

***Dialektik der
Formen –
Dialektik der
Moderne –***



Jenaer Kunstverein e.V.
Jahresprogramm 2019

Laura *Eckert*
Stefan Schiek
Oliver Bekiersz
Renée *Reichenbach*
Carolin Gasse
***Peter* Wackernagel**
Michael Ritzmann
alias Dr. *Molrok*
Dietrich Klinge
Sarah *Alvim*
Berenike Arbeiter
***Denise* Blickhan**
Hyun-jeong Cho
FangSheng Chou
***Samira* Engel**
Miyoun Park
Jiseon Yoon



Jahresprogramm 2019



***Dialektik der
Formen —***

***Dialektik der
Moderne —***

Inhaltsverzeichnis

8

Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne.
Ein Blick in das Themenjahr 2019



14
Laura Eckert –
Stefan Schiek



30
Renée Reichenbach –
Oliver Bekiersz



46
Peter Wackernagel –
Carolin Gasse





58

FrommannscherSkulpturenGarten
Dr. Molrok „Kwant-3“



72

Skulpturen im Botanischen Garten
Dietrich Klinge



84

**Women of the house |
marke.6**



92

Grafikkonzept 2019

94–95

Impressum & Förderer/Sponsoren



—— Robert Sorg

Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne.

Ein Blick in das Themenjahr 2019



Das Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019 stellte für den Jenaer Kunstverein Selbstbesinnung und Herausforderung dar. In diesem Jahr kreuzten sich Kunst- und Vereinsgeschichte: Die enge Verknüpfung zwischen dem historischen Bauhaus und dem historischen Jenaer Kunstverein auf dem weiten Feld der Klassischen Moderne ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu holen, gilt als Verpflichtung des Kunstvereins und trägt zugleich zur Profilierung Jenas als Stadt der Moderne bei. Erinnert sei an die zahlreichen Ausstellungen von Weimarer Bauhaus-Meistern im historischen Jenaer Kunstverein wie auch an Paul Klees so bedeutenden „Vortrag, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924“ im Griesbachschen Gartenhaus, auch liebevoll Prinzessinnenschlösschen genannt, dem damaligen Ausstellungsort des Kunstvereins.

Das enge Band der Zeitgenossenschaft zwischen Bauhaus und Kunstverein im jungen 20. Jahrhundert ist nunmehr (Kunst-) Geschichte und Stoff für museale Präsentationen und wissenschaftliche Forschung geworden. Der heutige Jenaer Kunstverein ist allerdings keine museale Institution, sondern Vermittler und Förderer gegenwärtiger Kunst. Seine Zeitgenossenschaft mit der Kunst hat Bestand im alten wie im neuen Kunstverein, allein die Kunst ändert sich.

So lag im Bauhaus-Jubiläumsjahr 2019 für den Jenaer Kunstverein die Herausforderung vor allem darin, einen Spannungsbogen zu ziehen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Gibt es Kontinuitäten zwischen der Klassischen Moderne und der heutigen zeitgenössischen Kunst? Welche Veränderungen, Neuerungen und Transformationen lassen sich aufzeigen?

Dieser Frage wurde in Form von sechs Ausstellungen nachgegangen. Dabei wurden vier Ausstellungen in der Galerie des Kunstvereins im Stadtspeicher realisiert und zwei Skulpturenausstellungen im Außenraum umgesetzt – im Botanischen Garten und im Frommannschen Garten, in Zusammenarbeit mit der Professur für Spezielle Botanik und dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität.

Das gesamte Ausstellungskonzept war wesentlich von der Dialektik zwischen Abstraktion und Figürlichkeit in der künstlerischen Formsprache geprägt, also von jenen zwei Polen, zwischen denen sich die Klassische Moderne entfaltete und in dessen Spannungsfeld sich auch das Bauhaus in den Weimarer Jahren befand. Der Jenaer Kunstverein agierte als Vermittler zeitgenössischer Kunst auch und gerade im Bauhaus-Jubiläumsjahr gesamtheitlich, d. h. die klassischen Gattungen der bildenden Kunst (Malerei, Grafik, Skulptur) wurden genauso berücksichtigt wie neue künstlerische Medien



(Installation, Environment, Videokunst) und die performativen Künste (Musik, Literatur, Performance). Grundlegendes Prinzip war es, innerhalb einer Ausstellung jeweils zwei künstlerische Positionen zu präsentieren, die sich dialektisch ergänzen bzw. kontrastieren.

In der ersten Ausstellung des Jahres 2019 stand abstrakte Malerei von Stefan Schiek den figürlichen Skulpturen von Laura Eckert gegenüber. Die (gebrauchs-)gegenständlich anmutende Keramik von René Reichenbach wurde in der zweiten Ausstellung im Stadtspeicher kontrastiert mit den geometrischen Raster-Grafiken von Oliver Bekiersz. In der dritten Ausstellung stand die abstrakte, teilweise computergenerierte Bildhauerei Peter Wackernagels neben figürlichen Werken von Carolin Gasse, die zwischen Fotografie und Malerei changieren. Auch die Gartenausstellungen des Jenaer Kunstvereins folgten dem dialektischen Prinzip. Die kristalline Installation *Kwant-3* von Dr. Molrok alias Michael Ritzmann im *Frommannschen-SkulpturenGarten* traf auf die archaischen Menschen-Figuren von Dietrich Klinge. Zwischen den benachbarten Ausstellungsflächen entspann sich eine Korrespondenz zweier verschiedener ästhetischer Herangehensweisen.

Das dialektische Gefüge der Ausstellungen sollte dem Blick direkte Vergleichs- und Unterscheidungsmöglichkeiten anbieten. Im besten Falle sollte die konträre Gegenüberstellung zeit-

genössischer Formensprachen zu einer Synthese führen, die Auskunft gibt über Wesentliches der gezeigten Kunst. Das Angebot zur Analyse formaler Unterschiede sollte zudem Erkenntnis über inhaltliche Verwandtschaften ermöglichen. Die Bildung einer Synthese aber lag allein im Auge der betrachtenden Person.

Mit der letzten Ausstellung des Jahres 2019 wurde das dialektische Gefüge zugunsten des Pluralismus bewusst aufgebrochen. Das Jahreskonzept wurde selbstreflexiv um eine Dialektik des Kuratorischen erweitert. Dem vom Kunstverein entwickelten Jahreskonzept wurde eine Ausstellung hinzugefügt, die von *marke.6*, der Studierenden-Galerie der Bauhaus-Universität Weimar, gestaltet wurde. Ausschlaggebend für diese Kooperation im Bauhaus-Jubiläumsjahr war die historische Verbindung zwischen dem Jenaer Kunstverein und dem Weimarer Bauhaus, die bis in die Gegenwart Bestand hat. Die Ausstellung *Women of the house* wollte sich einer kritiklosen Hommage an die klassische Moderne entziehen, indem sie sich historischen wie auch zeitgenössischen Gender-Aspekten widmete. Sexualität, Rollenverhältnisse und -bilder im Privat-Intimen, wie auch im Öffentlich-Politischen wurden in verschiedensten Kunstformen und -medien zur Sprache gebracht. In dieser Themenwahl zeigt sich auch eine Kontinuität zwischen altem und neuem Bauhaus – der neue Mensch, der sich seiner ge-



sellschaftlichen Einschränkungen bewusst wird und nach Befreiung und Veränderung strebt.

Mit der Ausstellung *Women of the house* schloss das Jahresthema *Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne* im Jenaer Kunstverein, zugleich eröffneten sich Ideen und Konzepte, die im Jahr 2020 aufgegriffen und fortgeführt werden. So wird mit dem deutschlandweit ausgeschriebenen Ausstellungspreis für junge Kurator*innen, initiiert und umgesetzt durch den Jenaer Kunstverein, erstmals in Thüringen die Praxis des Kuratorischen gewürdigt. Des Weiteren wird die Zusammenarbeit mit der Kulturstadt Weimar fortgeführt, diesmal mit dem Kunstfest Weimar und der ACC Galerie. Historische Bezüge werden 2020 ebenfalls wieder thematisiert. Diesmal wird es etwas zeitgeschichtlicher, dafür aber noch selbstbezogener – der Jenaer Kunstverein wird 30! Als Resultat eines retrospektiven Blicks auf die Geschichte des neuen Jenaer Kunstvereins, der 1990 gegründet wurde, wird das Jahresthema, ganz offen und doch fokussiert, *Vielfalt!* lauten.

Was aber bleibt an Erkenntnis und Erfahrung aus dem Ausstellungsjahr 2019?

Die experimentelle Anwendung eines formellen dialektischen Konzepts ermöglicht es, sich unabhängig und frei von inhaltlicher Deutung, rein visuell und somit niederschwellig der Kunst zu nähern. Nach dem ersten Blick werden unwillkürlich Fragen nach den Inhalten der prä-

sentierte Kunst aufgeworfen, die aus dem hermetischen Raum der Künste in gesellschaftliche Bedeutungsfelder führen können. Dennoch sind konkrete Orientierungsangebote bei dieser Fragen- und Blickentwicklung hilfreich. Dies leistete der Kunstverein durch seine kunstvermittelnden Angebote in Form von Führungen, Einführungsreden und Ausstellungsbeihäften. Der Katalog, in dem Sie gerade lesen, ist die Synthese des Themenjahrs 2019, indem die einzelnen Ausstellungen zusammengeführt werden. Er versammelt fotografische Impressionen der Ausstellungen und Texte, die als Reden zu den jeweiligen Eröffnungen gehalten wurden. Berücksichtigen konnten wir nicht die zahlreichen literarischen und musikalischen Veranstaltungen, nicht die Jahresauktion des Jenaer Kunstvereins, der größten Auktion für zeitgenössische Kunst in Thüringen, die mit einem eigenen Katalog dokumentiert wurde. Und auch nicht die Ausstellung zum Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena, zu dem ebenfalls ein eigenes Beiheft erschien.

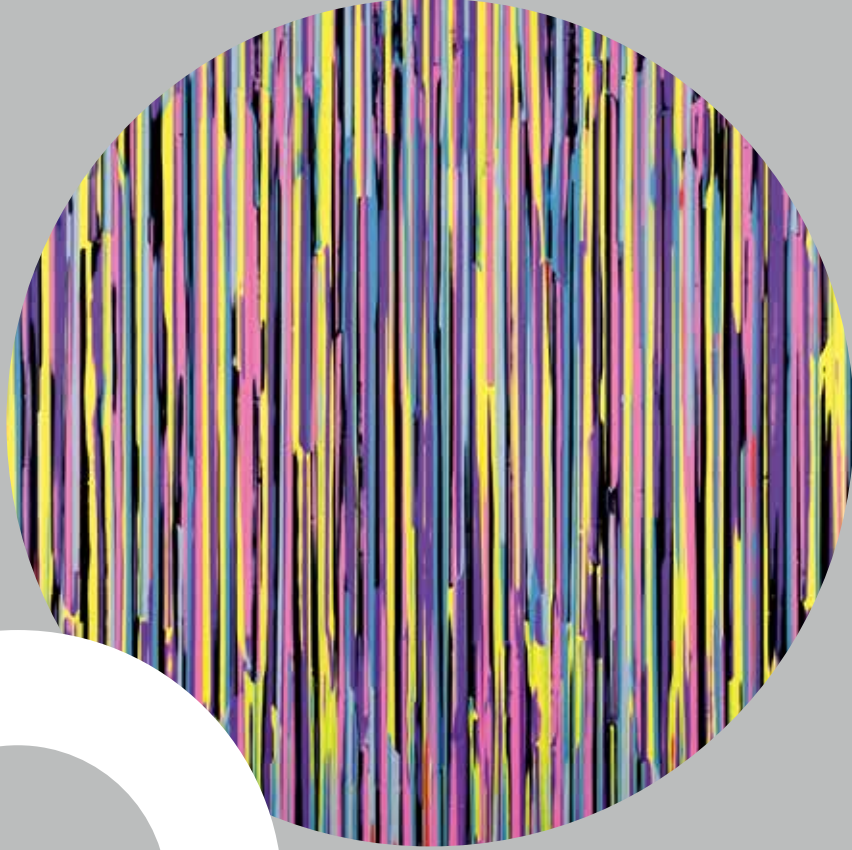
Sie sehen, die Aktivitäten des Jenaer Kunstvereins sind vielfältig und größtenteils ehrenamtlich getragen.

Ich wünsche bei Lektüre, Blick und Assoziation anregende Kontemplation und dialektisches Vergnügen.

Ausstellung
2. Februar — 16. März

***Laura
Eckert***





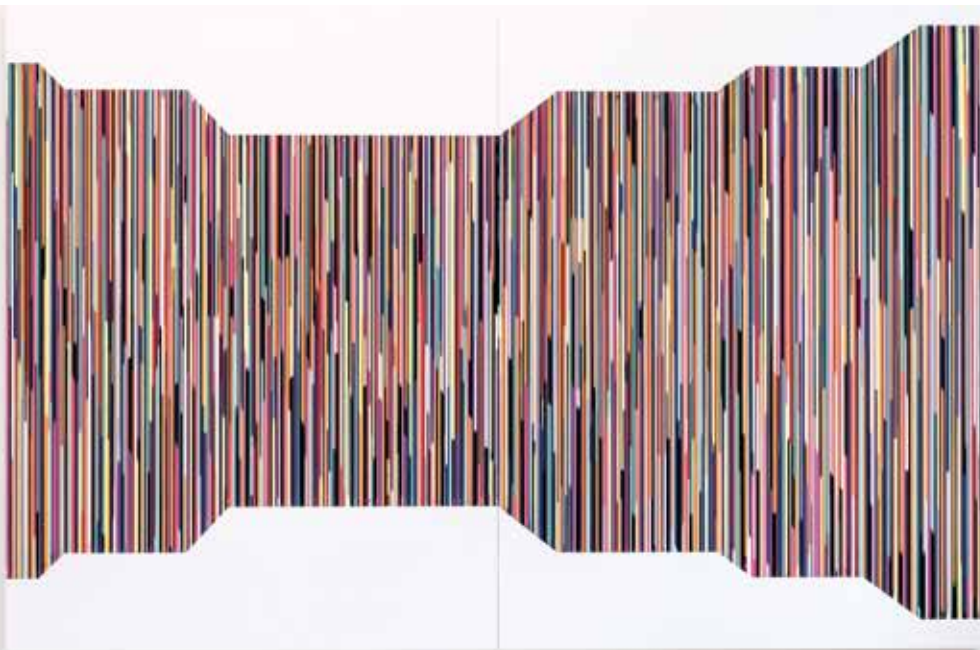
***Stefan
Schiek***

— Michaela Mai

Einführung in die Ausstellung Laura Eckert – Stefan Schiek



Stefan Schiek: Unfold, Glanzlack auf
Aluminium, 2017, 200 x 300 cm



Laura Eckert: Signs of sleep,
Eichenparkett, Eisengestell, Beize,
2013, 70 x 220 x 120 cm





Inmitten der Arbeiten von Laura Eckert und Stefan Schiek wird sofort die Dialektik zwischen Abstraktion und Figürlichem, zwischen Skulptur und Malerei erfahrbar. Einerseits finden wir plastische Formen aus Holz vor: Figuren im Raum. Auf der anderen Seite sind wir umgeben von Malerei auf planen Aluminiumplatten. Natürliches trifft auf Industrielles, erdige Naturtöne auf knallige Farben, raue Oberflächen auf Hochglanz, Bildhauerei auf Malerei. Das alles scheint erst einmal in absolutem Gegensatz zu stehen – wie These und Antithese in der dialektischen Gesprächsführung der Philosophen. Und doch ergänzen sich die beiden Positionen und treten in einen Dialog, der vielleicht zu einer Synthese führen mag.

—— **Stefan Schiek**

Bei Stefan Schiek begann alles mit ein paar alten Dosen Lack, die er während eines Aufenthalts in Spanien auf einem Flohmarkt fand – oder die ihn dort fanden. Zufall oder Schicksal. Er war sofort fasziniert von der Materialität des Lacks, seiner zähflüssigen Konsistenz und der unglaublichen Intensität der Farbe. Bis heute ist er dem Lack treu geblieben und hat daraus eine ganz eigene Art der Malerei entwickelt.

Die hier ausgestellten Werke sind nur ein kleiner Ausschnitt aus seinem gesamten Schaffen. Es gibt durchaus auch figürliche Darstellungen: Szenen aus dem Leben. Verbindend ist in allen Arbeiten die Abstraktion, das Spiel mit Fläche, Raum und Farbe. Seine ‚Streifenbilder‘ scheinen in puncto Abstraktion in seinem Gesamtwerk einen Kulminationspunkt zu bilden.

Wenn wir uns die im Jenaer Kunstverein ausgestellten Werke ansehen, so wirkt die Farbigkeit der Bilder, die Materialität unmittelbar auf uns. Die hochglänzende Oberfläche ruft im ersten Moment womöglich Assoziationen zu hochwertigen Designobjekten hervor – frisch poliert. Doch lassen wir uns von der meist spiegelnden Hochglanz-Oberfläche nicht abhalten, auf das zu blicken, was darunter liegt.

Die Grundstruktur der gezeigten Werke entsteht durch die Rasterung der Bildfläche, die vertikalen Streifen. In vielen Schichten trägt Stefan Schiek Lack auf, wobei die Farbpalette durch Intuition und Stimmung oder die Charakteristik des Dargestellten bestimmt wird. Der Farbauftrag erfolgt teils durch Schüttung, zusätzlich aber tatsächlich – und bei vielen Arbeiten ausschließlich – durch den Pinsel. Sichtbar ist: die Streifen sind nicht flächig koloriert, nicht monochrom. Sie stehen auch nicht absolut abgegrenzt nebeneinander. Bei genauem Hinsehen



Stefan Schiek: Window, Glanzlack auf Aluminium, 2017, 120 x 120 cm



Stefan Schiek: Warpainting (gelblau), Glanzlack auf Aluminium, 2013, 100 x 100 cm

wird augenscheinlich, dass es sich um sich überlagernde Farbschichten handelt, dass sich die einzelnen Streifen durchdringen, was den Werken eine starke Dynamik und Tiefenwirkung gibt.

Bei den großformatigen Werken mit dem Titel *Unfold* sehen wir, wie sich Falten auf dem flachen Bildträger realisieren lassen. Hier entsteht Räumlichkeit und Tiefe nicht nur durch die verschiedenen Farbschichten der Streifen, sondern zusätzlich durch die Form, in die das farbige, durch Streifen strukturierte Feld gebracht wird: Eine Fläche aus cremeweißem Lack bannt die dynamische Fläche aus den parallel angeordneten vertikalen Streifen in eine dreidimensional wirkende Form. Die perspektivische Formung durch die monochrome, helle, glänzende Fläche potenziert den Eindruck der räumlichen Tiefe.

Das Werk *Window* führt uns durch die breite, schwarze Rahmung in den Bildraum und zeigt eine völlig neue Interpretation von Landschaftsmalerei. Ein Blick durch das Fenster in den natürlichen Außenraum – realisiert ohne gängige Fluchtpunkte und illusionistische Perspektivität, in vollkommener Abstraktion.

Jeder Streifen eröffnet einen Raum, der sich wiederum aus vielen Schichten konstituiert –

entstanden durch das Spiel aus der multiplen Wiederholung von Verdecken und Freilegen, von Erschaffen und Zerstören. Der Arbeitsprozess, der aus vielen Vorgängen von Farbauftrag, Trocknung und Schleifen besteht, scheint am Ende bei Stefan Schieks Arbeiten nicht mehr sichtbar, lässt die glänzende und spiegelnde Oberfläche ja keinen einzigen Pinselstrich erahnen. Nachzuvollziehen ist der Prozess aber eben doch: Denn durch das partielle Abschleifen werden einzelne Farbschichten, also die, geschichteten' Schichten, offenlegt.

Die *Warpaintings* thematisieren explizit den Arbeitsprozess des Künstlers: Es scheint kein einfacher zu sein, es ist vielmehr ein Kampf zwischen Formen und Entstehen lassen, zwischen Kontrolle und Geschehen lassen, zwischen Absicht und Unvorhergesehenem. Es geht um den künstlerischen Schaffensprozess, der uns durch die Werke veranschaulicht wird. Geplant werden kann dieser vom Künstler nicht vollends. So sind die Werke auch als eine Art langwieriger und vielschichtiger Verhandlungsprozess zwischen Material und Künstler zu sehen, wobei jeder seinen Willen durchzusetzen versucht. Wenn der Kampf ausgefochten ist, erhält er seinen Abschluss durch eine versiegelnde Klarlack-Schicht.

Im Nebenraum befindet sich ein Werk aus der Serie der *Warpaintings*, das allerdings keine Schutzschicht aus Klarlack erhalten hat. Hier strahlen uns matte Farben an, der Kampf zwischen Maler und Material bleibt freigelegt und lässt den Prozess des Entstehens ganz direkt und unmittelbar auf uns wirken.

—— **Laura Eckert**

Fläche und Raum, Schichten und Prozesshaftigkeit – das zeichnet ebenso die Arbeiten der Bildhauerin Laura Eckert aus, wenn auch auf gänzlich andere Art und Weise.

Das Material, aus dem Laura Eckert ihre Figuren formt, entstammt der Natur. Bei ihren Werken kommen sowohl Baumstämme als auch alte Balken, hochwertige Harthölzer aus alten Fußböden oder profane Dachlatten zum Einsatz. Alles, was schon einmal verwendet wurde, wird wiederverwertet, aus dem ursprünglichen Gebrauchskontext herausgenommen und in den Kontext der Kunst überführt, mit einer neuen Bedeutung versehen – ohne die Spuren des Vergangenen abzustreifen oder zu verbergen. So spiegelt sich in der Zusammensetzung und Formung der Figuren schon eine Grundidee des

Dargestellten: Ebenso wie das verwendete Holz trägt jeder Mensch Spuren der Vergangenheit in sich. Und das ist es, worum es Laura Eckert geht: um den Menschen und vor allem den Prozess des Mensch-Seins.

War es in der Antike und lange Zeit darüber hinaus in der Kunst das Ziel, den Menschen in seiner Vollendetheit, in seiner Perfektion darzustellen, steht Laura Eckert mit ihren Werken in genauer Opposition dazu: Gerade das Unvollendete, das Unperfekte kommt in ihren Werken zum Ausdruck. Der Mensch wird hier nicht als fertiges Subjekt verstanden, sondern als ein sich ständig transformierendes und sich entwickelndes Wesen. Das Non-Finito, also das Unvollendete, erklärte übrigens schon der Bildhauer Auguste Rodin zu einem eigenständigen Stilmittel. Laura Eckert trägt mit ihren plastischen Arbeiten gewissermaßen zu dessen Weiterentwicklung bei.

Der liegende Torso o.T. / *Landung* besteht größtenteils aus einer Astgabel. Die Grundform der Skulptur ist also durch die Eigenschaft des Materials vorgegeben. Der Körper wird erweitert durch Hinzufügen von Leisten und flächigen Holzplatten. Und obwohl der Körper durch das Addieren einzelner Teile erweitert wird, bleibt er doch fragmentarisch.

Laura Eckert: NN32, Kirschholz, verschiedene Hölzer, Efeu, Pigment, 2018, 66 x 52 x 30 cm, Sockel aus Multiplex, Sockel: 113 x 47 x 47 cm



Stefan Schiek: Warpainting (Illa),
Glanzack auf Aluminium, 2015, 100 x 100 cm

Laura Eckert: O.T. (Landung), Walnussholz,
Schichtholz, Beize, 2015, 60 x 150 x 80 cm





Laura Eckert: Signs of sleep, Eichenparkett, Eisengestell, Beize, 2013, 70 x 220 x 120 cm



Im Obergeschoss treffen wir auf eine weitere liegende Figur: *Signs of Sleep*. Auf einem Tisch eröffnet sich uns eine vielschichtige Form, die an Architekturmodelle oder topographische Landkarten erinnert. Auch hier sind es unzählige Schichten und Teile, aus denen ein Körper entsteht. Die Gestalt der liegenden, schlafenden Figur erhebt sich wie eine Landschaft aus der Ebene. Und zugleich tauchen wir ein in die Tiefen des Menschlichen, wenn Assoziationen zu Schlaf, Traum und Unbewusstem geweckt werden.

Blicken wir in die Gesichter der Figuren Laura Eckerts, vermitteln sie Ruhe und Zeitlosigkeit. Ihre Präsenz ist unmittelbar. Sie wirken trotz ihrer Namenlosigkeit, die weniger als Zeichen von Anonymität, mehr als Zeichen des Überindividuellen gesehen werden kann, menschlich auf uns, scheinen unseren Blick zu erwidern. Allerdings wird ebenso unmittelbar augenscheinlich, dass die Figuren durch verschiedene Teile, Bretter oder Aststücke, zusammengesetzt sind. Die auffälligen Risse, die durch

Gesicht und Körper gehen, werden bewusst nicht kaschiert, sondern sind Teil des Ganzen. Während die Antlitze figural und plastisch ausgeformt sind, verzichtet die Künstlerin auf eine naturalistische Darstellung der zugehörigen Körper. Stattdessen thronen die Köpfe auf skelettartig und prothetisch wirkenden Lattengerüsten. Der Mensch – eben nicht nur aus einem Holz geschnitzt – als vielschichtiges Wesen, als Konstrukt einer Entwicklung, nicht ohne Makel, wirft den Blick zurück auf das Gegenüber.

Beim Betreten des Raumes stößt man auf eine (über)lebensgroße Figur mit dem Titel *Her*. Sie steht mit beiden Beinen auf dem Boden, wirkt monumental und doch fragil. Ist man im ersten Moment mit der Rückenansicht konfrontiert, zieht die Figur die Betrachter*innen in den Raum und fordert dazu auf, ihr frontal gegenüberzutreten. Wie in der Begegnung mit einem menschlichen Gegenüber erhofft man sich Auskunft über das Wesen durch den Blick in das Gesicht. Doch die Erkenntnis, die wir vermeintlich durch den Blick in die Augen, in das Gesicht

des Anderen erwarten, wird uns verweigert. Die Illusion, das Wesen und den Charakter eines Menschen durch die äußere Erscheinung zu erkennen, zerbricht.

Die gesamte Figur besteht aus hunderten Einzelteilen, ihr Bild wurde mit Kettensäge, Hammer und Meißel aus dem Holz gehauen. Das Motiv von Konstruktion und Destruktion, von Erschaffen und Zerstören, das auch Stefan Schieks Werke durchzieht, ist auch hier gewissermaßen Grundprinzip des Schaffensprozesses. Der durch verschiedene Spuren und Schichten offengelegte Prozess veranschaulicht uns die Formbarkeit des Körpers und gibt Laura Eckert zugleich Freiheit, Figuren wachsen zu lassen, sie entstehen zu lassen. Damit bezieht die Künstlerin auch die Idee von zeitgenössischen und futuristischen Technologien zur Optimierung des menschlichen Körpers in Ihre Werke ein.

In jeder Figur finden sich Leerstellen, absichtlich herbeigeführte Verletzungen und Fragmentarisches. Die Vielschichtigkeit des Menschen in seiner Konstitution wird in der Begegnung mit den Skulpturen offenkundig. Ebenso zeigt sich, dass der Prozess, den Laura Eckert bei der Formfindung im Arbeitsprozess

durchläuft, gleichermaßen für den niemals abgeschlossenen Prozess des Mensch-Seins von elementarer Bedeutung ist.

Wie bei Stefan Schieks Malerei erscheint der Schaffensprozess als ein ständiges Suchen, ein Aushandeln zwischen Material und Künstler*innen-Hand, aus dem das jeweilige Werk entsteht. So treten die figürlichen Positionen Laura Eckerts nicht nur in einen Dialog mit Stefan Schieks ungegenständlicher Malerei, sie generieren gerade in der Gegenüberstellung Synergieeffekte, treten in Beziehung zueinander und nehmen Bezug aufeinander. Aus These und Antithese entsteht durch die Gegenüberstellung der beiden Positionen letztendlich eine Art Synthese.

Ich freue mich sehr über die Entscheidung des Jenaer Kunstvereins, das Jahresthema mit dieser wunderbaren Ausstellung zu eröffnen. Die beiden Positionen stehen für sich und zugleich miteinander. Durch die Gegenüberstellung eröffnen sich neue und aufschlussreiche Perspektiven auf die Vielschichtigkeit von Kunst und Leben, auf die Komplexität unserer Zeit, die aus den Werken spricht. Herzlichen Dank an die beiden Künstler, die sich dem Experiment gestellt haben. Es ist geglückt!



Stefan Schiek: Unfold #1 und #2, Glanzlack auf Aluminium, 2017, jeweils 120 x 120 cm





Laura Eckert: NN31, Kirschholz, verschiedene Hölzer, Kreidegrund, 2018, 30 x 34 x 36 cm, Sockel aus Multiplex, 93 x 54 x 43 cm



Laura Eckert

1983	geboren in Trier
2003–2005	Studium Ethnologie/Kunstgeschichte und Soziologie Universitäten Halle und Leipzig
2005–2006	Studium der Kunstpädagogik Burg Giebichenstein Halle
2006–2008	Studium der Bildhauerei Burg Giebichenstein Halle
2008–2011	Studium Bildhauerei/ Figur Burg Giebichenstein Halle Tutorin plastische und zeichnerische Grundlagen
2011	Diplom Bildhauerei/Schwerpunkt Figur (Prof. Bruno Raetsch) Burg Giebichenstein Halle
2017	Lehrauftrag Burg Giebichenstein Halle

Auszeichnungen und Preise

2014	Ramboux Preis der Stadt Trier
2018	Projektstipendium finanziert durch Schloss Balmoral, Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur



Stefan Schiek

1976	geboren in Ulm
1997–1999	Studium Mediengestaltung/ Freien Kunst Bauhaus-Universität Weimar
1999–2000	Studium Audiovisuelle Kommunikation Universidad Pompeu Fabra Barcelona
2000–2002	Studium Mediengestaltung/ Freien Kunst Bauhaus-Universität Weimar
2002	Diplom Mediengestaltung Bauhaus-Universität Weimar
seit 2002	Arbeit als Freier Künstler

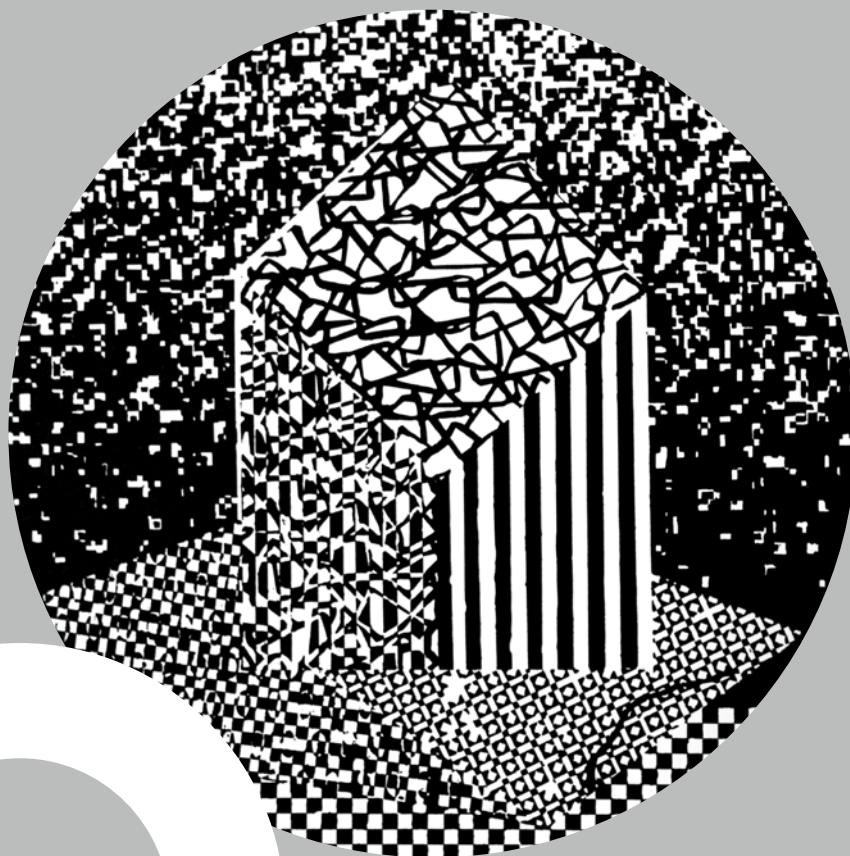
Auszeichnungen und Preise

2014	Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen PHÖNIX Kunstpreis
2016	Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen Aufenthaltsstipendium Schloss Wiepersdorf
2019	Thüringer Landesstipendium für Bildende Kunst

Ausstellung
30. März — 11. Mai

***Renée
Reichenbach***





***Oliver
Bekiersz***

— Ella Falldorf

Einführung in die Ausstellung Oliver Bekiersz – Renée Reichenbach



Renée Reichenbach: Einbaum I-III, Keramik, 2017, L: jeweils 140 cm



Renée Reichenbach: Keramik, Meduse I-II
und Ciotola I, 2016, H: 32 cm



Oliver Bekiersz: zwei Linolschnitte ohne Titel,
2018/2019, 30 x 38 cm und 96 x 66,5 cm



Die Idee für diese Ausstellung wurde vor dem Hintergrund des Bauhaus-Jahres 2019 entwickelt. Wie auch schon in der vorausgegangenen Ausstellung von Laura Eckert und Stefan Schieck wird ein Spannungsbogen von den Innovationen der klassischen Moderne zur zeitgenössischen Kunst gespannt. Welche künstlerischen Mittel sind es heute, die traditionelle Gattungsgrenzen so radikal in Frage stellen, wie es das Bauhaus 1919 tat?

So treten hier nun zwei Künstler*innen in Dialog miteinander, die beide auf die eine oder andere Weise im Umkreis des Bauhauses entwickelte künstlerische Innovationen in die Gegenwart übersetzen. Vor diesem Hintergrund möchte ich kurz einen Schritt zurückgehen und herausstellen, wofür das Bauhaus eigentlich steht:

Das Bauhaus war Resultat einer Bewegung, die schon im 19. Jahrhundert ansetzte und beispielsweise von der Arts and Crafts-Bewegung maßgeblich beeinflusst wurde. Im Zuge dessen kam es zu einem Paradigmenwechsel, durch den die angewandte Kunst im Gegensatz zur autonomen bzw. freien Kunst aufgewertet wurde. Vielen Bauhäuslern ging es darum, sich als freie Künstler wieder der angewandten Kunst zu zu-

wenden. Ziel war es, die umgebende Lebenswelt künstlerisch zu gestalten und dementsprechend sowohl mit dem Handwerk als auch mit der Industrie zusammenzuarbeiten.

Blicken wir mit diesem kunsthistorischen Hintergrund auf die Arbeiten von Bekiersz und Reichenbach und insbesondere auf ihr Verhältnis zu den angewandten Künsten, haben wir es in dieser Ausstellung eher mit einer Gegenbewegung zu tun. Die Idee freie und angewandte Kunst zu vereinen, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgegriffen, nun aber vornehmlich von der anderen Seite. Immer häufiger wurden Materialien, die traditionell der angewandten Kunst zugeordnet waren, auch für freie Künste fruchtbar gemacht. So auch die hier vertretenen Gattungen der Keramik und Grafik.

Die beiden hier vorgestellten Künstler können als Ausdruck dieser Bewegung verstanden werden. Oliver Bekiersz hat eine Ausbildung als Grafikdesigner und Renée Reichenbach ist Keramikerin. Ihre gelernten Methoden haben jedoch einen Abstraktionsprozess durchlaufen, dessen Ergebnisse wir hier nun sehen. Ich möchte nur kurz die beiden Positionen und insbesondere ihre Arbeitsweisen vorstellen und so auch erste Interpretationsansätze entwickeln.

—— **Renée Reichenbach**

Die Keramikerin Renée Reichenbach bewegt sich an der vom Bauhaus so nachhaltig ausgelagerten Grenze zwischen freier und angewandter Kunst. Ihre dreidimensionalen Arbeiten sind zugleich Alltagsgefäß und Plastik. Die Künstlerin ist 1956 in Jena geboren und studierte 1975–1982 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein Halle im Fachbereich Keramik bei Gertraud Möhwald und Martin Wetzels. Hier lernte sie zunächst das klassische Handwerk des Herstellens von Gebrauchskeramiken an der Töpferscheibe. In den 1980er Jahren begann sie dann nach und nach mit schamottiertem, farbigem Ton zu arbeiten und diesen nicht mehr an der Drehscheibe zu formen, sondern tektonisch zusammenzusetzen. Zunächst waren die so entstehenden Objekte eher flächig, relief- oder tablettartig. Aus immer schlanker werdenden Deckelgefäßen entwickelten sich dann ab 1990 nach und nach freie Plastiken.

Reichenbach löste sich folglich von der Funktionalität der keramischen Arbeit und entwickelte stattdessen die Plastiken zu einer Art „Bau“. Die Objekte ergeben sich weder aus einem Guss, wie etwa in der Bronzeplastik üblich, noch aus einem subtraktiven Verfahren, wie wir es aus der klassischen Skulptur kennen.

Stattdessen arbeitet Renée Reichenbach additiv. Die Ausgangsform gestaltet sie meist aus dunklem Ton, den sie zu einer Platte ausrollt. Darauf ordnet sie dann Schnipsel aus farbigem Ton oder hauchdünne Porzellanblätter an, die auf der Fläche ineinander gewalzt werden. Auf die entstandenen Objekte druckt sie wahlweise noch eine dünne Schicht aus deckendem oder transparentem Porzellan. Dieser Bearbeitungsprozess geht auch nach dem ersten Brennen noch weiter, teilweise können tiefere Farbschichten durch Schleifen wieder hervorgeholt oder durch Ritzungen und Einkerbungen nachträglich gefärbt werden. Die Farbigkeit, die insgesamt eher gedeckt gehalten ist, entsteht nicht durch nachträgliches Auftragen, sondern ist schon Teil des Materials, welches dann dreidimensional gestaltet wird.

So entstehen farbige, geometrisch anmutende Formen auf der marmorierten Oberfläche der Plastiken. Auf den ersten Blick wirken sie, als seien sie zerbrochen und wieder zusammengesetzt. Allerdings scheinen sie nicht „richtig“ zusammengesetzt, sondern eher, im Sinne des Kubismus, verschoben oder in sich gedreht. Trotz der klaren, geraden Kanten, die sowohl in der äußeren Form als auch durch die eingearbeiteten Fragmente zu finden sind, strebt Renée Reichenbach einen organischen Gesamteindruck an.

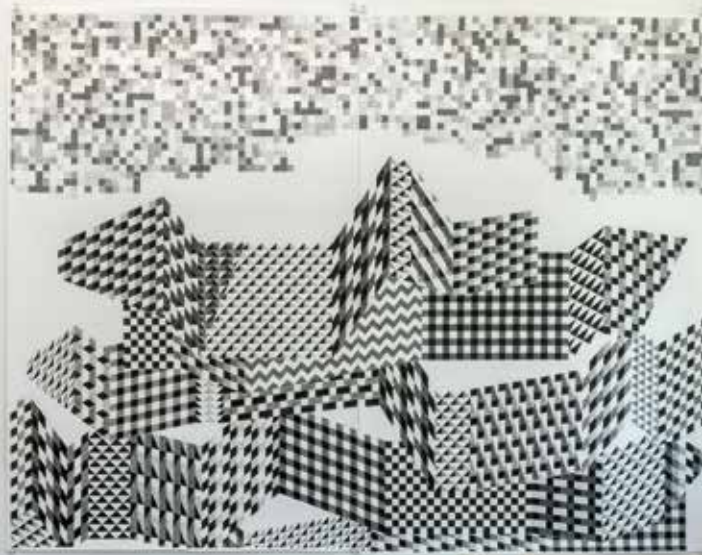




Renée Reichenbach: Kannenobjekt, Keramik, 2018, H: 41 – 52 cm

Renée Reichenbach: Fischmesser III und IV, Keramik, 2018, L: 72 und 47 cm

Oliver Bekiersz: Mauern, Kohlezeichnung, 2017, 300 x 240 cm



Renée Reichenbach: Signum, 2013, 40 x 40 x 38 cm



Renée Reichenbach: Meduse I-II und Ciotola I-II, 2016, H: 23 – 32 cm



Die Künstlerin beschreibt ihre Arbeiten selbst wie folgt:

„Das Bauen dieser Landschaften ist ein stetiges Suchen danach, Farben und Formen einem alles miteinander verbindenden, möglichst selbstverständlichen Rhythmus unterzuordnen. Und dieser Prozess ist erst dann abgeschlossen, wenn ich fraglos vor meinem Stück stehe und mit Lust meine Blicke darüber wandern lassen kann. Wenn nichts mehr gewollt wirkt, sondern alles wie natürlich auseinander erwachsen.“

Renée Reichenbach trägt mit ihrer Kunst jedoch nicht nur zur Diskussion um das Aufbrechen und Erweitern der Gattungsgrenzen bei, die so typisch ist für das Bauhaus. Sie tritt mit ihrer Gestaltung zudem in das Spannungsfeld von abstrakter und figurativer Formensprache. Zwar bilden ihre Arbeiten nicht mimetisch einen anderen Gegenstand ab, doch die Abstraktion ist nicht vollständig. Ihre Werke spielen immer wieder mit visuellen Assoziationen, die mit dazu passenden Titeln unterstrichen werden. So lassen sich die reliefartigen Werke als „Landschaften“ beschreiben oder die länglichen Rollen als „Fische“. Diese visuellen Assoziationen lassen sich auch in den Werken des Künstlers Oliver Bekiersz finden.

Oliver Bekiersz

Oliver Bekiersz ist Grafiker. Er arbeitet mit und auf Papier. Die Ausstellung zeigt zahlreiche seiner Linoldrucke und eine großformatige Kohlezeichnung. Das dominante Motiv seiner Arbeiten ist das schwarz-weiße Raster, entwickelt aus gleichförmigen, rechteckigen Formen, die sich überlagern und gegeneinander laufen und kontrastreiche Flächen, Räume und Perspektiven schaffen.

Auch Oliver Bekiersz ist in Jena geboren, im Jahr 1986. Nach einer Ausbildung zum Grafikdesigner nahm er ein Studium der Bildenden Kunst im Bereich Grafik bei Thomas Rug an der Burg Giebichenstein auf, welches er 2017 abschloss. Wir können hier also festhalten, dass auch bei ihm, ähnlich wie bei Renée Reichenbach, eine Entwicklung von der angewandten zur freien Kunst innerhalb einer Gattung abzulesen ist.

Zu Beginn seines Studiums in Halle ging er von großformatigen Stadtansichten aus, von Plattenbauten und der rasterartigen Struktur der Großstadt. Doch nach und nach verabschiedete er sich vom Figürlichen und zoomte auf die Fassaden, die reliefartig gestalteten Wände. Trotzdem bleiben auch heute noch die architektonischen Bezüge sichtbar, vor allem durch die räumliche Anordnung der Raster auf der Fläche, die sowohl in den Druckgraphiken als auch in den Zeichnungen sichtbar wird.

Doch wie entstehen diese Linoldrucke? Auf den ersten Blick glaubt man Collagen vor sich zu haben, doch es handelt sich lediglich um ein einzelnes Stück Papier. Auf diesem homogenen Bildgrund werden sich wiederholende Grundmuster klar voneinander abgegrenzt und verschoben nebeneinandergesetzt. Optisch erweckt diese Methode den Eindruck der Überschneidung und Überlagerung. Die Muster werden zunächst gezeichnet oder gedruckt, dann zerschnitten und collageartig angeordnet. Danach werden sie händisch in einem kleinteiligen, langwierigen Prozess auf die Linolium-Druckplatte übertragen und schließlich gedruckt.

Die einzelnen Muster muten auf den ersten Blick fast an wie Stoffe. Teilweise sind sie frei

entworfen und teilweise von grafisch gestalteten Papieren übernommen, gesammelt in der Alltagswelt. In den jüngsten Arbeiten nutzt Bekiersz oft auch QR-Codes als Vorlage.

Das Finden und Zusammenfügen der Muster ist immer ein Spiel, ein Ausprobieren. Oft werden die Ausgangsmuster in unterschiedlichen Collagen wiederverwendet, was den Arbeiten einen seriellen Charakter verleiht.

Die starken Schwarz-Weiß-Kontraste und die abgemessenen, logisch angeordneten geometrischen Formen erinnern an die schon am Bauhaus angestoßene und in den 1960er Jahren groß gewordene Optical Art. Räumliche Erfahrung wird suggeriert, aber immer wieder gebrochen. Doch die Arbeiten von Bekiersz sind

Oliver Bekiersz: Mauern, Kohlezeichnung, 2017, 300 x 240 cm. Detail mit Betrachtern.



Oliver Bekiersz: Feld III, mehrfarbiger Linolschnitt, 2015, 18 x 18 cm



sehr viel kleinformatiger als eigentlich üblich für diese Kunstrichtung. Es geht ihm weder um optische Täuschung noch um technische Perfektion. Neben der Collage-Technik spielt bei Bekiersz auch immer das Handwerkliche eine Rolle. Die verwendete Drucktechnik hinterlässt Spuren des Händischen, „Unperfekten“, Menschlichen.

Neben den druckgrafischen Arbeiten stellt Bekiersz auch eine Kohlezeichnung in der Ausstellung vor, die ebenfalls bereits durch die Technik beeindruckt. Kohle ist ein Zeichenmaterial, mit dem man normalerweise verwasche-

ne Schattierungen entstehen lassen kann und dessen Qualität in der Erzeugung unscharfer Konturen liegt. Oliver Bekiersz setzt die Zeichenkohle jedoch gänzlich anders ein. Er klebt die Bildflächen mit Klebeband ab und arbeitet sich durch die verschiedenen entstandenen Formen. Dabei geht er so kleinteilig vor, dass es ihm gelingt, durch immer wieder eng nebeneinandergesetzte Punkte oder gewundenen Striche eine flirrende Oberfläche zu erzeugen, die Haptik und Materialität vermittelt. Auch hier entsteht ein Muster aus Flächen, die in sich einheitlich

Oliver Bakiersz: o. T., Linolschnitt, 2018, 37 x 29 cm



gestaltet sind, aber so gegeneinander laufen, dass der Eindruck von Perspektivität entsteht. So werden die großformatigen Zeichnungen oft als Landschaften wahrgenommen. Abstrahierte Ansichten von Stadt- und Berglandschaften eröffnen sich. Ähnlich wie bei Reichenbach ergibt sich auch hier wieder ein Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Figuration.

Auch wenn die Techniken sehr weit auseinanderzuliegen scheinen, wird gerade in der Gegenüberstellung beider künstlerischer Positionen noch einmal besonders deutlich, was der Kern von Bekiersz' Arbeit ist: Es geht dem Künstler um ein Ausreizen der Grenzen dieser Materialien, der Techniken und dem immer wieder Neu-Erschaffen von Bildern aus der begrenzt möglichen Kombination von Rechtecken und sie kreuzenden Diagonalen.

Zum Abschluss möchte ich, wie auch diese Ausstellung, den Versuch wagen, beide Positionen in einen Dialog miteinander treten lassen und fragen, welche Aspekte – abgesehen von den biografischen Parallelen, dass beide Künstler*innen in Jena geboren wurden und heute in Halle leben – die beiden in ihrem Spiel mit Material und Form verbindet.

Erst durch Kunstströmungen wie dem Bauhaus entdeckten Künstler*innen die hier vorgestellten Gattungen Keramik und Grafik, die zuvor lange als anwendungsorientierte Gebrauchskunst oder als Hilfsttechnik zur raschen Vervielfältigung und Verbreitung belächelt wurden. Reichenbach und Bekiersz arbeiten mit der spannungsgeladenen Geschichte dieser Gattungen und nutzen sie in der freien Kunst: die Keramiken sind nicht mehr bloße Gefäße; die Drucke sind weder Flugblatt noch Design.

Wie schon am Bauhaus spielt sowohl das handwerkliche Meistern der Technik als auch das Ausreizen des Materials hier eine entscheidende Rolle. So liegen all den gezeigten Werken diffizile, langwierige Arbeitsprozesse zu Grunde, die nur mit äußerster Geduld und technischer Fertigkeit bewältigt werden können.

Reichenbach und Bekiersz arbeiten beide abstrahierend, spielen mit Rastern oder geometrischen Formen und setzen sie collageartig zusammen. Er zweidimensional, angelehnt an den Konstruktivismus und sie dreidimensional, eher orientiert an kubistischer Formsprache. Doch die figurativen Bezüge schimmern bei beiden immer wieder hervor, regen die Phantasie der Betrachtenden an und eröffnen visuelle Assoziationsräume.



Abstract
 1997-1998
 100 x 100 cm
 100 x 100 cm



Abstract
 1997-1998
 100 x 100 cm
 100 x 100 cm





Renée Reichenbach

1956	geboren in Jena
1975–1982	Studium Keramik bei Gertraud Möhwald und Martin Wetzel, Burg Giebichenstein Halle
seit 1982	Arbeit als Freie Künstlerin
1997	Gastprofessur Institut für Künstlerische Keramik Höhr-Grenzhausen, FH Koblenz
2001/2006	Organisation und Leitung des 2. und 4. Internationalen Keramiksymposiums, Künstlerhaus 188 Halle
2011/12	Lehrauftrag Plastik/Keramik, Burg Giebichenstein Halle

lebt und arbeitet in Halle/Saale



Oliver Bekiersz

1986	geboren in Jena
2006–2009	Ausbildung Grafikdesign, FSS Ulm
2009–2010	Studienvorbereitungsjahr bei Einhard Hopfe, Künstlerischen Abendschule Jena
2010–2017	Studium Grafik bei Prof. Thomas Rugg, Burg Giebichenstein Halle

lebt und arbeitet in Halle/Saale

Ausstellung
18. Mai — 29. Juni

***Peter
Wackernagel***





***Carolyn
Gasse***

— Angelika Steinmetz-Oppelland

Wirklich abstrakt und tatsächlich gegenständlich?

Peter Wackernagel – Carolin Gasse



Carolin Gasse: Wolken - temps d'orage, 2018, 70 x 105 cm
C-Print auf Alu-Dibond, 2018, 70 x 105 cm



Carolin Gasse: Morgen, 2018, 100 x 150 cm
C-Print auf Alu-Dibond, 2018, 100 x 150 cm



Peter Wackernagel: Klumpen, Objektgruppe,
Aluminium auf Kunststoff, 2010, 40 x 55 x 45 cm



Um diese Frage geht es in der Kunst seit mehr als 100 Jahren immer wieder. Der Kunstverein hat sie im Jubiläumsjahr des Bauhauses in den Fokus seines Ausstellungsprogramms gestellt, weil sie das Spannungsfeld umfasst, in dem sich seit dem frühen 20. Jahrhundert die Kunst der Moderne ereignet. Einer der wichtigsten Akteure und Vordenker bei der Analyse der beiden extremen Pole „Abstraktion“ und „Realismus“ war Wassily Kandinsky. 1910 malte er sein erstes „abstraktes“ Aquarell – es markiert den Epochenbeginn. Zwischen 1922 und 1933 wirkte er als Meister am Bauhaus. Bereits im Jahr 1912 hatte er proklamiert:

„Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Polen ordnen.

Diese Pole sind:

I. die große Abstraktion

II. die große Realistik“.

Wenn wir für diese Ausstellung eine Künstlerin und einen Künstler gebeten haben, figürlich-erzählerische Bilder einem Dialog mit nicht-gegenständlichen, plastischen Arbeiten auszusetzen, hatten wir die Frage nach der Haltbarkeit von Etiketten wie „ungegenständlich“ und „figürlich“ im Blick. Im Fall von Peter Wackernagel und Carolin Gasse bestehen besonders gute Chancen, das Terrain zwischen diesen beiden äußersten Polen zu beleuchten und die Optionen zu erkennen, die sich darin für bildnerisches Tun eröffnen.

Peter Wackernagel

Peter Wackernagel macht mit geometrisch-konstruktiv konzipierten Arbeiten das Spannungsfeld zwischen Raum und Fläche zum Thema. Er arbeitet mit Oberflächen in genau definierten Konstellationen, mit der Wirkung von Licht und Schatten und nicht zuletzt auch von Farbe. Den ersten Eindruck bestimmt die extreme Präzision bei Konstruktion und Bau dieser Objekte. Scharfe Kanten, exakt abgegrenzte Flächen in genau berechneten Winkelverhält-

nissen könnten eine Empfindung von technoider Kälte vermitteln, wenn Peter Wackernagel sie nicht um sinnlich erlebbare Qualitäten wie zum Beispiel die Beschaffenheit der Oberflächen und Farbkombinationen erweitern würde. An die Sinne des Betrachters wendet er sich aber auch, wenn er aus dem Übergang von realen zu imaginierten Raumzonen neue Räumlichkeit aufruft. Denn man kann vor seinen Arbeiten, vor allem aus bestimmten Blickwinkeln und mit etwas Abstand, Raumbezüge wahrnehmen, die so tatsächlich nicht existieren. Wenn sich dabei der wirkliche und ein nur erdachter, vermuteter

Raum überlagern, entstehen aus dieser Konfrontation ganz neue Raumerfahrungen. Das Ergebnis ist ein Raumerlebnis von neuer Qualität, das sich nicht nur rational und geometrisch definieren lässt. Es scheint nur so, als ob es um eine ästhetische Wirkung ginge, die auf exakt bemessener Konstruktion und makellosen Oberflächen beruht. Darüber baut sich aber ein Wahrnehmungsbereich auf, der mit dem „als ob“ spielt und auf dem Wege der Sinnestäuschung das Greifbare transzendiert. Hier, und nicht im ungegenständlichen bildnerischen Tun, liegt die Abstraktionsleistung.

Peter Wackernagel: Klumpen, Objektgruppe, Aluminium auf Kunststoff, 2010, 40 x 55 x 45 cm



Carolin Gasse: ohne Titel, analoge Großformatfotografie, C-Print auf Alu-Dibond, 2017, 100 x 120 cm





Peter Wackernagel: Cuba05a und Cuba04a, HPL
Schichtstoff, 2018, 44 x 33 x 5 und 56 x 28 x 5 cm

Peter Wackernagel: Vert003 und Vert004, mixed media, 2019,
65 x 68 x 65 und 43 x 100 x 44 cm

Carolin Gasse: Morgen, Fotografie, C-Print auf Alu-Dibond, 2018, 100 x 150 cm



Carolin Gasse: Landstraße ohne Stern, Fotografie, C-Print auf Alu-Dibond, 2018, 70 x 105 cm



—— **Carolin Gasse**

Diesen Vorgang, die Ableitung vom Greifbaren, vom real Erfahrbaren in bildnerischen Ausdruck dreht Carolin Gasse in ihren Bildern um. Auf den ersten Blick glaubt man, gemalte Bilder vor sich zu haben, kleine Alltags-Ausschnitte, manchmal stillebenartige Arrangements von Gegenständen, manchmal figürliche Kompositionen, alles angelegt mit breitem Pinselstrich in hellen Farben, häufig in dominierendem Pink und Türkis. Auch Porträts gehören zum Repertoire. Der zweite Blick offenbart, dass man einer Illusion erlegen ist: Was den Eindruck eines gemalten Bildes erzeugt hatte, erweist sich bei näherer Betrachtung als eine irritierende Überblendung von Fotografie und Malerei. Figuren, Porträts und Gegenstände, die gemalte Projektionen zu sein scheinen, sind tatsächlich höchst reale Menschen, Gesichter und Dinge. Sie, aber nicht die Leinwand, hat Carolin Gasse zum Malgrund gemacht. Sie hat sie bemalt, farbig strukturiert und akzentuiert, dann arrangiert und fotografiert. In anderen Bildern schiebt sie gemalte und

fotografierte Bildpartien neben- und ineinander und konzipiert so den bildnerischen Prozess als ein beständiges Hin- und Hergleiten zwischen Abbilden, Imaginieren und verschiedenen hybriden Stadien dazwischen. Carolin Gasse stellt die schon seit der Antike bekannte Gattung des Trompe-l'œil, der Augentäuschung durch illusionistische Malerei, gewissermaßen auf den Kopf. Wenn es dabei um die Verwechslung des Dargestellten mit dem realen Objekt ging, erscheint jetzt das vermeintlich Wirkliche als das Ergebnis malerisch-bildnerischer Gestaltung. Wenn Carolin Gasse Reales als Malerei simuliert und fotografisch reproduziert, hinterfragt sie nicht nur die ästhetische Wahrnehmung und die Wirkungsmechanismen beider Medien, sondern sie untersucht den Prozess der Wahrnehmung überhaupt. Und wenn Fotografie vortäuscht, Malerei zu sein, ist das auch ein Beitrag zum Nachdenken über den Realitätsgehalt von Fotografie, das so alt ist, wie dieses Medium selbst. Im Dialog zwischen den Arbeiten von Peter

Wackernagel und Carolin Gasse tritt mehr Gemeinsames zutage, als die Verschiedenartigkeit der Positionen zunächst erwarten lässt. Beide arbeiten am Übergangsbereich zwischen dem Realen und dem Imaginierten. Bei Wackernagel erfolgt eine Erweiterung der Raumerfahrung und der Sehgewohnheiten durch das Spiel mit wirklichen und illusionären Raumbezügen, bei Carolin Gasse entsteht die Frage nach der Realitätsebene aus der Interaktion der Medien Fotografie und Malerei. In beiden künstlerischen Werken zeigt sich aber vor allem auch eine stetige Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ableitung, des Überführens von Wirklichkeit in eine bildnerisch erzeugte Wirkungszone, in der Welterfahrung zu Kunst wird.



Carolin Gasse: Contour & Contenu, Serie aus vier Fotografien, C-Print auf Holz, 2017, jeweils 40 x 60 cm



Carolin Gasse: Das Frühstück im Grünen, C-Print auf Alu-Dibond, 2017, 100 x 150 cm



Peter Wackernagel: Vert003 und Vert004, mixed media, 2019, 65 x 68 x 65 und 43 x 100 x 44 cm



Peter Wackernagel

1984	geboren in Magdeburg
2005–2011	Studium der Bildenden Künste, Hochschule für Bildende Künste Dresden
2011–2013	Meisterschüler Prof. Martin Honert, Hochschule für Bildende Künste Dresden
seit 2013	Arbeit als Freier Künstler
seit 2016	Künstlerischer Mitarbeiter Leitung Werkstatt computergestütztes Entwerfen / 3D-Labor, Hochschule für Bildende Künste Dresden

lebt und arbeitet in Jena und Dresden



Carolin Gasse

1992	geboren in Werl
2012/13	Studium Arts du Spectacle (Theater), Université de Strasbourg
seit 10/2014	Studium Freie Kunst, Bauhaus-Universität Weimar

lebt und arbeitet in Weimar

	<i>Auszeichnungen und Preise</i>
2016 2017	GRAFE-Kreativpreis
2016	Preis der Stiftung Ulla und Eberhard Jung
2018	Bauhaus Essentials Preis
seit 2018	Stipendiatenförderung Cusanuswerk

Ausstellung
6. Juni — 14. Juli

***Frommannscher
SkulpturenGarten***



„Kwant-3“

***Dr.
Molrok***

*alias
Michael Ritzmann*



— Claudia Dell

Polygon | Landschaft | Glitch. Zur Digitalästhetik im plastischen Werk von Dr. Molrok



„Is it real or just a computer graphic?“¹

Im Werk des Künstlers Dr. Molrok lassen sich anhand der zum Einsatz kommenden Techniken und Materialien verschiedene Untergruppen voneinander abgrenzen. Doch digital, in dem Sinne, dass seine Arbeiten ausschließlich auf einem Computermonitor entstehen oder in einer Videoprojektion zu sehen wären, arbeitet er nicht. Und dennoch wurde mehrfach – wie in dem vorangestellten Zitat – der Eindruck geäußert, dass die Plastiken Dr. Molroks eine gewisse Ähnlichkeit zu Computergrafiken aufweisen. Eine Affinität zum Digitalen bestätigt auch der Künstler selbst: Installationen wie die für den FrommannschenSkulpturenGarten vergleicht er mit „dreidimensionalen Vektorgrafiken“.² Hinzu kommt, dass der Künstler zumindest für die Präsentation einiger seiner plastischen Arbeiten durchaus auf digitale Techniken zurückgreift. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern im Œuvre Dr. Molroks eine Digitalästhetik, also eine Annäherung an Stil und Wirkungsweise computergenerierter Bilder, auszumachen ist.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich Dr. Molroks plastisches Werk in zwei Hauptgruppen unterteilt. Sie unterscheiden sich grundsätzlich nach ihren Materialien: Metall und Holz. Die Metallarbeiten zeigen meist einen Teil seines Künstlernamens. Das ‚K‘ ist hierbei der einzige Buchstabe, der übernommen wird und bildet das Zentrum der Plastiken. Dies ist auf die Vorgeschichte von Dr. Molrok als Graffiti-Künstler zurückzuführen. Schon früh hatte er in seinen Writings³ einen illusionistischen Stil entwickelt. Ging es im Writing zunächst um die möglichst dreidimensional wirkende Darstellung seines Pseudonyms, so kam bald der Gedanke hinzu, vorgetäuschte und reale Räumlichkeit zu verbinden. Dazu montiert er eine im Writing-Stil gestaltete Plastik im Zentrum einer Wandmalerei. Farblich nehmen Objekt und Wandgestaltung dabei aufeinander Bezug, sodass der Übergang möglichst fließend ist und die Betrachtenden es schwer haben, präzise anzugeben, wo die Grenze verläuft.

Die Objekte selbst sind feingliedrig und aus flachen, filigran zugeschnittenen Metallbändern zusammengesetzt. Durch die Materialbeschaffenheit und den ebenmäßig aufgetragenen matten Lack wirken sie glatt und künstlich-steril.

Da die plastischen Elemente im leichten Abstand zur Wand befestigt werden und die Montagevorrichtungen verdeckt und somit unsichtbar bleiben, entsteht der Eindruck, dass sich diese wie schwerelos in den Raum entwickeln.

Häufig werden die Plastiken erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar. Die unklare Grenze zwischen Bild und Objekt, der ‚cleane Look‘ und der Eindruck des Schwebezustandes scheinen die wichtigsten Aspekte zu sein, die Assoziationen zu Computergrafiken wecken. Diese können sich noch verstärken, wenn die Hybriden aus Malerei und Plastik nicht leibhaftig, sondern über eine Fotografie rezipiert werden. Ohne entsprechendes Hintergrundwissen lässt sich hier nur schwer angeben, ob es sich um eine ausgedruckte Computergrafik oder eben das fotografische Bild einer von Hand gefertigten, mithin analogen Kombination von gemaltem Hintergrund und aufgesetztem Objekt handelt.

Die bisher thematisierte Werkgruppe ist größtenteils im städtischen Raum, an verlassenen Bauruinen und in alten Fabrikräumen zu finden. Es kommt aber auch vor, dass Dr. Molrok Plastiken dieser Art unabhängig von einer Wandmalerei anfertigt. Da diese nicht an einen entsprechenden Untergrund gebunden sind, können sie auch an anderen Orten, z. B. in Wäldern platziert werden, um die Kontrastwirkung zwischen Objekt und Umgebung auszureizen. Teilweise beleuchtet er diese Plastiken mit farbigem Licht, sodass die Natürlichkeit des Waldes zugunsten einer künstlichen Atmosphäre aufgebrochen wird. Durch die Art der Lichtinszenierung und die Objekte selbst implantiert Dr. Molrok der Natur einen digital-technischen Charakter, der sich wiederum bei der Rezeption der Werke im Medium der Fotografie oder in Form von kurzen Videos verstärkt.⁴



Detail aus der Installation „Kvant-3“ von Michael Ritzmann alias Dr. Molrok





Detail aus der Installation „Kwant-3“ von Michael Ritzmann alias Dr. Molrak



Um bei der Präsentation im Innenraum den Eindruck einer gänzlichen Ablösung von jeglichem Untergrund zu erwecken, werden schließlich auch Einzelobjekte installiert. Dabei werden sie vor dunklem Hintergrund auf dünne Metallstangen oder an Seilen von der Decke hängend montiert. Hinzu kommt eine Beleuchtung mit farbigen Spots. So erscheinen sie gleichermaßen im Schwebezustand – diesmal jedoch frei im Raum.

Dr. Molrok versteht die Wirkung von farbigem Licht auf seine Plastiken auch als ein ‚Malen mit Licht‘ und hat diese Idee weiterentwickelt. Er lässt immer häufiger Algorithmen für computeranimierte Lichtprojektionen schreiben, die für eine sich permanent verändernde Farboberfläche sorgen. In einer kürzlich stattgefundenen Ausstellung in der Galerie Hamerschmidt+Gladigau hat der Künstler mittels eines Beamers ein auf sein Objekt angepasstes Mapping-Programm abgespielt.⁵ Dafür lackierte der Künstler zum ersten Mal eine Plastik in Weiß, die so zugleich als Objekt und Leinwand fungierte. Die sonst monochrom aufgetragenen Farben weichen hier zugunsten eines sich ständig verändernden Farben- und Lichtspiels. Der Künstler sieht in der Anwendung dieser Technik die Möglichkeit, unterschiedliche Wirkungspotenziale seiner Plastiken zu akzentuieren.

Zur zweiten plastischen Hauptgruppe zählen die Arbeiten aus Holz, die vornehmlich im Umfeld der Natur entstehen. Auf Wiesen oder in Gärten – wie dem FrommannschenSkulpturenGarten – werden diese Objekte platziert. Ihr Aufbau erinnert an die frühe Entwicklungsstufe digital generierter Landschaftsgrafiken aus Computerspielen, welche dem Prinzip eines Polygonnetzes folgen. Bei diesen Modellen wird aus elementaren Formen, wie Drei- und Vierecken ein Netz erstellt, welches organisch geformte Volumina näherungsweise nachstellen kann – je feingliedriger das Netz, desto genauer lässt es sich anpassen.⁶

Auch die polygonalen Holzobjekte, die in der Gartenanlage des Frommannschen Anwesens positioniert sind, erinnern an diese Art der digitalen Landschaftsdarstellung. Bei der Anfertigung dieser Arbeiten zimmert der Künstler aus Dachlatten ein Gerüst, auf welches in geometrischen Grundformen gehaltene Sperrholzplatten so aufgebracht werden, dass sich ein dreidimensionaler Aufbau ergibt. Die dadurch entstehenden Körper geben ihre stereometrische Struktur klar zu erkennen und ähneln damit einem eher groben Polygonnetz, wie es dem Stand der computergrafischen Technik der 1990er-Jahre entsprechen würde.

Das Objekt setzt sich aus mehreren auf dem Gartenareal verteilten Einzelelementen zusammen, die alle in ihrer Farbigkeit und Grundstruktur übereinstimmen. Die orange Lackierung ist glatt und matt. Diese Gestaltung erinnert an die malerische Basis der hybriden Werkgruppe mit Graffiti-Writing und greift somit einen ähnlichen Stil auf.

Die Plastiken scheinen einer Dramaturgie in ihrer Ausbreitung im Garten zu folgen, da die Einzelteile in Größe, Ausrichtung und Platzierung so angeordnet sind, als würden sie auf einen Knotenpunkt zustreben. Außerdem entsteht der Eindruck, der vornehmlich durch das sockellose Aufsetzen auf den Rasen und durch die spitzen Formen genährt wird, dass die Körper der Objekte im Unteren des Erdreiches weiterführen und miteinander verbunden sind. In diesem Effekt kommen sie der Wirkungsweise der hybriden Metallinstallationen, die sich wie aus der Wandmalerei ins Räumliche zu entwickeln scheinen, gleich. Ein weiterer Aspekt besteht darin, dass obwohl die Gebilde in ihrer polygonalen Struktur eine Gemeinsamkeit zu frühen Landschaftsgrafiken aufweisen, sie die Naturformen des Frommannschen Gartens doch nicht einfach fortsetzen. Spitz und grell verhalten sich die Objekte in Form und Farbe vielmehr kontrastierend zum Rest der Garten-

anlage. So sind die Objekte eher mit einem Fehler eines Videobildes oder einer Computergrafik, einem so genannten Glitch, vergleichbar. Zusammenführend ist festzuhalten, dass das plastische Werk von Dr. Molrok durch verschiedene Elemente den Assoziationsraum hin zu einer Digitalästhetik öffnet. Bei den Metallobjekten ließen sich die genannten Gestaltungsmittel mit konkreten Charakteristika eines digital entworfenen Bildes parallelisieren. Dazu zählen der monochrome und plane Farbauftrag, der Eindruck der Schwerelosigkeit und die als ‚cleaner Look‘ bezeichnete Gestalt der Objekte. Vor allem die technisch-filigranen Formen, die dieses steril-künstliche Aussehen haben, scheinen einem Grafikprogramm entsprungen zu sein.

Mit der farbigen Ausleuchtung und dem Mapping fließen schließlich tatsächliche elektronische bzw. digitale Verfahren in das Werk von Dr. Molrok ein. Besonders bei der Betrachtung von Fotografien der Metallobjekte in der Natur führt das eingesetzte künstliche Licht zu dem Eindruck, als wäre ein digitaler Ursprung der Grund für die artifizielle Erscheinung der Motive. Wie bei dem eingangs vorgestellten Irritationsmoment in den illusionistischen Writings und der daraus sich entwickelnden Hybridformen, spielt Dr. Molrok auch hier mit



Detail aus der Installation „Kwant-3“ von Michael Ritzmann alias Dr. Molrok

der Unsicherheit der Betrachtenden, nicht zwischen digital-entworfenen und analog-gefertigten Realitäten entscheiden zu können.

Die Holz-Werkgruppe funktioniert hingegen anders. Indem sie sich einem Aufbau annimmt, der strukturell zwar deutlich auf die Erscheinungsweise von Polygonlandschaften referiert, sich aber doch wegen der wenig natürlichen Formsprache von dem Gartenareal absetzt, bringt sie auf irritierende Weise punktuelle Störfaktoren in das Gelände ein. Dieser Kontrast wird durch die homogene Farbigkeit und aufgemalten Applikationen bekräftigt. Diese malerische Gestaltung ähnelt zudem derjenigen, die man bei Dr. Molroks Hybridarbeiten finden kann.

Die grundlegende Gemeinsamkeit beider Werkgruppen liegt darin, dass Dr. Molrok das Erscheinungsbild eines eigentlich zweidimensionalen und immateriellen Phänomens – der Computergrafik – auf ein dreidimensionales und materielles Objekt überträgt. Die aus digitalen Bildräumen bekannte Ästhetik, die nach einer Immersion der Betrachtenden strebt,⁷ wird übernommen und in der realen Lebenswelt erfahrbar gemacht. In Anbetracht des beobachteten ‚Glitch-Effektes‘, der für eine fehlerhafte Ausgabe einer Bilddatei und somit für die Auflösung einer programmierten Illusion und den Rückschritt auf das zweidimensionale Bild steht, spitzt Dr. Molrok die Verquickung zu und führt sie *ad absurdum*. Anstatt also vermeintlich einfache Differenzierungen wie die zwischen Bild und Wirklichkeit oder Computergrafik und Fotografie zu erschweren, können die polygonalen Arbeiten als Versuch verstanden werden, ein Phänomen, dem sonst ausschließlich in computergenerierten Welten begegnet wird, in die Realität zu übertragen: Die plötzlich auftretende Verzerrung einer Landschaft im Glitch.

Der Text erschien erstmals in: „Kwant-3“ : Dr. Molrok. Katalog zur Ausstellung Frommannscher SkulpturenGarten 2019. Hrsg. v. Fabian Reichel und Navid Nail. Jena 2019.

- 1 Vgl. <https://ilovegraffiti.de/blog/2017/02/08/graffiti-artist-dr-molrok-makes-it-3d-with-metal-deformed-sculptures/> (letzter Zugriff: 29.03.2019).
- 2 Dr. Molrok alias Michael Ritzmann im persönlichen Gespräch mit der Autorin.
- 3 Beim Writing (kurz für Style-Writing) bildet die Schrift (Buchstaben und Zahlen) das Basiselement der Bildkomposition und die Akteure (Writer) stellen an ihre gesprayten Wandgemälde einen künstlerischen Anspruch. Die möglichst häufige Verbreitung des Pseudonyms eines Graffiti-Writers in Kombination mit dessen möglichst einzigartiger und innovativer Gestaltung (Style) bilden die zentralen Ziele, um ein Höchstmaß an Ruhm (Fame) zu erlangen. Vgl. <https://fassadenkunst.wordpress.com/2010/03/10/test/> (letzter Zugriff: 18.04.2019)

- 4 Die Plastiken werden nur kurzzeitig an besagten Orten ausgestellt und sind im Anschluss ausschließlich über Fotografien und Videos rezipierbar.
- 5 Das Mapping erlaubt das Projizieren von Bildern, die sich kantengenau und winkelunabhängig auf ein angestrahltes Objekt anpassen lassen. Ausstellung: *Dr. Molrok – Steel Magnolia*, Galerie Hammerschmidt+Gladigau, Erfurt (02.02.–17.03.2019)
- 6 Vgl. <https://www.gamestar.de/artikel/3d-grafik-im-wandel-der-zeit-teil-8-polygone-in-spielen,2562832.html> (letzter Zugriff: 28.03.2019).
- 7 Vgl. Weimer, Serjoscha: *Das geöffnete Intervall. Medientheorie und Ästhetik des Videospiele*. Paderborn 2014. S. 111.



Vernissage 5. Juni 2019







Michael Ritzmann

1982	geboren in Erfurt
seit 1996	Betätigung als Street Artist im Bereich Graffiti
seit 2006	Betätigung als freischaffender Künstler in verschiedenen Bereichen, darunter Malerei, Großfassadengestaltung, Fotografie, Bildhauerei und Szenenbild
seit 2017	Studium an der Bauhaus-Universität Weimar bei Prof. Björn Dahlem

Ausstellungen (Auswahl)

2004	cons – 3.14159265-ra-tief, Collegium Maius (Erfurt)*
2010	Lange Nacht der Museen (Erfurt)
2011	Ueno Royal Museum (Tokyo)
2012	Ruhrbiennale (Duisburg) Metropolitan Art Museum (Tokyo)
2013	Lange Nacht der Museen (Stuttgart)
2015	Ostrale (Dresden)
2018	Monumenta (Leipzig)

Ausstellung
21. Juni — 15. September

***Skulpturen im
Botanischen Garten***

***Dietrich
Klinge***





— Andrea Karle

Annäherungsversuch. Zu den Skulpturen Dietrich Klings im Botanischen Garten Jena



Dietrich Klinge: Änischl Alba, Bronze, 2001, 236 x 232 x 240 cm



Auf dem Weimarer Frauenplan beginnt am 20. Juni 2019 der Spaziergang, mit dem wir uns Dietrich Klings Bronzeplastiken im Botanischen Garten Jena nähern. In Weimar also, unweit des Goethe-Wohnhauses, ist seit 1992 die Skulptur *Versunkener Riese* des Weimarer Grafikers und Bildhauers Walter Sachs platziert. Details wie Augen, Ohren oder Fingerglieder sind nicht fein aus dem Material herausgearbeitet, nur angedeutet und liegen noch darin verborgen. Haar und Bart der scheinbar im Boden versunkenen monumentalen Figur sind rau und heben sich von der sonst glattpolierten, schwarzen Gesteinsoberfläche ab. Der Körper ist insgesamt rundlich, weich und voluminös. Der Riese aus Pikrit, der Kindern einen Spielplatz bietet, fühlt sich kalt und glatt an.

An das Gefühl der Berührung denkend, laufen wir weiter in Richtung Weimarer Bahnhof. Von der Freitreppe des Neuen Museums glänzt golden der *Große Geist* des Bildhauers Thomas Schütte. Die polierte Bronzeplastik ist kaum zu übersehen und steht seit 1998 mit beiden Füßen fest auf ihrem Sockel. Leicht nach vorn geneigt, streckt sie ihren linken Arm aus und weist mit dieser offenen Geste die Besucher*innen in das Museum. Die Standhaftigkeit der Figur wird kontrastiert durch die liquide wirkende Oberfläche des Körpers. Die zähen Wölbungen reflek-

tieren das Licht auf unterschiedliche Weise. Bei der sommerlichen Hitze dieser Tage besteht besonders der Eindruck, die Figur würde dahinschmelzen. Um nicht selbiges Schicksal zu erleiden, nähern wir uns weiter unserem Ziel. Auf nach Jena.

Auf dem Holzmarkt leuchten nachts die *Metalights* von Mischa Kuball. Die Arbeit ging aus dem im Jahr 1996 ausgeschriebenen Botho-Graef-Kunstpreis hervor und ist nie in Gänze zu sehen, zumindest nicht beim Vorbeigehen. Denn die in zwei Kreisen von je einem Durchmesser von 18 Meter angeordneten Lichtspots ergeben erst aus der Höhe betrachtet die Markierung des Platzes.

Auf dem Weg zu den Plastiken Dietrich Klings tangieren wir nicht nur diese moderne Skulptur, im Frommannschen Garten sticht uns mit *Kwant-3* ein weiteres ungegenständliches Werk ins Auge. Die expressiv-stachelige Form des rot-orange leuchtenden „Parasiten“ greift dort Raum. Visuell aufdringlich und wirklich bestechend – ganz anders als die akustische Skulptur von Susan Philipsz, die hier 2013 ausgestellt war.

Die Kunstwerke, die wir auf unserem Spaziergang in Jena passiert haben, sind doch ganz anders als die in Weimar. Weniger dem klassischen Begriff der Skulptur verpflichtet, gehen

die Werke hier anders mit der Erfahrung des Raumes und der Beziehung mit dem Raum um. Die Lichtskulptur Kuballs auf dem Holzmarkt markiert Raum durch Lichtpunkte, den wir Betrachter*innen von unserem geordneten Standpunkt aus nie komplett wahrnehmen können. Und auch die temporäre Klanginstallation von Susan Philipz wies Raum nur dort aus, wo man den Gesang der zwei Schwestern hören konnte.

Nun haben wir uns streifzugartig dem Botanischen Garten und der Ausstellung Dietrich Klingses angenähert und den Kontrast vor Augen, den auch der Jenaer Kunstverein programmiert hat. Mit dem Jahresthema *Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne* wird Gegenständliches Ungegenständlichem gegenübergestellt. In der Galerie im Stadtspeicher treten die Werke innerhalb einer Ausstellung in Dialog. Die Skulpturenschauen korrespondieren über die benachbarten Gärten hinweg.

Dietrich Klinge, 1953 im Eichsfeld geboren, studierte Freie Grafik und Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Heute lebt und arbeitet der Künstler im mittelfränkischen Weidelbach. In der Ausstellung im Botanischen Garten sind zehn überlebensgroße Bronzeplastiken zu sehen. Körper



mit menschlichen Zügen, welche im Vergleich zu den in Jena gesehenen Skulpturen als ein klassisches Statement für die Bildhauerei zu verstehen sind: an Gegenstand und Figur festhaltend.

Aus einem dicken Stamm arbeitete der Künstler die Körper von *Daphne XI* und *Kore IV* heraus. Sie sind fest auf dem Boden stehend, ja wurzelnd wie die Bäume hier im Garten. Nicht nur die Standfestigkeit ist es, die die weiblichen Figuren mit ihrer hiesigen Umgebung verbinden. Die Daphne entwickelt sich von ihrer runden, grob behauenen Basis zu einem idealisierten Frauentorso. Aus ihrem Haar entwachsen fragile Zweige. Lorbeer. Denn wie es uns aus



Dietrich Klinge: Daphne XI, Bronze, 2017, Höhe 255 cm



Dietrich Klinge: Kore IV, Bronze, 2017, Höhe 294 cm



Dietrich Klinge: Sol, Bronze, 2002, 238 x 80 x 79 cm

der griechischen Mythologie überliefert ist, verwandelt sich Daphne nach einem Trick des Liebesgottes Eros in einen Lorbeerstrauch, als sie es nicht schafft dem Verlangen Apollos zu entkommen. Während die Daphne zumeist in ihrer Metamorphose dargestellt ist (wir denken an Berninis Meisterwerk in Rom von 1622–25), scheint die Daphne Dietrich Klingses sich ihrem Schicksal ergeben zu haben. Zartes Geäst kontrastiert auch den kräftigen Körper bei der *Kore IV* im Goethegarten. Anders als Daphne ist sie nicht Torso geblieben, hat Arme. Diese sind zu einem umfassenden Griff auf den Kopf gerichtet. Auf diesem trägt sie eine Baumscheibe, aus der heraus ein Ast empor ragt. In dieser Haltung erinnert die Figur mit ihren markanten Gesichtszügen an die Darstellung archaischer Frauen, wie wir sie in Gemälden Paul Gauguins sehen können. So auch die *Sol*. Einen anderen Bezug zum Garten haben die beiden Skulpturen *Gifur mada* und *Gifur weha*. Ihre fragmentarischen Körper tragen alles bei sich um deren Geschlecht identifizieren zu können. Mann und Frau im Garten lassen unweigerlich an Adam und Eva denken.

Die bisher erwähnten Werke lassen sich formal unter dem Gesichtspunkt einen, dass sie alle-
samt standhaft, ja fast säulenartig im Gar-
ten stehen. An ihnen ist auch der Bezug zum
Ausgangsmaterial deutlich erkennbar: Risse im
arbeitenden Holz und die Beschaffenheit der
Rinde wurden in den Bronzeguss übertragen.
Teilweise bereits oxidierend ist die zerklüftete
Oberfläche, die von brachialem Werkzeug wie

der Kettensäge gezeichnet ist. Dietrich Klinge
weist sich als Bildhauer aus, wenn er die Aus-
gangsformen der Skulpturen schafft, stellt den
Begriff aber in Frage, wenn er davon Bronze-
abgüsse herstellt. Hier wird von Plastik gespro-
chen, weil das Verfahren ein additives ist.

Der Gruppe der Figuren mit fragmenta-
rischen Körpern steht die Gruppe der Figuren
gegenüber, deren Extremitäten raumgreifend

Dietrich Klinge: Gifur Mada, Bronze, 2001, 245 x 100 x 98 cm



Dietrich Klinge: Gifur Weha, Bronze, 2001, 248 x 91 x 90 cm



um den Körper – ja, fast schwingen. Mit einer solchen Dynamik können die beiden Werke *Entwurf für eine große Figur I und II* beschrieben werden. Waren Kore, Daphne und die anderen noch verhalten im Ausdruck, sind diese beiden geradezu expressiv. Sie markieren mit ihren ausgestreckten Gliedern den Raum.

Ebenfalls vereinnahmend sind *Äinschl alba* und *Gordian VII*, wobei *Äinschl alba* eher ruhend Richtung Fürstengraben blickt. *Gordian VII* ist neben der Büste des Botanikers Matthias Jacob Schleiden aufgestellt. Die Frage nach dem Raum ist hier ganz anders als bei den beiden großen Figuren. Denn diese hat keinen Körper, nur Arme und Kopf sind Material geworden, den Rest vervollständigen wir in

der Betrachtung. Am Gordian ist auch die Rinde des Stammes in die Bronze übertragen worden. Er ist somit Bindeglied zwischen den beiden zuerst besprochenen armlosen Figuren und der Gruppe der Ganzkörper-Plastiken. Deren Oberflächenbeschaffenheit ist flächiger als die feiner bearbeiteten Körper der vollbusigen Frauenfiguren.

Und sie ist anders als die Körper bei Walter Sachs. Während die in Weimar ausgestellten Skulpturen keine bzw. kaum Bearbeitungs Spuren mit sich tragen, die Oberfläche weich und rund, die Linie zart ist, sind die Körper bei Klings Bronzen zwar auch rundlich, aber zugleich rau und kantig und ihre Linien schraffierter. In dieser Dialektik von Material und Körper liegt der Reiz der hier ausgestellten Werke.

Dietrich Klinge: Entwurf für eine große Figur I, Bronze, 2004





Dietrich Klinge: Entwurf für eine große Figur II, Bronze, 2003/2004.



Dietrich Klinge: Ännschi/Alba, Bronze, 2001, 236 x 232 x 240 cm



Dietrich Klinge: Gordian VII, Bronze, 2007, 254 x 122 x 148 cm



Dietrich Klinge

1954	Geburt in Heiligenstadt/Landkreis Eichsfeld in Thüringen
1958	Flucht der Familie aus der DDR nach Fritzlar
1960	Umzug nach Stuttgart; Entstehung erster Zeichnungen und Drucke
1972	Längerer Aufenthalt in Indien, Nepal und Sikkim
1973	Studium der freien Graphik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bei den Professoren Peter Grau, Gunter Böhmer und Rudolf Schoofs
1979	Schaffung der ersten Steinskulptur
1980	Abschluß in Zeichnung und Graphik; noch in demselben Jahr Aufnahme des Studiums der Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart bei den Professoren Herbert Baumann und Alfred Hrdlicka
1984	Abschluß des Studiums; fortan als freischaffender Künstler tätig
1989	Erste Werkausstellung in Stuttgart
1994	Felix-Hollenberg-Preis für Radierung
1999	Umzug nach Weidelbach/Mittelfranken

Heute lebt und arbeitet Dietrich Klinge in Weidelbach.

Ausstellung
24. August — 28. September

Women of the house



*Eine Ausstellung von der marke.6 –
Ausstellungsraum der
Bauhaus-Universität Weimar*



— Julia Albrecht, Teresa Fischer

Women of the house | marke.6



Sarah Alvim: nem com uma flor; Installation aus
Lavendelsträußen und Peltsche, 2019



Als der Jenaer Kunstverein im Jahr 2018 die Universitätsgalerie der Bauhaus-Universität Weimar *marke.6* für eine Kooperation anfragte, stand ein konkretes Ausstellungsthema noch nicht fest. Nach dem wir uns dem Projekt annahmen, wurde jedoch schnell klar, dass es sich um weibliche Positionen handeln müsste. Im Hinblick auf die Repräsentation von historischen Bauhauskünstlerinnen zeichnet sich ab, dass der Fokus auch heute noch auf den männlichen Bauhaus-Künstlern liegt, wogegen weibliche Bauhaus-Künstlerinnen stark unterrepräsentiert bleiben.¹ Sowie die weibliche Seite des Bauhauses in Bezug auf die Protagonistinnen auch im Jubiläumsjahr 2019 vernachlässigt erscheint, steht es auch um weiblich geprägte Themen und Perspektiven.

Ausgehend von diesen Gegebenheiten entschieden wir, die Ausstellung dem eindeutigen Bauhaus-Stempel zu entziehen und nur eine subtile Referenz im Titel anklingen zu lassen. Woran arbeitet die heutige Generation von Bauhausfrauen? Was bewegt sie und welche Themen sprechen sie in ihren Werken an?

Durch einen Open-Call mit der Frage „What it takes to exhibit feminist art?“, der an die Studierenden der Bauhaus-Universität Weimar gerichtet war, konnten wir unter den

zahlreichen Bewerbungen für das Projekt starke Positionen herausfiltern, die den verschiedensten Fachbereichen und Disziplinen entstammen: Die Ausstellung zeigt sowohl Fotografie, Video- und Objektkunst als auch Performance und Installation. Die teilnehmenden Künstlerinnen kommen aus den Feldern der Freien Kunst, der Medienkunst, der Visuellen Kommunikation sowie dem Produktdesign.

Sarah Alvim präsentierte die Objekt-Installation *nem com uma flor*, bestehend aus einer zartrosa gefärbten SM-Peitsche, die sich an der Wand hängend zwischen Lavendelbündeln einreihete und sich mit Fragen nach dem Verhältnis von Macht und Weiblichkeit auseinandersetzt.

Samira Engel untersucht in ihren Fotografien das Einnehmen von Raum durch eine weiblichen Künstlerperson, die zugleich zur Kunstfigur wird. Mit der Fotoserie *artbusiness 24/7* kontrastiert die Künstlerin nicht nur den Begriff des sogenannten „man spreading“, den Akt von Männern in der Öffentlichkeit schamlos Raum einzunehmen, sondern hinterfragt auch grundsätzlich den Entstehungsprozess von künstlerischen Arbeiten zwischen Inszenierung und Spontanität.

1 Anm. d. Red.: Wir möchten die Information nicht unterschlagen, dass es beispielsweise in Erfurt zwei Ausstellungen zu Bauhausfrauen gab („Vier Bauhausmädels“ im Angermuseum und „Bauhausfrauen“ in der Kunsthalle Erfurt). Im Hinblick auf das neu eröffnete Bauhaus-Museum in Weimar ist das Fehlen der Frauen in der Ausstellung jedoch ein öffentlich und medial wahrgenommener Kritikpunkt.

Fang Sheng Chou zeigt die Videoarbeit *Vote Yes*, durch die Kritik an der Tabuisierung von Homosexualität innerhalb der chinesischen Gesellschaft geäußert wird. Diese Arbeit collagiert pornographische Videoausschnitte und Aufnahmen aus dem chinesischen Fernsehen zu politischen Debatten und Berichten über Homosexualität, wodurch das ambivalente Verhältnis von Realität und staatlich propagierten, intoleranten Moralvorstellungen herausgestellt wird.

Berenike Arbeiter nimmt mit ihrem *Mythos Bauhaus* direkten Bezug auf die historische Kunstschule. Dabei hinterfragt sie die Zugangsmög-

lichkeiten für Frauen am Bauhaus. Der Automat entscheidet nach vorheriger Eingabe von Informationen zu Geschlecht und Vorbildung über die Zulassung zum Studium am historischen Bauhaus in Weimar. Durch intensive Archivrecherche der Künstlerin kann der Automat originale Zu- oder Absagetexte je nach Eingabe der ‚Bewerber*innen‘ ausgeben. Durch diese Arbeit wird das Klischee dekonstruiert, dass das Bauhaus Frauen mit offenen Armen begrüßt hatte und ihnen dieselben Handlungsspielräume in ihrer Bewerbung offenstanden wie den männlichen Kommilitonen.

Samira Engel: *artbuisness 24/7*, Fotoserie, C-Prints, gerahmt, 2019, 50 x 70 cm. Ein junger Gast betrachtet ein Foto der Serie.



Fang Sheng Chou: Vote Yes, Videomontage, 4:53 min, 2019.



Berenike Arbeiter: Mythos Bauhaus, Automat, 2019.
Ein Besucher der Ausstellung benutzt den Automaten.





Denise Blickhan: Medusa 9 (Sic Transit Gloria Mundi), Multimedia Performance, Mixed Media, 3 x 3 x 2 m, 2019. Szene aus der Performance.

Hyun-jaeong Cho, Myoung Park, Jiseon Yoon: Gochu, Film, 05:02 min, 2019. Szene aus dem Film. Im Hintergrund Aufbauten der Multimedia-Performance von Denise Blickhan.



Direkt neben diesem Automaten befand sich eine weitere Videoarbeit mit dem Titel *Gochu* (고추, korean. = Chili) von Hyun-jeong Cho, Miyoun Park und Jiseon Yoon. Diese Gemeinschaftsarbeit entstand im Rahmen eines wissenschaftlichen Kurses an der Bauhaus-Universität Weimar zu den Themen Feminismus und Essen. Im Fokus steht der Chili, welcher im Koreanischen neben der essbaren Schote auch das männliche Geschlechtsteil, den Penis, bezeichnet. Das Video zeigt die Künstlerinnen beim Verzehr von Chili-Schoten, wobei sie Hitze und Schmerz erfahren, was die Künstlerinnen mit dem Bild des endlosen Aktes der Befreiung der Frau verbinden.

Denise Blickhan trug eine Performance in einem installativen Aufbau zur Ausstellung bei. In der Performance, die zugleich Teil eines umfassenden Werkzyklus' ist, beschäftigt sich die Künstlerin mit kulturübergreifenden Archetypen und untersucht diese auf aktuelle Narrative. In ihrer Performance *Medusa 9* spielt die Künstlerin mit weiblichen Stereotypen, die sie Stück für Stück dekonstruiert und damit das Bild der Frau diesen Klischeevorstellungen entreißt.



Die Kuratorinnen der Ausstellung „Women of the house“: Julia Albrecht und Teresa Fischer.

marke
30773047.6

Die Universitätsgalerie marke.6

Seit nunmehr zehn Jahren präsentiert die Universitätsgalerie *marke.6* das künstlerische Schaffen der Studierenden der Bauhaus-Universität Weimar. Sie ist damit die einzig ausschließlich studentisch geführte Hochschul-galerie Deutschlands. Als Bindeglied zwischen der Stadt Weimar und der Hochschule wurde sie von Studenten gegründet, um den jungen Künstlerinnen und Künstlern regelmäßige Ausstellungsmöglichkeiten für ihre Arbeiten zu bieten, in die damit verbundenen Arbeitsprozesse Einblick zu erhalten und ihre Werke einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So entstehen jährlich etwa vier bis fünf Ausstellungen, die durch ein vielseitiges Rahmenprogramm ergänzt und vertieft werden. Inzwischen hat sich die Galerie als fester Bestandteil der Weimarer Kunst- und Kulturlandschaft etabliert und kann auf eine spannungsreiche Ge-

schichte mit über 40 realisierten Ausstellungen inner- und außerhalb Weimars zurückblicken. Ebenso findet die mittlerweile etablierte und publikumswirksame Ausstellung »Bauhaus Essentials« jedes Jahr in der zweiten Jahreshälfte statt. Dazu lädt die Galerie seit 2010 jeweils zur Jahresschau der Universität, *summaery* genannt, eine Jury ein, die aus den zahlreichen Projekten der verschiedenen Fachbereiche die besten Arbeiten prämiert. Diese werden darauf-folgend in einer Publikation veröffentlicht, in der die aktuellsten und wichtigsten studentischen Positionen des Bauhauses in einen aussagekräftigen Kontext zusammengefasst werden. Besonders herausragende Arbeiten, die zusätzlich mit dem GRAFE-Kreativpreis ausgezeichnet wurden, werden im September während der *Berlin Art Week* auf der Kunstmesse *Positions Berlin Art Fair* präsentiert.



Gestaltungskonzept 2019



Im Ausstellungsjahr 2019 wurde das Jahreskonzept *Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne* auch anhand einer einheitlichen Gestaltung aller öffentlichkeitswirksamen Medien sichtbar gemacht. Dazu wurde die Formsprache Kreis – Dreieck – Quadrat aus dem Bauhaus anlässlich des Jubiläumsjahres aufgegriffen und in abstrahierter Form in die Gestaltung übertragen: Jeder der drei Grundformen wurde je eine Kunstgattung zugeordnet.



skulptur

Entsprechend finden sie sich in der Gestaltung der einzelnen Ausstellungs-Werbemittel wieder und verweisen symbolisch auf die ausgestellten Kunstgattungen.



malerei

Alle Medien – von der Jahresprogramm-Broschüre über Einladungskarten, Ausstellungsflyer und Plakate bis hin zur digitalen Präsentation auf Website und social media – stammen aus der Hand des Gestalters Tino Schmidt (www.tociwashere.net). So wurde gewährleistet, dass das Jahreskonzept auch in der Gestaltung einheitlich und stringent wiedererkennbar ist.



fotografie

Für die Realisierung des Ausstellungs- und Veranstaltungsjahres 2019 dankt der Jenaer Kunstverein allen Mitgliedern, beteiligten Künstlern und Künstlerinnen, Helfern und Helferinnen, Unterstützern und Unterstützerinnen, im besonderen:

Firas Alaji, Julia Albrecht, Sarah Alvim, Berenike Arbeiter, Tal Arditi, Stefan Arndt, Julia Aures, Oliver Bekiersz, Denise Blickhan, Thomas Bopp, Denise Borkert, Lisa Bott, Helmut Brandl, Evelyn Breuer, Hyun-Jeong Cho, FangSheng Chou, Ilka Conradi, Jürgen Conradi, Ozan Coşkun, Felix Deiters, Inge Delitz, Claudia Dell, Conny Dietrich, Marko Dinić, Manuela Dix, Özlem Özgül Dünder, Thomas Eckardt, Laura Eckert, Holgar Ehrensberger, Samira Engel, Ella Falldorf, Martin S. Fischer, Teresa Fischer, Elisabeth Fritz, Winnie Gärtner, Carolin Gasse, Steffen Gottschald, Wolfgang Grau, Helgard Große, Thomas Grysko, Barbara Happe, Julia Hauck, Hub Hildenbrandt, Rita Hoffmann, Oliver Jahn, Ketzal Jena, Andrea Karle, Dietrich Klinge, Renate Klopffleisch, Karl-Heinz Klopffleisch, Hildburg-Hella Korfmann, Fabius Kossack, Verena Krieger, Louisa Sofie Kropp, Martin Kschenka, Ulrike Lade, Klaus Lassak, Diana Lindner, Sigrun Lüdde, Renate Luhn, Michaela Mai, Gorch Maltzen, Paula Maß, Elisabeth May, Andrea Meyer-Fraatz, Gabriele Michl, Navid Nail, Tommy Neuwirth, Christa Niedner, ONESone, Anne Osterland, Mario Osterland, Rainer Pagel, Miyoung Park, Markus Pasche, Joanna Pawlaczek, Konstantin Petry, Gerhard Pfeifer, Nadine Rall, Fabian Reichel, René Reichenbach, Christoph Renner, Michael Ritzmann, Guilherme Rodrigues, Falk Ronneberger, Catrin Ronneberger, Stefan Schiek, Louise Schmidt, Thomas Schmidt, Tino Schmidt, Karsten Schneider, Conny Schöft, Ralf Schönfelder, Volkmar Schorcht, Björn Schorr, Christina Schreiter, Anoush Seferian, Max Sessner, Harri Sjöström, Slobodan Šnajder, Robert Sorg, Angelika Steinmetz-Oppelland, Erik Stephan, Wolfram Stock, Kinga Tóth, Uta Trillhose, Brigitte Uhlig, Tom Urban, Sebastian van Vugt, Peter Wackernagel, Paul Wehrlin, Frank Wuppinger, Jiseon Yoon, Thomas Zeth

Impressum

Dialektik der Formen – Dialektik der Moderne | Jenaer Kunstverein | Jahresprogramm 2019

Herausgegeben von Robert Sorg.

Mit Beiträgen von Michaela Mai, Andrea Karle, Claudia Dell, Angelika Steinmetz-Oppelland, Ella Falldorf, Julia Albrecht und Teresa Fischer.

Redaktion — Robert Sorg (Text und Bild), Michaela Mai (Text), Wolfgang Grau (Bild)

Gestaltung — Tino Schmidt (www.tociwashere.net)

Fotos — Wolfgang Grau (www.graufoto.de), außer S.54 Folker Fuchs,
S.55 Carolin Gasse, S.93 Domingo Delgado

Auflage: 300 | © 2019 Jenaer Kunstverein e.V., Markt 16, 07743 Jena | www.jenaer-kunstverein.de

Förderer



Kooperationspartner



ik