

überkunstreden

Inhalt

Grußworte		7
Die Reden:		
Reinhold Kneissl	<i>Küchenbilder</i>	13
Barbara Tisjé	<i>Flowing Ink</i>	17
Wolfgang Gemmer	<i>Objekte</i>	23
Udo W. Gottfried	<i>ohne Titel</i>	29
Karl-Martin Hartmann	<i>Im Wald</i>	33
Jasmin Zwick	<i>In Nomine Patris</i>	39
Rüdiger Steiner	<i>zeig mir einen menschen...</i>	43
Frank Deubel	<i>Haut-Hülle-Bewegung</i>	47
Reinhard Spiegel	<i>Heliogravuren</i>	53
Kerstin Jeckel	<i>Grasslands</i>	57
Gabriele Strecker	<i>Malerei</i>	63
Wulf Winckelmann	<i>Kopflandschaften</i>	67
Bärbel G. Mühlischlegel	<i>Lichtzeichen</i>	73
Günther Stiller	<i>...kein Stiller</i>	79
Heike Krebs Bechtel	<i>Form und Farbe</i>	85
Brigitte Waldschmidt	<i>Farbräume</i>	91

Erika Kaiser	<i>Malgründe</i>	95
Christiane Erdmann	<i>Holzwerke</i>	101
Ruth Ohlig-Kiesel	<i>Zeiträume</i>	105
Bernd Brach	<i>Die Augen aufschlagen</i>	109
Nicolaus Werner	<i>Überlagerungen...</i>	115
Doris Tofall	<i>Die Wahrheit ist...</i>	121
Ingrid Heuser	<i>Papillon</i>	127
Thomas Wunsch	<i>Abstrakte Fotografie</i>	133
20 Jahre	<i>20 Positionen... 1/3</i>	141
20 Jahre	<i>20 Positionen... 2/3</i>	145
20 Jahre	<i>20 Positionen... 3/3</i>	149
KiS	<i>Kunst im Schaufenster #5</i>	157
Heidi Bastian	<i>Almost Blue</i>	161
Helmut Göbel	<i>Freilegungen...</i>	165
Uta Weil	<i>Farb-Flow</i>	171
Nicole Fehling	<i>Vom Unterschied...</i>	177

Herausgeber:

Magistrat der Stadt Taunusstein

Museum im Wehener Schloss

Text und Zusammenstellung:

Harald Lubasch M.A.

Taunusstein 2018

Das Stadtmuseum Taunusstein –MUSEUM IM WEHENER SCHLOSS- wird
unterstützt durch den Förderverein Museum im Wehener Schloss.

Grußworte

Blick über den Tellerrand

Ein Faktor unserer Lebensqualität hängt damit zusammen, inwiefern wir uns in unserem direkten Umfeld aufgehoben und angenommen fühlen. Der Begriff der Identität beschreibt dieses Beheimatetsein. Technisch ausgedrückt spielen hier die „weichen Standortfaktoren“ eine maßgeblich unterstützende Rolle. Zu ihnen gehören kulturelle Angebote, Initiativen und Einrichtungen.

Das Museum im Wehener Schloss offeriert ein solches Angebot. Es widmet sich den Sparten Regionalgeschichte und Kunst aus der Region. Dabei verfolgen die Wechsausstellungen der Reihe Kunst im Schloss nicht nur das Ziel, den am Ort ansässigen Künstlerinnen und Künstlern, ein Forum zu bieten, sondern darüber hinaus einen Blick über den Taunussteiner Tellerrand hinweg und auf die aktuelle Kunstproduktion aus dem weiteren Umfeld zu riskieren.

Die Anfänge des Museums gehen zurück in die 1980er Jahre. Aber seit 1995 hat das Museum seinen festen Platz im Wehener Schloss und ist seitdem mit seinen Programmen kontinuierlich am Ort präsent und aktiv.

Sandro Zehner

Bürgermeister der Stadt Taunusstein

Holpriger Anfang

Kein halbes Jahr nach seiner Eröffnung, im Januar 1996, nahm das Museum im Wehener Schloss seine Ausstellungsreihe *Kunst aus der Region*, damals noch *Kunst im Schloss*, auf.

Bereits in der Nacht vor dem Eröffnungstag der ersten Ausstellung hatte es angefangen zu schneien. Und, es hörte einfach nicht auf. Bereits mittags herrschte in der gesamten Region ein Verkehrschaos, wie man es selten erlebte. Nachmittags waren dann der öffentliche Personennahverkehr und auch der Individualverkehr längst zum Erliegen gekommen. Die Frequentierung der allerersten Vernissage des Museums im Wehener Schloss, freitags 19 Uhr, fiel entsprechend verhalten aus.

Dass sich die Reihe Kunst aus der Region neben der Regionalgeschichte im Stadtmuseum Taunusstein so behaupten konnte, war keineswegs von vorneherein absehbar gewesen. Der erste Versuchsballon war nicht zu vielversprechend aufgestiegen. Dass das Museum sich im Taunussteiner Kulturbetrieb so etablieren konnte, ist zum einen seiner kontinuierlichen Präsenz und zum anderen dem hohen qualitativen Anspruch, den die Einrichtung an sich selbst stellt, zu verdanken.

Karl-Heinz Cramer

Stadtverwaltung Taunusstein, Abteilungsleiter

Tagesordnung

Zentraler Tagesordnungspunkt einer Ausstellungseröffnung oder Vernissage ist die Eröffnungsrede oder Laudatio. Die Rede ist nicht der einzige Einstieg in die Ausstellung, sondern soll die Eigenleistung der Besucher unterstützen. Und in dem Moment, in dem sich beim Publikum der Eindruck einstellt „Aha, so soll ich das also sehen!“ ist sie auch schon über das Ziel hinausgeschossen. Kunstbetrachtung ist keine objektive Aneignung, sondern –im positiven Sinne- individuelle Annäherung.

Kurz fassen ist angesagt. Die Laudatio soll nicht detailüberfrachtet das beschreiben, was ohnehin an der Wand hängt. Sie soll auf den Hintergrund hinweisen, der zur Erschließung des Kunstwerks hilfreiche Handreichung sein könnte.

Die Eröffnungsrede ist damit ein zentrales Element von Vermittlung und Dokumentation im Ausstellungsbereich, hat aber einen schwerwiegenden Pferdefuß:

**Ist die Rede einmal gehalten,
ist sie auch schon verhallt...**

Harald Lubasch M.A.

Museumsleiter

Die Reden

Reinhold Kneissl

Küchenbilder

2006



Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße Sie ganz herzlich diesmal an einem Sonntagnachmittag zur paarundfünfzigsten Ausstellung, die wir seit 1995 hier im Museum im Wehener Schloss der Stadt Taunusstein eröffnen und in der diesmal der Maler Reinhold Kneissl „Küchenbilder“ präsentiert.

Bilder sind Bestandteile der Dingwelt. Sie sind in der Regel rechteckig. Unabhängig von ihrer Flächenausdehnung, führen sie meist nicht sehr weit in die Tiefe. Obwohl sie Festkörper sind, also tastbar erfahrbar sein müssten, ruft dieses Ansinnen meistens Abwehrreaktionen in ihrem direkten Umfeld hervor. In neunundneunzig Prozent der Fälle ist ihr haptischer Reiz auch eher vernachlässigbar. Bilder wollen gesehen werden.

Die Bildwelt des Künstlers Reinhold Kneissl kreist ums Essen und den Ort, wo es zubereitet wird. Die Zutaten für seine imaginären Ma(h)lzeiten malt er in realistischer, fast altmeisterlicher Manier. Das kommt vielen sehr entgegen. Aber die fotografische Akkuratess in Essig und Öl ist nur Fassade, wenn's Gemüse taumelnd am seidenen Fädchen aufgehängt mit der Schwerkraft ums Gleichgewicht ringt.

Reinhold Kneissl bildet reale Gegenstände ab. Er malt sie. Derartige Dinge sind real. Es sind Bilder.

Ist Reinhold Kneissl deshalb ein realistischer Künstler? Jedenfalls ist er als Person ein realer Künstler! Aber das kann nicht ich allein beurteilen. Dazu müssen sich Künstler einer Öffentlichkeit stellen. Und Reinhold Kneissl hat –ach- die üblichen Einzel- und Gruppenausstellungen gemacht – sogar die in Süd-Frankreich. Und als er das so formuliert hat, hat er mit den Augen gezwinkert.

Der Taunussteiner Maler Reinhold Kneissl wohnt in einem kleinen Häuschen, gleich hier um die Ecke. Da gibt's zum Frühstück auch schon mal Weißwurst und ebensolches Bier, weil er nämlich eigentlich ein Bayer ist. Deshalb hat's auch kein „e“ hinter den zwei „essen“ in seinem Nachnamen. Kneissl ist Jahrgang 1950 – am Tegernsee geboren. Seit 1973 wohnt er hier in Taunusstein. Mitte der 60er Jahre beendete er eine Ausbildung beim vermessungstechnischen Dienst. Mitte der 80er ging er mit der Fächerkombination Werken und Kunst in den Schuldienst. Pädagoge also und Techniker. Die Bilder können ein Lied davon singen.

Der berühmte und populäre belgische Surrealist Rene Magritte bewohnte mit seiner Frau ein kleines bescheidenes Häuschen in Brüssel, das er kaum verließ. Seine Bilder malte er wahlweise im Wohnzimmer oder im Schlafzimmer.

Magritte hat ein Bild gemalt –er war passionierter Pfeifenraucher / Kneissl ist pensionierter Lehrer und Ex-Pfeifenraucher ... Magritte hat also ein Bild gemalt, das von einer Pfeife nämlich, und drunter hat er in einer akkuraten aber auch irgendwie kindlich naiven, irreführenden Schönschrift geschrieben: „Das ist keine Pfeife“. Er war Belgier / er hat es auf Französisch geschrieben: „Ceci n'est pas une Pipe.“ Magritte's Pfeife lässt sich weder stopfen, noch rauchen. Ebenso wenig lassen sich Kneissl's Gemüse zu einer Mahlzeit herrichten.

Kneissls Porträt einer Banane verweist mit dem bekannten blauen Label, das als Fundstück zum Bild hinzugefügt ist, auf die feinen und entscheidenden Unterschiede zwischen der Realität, ihren unterschiedlichen Ebenen und dem

Problem, das unsere Wahrnehmung mitunter damit hat. Und er tut es –na?-
augenzwinkernd.

Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild. Und wenn es eine Pfeife oder eine Banane ist, die
auf dem Bild ist, ist es das Abbild einer Pfeife oder einer Banane aber nicht die
Pfeife oder die Banane selbst.

In der Regel bilden Bilder ab. Das Abgebildete kann scheinbar greifbar sein. Oft ist
es weniger fassbar. Manchmal wollen Bilder gar keine Abbilder sein. Andererseits
wird alles in einen Topf geworfen, wenn man in Erklärungsnotständen von
Verbildlichung und im gleichen Atemzug von Vergegenständlichung spricht. Das
Dürerstatement: „Die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der
hat sie!“, würde heute wohl kaum ein Künstlerkollege so schnell unterschreiben.
Die Erfassung und Verarbeitung von Realität, ganz zu schweigen deren Aneignung
sind vielschichtiger geworden. Bild und Gegenstand liegen nach wie vor dicht bei
einander, sind aber eben nie identisch gewesen, auch wenn ein Begriff wie
Bildgegenstand einen solchen verbalen Kurzschluss verursachen kann.

Der Theatertheoretiker Karl Kraus hat im übertragenen Sinne gesagt: „Je näher
man ein Bild anblickt, desto weiter geht es zurück.“ Bilder können sich nicht
verweigern. Das tun nur Betrachter. Bilder können den Betrachter ansprechen.
Reinhold Kneissl geht da noch einen Schritt weiter, wenn er sagt, und da zwinkert
er schon wieder mit den Augen: „Es gibt Bilder, die schauen zurück!“

Barbara Tisjé

Flowing Ink

2007



Die Kunstgeschichte ist zum überwiegenden Teil eine Geschichte der Auftragskunst. Ihre Aufgabe war es den Auftraggeber –Klerus, Adel; später Staat und Bürgertum- im rechten Licht erscheinen zu lassen und dazugehörige Inhalte massenwirksam zu illustrieren. Wenn es dabei geblieben wäre, wäre die Bildende Kunst im Bereich Public Relations aufgegangen.

Erst in der Neuzeit begann man zwischen besonders begabten Handwerkern und Künstlern zu unterscheiden. Zum Künstlersein war nun neben der Beherrschung des notwendigen Handwerks auch die individuelle Ausprägung in Aussage und Ausführung notwendig. Der besondere Status des Künstlers fußt seitdem immer

mehr auf der individuellen Weltsicht, auf der Visualisierung der eigenen Individualität. Künstler-Ich und Ich-Künstler.

Die Nachempfindung im Bild wurde von der Bilderfindung abgelöst. Während die abstrakte Kunst noch auf ein existentes Vorbild zurückgreift, um es mit ihren Mitteln zu verarbeiten, braucht die konkrete Kunst nicht mehr diesen Rückgriff. Konkret bedeutet hier nicht etwa realistisch im Sinne einer Abbildungsabsicht. Konkret bezieht sich auf das Kunstwerk selbst. Das Bild ist real im Sinne einer materialisierten Bildidee. Die Konkrete Kunst verweigert dabei den Abgleich mit der erfahrbaren Umwelt, genügt sich selbst, ist Erfindung und Empfindung und damit erst einmal genug.

Barbara Tisjé, 1951 in Dresden-Radebeul geboren lebt und arbeitet in Limburg und Berlin oder vielleicht demnächst in Berlin und Limburg. An der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt, hat sie Bildende Kunst studiert, wurde durch ein Stipendium der Friedrich Ebert Stiftung gefördert. Seit 1991 hat sie Ihre Arbeiten aus den Bereichen Zeichnung und Fotografie auf zahlreichen Ausstellungen präsentiert.

Die Tusche als bildnerisches Material kennt sie bereits aus ihrer Jugend, als sie für ihren Vater technische Zeichnungen anfertigte. Flowing Ink –fließende Tusche– beschreibt kein Motiv, kein Genre, kein Sujet, sondern einen Vorgang, an dessen Ende sich etwas unter ganz eigenen Bedingungen visuell verfestigt hat. Flowing

Ink ist Kunst und ist Nicht-Kunst. Der Nicht-Kunst-Charakter hat ursächlich mit der Rolle der Produzentin, der Künstlerin, zu tun.

Flowing Ink ist ein Experiment. Die einzelnen Arbeiten der Serie entstehen unter Versuchsbedingungen. Das Prinzip Versuch und Irrtum hat damit nichts zu tun. Barbara Tisjé hat das Verfahren mit der Zeit, soweit das geht und soweit es überhaupt gewollt ist, gewissermaßen standardisiert. Hat verschiedene Tuschen und Träger ausgetestet, kennt die veränderten Fließ- und Absetzungseigenschaften frischer und gealterter Tusche. Das klingt alles nach unerwarteter Rationalität und ist trotzdem eher Alchemie als Naturwissenschaft.

Man könnte Flowing Ink als eine chemisch-physikalische Erscheinung, als Sedimentation beschreiben. Den Absinkungs- und anschließenden Verfestigungsvorgang feiner Schwebstoffe in wässriger Lösung.

Zum Beweis für eine wissenschaftliche Hypothese würde das Flowing Ink-Experiment aber nicht taugen. Dafür müsste die Betrachtung der Fließeigenschaften soweit normierbar sein, dass sie zu einem wiederholbaren Ergebnis führen könnte.

Die Technik mit der diese Bilder entstehen ist kein Geheimnis. Der Trägerkarton wird waagerecht gelagert mit einem dünnen Wasserfilm benetzt. In dieses Medium wird beispielsweise mit einer Pipette Tusche gegeben. Manchmal kann eine Ecke des Kartons angehoben werden, um die Fließrichtung zu beeinflussen. Der Wasser-Tusche-Auftrag kann durch Pusten feiner verteilt werden. Alles in allem ist Barbara Tisjé aber eher Zeugin als Akteurin der Bildwerdung.

Die physikalischen Eigenschaften der beteiligten Materialien reichen aus, um das Bild von selbst entstehen zu lassen: Tusche verdrängt Wasser. Es entsteht eine minimale Strömung, die die schwarzen Pigmente mit sich nimmt. Unterschiedliche Strömungsrichtungen ausgehend von den Tuschezentren treffen aufeinander, bremsen sich an den Grenzlinien ab, versuchen sich zu umgehen. Die Bewegung kommt zum Erliegen und Wasser und Tusche trocknen auf dem Karton ein. Das Ergebnisprotokoll des Versuchs ist erstellt.

Zur Auswertung kommen phantastische Landkarten mit mäandernden Flussläufen, Kraterseen, deutlich gegen das Land abgegrenzten Schwemmmzonen oder Himmelskarten, die sich der Lokalisierung verweigern. Neuland, weiße Flecken, die gerade eben erst getilgt wurden. Satellitenaufnahmen von sich verwerfenden Kontinentalplatten, hauchdünne Gewebeschnitte oder der Blick durchs Mikroskop auf die Mineralausblühungen an einer feuchten Kellerwand.

Der Naturwissenschaftler Isaac Newton hat über sich selbst und seine Vorgehensweise gesagt: „Ich komme mir vor wie ein Kind, das am Meeresufer spielt und sich damit belustigt, dass es dann und wann einen glatten Kiesel oder eine schönere Muschel findet, während der große Ozean der Wahrheit unerforscht vor ihm liegt.“

Die Bilder aus der Serie Flowing Ink sind Unikate, die aus einem Prozess heraus entstehen, der sich der Wiederholbarkeit verweigert. Die Künstlerin hat dabei ein

Stück weit ihre Handschrift aufgegeben. Sie kann zwar den Bildwerdungsprozess steuern aber nicht absolut kontrollieren. Das ist hier auch gar nicht die Absicht.

Es geht durchaus darum dem Medium selbst –dem Karton, dem Wasserfilm, der Tusche- die visuelle Endfassung zu überantworten.

Babara Tisjé ist diejenige, die den Prozess wie sie selbst es ausdrückt inszeniert. Als Künstlerin ist sie dabei genauso wie wir auch Betrachterin.

Der Kunstgriff ist hier reduziert auf das Ingangsetzen, auf das Iniziiieren eines Prozesses mit vage absehbarem Ausgang. Nicht das Endergebnis, sondern die Werdung steht hier im Vordergrund. Nicht die handwerklich-künstlerische Ausführung im herkömmlichen Sinne, sondern die Ideenfindung und –entwicklung, die Konzeption. Das Künstler-Ich ist hier eben auch zu einem Teil ein Künstler-Es: Karton, Wasser, Tusche.

Wenn man die Arbeiten der Serie Flowing Ink zum ersten Mal sieht, könnte man sich fragen, unter welcher bildnerischen Technik sie einzuordnen wären. Und manchmal ist es einfacher etwas auszuschließen, als etwas eindeutig zu bestimmen. Jedenfalls ist Flowing Ink nicht Malerei, nicht Zeichnung. Vielleicht könnte man es am ehesten als verselbständigtes und erweitertes Aquarell bezeichnen.

Mit Sicherheit ist Flowing Ink aber -immer aufs Neue- ein Experiment, eine Einladung seinen Assoziationen freien Lauf zu lassen, in den Wolken wieder einmal Gesichter zu erkennen.

Wolfgang Gemmer

Objekte

2007



(...) Das Ding. Dinge sind Gegenstände, sind Objekte. Dinge machen einen erheblichen Teil unserer Umwelt aus. Ausgenommen aus der Dingwelt ist hier die belebte und auch unbelebte Natur, auch wenn juristisch gesehen Tiere und Bäume beispielsweise Dinge sind. Aber das Wasser, die Luft und auch ein Fels sollen jetzt keine Dinge sein. Auch wenn im philosophischen Sinne nach Immanuel Kant –das Ding an sich- schon der ausformulierte Gedanke Dingqualität hat.

Unser Ding soll aber durch den Eingriff entstanden sein. Soll fabriziert sein. Ist zu einem bestimmten Zweck ersonnen worden, wurde mit der Zeit optimiert oder verworfen. Ist deshalb entbehrlich geworden oder findet sich noch heute in jedem

Haushalt. Da man einem Zweck, beispielsweise dem Öffnen einer Konservendose, auf hundert verschiedene Weisen nachkommen kann, übersteigt die Anzahl der unterschiedlichen Dinge bei Weitem, die der damit bewältigten Aufgaben. Dinge sind in einem erweiterten Sinne Werkzeuge, Problemlöser. Dinge sind in unterschiedlichen Graden nützlich, sinnfällig, ausgereift oder überarbeitungswürdig.

Jedes Ding hat seinen Namen. Lediglich von einem Ding zu sprechen ist deshalb immer eine Verallgemeinerung und bedarf der weiteren Erläuterung. Sprachlich gesehen ist „Ding“ ein All-Round-Begriff.

Schwierig wird es, wenn einem die detaillierte Bezeichnung eines Dings nicht geläufig ist. Schwieriger noch, wenn man auch die Bestimmung, den Zweck, nicht kennt. Dann wird aus dem Ding ein Dingsbums oder Dingsens. Ein fremder Gegenstand, ein unbekanntes Objekt.

Das Objekt als künstlerische Ausdrucksform ist eine junge Sparte unter den möglichen bildnerischen Techniken. Es erscheint Anfang des letzten Jahrhunderts. Seitdem hat es sich neben der klassischen Plastik als eigenständige Ausdrucksform etabliert. Die Nähe der beiden Gattungen war von Anfang an aber nur eine sehr relative. Beide gehen mit Massen um, erstrecken sich in drei Dimensionen.

Deutlich werden die Unterschiede, wenn man die Ausgangsmaterialien betrachtet. Plastik entsteht aus Rohmaterialien –Holz, Stein, Metall, Ton...-,

Stoffe, die der Natur entnommen sind, die zwar bestimmte Eigenschaften besitzen aber keine von vorne herein festgelegte Form.

Die Objektkunst dagegen verarbeitet Dinge, Fundstücke, Gebrauchsgegenstände, die bereits eine Festlegung in Form und Inhalt vorweisen. Das Ausgangsmaterial hat hier bereits einmal eine Bestimmung gehabt, einen festen Platz in einem womöglich komplexen Gefüge. Und dieser Vorbelastung muss der Künstler in einer anderen Weise Rechnung tragen, als das bei einem willigen, unbelasteten Rohstoff der Fall ist.

Der Wiesbadener Künstler Wolfgang Gemmer hat das Objekt als Ausdrucksform gewählt. Das heißt er unterzieht Gegenstände des täglichen und manchmal nicht ganz alltäglichen Gebrauchs seiner spezifischen künstlerischen Behandlung, um sie so mit einem veränderten, erweiterten Sinnzusammenhang aufgeladen wieder in unsere Betrachtungsweise einfließen zu lassen. Das Ding hat dabei in der Regel seinen Gebrauchswert eingebüßt, hat in Form und Inhalt eine Metamorphose durchlaufen und wurde in die Dingwelt eines weniger pragmatischen Alltags –dem der Kunst- wieder entlassen.

Eine Grundvoraussetzung dafür, dass ein Ding sich dafür eignet, ist bei Wolfgang Gemmer zumindest oft seine vielfache Verfügbarkeit. Gemmer schöpft gern aus dem Vollen, einem scheinbar bodenlosen Arsenal gleicher und gleichartiger Ausgangsmaterialien, denen vor allem eines gemein ist – zunächst sind sie ganz banal und jedes für sich genommen wenig aufsehenerregend. Die Spannung, die

von den Objekten ausgeht, stellt sich erst durch die Kombinatorik der Ausgangsmaterialien und ihre Präsentationsform ein. Unerwartet kombiniert, ins Gegenteil verkehrt, auf Anspielungen aus oder sich allein und selbst genügend.

Manchmal bringen Gemmers Objekte ihre Verpackung in Form von Kisten und Kästen gleich mit. Eine pseudopragmatische Anspielung auf deren Ding- und letztlich damit auch Warencharakter. Zumindest was die eigenen Arbeiten angeht sind Künstler immer Sammler und zwangsläufig dann auch irgendwann Lageristen.

Wolfgang Gemmers subtiler Blick auf die Dinge seiner Umgebung weicht von der gewohnten Wahrnehmung ab, hat das bewusste Missverständnis, die Notwendigkeit zur erneuten Deutung kultiviert und trotzdem erschließt sich sein Zugang meist ohne große Umschweife und augenblicklich - augenzwinkernd.

Es ist wohl eine Art Provokation, eine zum gegenseitigen Nutzen, ausgehend vom Material, die die Intervention des Künstlers herausfordert. Unterstrichen wird der trockene, hintersinnige, bisweilen auch wohltuend unkorrekte und schwarze Humor der gemmerschen Objekte durch die Betitelung. Zum Beispiel nimmt der Künstler wohl auch die eigene Sammelleidenschaft etwas aufs Korn, wenn er in einem flachen Schaukasten die gelben, zum Stillstand verdonnerten Plastikpropeller von Spielzeugen wie Schmetterlinge auf Nadeln aufgespießt präsentiert – Titel: “Die letzten ihrer Art“.

Die Eingriffe mit denen das Ursprungsding die Ebenen wechselt sind oft minimal. Aus der walzenförmigen Plätzchenausstechform wird, lediglich durch die Montage auf einem krapproten Wandpaneel, scheinbar ganz selbstverständlich, eine Gebetsmühle mit fremdartiger und geheimnisvoller Ornamentik.

Der Zweck der Wanderstöcke, die Mobilität zu erhöhen, wird durch ihre Montage zu einem Sessel, einem Ruheort, in ihr Gegenteil verkehrt. Die Stocknägeln belegen wie Trophäen die zurückgelegten Wegstrecken und erreichten Ziele.

So wie Wolfgang Gemmer sein Material findet, eine Auswahl trifft, kommen wohl auch die Dinge selbst ein Stück weit auf den Künstler zu. Sie bieten sich für eine bestimmte Verarbeitung / Kombination an, manchmal ganz spontan – bringen dann die Idee zum Wechsel der Ebenen vom Alltags- zum Kunstobjekt gleich mit. Andere Materialien gehen erst einmal ins Lager, müssen noch ein wenig reifen. Dabei ist das Recycling überreifer Objekte in den Prozess eingeschlossen. Die Wertstoffe gehen dann neue Bindungen ein, formieren sich zu neuen Gefügen.

Wolfgang Gemmer ist ein Sammler. Ein Sammler von Dingen und Dingen und –hier kommt Kant noch einmal ins Spiel- von Ideen.

Udo W. Gottfried

ohne Titel

2007



(...) Seit 1995 hat das Museum der Stadt Taunusstein seinen festen Platz hier im Wehener Schloss. Abgesehen von einer rund einjährigen Sanierungsphase verfolgen wir seitdem ein kontinuierliches und dichtes Veranstaltungsprogramm. Dicht genug, dass ich irgendwann aufgehört habe die Ausstellungen zu zählen. Aber wenn ich von 10 Terminen jährlich ausgehe, dann kommen wir –sagen wir mal- jedenfalls auf 100 Veranstaltungen. Ein Gutteil davon entfällt auf den Zweig Kunst im Schloss, der Positionen zeitgenössischer Kunst aus der Region ein Forum bietet.

Aber wir haben bisher die runden Geburtstage, die die Statistik so hergegeben hätte – fünfzig, fünfundsiebzig, vielleicht sogar schon hundert- einfach übergangen.

Stattdessen haben wir einen anderen Programmpunkt aufgenommen, der anders als die blanke Auswertung irgendwelchen Zahlenmaterials, auf Kontinuität und Präsenz verweisen kann. Im letzten Jahr hatte Heike Krebs Bechtel unter dem Titel Form und Farbe eine Ausstellung ihrer aktuellen Arbeiten zusammengestellt. Ihre Erstaussstellung bei uns war 1996 hier im Haus zu sehen. Wir werden also zukünftig einen Ausstellungstermin im Jahr mit Künstlerinnen und Künstlern belegen, die bereits vor längerer Zeit einmal eine Präsentation bei uns vorgestellt hatten. Damit möchten wir gleich zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: Auf die Kontinuität unserer eigenen Arbeit als Ausstellungsmedium und die Entwicklung unserer Künstlerinnen und Künstler hinweisen.

Es müssen ja nicht immer zwingend 10 Jahre Differenz zwischen Erst- und Wiederausstellung sein. Aber im Fall von Udo W. Gottfried kommt es auf den Monat genau hin. Die Ausstellung trug damals den Titel „ohne Titel“.

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich, dass Sie unsere Einladung zur heutigen Ausstellungseröffnung Udo W. Gottfried – ohne Titel wahrgenommen haben.

Udo W. Gottfried, 1952 in Waldmichelbach im Westerwald geboren, lebt und arbeitet in Wiesbaden.

Den Künstler eindeutig als Maler oder Zeichner oder Bildhauer oder Objektkünstler zu benennen, fällt allein deshalb schon schwer, weil er alle Sparten bedient. Erleichtert wird es auch nicht durch den Umstand, dass die Grenzen dazwischen fließend sind: Malerei überlappt sich mit Zeichnung, Skulptur hat auch Objektcharakter. Grenzziehung schwierig. Der Begriff Mischtechnik muss öfter erhalten.

Die neuesten gottfriedschen Grenzgänge und –überschreitungen sind die „Cut-Outs“. Die silhouettenhaften Motive fügen die eindeutig flache Technik des Scherenschnitts und des uneindeutig dreidimensionalen Reliefs zu einer Einheit zusammen.

Die in einer Ausstellung gezeigten Arbeiten, Bilder, Plastiken, Objekte, behandelt Gottfried wie die Module aus einem Systembaukasten. Ihr Platz, örtlich, wie thematisch, ist variabel, wird für die jeweilige Ausstellung fixiert, kann in der folgenden Ausstellung andere Bindungen eingehen. Die Ausstellungssituation als Installation auf Zeit.

Der Titel „ohne Titel“ nimmt nichts vorweg und trägt dem Umstand Rechnung, dass die Kunst zuerst im Atelier entsteht und dann noch einmal im Auge und Kopf des Betrachters. Beides sind sehr persönliche Arbeitsschritte mit einer Vielzahl

möglicher Zu- und Ausgänge – Umwege und die Aufforderung zur individuellen Erkundung eingeschlossen.

Udo W. Gottfried kenne ich seit dem ersten Wiesbadener Kunstsommer – das war so um 1990. Seine Arbeiten habe ich immer geschätzt. Aus so einem Bauchgefühl heraus – ich hätte nicht gedacht, dass ich so etwas jemals sagen würde. Jedenfalls habe ich über die Kunst von Udo W. Gottfried nie wirklich nachdenken müssen und das möchte ich mir bewahren.

Karl-Martin

Hartmann

Im Wald

2007/2008



(...) Karl-Martin Hartmann, 1948 in Wiesbaden geboren, studierte an der Hochschule für Freie Bildende Künste, Städelschule Frankfurt, in der Klasse Johannes Schreier Grafik und Malerei. Seitdem ist er im Gestaltungsfeld Architekturbezogenes Glas, sprich in der Regel Kirchenfenster, international tätig. Realisiert wurden in den letzten Jahren beispielsweise die Fenster für den Mariendom in Linz oder die Große Stadtkirche in Rosenheim oder Sankt Nikolai in Kalkar.

Viel diskutiert wurde das Stelenprojekt hier in unmittelbarer Nähe im Wald auf der Platte. An der Projektierung und Realisierung der 60 Meter hohen Stele für

Wiesbaden als Zeichen für Respekt und Toleranz arbeitet Karl-Martin Hartmann nunmehr seit 15 Jahren.

Das gleiche Thema –Toleranz- ist Anlass der im Moment in der Wernerkapelle in Bacharach aufgestellten Stele, auf der ein Auszug aus dem Romanfragment „Der Rabbi vom Bacherach“ von Heinrich Heine wiedergegeben ist.

Aber das nur am Rande.

Karl-Martin Hartmann legt Wert auf die Unterscheidung zwischen öffentlichem und gewerbsmäßigem Kunstschaffen auf der einen und privatem auf der anderen Seite. Wir zeigen in dieser Ausstellung Arbeiten des Fotografen Karl-Martin Hartmann, die bisher eher zur privatkünstlerischen Fassade gezählt haben.

Vor der akademischen Ausbildung zum Künstler hatte Hartmann bereits ein naturwissenschaftliches Studium im Bereich Biologie, speziell Mikrobiologie, absolviert.

Als Jugendlicher hatte er die Fotografie für sich entdeckt und während seines Wehrdienstes beim Fotomesszug der Bundeswehr in Koblenz eine erste handwerkliche Grundausbildung erhalten.

Der früheste Berufswunsch Karl-Martins war dennoch ein anderer. Der Onkel in Spessart stand dafür Pate. Er wollte Förster werden.

Seinen Werdegang bezeichnet Hartmann ganz einfach und auch ein bisschen kokett als eine glückliche Reihung von Zufällen.

Der Glasgestalter, Biologe, Fotograf Karl-Martin Hartmann kennt sein Objekt aus unterschiedlichen Blickwinkeln, was die Vertrautheit mit dem jeweiligen Thema verstärkt. Und im Falle Hartmanns steigert sich das zur biografischen Verbundenheit.

In der Biografie des Künstlers trifft die naturwissenschaftliche Ebene auf die kunstschaftende, was eine besondere Haltung bezüglich der jeweiligen Aneignung und Umsetzung erfordert: Während Kunstschnheit absichtsvoll vom Künstler geschaffen -erfunden- wird und damit auch schon einen Gutteil ihrer Aufgabe eingelöst hat, ist Naturschnheit zunächst absichtslos. Sie besteht auch ohne den Künstler, bedarf zur Bewusstmachung weniger der Erfindung, als der Empfindung. Die Fixierung des zu Empfindung verdichteten Eindrucks bedarf eines Mediums. Mit 14 hatte Hartmann im Nachlass seines Vaters einen Fotoapparat und ein Schwarz-Weiß-Vergrößerungsgerät vorgefunden. Sein erstes Fotolabor richtete er sich darauf im Keller ein. Als Arbeitstisch diente ein Brett, das er über das Lagergestell, in dem die Äpfel eingewintert waren, legte.

Diese spartanische Nutzung der Technik hat sich natürlich bald überholt. Die Aufnahmen dieser Ausstellung entstanden zwar noch auf analogem 6x9 Zentimeter Negativfilm, mit der 4x5 Zoll Großbildkamera beziehungsweise nun neuerdings direkt digital generiert. Bei den Bildern dieser Ausstellung handelt es sich jedoch nicht mehr um analoge Abzüge, die auf fotochemischem Weg entstanden, sondern ausnahmslos um digitale Ausdrücke – Inkjet-Prints.

Das Motiv.

Wald als lexikalische Definition.

Zitat: „Geschlossener Baumbestand, häufig mit Strauch- und Bodenschichten aus Moosen, Flechten, Kräutern, Zwergsträuchern; zum Teil mit typischer Pflanzen- und Tierwelt. In Mitteleuropa ist der Wald meist die natürliche Endpflanzengesellschaft. Dabei herrschen Laubmischwälder in den tieferen und immergrüne Nadelwälder in den höheren Lagen vor. Die heimischen und andere gemäßigte Gebiete tragen jedoch überwiegend durch den Menschen gepflegten und genutzten Wirtschaftswald (Forst). Die Bedeutung des Waldes liegt neben der Nutzung in Bindung des Bodens, ausgleichender Wirkung auf Schwankungen der Temperatur, Regulierung des Wasserhaushalts und in seinem Wert als Erholungsstätte.“

Solche Definitionen streben Allgemeingültigkeit an, müssen deshalb auch relativ allgemein bleiben und sind gerade deshalb auch nur unzureichend geeignet den individuellen künstlerischen Zugang zu einem Phänomen zu erschließen.

Ebenso um sachliche Klarheit bemüht, könnte man die Fotografien Hartmanns als eine rhythmische Reihung überwiegend schmaler vertikaler Bildelemente beschreiben, die sich in unregelmäßig gestaffelten Ebenen und Abfolgen wiederholen. Das wäre der kleinste gemeinsame Nenner, unter dem sich die Bilder dieser Ausstellung zusammenfassen ließen. Das wird der Sache nicht gerecht.

Der Fotograf setzt hier die Wiederholung als Mittel der Intensivierung ein. Sein Ziel ist es aus dem bloß registrierenden Blick ein sensibles Schauen herauszufiltern, das den Betrachter mit dem Mittel der seriellen Reihung für die feinen Variationen seines Motivs aufnahmefähig macht.

Die Entscheidung, sich einem Motiv mit dem Mittel der Serie zu nähern, setzt die Einsicht voraus, dass das allein vertretende -das absolute- Bild ohnehin nicht dingfest zu machen ist. Die Serie als Abfolge von Ausschnittssequenzen trägt dem Umstand Rechnung, dass es den Wald an sich nicht gibt.

Was Karl-Martin Hartmann beobachtet sind geschlossene Räume, die der Einsicht Rechnung tragen, dass der Wald als ein System –ein Biotop- nie auf einen Blick erfassbar sein kann. Die Aufnahmen lassen sich deshalb nur oberflächlich von dem Sujet „Landschaft“ vereinnahmen. Die Präzision und Detailliertheit Hartmanns Blick auf den Wald hat etwas von der endoskopischen Introspektion eines Organismus, den der Fotograf nach der Inaugenscheinnahme wieder spurlos verlassen hat.

Die Waldareale, denen Karl-Martin Hartmann seit nun 30 Jahren nachspürt, haben durchaus bestimmte Orte. Reviere, deren exakte Lokalisierbarkeit hier nicht zu größerem Erkenntnisgewinn beiträgt. Die Bäume und Wälder bleiben dennoch irgendwie -und in einem übertragenen Sinne- dahinter verborgen. Es ist nicht die Absicht des Fotografen, sein Objekt offen zu legen oder sogar bloß zu stellen. Der Wald bleibt ein Ort, der in seiner Gänze undurchdringlich ist.

Voraussetzung dafür, dass sich ein Ort für die fotografische Langzeituntersuchung eignet, ist übrigens die Abwesenheit optischer Höhepunkte. Visuelle Highlights würden vom Thema, das durch feine Abstufungen und nicht durch Spektakularität Eindringlichkeit erwirbt, nur ablenken.

Es sind seit drei Jahrzehnten auch immer wieder dieselben Orte, die der Fotograf aufsucht. Waldstücke, die um den Wohnort Wiesbaden locker verteilt liegen: das Rambachtal, die Platte, das Rheingaugebirge. Die Auswahl dieser Orte ließe sich wiederum mit Eckpunkten der Biografie des Künstlers verbinden – Reihungen von Zufällen, Fügungen, biografische Wegmarken.

Karl-Martin Hartmanns Annäherung an den Wald ist eine persönliche – nicht verallgemeinerbare. Die Fotografie dient ihm als Technik der privaten Reviernahme. „Sein Wald und seine Bäume“, wie er es selbst formuliert, sind Projektionsflächen einer emotionalen Beheimatung. Koordinaten nicht einer äußeren, lokalen, sondern einer introvertierten Verortung.

Und mit diesem Leitgedanken überprüft Karl-Martin Hartmann immer wieder den eigenen Blick und empfindet somit den Wald ein ums andere Mal neu.

Jasmin Zwick

In Nomine Patris /

Heimat

2008



Nachdem Jasmin Zwick eine klassische Fotografenausbildung absolviert hatte, schloss Zwick ihr Kommunikationsdesign-Studium an der Fachhochschule Wiesbaden im letzten Jahr ab. Die eine Hälfte unserer Ausstellung „In Nomine Patris“ ist denn auch ihre Diplomarbeit.

Ursprünglich wollten wir diese Doppelausstellung mit dem einfachen Titel „Heimat“ ankündigen. Tatsächlich ließen sich auch beide fotografischen Projekte mit diesem Begriff charakterisieren. Aber wie das nun einmal mit den einfachen

Lösungen ist, stellen sie sich im Laufe der Beschäftigung als doch komplexer dar, als anfangs gedacht:

Im Duden sinn- und sachverwandter Wörter sind für den Begriff „Heimat“ die Entsprechungen Geburtsland, Herkunftsland, Ursprungsland, Heimatland, Wahlheimat, Inland und Vaterland genannt. Ausdrücklich übrigens nicht Mutterland. Im Duden der Herkunftswörter erfahren wir, dass der Begriff sich vom mittelhochdeutschen „heimaute“ oder dem althochdeutschen „hemode“ ableitet. Aber wichtiger ist hier der Hinweis, dass sich das Wort auf das deutsche Sprachgebiet beschränkt.

Die Übersetzung des deutschen Begriffs „Heimat“ in irgendeine andere Sprache scheitert schlicht und ergreifend an dessen Vielschichtigkeit und Komplexität. An der Tatsache, dass damit zu viele verwandte Bedeutungen gekoppelt sind, die einen unüberschaubaren Bedeutungspool eröffnen:

geografische Herkunft, Nationalität, momentaner Aufenthaltsort oder angenommene, neu- oder wiedergewonnene Heimat / kulturelle Prägung, religiöse Zugehörigkeit, genetische Abkunft / sprachliche, geistige, politisch-ideologische Heimat und so weiter und so fort und nicht zuletzt die emotionale Heimat.

Heimat in all ihren Fassetten ist ein Orientierungssystem, bestehend aus unterschiedlichen Koordinatensätzen, die gerade dann an Bedeutung und Bewusstsein gewinnen, wenn die Vertrautheit verloren geht. Der medizinische

Begriff der „Nostalgie“ beschreibt ein psychologisches Symptom, das im Deutschen als „Heimwehkrankheit“ seine Entsprechung hat.

„Denk ich an Deutschland in der Nacht, bin ich um den Schlaf gebracht ...“ – Heinrich Heine hatte seine geografische und kulturelle Heimat in Deutschland. Aufgrund der Kleinstaaterei war es aber keine nationale Heimat. Es war schon gar nicht seine geistige und ideologische, wohl aber seine emotionale, Heimat.

Heimat lässt sich nicht verallgemeinernd festnageln, ist Veränderungen und Prägungen innerer, wie äußerer Art unterworfen. Die Heimat des Einen ist immer seine ganz eigene und die des Anderen eben auch eine andere.

In Nomine Patris / Heimat – zwei fotografische Projekte

Projekt 1: „In Nomine Patris“ zeigt Porträts von Mönchen des Benediktinerordens. Jasmin Zwick hat mehrere Wochen auf der Suche nach der „ganz eigenen Welt“ im Kloster Maria Laach verbracht und, soweit das einem Laien überhaupt möglich ist, nach den strengen Regeln des Ordens gelebt. Aus der dabei entstandenen Serie sprechen Konzentration und innere Festigkeit. Die Heimat als eine innere Konstante ist auch formal in den Fotografien eine Einheit eingegangen.

Projekt 2: Die eigentliche Serie „Heimat“ zeigt Menschen mit –neudeutsch und politisch korrekt- Migrationshintergrund. Menschen an deren Geschichte, bewusst selbst eingeleitet oder durch äußere Umstände erzwungen, der Verlust der ursprünglichen Heimat am Anfang steht. Sie präsentieren sich in vertrauter heimeliger Atmosphäre am Küchentisch oder im Wohnzimmer. Einige von ihnen

mögen im Widerstreit zwischen der alten und neugewonnenen Heimat stehen. Andere haben Heimat ganz persönlich für sich wiedergewonnen.

Die Fotografin Jasmin Zwick hat nicht etwa versucht „Heimat“ oder sogar „die Heimat“ abzubilden. Ihre Porträts zeigen Menschen, die sich in dem Bewusstsein, dass es sich hier um mehr als nur ein Abbild dreht, haben fotografieren lassen. Das Ergebnis ist weniger Erläuterung und Kommentar, sondern möglicher Anlass zur persönlichen Auseinandersetzung mit dem doch irgendwie und insbesondere für die Deutschen so problematischen Begriff „Heimat“.

Rüdiger Steiner
zeig mir einen menschen
der ein mensch ist
2008



„Wenn die Welt klar wäre, gäbe es keine Kunst.“ (Albert Camus)

Rüdiger Steiner hat eine Steinmetzlehre absolviert und im Anschluss daran an der Hochschule für Freie Bildende Künste, Städelschule Frankfurt, Plastik bei Michael Croissant und Malerei bei Per Kirkeby studiert. Bei Hermann Nitsch entstanden erste Performance-Konzepte. In Hamburg studierte er bei Franz Erhard Walther.

An die Ausbildung zum Bühnenbildner bei Wilfried Minks schloss sich 1995 eine Bühnenbildassistenten am Bremer Stadttheater an.

Seit 1997 lebt und arbeitet Rüdiger Steiner als Freischaffender Künstler in Wiesbaden.(...)

Steiners Erstaussstellung bei uns trug damals den Titel „the ape be come hu man“. Das klang nur vordergründig nach einem anthropologischen Ansatz, war vielmehr eine märchenhafte Bilderzählung. Vorausgegangen waren der zwei Reisen, 1994 und 1998/99 nach West-Bengalen, auf denen Steiner die traditionellen indischen Bildrollenmaler und Geschichtenerzähler über die Dörfer begleitete und die mit einer Ausstellung in Calcutta beendet wurde. Den Grundstock für „the ape be come hu man“ bildete das Reisetagebuch aus Bengalen mit seinen Begegnungen und Eindrücken.

Dem Prinzip der Verwobenheit von Text und Bild, ist Rüdiger Steiner seitdem treu geblieben. Steiner ist insofern auf einer weiteren Ebene ein Illustrator seiner eigenen Geschichte und Geschichten, als das sonst in der Bildenden Kunst ohnehin üblich ist. Dabei ist es typisch, dass nicht die eine Sphäre gegenüber der anderen die Oberhand gewinnt. So fließt der Text als ornamentales Mittel in eine narrative Malerei ein. Und dieses Konzept aus geschriebener und gemalter Erzählung eins werden zu lassen, hat sich seit 2002, scheint es mir, noch stärker verdichtet.

Vieles von dem, was Steiner gebildet hat, hat er sich selbst überlassen. Ungefragt und ungenehmigt ausgesetzt an einer Straßenkreuzung oder auf einem Kinderspielplatz. Die künstlerischen Interventionen verschwinden dann wieder, weil die Witterung oder der Ordnungssinn der Mitmenschen das ihre tun. Was davon bleibt sind ein paar Skizzen, vielleicht Fotos – auf jeden Fall Notizen.

Technisch gesehen greift Steiner immer wieder auf die Collage zurück. Da schichten sich die Bedeutungsebenen von Realität, Traum und Unbewusstem. Tagebucheintragungen werden übermalt, ausgeschnitten, neu zusammengesetzt verstricken sich zu einem assoziativen Gedankenteppich – Innere Welten, die ihre introvertierte Existenz nur stückweise aufgeben.

Die Räume, die wir hier im Museum im Wehener Schloss für Wechselausstellungen bereit halten, bieten die Option, eine Ausstellung zu strukturieren. Bei seiner aktuellen Präsentation hat Rüdiger Steiner von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht und den drei Räumen jeweils eine Überschrift vorangestellt:

zeig mir einen menschen

der ein mensch ist (Titel)

Wodurch ist der Mensch ein Mensch? Durch denkende und gestaltende Fähigkeiten, die alles für ihn begreifbar erscheinen lassen und die unendlichen Welten der Fantasie, der Wirklichkeit und des Unbewussten schaffen.

der mensch ist ein planet der winde

wenn sie auf erkundungspfaden sind (Raum 1)

Suche und Sehnsucht nach sich selbst. Malerei, Zeichnungen, Collagen, die eine persönliche, menschliche Entwicklung im künstlerischen Prozess bearbeiten.

der mensch ist eine wurzel der brennessel

wenn ihre blüten schmetterlinge locken (Raum 2)

Ursprung des menschlichen Seins. Malerei, Skizzen, Objekte, die sich mit Natur und Mensch beschäftigen, sie in Geschichten und Strukturen umfassen.

der mensch ist ein ozean der erinnerungen

wenn der mond sie mitnimmt (Raum 3)

Reise in innere und äußere Momente. Überarbeitete Tagebücher, Reiseaufzeichnungen, Fotografien, Gedichte, mit denen fremde und eigene Welten entdeckt und verändert werden.

Der Ausstellungstitel *zeig mir einen menschen der ein mensch ist* hat den Charakter einer Aufforderung. Die Frage, die sie beinhaltet, wird hier nicht beantwortet. Aber vielleicht ist es ja schon die Frage danach, was einem Menschen ausmacht, das was ihn ausmacht. Der Versuch sich selbst und der Welt zu erklären.

Frank Deubel

Haut-Hülle-Bewegung

2009



Der eine mehr, der andere weniger, sind wir eigentlich alle Fotografen. Oder zumindest Anwender des Mediums. Wir fotografieren in allen möglichen und unmöglichen Situationen unseres Lebens. Mit einer einfachen Knips-Kamera, einem semi-professionellen oder professionellen Modell, mit dem Handy und demnächst vielleicht mit einem Schlüsselanhänger.

Digital oder –noch- analog? Wenn wir heute von Fotografie sprechen, dann ist es mittlerweile ganz natürlich geworden, dass wir damit zunächst die digitale

Fotografie meinen. Die Entwicklung der Fotografie von einem analogen zu einem digitalen Medium vollzog sich in nicht mehr als 130 Jahren.

Kurzer, sehr geraffter und unvollständiger Rückblick auf diese Entwicklung:

Die Geburtsstunde der Fotografie liegt etwas im Nebel. Zwei Bilder, um 1826/27 von Joseph Nicéphore Niépce auf mit Asphalt, Jod und Silber sensibilisierten Kupferplatten aufgenommen und entwickelt, konkurrieren um den Status die erste Fotografie der Welt zu sein. Ein Stilleben auf einem Tisch arrangiert und der Blick aus einem Fenster.

1839 wurde das Patent für die Fotografie an den Franzosen Louis Daguerre, Niépce's Partner, vergeben. Der verkaufte es an den französischen Staat, der es dann veröffentlichte und für jedermann zugänglich machte.

Die Fotografie war von Anfang an ein Medium mit demokratischem Potential. Leicht zu erlernen und vom technischen Aufwand her überschaubar.

Zu den frühen fotografischen Sujets, die Dauerbrenner werden sollten, gehörten das Porträt und der Akt.

Die Miniaturenmalerei, die bis dahin den Wunsch ihrer bürgerlichen Kundschaft nach dem eigenen Bild befriedigten, sattelten scharenweise auf die neue, schnellere, billigere Technik um. Der Berufsstand des Fotografen war geboren. Aus Linsenschleifern und Brillenmachern entwickelte sich die feinmechanisch-optische Industrie. Anfangs war die Fotografie, genauso wie die gemalte Miniatur,

noch ein Unikat gewesen. Das änderte sich mit der Erfindung des ersten Negativverfahrens, 1840, durch William Henry Fox Talbot. Serienreife erlangte das Verfahren in den 1850er Jahren. Das einzigartige Foto war damit massenhaft reproduzierbar geworden.

Die Amateur-Fotografie verbreitete sich ab 1888 als George Eastman die Kodak Box Nr.1 auf den Markt brachte. Die einfache Kamera war mit einem Rollfilm mit 100 Aufnahmen geladen. Wenn alle Bilder verschossen waren, wurde die gesamte Kamera, gemäß dem Firmenmotto „You press the button, we do the rest“, an das Werk zurückgeschickt. Der Kunde erhielt dann die entwickelten Papierbilder und seine frisch geladene Kamera nach circa einem Monat zurück.

Die technischen Grundlagen für die moderne analoge Fotografie, wie wir sie alle noch bis vor ein paar Jahren genutzt haben, waren bereits deutlich vor Ende des 19. Jahrhunderts vorhanden. Klar, die Farbe kam noch dazu und die Abbildungsqualität steigerte sich sukzessive. Das Werkzeug wurde immer feiner und raffinierter.

Aber 1970 wurde dann die Fotografie noch ein zweites Mal erfunden.

Der erste digitale, noch experimentelle, CCD-Sensor wurde vorgestellt. Er hatte eine Auflösung von 100 mal 100 Pixeln oder 0,01 Megapixeln. Heute rechnen wir im Bereich der Kompaktkameras schon mit 10 und im professionellen Mittelformat mit bis zu 60 Megapixeln. Zweifellos – die digitale Revolution hat der

Fotografie auf Film den Rang abgelaufen. Und dabei hat sie den Charakter des fotografischen Abbilds nachhaltig verändert.

Fotografie und Wahrheitsanspruch: Die analoge Fotografie hatte den Ruf relativ unbestechlich zu sein. Deshalb galt sie über lange Zeit auch als ein gerichtlich verwertbares Beweismittel. Was auf ein Negativ oder Dia-Positiv belichtet war, entsprach auch der Realität. Jedenfalls irgendwie oder annähernd. Denn die Versuche das fotografische Bild auch noch nach der Belichtung zu schönen oder anderweitig zu verändern sind so alt, wie die Fotografie selbst. Nur hinterließen fast alle diese Verfahren zumindest minimale Spuren, an denen sie für den Fachmann erkennbar waren. Das Negativ war eben nicht nur irgendeine Phase in der Herstellung des Bildes, sondern setzte am Anfang der Verarbeitungskette die wesentlichen Voraussetzungen für das Endprodukt Fotografie.

Verglichen damit ist die digitale Datei tatsächlich nur ein Zwischenprodukt. Professionelle Bildbearbeitungsmöglichkeiten sind so vielfältig und können so grundsätzliche Veränderungen herbeiführen, dass die mittels des Sensors belichtete Datei zu einem Rohstoff geworden ist, der in seiner endgültigen Form variabel bleibt.

Eine wesentliche Stärke der Fotografie, die quasi dokumentarische Beschreibung eines bestimmten Zustands zu einer bestimmten Zeit, kann seitdem nicht mehr einfach vorausgesetzt werden. Der Vetter aus Dingsda, der sich bei der

Familienfeier daneben benommen hat, kann nachträglich ausgeladen und in den digitalen Abfalleimer verschoben werden. Die Grenze zwischen dem, was man glauben kann und dem, was man nur glauben soll, ist durchlässiger geworden.

Der Wiesbadener Fotograf Frank Deubel zeigt Auszüge aus drei Serien:

Die Bilder der Serie Gekaltkte Körper, im ersten Raum, lassen jede Hautpore sichtbar werden. Bei der Serie Membrane ist eine zweite halbdurchlässige Schicht, wie ein Gespinst, zwischen Objekt und Fotograf getreten. Die serielle Reihung der Tanz- und Bewegungsstudien im dritten Raum hat fast filmischen Charakter.

Deubel arbeitet –nicht noch–, sondern überwiegend und mit Überzeugung, analog. Wenn er ein Motiv aufnimmt, hat er eine klare Erwartung an das Bild. Dabei begibt er sich in die Abhängigkeit des technisch Machbaren, muss das Gerät und die für die Verarbeitung notwendigen Materialien wählen und der Aufgabe entsprechend variieren. Dabei verlässt er sich auf seine Erfahrung, wartet den gesamten Verarbeitungsprozess ab. Eine Vorab- oder Zwischenkontrolle ist im Bereich der klassischen Fotografie nur bedingt aussagekräftig. Das Licht, das auf den Film trifft, hinterlässt irreversible Spuren. Was Eingang in das Negativ gefunden hat, wird auch auf dem fertigen Abzug auf Papier zu sehen sein. Frank Deubel lehnt umfangreiche Beeinflussungsmaßnahmen, die nachträglich in die Bildstruktur eingreifen, ab. Er fotografiert fast ausschließlich schwarz/weiß und entwickelt seine Bilder auf klassischem Barytpapier aus, das den hohen Tonwertumfang des Graus in der Lage ist, auch sichtbar werden zu lassen.

Die entschieden puristische Auffassung von seiner Kunst ist bei Frank Deubel Programm.

Ein ganz großer der Fotografie, der sich allerdings noch nicht zwischen Silberkorn und Pixel entscheiden musste, Man Ray, hat formuliert: „Zwei oder drei Lampen – um schneller arbeiten zu können- irgendeine Linse auf einem lichtundurchlässigen Kasten (...) und eine Flasche Entwickler sind alles, was man braucht, um ein restlos überzeugendes Bild zu realisieren.“

Reinhard Spiegel

Heliogravuren

2009



Reinhard Spiegel wurde 1943 in Halle an der Saale geboren. Die Kindheit verbrachte er in Dithmarschen. Nach dem Schulabschluss in Kiel fuhr er zur See, wurde Soldat und studierte anschließend Kunst- und Werkerziehung mit Lehramtsabschluss. 1968 gründete er in Wiesbaden die Radierwerkstatt Spiegel für Kupfertiefdruck. Hier arbeitet Reinhard Spiegel an eigenen Projekten und als Dienstleister für andere Künstler, wie Gertrude Degenhardt, Otmar Alt, Horst Antes, Georg Baselitz, Marcus Lüpertz oder Man Ray. Neuerdings teilt er sich die Werkstatt mit der Fluxuslegende Ben Patterson.

In unserer Ausstellung zeigt Reinhard Spiegel Heliogravuren –Lichtdrucke- und ergänzend Fotografien. Das Kunstdruckverfahren der Heliogravur war die erste verfügbare Technik mit der Schwarz/Weiß-Fotografien ohne Verlust ihres Grauwertreichtums für die Verwendung zum Beispiel in Büchern oder anderen Druckwerken reproduziert werden konnten. Reinhard Spiegel gehört zu den wenigen Druckern, die das aufwendige Verfahren in Perfektion beherrschen und noch praktizieren.

Vierzig Jahre nach der Patentierung der Fotografie wurde 1879 die Heliogravur von Karl Klietsch entwickelt. Für das Verfahren wurden mit der Zeit verschiedene Bezeichnungen eingeführt: Heliogravur, Fotogravur, Klicotypie, Licht- oder Sonnendruck. Heute ist die Heliogravur, eine Erweiterung der Aquatintaradierung, im industriellen Druck nicht mehr gebräuchlich.

Wie kommt die Fotografie auf die Druckplatte?

Als Vorlage für die Platte wird ein originalgroßes Schwarz/Weiß-Diapositiv benötigt. Dieses wird im Kontaktkopierverfahren auf ein lichtempfindliches Chromgelatine-Papier, das sogenannte Pigmentpapier, belichtet und anschließend gewässert. Das Pigmentpapier wird jetzt auf die im Aquatintaverfahren vorbereitete Kupferdruckplatte aufgedrückt. Bei der Entwicklung in warmem Wasser werden der Papierträger und die unbelichteten Partien der Gelatineschicht abgelöst. Die belichteten Partien bleiben als zartes Gelatinerelief

auf der Platte erhalten. In mehreren Bädern mit unterschiedlich konzentrierter Eisen(3)chlorid-Lösung wird das Motiv in die Druckplatte geätzt. Durch den gezielten Einsatz unterschiedlicher Säurekonzentrationen und Ätzzeiten erhält die Druckplatte die Fähigkeit Halbtöne, das heißt das komplette Repertoire des Grauwertreichtums der Fotovorlage wiederzugeben. Das Motiv wird abschließend im Kupfertiefdruckverfahren auf Büttenpapier fertiggestellt. Die gelungene Heliogravur verbindet anschließend die Wirklichkeitstreue einer Fotografie mit der Ästhetik der Druckgrafik.

Gerade die Komplexität und Langwierigkeit des Verfahrens, der Weg, ist es, was Reinhard Spiegel schätzt: „Wenn man zum Beispiel auf die Azoren zusegelt“, erklärt der Matrose Spiegel, „sieht man einen Berg – und dann braucht man noch 18 Stunden, bis man endgültig dort ist.“

Dass die Zukunft der Fotografie digital ist, weiß auch Reinhard Spiegel. Überwiegen doch die praktischen Vorteile kompakter Aufnahmegeräte und in Photoshop wird das Motiv erneut zu einem Grundstoff, der sich scheinbar grenzenlos verändern und optimieren lässt. Wobei die Fotografie dann ihren Wahrheitsanspruch einbüßt. Auch schon zu den Kinderzeiten der Technik, suchte man nach Möglichkeiten das fixierte Silberbild noch nachträglich beeinflussen zu können. Aber mit dem Mausclick, der, überspitzt ausgedrückt, aus der Mücke einen Elefanten machen kann, hat diese Möglichkeit der Einflussnahme eine ganz neue Qualität erreicht.

Für den Künstler Spiegel ist dieser Weg so nicht gangbar, weil zu beliebig und zu unsinnlich. Er fotografiert mit der klassischen Mittelformatkamera und zwar analog mit Film und Chemie. „Ich möchte echte Lichtbilder machen – mit Handwerk und Geduld“, erklärt er. Und als wäre das nicht schon genug, belässt es Spiegel nicht bei der Fotografie, sondern verarbeitet die zur Heliogravur und schafft dabei etwas ganz anderes.

Reinhard Spiegel: „Das Einzige, was ein Foto und eine Heliogravur gemeinsam haben, ist das Schwarz/Weiß-Negativ und sonst nichts.“

Kerstin Jeckel

Grasslands

2010



Sehr geehrte Damen und Herren, ein chinesisches Sprichwort besagt:

„Willst du ein Leben lang glücklich sein, dann werde Gärtner.“

Kerstin Jeckel, 1960 in Wiesbaden geboren, hat von 1983-89 an der Hochschule für Bildende Künste Städelschule Frankfurt am Main bei den Professoren Johannes Schreiter und Rainer Jochims das Studium der Freien Malerei und

Kunsttheorie absolviert. Seitdem wurden Ihre Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland präsentiert. Ihre Werke befinden sich unter anderem in den Kunstsammlungen des Landes Hessen, der Landeshauptstadt Wiesbaden, der Stiftung Ernsting, Coesfeld, der Industrie- und Handelskammer Wiesbaden, der UBS-Bank Basel und privaten Sammlungen, wie beispielsweise die der Eckelmann AG.

Kerstin Jeckels Vorgehensweise kommt einem Filtervorgang gleich, dem Eindampfen eines komplexen Sinneseindrucks zu einer konzentrierten Essenz.

Das ist grob gesagt der Vorgang der Abstraktion, das Abziehen des nicht grundsätzlich Notwendigen, die Präparation und Bloßlegung eines Motivs - Entkleidung und Einkleidung zugleich.

Wer die Arbeiten Kerstin Jeckels kennt, wird beispielsweise an großformatige Tafelbilder denken, die sich motivisch in der vertikalen Reihung farbig fein abgestimmter und auf einander bezogener Streifen erschöpfen. Eine abstrakte Untersuchung farblicher Grenzwerte und –flächen. Oder an Bilder, in denen sich collageartig Ranken in einander verschlingen und dabei das Motiv in eine ornamentale Ordnung überführen.

Der Garten als künstlerische Inspirationsquelle und Motivpool in der Malerei hatte im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Hochsaison erlebt.

Claude Monet etwa und auch Max Liebermann und Emil Nolde ließen sich von dem Spiel des Lichts auf Blüten und Blättern von Zwiebel- und Staudengewächsen verzaubern. Sie schufen Bilder, die in sich bewegt scheinen und in denen sich Farben und Formen gegenseitig durchdringen, in Körperlosigkeit auflösen und aufgehen. Was sie eingefangen haben war nie greifbar, ist nur ein Widerschein, eine flüchtige Reflexion.

Die Malerin Kerstin Jeckel geht einen anderen Weg. In der Serie der Blumenwiese und den großformatigen Arbeiten aus der Reihe der Stockrosen, dominieren Blüten- und Wuchsformen, die auf ein archetypisches Formenrepertoire zurückgeführt sind. Das natürliche Vorbild ist reduziert auf ein fast schon zeichenhaftes Abbild. Untersuchungsobjekt ist hier unter anderem die Farbe Grün, die immer wieder variiert wird. Im Amazonasbecken leben Indianer, die in ihrer Sprache rund 200 Begriffe für die dominierende Farbe ihrer Umwelt unterscheiden.

In Kerstin Jeckels Bildern kommt die Farbe sehr direkt und auf den ersten Blick flächig, gegeneinander abgegrenzt und fest, auf den Betrachter zu. Die pastos aufgetragenen Schichten haben fast schon reliefartigen Charakter, was durch den Glanz der Firnis noch unterstützt wird, sind ganz klar körperlich präsent.

Spannung und Leichtigkeit erzeugt ein Detail der Malweise. An den Grenzflächen von Farb- und Formelementen ist die Oberfläche bewusst nicht geschlossen. Da

wo die Wachstumsschichten der Malerei ablesbar sind, öffnet sich spaltbreit ein Blick in die Tiefe des Bildes.

Die kulturhistorische Institution des Ziergartens ist seit der Antike belegt. Die vermögenden Römer legten innerhalb ihrer Landvillen mitunter weitläufige Gärten an. Diese kultivierte und idealisierte Zierform der Umwelt war ein Ausgleichsventil gegenüber der freien, wilden Natur, die noch als bedrohlich empfunden wurde und es ja auch tatsächlich bisweilen war.

Der Gipfel der Kultivierung, sowohl von der Intensität, als auch der Ausdehnung her, ist vielleicht der englische Landschaftsgarten. Hügel, Täler, Bachläufe und Teiche, Baumgruppen oder Solitäre sind darin allesamt Bauklötze in einen großen übergeordneten Plan.

Mittlerweile wird der konzeptionelle Overkill im Ziergarten doch häufiger und ganz bewusst unterlaufen. Schließlich hat die Natur zumindest in unseren Breiten auch ihr Bedrohungspotential eingebüßt und ist Objekt von Sehnsucht und Verklärung geworden.

Die bekennende Gärtnerin Kerstin Jeckel hat ihren Garten von einer passionierten Gärtnerin geerbt. Er befindet sich rund um das Wohnhaus Jeckel / Hartmann und wurde von der Großmutter bis in ihr 95. Lebensjahr bestellt. Dieser Garten hat keinen Rasen, sondern eine Wiese. Da blühen jetzt die Butterblumen und der

Löwenzahn und bis das Wiesenschaumkraut und die Buschwindröschen nicht abgeblüht und sich versät haben, wird das Gras nicht gemäht.

Bis zum August werden die Stockrosen in den Randbeeten und direkt vor den Atelierfenstern wohl zwei Meter hoch sein.

Sehr geehrte Damen und Herren, noch einmal,
wollen auch sie ein Leben lang glücklich sein, dann werden Sie Gärtner.

Gabriele Strecker

Malerei

2010



Gabriele Strecker, 1949 in Wiesbaden geboren, hat von 1969-75 an der Universität Mainz Psychologie studiert und anschließend als Psychologin und Psychotherapeutin gearbeitet. Ihre künstlerische Arbeit nahm sie Anfang der 80er Jahre auf. Seit 1992 ist sie Mitglied im Berufsverband Bildender Künstlerinnen und Künstler Wiesbaden und gehört seit 2003 der Künstlergruppe „Gruppe 50 Wiesbaden“ an. Seit den 1990ern hat sie ihre Arbeiten im Rahmen zahlreicher Einzel- und Gruppenausstellungen präsentiert.

Gabriele Strecker betitelt ihre Präsentationen meist ganz lapidar als „Malerei“. Als Bildtitel scheint „ohne Titel“ ihre Präferenz zu haben. Hinter dieser Einfachheit steckt ein Programm. Was Gabriele Strecker ausstellt ist nicht Malerei als von Anfang an so und nicht anders geplantes Endprodukt, sondern das Zeugnis eines Malvorgangs der als Prozess eben so geendet hat. Dabei lässt sie sich von der spontanen Improvisation, der „prima idea“, dem ausdrücklich angestrebten Eindruck des „non finito“, des Unfertigen, leiten. Eine impulsive Vehemenz lässt sich von den Tafeln ablesen, die auf den rasanten, temperamentvollen Malstil der Künstlerin verweist.

Streckers Malerei ist immer eine Gratwanderung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, zwischen meditativer Ruhe und expressivem Gestus. Große Farbflächen, zeichenhafte Formen und der Gestus des Malvorgangs spielen dabei zusammen, erzeugen und hinterlassen mitunter stenogrammartige Bildspuren, die dem Betrachter den Raum zu eigener Erkundung und Auslotung zugestehen. Wenn auch die beiden roten Tafeln in unserer Ausstellung sehr dominant sind, sagt Gabriele Strecker von sich, dass ihr Hauptaugenmerk der Erkundung der Farbe Grau gilt. Darüber hinaus ist ihre Bildwelt weitgehend menschenleer. Eindeutige gegenständliche Darstellungen spielen überhaupt bei Gabriele Strecker eine eher untergeordnete Rolle. Wenn erkennbar Gegenständliches ins Bild rückt, dann als Metapher, die über die nachahmende Abbildung hinaus eine sehr individuelle Bedeutung transportiert.

Die Idee des Non-Finito, des weiterhin im Fluss begriffenen, setzt Gabriele Strecker mit einem dünnen, fast flüchtigen Farbauftrag um. Das schnell, solange der Impuls nicht abflacht, Notierte hat hastige, unscharfe Konturen. Endet manchmal da, wo der Pinsel sein Fassungsvermögen entleert hat.

Die technische Umsetzung ist daran angepasst. Unter Umgehung langwieriger Trocknungsprozesse, die der frischen Verarbeitung entgegenstehen würden, arbeitet Gabriele Strecker mit Acrylfarben, oft nass-in-nass, fügt skizzenhafte Ergänzungen mit Kreide ins Bild ein, kratzt mit dem Pinselstil gezielte Verletzungen in die Haut der Tafeln. Dabei bleiben während des Arbeitsprozesses wieder verworfene Notationen als Zeugnisse des Werdegangs schemenhaft unter lasierenden Schichten erhalten.

Die Frage danach, wann man ein Bild beginnt, stellt sich für Gabriele Strecker vielleicht gar nicht so in dieser Form - es passiert. Die Frage wann man ein Bild beendet, stellt sie sich mitunter früher als andere – verwirft sie aber vielleicht noch einmal.

Klaus Wolbert, langjähriger Direktor der Darmstädter Mathildenhöhe, charakterisiert Gabriele Streckers Bilder als „persönliche Psychogramme und gemalte Notizen“ und erklärt, dass die Künstlerin ihre Impulse eher aus unverbildeten authentischen seelischen Empfindungen, denn aus rationaler Planung bezieht.

Wulf

Winckelmann

***Kopf-
landschaften***

2010



(...) „Kopflandschaften“ hat Wulf Winckelmann, Wiesbadener Künstler, 1967 in Freiburg geboren, mit Galerievertretungen in Deutschland, der Schweiz und Hong Kong, seine Präsentation genannt und im Untertitel: reale Fotografien aus dem Reich der Abstraktion.

Er zeigt hier fotografische Umsetzungen –reale Fotografien- seiner eigenen abstrakten Malerei. Diese Arbeiten mögen auf den ersten Blick, als wie auch immer bearbeitete Abbilder realer Landschaften, erscheinen. Aber das Medium Fotografie täuscht hier, denn spätestens beim genaueren Betrachten wird offenbar, dass hier etwas nicht stimmt: die Bildpartien nämlich, in denen die

digitale Weiterverarbeitung gegeneinander abgrenzbare Strukturen stehen gelassen hat, lassen die Malerei als Ursprung des Motivs erkennen.

Wulf Winckelmann ist erstens Maler und zweitens nochmal Maler - und Fotograf. Wir haben die Arbeiten, die Sie heute hier sehen deshalb in der Titelliste zur Ausstellung weder Malerei noch Fotografie oder Fotografie nach Malerei genannt. In der Liste finden Sie stattdessen drei Begriffe, die die Materialität dessen, was zu sehen ist, rein technisch beschreiben: Lambda-Print ist das digitale Druckverfahren, mit dem das Motiv zu Papier gebracht wird. Diasc ist das Verfahren, mit dem das Bild mit einer Plexiglasscheibe unlösbar verschweißt wird. Und Dibond bezeichnet den dreischichtigen Träger, auf den alles montiert ist.

Winckelmanns bevorzugtes Sujet ist die Landschaft. Offene, weite Landschaften aber auch die gefasste, gedrängte Stadtlandschaft. Es ist die Landschaft selbst, Menschen tauchen in ihr nicht auf. Die feste, pastos aufgetragene Farbe seiner Gemälde, die mit ihrer an sich so starren Materialität präsent ist, kann von einem immateriellen Flimmern, Oszillieren von Luft, Licht und Bewegungen erfasst sein, was die International Herald Tribune, 2004, anlässlich einer Ausstellungsbesprechung Winckelmanns in Venedig, zu dem Verweis auf den englischen Romantiker, William Turner, veranlasste.

Kopflandschaften – Wulf Winckelmann malt nicht in der Landschaft. Dort sammelt er Eindrücke, nimmt gelegentlich Fotos als schnell skizzierte Erinnerungssplitter auf. Die zeitliche und räumliche Distanz, das Sich-Setzenlassen der Direktheit der

Situation zu einem atmosphärischen Eindruck, der die Gelegenheit nutzen konnte sich zu verdichten, ist für Winckelmanns Form der Bildfindung von essentieller Bedeutung. Wulf Winckelmann: „Die eigentliche Idee zum Gemälde (...) entspringt vielleicht dem nächtlichen Traum, den Gedanken beim morgendlichen Kaffee oder dem Moment des Untertauchens in der Badewanne – also der Erinnerung. Manchmal genügt es, die Augen zu schließen, um in ein Bild hineinzugeraten, das weder real noch unreal ist“.

Stellt sich die Frage, was ist überhaupt real? Zweifellos ist die Landschaft in der wir stehen Realität. Das Bild das wir davon sehen ist aber im Grunde genommen schon nur noch eine auszugsweise Reproduktion dieser Realität, die nur in unserem Kopf existiert. Die später erinnerte Landschaft ist dann bereits eine Reproduktion der Reproduktion – eine Reproduktion zweiten Grades, wenn man so will. Die originale Malerei von dieser Landschaft, die zweifelsohne auch eine Realität ist, wäre, wenn man den Gedanken so weiter spinnt, eine Reproduktion dritten Grades. Und die mittels der Fotografie digital bearbeitete und in einen weiteren Realitätszustand überführte Malerei, wäre eine Reproduktion wenigstens vierten Grades.

Die Frage nach der Reproduzierbarkeit von Kunst und was dabei mit ihr passiert, untersucht das 1936 verfasste Essay von Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Benjamin versteht darin die Reproduktion zunächst als eine Technik der Vervielfältigung und Verbreitung, als

eine quasi ersatzweise Beschaffung und damit als ein Notbehelf anstelle des Originals. Ganz anders sah das in etwa zur gleichen Zeit der Fotograf Man Ray, der darüber hinaus auch Maler, Designer, Bildhauer und Filmkünstler war. Zitat: „Erst beim Fotografieren meiner Gemälde habe ich entdeckt, was in ihnen steckte, und das kam erst bei der Reproduktion heraus. Eines Tages habe ich das Gemälde zerstört und das Foto behalten.“ So weit geht Wulf Winckelmann nun doch nicht. Aber für ihn enthält die Frage nach dem gemalten Original und der fotografischen Reproduktion keine Wertung. Beide Verfahren sind, so wie er sie handhabt, gleichwertige Formen der Bildfindung, die, obwohl die eine die andere voraussetzt, eigenständige Positionen hervorbringen, die sich ganz emanzipiert einander gegenüber verhalten. Dabei benutzt Winckelmann das eigentliche Endprodukt Malerei als einen Grundstoff, der am –vorläufigen- Ende seiner Verarbeitung in ein weiteres Endprodukt überführt wird.

Reale Fotografien aus dem Reich der Abstraktion – Winckelmann thematisiert unterschiedliche Ebenen der sinnlichen Erfassung: den direkten Eindruck vor Ort - die gesetzte Erinnerung an die Landschaft – die malerische Wieder-Vergegenwärtigung – und nun deren fotografische Bearbeitung. Die Fotografie, die er dabei erst einmal als Reproduktionstechnik der eigenen Malerei nutzt, bekommt aber durch digitale Be- und Verarbeitungsstufen den Raum geboten, sich weiter zu verselbständigen, ein Eigenleben zu entwickeln. Es entstehen Arbeiten, die, technisch betrachtet, zwischen den Stühlen stehen. Diesen Schwebezustand nimmt der Künstler auch mit der Frage auf, ob es eine objektive

Realität gibt oder nicht viel eher mehrere individuelle Realitäten existieren?
Winckelmann: „Wir sehen selektiv, verarbeiten assoziativ und verbinden beides
mehr oder weniger kreativ zu einem Gesamtbild, das wir anschließend für die
Realität halten.“

Wenn Sie in die Arbeiten von Wulf Winckelmann einen weiteren Einblick nehmen
möchten, dann bietet sich ab Mitte Mai die nächste Gelegenheit dazu in der
Galerie *Le cinque Venezie*, Venedig.

Bärbel G.

Mühlschlegel

Lichtzeichen

2011



(...) Im vergangenen Jahr hat das Museum im Wehener Schloss unter seinen Besuchern eine kleine Umfrage durchgeführt. Im Ergebnis hat uns besonders gefreut, dass der zweigleisige Aufbau des Angebots –Regionalgeschichte und zeitgenössische Kunst aus der Region- durchweg als positiv bewertet wurde und die Qualität der Ausstellungen sogar ein „sehr gut“ bekommen hat. Was die Publikumsfreundlichkeit unserer Öffnungszeiten betrifft, war der Wunsch geäußert worden, an einem Wochentag den Besuch des Museums auch in den Abendstunden zu ermöglichen. Ab sofort werden wir deshalb mittwochs von 10 bis 20 Uhr geöffnet haben.

Taunusstein wird in diesem Jahr, genauer gesagt am ersten Oktober, 40. Wir haben das Stadtjubiläum zum Anlass genommen, in unserer Reihe Kunst im Schloss ausschließlich Taunussteiner Künstlerinnen und Künstler zu präsentieren. Den Anfang macht heute Bärbel G. Mühlischlegel, dann wird Günther Stiller im Juni folgen und in der zweiten Jahreshälfte werden Harald Schlunke, Sieglind Hoch und Doris Tofall eine Gemeinschaftsausstellung gestalten.

Wenn im Zusammenhang mit Bildender Kunst von Taunusstein die Rede ist, fällt mit Sicherheit ein Name:

Bärbel G. Mühlischlegel wurde 1942 in Posen geboren. Einen Teil ihrer künstlerischen Ausbildung hat sie am Department for Visual and Commercial Art an der State University, New York absolviert. Im Berufsverband Bildender Künstlerinnen und Künstler war sie als Vorsitzende des Regionalverbandes Wiesbaden, des Landesverbandes Hessen und als Bundesdelegierte tätig. Der Kulturpreis des Rheingau-Taunus-Kreises wurde ihr verliehen, ebenso wie ihr die Förderung des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst in Form eines Stipendiums zu Teil wurde. In Taunusstein ist sie Initiatorin und Organisatorin der Ausstellungsreihe Kunst im Hause Brita.

Unsere Ausstellungsreihe Kunst im Schloss im Jahr des 40sten Geburtstags der Stadt Taunusstein wäre ohne Bärbel G. Mühlischlegel einfach nicht komplett.

Seit 1979 hat Bärbel G. Mühlischlegel in einer Vielzahl von Ausstellungen im In- und Ausland ihre Arbeiten präsentiert. Unter anderem in den USA, England,

Spanien, Frankreich, Indien, Polen, Tschechien und China. Ausstellungsstationen waren beispielsweise die Hudson Galerie in New York oder das Goethe-Institut in Neu Delhi oder das Museum im Wehener Schloss, Taunusstein.

Als Ausstellungstitel haben wir einen zusammengesetzten Begriff gewählt: Lichtzeichen.

Am Anfang der künstlerischen Auseinandersetzung Mühlischlegels stehen die Malerei und die Grafik. In den letzten zehn Jahren hat sich die Fotografie als ein weiterer Schwerpunkt herausgebildet. Wie alle visuellen Medien benötigen sie das Licht als Voraussetzung um gestaltet und wahrgenommen werden zu können. Und in allen drei Medien haben die Arbeiten Mühlischlegels eine charakterliche Eigenheit: sie wirken oft zeichenhaft.

Bärbel G. Mühlischlegels Malerei ist immer gestisch, notiert Bewegungen, in denen die körperliche Aktion festgehalten ist. Auslöser dafür ist kein Plan, sondern ein Impuls, der nicht konserviert werden kann, sondern der im Moment ausgeführt werden muss. Wenn das Spannungsfeld aus Ruhe und Bewegung sich entfaltet, ist die Ruhe meist in den unteren Farbschichten angelegt, die dann von der Bewegung überfangen werden. Die Farbe ist hier notwendiges Material, wird als fester Stoff verarbeitet und als Träger von Licht benutzt.

Die Physiker kennen zwei Modelle, mit denen das Phänomen Licht erklärt werden soll. Das Teilchen- und das Wellenmodell. Die Unterscheidung von zwei unterschiedlichen Lichtträgern ist dabei ausschlaggebend. Der Begriff Teilchen

verweist auf etwas Festes, Körperliches, auf Materialität. Die Welle dagegen ist nicht greifbar, immateriell. Wenn man nun eine Zuordnung der Medien Malerei und Fotografie zu dem einen oder anderen Erklärungsmodell herbeiführen wollte, würde die Malerei vielleicht eher zum Teilchenmodell und die Fotografie zum Wellenmodell tendieren.

In der Fotografie Mühlischlegels ist es gerade die Körperlosigkeit der Erscheinung, die thematisiert wird. Sie konzentriert sich auf die Darstellung des Lichts an sich – die Konservierung des flüchtigen Augenblicks. Der surrealistische Fotograf Man Ray hat zum Charakter des Lichts notiert: „Man muss sich nur anschauen, wie das Licht arbeitet. Das Licht ist schöpferisch.“

Dass Bärbel G. Mühlischlegels Bilder gegenstandslos sind, stimmt nur auf den ersten Blick. Sie sind abstrakt. Aber das heißt, dass sie trotzdem auf eine gegenständliche Ebene zurückzuführen sind. In der Landschaft sind alle Elemente –Linie, Punkt, bewegter Schwung, Häufung und Vereinzelung- enthalten, die in den Bildern Mühlischlegels auf eine weitere Ebene der Wirklichkeitswahrnehmung und –aneignung transferiert wurden. Zitat Bärbel G. Mühlischlegel: „Meine Gemälde sind greifbar, begreifbar. Was man sieht, ist Raum, kein begehbarer, kein illusionistisch erzeugter, kein mit Worten zu beschreibender. Erzeugt mit malerischen Mitteln, mit Farbe. Farbe ist für mich eine Realität.“

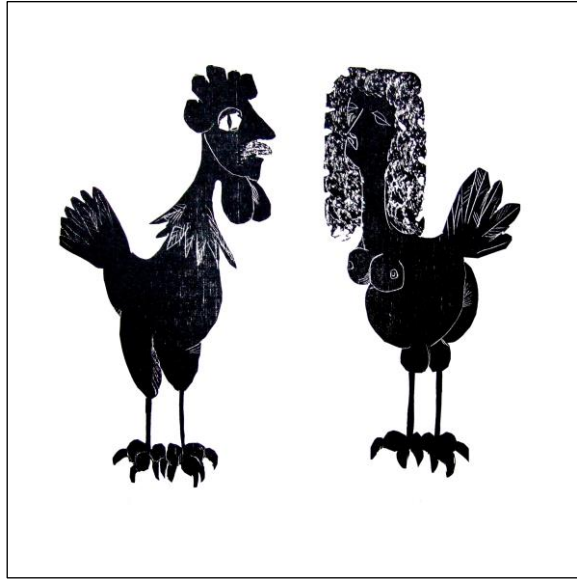
Bärbel G. Mühlischlegels Motive sind bewegt. Die Bewegung der Hand, des Arms, des Körpers hat ein Bild in der Fläche hinterlassen. Dazu war Zeit notwendig, kontinuierliche Zeit, unterbrochene Zeit, beschleunigte und abgebremste Zeit.

Zitat Bärbel G. Mühlshlegel: „Die Kunst handelt vom Fluss der Zeit, vom Transitorischen, vom Erscheinen, Verschwinden und Verblassen, vom Fragmentarischen und der Flüchtigkeit des Moments, von der Unschärfe des Erinnerten, vom Bewussten und Unbewussten, von einer inneren Wirklichkeit“ – und: „Ich thematisiere den nicht greifbaren, zeitlichen Raum, den Zwischenraum zwischen Auflösung und Formung von Wirklichkeiten.“ „Real ist, was zwischen den Dingen ist, nicht das Ding selbst.“

Günther Stiller

...kein Stiller

2011



(...) Arbeiten des Grafikers und Illustrators Günther Stiller haben wir bereits 2008 hier im Hause ausgestellt. Damals waren unserer Ausstellung zwei andere direkt vorangegangen:

Die Ausstellung im Bilderbuchmuseum Troisdorf, 2007, hatte ihren Schwerpunkt natürlich auf die Bilderbücher gelegt. Die Ausstellung im Museum der Arbeit,

Hamburg, hatte ihren Schwerpunkt in der technischen Umsetzung gesucht. 2008 hatte unsere Ausstellung ihren Schwerpunkt in der Buchillustration.

2009 –nur so am Rande- wurde Günther Stiller der Kulturpreis des Rheingau-Taunus-Kreises zuerkannt und zwar auf unseren Nominierungsvorschlag hin.

Auch wenn jetzt, 2011, unsere Ausstellung gar nicht den Schwerpunkt in der Illustration sucht, ist es bei Stiller einfach nicht möglich das Thema zu umschiffen. Und irgendwie sind ja auch seine freien Arbeiten doch Illustrationen, die er eben ohne literarischen Leitfaden ausgebrütet hat. Der Grafiker ist dann eben mehr dem eigenen Sinn verpflichtet, als er es sich als Illustrator leisten könnte. Die Arbeiten, die wir hier zeigen sind keine Erstdrucke, sondern Neuauflagen. Sie entstanden in Zusammenarbeit mit dem Berliner Drucker Hendrik Liersch. Günther Stiller hat deshalb der Auswahl intern den Untertitel „Berliner Drucke“ gegeben.

Das erste Mal, dass ich irgendwie mit Günther Stiller in Kontakt kam –freilich ohne es zu wissen- könnte jetzt so rund dreißig Jahre her sein. In einer dreibändigen Tucholsky-Ausgabe der Büchergilde Gutenberg waren Illustrationen enthalten, die ich damals mit einer Mischung aus Anziehung und Verstörung zur Kenntnis genommen habe. Um sie wirklich würdigen zu können, waren sie mir irgendwie zu weit vom Text entfernt. Heute glaube ich, dass Günther Stiller auch gar nicht den

Text illustriert hat, sondern etwas viel schwerer Fassbares – nämlich eine Stimmung.

Der Grafiker und Illustrator Günther Stiller zählt zu den bedeutendsten Avantgardisten der sechziger und siebziger Jahre in seinem Metier. Seine Bibliografie verzeichnet im Zeitraum von 1957 bis 1990 rund 80 Titel, die überwiegend in den Verlagen Beltz und Gelberg, Bitter, Herder und in der Büchergilde Gutenberg erschienen sind. Berücksichtigt sind hier aber nur Erstausgaben direkt von der Original-Druckvorlage. Nachdrucke, sowie Nur-Titel- oder -Einbandgestaltungen sind darin nicht enthalten.

Stiller illustrierte Werke der Weltliteratur beispielsweise von Rimbaud, Brecht, Baudelaire, Kurt Tucholsky oder Günter Grass. Ein anderer Schwerpunkt des Illustrators, der auch unter dem Pseudonym Cäsar Nepomuk Wolkenhauer veröffentlichte, war die Kinder- und Jugendliteratur. Da zählen Frederik Hetmann, Christine Nöstlinger und Peter Härtling zu den Autoren.

Zigmal wurden Veröffentlichungen Stillers als „schönste deutsche Bücher“ beziehungsweise mit dem „Deutschen Jugendliteraturpreis“ prämiert. Allerdings gab es auch Probleme. Beispielsweise mit der Cover-Illustration zu Christine Nöstlingers „Der Spatz in der Hand und die Taube auf dem Dach“, die ein Kind auf der Toilette zeigte. Schließlich hieß es im Buch: „Immer sitzt sie auf dem Klo“. Und das war der einzige Ort, wo dieses Kind allein sein konnte.

Die Kinder- und Jugendliteratur in den siebziger Jahren war eine grundsätzlich neue, ungewohnte Kinder- und Jugendliteratur, weil eine junge Generation von Autoren damals den Versuch wagte Kinderbücher endlich mal für Kinder zu gestalten.

Über seinen Werdegang schreibt Günther Stiller in der „Aufarbeitung seiner Lebensdaten“:

„Geboren wurde ich in Hamburg, in der Klinik Finkenau am 11.6.1927 um 8 Uhr morgens.“ Und weiter: „Außer, dass immer kein Geld da war, hatte ich, als Einzelkind, eine schöne Zeit – bis die Schule anfang. (...) Mit einem aquarellierten Hammer habe ich die Aufnahme an der Landeskunstschule Hamburg geschafft, als einer der jüngsten – unter älteren Kriegsteilnehmern und Verwehrten. (...) Es hat mir dort sehr gefallen. Einen Lehrplan gab es, aber keiner kümmerte sich darum, der Studiengang hieß „Gebrauchsgrafik“. Die Schule bot die Möglichkeit, alle grafischen Techniken zu probieren. Sechs von uns gründeten die Arbeitsgemeinschaft „Die 6“. Wir versuchten, in der sich entwickelnden Industrie unsere frischen Ideen zu verwirklichen. Für Margarine, Zeitungen, die Fischwirtschaft und vieles mehr. Unerfahren, wie wir waren, mit wechselndem Erfolg und bis wir nichts mehr zu beißen hatten. Immerhin hat mich ein Buchverleger dort entdeckt.“

Der Hamburger und zwischenzeitliche Wiesbadener Günther Stiller zog 1964 nach Watzhahn. „Auf der Suche“, wie er selbst beschreibt, „nach einem Haus mit

festem Boden, das meinem wachsenden Maschinenpark statisch und flächenmäßig gewachsen war und das genügend Platz für eine fünfköpfige Familie bot ... und auch noch bezahlbar war“.

Von Watzhahn ging auch 1977 die Gründung der Taunussteiner Machart aus, deren Aktionen und Veranstaltungen anfangs durchaus von den Alteingesessenen kritisch, wenn nicht argwöhnisch, verfolgt wurden.

Günther Stiller arbeitete mit klassischen Druckmaterialien, wie Holz und Linol und experimentierte mit unorthodoxen, neuen, Materialien, wie Glas und Kunststoff. Buchillustrationen zeichnete er oft und ohne weitere technische Umschweife in der Druckerei auf die Offsetplatten. Alle Hoch-, Tief-, Flachdrucktechniken fanden Verwendung, wie auch die Fotoumsetzung und –collage. Wobei bei aller technischen Experimentierfreudigkeit immer die Bildaussage im Vordergrund steht. Zitat Stiller: „Auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten habe ich zunächst immer mit verschiedenen Materialien gearbeitet, ohne dabei zu merken, dass es auf diese Materialien eigentlich nicht so sehr ankommt, sondern vielmehr auf die Inhalte, die man damit vermitteln kann.“

Der Verleger Hans-Joachim Gelberg über den Illustrator: „Günther Stiller war immer ein Suchender, besser noch: ein Entdecker (...)

Günther Stiller hat sich immer als Allein-Gestalter verstanden. Er war keine Agentur, er war immer er selbst.“

Und Stiller selbst beschreibt seine Vorgehensweise an einem Buchprojekt so: „Ich möchte so ganz locker und lose mit demjenigen, der die Texte macht, zusammenarbeiten. Es müsste so ein Konzert von zunächst nebeneinander stehenden Aussagen sein, das ergäbe dann ein einziges großes Buch. Ein Buch, sagen wir, in Collage-Technik.“

Günther Stillers Kunst ist kraftvoll und dabei zärtlich und einfühlsam, humorvoll, poetisch, manchmal ganz zart erotisch und nicht zuletzt auch immer wieder angriffslustig.

Der Autor Peter Härtling beschreibt die Zusammenarbeit mit Stiller so knapp, wie treffend und eigentlich hätte ich mir das ganze Drumherum auch sparen können.

Härtling sagt: „Ich denke immer wieder an ihn, an Günther Stiller, dessen Wesen ganz und gar seinem Namen widersprach, der mit Vorsatz sich und andere beunruhigte und erregte –

Nein, der Stiller war kein Stiller.“

Heike Krebs

Form und Farbe

2012



Form und Farbe waren lange Zeit hindurch Konkurrenten. Da, wo sie zusammentrafen hatte die Farbe die Wertschätzung auf ihrer Seite.

Der prominente Bildschnitzer Tilman Riemenschneider, 1460-1531, war der erste, der durchsetzen konnte, dass seine Skulpturen nicht farbig gefasst wurden.

Zuvor galt der Bildschnitzer als begabter Handwerker und der Fassmaler als der eigentliche Künstler.

Form hat keine Farbe. Form ist Material. Verschiedene Materialien verlangen nach materialgerechten, angepassten Verarbeitungstechniken. Diese Abhängigkeit kann für bestimmte Materialien einen bestimmten Formenkanon nahe legen.

Farbe hat keine Form. Farbe ist kein Material. Physikalisch gesehen ist Farbe das nicht greifbare Resultat der Brechung des Licht unterschiedlicher Wellenlängen in Materialien unterschiedlicher Dichte und Beschaffenheit.

Farbe ist doch Material. Weil nur Naturwissenschaftler so spitzfindig sind, zwischen energetischen Zuständen und meinetwegen tumben vor sich her schlafenden Feststoffen zu unterscheiden und uns nur das Ergebnis interessiert.

Farbe ist Material. In gewisser Weise ein recht opportunistisches. Weil es nämlich von seiner Form her nicht nur variabel, sondern geradezu unbestimmt ist.

Grundsätzlich geht alles von einem Pigment aus. Einem fein vermahlenen Pulver. In der Regel sind das erdige Mineralien, Metalle und deren Oxyde, auskristallisierte Destillate oder organische Produkte aus Pflanzen oder Tieren gewonnen:

Zinnoberrot, Kobaltblau, Cadmiumrot, Chromoxydgrün sind beispielsweise metallischen Ursprungs. Mit Kremserweiss, das fast zur Gänze aus Bleioxyd bestand, hatten sich Generationen von Malern latent vergiftet.

Die Farbfamilie um den Ocker herum ist eine mineralische Erdfarbe, die traditionell in der Provence abgebaut wird. In ihrem Einzugsgebiet liegt auch die Stadt Orange.

Veroneser Grün, gebrannte Siena gehen auf geografische Ursprungsbezeichnungen und dort zu findende Erden zurück.

Für sein Rot war Tizian namensgebend.

Lapislazuliblau, ein pulverisierter Halbedelstein, war den ägyptischen Pharaonen vorbehalten.

Purpur, die wohl exklusivste Farbe der Geschichte, war das Herrschaftssymbol der römischen Kaiser. Gewonnen wurde es aus dem Blut von Meeresschnecken. Zehntausende davon waren für das Färben einer Toga notwendig.

Die römische Kirche stellte, auch aus Kostengründen, und nicht nur weil mit dem Purpur doch eine gewisse Nähe zum Heidentum gegeben war, auf Cochinillerot um. Die Farbe der Kardinäle wird bis heute aus dem Blut einer Blattlaus gewonnen, die zu diesem Zweck auf Opuntien, einer Kakteenart, gezüchtet wird. Lange Zeit war diese Herrschaftsfarbe auch in den Uniformen der obersten Militärränge verbreitet. Mit Ausnahmen: Preussischblau.

Unser Begriff des Blaumachens rührt von einer Färbertechnik her. Wenn die mit Pflanzenextrakten gefärbten Stoffe aus dem Bottich kamen, waren sie nämlich grün. Erst durch Luftoxidation auf der Leine entwickelte sich das Blau. Und die Färber machten währenddessen dasselbe.

Indischgelb wurde ursprünglich aus dem auskristallisierten Urin von Kühen gewonnen, die ausschließlich mit Mangoblättern gefüttert worden waren.

Rätselhaft bleibt die Bezeichnung für einen erdigen Rotton: Caput Mortuum - Totenschädel.

Elfenbeinschwarz klingt erst einmal paradox. Aber vor den Segnungen der petrochemischen Industrie wurde die tiefste aller Schwärzen aus Knochen- und eben Elfenbeinasche hergestellt.

Möglicherweise geht die Bezeichnung Pompeianischrot auf einen Irrtum zurück. Neuere Untersuchungen haben erbracht, dass der Hintergrund der Fresken wohl ursprünglich gelb war und das berühmte Rotbraun eine Folge des 24. August 79, der Zuschüttung mit heißer Vulkanasche, ist.

Immer seltener seit der letzten Eiszeit wurden Farben ungebunden, einfach nur als Pigment, aufgebracht. In der Regel sind sie an Bindemittel gekoppelt. Die einfachsten sind Wasser und Leim. Gefolgt von Eiern, Kasein aus Quark, Bienenwachs.

Für ölgebundene Farben braucht man auch noch ein Lösungsmittel. Der Klassiker Terpentin wurde ursprünglich aus den Schalen von Zitrusfrüchten destilliert. Aus der gleichen Quelle stammte der Grundstoff für ein Modegetränk mit Suchtpotenzial. Weshalb Vincent van Gogh, als er von der Absinthversorgung abgeschnitten war, zur Tube griff.

Mit den heute gebräuchlichen Acrylfarben kann man sich keinen Rausch mehr besorgen. Insgesamt ist die Instantpaste aus der Tube doch gegenüber einer traditionell mit Fachwissen und Erfahrung angerichteten Malfarbe bedeutend unsinnlicher.

Auf den hier ausgestellten Tafeln werden sie sie nicht vermalt vorfinden.

Klare Formen, klare Farben – meist gegenstandslos.

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich möchte Sie ganz herzlich hier im Museum im Wehener Schloss zur Eröffnung der Ausstellung „Heike Krebs Bechtel – Form und Farbe“ begrüßen.

Heike habe ich vor 20 Jahren, 1992, kennengelernt. Damals waren wir gerade frisch gebackene Mitglieder des Berufsverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler und – sehr idealistisch und mindestens so unerfahren.

Die Reihe des Museums Taunusstein in die diese Ausstellung integriert ist haben wir Kunst im Schloss getauft. Aufgenommen haben wir sie 1996 und seitdem haben wir wohl so um die 80 Präsentationen allein unter diesem Programmpunkt gehabt.

Zum ersten Jahrgang zählte auch Heike Krebs Bechtel. Schließlich wohnte die ja damals auch noch in Taunusstein. Und mit Abständen von 10 und 6 Jahren ist dies hier die dritte Ausstellung Heikes in unserem Haus. Alle drei Ausstellungen trugen denselben so simpel und selbstverständlich daherkommenden Titel „Form und Farbe“. Und das ist nicht dem Mangel einer besseren Idee geschuldet, sondern der künstlerischen Konsequenz, der Notwendigkeit eines langen Atems bei der Auslotung und Durchmessung eines unübersichtlichen Areals.

Eine Liste der Einzelausstellungen, geschweige denn der Ausstellungsbeteiligungen Heike Krebs Bechtels zu verlesen wäre müßig. Als Auslandsstationen wären die Schweiz, England, Ungarn, Polen, die Niederlande

und Italien zu erwähnen. In diesem Jahr steht noch eine Präsentation in Venedig an. Das Kunsthaus Wiesbaden war immer wieder einmal eine Adresse, insbesondere, wenn es um die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Musikern und Tänzern ging.

Ursprünglich hat Heike Krebs Bechtel einmal im elterlichen Betrieb das Handwerk der Steinbildhauerin erlernt und darin auch den Meistertitel erworben. Die Ausbildung zur Malerin folgte im zweiten Schritt. Die Verbindung räumlicher und flächiger Gestaltungsmittel ist da irgendwann nur folgerichtig.

Form und Farbe haben sich schrittweise angenähert.

Ein Arbeitsschwerpunkt der letzten Jahre sind die farbig gefassten Reliefs, bei denen die Tafel erst die Behandlung der Bildhauerin erfährt, bevor die Malerin ihren Plan umsetzt. Ausgang ist immer die Schichtung vieler Ebenen vor-, hinter-, untereinander. Besonders augenfällig auch bei den Farbzeichnungen.

Aber selbst die eindeutig handtuchflachen Tafelbilder wehren sich irgendwie gegen die Beschränkung auf bloß zwei Dimensionen. Der vielschichtige Farbauftrag erzeugt einen wohl kaum messbaren aber vielleicht doch erahnbaren Raum.

Bei der Ikonen betitelten Serie hat eine Revision des Farbauftrags stattgefunden. Die Oberflächen wurden zurückgenommen, angeschliffen und kommen jetzt transparent und durchlässig wie ein abgewetztes Bettlaken daher.

Vielleicht haben die Physiker ja doch recht: Und Farbe ist kein Material.

Brigitte Waldschmidt

Farbräume

2012



Brigitte Waldschmidt's Arbeitsbereich schließt sowohl die freie, als auch die angewandte Kunst ein. Die Diplom-Designerin war im Studio Ernst von Garnier mit architekturgebundener Farbgebung, insbesondere von Industrieanlagen und öffentlichen Gebäuden, befasst. Als Autorin zu gestalterisch-technischen Themen, Workshop-Anbieterin und –leiterin ist Brigitte Waldschmidt auch in der Kunstvermittlung tätig.

Unter anderem unterscheidet man im künstlerischen Kästchenschema zwischen Grafik und Malerei. Malmittel, Malgrund und die bildgebende Charakteristik machen dabei den Unterschied. Die Zeichnung benutzt trockene Pigmente oder Tuschen, ihr charakteristisches Ausdrucksmittel ist die Linie. In der Malerei werden Malmittel flüssig bis pastos aufgetragen, die Fläche steht hier im Vordergrund.

Das Aquarell ist eine künstlerische Bildtechnik, die der Malerei zuzurechnen ist. Das Farbpigment wird in Wasser gelöst, mit dem Pinsel aufgetragen. Als Malgrund wird ein faseriges, saugendes Material verwendet – Papier.

Im Haushalt meiner Großeltern hing, in der Küche, immer der jeweils aktuelle Apothekenkalender. Ich weiß gar nicht, ob es den noch gibt. Die Monatsblätter waren illustriert mit Ansichten von Tieren oder Pflanzen - ausgeführt als Aquarelle. Oder, wie mein Großvater, der ein Hobby-Maler in Essig und Öl war, etwas abschätzig sagte - Wasserfarbe. Allerdings hat er sich in dem Punkt geirrt. Wenn man so allgemein von Wasserfarben spricht –wir kennen ja alle noch den Pelikan-Farbkasten- meint man damit Deck- und nicht Lasurfarben.

Lange Zeit hindurch führte das Aquarell ein Schattendasein, was seine kunstgeschichtliche Würdigung anging. Aquarelle wurden in grafischen Kabinetten gesammelt, die den Gemäldegalerien eindeutig untergeordnet waren. Bei der Einordnung in diese Hierarchie spielte zum einen das Trägermaterial Papier, unter

anderem dessen Formatbegrenzung, eine Rolle und zum anderen die Verwendung der Technik. Bei einem großen Teil der in grafischen Sammlungen vorhandenen Zeichnungen und Aquarelle handelt es sich um Skizzen. Angefertigt zu Übungs- und Studienzwecken. Bildnerische Gedächtnisstützen, Kompositionsentwürfe. Notizen und Planungen für Arbeiten, die dann in andere Techniken, beispielsweise in Ölmalerei, übersetzt wurden. Das ist ein Grund dafür, dass dem Aquarell ein Image als Hilfstchnik so hartnäckig anhaftete. Es galt nicht wirklich als eigenständige künstlerische Ausdrucksweise.

Erst der englische Romantiker und Vor-Impressionist William Turner bediente sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts des Aquarells als selbständige Technik. Diese Blätter waren nicht für weitere Umsetzungen gedacht, sondern ohne weitere Umschweife Bilder, die so blieben. Autonome Bilder.

Zwei Generationen später führte Wassili Kandinsky die Abstraktion in die Kunst ein. Und obwohl sich Kandinsky oft des Aquarells bediente blieb die Technik im Allgemeinen eher dem Gegenstand, als dessen Verfremdung verbunden.

Unsere Ausstellung konzentriert sich auf einen Aspekt des freien Schaffens von Brigitte Waldschmidt: das Aquarell. Genauer gesagt das freie Aquarell.

Frei weil es den Gegenstand nicht mehr braucht. Und weil Brigitte Waldschmidt mit ihrem Material frei umgeht. Oft sind es keine ausgewiesenen Aquarellfarben mit denen sie aquarelliert. Oft bringt sie Strukturen auf das Papier auf, fügt

grafische Elemente und Schrift hinzu. Solche Aquarelle sind großzügig erweitert. Das trifft auch auf das Format zu, das deutlich über die Din-Formate der handelsüblichen Aquarellblöcke hinausgeht.

Die Gegenstandsverbundenheit hat Brigitte Waldschmidt überwunden. Farben, Strukturen sind zwar der Naturbeobachtung entliehen, werden aber frei, assoziativ, impulsiv um- und eingesetzt. Das Resultat ist befreit von der Deutungshoheit des Gegenständlichen. Mehr noch - der Betrachter ist aufgefordert sich sein Bild vom Bild zu machen.

Das Aquarell ist eine Nass-in-nass-Technik. Neben dem Farbpigment ist das Lösungs- und Malmittel Wasser das zentrale gestalterische Material. Es ermöglicht feine lasierende Aufträge, lavierende Übergänge von einer Farbinsel zur anderen. Und es verlangt ein zügiges Arbeiten und die spontane Reaktion der Künstlerin. Es entstehen Bilder, die durch die Überlagerung und das Nebeneinander von Farbflächen Tiefe erzeugen, scheinbar im Fluss befindlich sind und dabei über den Malgrund hinaus streben zu wollen – eben Farbräume.

Erika Kaiser

Malgründe

2012



Die Reihe Kunst im Schloss hat das Museum 1996 aufgenommen. Daneben gibt es die Veranstaltungsreihen Kunst im Rathaus, KinderKreativKiste, die Teilnahme am Tag des offenen Denkmals und natürlich wechselnde Ausstellungen zur Regionalgeschichte. Bei durchschnittlich zehn Terminen jährlich kamen da also in den letzten Jahren rund 150 Veranstaltungen zusammen. Und wiederum rund 50.000 Besucherinnen und Besucher haben von unserem Angebot Gebrauch gemacht.

Face-Book hat über 800 Millionen User und beabsichtigt den Börsengang. Die große Dürer-Ausstellung hat einen Etat von 1 Komma 3 Millionen Euro. Das Städel-Museum Frankfurt hat für seinen Erweiterungsbau 38 Millionen in Form von Spendengeldern investiert. Und dem Museum der Stadt Taunusstein steht seit Kurzem der Förderverein Museum im Wehener Schloss zur Seite. Zugegeben, der direkte Vergleich hinkt noch etwas. Der Förderverein besteht derzeit aus 10 Usern respektive Gründungsmitgliedern und verfügt über ein Kapital von 500 Euro. Sie sehen wir haben jede Menge Entwicklungspotenzial.

Den Gründungsvorstand bilden: Marita Schleich, stellvertretende Vorsitzende; Uwe Christmann, Kassierer; als Beisitzer Karl-Heinz Cramer und ich und als erster Vorsitzender hat sich zur Verfügung gestellt: Rudolf Dertinger.

Aber endlich und nun zum eigentlichen Anlass des heutigen Abends. Ich begrüße sie herzlich zur Ausstellungseröffnung „Malgründe“. Und ich begrüße ganz besonders herzlich die Künstlerin – Erika Kaiser.

Malgründe. Gleich hinter der Auswahl der Arbeiten zu einer Präsentation kommt die Frage nach einem Ausstellungstitel. „Vielfalt“ war hier anfangs im Gespräch. Aber ein gewisses Maß an Vielfalt bietet eine Ausstellung hoffentlich immer. Weil sie ansonsten nämlich im schlimmsten Fall eintönig oder –silbig wäre.

Der Titel „Malgründe“ kommt ganz bewusst doppeldeutig daher. Zum einen ist der Malgrund eine handwerklich-technische materiell-fassbare Voraussetzung für

jedes Bild. Zum anderen verweist der Begriff auf den Beweggrund für die künstlerische Intervention.

Erika Kaiser, 1934 in Mainz geboren, lebt und arbeitet seit rund 40 Jahren in Taunusstein. Seit 1976 setzt sie ihre künstlerischen Intentionen ins Bild.

In den Jahren 1991 bis 1996 hat sie an der Kunstwoche Nothgottes teilgenommen. Ebenso 1992 bis 95 an der Rheingauer Sommerakademie, der Europäischen Akademie für Bildende Kunst, 1996 und 98 in Trier, 2000 bis 2003 an der Akademie für Bildende Kunst Vulkaneifel bei Fritz Baumgartner. Seit 1992 hat sie ihre Arbeiten in einer Vielzahl von Einzel- und Gruppenausstellungen präsentiert. Ebenfalls seit 1992 erteilt Erika Kaiser Malunterricht im Alten Bahnhof Bleidenstadt.

Zum Malen hat Erika Kaiser notiert: „(...) man ist unterwegs, man experimentiert, macht Umwege, kehrt wieder zurück oder geht neue Wege.“

Erika Kaisers Blick haftet an der Natur ohne dass das Bild, das daraus resultiert, ein reines Abbild wäre. Die Oberflächen spiegeln die körperliche Aktion des Malvorgangs wieder. Die Farben sind gebrochen und ab und an tritt ein intuitiv gesetzter Farbspot aus der Fläche hervor. Auch wenn die Künstlerin sich der Abstraktion bedient, bleibt die Natur als Malgrund doch im Vordergrund.

Erika Kaiser fragt: „(...) Was sehen wir? Ist es der Anfang, der Beginn – der Mensch noch nicht da, viel Wasser, was entsteht? (...) Wir spannen einen Bogen vom Ursprünglichen, dem was dem Menschen vorgegeben war und dem, was der

Mensch daraus machen kann, zum Beispiel in einem kleinen Bereich - Schönheit, Vielfalt in der Natur.“

Natur. Vor gut 500 Jahren packte Albrecht Dürer, der übrigens auch Mathematiker war, seine Vorstellung vom Kunstschaffen in eine einfache Formel. Er sagte: „Die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Das klingt schon ein wenig kernig – zumindest ungeheuer pragmatisch. Aber –wie das so oft ist- ist die formelhafte vermeintliche Einfachheit nur eine Oberfläche. Darunter versteckt hat es Haken und Ösen. Albrecht Dürer war ein Mensch seiner Zeit, der Renaissance, und hat hier Schlingen ausgelegt, die bis heute nachwirken.

„Die Kunst steckt in der Natur.“ Dürer meint damit den Ursprung der Kunst, die Herkunft des Motivs – den Malgrund. Seiner Meinung nach ist das, was die Kunst ausmacht alles latent, quasi in einer Art Ruhestarre, in der Natur bereits angelegt.

„Wer sie (die Kunst) heraus kann reißen (aus der Natur), der hat sie.“ Dürer beschreibt den Handelnden und seine Vorgehensweise. Selbstverständlich setzt er –wenn auch ungenannte- Voraussetzungen für den Künstler. Die kann man –auch wenn das immer ein wenig diffus bleibt- vielleicht am ehesten mit einer besonderen Sensibilisierung beschreiben, einer individuell geschulten Art der Wahrnehmung.

Den Prozess des Kunstschaffens beschreibt Dürer recht handgreiflich als „herausreißen“. Erkennen, umsetzen, wiedergeben.

Und der, der das schafft, „der hat sie“. Kunst ist eine Form der Aneignung. Für den Renaissancemenschen liegt sie dicht –wenn auch in einer idealisierten Form- bei der Natur.

Für die Kunst der Gegenwart steht ein Arsenal von Strategien zur Verfügung. Allesamt Formen immer wieder erneuter und neuartiger Aneignungen, freundlicher und einvernehmlicher Übernahmen und damit nicht zuletzt – neuerliche Malgründe.

[100]

Christiane Erdmann

Holzwerke

2013



(...) Seit ein paar Jahren haben wir innerhalb der Reihe Kunst im Schloss die inoffizielle Rubrik der „Wiederholungstäter“. So auch Christiane Erdmann, die erstmalig hier 2001 ausgestellt hat. In der Zwischenzeit hat sich viel getan, der Radius hat sich erweitert, und so bin ich froh, dass Taunusstein noch in die Terminplanung zwischen gleich drei oder vier parallel verlaufenden Ausstellungen einsortiert werden konnte.

Unser Titel „Holzwerke“ gibt in seiner ersten Hälfte einen Hinweis auf das Material, in der zweiten – „Werke“ – bleibt er ziemlich vage. Der Zusatz „Skulptur“ bringt die Auflösung. Was hier ausgestellt ist, sind Holzskulpturen.

Der Begriff Skulptur stammt aus dem Lateinischen. „Skulpere“ meint heraushauen. Es handelt sich also nicht um eine aufbauende oder antragende Technik, sondern im Gegenteil um eine abtragende. Im beamtentauglichen Handwerker- oder Berufsschuldeutsch handelt es sich bei dem weitaus überwiegenden Teil der vielfältigen Holzbearbeitungstechniken um Zerspanungsverfahren. Wo gehobelt wird, da fallen Späne. Ebenso beim Schleifen, Feilen, Raspeln, Fräsen oder Schnitzen und Sägen.

Holz ist ein klassisches Material in der Bildenden Kunst. Wenn aus der frühen Geschichte kaum Holzbildwerke bekannt sind, dann weil Holz im Gegensatz zu Stein und Metall zwar eine Ewigkeit aber nicht bis in alle Ewigkeit hält.

In der Antike waren noch alle Plastiken farbig bemalt - und zwar oft ziemlich grell. Die sogenannte Fassung machte das Werk erst komplett. Die eigentlichen Oberflächenqualitäten des plastischen Materials selbst standen zunächst hinten an. Bildhauer und Fassmaler waren zwei getrennte Berufsbilder. Tilmann Riemenschneider, 1460-1531, war einer der ersten Bildschnitzer, die den Anspruch einlösen konnten, dass ihre Holzskulpturen auch ohne die Fassung als vollendet akzeptiert wurden. Die Farbe war in der Folge dann zwar nie ganz aus der Bildhauerei verschwunden aber erst die Expressionisten holten sie als unverzichtbar in ihr Boot zurück.

Die Kettensäge: Sie ist ein äußerst effektives Werkzeug, das ein schnelles und beinahe spontanes Arbeiten erlaubt. In der Regel setzen Bildhauer die Kettensäge

ein, um die Grobform aus dem Werkstoff Holz zu schälen. Ganz anders bei Christiane Erdmann: Die Spur des nur vordergründig so brachialen Werkzeugs wird nie zur Gänze durch feinere Arbeitsmethoden getilgt. Die verschiedenen Stufen des Bearbeitungsprozesses sind Teil des fertigen Werks und Stilmittel. Grob gehauen, roh gesägt, zart geschnitzt, fein poliert: keine Gegensätze – vielmehr Ergänzungen. Die Schnittspur der Sägekette kann da wie ein Zeichenstift benutzt werden, der durch die letztendliche Fassung durchscheint. Und – Christiane Erdmann arbeitet aus dem gewachsenen Stamm heraus. Risse oder Drehungen, die beim Trocknen ihres Materials auftreten können, sind zwar nicht beabsichtigt aber als lebendige Zutat inbegriffen – Holz arbeitet.

Die Wiesbadenerin und Wahlgriechin Christiane Erdmann, 1950 in Bonn geboren, wuchs in Istanbul und Berlin auf, lebte und arbeitete für einige Jahre in Rom. Ihre Ausbildung erhielt sie an der Werkkunstschule Wiesbaden. Sie arbeitete am hessischen Staatstheater Wiesbaden und dem Nationaltheater Mannheim im Bereich Bühnenbild. An der Akademie für Bildende Künste der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz hatte sie einen Lehrauftrag.

Als freischaffende Künstlerin waren zunächst Fotografie und Metallplastik die Arbeitsschwerpunkte Christiane Erdmanns. Seit 1994 konzentriert sie sich auf die Holzbildhauerei. Sie ist Mitinitiatorin und –kuratorin des Künstlervereins Walkmühle, Wiesbaden. Die Ausstellungsprojekte und Galerievertretungen Christiane Erdmanns reichen längst über Deutschland hinaus beispielsweise in die

USA, die Schweiz, Italien oder China. Und so treffen in der Auflistung der Einzelausstellungen wiederholt Venedig oder Zürich, Hong Kong und Taunusstein aufeinander.

Christiane Erdmann arbeitet figürlich. Meist sind es Menschenbilder, wenig abstrahiert oder annähernd erscheinungsgemäß. Als Vollfigur, Torso oder Büste. In der klassischen Tradition der Bildhauerei war der Mensch immer Maß und dominantes Thema gewesen. Bei Christiane Erdmann gesellen sich szenische Darstellungen –skurril-liebevolle Einblicke in den Alltag im Wohnblock- und eine ganze Menagerie von Tieren jedweder Art -immer wieder Fische- dazu.

Bei den Menschendarstellungen überwiegen die der Mädchen oder jungen Frauen. Selbstbewusst inszenieren sie sich, provozieren, posen. Eine Spur Unsicherheit, Zweifel, Selbstzweifel bleibt mitunter. Dann wieder ganz natürlich. Der erdmannsche Jung-Frauen-Typ hat vor Jahren als eine neue Mädchengeneration medial Furore gemacht und ein griffiges Etikett verpasst bekommen: Girlies.

Und zum Schluss - knappe Frage, knappe Antwort:

Auf die Frage, wie aus dem Holzstamm so eine junge Frau wird, antwortet Christiane Erdmann: „Alles, was nicht Mädchen ist, säge ich einfach weg.“

Ruth Ohlig-Kiesel

Zeiträume

2013



Sehr geehrte Damen und Herren, ich begrüße Sie ganz herzlich zur Eröffnung der Ausstellung „Zeiträume“ aus unserer Reihe Kunst im Schloss.

Besonders begrüßen und ihnen vorstellen möchte ich die Taunussteiner Künstlerin Ruth Ohlig-Kiesel.

Das Medium Ruth Ohlig-Kiesels bewegt sich zwischen Objekt und Montage. Objektcollage wäre eine gute Einordnung.

Ihr Ausgangsmaterial findet die Künstlerin in ihrer direkten Umgebung, häufig vor der Tür – beispielsweise auf Spaziergängen. In der Regel ist dieses Material aufgelesen, mal mehr oder weniger zufällig gefunden, mal gezielt gesucht oder ganz planmäßig geerntet. Das Sammeln ist eine sehr ursprüngliche Tätigkeit, die die Kenntnis um die Zeit, beispielsweise Vegetationsphasen, und den Ort, den Raum, verbindet.

Ruth Ohlig-Kiesels Arbeiten, sind statische Momentaufnahmen, eingefrorene Zeugnisse, denen ein dynamischer Prozess vorweggegangen ist.

Unsere Ausstellung trägt den Titel Zeiträume, der von einem, sagen wir mal, Untertitel begleitet wird, der für mich während der Beschäftigung mit den Arbeiten von Ruth Ohlig-Kiesel immer größeres Gewicht gewonnen hat: Kunst aus Natur.

Deshalb: 1) Kunst aus Natur.

Das Verhältnis von Kultur und Natur ist selten ein nur einvernehmliches gewesen. Zunächst war die Natur ein bedrohlicher Widerpart, dem es sich zu erwehren galt. Inzwischen haben sich aber Veränderungen im Kräfteverhältnis manifestiert.

Bis zur Vereinnahmung der Natur in und durch die Kunst war es wohl auch deshalb ein langer Weg: Vor gut 500 Jahren packte Albrecht Dürer, der übrigens auch Naturwissenschaftler, Mathematiker, war, seine Vorstellung vom Kunstschaffen in eine scheinbar einfache Formel.

Er sagte: „Die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“
Was für ein Satz! Der klingt schon ein wenig kernig – zumindest ungeheuer pragmatisch. Aber –wie das so oft ist- ist die formelhafte vermeintliche Einfachheit hier mal wieder nur eine Oberfläche.

„Die Kunst steckt in der Natur.“

Dürer meint damit den Ursprung der Kunst, die Herkunft oder den Anlass der künstlerischen Intervention. Seiner Meinung nach ist das, was die Kunst ausmacht latent, quasi in einer Art Ruhestarre, in der Natur bereits angelegt.

„Wer sie (die Kunst) heraus kann reißen (aus der Natur), der hat sie.“

Dürer beschreibt den Handelnden und seine Vorgehensweise. Selbstverständlich setzt er –wenn auch ungenannte- Voraussetzungen für den Künstler. Die kann man –auch wenn das immer ein wenig diffus bleibt- vielleicht am ehesten mit einer besonderen Sensibilisierung beschreiben, einer individuell geschulten Art der Wahrnehmung.

Den Prozess des Kunstschaffens beschreibt Dürer ganz handgreiflich als „herausreißen“: Erkennen, umsetzen, wiedergeben.

Und der, der das schafft, „der hat sie“ – die Kunst. Kunst ist eine Form der Aneignung.

2) Ganz kurz: Zeiträume.

Zeit hat immer eine Orientierungsgröße: den Tagesverlauf, die Woche, den Monat, das Jahr. Zeit ist ein Ordnungssystem.

Zeit ist gefüllt mit Ereignissen: Jahreszeit, Erntezeit, Schaffenszeit, Lebenszeit...
Zeit ist Veränderung und Wiederholung.

Zeiträume sind Sequenzen, Zeitabschnitte. Von...bis... Der Umfang ist variabel. Mal kürzer...mal länger. Überschaubar bis unabsehbar.

Zeit wird vermessen, abgemessen – durchlebt, erlebt – immer wieder und von jedem anders empfunden.

Zeit wird. Besteht. Dauert an. Verbleibt. Schreitet voran.

Und nicht zuletzt: Zeit ist immer auch endlich. Vergeht.

Bernd Brach

Die Augen aufschlagen

2013



Das Mega-Event der Antike waren die Olympischen Spiele. Anders als heute, war das kein ausschließlich körperliches Kräftermessen und auch keines der pharmazeutischen Industrie. Es fanden auch Wettbewerbe in dem Bereich der Kunst statt. Unter anderem auch auf literarischer Ebene.

Der Literaturpreis schlecht hin, der heute noch vergeben wird, ist der Literatur-Nobel-Preis.

Vor zwei / drei Wochen wurde der französische Literaturpreis, Prix Goncourt, verliehen. Es handelt sich um einen Preis mit Tradition, der ohne Unterbrechungen, seit 1903 vergeben wird. Er ist ein wenig skurril: Die Jury tagt in einem Pariser Restaurant und die jeweilige Preisträgerin oder der jeweilige Preisträger werden auf dem Trottoir, vor dem Tagungsort verkündet. Der Wert des Prix Goncourt liegt einzig und allein in dem Renommee, das ihn begleitet. Das Preisgeld kann es jedenfalls nicht sein, denn es beläuft sich auf schlappe zehn Euro.

Der Förderverein Museum im Wehener Schloss e. V. kann noch nicht auf eine so lange Tradition verweisen. Aber, wenn zwischen Preis und Renommee ein Zusammenhang besteht, und zwar ein umgekehrt proportionaler, dann können wir schon jetzt mitreden. Der Jahresmindestbeitrag für die Mitgliedschaft beläuft sich auf zwölf Euro. Das Renommee, die kulturelle Arbeit in Taunusstein damit zu unterstützen, gibt es umsonst dazu. Gerne würde ich zusammen mit Frau Marita Schleich, stellvertretende Vorsitzende und Herrn Uwe Christmann, Kassierer, heute Abend das ein oder andere neue Mitglied in unserem Förderverein begrüßen. Sprechen sie uns an.

Ziel des Fördervereins ist die projektbezogene Unterstützung des städtischen Museums. In diesem Jahr hat der Verein mit der Finanzierung eines Flachbildfernsehers das I-Tüpfelchen auf die Neugestaltung unserer regionalhistorischen Ausstellung gesetzt, die im ersten Obergeschoss geöffnet hat.

Bernd Brach lässt sich nicht so leicht in ein bequemes Kästchenschema einsortieren. Sein Medium ist vielleicht in erster Linie die Malerei – aber auch die Grafik. Ebenso ist er als plastischer Künstler –Skulptur und Objekt- präsent, was bei ihm raum- und ortsbezogene Installationen einschließt.

Was für die Technik gilt, setzt sich in der Wahl der Ausdrucksmittel fort. Gegenständlichkeit, Abstraktion bis zur Gegenstandslosigkeit stehen sich immer wieder gleichberechtigt gegenüber. Schwierig hier auf der Suche nach einer Konstanten fündig zu werden. Vielleicht bietet das Material einen Ansatz?

Bernd Brach arbeitet mit einer Technik, die seit der frühen Antike bekannt ist. Der Enkaustik. Als Mal- und Bindemittel kommt dabei Wachs zum Einsatz. Das milchige Paraffin klart beim Schmelzen auf, wird mit Farbpigmenten durchsetzt und im flüssigen Zustand aufgetragen. Einmal erkaltet und dabei erstarrt, überzieht es die Oberfläche mit einer Haut, die nicht nur mit dem Eindruck der Verletzlichkeit spielt, sondern auch immer verwundbar bleibt. Ein Stück weit durchlässig, dünnhäutig.

Ein anderes Material ist der Asphaltlack. Schiffe hat man damit abgedichtet. Fundamente sind damit imprägniert. Die Ägypter verschlossen damit die Urnen ihrer Toten. Ein Schutzanstrich, der die Außenwelt auf Distanz hält.

Für unsere Ausstellung „Die Augen aufschlagen“ hat Bernd Brach für die drei Ausstellungsräume einen dreiteiligen Zyklus zusammengestellt. Darin Bezüge

hergestellt zu einer Pilgerwanderung nach Santiago de Compostela, die er 1994 unternahm und ein Ereignis inszeniert, das er „Wutausbruch der Engel“ betitelt. Unter „lost and found“ ist eine Gruppe von Objekten versammelt, die wie der Ertrag einer archäologischen Kampagne ihrer Neuordnung, Zuweisung und Interpretation harren.

In Letzterem scheint eine Konstante oder wenigstens Parallele durch:

Dass Bernd Brach in mein persönliches Blickfeld gerückt ist, ist schon eine Weile her. 1989 kam der Wiesbadener Sommer zur Aufführung. Heute würde man mit dem Begriff Event nicht zögern. Künstlerinnen und Künstler aller Sparten waren in einer Projektgruppe vertreten. Bespielt wurden bevorzugt Orte, die sonst wenig bis nichts mit Kunst zu tun haben. Beispielsweise der öffentliche Raum. Für den hatte Bernd Brach die fremden Formen entworfen. Kubische Irritationen aus Sperrholz über Lattengerüsten. Im Begleitheft zum Wiesbadener Sommer schrieb er dazu: „Die Formen. Sie erinnern an Werkzeuge, archaisches Arbeitsgerät – auch Musikgerät, wie zufällig herumliegende Klöppel für einen zu findenden Gong. Die Farben sind eher fahl. Gedacht ist an fünf Formen in den Ausmaßen von circa 3x4x1 Meter. Sie werden täglich von Personen durch die Stadt getragen.“

Auf ihrem Weg durch Wiesbaden im Juli 89 haben die fremden Formen Passanten und Publikum polarisiert und allemal eingefordert, die Augen aufzuschlagen.

Zitat Joseph Beuys: „Die Kunst ist das Bild des Menschen selbst. Das heißt, indem der Mensch mit der Kunst konfrontiert ist, ist er im Grunde mit sich selbst konfrontiert. Er öffnet sich dann selbst die Augen.“

Nicolaus Werner
***Überlagerungen -
Papier wird Raum***
2014



(...) Vorbemerkung 1:

Der Wiener Architekt Adolf Loos verfasste 1908 seine programmatische Kampfschrift „Ornament und Verbrechen“. Am Anfang der klassischen Moderne war schmückender Zierrat allgemein in Verruf gekommen. Die Protagonisten der Reinigungsbewegung stützten sich unter anderem auf die Untersuchung des italienischen Arztes Cesare Lombroso, der einen signifikanten Zusammenhang von Körperschmuck und Tätowierung und Straffälligkeit festgestellt hatte. Die statistischen Untersuchungen Lombrosos hatten nur einen Fehler: Als Gerichtsmediziner hatte er sie in Männergefängnissen erhoben.

Vorbemerkung 2:

Als Sedimentation bezeichnet man den Vorgang der regelmäßigen Ablagerung feinstofflicher Körper. Diese können mineralischen, wie auch organischen Ursprungs sein.

Sedimente werden zum Beispiel vom Wind angeweht, durch Wasser angeschwemmt oder durch sonstigen Niederschlag angetragen. Das zunächst lose Sediment wird durch Zeit, Hitze, Druck verdichtet und letztlich in ein unterschiedlich festes Konkrement überführt.

Ablagerungen unterschiedlicher Ursprünge schichten sich aufeinander, sie bilden Überlagerungen, womit wir beim Titel unserer Ausstellung wären. (...)

Nicolaus Werner, Jahrgang 1943, geboren in Kirberg, Maler, Zeichner, Performer und mehr, Wohnort Wiesbaden, Atelieradresse Mainz, Schießgarten Ecke Stiftstraße.

Zu den weiteren künstlerisch-biografischen Sedimenten haben wir eine Vita ausliegen. Vielleicht nur soviel: Ab 1970 Kunsterzieher in Neuwied und 1978-82 in Istanbul. Performanceunterricht bei Marina Abramovic, Jan Fabre und Stipendium bei Marie Jo Lafontaine.

Arbeitsaufenthalte, Ausstellungen und Performances sind zu vielschichtig, um sie hier auszubreiten und führten immer mal wieder ins benachbarte Ausland. Nach Frankreich in die Normandie und nach Paris.

Nicolaus Werner zeigt hier Arbeiten auf und aus Papier.

Zunächst einmal ist Papier nur eines von etlichen möglichen Trägermaterialien, wenn auch nicht unbedingt in dem Format Werners Bögen, das über die gängigen Maße leicht einmal hinausgeht.

Für Nicolaus Werner ist Papier weit mehr als nur die Grundlage auf der Aquarellfarben und Tuschen haften. Das Papier ist selbst ein Medium auf dem wässrige Lösungen ihr Eigenleben niederschlagen, verlaufen, stocken oder in das sie einsickern – letztlich sedimentieren.

Der Titel „Überlagerungen“ deutet schon an, dass das Papier hier nicht nur als zweidimensionale Flachware in Erscheinung tritt. Das fängt schon mit der Lagersituation an. Die gefalteten Bögen, selbst schon jeder für sich als Schichtung, ruhen stapelweise -Schicht auf Schicht- im Atelier.

Der Schichtauftrag der Lasuren unter den zeichnerischen Interventionen lässt eine, wenn auch zunächst unkörperliche, virtuelle Tiefe entstehen. Beidseitig bearbeitet, geknickt, gefaltet, zu Gefäßen gerollt, als Segel gespannt oder zum Labyrinth montiert sind sie ganz real –greifbar- körperlich und rücken so von der vertrauten Wand ab: Papier wird Raum. Jetzt haben wir auch den Untertitel.

Zitat Nicolaus Werner: „Ich zeichne, also bin ich. Ich zeichne auf Vorder- und Rückseiten, bezeichne bereits Bezeichnetes und füge Papiere zu Plastiken zusammen. Die Leichtigkeit des Papiers gewinnt im Verbiegen Stabilität, flächige Vorläufigkeit gewinnt räumliche Dauer auf Zeit.“

Gestus und Ritual, konservierte Schichtungen durch Überarbeitung:

Oft lassen sich auf Nicolaus Werners Bögen wenigstens zwei grundsätzlich unterscheidbare Sedimentschichten ausmachen. Eine Lasurschicht mit breitem Pinsel in einem langsamen Ritual ganz gleichmäßig über die Fläche gezogen. Oft ist es ein sich wiederholendes Streifenmuster. Und darüber, mit ausholendem Gestus gesetzt, eine Tuschzeichnung – gerne auch alternierend ornamental ausgeformt.

Noch einmal Nicolaus Werner: „Die Feder streift durchs Unbewusste, Assoziationen und Erinnerungsfetzen überlagern sich, mal überdeckt die Zeichnung aquarellierte Setzungen, mal zerfließt Tusche in breit aufgetragenen Lavierungen.“

Schlussbemerkung:

Mit den gefäßartig gerollten Bögen in unserem ersten Ausstellungsraum schickt Nicolaus Werner den Betrachter auf eine kleine Bedeutungsreise. Der Titel der Arbeiten ist „Kanopen“.

Erstens ist Canopus die Bezeichnung für ein Sternbild, das uns hier in die Irre leitet.

Zweitens ist Canopus der Name einer antiken Stadt in Oberägypten mit einem gleichnamigen Kanal, der uns heute nicht zum Ziel führt, aber damals nach Alexandria.

Aber zumindest sind wir jetzt historisch und geografisch in der richtigen Ecke angekommen:

Die alten Ägypter haben ihre Toten mumifiziert. Damit die Leichname bis in alle Ewigkeit haltbar sein sollten, wurden die leicht verderblichen Eingeweide entfernt. Diese wurden neben den ausgeweideten Körpern in speziellen vasenartigen Gefäßen, den Kanopen, beigesetzt. Jeweils vier Behälter begleiten eine Mumie. Einer enthält die Leber und ist mit einem tönernen Deckel in Form eines Menschenkopfes verschlossen. Der Schutzgott ist Amset. Duamutef ist für den Magen zuständig, symbolisiert durch den Falken. Der Kopf eines Pavians, Schutzgott Hapi, verschließt die Urne mit der Lunge und der Schakal, Kebechsenuef, wacht über die Därme.

Nicolaus Werner hat die Idee der Konservierung obsolet gewordener Inhalte insofern übernommen und in seinem Sinne umgesetzt, als in seinen Kanopen auf den Innenwänden verworfene Zeichnungen beigesetzt sind.

Im übertragenen Sinne wünsche ich Ihnen jetzt die Gabe des Sehens und Lesens in den, wiederum im übertragenen Sinne, künstlerischen Kaldaunen des Nicolaus Werner.

[120]

Doris Tofall

Die Wahrheit ist...

2014



Musiker sind oft Interpreten. Sie fühlen sich in das Werk eines Komponisten ein, interpretieren dessen Vorgaben, die in der Partitur niedergelegt sind. Die Interpretation ist zweifellos eine individuelle Aneignung, ist aber längst nicht so „frei“, wie eine Arbeit, die nur dem eigenen Sinn verpflichtet wäre.

Eigentlich sind aber auch alle anderen Künstler, auch die Bildenden, oft Interpreten. Mal mehr, mal weniger. Mal an einer „fremden“ Vorlage orientiert, mal an der Interpretation der eigenen Wahrnehmung und deren Voraussetzungen.

Wenn Bildende Kunst und Literatur so ein Bündnis eingehen, kommt der Begriff Illustration ins Spiel. Auch diese Beleuchtung kann mehr oder weniger deutlich

ausfallen. Kann sich am Wortsinn orientieren oder an einem Gefühl, einer Ahnung, die sich bei der Lektüre eingestellt hat.

Im mittelalterlichen Frankreich hatte man eine feierliche Zeremonie eingeführt, die die Verbindung des Feudalherren mit seinen Vasallen besiegelte. Der Begriff wanderte mit der Zeit aus dem Bereich der Politik in die Sphäre der Kunst:

Es ist die „Hommage“.

Die Taunussteiner Malerin Doris Tofall hat sich den besonderen Bedingungen der Hommage gestellt.

2007 war sie erstmalig mit Gedichten Theodor Kramers in Berührung gekommen.

2008 bis 2011 entstand dann eine Serie von Bildern, die ich ausdrücklich nicht Illustrationen nennen möchte und die hier erstmalig geschlossen ausgestellt wird.

Der Ansatz Doris Tofalls geht nicht vom Wortlaut der Gedichte aus, auch wenn die Bilder verschiedentlich geschriebenes Wort enthalten. Vielleicht war Doris Tofall durch ihre damaligen ganz persönlichen Lebensumstände besonders empfänglich für die Stimmungslage, die Kramers Gedichte anschlagen. Sie hat sich auf den Grundton der Lyrik beschränkt und auf ihre Intuition verlassen.

Die Malerei Doris Tofalls behält ihre Autonomie, hat sie erst gar nicht aufgegeben. Theodor Kramers Gedichte stehen genauso selbstbestimmt daneben. Stützen müssen sie nicht. Haken sich ein, begleiten ein Stück weit.

Die Bilder Doris Tofalls verleugnen nicht den Bezug zum konkreten Text, nehmen sich aber in der halbabstrahierten Form so weit zurück, dass sie nicht das Wort illustrieren, sondern eine Basis für eine assoziative Annäherung bieten.

Bernd Brach hat das im Vorwort zum Katalog, den Sie hier erwerben können, so ausgedrückt: „Die Bilder sind keine Illustration von Text im herkömmlichen Sinn, sie verzichten auf ein einheitliches Maß, wie auf ein optimal angepasstes Format für eine Buchveröffentlichung. Sie sind authentisches Zeugnis eines künstlerischen Schaffens, das das Werk eines Anderen zum Anlass nimmt, ohne es sich anzueignen oder als kreativen Steinbruch auszubeuten.“

Der Titel der Ausstellung ist:

„Die Wahrheit ist man hat mir nichts getan“.

Titel von und ein Vers aus einem Gedicht von Theodor Kramer.

Nimmt man das nur so als Statement, „Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan“, ist es eigentlich eine positive Stellungnahme.

Wenn man den Satz mit drei Punkten am Ende versieht, wird ahnbar, dass er sich mit einem dicken „aber“ fortsetzen lässt. So ein „aber“ von der Qualität, die geeignet ist den Sinn gerademal umzudrehen.

Im Duden sinn- und sachverwandter Wörter sind für den Begriff „Heimat“ die Entsprechungen Geburtsland, Herkunftsland, Ursprungsland, Heimatland,

Wahlheimat, Inland und Vaterland genannt. Ausdrücklich übrigens nicht Mutterland.

Im Duden der Herkunftswörter erfahren wir, das der Begriff sich vom mittelhochdeutschen „heimaute“ oder dem althochdeutschen „hemode“ ableitet. Aber wichtiger ist hier der Hinweis, dass sich das Wort auf das deutsche Sprachgebiet beschränkt.

Die Übersetzung des deutschen Begriffs „Heimat“ in irgendeine andere Sprache scheitert schlicht und ergreifend an dessen Vielschichtigkeit und Komplexität. An der Tatsache, dass damit zu viele verwandte Bedeutungen gekoppelt sind, die einen unüberschaubaren Bedeutungspool eröffnen:

geografische Herkunft, Nationalität; momentaner Aufenthaltsort oder angenommene, neu- oder wiedergewonnene Heimat; kulturelle Prägung, religiöse Zugehörigkeit, genetische Abkunft; sprachliche, geistige, politisch / ideologische Heimat;

und so weiter und so fort und nicht zuletzt:

die emotionale Heimat.

Heimat in all ihren Fassetten ist ein Orientierungssystem, bestehend aus unterschiedlichen Koordinatensätzen, die gerade dann an Bedeutung und Bewusstsein gewinnen, wenn die Vertrautheit, die mit ihnen einherging, verloren gegangen ist.

Der medizinische Begriff der „Nostalgie“ beschreibt ein psychologisches Symptom, das im Deutschen als „Heimwehkrankheit“ seine Entsprechung hat.

„Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht ...“ – Heinrich Heine hatte seine geografische und kulturelle Heimat in Deutschland. Aufgrund der Kleinstaaterei war es aber keine nationale Heimat. Es war schon gar nicht seine geistige und ideologische, wohl aber seine emotionale, Heimat.

Heimat lässt sich nicht verallgemeinernd festnageln, ist Veränderungen und Prägungen innerer, wie äußerer Art unterworfen. Die Heimat des Einen ist immer seine ganz eigene und die des Anderen eben auch eine andere.

Der Österreichische Lyriker Theodor Kramer war 1897 in Niederhollabrunn geboren worden. 1958 ist er in Wien verstorben.

In Wien ging er auch zur Schule, wurde in den Ersten Weltkrieg einberufen und schwer verwundet. Dann studierte er Germanistik und Staatswissenschaften, brach ab, war Buchhändler und Buchvertreter.

Seit 1931 lebte er als Freier Schriftsteller, war Gründungsmitglied der „Vereinigung sozialistischer Schriftsteller“.

Nach dem Anschluss Hitlers, wie auch Kramers, Heimat Österreich an das Deutsche Reich wurde die Luft für den Sozialdemokraten und darüber hinaus Juden Theodor Kramer dünner. Seine Schriften kamen auf die „Liste des schändlichen und unerwünschten Schrifttums“.

1939 ging Kramer ins Exil. Die Ausreise nach Großbritannien, London, war ihm trotz vieler Schwierigkeiten gelungen. 1940/41 wurde er dort zunächst als feindlicher Ausländer interniert. 1943 fand er eine Anstellung als Bibliothekar, nahm nach dem Krieg die englische Staatsbürgerschaft an.

Lange hatte es Theodor Kramer abgelehnt nach Österreich zurückzukehren. Die Intervention des späteren österreichischen Bundeskanzlers Bruno Kreisky ließ Kramer 1957 einlenken. Körperlich krank, depressiv und vereinsamt verstarb er nach seiner Rückkehr im darauffolgenden Jahr.

Obwohl Theodor Kramer ein umfangreiches Werk hinterließ, rund zwölftausend Gedichte, und er einmal eine große Popularität genoss, blieb das Come-Back nach Kriegsende aus. Und auch das Heimkehren misslang ihm. Er wurde nie wieder heimisch.

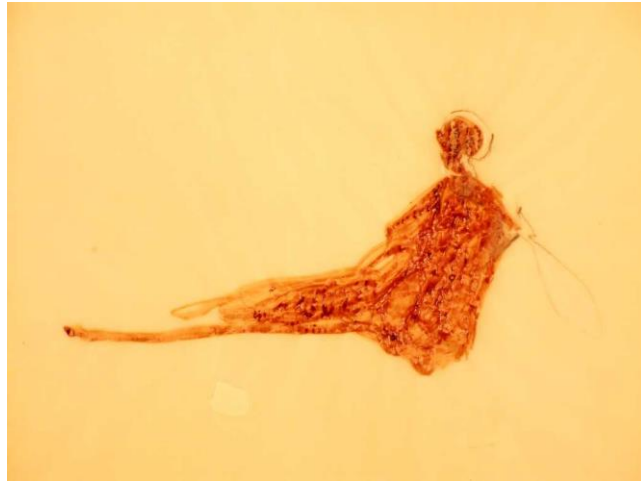
Theodor Kramer war irgendwann in seiner Heimat nicht mehr gewollt, er hat sie verlassen –müssen-, keine neue gefunden und nach der Rückkehr in die alte, war auch die fremd.

Kramers Thema war immer wieder und irgendwie die Heimat. Aber eines war Theodor Kramer mit Sicherheit nicht: ein Heimatdichter – wie auch?

Ingrid Heuser

Papillon

2014



Sehr geehrte Damen und Herren,
ich begrüße sie ganz herzlich zur Eröffnung der Ausstellung „Ingrid Heuser –
Papillon“ aus unserer Reihe Kunst im Schloss.

Die Rede:

Diese Rede zur Ausstellungseröffnung ist insofern kein Fließtext, als sie irgendwie
brüchig ist und eher in einer Aneinanderreihung kurzer Abschnitte besteht. An der

Abfolge der Versatzstücke habe ich lange herumgetüftelt und immer wieder umgestellt. Irgendwie hatte ich mir in den Kopf gesetzt, einen Kreis hinzukriegen.

Sehr kurzes Vorwort nach: Joseph Beuys:

„Das Atelier ist zwischen den Menschen.“

Die Ausstellung:

Die abschließende Ausstellung der Reihe Kunst im Schloss in diesem Jahr ist großzügig gehängt. Auch sind die Formate zurückhaltend.

Das ist von der Künstlerin so gewählt und beabsichtigt, wie auch der Charakter einer gewissen Intimität, der daraus hervorgeht.

Die Künstlerin:

Ingrid Heuser hat zwischen 1981 und heute Abend an 20 Gruppenausstellungen teilgenommen und 27 Einzelausstellungen präsentiert. Der überwiegende Teil davon außerhalb unserer üblichen Reichweite. Auch die auf diese Ausstellung folgende gehört dazu. Sie wird in Phnom Penh, im Deutsch-Kambodschanischen Kulturzentrum, zu sehen sein.

Verschiedentlich hatten die Künstlerinnen und Künstler, die wir hier in Taunusstein bisher präsentiert haben Kontakte nach Asien: Hong Kong, China, Korea. Wohl aber noch nie so intensiv, wie das bei Ingrid Heuser der Fall ist:

1983 trat Ingrid Heuser ein Stipendium der Nihon-Universität, Tokyo, an. Ging also nach Japan. Und blieb. 18 Jahre lang bewohnte sie ein altes Teehaus.

2001 bis 3 arbeitete sie in Shanghai, China.

Seit 2004 lebt sie in Wiesbaden.

Japanische Jahre:

Die langjährige und intensive Auseinandersetzung Ingrid Heusers mit dem Asiatischen hat nichts verklärendes, ist ebenso kritisch, wie liebevoll, Inspiration und Herausforderung, war Anlass zur Selbstbehauptung.

In ihrer japanischen Zeit hat sie sich als Europäerin den Herausforderungen einer Gesellschaft gestellt, die zwischen Tradition und Fortschritt hin- und hergerissen ist. Voller Innovation und von Konventionen eingeschnürt. Diese Erfahrungen sind in „Japanische Jahre – Tagebuch einer Künstlerin 1983-2000“ publiziert.

1983 drehte der Regisseur Nishimori Shinzo für das japanische Fernsehen ein halbstündige Porträt Ingrid Heusers, das in der Reihe „Beiträge zur japanischen Gegenwartskunst“ ausgestrahlt wurde. Der Titel: „Ingrid Heuser – Eurasia“.

In Japan arbeitete Ingrid Heuser überwiegend als Performerin, platzierte beispielsweise in einem U-Bahntunnel Holzpuppen. Dazu Dr. Ulrike Brandenburg: „Die Künstlerin sorgt für Spuren des organischen Lebens an Orten, die sich diesen Eindrücken (...) verweigern. (...) Ingrid Heuser macht die Welt zum Gefäß einer Botschaft des Organischen.“, Zitatende.

Aus ihrer japanischen Zeit hat Ingrid Heuser nur wenige exemplarische Arbeiten in ihre deutsche Existenz überführt. Den Großteil hat sie vor ihrer Abreise an die Umwelt zurückgegeben und – an einem Strand verbrannt.

Werden und Vergehen –und das ist nicht so abgegriffen gemeint, wie es doch so oft bemüht wird- sind ein Begriffspaar, das sich in der Arbeit Ingrid Heusers tatsächlich nicht trennen lässt.

Das Material:

Ingrid Heuser: „Ich arbeite mit Gegenwart, mit dem Moment einer Befindlichkeit, bevor das reflektierende Denken ihn überlagert – Begegnungen, Berührungen, Befruchtungen, Verletzungen. Fragestellungen ohne Antworten, Fragen mit Fragen beantwortet.

Ich arbeite mit vergänglichen Materialien – Zusammenballungen von Eindrücken und Material. (...) Arbeiten in Tageswerken, in Jahresrhythmen. Biografische Zeitmaße. Der Lauf des Wassers.“ Zitatende.

Ingrid Heuser arbeitet mit Materialien, die oft schon ein Vorleben hatten. Bereits benutzte Papiere, Vorgefundenes oder Aufgelesenes oder dem, was die Natur ganz direkt bereitstellt: Haar, Blut, Wachs... Das Material wird geschichtet, gefaltet, entfaltet, bemalt, gewachst, miteinander vernäht. Feste Maschinennähte und locker Aufgereihtes. Anderes wird ummantelt. Kokons unbekannten Inhalts.

Der Titel: Papillon.

Der Schmetterling an sich und für sich allein ist nicht denkbar. Er ist das Ergebnis eines Prozesses.

Erst einmal haben sich zwei Artgenossen verpaart. Es wurde ein Vermächtnis in die Welt gesetzt. Ein Gelege von Eiern. Daraus schlüpfen Raupen. Irgendwie drollig, jedenfalls von Außerstehenden so wahrgenommen, aber oft mit haarigen Nesselstacheln ausgestattet, fressen sie sich durch ihre Kinderstube. Das tun sie unbeirrt und rücksichtslos, bis sie bereit sind mit ihrer bisherigen Existenz zu brechen.

Der Kokon hängt unbeweglich und von seiner Umwelt scheinbar unbeeindruckt, unnahbar, an einem Faden an der Wirtspflanze oder liegt einfach am Boden. In der Hülle löst sich die Raupe vollkommen auf und so weiter und so fort. Aber wir kennen das ja alle. Auch wenn es eigentlich kaum einer wirklich versteht. Auch um Schmetterling zu denken, muss man die Metamorphose nicht letztendlich verstehen. Aber es hilft, sie im Hinterkopf zu haben.

Kurze Schlussbemerkung nach Joseph Beuys:

„Der Fehler fängt da an, wo einer Keilrahmen und Leinwand kauft.“

Thomas Wunsch

Abstrakte Fotografie

2015



Museal betrachtet ist das Jahr 2015 ereignisreich:

1) Das Städtelsche Kunstinstitut in Frankfurt wird 200. In der Ausgabe der Kulturzeit auf 3sat, Montag letzte Woche, wurde zu diesem Anlass eine Arbeit aus dem Städel besprochen. Es war ein Stück gegenstandsloser Fotografie.

2) Das Museum im Wehener Schloss, Taunusstein, wird 20. Zwar liegen die Anfänge des Museums im Wehener Schloss deutlich weiter zurück aber seit 1995 blickt die Einrichtung auf einen kontinuierlichen Ausstellungsbetrieb zurück.

Bei zwölf / dreizehn Terminen im Jahr, kommen wir so auf rund 250 Veranstaltungen, von denen etwas weniger als die Hälfte auf die Reihe Kunst im Schloss entfallen.

Noch keine 20 Jahre aber seit 2011 wird das städtische Museum von dem Förderverein Museum im Wehener Schloss e. V. begleitet. Ich möchte deshalb stellvertretend für alle unsere Fördermitglieder den Vorstand –Frau Marita Schleich, Herrn Rudolf Dertinger und Herrn Uwe Christmann, Finanzen- begrüßen. Sollten Sie noch nicht in den Genuss gekommen sein, uns fördern zu können, kann man das gleich und ganz unbürokratisch ändern. Mit einem Jahresmindestbeitrag von 12 Euro sind Sie dabei.

So- das war die kurze Vorrede und nun aber zu dem eigentlichen Anlass des heutigen Abends.

Sehr geehrte Damen und Herren, ich begrüße Sie und dich lieber Thomas ganz herzlich zur Eröffnung der Ausstellung „Thomas Wunsch – Abstrakte Fotografie“.

Thomas Wunsch, Jahrgang 1957, trat mit 17 in die Kodak Young Photographer's League ein.

1980 bis 84 betrieb er sein Fotostudio in Hamburg mit den Schwerpunkten Mode und Portrait.

1984 bis 88 war er als Standfotograf für amerikanische Filmproduktionen tätig.

Seit 2000 konzentriert sich Thomas Wunsch auf die Fotografie unter rein künstlerischem Aspekt. Aber auch hier ist die Anwendung mitunter nicht weit, denn Thomas Wunsch ist 2001 mit dem auf Jazz spezialisierten Münchner Musik-Label ECM eine Zusammenarbeit eingegangen, wo seine unabhängig von Vorgaben entstandenen Fotografien als Covermotive wiederkehren.

Die Verbindung in die USA, Wunsch ist gleich in mehreren amerikanischen Berufs- und Interessenverbänden vertreten, hat der Wiesbadener nie ganz aufgegeben, obwohl inzwischen andere geografische Schwerpunkte an die Stelle getreten sind. Eigentlich hatten wir nämlich unsere Taunussteiner Ausstellung bereits 2014 geplant. Ein Arbeitsaufenthalt mit abschließender Ausstellung in der Südkoreanischen Millionenmetropole Seoul kam dazwischen. Überhaupt hat Thomas Wunsch seit 2012 allein 10 Ausstellungen in Asien, darunter 2 in Peking und 5 in

Seoul, bestritten. Arbeiten von ihm sind dort von öffentlichen Museen und auch dem Kunstschwergewicht Ai Weiwei angekauft worden.

Absage an die Schublade

Wenn Thomas Wunsch seine eigene Arbeit in eine Schublade stecken soll, greift er zu dem Begriff informelle Fotografie. Das ist eine Neuschöpfung, denn der Begriff Informel für eine Richtung in der Kunst der 50er Jahre, bezog sich quasi zu hundert Prozent auf die Malerei. Das Informel kannte kein Abbild, war nicht am Gegenstand orientiert. Im Vordergrund stand der intuitive Umgang mit dem Material. Nicht planvolles Erfüllen, sondern impulsives Ausagieren. Nicht die, wie auch immer geartete dokumentarische Absicht, sondern die Suche nach einer verborgenen, unentdeckten, fremden Natur.

Thomas Wunschs Fotografien entstehen inzwischen auf digitalem Weg, inclusive veränderter, erweiterter, angepasster Be- und Verarbeitungsmethoden.

Sie sind immer quadratisch. Entweder ein ganzer Quadratmeter oder ein Viertel davon. Das einfachste Format ist auch das strengste. Das Seitenverhältnis 1 zu 1 ist klar, schafft Ordnung. Was sich innerhalb der vier Seiten abspielt -ob schnell bewegt, langsam wachsend, oder schlafwandelnd- verlangt auch bisweilen danach.

Abstrakte Kunst

Mit Ausnahme der plastischen Bildenden Kunst ist eigentlich jede bildliche Darstellung mehr oder minder abstrakt. Denn mit der Reduktion von Malerei, Grafik und so weiter von 3 auf 2 Dimensionen wird zwangsläufig und grundsätzlich in die ursprüngliche Struktur eingegriffen, weshalb da im musealen Jargon auch von Flachware die Rede ist, was ein wenig flapsig klingt aber keine Wertung enthält.

Ein naturalistisch wiedergegebenes Motiv enthält eben auch einen gewissen Grad an Abstraktion, der rein technisch, physisch, bedingt ist. Der Unterschied zur abstrakten Darstellung wäre dann ein rein gedanklicher. Einer der ganz bewusst beabsichtigt und nicht bloß in Kauf zu nehmen ist. Und dabei bleibt die abstrakte Kunst dem Bildgegenstand dennoch verhaftet. Denn bei aller Verfremdung steht da ein Vor-bild im Hinter-grund.

Wenn in einer Systematik der Naturalismus links steht, steht rechts daneben die Abstraktion. Und noch ein deutliches Stück weiter rechts steht die konkrete oder essentielle Kunst. Die greift nicht mehr auf ein Vorbild zurück, bildet folgerichtig auch nichts ab und gibt nichts wieder – außer dem was ganz konkret das Bild ausmacht.

Aber... wie auch immer: Die Übergänge fließen.

Abstrakte Fotografie

In der Malerei ist die reduzierte, variierte Darstellung in Form der Abstraktion selbstverständlich. Dagegen in der Fotografie eher die Ausnahme. Das liegt daran, dass die ursprüngliche Stärke dieser bildgebenden Technik lange darin gesucht wurde –und zwar mit fotografischer Akribie- dem Abbildungsgegenstand besonders nahe zu sein.

Das ist Thomas Wunsch allerdings –allerdings anders- auch. Wunsch kommt seinem Motiv insofern nahe, dass es aus den umgebenden Sinn-, Form und üblichen Begegnungszusammenhängen gelöst wird. Es ist isoliert. Allein auf sich selbst gestellt, findet es sich ganz konkret in einer ganz eigenen Realität wieder. Und die entstammt einem Kosmos, gleichwohl Makro- oder Mikro-.

Aber... wie auch immer ...

Wunsch gibt keine Auskunft darüber, woher seine Motive stammen, wie groß sie ursprünglich waren oder oder. Solche Informationen wären nicht zielführend, würden sowieso nur wieder in ausgetretenen Pfaden versanden. Und überhaupt ist das mit dem Ziel so eine Sache...

Thomas Wunschs Handhabung der Fotografie schließt den Zufall, Subjektivität und Spontaneität ein, ist der Malerei vielleicht näher als sich selbst. Malerische Fotografie? Fotografie auf dem Weg zur Malerei? Jedenfalls Fotografie, ein Stück weit unfotografisch!

Aber... wie auch immer: Die Übergänge fließen womöglich auch hier.

Ja - und dann kann es einem doch eigentlich auch egal sein, ob Thomas Wunschs Bilder nun naturalistisch, abstrakt oder sogar konkret sind.

Aber ist es dann auch egal, dass es Fotografien sind?

20 Jahre

20 Positionen

1/3

2015



„Eine gute Rede hat einen guten Anfang und ein gutes Ende und beide sollten möglichst dicht beieinander liegen.“ Das ist von Mark Twain und ich werde mich dran halten.

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße sie ganz herzlich heute hier im Museum der Stadt Taunusstein zur Eröffnung einer Ausstellung aus der Reihe Kunst im Schloss. Ich begrüße auch unsere Mitglieder des Fördervereins und ich begrüße die Künstlerinnen und

Künstler der aktuellen und vorausgegangener Ausstellungen und das ein oder andere Gesicht, das schon seit Längerem immer wieder bei uns hereinschaut.

Das Städelische Kunstinstitut, Frankfurt, wird in diesem Jahr 200. Und -Vergleiche hinken manchmal eben etwas- auch wir haben ein kleines Jubiläum: 20 Jahre Museum im Wehener Schloss.

Wobei man gleich einschränkend korrigieren muss, dass die Anfänge des Museums deutlich weiter zurück liegen. Aber seit 1995 haben wir eine kontinuierliche Ausstellungspräsenz vor Ort. Wir begehen also, sagen wir mal, das Abschnittsjubiläum des öffentlichkeitswirksamen Betriebs.

Das Museum im Wehener Schloss ist eine zweigleisige Einrichtung. Die Bereiche Regionalgeschichte und Kunst aus der Region stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die Dauerausstellung zur Geschichte ist insgesamt viermal umgestaltet und konzeptuell überarbeitet worden. Zuletzt und bisher am gründlichsten vor eineinhalb Jahren. Ergänzt wird dieser Bereich durch unregelmäßige Sonderausstellungen und den Tag des offenen Denkmals.

Die Ausstellungen der Reihe Kunst im Schloss sind ohnehin immer Wechelausstellungen. Vier bis fünf Präsentationen jährlich gehören in jedes Programm.

Insgesamt haben wir also bisher 20 Jahresprogramme aufgelegt und abgearbeitet. Einmal hatte die Künstlerin ihre eigene Eröffnung vergessen. Aber zwischen 199

und 249 andere Ausstellungen und sonstige Veranstaltungen sind reibungslos über die Bühne gegangen. Allemal genügend Material für einen Rückblick. Unsere kleine Retrospektive ist mehrteilig, setzt sich zusammen aus drei Gruppenausstellungen mit einem gemeinsamen Titel: „20 Jahre / 20 Positionen“. Ganz am Anfang der Vorbereitungen zu unserer Trilogie stand natürlich die Anfrage bei den Künstlerinnen und Künstlern, ob sie denn auch mitziehen. Dass die Zusagen auf die Frage spontan und ohne Bedenken kamen, hat mich wirklich gefreut. Vielen Dank nochmal.

So: Hier also der Teil 1 von 3 mit Beiträgen von Bernd Brach, Ulla Reiss, Wolf Spemann, Reinhard Spiegel, Günther Stiller und Thomas Vogel.

Die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler in den jeweiligen Ausstellungsteilen hat übrigens nichts mit einer irgendwie gearteten Chronologie zu tun. Es steht auch nicht etwa eine Künstlerin oder ein Künstler für ein bestimmtes Ausstellungsjahr. Mit einer Ausnahme, heute, im Teil 1 der Ausstellung. Thomas Vogel war der erste in der Reihe Kunst im Schloss, als noch gar nicht so ganz sicher war, dass daraus überhaupt eine Reihe wird, geschweige denn, dass die ihr Publikum findet.

Am Eröffnungstag, 26. Januar 1996, hatte es morgens angefangen zu schneien und nicht mehr aufgehört. Irgendwann lag ein halber –*ach was ein ganzer*– Meter Schnee. Sie wissen ja: *Mit der Zeit wird alles mehr*. Abends war der Verkehr zum Erliegen gekommen. Die Eröffnung fand dann im sehr familiären Kreis statt. Ich

glaube wir waren alles in allem zu sechst. Sie wissen ja: *Mit der Zeit wird alles weniger.*

Die Einladungskarten hatten wir mit einem Schwarz-Weiss-Kopierer auf 160-Gramm-Papier gepfriemelt. Damit das Ganze einen farbigen Akzent bekommen sollte, haben wir uns einen Stempel geschnitzt und ein rotes Stempelkissen besorgt. Das Ganze sah dann so aus, wie das Geschenkpapier aus der DDR, irgendwie wie Kartoffeldruck, und war –nicht nur fast- ein Unikat.

Sehr geehrte Damen und Herren, heute Abend sind wir doch deutlich mehr. Aber –was erzähl ich ihnen da?- das ist ja nicht das Einzige, was sich in den vergangenen 20 Jahren geändert hat.

20 Jahre

20 Positionen

2/3

2015



Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße sie ganz herzlich heute hier im Museum der Stadt Taunusstein zur Eröffnung einer Ausstellung aus unserer Reihe Kunst im Schloss(...).

Ich begrüße ganz besonders die Künstlerinnen und Künstler der aktuellen und vorausgegangener Ausstellungen, die einen großen Anteil daran haben, dass das Museum im Wehener Schloss sich in dieser Form und Dauer etablieren konnte. Denn das Museum ist inzwischen seit 20 Jahren mit seinen Ausstellungen kontinuierlich präsent. Insgesamt haben wir also bisher 20 Jahresprogramme

aufgelegt und abgearbeitet. Macht zusammen wohl so um die 220/230 Ausstellungen und andere Veranstaltungen. Allemal genügend Material und Anlass für einen Rückblick. Wir haben also 2015, sagen wir mal, ein Abschnittsjubiläum des öffentlichkeitswirksamen Betriebs. Und das spiegelt sich auch in unserem diesjährigen Programm wieder, dass noch dichter gepackt ist, als das sonst der Fall ist.

Da wäre zunächst unsere vor eineinhalb Jahren neugestaltete Ausstellung zur Regionalgeschichte, „Vom Barbier, dem Rohrstock, der Kochkiste und wie die Stadt zu ihrem Namen kam...“, die im ersten Obergeschoss geöffnet hat und ein Standbein unserer Einrichtung ist.

Unter der Überschrift „Das Ding im –beispielsweise- Januar“ beleuchten wir jeden Monat einen anderen Gegenstand aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Da war zum Beispiel der Teller eines römischen Legionärs, im März war es die Bleidenstädter Ortsschelle mit der Gemeindediener Christian May am 29. März 1945 den Einmarsch der Amerikaner und damit das lokale Kriegsende ausschellte. Und in diesem Monat ist es ein Papin'scher Topf.

Ebenfalls in die regionalhistorische Sparte gehört eine Ausstellung in der wir Dokumente aus dem Stadtarchiv zeigen werden, die die Geschichte der jüdischen Bevölkerung Taunussteins während des Nationalsozialismus beleuchten. Zum Tag des offenen Denkmals öffnen wir dann im September den historischen jüdischen Friedhof am Halberg.

Zwischendrin wird die KinderKreativKiste an 3 Terminen zum Mitmachen einladen.

Fehlt noch das zweite Standbein des Museums: die Reihe Kunst im Schloss. Den Anfang machte Ingrid Heuser mit der Ausstellung Papillon, die über den Jahreswechsel zu sehen war. Darauf folgte Thomas Wunsch mit der Präsentation abstrakter Fotografie.

Unsere zentrale Jubiläumsausstellung ist mehrteilig. Unter dem Titel „20 Jahre/20Positionen“ treffen sich 20 Künstlerinnen und Künstler aus 20 Ausstellungsjahren zu 3 Gruppenausstellungen.

Die Auswahl der Künstler verfolgt keine Chronologie oder andere Systematik und auch andere Kombinationen wären denkbar gewesen. Wichtig war, dass die unterschiedlichen Positionen bei aller Subjektivität, auch der Auswahl, ein geschlossenes Ausstellungsbild ergeben sollten, das im Ansatz einen Rückblick gewähren kann.

Im Teil 1 unserer Retrospektive haben Ulla Reiss, Thomas Vogel, Günther Stiller, Bernd Brach, Reinhard Spiegel und Wolf Spemann Arbeiten präsentiert. Den dritten Teil werden Udo W. Gottfried, Doris Tofall, Wolfgang Gemmer, Reinhold Kneissl, Brigitte Waldschmidt, Karl-Martin Hartmann und Wulf Winkelmann ausrichten. Aber jetzt erst einmal Teil 2 von „20 Jahre/20 Positionen“ zu dem ich

ganz besonders Bärbel G. Mühlshlegel, Sieglind Hoch, Heike Krebs Bechtel, Christiane Erdmann, Ruth Ohlig-Kiesel, Kerstin Jeckel und Nicolaus Werner begrüße.

20 Jahre

20 Positionen

3/3

2015



Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße Sie ganz herzlich heute Abend hier im Museum im Wehener Schloss.

Besonders begrüßen möchte ich die Künstlerinnen und Künstler: Wolfgang Gemmer, Udo W. Gottfried, Karl-Martin Hartmann, Reinhold Kneissl, Doris Tofall, Brigitte Waldschmidt, und Wulf Winckelmann.

Ich begrüße auch den Vorstand unseres Fördervereins, Frau Marita Schleich, Herrn Rudolf Dertinger und Herrn Uwe Christmann und möchte darauf hinweisen,

dass wir noch wenige Plätze für fördernde, sprich zahlende, Mitglieder frei haben.
Jahresmindestbeitrag 12 Euro.

Die Einlösung des aktuellen Förderprojekts -Aufstellung eines Fahnenmastes mit Banner- hat sich leider als recht zäh herausgestellt. Die Bürokratie ist noch nicht ganz befriedigt. Aber es wird! Wenn auch erst nächstes Jahr.

Was aber mit Sicherheit noch dieses Jahr wird, ist das Konzert zugunsten des Museums, für das der Förderverein das Trio „More Than Jazz“, Paolo Fornara, Günter Gessinger und Willi Möking gewinnen konnte: Freitag, 4. Dezember, 19 Uhr im Forum der VR-Bank hier in Wehen. Kartenvorverkauf exklusiv bei Buchhandlung Libera ebenfalls Wehen. 15 Euro.

Sehr geehrte Damen und Herren,
Mark Twain wird zugeschrieben: „Eine gute Rede hat einen guten Anfang und ein gutes Ende. Und beide liegen dicht bei einander.“ Ein Rat den ich sonst gerne beherzige.

Trotzdem ist mein Redebeitrag heute etwas länger als üblich und wie folgt gegliedert:

Erstens: 20 Jahre,

Zweitens: 20 Jahre Museum im Wehener Schloss,

Drittens: 20 Jahre Kunst im Schloss,

Viertens: 20 Jahre / 20 Positionen.

Sehr geehrte Damen und Herren,
ja - wir haben ein Jubiläum...

Deshalb erstens: 20 Jahre

Die Kollegin Willmanns vom Personalamt der Stadt fragte vor ein paar Wochen, ob ich wüsste, was am ersten September wäre. Ich wusste es nicht, würde sowieso zu der Zeit im Urlaub sein. Und die nächste Veranstaltung des Museums war erst für den 13. September geplant.

Frau Willmanns klärte mich dann darüber auf, dass ich zwanzig jähriges Dienstjubiläum haben würde. Das hat mich ernstlich erschreckt und die erste Äußerung dazu viel entsprechend und spontan aus. Ich hatte da keinen Gedanken dran verschwendet, obwohl doch schon das ganze Jahr, wenigstens bei uns, unter dem Motto 20 Jahre Museum im Wehener Schloss gestanden hatte.

Über die Frage wie lang 20 Jahre, zumal gefühlte, sind, kann man mit Sicherheit ganz prima streiten. Eine Besucherin meinte kürzlich, die 20 Jahre wären doch sicher wie im Flug vergangen. Verblüffung, kurze ungläubige Sprachlosigkeit. Meine Kollegin Birgit und ich, wir sind uns inzwischen –aber eigentlich auch von Anfang an- ganz sicher, berechtigte Zweifel anführen zu können. Und als der Bürgermeister letztens so locker von den nächsten 20 Jahren anfang, musste ich, nach einer kurzen Überschlagsrechnung, dann doch mein Veto eingelegt.

Zweitens: 20 Jahre Museum im Wehener Schloss

Tatsächlich ist das Museum deutlich älter als 20. Anfang der 1980er Jahre ging es schon los. Aber seit 95 ist das Museum nun mit seinem durchgängigen Ausstellungsprogramm präsent. Es ist also nur ein Abschlagsjubiläum.

Es hat schon Zeit gebraucht, bis das Museum so etwas, wie ein Gesicht entwickeln konnte. Anfangs musste das pittoreske Image der Heimatstube mit ihrem bunten Allerlei abgeschüttelt werden.

Währenddessen ist die Existenzberechtigung des Museums von verschiedenen Seiten wiederholt hinterfragt worden. Besonders lustig war das selten. Aber regelrechten Unterhaltungswert hatten immer mal wieder die Einsparvorschläge des Bundes der Steuerzahler, die von einem bemerkenswerten, geradezu profunden, Unverständnis geprägt waren.

Aber inzwischen sind wir ja als kultureller Faktor doch etabliert.

Überhaupt und Gott sei Dank hat sich Vieles grundlegend geändert.

Eine Dauerausstellung derart, wie wir sie vor 20 Jahre zur Eröffnung präsentiert haben, käme uns -und ihnen- heute nicht mehr in die Tüte. Das hat nicht nur damit zu tun, dass wir gerne gelernt haben, sondern auch damit, dass wir lernen mussten. Mit der bloßen, zweifellos seriösen, Vermittlung von Fakten ist es, zweifellos, nicht mehr getan. Der Anspruch des Publikums hat sich doch sehr entwickelt.

Es muss ja nicht gleich die Eventlocation sein, das wäre ein Missverständnis, aber eine Aufarbeitung, mithin unter ästhetischen Gesichtspunkten, schadet auch keiner musealen Information. Insofern hat unsere aktuelle Ausstellung zur Regionalgeschichte, die wir vor zwei Jahren komplett neu gestaltet haben, wirklich kaum noch etwas mit den Anfängen des Museums zu tun.

Geblichen ist der grundsätzliche Aufbau:

Das Museum im Wehener Schloss läuft zweigleisig: Regionalgeschichte und Kunst. Der Tag des offenen Denkmals, die KinderKreativKiste, Ausstellungen im Rathaus, das Alt-Archiv der Stadt kamen noch dazu, sind Begleitveranstaltungen oder liefern Rohmaterial.

In 2015 hatten und haben wir 14 Termine im Programm:

Eine Dauerausstellung, neun Wechselausstellungen, dreimal die KinderKreativKiste und einen Tag des offenen Denkmals. Fünf der Veranstaltungen waren und sind speziell für das Jubiläum gedacht. Die Ausstellung „Aus dem Stadtarchiv Taunusstein: Dokumente jüdischer Geschichte aus dem Nationalsozialismus“ war dabei sicher die vorbereitungsintensivste Präsentation, die wir auch noch einmal im Taunussteiner Rathaus zeigen möchten.

Was die Anzahl der Ausstellungen und anderweitigen Veranstaltungen der letzten 20 Jahre angeht, gibt es halbwegs zuverlässige Schätzungen. Bei mindestens 10 Terminen in einem Jahresprogramm kommen demnach 200 und zusammen.

Drittens: 20 Jahre Kunst im Schloss

Etwa die Hälfte unserer Veranstaltungen sind Ausstellungen der Reihe Kunst im Schloss. Im Gegensatz zu unseren Ausstellungen zur Regionalgeschichte sind die Ausstellungen der Sparte Kunst immer Wechselausstellungen.

Den Anfang machte im Januar 1996 Thomas Vogel.

Der Kontakt war schnell geknüpft. Schließlich war Thomas damals mein Wohnungsnachbar. Die Einladungskarte wurde auf einem Schwarz-Weiss-Kopierer gebastelt und per Kartoffeldruck und Stempelkissen koloriert. Das Porto für die paar Einladungskarten mussten wir uns genehmigen lassen. Und dass die Kunst einmal zu unserem Zugpferd werden würde, war anfangs wirklich nicht absehbar gewesen. Der Besucherandrang zur Auftaktausstellung war dann auch eher beschaulich, überschaubar. Geradezu familiär.

Überhaupt. Was alles so schief geht:

Einmal musste ich mich bei einer Eröffnung vertreten lassen. War krank. Eine Ausstellungseröffnung fand ohne die Beteiligung der Künstlerin statt. Termin vergessen. Und – oh ja, auch das noch- eine Vernissage endete in einem lautstarken Streit über die Bewirtung. Sonst hatte es immer Brezeln gegeben, diesmal eben nicht und seitdem übrigens nie wieder.

Aber alles in allem hat der Rest, und das wären dann tatsächlich 98,5 Prozent, halbwegs reibungslos funktioniert.

Viertens: 20 Jahre / 20 Positionen

In der Regel sind die Ausstellungen der Reihe Kunst im Schloss Einzelpräsentationen. Das bietet sich so an. Die Gesamtfläche ist gut zu händeln. Die Aufteilung in drei Räume bringt sich ordnend ein.

Unsere zentrale Jubiläumsausstellung ist eine mehrteilige Gruppenausstellung. Unter dem Titel „20 Jahre/20Positionen“ trafen und treffen sich ebenso viele Künstlerinnen und Künstler aus ebenso vielen Ausstellungsjahren zu drei Präsentationen.

Die Auswahl der Künstler verfolgt keine Chronologie oder andere Systematik und, ganz klar, auch andere Kombinationen wären denkbar gewesen. Wichtig war, dass die unterschiedlichen Positionen ein Ausstellungsbild ergeben, dass im Ansatz einen repräsentativen Rückblick liefern kann.

Grundsätzlich hat es mich sehr gefreut, dass alle angefragten Künstlerinnen und Künstler ihre Teilnahme spontan zugesagt haben, auch oder gerade, weil so eine Jubiläumsausstellung eben nicht allein die Kunst, sondern auch, und zu einem erheblichen Teil, die Einrichtung selbst zum Gegenstand hat.

Im Teil 1 unserer Retrospektive haben Ulla Reiss, Thomas Vogel, Günther Stiller, Bernd Brach, Reinhard Spiegel und Wolf Spemann Arbeiten präsentiert.

Im Teil 2 von „20 Jahre/20 Positionen“ waren Bärbel G. Mühlischlegel, Sieglind Hoch, Heike Krebs Bechtel, Christiane Erdmann, Ruth Ohlig-Kiesel, Kerstin Jeckel und Nicolaus Werner vertreten.

Der dritte und letzte Teil unserer kleinen Retrospektive wird bestritten von Wolfgang Gemmer, Udo W. Gottfried, Karl-Martin Hartmann, Reinhold Kneissl, Doris Tofall, Brigitte Waldschmidt, und Wulf Winckelmann.

Sehr geehrte Damen und Herren,
so langsam geht das Jubiläumsjahr zu Ende, und außerdem hab ich jetzt wirklich genug geredet.

Vielen Dank für ihre Aufmerksamkeit.

KiS

Kunst im Schaufenster

2016



Sehr geehrte Damen und Herren,

ich begrüße sie ganz herzlich heute Abend hier im Museum im Wehener Schloss der Stadt Taunusstein zur Eröffnung der Kunst im Schaufenster, kurz KiS, Nummer 5, 2016.

Ganz besonders begrüßen möchte ich natürlich die anwesenden Künstlerinnen und Künstler als da wären in alphabetischer Reihenfolge:

Rita Adam, Johanna Alexi, Jürgen Behrens, Margit Cornelius, Annette Forst-Back, Imke Gillmann, Sieglind Hoch, Erika Kaiser, Inka Gisela Kellermann, Andrea

Kemmesies, Michael Kiem, Burgel Köhler, Jutta Kraft, Helga Krause, Ruth Ohlig-Kiesel, Horst Schliebs, Ulrike Anna Schmidt, Marlies Schmitt, Sabine Schwarze, Volker Seidel, Claudia Stöber, Beate Thomaß, Doris Tofall, Brigitte Waldschmidt und Irmtrud Wendling.

Im Jahr 2008 zog zum ersten Mal die Kunst in die Schaufenster ausgewählter Taunussteiner Geschäfte auf der Achse Wehen-Hahn-Bleidenstadt ein. Und in 2016 bildet nun das Museum im Wehener Schloss zum fünften Mal den Rahmen für die Eröffnung der Ausstellung der etwas anderen Art. Alle 25 Künstlerinnen und Künstler sind hier mit exemplarischen Arbeiten vertreten, so dass das Museum der ideale Platz ist, sich einen ersten Überblick zu verschaffen, bevor es an die Erkundung der „Kunst-Meile“ geht.

Die Idee zu der Gruppenausstellung hatten Rita Adam und Beate Thomaß. Die Initiatorinnen brachten erstmalig vor acht Jahren die Taunussteiner Künstlerkolleginnen und –kollegen an einen Tisch mit den Geschäftsinhabern. Die erste Kunst im Schaufenster nahm Gestalt an. Das Museum im Wehener Schloss war von Anfang an eingebunden und bald war auch klar, dass das keine Eintagsfliege bleiben sollte und man verabredete den inzwischen bekannten zweijährigen Rhythmus.

Die Grundidee, die Kunst dort auftauchen zu lassen, wo man sie nicht selbstverständlich erwartet, war voll aufgegangen. Inzwischen ist die Kunst im Schaufenster längst etabliert und in den Terminkalendern der Künstlerinnen und Künstler ebenso verankert, wie in denen der Geschäftsinhaber. Die 25 Teilnehmerinnen und Teilnehmer, die in diesem Jahr den Schritt in die Öffentlichkeit und in die Schaufenster gemacht haben, gehören überwiegend zur Kerngruppe der KiS-Künstler. Sie sind wohl so etwas wie Wiederholungs- und dann auch Überzeugungstäter.

Das Spektrum der Arbeiten, und auch das ist mittlerweile eingespielt, ist weit gefächert: Malerei inclusive daraus resultierenden Mischtechniken, Glaskunst, Plastik in Holz, Stein und Porzellan, Relief in Gips und Objekt unter Verwendung vorgefundener Naturmaterialien.

Sehr geehrte Damen und Herren,
eine verbindende Rede über die Kunst von 25 Individuen zu entwerfen, die im Wesentlichen eines gemeinsam haben, den Wohnort, halte ich gelinde gesagt für schwierig. Ich jedenfalls kann das nicht und deshalb lass ich es auch. Vielleicht ist ja auch gerade diese Unmöglichkeit das Sympathische an KiS. Und die Kunst im Schaufenster ist für die Künstlerinnen und Künstler so etwas wie das Familientreffen einer weit verzweigten Sippe, die alle zwei Jahre ganz zwanglos zusammenfindet.

Heidi Bastian

Almost Blue

2017



Als kommunales Museum sind wir eine Selbstverpflichtung eingegangen, in unseren Jahresprogrammen auch künstlerische Positionen aus der eigenen Stadt vorzustellen zu wollen. Heidi Bastian bietet neuerdings dazu Gelegenheit. Die gebürtige Frankfurterin, hat die meiste Zeit in Wiesbaden gelebt und gearbeitet und ist jetzt -noch Neu- Taunussteinerin.

In der zweiten Ausgabe des Spiegel in diesem Jahr, in der Rubrik Nachrufe, wurde vermeldet, dass John Berger im Alter von 90 Jahren verstorben war. Berger war

Schriftsteller, Künstler und Kunstkritiker. 1972 hatte er eine Serie in der BBC gestartet, die Kultstatus erreichte. Der Titel war „Ways of Seeing“. Eine ganz unaufgeregte und vielleicht gerade deshalb nicht weniger wahre, These Bergers zu den Wegen des oder zum Sehen und dem Umgang mit der Kunst war: Zitat „Was wir über ein Bild sagen, richtet sich nicht an den Künstler. Wir können nur für uns selbst denken und sprechen.“ Zitatende.

Im ersten Treffen mit der Künstlerin, das mal eben so zur Sondierung diene, lies Heidi Bastian eine Bemerkung fallen, so etwa in dem Stil, sie wüsste ja gar nicht, was sie zu ihren Bildern sagen sollte. Das ist aufrichtig. Das ist nicht unbedingt ein Nachteil. Die –natürlich- große Nähe zur eigenen Arbeit, muss nicht immer ein Vorteil sein. Eine etwas distanziertere Position ist dann vielleicht offener. Kann aber auch alles ganz anders sein.

Wenn ich das, was Heidi Bastian mir eher zurückhaltend rüber gereicht hat, richtig verstanden habe, dann gibt es schon ab und an die Natur als Anlass in ihren Bildern, wenngleich auch nur als Startpunkt, den es hinter sich zu lassen gilt. Andererseits kann so ein Bild sich ganz absichtslos in ein Stück Natur, beispielsweise eine Landschaft, verwandeln. Heidi Bastians Absicht ist das Bild. Es ist nicht im Rahmen ihrer Absicht mit diesem Bild ein Abbild zu generieren.

Landläufig käme jetzt der Programmpunkt Abstraktion. Was nicht ganz richtig wäre. Denn, wenn ein Bild gar kein Abbild sein will, wenn der eigentliche Anlass

längst überwunden ist oder gar nie vorhanden war, dann ist es ganz auf sich allein gestellt. Dann ist da auch nichts, wovon die Abstraktion ausgegangen wäre. Derlei selbstgenügsame Bilder zählen zum Bereich der konkreten oder essenziellen Kunst. Zugegeben: Sie haben Recht. Das grenzt an Haarspalterei.

Vielleicht können wir uns darauf einigen, dass die Aneignung Heidi Bastians Bilder die Bereitschaft und Fähigkeit voraussetzt, frei zu assoziieren. Sich nicht an Anlässe zu klammern, sondern sich treiben zu lassen. Diese Bilder hangeln sich an keinem Handlungsstrang entlang, vielmehr fabulieren sie wie durch einen Farbschleier hindurch. Und die Konturen lösen sich dabei ein Stück weit auf.

Dieselbe Freiheit nimmt sich Heidi Bastian auch beim Umgang mit Titeln. Die sind allenfalls ganz subjektive Handreichungen, keinesfalls verbindliche Gebrauchsanweisungen. So auch unser Ausstellungstitel „Almost Blue“. Der bezieht sich keineswegs auf ein Bild, das überwiegend blau wäre. Er rührt vielmehr von einem Stück des Jazz-Trompeters Chet Baker her. Überhaupt wird bei allen Besprechungen der Arbeiten der Künstlerin die Parallele zur Musik gezogen. Sowohl im Jazz, als auch in Bastians Malerei ist die Improvisation raumgreifend. Die Korrespondenz von Farbklangen mit Klangfarben ist vielleicht nicht immer von vorne herein beabsichtigt aber doch wohl oft absehbar und im Nachhinein ablesbar. Absichtslosigkeit, als Beschreibung für Heidi Bastians Aneignungsstrategie, meint so auch den Impuls als Antriebsmittel und den Prozess als Leitfaden.

Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild.

Es gibt Bilder, die haben kein Motiv - sie sind es selbst. Wenn die Natur in Heidi Bastians Bildern vorkommt, dann unvoreingenommen und um in einem der nächsten Schritte auch schon wieder davon Abstand zu nehmen oder darüber hinauszugehen.

So ein Bild ist immer ein Schaustück, ein Angebot, und bei Heidi Bastian, für jeden der will und sich drauf einlassen mag, ein anderes.

Helmut Göbel

Freilegungen

2017



Der Künstler, den wir in unserer Reihe Kunst im Schloss heute begrüßen und vorstellen möchten, ist Helmut Göbel, der Titel der Ausstellung: „Freilegungen. Imaginäre Archäologie“.

Nachdem 1592 bei Kanalbauarbeiten von Domenico Fontana die ersten Reste des antiken Pompejis wiederentdeckt wurden, begann in der Folge die zweite Identität der Stadt als Steinbruch für lokale Bauherren, Refugium weltgewandter Glücksritter oder den gelangweilten Adel. Noch Ende des achtzehnten Jahrhunderts konnte das Aus- oder Entwickeln einer ägyptischen Mumie durchaus

ein Programmpunkt mit anregendem Gruselfaktor im Rahmen eines herrschaftlichen Events sein.

Die Geschichte der Archäologie ist noch gar nicht so lang. Insbesondere wenn man ihre Vorgeschichte, die der Befüllung fürstlicher Schatzkammern und der intimen Ausgestaltung und Dekoration manch eines Lustschlosses diene, außen vor lässt. Nicht erst neuere Erkenntnisse rücken sogar den Begründer der modernen Archäologie, Heinrich Schliemann, der war ja nun ursprünglich Kaufmann gewesen, wieder näher an seine wertschöpfenden, um nicht zu sagen, goldschürfenden Altvorderen.

Der Slogan „Abenteuer Forschung“ besticht, nicht erst heute, durch die vermeintliche Unvereinbarkeit der so gegensätzlichen Charaktere seiner beiden Bestandteile und steht für ein spannungsreiches Konzept.

Kurt Wilhelm Marek brachte 1949 einen Bestseller und Dauerbrenner heraus. Marek veröffentlichte unter dem Pseudonym C. W. Ceram und das Buch war, griffig mit einer dreiteiligen Alliteration, „Ge-Ge-Ge“, betitelt: „Götter, Gräber und Gelehrte“. Im Untertitel hieß es „Roman der Archäologie“ – „Roman!“: Eine populär geraffte und packend verpackte Geschichte des Altertums und, ganz wichtig, der Altertumsforschung mit entsprechenden Protagonisten. Diese Publikation zeichnete verantwortlich für einen Archäologie-Boom und, ganz nebenbei, für das Bild des Forschers als, durchaus auch mal verwegenen, wenn

nicht gar durchtriebenem, Detektiv beispielsweise der klassischen Antike - allerdings dann doch sehr viel seriöser, und nicht ganz so schatzvernarrt, wie später Indiana Jones.

Weitere Titel von anderen Autoren aus den Fünfzigern waren: „Das Erwachen der Menschheit“, „Der Aufstieg der Menschheit“, schließlich „Die Entfaltung der Menschheit“ und weder zuletzt noch als Bekenntnis miss zu verstehen: „Und die Bibel hat doch recht.“

Die bundesdeutschen Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, das Wirtschaftswunder, Wohlstand und Vollbeschäftigung waren auch der Inkubator für die Faszination am weit Vergangenen und nicht zuletzt den damit verbundenen fremden Orten und die Sehnsucht nach dem Exotischen.

1966 reiste Helmut Göbel in die syrische Wüste. Er besuchte die antike Handelsmetropole Palmyra, die einmal Ende des 3. Jahrhunderts und dann kürzlich noch ein zweites Mal, Anfang des 3. Jahrtausends, zerstört worden war. Es folgten in den Achtzigern Reisen durch den gesamten Mittelmeerraum, ebenso wie durch Nordeuropa. Auf den Spuren der Hellenen, der Etrusker, der türkischen Neolithiker oder der südlichen, wie auch nordischen, Megalithiker.

Der Bad Sodener Göbel hat seit Anfang der 1980er Jahre eine Vielzahl von Einzel- und Gruppenausstellungen –jeweils rund 50- bestückt oder anderweitige Kunstprojekte verfolgt. Arbeiten Göbels befinden sich in öffentlichen Sammlungen

beispielsweise in der Schweiz (Städtische Galerie Baden), Italien (Museo Comunale Grosseto) und Spanien (Museo San Telmo, San Sebastian).

Seine Arbeiten können im Bereich Malerei, Zeichnung, Relief, Collage verortet oder gleich unter Mixed Media verbucht werden, was weitere Bemühungen passende Schubladen aufziehen zu wollen, obsolet werden lässt.

Helmut Göbel arbeitet seit vier Jahrzehnten an Motiven von Geländeformationen, Bodenstrukturen und Landschaftseingriffen. Daraus und in der Kombination mit dem Interesse des Künstlers an vor- und frühgeschichtlichen Artefakten entwickelte sich die Serie, die unter dem Arbeits- und Sammeltitle „Freilegungen“ firmiert. Die konstruktivistisch anmutenden Arbeiten zeigen Siedlungsspuren im Gelände, Gebäude und ebensolche Komplexe oder Kultorte einer fernen Vergangenheit, Zeugnisse untergegangener Kulturen. Schicht um Schicht, teilweise in chronologischer Abfolge, lässt Helmut Göbel den Betrachter an der Auffindesituation und deren sukzessiver Aufdeckung teilhaben. Göbel dokumentiert, erstellt archäologische Befunde, die allesamt fantastische Ergebnisse seiner Prospektion –oder doch eher Projektion?- sind, so noch nie gezeigt wurden und die, wie auch die gesicherten Artefakte, doch weiterhin ihrer Auswertung und Einordnung harren müssen.

Kein Wunder! Ist doch der Untertitel der Ausstellung „Imaginäre Archäologie“.

Mit an Wissenschaftlichkeit grenzender Akribie und der, hier allerdings nur scheinbaren, Objektivität des Ausgrabungstechnikers geht der Künstler ans, alles andere als bloß nüchterne, Werk. Wobei ihm sicherlich seine vormalige Profession, Göbel war Bauzeichner und Architekt, zu Gute kommt.

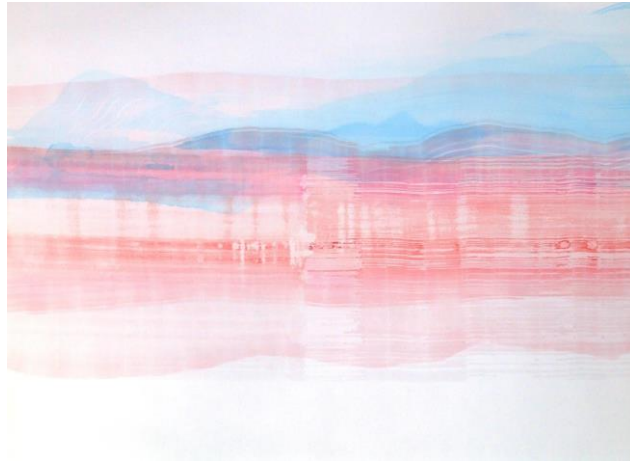
Was hier unter dem Deckmäntelchen sachlicher Bestandsaufnahme daherkommt, ist in Wirklichkeit Fake der bekennenden Art. Die, diesmal aber bestimmt nicht unkultivierten, alternativen Wahrheiten sind der Passion Helmut Göbels am Aufdecken ungesehener und bislang ungewürdigter Zeugnisse geschuldet. Dabei geht dieser Chronist der hintsinnigen Art zugleich unbedarft und kenntnisreich, naiv und durchtrieben, nüchtern referierend und blumig fabulierend ans Werk. Die Göbelschen Impressionen basieren auf Neugier und Spürsinn, Methodik und Illusion. Sie sind Hybride aus geomagnetischer Hightech-Erkundung, drohnengestützter Luftbildanalyse und handschriftlicher Schatzkarte mit unbekanntem Maßstab. Helmut Göbel lässt hier Sphären fusionieren, die sich sonst unversöhnlich gegenüber stehen. Die Titel, die er ins Feld führt, „Fund“, „Gerät“, „Grabung“, „Bauwerk“, „ Behältnis“, sind lakonisch gehalten und in ihrer Allgemeinheit unbedingt zu hinterfragen.

Denn: Bei dem manchmal nicht ganz, aber das wäre natürlich eine Unterstellung, so seriösen Auf- und Entdecker Helmut Göbel hat eben gelegentlich, oder soll ich sagen zweifellos, auch eine gewisse, mitunter künstlerische, Freiheit ihre Hand im Spiel oder gewinnt sogar die Oberhand bei Selbigem. Und das, war jetzt keine Unterstellung.

Uta Weil

Farb-Flow

2017



Uta Weil - 1964 in Frankenthal in der Pfalz geboren, Studium der Kunstpädagogik und Erziehungswissenschaften. Sie lebt und arbeitet in Wiesbaden.

Sehr geehrte Damen und Herren, manchmal hat man kein Glück und dann kommt auch noch Pech dazu:

Den ursprünglichen Eröffnungstermin unserer Ausstellung, 10. November, konnten wir nicht halten, ich musste kurzfristig ins Krankenhaus. Natürlich waren zu diesem Zeitpunkt die Einladungskarten bereits versendet. Also Vereinbarung eines neuen Termins, erneute Pressemitteilungen, neuer Eintrag auf der

Homepage, neue Plakate und natürlich erneute Versendung der korrigierten Einladungskarte. Der überwiegende Teil dieser Karten ist aber nicht angekommen. Also ein dritter Anlauf. Und auch diese Charge findet nur sehr reduziert und mittlerweile recht spät Eingang in den Briefkästen. Die unbekannte Macht, die sich hinter dem schwarzen Loch verbirgt, das unsere Postsendungen scheinbar magisch anzieht, ist bisher im Dunkeln verborgen geblieben.

Seitdem der Mensch seine Umwelt selbst gestaltet, hat die einstmals wilde Natur viel von ihrem durchaus bedrohlichen Charakter verloren und ist als domestizierte Form in gerne auch romantisch gefärbte Umweltwahrnehmungen, Querstrich zeitgeistige Strömungen, eingeflossen.

So ist die Landschaft ein malerisches Sujet mit langer Tradition. Auch, wenn sie in der jüngeren Vergangenheit etwas in den Hintergrund getreten ist, ist sie doch ein kunstgeschichtlicher Evergreen und Dauerbrenner. Das mag daran liegen, dass die Landschaft nie das bloß visuell Wahrnehmbare geblieben ist. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der weitläufigen Umgebung war immer ein Hantieren mit Projektionsflächen, die weit mehr einzufangen in der Lage sind, als die Topografie auf den ersten Blick hergibt. Die Natur ist in der Kunst und auch sonst immer mehr als nur Biomasse gewesen.

Unsere Ausstellung ist betitelt mit einem zusammengesetzten Begriff: „Farb-Flow“. Der erste Teil des Titels „Farbe“ erschließt sich noch recht augenfällig und augenblicklich. Der zweite Teil, „Flow“, kommt wenigstens zweigleisig daher.

Der englische Begriff bezeichnet zunächst eine Materialeigenschaft, die Fließfähigkeit. Techniker hätten jetzt den Begriff Fließverhalten beziehungsweise Viskosität parat. Aber dieses Fließen ist viel mehr. Flow ist auch das Dahinfließen, Gleiten, das Strömen, sich Ergießen, inclusive Entspringen und und und...

Und darüber hinaus ist ein „Flow“ eine erfolgreiche, auf einander aufbauende, Abfolge oder Reihung von Aktionen. Gewissermaßen das Talent oder die glückliche Fügung, die eins zum andern kommen lässt.

Viskosität: Der Flüssigkeits- beziehungsweise Zähigkeitsgrad des Mediums ist entscheidend für die Verarbeitung und den Charakter des Ergebnisses.

Die Bilder in dieser Ausstellung sind weder Aquarelle, noch Tuschen. Uta Weil arbeitet mit stark verdünnten Acrylfarben. Sie erzielt dabei diejenige lasierende Wirkung, die die Schichtung von Farben erlaubt, ohne dass die eine die andere auslöscht.

Der Pinsel hinterlässt dabei die Spuren einer körperlichen, gestischen Aktion.

Der Träger, das Papier, ist je nachdem wie glatt oder rau, wie saugfähig es ist, gestalterisch an dem Prozess nicht minder beteiligt.

Fügung: Uta Weil sagt, dass das einzelne Bild das Ergebnis eines abgeschlossenen Dialogs zwischen Material und Aktion ist.

Die Bilder als Gesamtheit betrachtet, verhalten sich dagegen wie eine Spirale, sind miteinander verknüpft und beeinflussen sich wechselseitig.

Keiner der Arbeiten geht eine Skizze im Sinne einer kompositorischen Notiz voraus. Vielmehr ist die eine auch immer Vorlage für eine nachfolgende, indem Erfahrungen weitergetragen und verarbeitet werden.

+++

Uta Weils Landschaften gibt es, sie hat sie erlebt. In Marokko oder im Süden Argentiniens in Patagonien. Die genaue Verortung spielt aber nun keine Rolle mehr. Die Landschaften sind als konkretes Gegenüber nicht länger von Belang. Sie finden sich nicht in einem Atlas, sondern in einer mentalen Karte wieder.

Das Erinnernte ist als körperlose Blaupause parat, die aus einer flüchtigen Ahnung das, Zitat Klaus Lomnitzer, „atmosphärische Nachbild von Landschaft“, entstehen lässt.

Antriebsimpuls und ausführende Bewegung Uta Weils Arbeiten sind nachverfolgbar:

Pinselführung, Geschwindigkeit, Druck, Sättigung.

Die Bilder treten dem Betrachter ausnahmslos mit Leichtigkeit gegenüber. Fast schwerelos. Von Körperhaftigkeit befreit. Die Farben sind durchscheinend, der Auftrag flott, mit impulsivem Gestus aufs Papier gebracht. Dabei doch immer sacht und sanft.

Da, wo die Erinnerung bereits fragmentiert ist, lädt die Künstlerin zum freien Assoziieren ein, und zu einem, noch einmal Lomnitzer, „neuronalen Wetterleuchten“.

Was hier mit den Mitteln der Malerei atmosphärisch verdichtet wird, ist nicht mehr und nicht weniger als die, und nun Zitat Uta Weil, „besondere Schönheit des Flüchtigen“.

Vielen Dank für ihre Aufmerksamkeit.

Nicole Fehling

***Vom Unterschied
zwischen den Dingen***

2018



Sehr geehrte Damen und Herren, ich begrüße Sie ganz herzlich hier im Museum im Wehener Schloss der Stadt Taunusstein zur ersten Ausstellungseröffnung aus unserer Reihe Kunst aus der Region im neuen Jahr.

Begrüßen möchte ich auch den Vorstand unseres Fördervereins Frau Marita Schleich, Herrn Rudolf Dertinger und für die Finanzen Herrn Uwe Christmann.

Apropos Finanzen: Andy Warhol war der Meinung „gute Geschäfte sind die beste Kunst“. Das möchte ich zwar nicht in aller Konsequenz und verbindlich unterschreiben wollen aber für 12 Euro Jahresmindestbeitrag können auch sie

über eine Vereinsmitgliedschaft das städtische Museum im Wehener Schloss unterstützen. Unser Förderverein konzentriert sich unter anderem auf die Öffentlichkeitsarbeit des Museums. Als erste diesjährige Fördermaßnahme wurde unser Jahresprogramm, das heute druckfrisch vorliegt, grafisch gefasst und finanziert.

Und begrüßen und vorstellen möchte ich natürlich die Wiesbadener Künstlerin Nicole Fehling.

Nebenbei bemerkt ist diese Ausstellung eine der aufwendigeren Präsentationen, die wir hier in unserer Einrichtung bisher gezeigt haben:

So wurde für die Stellprobe ein maßstabsgerechtes Modell der Räume gebaut.

Die Ausstellung besteht aus 1469 Einzelobjekten, für die Hängung wurden 761 Nägel aufgewendet. Die krummgeschlagenen nicht mitgezählt.

Und um einen rechten Winkel, in einem garantiert nicht rechtwinkligen Raum zu bestimmen, wurde, wie schon beim Bau der Pyramiden, die Methode der Triangulatur bemüht.

Nicole Fehling hat im Vorfeld einfließen lassen, dass sie Ausstellungseröffnungen, bei denen die Kunst zur Wirkung kommt gegenüber solchen, bei denen endlos geredet wird, bevorzugt.

Das finde ich sympathisch und möchte mich deshalb auch nur kurz oder mittelkurz oder mittellang, darüber hinwegsetzen.

Außerdem möchte ich mich so lose an ein paar Überschriften entlang hangeln und dabei nicht zu dicht an der Kunst kleben.

Also erstens: Pop und zweitens: Pappe

Erstens:

Die Bezeichnung „Pop“ für eine Stilrichtung in Bildender Kunst und Musik leitet sich vom englischen „popular“, also „populär“ oder einfach „volkstümlich“ ab. Die Abwendung der Pop-Art von den klassischen, hehren Zielen der Kunst, wie etwa „dem Guten, Schönen, Wahren“, hin zum schnöden Alltagsdrumherum thematisiert auch mal das Banale, freilich ohne selbst banal zu sein.

Die Minimal-Art mit ihren oft als kalkuliert und streng empfundenen invasiven Eingriffen verhält sich zur Pop-Art wie ein auf Distanz bedachter Gegenpol. Und irgendwo dazwischen könnte heute die passende Schublade aufgezogen werden.

Zweitens: Packung und Pappe

Zitat wikipedia: „Eine Verpackung bezeichnet im Allgemeinen die Hülle beziehungsweise die partielle oder vollständige Umhüllung eines Objekts zu dessen Schutz oder zur besseren Handhabung. Zugleich bezeichnet der Begriff auch den Vorgang des Verpackens beziehungsweise des Verpacktwerdens.“,

Zitatende. Verpackung kann Einweg oder Mehrweg sein, kompostierbar oder unverrottbare Altlast und noch viel mehr.

Irgendwie und augenscheinlich kreisen die Objekte Nicole Fehlings um das allgegenwärtige Phänomen der Verpackung. Dabei meidet sie das Dilemma von Schein und Sein der konsumtiven Warenwelt, das die klassischen Populärartisten thematisiert hatten. Fehlings Faltschachteln sind denn auch viel zu leise, um etwa mit Warhols Waschmittelkartons oder Suppendosen mithalten zu können. Als Urheberin bleibt sie im Hintergrund und meidet den Markenhype. Minimal-Pop ohne Marketingstrategie.

Nicole Fehlings Verpackungen, Papier- und Pappkartons und –schächtelchen, kommen denn auch nicht in Verführungsabsicht bunt und vielgestalt daher, sondern klar und einfach in Farbe und Form.

Eine gewissermaßen egalitäre Grundstimmung stellt sich ein. Jedenfalls auf den ersten Blick. Die kubischen Formen scheinen identische Klone zu sein, die unter Zuhilfenahme der industriellen Automation massenhaft ausgeworfen wurden.

Tatsächlich aber sind sie, jedes Stück für sich, in Handarbeit produziert, inclusive der kaum nachweisbaren aber unvermeidlichen und darüber hinaus hier begrüßten händischen Abweichungen. Weder haben wir es mit verspielterm Origami zu tun, noch bekommen wir es mit Produkten des

Verpackungsingenieurwesens zu tun. Die Manufakturware liegt irgendwo dazwischen.

Drittens: Vom Unterschied zwischen den Dingen

Ist es nun das „Selbe“ oder das „Gleiche“? Mit diesem Begriffspaar und der Frage nach dem Unterschied dazwischen, haben Lehrerinnen und Lehrer Generationen von Schülerinnen und Schüler konfrontiert. Hier die finale Auflösung:

Letzten Endes gibt es dasselbe immer nur einmal. Es ist immer nur und ausschließlich es selbst und deshalb auch nicht reproduzierbar. Individuell eben.

Gleiches dagegen kann es unendlich oft geben. Es ist theoretisch beliebig reproduzierbar. Uniformität mit gelegentlichen Mutationen.

Nicole Fehling setzt Gleiches neben Gleiches. Sie ordnet Gegenstände im Raum. Es entstehen neue Räume, einfach rhythmisiert von gleichförmigen Kuben oder artverwandten Typen. Dabei ist jede dieser Installationen an den aktuellen Präsentationsort angepasst und nicht etwa beliebig in andere Aufenthaltsräume überführbar.

Die Künstlerin seziert Schachteln. Nimmt sie auseinander, fügt sie neu zusammen. Diese Fusionen müssen nicht mehr dem Diktat des Pragmatismus folgen. Konstruktion und Dekonstruktion greifen da ineinander.

Die mit Gips ausgegossenen Blisterverpackungen aus tiefgezogenem Polyethylen montiert Nicole Fehling zu wolkigen Clustern an der Wand, angefüllt mit schon mal spektakulären Formen, von auch mal spekulativem Nutzen.

Viertens: Ordnung und Unordnung

Der deutsch-amerikanische Medienwissenschaftler und Kunsttheoretiker Rudolf Arnheim verfasste 1979 den Aufsatz „Entropie und Kunst - ein Versuch über Unordnung und Ordnung“.

Die zentrale Erkenntnis zuerst: Ordnung ist bestenfalls relativ. Alles ist Unordnung.

Nur der Grad der Unordnung variiert, kann bis zur Unkenntlichkeit minimiert werden. Und das ist dann das, was wir Ordnung nennen oder besser, was wir als Ordnung empfinden. Die akzeptierten Toleranzen variieren dabei bekanntermaßen von Individuum zu Individuum. Soll heißen: Der eine erträgt selbst mäßige Unordnung nur gequält und schwer atmend. Während der andere sein gerüttelt Maß an Chaos braucht, um nicht zu ersticken.

Tatsächlich und glücklicherweise ist die unbedingte Ordnung nicht realisierbar. Das Schwingen der Atome auf der molekularen Ebene der Zusammensetzung jedes Dings, jedes Lebewesens und eben auch der Atemluft verhindert den umfassenden Stillstand, der eine absolute Ordnung ausmachen könnte.

Grafisch dargestellt würde die absolute Unordnung einen nahezu unendlich langen Strahl abnehmender Intensität aussenden und die absolute Ordnung wäre dann bloß ein unendlich kleiner Punkt an dessen Ende.

Schon die Römer wussten, dass ein Heer keinesfalls im Gleichschritt, höchstens in geordneter Unordnung, eine Brücke überqueren darf. Der rhythmische Gleichklang einer über die Maßen unterdrückten Unordnung würde fatale Folgen zeitigen. Die gesammelte Energie des Fußvolks würde die Arbeit von Ingenieuren und Architekten, Maurern und Betonfacharbeitern einem riskanten Belastungstest unterziehen, möglicher Totalverlust inbegriffen.

Fünftens und letztens: Umkarton und Einwaage

Die Masse von Verpackung und Inhalt wird als Bruttogewicht deklariert. Das Gewicht der Einwaage ist das Netto. Und für die Verpackung bleibt die Differenz von beidem, Tara, übrig.

Ein chinesisches Gleichnis, beschäftigt sich mit einem Behältnis: der Schale. Das Wesentliche der Schale besteht demnach nicht in dem Gefäß an sich, wie aufwendig und schön es auch immer gearbeitet sein mag, sondern in dem vom Gefäß umfungenen Raum. Also zunächst einmal in der Leere aber letztlich in dem Volumen an Reis, das die Schale aufzunehmen vermag und so die Leere verdrängt.

Nicole Fehlings Kartons sind leer. Zumindest enthalten sie keine greif-, ess- oder sonst wie konsumierbare Einwaage. Bei der Bestimmung ihrer Masse können deshalb Brutto, wie Netto außer Acht gelassen werden. Die ist nämlich und de facto einfach: Tara.