte, der keine Unterliegende (symbolisch Sterbende) kennen möchte. Der Kampf mündet stattdessen in einer zunehmenden Fokussierung der Augenpartien der Mädchen, bis sich die Potenzierung des Zooms im elektronischen Pixelgestöber als unendliches und vages Spiel mit der Möglichkeit herausstellt.

81

Sebastian Paul

Judith Samen

*1970, lebt und arbeitet in Düsseldorf und Mainz
www.judithsamen.com



ohne Titel

2009

C-Print, Diaplex auf Alu-Dibond
91,5 x 106 cm

© Samen, VG Bild-Kunst, Bonn 2012

83

Judith Samens Fotobild hat eine bildgemäße Größe und ist gerahmt wie ein Gemälde. Es gehört zur inszenierten Fotokunst, d. h. bei aller Direktheit und Unmittelbarkeit, die der erste Anblick suggeriert, ist es bis in alle Einzelheiten arrangiert und richtet sich nach einem vorentworfenen Konzept. Wie so oft bei Judith Samen befindet sich auch hier ein nackter, ungeschönter Körper im Fokus der fotografischen Aufnahme: Vor einer neutralen, bildparallel verlaufenden weißen Wand steht eine Frau dem Betrachter als Dreiviertelfigur frontal und lebensgroß mit entblößtem Oberkörper gegenüber. Leicht vorgebeugt hat sie ihre Hände auf einen in der Mitte am vorderen Bildrand stehenden Blumentopf gestützt, aus dem die titelgebende Tomatenstaude emporwächst. Deren Blätter hängen allesamt verwelkt herunter, so dass das Gewächs einen insgesamt bemitleidenswerten Eindruck macht. Auch der nackte Frauenkörper weicht ab von allen Idealvorstellungen. Er erscheint in seiner ganz natürlichen Beschaffenheit mit hängenden Brüsten, welche durch den vorgebeugten Oberkörper überdeutlich werden. Wir sehen uns einem intimen, von vielen sogar als peinlich empfundenen Bild gegenüber, das die Frau zwar nicht bloßstellt, jedoch so zeigt, wie sie sich selbst normalerweise ungern sehen möchte.

Wer Judith Samen bzw. ihre Fotobilder nicht genauer kennt, kann nur ahnen, dass sich die Künstlerin hier – wie häufig – selbst inszeniert hat. Durch den radikalen Ausschnitt, der außer dem Standmotiv der Figur vor allem das Gesicht oberhalb der Lippen abschneidet, wird das Selbstporträt der Künstlerin anonymisiert. Wie der Titel *o. T. (Tomaten)* nahelegt, erscheint die Pflanze der Aktfigur ungewöhnlich gleichgeordnet, nicht subordiniert. Die farbigen und formalen Äquivalenzen zwischen Pflanze und Figur kommen am deutlichsten vielleicht in den tomatenroten Lippen der Frau zur Geltung oder in jener Frucht, die sich optisch unmittelbar unter ihrer linken Brustwarze befindet und deren Rundform sozusagen verdoppelt. Aber wie kann man das Aussehen der Pflanze auf die Frau beziehen und wie sollte man dieser dann z. B. entsprechende psychische Ausdrucksmomente ansinnen, wenn der dezidierte Ausschnitt der Fotografie den Gemütszustand der Frau durch den Wegfall ihrer Mimik absichtsvoll im Unklaren lässt? Judith Samen gestaltet den Zusammenhang so offen, dass er mit Worten nur schwerlich zu ersetzen ist: Vergänglichkeit ist im Foto als Übergang von Werden und Vergehen an Pflanze und Figur selbst ablesbar. Kein Zweifel, dass Judith Samens Fotobild insofern auch eine gewisse melancholische Note aufweist – nicht im Sinne einer Schwermut, sondern eher als Reflektion der Zeitlichkeit alles Lebendigen. Vielleicht ist eine solche Melancholietönung, die mit der grundsätzlichen Einsicht in die Vergänglichkeit einhergeht, letztlich identisch mit dem Sichtbarkeitsausdruck der unantastbaren Würde des Fotografierten bei Judith Samen.

Ulrich Fernkorn



Robert Schad

*1953, lebt und arbeitet in Larians et Munans/Frankreich
www.robertschad.eu

FUHL

2009

Vierkantstahl 60 mm
506 x 116 x 96 cm

Robert Schad ist zweifellos einer der bedeutendsten Stahlbildhauer der Gegenwart. In des Wortes Sinne überragend ist sein 34 Meter hohes Kreuzifix im portugiesischen Wallfahrtsort Fátima. Für seine Skulpturen im Innenraum benutzt er Stahl mit einer Kantenbreite von 45 x 45 mm, bzw. 60 x 60 cm. Eindrucksvoll hat der Künstler seine Arbeit beschrieben: „Dem Maß meiner Hand entspricht das Maß des Stahls, mit dem ich im Innenraum arbeite. Mit massivem, industriell vorgefertigtem, also handelsüblichem Vierkantstahl schaffe ich Linien. Wo sich die Stababschnitte treffen, entsteht der Eindruck von körperlicher Gelenkigkeit und möglicher Bewegungsfähigkeit. Meine Linien sind Chiffren meiner eigenen körperlichen Befindlichkeit. Sie umschreiben Raum, sind Seismogramm linearer Verläufe. Die Stahllinie ist Raumzeichnung und beschreibt den Weg von hier nach dort. Sie ist damit auch Metapher für Lebenszeit von der Geburt bis zum Tod.“

Unterschiedliche Formcharaktere bilden einen skulptural-choreografischen Raum, in dem es keine formalen Wiederholungen gibt: Kleine, dichte Formen stehen gleichwertig gegen große, ausladende Stahllineamente, Ruhe steht gegen Nervosität, vegetables Wachstum gegen konstruierte Starre, sich dem Auge vermittelnde Leichtigkeit gegen physische Tonnenschwere. Starres scheint in Bewegung - in einer Bewegung, die im Moment der Betrachtung innezuhalten scheint.“ In diesem besonderen Moment scheint alle Schwere des Materials von der Skulptur abzufallen, wengleich aufgehoben in organisch anmutenden Linien, die nicht auf dem Boden lasten, sondern sich wie auf Zehenspitzen über ihn erheben.

85

Bernd Finkeldey



Bach Ma (2B),
2005
C-Print
178 x 214 cm

© Courtesy Galerie Kicken Berlin und Galerie Rothamel Erfurt/Frankfurt am Main

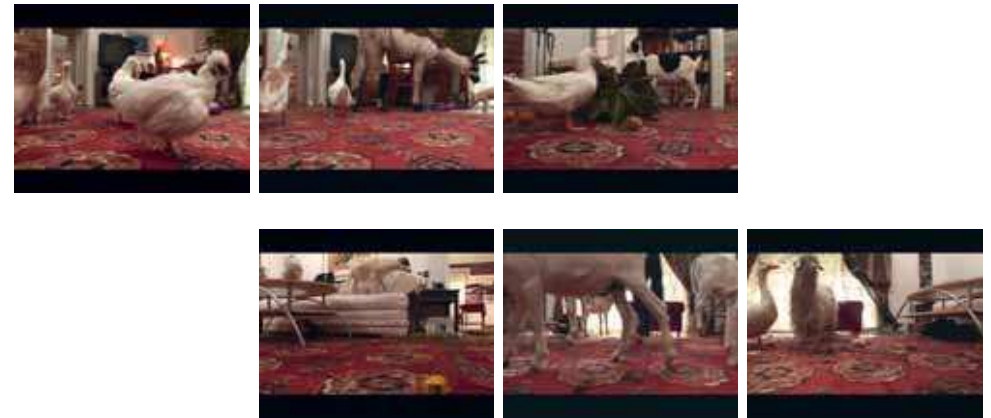
Hans-Christian Schink

*1961, lebt und arbeitet in Berlin
www.hc-schink.de

In Hans-Christian Schinks großformatigem C-Print *Bach Ma (2B)* aus der 23-teiligen Serie *Vietnam* (2005) sieht der Betrachter sich einem feucht-nebeligen, menschenleeren Blätterwald gegenüber. Die unheimliche und zugleich idyllisch wirkende Wildnis erscheint durch den Nebel gestaffelt: Laub und Äste im Vordergrund treten deutlicher und dunkler hervor, während die Bäume mit zunehmendem Nebel zum Hintergrund hin schemenhafter werden. Doch obwohl der Hintergrund durch den verschleiernnden Effekt des Nebels luftiger erscheint, ist er ebenso undurchdringlich wie der mit deutlicher konturierten Bäumen verstellte Vordergrund. Die durch die unterschiedlichen Helligkeitswerte hervorgerufene tiefenräumliche Staffelung des Bildraumes wird durch die Durchblicke verhindernde Nebelwand nahezu aufgehoben. Der Eindruck des Bildes schwankt somit zwischen Flächigkeit und Tiefenräumlichkeit. Schinks Fotografien zeichnen sich durch die formalästhetische Tendenz zur grafischen Abstrahierung aus, die er in Serien (*Wände*, 1995-2003, *Büro*, 1998) seit den späten neunziger Jahren entwickelt. So treten aufgrund der nebeligen Unschärfe im Hintergrund die Blatt- und Astformen sowie die grünliche Farbigkeit im Vordergrund in der Betonung ihrer Formwerte hervor. Dabei wird ihre Materialität negiert, sie erscheinen als flächige Strukturen, als Silhouetten. Schinks Interesse an formalen Strukturen und farblichen Nuancen wird bestärkt, wenn man sich die anderen acht Urwald-Bilder aus der *Vietnam*-Serie ansieht: Die Motive erscheinen immer als Paar, einmal heller, einmal dunkler und damit kontrastreicher. Im vergleichenden Nebeneinander desselben Motivs wird das Augenmerk so noch deutlicher auf die formalen Strukturen gelenkt.

Das Bildthema scheint die reine, unberührte Natur zu sein. In der Zusammenschau mit den anderen Bildern der Serie, die allesamt bei dem für Schink typischen grau-bewölkten Wetter und daher diffusen Licht aufgenommen worden sind, wird dieser Eindruck jedoch als Klischee entlarvt. Die dort gezeigten Landstriche mit Resten menschlicher Eingriffe sowie Szenen mit körperlich schwer arbeitenden Menschen wirken aufgrund der Lichtverhältnisse und der ausgewählten Motive trist und trostlos, keine Spur von Idylle und Naturbelassenheit ist dort mehr ausfindig zu machen.

Eva Wruck



Once upon a time
 2005
 HDV Video
 Maße variabel (Aspekt Ratio 16:9)
 © Courtesy Galerie Figge von Rosen



Corinna Schnitt

*1964, lebt und arbeitet in Braunschweig
www.corinnaschnitt.de

89

In der Arbeit *Once upon a time* erhält der Begriff „Haustier“ eine erweiterte Bedeutung. Eine Kamera auf dem Teppich des Wohnzimmers rotiert um ihre eigene Achse und nimmt so eine kontinuierliche Panoramaansicht auf. Nach und nach füllt sich das Zimmer: Katzen, Hunde, Kaninchen, Papageien bis hin zu Ziegen und Ponys bevölkern den Raum. Mit Spannung wartet der Betrachter auf die nächste Drehung, denn die Szenen, die sich vor und hinter der Kamera abspielen, sind ein durchaus lustiges wie tragisches Spektakel. Inszeniert ist nur der Rahmen, was dann passiert, wird den Tieren (scheinbar) selbst überlassen. Der Mensch bleibt außen vor, zumindest physisch. Die Absurdität der Konfrontation von menschlichem Wohnraum und Tieren, deren Existenz direkt an den Menschen gekoppelt ist, bereitet Vergnügen. Doch es ist genau diese Umkehrung der Normalität, die dem Betrachter klar macht, wie absurd die eigentliche Wirklichkeit ist.

Simone Bogner



Ralf Schreiber

*1964, lebt und arbeitet in Köln
www.ralfschreiber.com

eves family

2000/03
 Solarzellen, Elektronik, Motoren
 jeweils ca. 70 x 30 x 30 mm

Ralf Schreiber bewegt sich in seinem Schaffen an den Schnittstellen von Kunst, Technik und Natur. Den großen Teil seines Werkes machen jene Minimalroboter aus, die als relativ einfache Konstruktionen elementare elektronische und mechanische Funktionen verbinden. Sie vermögen damit entweder leise zirpende Geräusche zu erzeugen, schwache Blinksignale von sich zu geben oder kleine Bewegungsaktionen auszuführen. Von den gebräuchlichen hochtechnisierten Automaten und Robotern der technisch-industriellen Welt unterscheiden sich die kleinen Maschinen Schreibers insbesondere dadurch, dass sie - durchaus im Sinne der Kant'schen Kunstdefinition - vollkommen zweckfrei und jedem praktischen Nutzen entzogen sind.

Eine typische Gruppe solch autonomer Solarroboter ist *eves family*. Über kleine Solarpanels sammeln die Roboter geringe Mengen an Lichtenergie und speichern diese in Form elektrischer Spannung in einem Kondensator. Hat sich ausreichend Energie angesammelt, bewegt sich der Roboter in kurzen, ruckartigen Schüben vorwärts. Für die Klangerzeugung verfügt jeder Roboter zudem über einen analogen Oszillator, der ebenfalls über eine Solarzelle mit Energie gespeist wird. Ist die Energiemenge aufgebraucht, verfällt das Gerät wieder in den Zustand der Aktionslosigkeit und der Ladevorgang beginnt aufs Neue.

Die Gruppe der Roboter entwickelt sich dabei als eigendynamisches System. Mit jeder neuen Position ändert sich der Lichteinfall auf die Solarzellen und die erzeugten Töne und Frequenzen sowie die Bewegungsmuster variieren. Aleatorische Momente und Unvorhersehbarkeiten prägen den elektrokinetischen Versuchsaufbau Schreibers. Die kleinen Maschinen agieren darin gewissermaßen als Individuen, jenseits exakter Vorhersagbarkeiten und präziser Kontrollmöglichkeiten. Gerade indem sie sich der kalten Präzision einer hochtechnischen Maschinenwelt verweigern, können sich Ralf Schreibers Miniaturoboter - ganz so wie manche ihrer großen Artgenossen in legendären Science-Fiction-Filmen - unserer Sympathien sicher sein.

Reinhard Buskies





Maske

2011

Buntstift auf Papier

190 x 150 cm

Anja Schrey

*1967, lebt und arbeitet in Berlin

www.anjaschrey.de

Anja Schreys Zeichnungen verstören, da Bildgegenstand und Bild so gar nicht zusammenpassen wollen und doch ganz offensichtlich eine Einheit bilden. Zum einen ist es der Widerstreit zwischen Format und Darstellung. Groß, weit überlebensgroß wird uns das Antlitz einer Schlafenden, einer Frau mit geschlossenen Augen und geschlossenem Mund vor Augen geführt. Es wird ein privater, gar intimer Moment nicht nur öffentlich, sondern monumentalisiert. Dann erkennen wir zu unserer Erleichterung, dass wir nicht eine Schlafende, sondern eine hals- und körperlose Maske anschauen, deren Gesicht ruhend, gleichwohl aber lebendig scheint.

Sodann fasziniert die Art der Darstellung. Mit feinen Buntstiftstrichen ist Linie für Linie auf das Papier gesetzt, um Licht- und Schattenzonen zu schaffen, Körperlichkeit vor weißem Hintergrund zu erzeugen und durch Parallelverläufe, Schraffuren und Kreuzstriche stoffliche Oberflächen so perfekt zu illusionieren, dass sie greifbar scheinen. Jedes Haar, jede Stirn- und Lippenfalte, jede Pore, jedes kleine Äderchen im Augenlid ist gezeichnet. Durch das Zeichnen eignet sich Anja Schrey ein fotografische Abbild und den auf ihm festgehaltenen besonderen, wenn nicht gar unwiederbringlichen Moment an. Ihre Art des Zeichnens erfordert Geduld und sehr viel Zeit. Durch Konzentration und Kontemplation erwächst aus dem technischen Abbild ein zutiefst persönliches Bild.

Die Zeichnungen fordern eine andächtige, ins Detail gehende Betrachtung. Dabei geraten das Dargestellte und die zeichnerische Darstellung in das Zentrum des Interesses. Der Beschauer erfährt seine Anteilnahme an alltäglich scheinendem, aber wohl konzipiertem, nach formalen Gesichtspunkten inszeniertem und zeichnerisch überhöhtem Privaten und Persönlichen.

Bernd Finkeldey



Tinten-Spiegelbild (ohne Titel)

2010

Tinte in weiß lackierten Stahlwannen
circa 5 x 6 m (variabel)

Martina Schumacher

*1972, lebt und arbeitet in Berlin
www.martinaschumacher.com

Martina Schumachers malerische Arbeiten reflektieren das Licht und werden von der Künstlerin als *räumliche Spiegelbilder* bezeichnet. In der Ausdehnung dieser spiegelnden Flächen aus Materialien wie Folien oder Tinte tritt Schumachers bildspezifischer Ansatz mit besonderer Evidenz hervor, verfließen im räumlichen Spiegelbild das Imaginative und das Reale. Verfangen in der spiegelnden Fläche, ziehen sie den gebannten Betrachter in einen ästhetischen Dialog.

Die jüngste Werkgruppe der *Tinten-Spiegelbilder* besteht aus einer Konstellation weiß lackierter Stahlformen von einigen Zentimetern Höhe, die mit Hunderten von Litern farbiger Tinte gefüllt sind und das Licht anderer Kunstwerke, der Zimmerdecke, Pfeiler, Wände, Gestaltungselemente und Personen reflektieren, die den Raum bestimmen. Die Farbpoools der Künstlerin vermitteln Klarheit und Ruhe, rufen dabei geradezu eine unerwartete sakrale Entrücktheit hervor.

95

Auf die Frage nach der akuten Stille, die ihre Arbeiten erfüllt, erläutert Martina Schumacher: „Im Großen und Ganzen geht es mir darum, Konzentrationsstücke zu schaffen.“ Unter hoher Raumdecke in einen ihrer Tintenbassins hineinblickend, stellt man sich vor, dass dessen Tiefen ein rätselhaftes matriarchalisches Hypogäum bergen. In dem von ihr gesteuerten Zusammenspiel von Farbe, Licht und Raum lässt Schumacher geometrische Formgebilde in satt leuchtenden Farben mit klar ausgeprägten Konturen entstehen, die sich gleichwohl einer nicht auslotbaren Tiefe öffnen.

David Woodard



YPP-Display_8x6

2010/12

Elektronische Schaltkreise, Leuchtdioden, Computer, Kopfhörer
16 x 13 cm

Olaf Val

*1968, lebt und arbeitet in Kassel

www.olafval.de

Olaf Vals Installation *Your Potential Property* setzt sich mit jenen Verschiebungen auseinander, die der Eigentumsbegriff im Allgemeinen und der des geistigen Eigentums im Besonderen durch die neuen Verfügbarkeiten digitaler Medienwelten erfahren. Auf diversen elektronischen Speichermedien, auf Festplatten oder sogenannten Clouds im Internet, auf der Speicherkarte der Digitalkamera oder im Flashspeicher unseres Smartphones legen wir unablässig Daten ab, deren Zahl längst das Maß jeder Vorstellbarkeit überschritten hat und die bislang nur mit einem diffusen Bewusstsein von Eigentum verbunden sind. In der Anonymität dieser Datenflut verwischen sich immer mehr die Spuren von Urheberschaft und Herkunft. Fremdes Material kann verlustfrei aus dem Internet gezogen werden, beliebig mit eigenem vermischt und wie dieses weiter verarbeitet oder verbreitet werden.

Für unseren Umgang mit der immer unüberschaubarer werdenden Datenflut kommt den Suchmaschinen und Mediaplayern längst eine ähnlich große Bedeutung zu wie den Daten selbst. Nur mit Hilfe geeigneter Software sind wir in der Lage, Datensätze gezielt aufzufinden und aus dem für uns nicht direkt lesbaren binären Code in verständliche Texte, Bilder oder Filme zu transformieren. Die Wirkungsweise dieser Programme entzieht sich dabei weitgehend unserer Vorstellung und Kontrollierbarkeit. Als Filter schiebt sich diese Software mit den ihr eingeschriebenen Parametern zwischen uns und die medialen Inhalte des weltumspannenden Datennetzes.

Das Konzept von *Your Potential Property* rückt den „Player“ und damit die Frage des medialen Zugriffs ins Zentrum der Betrachtung. Der Prozess beginnt mit der Auswahl und der Zusammenstellung der Bildquellen. Das digitale Bildmaterial, bestehend aus Fotos und Tönen, wird auf speziell gestalteten Displays angezeigt. Großformatige Bildpunkte führen dabei zu einer drastischen Reduktion der Bildinformation und werden zum anschaulichen Sinnbild einer Rasterung, wie sie der digitalen Welt systemimmanent ist. Zugleich erhalten die Bilder hierdurch eine ganz eigene, artifizielle Ästhetik, die sie dem hochauflösten Standard heutiger digitaler Bildwelten entfremdet und im Kontext künstlerischer Fragestellungen verortet.

Reinhard Buskies

Elisabeth Vary

*1940, lebt und arbeitet in xxxxxxxx
www.m-bochum.de

ohne Titel

xxxxxxxxxxxx
xxxxxxxxxxxx
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

© Courtesy Galerie m Bochum



Elisabeth Varys künstlerisches Werk bewegt sich in einem offenen Feld zwischen Skulptur, Relief und Malerei. Die kategoriale Bestimmung ihrer Arbeiten ist dadurch äußerst erschwert. Von Bildobjekten ist die Rede gewesen, obwohl weder der Begriff des Bildes noch der des Objektes die Phänomene in angemessener Weise zu charakterisieren vermag. Mit diesem Dilemma ist bereits der Kern des künstlerischen Problems beschrieben, mit dem der Betrachter sich in den Werken Varys konfrontiert sieht. Das in dieser Ausstellung gezeigte Werk *Ohne Titel* aus dem Jahr 2009 konzentriert in sich die unterschiedlichen Aspekte des Oeuvres Elisabeth Varys. Zwei unregelmäßig geformte Kartons sind eng nebeneinander an der Wand platziert. Im unteren Teil enger geführt, weitet sich der Zwischenraum im oberen Teil des Werkes und integriert die Wandfläche in die Arbeit. Dieses Spannungsfeld wird potenziert durch die malerische Behandlung der beiden Elemente. Seiten und Oberflächen der Kartons sind unterschiedlich gefasst und die beiden Elemente kontrastieren deutlich in ihrer Farbigkeit. Dem blau-violett changierenden rechten Teil steht das dunkle linke Element gegenüber. Vielfältige Kontraste und ein ausgeprägtes Materialbewusstsein, das sich in der vielschichtigen Behandlung der malerischen Oberflächen ausdrückt, charakterisieren dieses Werk. Fortwährend wird der Betrachter veranlasst, seinen Blickwinkel zu ändern, jede Ansicht enthüllt ein neues malerisches und skulpturales Phänomen. Dabei lassen sich die jeweils gemachten Erfahrungen der Teile nicht zu einem eindeutigen Ganzen synthetisieren. Sie bleiben speziell und sind doch Teil einer übergeordneten, oszillierenden Werkgesamtheit.

99

In ihrer Offenheit dynamisieren die Werke Elisabeth Varys die Wandfläche über ihre reine materielle Erstreckung hinaus. So werden sie zu Farb-Wandobjekten, die ihre ästhetische Kraft aus einer anschaulich kaum zu bewältigenden Fülle von Farb-, Form- und Materialqualitäten beziehen.

Richard Hoppe-Sailer



Abfluss
2008
Ölfarbe auf Leinwand
80 x 60 cm

Cornelius Völker

*1965, lebt und arbeitet in Düsseldorf und New York
www.cornelius-voelker.de

Wie bei den allermeisten Gemäldeserien von Cornelius Völker benennt der Titel seines vergleichsweise kleinformatigen Bildes *Abfluss* lapidar, was zu sehen ist, nämlich die alltägliche und an sich völlig unspektakuläre gegenständliche Wirklichkeit, welche man auf Anhieb (wieder-) erkennt. In leichter Aufsicht und erheblicher Vergrößerung ist uns das titelgebende Bildmotiv in seiner banalen Erscheinung nahegerückt und unmittelbar gegenwärtig. Der eng gewählte Ausschnitt fokussiert unseren Blick von vornherein auf die Abflussöffnung und isoliert sie aus jedem weiteren Kontext und Raumzusammenhang. Schon die Frage, ob es sich um den Abfluss eines Waschbeckens, einer Dusche oder Badewanne handelt, lässt das Gemalte offen. Der Abfluss selbst und – mehr noch – das an ihm mitgemalte Abfließen des Wassers aber wirken täuschend echt und ungeheuer suggestiv. Denn man sieht in perspektivischer Verkürzung das Rund des Abflusses, dessen Ränder stellenweise wie

im Lichte aufzublitzen scheinen, und man sieht zugleich, wie das Wasser in einer dem Uhrzeiger folgenden Drehbewegung rund um den Abfluss einen Strudel bildet und sich (dem Gefälle und der Schwerkraft gemäß) von Außen nach Innen mit zunehmender Geschwindigkeit auf dessen charakteristische dunkle Lochöffnungen zu bewegt. Fast vermeint man, das Gurgeln der Flüssigkeit beim Abfließen zu hören, so lebendig und treffsicher ist die Darstellung. Und dennoch geht es Völkers Malerei – bei aller visuellen Überzeugungskraft – ganz offensichtlich nicht um bloße Augentäuschung. Denn in eben dem Maße, in dem das Bild die Illusion eines Abflusses erzeugt, in eben dem Maße auch werden – entgegen aller Illusion – die Farbmalerie und die Operationen des Malens selbst für die Anschauung thematisch. Der Abfluss und das Wasser bleiben für unser Auge stets gebunden an die zügig ausgeführte und scheinbar mühelose, tatsächlich aber riskante, weil kaum zu korrigierende individuelle Farbmalerie, welche der Künstler übrigens in einer Reihe von Aquarellen vorbereitet und erprobt. Für Völkers Farbmalerie ist dabei zweifellos bedeutsam, dass sie sich der Materialität des Dargestellten weitestgehend anverwandelt. Indem die Ölfarben des Bildes *Abfluss* nass in nass vermalt und dabei vor allem dünnflüssig aufgetragen sind, vermittelt sich für die Anschauung das fließende Wasser mit den nach verschiedener Richtungen und Nuancen differenzierten Farbschlieren wie auch umgekehrt diese mit jenem sich vermitteln. Das Bild *Abfluss* verhindert letztlich jede nur einseitige Orientierung des Sehens entweder auf das Dargestellte oder auf das Darstellende wie ebenso eine Art Umspringeffekt zwischen beiden. Durch die Anverwandlung des Darstellenden mit dem Dargestellten besteht eine spannungsvolle Anschauungseinheit, in der das eine/andere (Wasser/Ölfarbe) immer im Übergang in das andere/eine (Ölfarbe/Wasser) vor Augen tritt und auch das eigentlich Spektakuläre des Werkes liegt.

Dabei wäre die Beschreibung unvollständig, wenn nicht zugleich die besondere Farbgebung des Bildes Erwähnung fände: Gerade durch die rotbraunen Pinselzüge wie auch einige auf das Bild getropfte Spritzer von demselben Farbton hat Cornelius Völker die Vorstellung einer mit dem Abflusswasser vermischten Blutspur nahegelegt – verhalten zwar, doch gleichwohl zwingend. Wie sollte man sich deshalb angesichts des Bildes nicht mit Recht an jene berühmte furchterregende Szene aus Hitchcocks Film *Psycho* erinnern fühlen, in der die weibliche Hauptfigur beim Duschen erstochen wird und die Kamera am Ende aus nächster Nähe das Rund des Abflusses mit dem Blut der Getöteten filmt, bevor sie auf das Rund ihrer erstarrten Pupille überblendet. Vielleicht ist es nicht zuletzt diese im allgemeinen Bewusstsein haftende visuelle Geschichte des augengleichen Motivs des Abflusses, auf die sich Cornelius Völker mit seinem Bild *Abfluss* bewußtmaßen bezieht, um es untergründig aufzuladen und das Motiv davor zu schützen, als bedeutungsloser Vorwand für eine lediglich selbstevidente Malerei (miß-)verstanden zu werden. Wer Völkers kleinformatigen *Abfluss* im Horizont der Filmszene anschaut, für den schaut jedenfalls das Bild mit seinem blutverschmierten Abfluss wie aus einem Sinnesorgan umso lebendiger zurück.

Ulrich Fernkorn

Michael John Whelan

*1977, lebt und arbeitet in Berlin
www.michaeljohnwhelan.com

Since

2007
Digital-Video, 7'00", Farbe, ohne Ton
Maße variabel



Die Video- und Filmarbeiten Michael John Whelans bewegen sich in den Grenzbereichen zu Fotografie und Malerei. Bei statischer Kameraeinstellung verfolgt der Künstler minimale atmosphärische Veränderungen und banale Begebenheiten, die durch Retardierung der Wiedergabe fast zum Stillstand gebracht werden. Der Betrachter wird mit seiner permanent verzögerten Wahrnehmung konfrontiert und so schließlich in eine meditativ-kontemplative Haltung versetzt.

Dem Video *Since* ist als Ausgangspunkt eine nur durch wenige Akzente aufgebrochene, weiße Fläche zugrunde gelegt. Sich der Empfindung von Leere entgegensetzend, konturieren sich drei Wasservögel, die auf aus dem Wasser ragenden Gehölz kauern balancieren. Das einen Horizont entbehrende Landschaftsbild ist ansonsten nur durch weiteres, über die Oberfläche gestreutes Geäst strukturiert. In einem Zustand zwischen Zeit und Raum verharrend, sind die Vögel vom Betrachter ab-, dem diffusen Tiefenraum zugewandt. Allein das leichte Wogen des Wassers sowie das Umherschauen und Flügelschlagen der Vögel bricht den statischen Bildausschnitt auf. Nach einer subjektiv lang empfundenen, letztlich jedoch nur schwer zu benennenden Weile stürzen sich die Vögel, einer nach dem anderen, kopfüber ins Wasser, um in die Ferne zu entschwimmen und schließlich den Bildausschnitt zu verlassen. Es bleibt allein die punktierte, wie eingestrickt erscheinende Zeichnung des Geästs auf oder innerhalb der Wasseroberfläche, wie dem Weiß eines behutsam im Wind zitternden Blattes Papier eingeschrieben.

Michael John Whelan verschafft dem Betrachter in seinen verschiedenen Projekten Grenzerfahrungen, in denen die Strukturen von Raum und Zeit verfließen, kategorisch bestimmt und vielschichtig neu zusammengeführt werden. Die Empfindung von Einsamkeit und Verlorenheit wandelt sich dabei – in einer Geste der Einkehr, der Verzögerung und des Innehaltens – zum visionären Gegenentwurf zur gelebten Wirklichkeit: als Appell der Verlangsamung und Entschleunigung.

Christoph Kivelitz

Andrea Zaumseil

*1957, lebt und arbeitet in Berlin und Halle/Saale
www.andrea-zaumseil.de



dort

2007

Pastellkreide auf Papier

194 x 254 cm

Als Andrea Zaumseil 1990 in der Ausstellungsreihe *gezeichnet und gemacht* des Kunstvereins Bochum ihre Arbeiten zeigte, wurde sie eingeladen, weil sie zu denjenigen Künstlerinnen und Künstlern zählt, die in beiden Gattungen, der Zeichnung wie der Bildhauerei ausgewiesen sind, und jeweils mit eigenständigen Werken in Erscheinung treten. In der Jubiläumspräsentation ist sie nun wiederum mit einer Zeichnung vertreten. Bereits das Format des Werkes überrascht. Aus vier Blättern zusammengesetzt, entsteht eine 194 x 254 cm große bildmäßige Zeichnung in Pastellkreide auf Papier mit dem Titel *dort*. Das anschauliche Phänomen erschließt sich einer eindeutigen Beschreibung nur schwer. Auf einer dunkel-anthrazit getönten Fläche, die unten links durch eine deutliche Aufhellung nahezu dramatisch akzentuiert wird, lassen sich pyramidale Körper erkennen, die unregelmäßig über die Bildfläche verteilt, mal in dichter, mal in lockerer Reihung nebeneinander stehen. Ein Ort ist schwer zu bestimmen, dennoch erweckt die Zeichnung den Eindruck einer strukturierten, dinghaften Oberfläche. Dazu trägt nicht unerheblich bei, dass die Figurationen durch pointiertes Schräglicht in einer körperhaften Form erscheinen und so eine reliefartigen Struktur entsteht. Der Zeichnung kommen nahezu skulpturale Qualitäten zu, die sich jedoch nicht auf eine abbildenden Funktion reduzieren lassen. Es handelt sich nicht um eine Vorzeichnung, wir haben es nicht mit einer Bildhauerzeichnung im traditionellen Sinne zu tun. Die Verwandtschaft zwischen Zeichnung und Skulptur in Andrea Zaumseils Werk ist vielmehr eine strukturelle. Ziel ihrer künstlerischen Arbeit ist die ästhetische Markierung eines Ortes, der keine Existenz außerhalb dieses Werkes hat. *dort* bedeutet, hier, auf dem Papier der Zeichnung ereignet sich das Phänomen, hier ist der Ort der künstlerischen Arbeit und der Ort der ästhetischen Erfahrung des Betrachters. Und diese changiert fortwährend zwischen der anschaulichen Erkundung der zeichnerischen Fläche und der Veranschaulichung des skulpturalen Potentials eben dieser Zeichnung. So bleibt sie notwendig unscharf und erfüllt gerade dadurch ihre ästhetische Funktion.

105

Richard Hoppe-Sailer

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
bis hier ...
50 Jahre Kunstverein Bochum
im Kunstmuseum Bochum
22.9.2012 bis 20.1.2013.

Herausgeber:
Kunstverein Bochum e.V.
Kortumstraße 147
44777 Bochum
Tel. 0234-9104216
kontakt@kunstverein-bochum.de
www.kunstverein-bochum.de

© Texte: bei den Autoren
© Bilder: bei den Künstlern bzw. bei den Fotografen;
Presseamt Stadt Bochum (Grosse)
VG Bildkunst: Sonja Ahlhäuser, Christiane Baumgartner, Boris Becker,
Martin Brand, Martin Brüger, Holger Bunk, Daniel Burkhardt, Martina Geist,
Christoph Girardet, Raymund Kaiser, Dieter Kressling, Jan Kolata, Camill Leberer,
Judtih Samen, Corinna Schnitt, Cornelius Völker, Andrea Zaumseil

Gestaltung: Linda Opgen-Rhein, Witten
Fotos: Achim Kukulies (Alhäuser); Heinrich Hermes (Julius);
Daniel Wetzel (Menck); Ulrich Fernkorn (Radermacher);
Stefan Wilke (Rehberg); Jürgen Baumann (Schumacher);
Nikolaus Brade (Zaumseil)
Druck: Seltmann GmbH

Im Rahmen des 50jährigen Jubiläums des Kunstvereins
finden zwei weitere Ausstellungen in Haus Kemnade statt:
Daniel Burkhardt – *Zwielicht*
14.10.2012 bis 20.1.2013
Bin gleich zurück – Werke aus Mitgliederbesitz
14.10. bis 1.12.2012
Hierzu erscheint eine gesonderte Publikation.

107



