

MY GENERATION

DIE SAMMLUNG JABLONKA



Ausstellungsdaten

Dauer	2. Oktober 2020 – 21. Februar 2021
Ausstellungsort	Basteihalle & Pfeilerhalle
KuratorInnen	Rafael Jablonka Elsy Lahner, ALBERTINA
Werke	ca. 110
Katalog	Erhältlich auf Deutsch und Englisch um EUR 32,90 im Shop der ALBERTINA sowie unter www.albertina.at
KuratorInnenführungen	Elsy Lahner Mittwoch, 14. Oktober 2020 16 Uhr Rafael Jablonka Mittwoch, 18. November 2020 11 & 15.30 Uhr
Curators' Talk	Rafael Jablonka im Gespräch mit Elsy Lahner im Rahmen der VIENNA ART WEEK Mittwoch, 18. November 2020 18.30 Uhr Musensaal der ALBERTINA
Kontakt	Albertinaplatz 1 1010 Wien T +43 (01) 534 83 0 info@albertina.at www.albertina.at
Öffnungszeiten	Täglich 10 – 18 Uhr Mittwoch & Freitag 10 – 21 Uhr
Presse	Fiona Sara Schmidt T +43 (01) 534 83 511 M +43 (0)699 12178720 s.schmidt@albertina.at Sarah Wulbrandt T +43 (01) 534 83 512 M +43 (0)699 10981743 s.wulbrandt@albertina.at

JAHRESPARTNER



PARTNER



MEDIENPARTNER



My Generation

Die Sammlung Jablonka

2. Oktober 2020 – 21. Februar 2021

Die ALBERTINA präsentiert ihren jüngsten Sammlungszuwachs: die Sammlung von Rafael und Teresa Jablonka. Diese zählt mit über 400 Werken zu den profiliertesten Sammlungen zur amerikanischen und deutschen Kunst der 1980er-Jahre. Erstmals gibt der 1952 geborene Kunsthändler, Galerist und Kurator Rafael Jablonka Einblick in die Kollektion, die seit 2019 in der ALBERTINA beheimatet ist.

In Form von Künstlerräumen gibt die Schau einen repräsentativen Einblick in das jeweilige Œuvre, rund 110 Werke sind auf zwei Ausstellungsebenen zu sehen: Gemälde, Skulpturen, Installationen, Videos und Arbeiten auf Papier lassen die gesamte mediale und thematische Vielfalt der Sammlung Jablonka erleben.

Rafael Jablonka wird 1952 in Polen geboren. Nach seinem Umzug nach Deutschland wird er über den Umweg des Ausstellungskurators mit der Galerie Jablonka und ihren Standorten in Köln, Berlin und Zürich zum renommierten Kunsthändler und schließlich zum großen, passionierten Sammler. In der Sammlung Jablonka sind mit Francesco Clemente, Roni Horn, Mike Kelley, Sherrie Levine und Andreas Slominski Künstler und Künstlerinnen vertreten, mit denen Rafael Jablonka über die Jahre hinweg gearbeitet, die er gefördert und zum Teil selbst entdeckt hat. Doch auch darüber hinaus und außerhalb seines Galerieprogramms sammelt er Künstler, die er über alles bewundert, deren Werke er letztlich auch für die Nachwelt bewahren will. Dabei ist es über Jahrzehnte sein Grundsatz, immer mehrere Werke aus verschiedenen Schaffensphasen zu erwerben.

2017 schließt Rafael Jablonka seine Galerie. Mit seiner Frau Teresa bringt er die Sammlung in eine Stiftung ein und übergibt sie 2019 der ALBERTINA. Dass seine Wahl auf dieses Haus gefallen ist, begründet er damit, dass Wien eine der wichtigsten Inspirationsquellen für die polnische Kunst und Architektur und ihm von jeher ans Herz gewachsen war. Andererseits hat die Neupositionierung der ALBERTINA, die Vielfalt im Hinblick auf Epochen und Medien, seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

ALBERTINA

Die Sammlung ist weit umfassender als die präsentierte Auswahl und reicht von Michael Heizer und Andy Warhol bis zu Nobuyoshi Araki und Richard Avedon. Mit dieser Ausstellung konzentriert sich Rafael Jablonka auf die Künstlerinnen und Künstler, die seiner eigenen Generation angehören.

Vertretene KünstlerInnen:

Miquel Barceló | Ross Bleckner | Francesco Clemente | Richard Deacon | Eric Fischl | Damien Hirst | Roni Horn | Mike Kelley | Sherrie Levine | Cady Noland | Thomas Schütte | Andreas Slominski | Philip Taaffe | Terry Winters

*Das Unerwartete tun,
aus der Reihe treten,
sich selbst überraschen,
sich selbst widersprechen,
jeglicher Routine aus dem Weg gehen,
zweifeln, Umwege nehmen
und auch scheitern, wenn es sein muss.*

Rafael Jablonka

Saaltexte

Miquel Barceló

Geboren 1957 in Felanitx, Mallorca, lebt und arbeitet auf Mallorca, Spanien, und in Paris, Frankreich.

Miquel Barceló wird zu Beginn der 1980er-Jahre im Zusammenhang mit dem künstlerischen Ausbruch des Neoexpressionismus als Maler und meisterhafter Zeichner bekannt, der die traditionellen Gattungen westlicher Kunst erforscht. Seit Mitte der 1990er-Jahre arbeitet Barceló auch als Keramiker. Sie entstehen in seinem großen Atelier auf Mallorca, das ausschließlich zu Herstellung von Keramiken dient.

Barceló beginnt häufig mit traditionellen Formen wie Schalen, Krügen, Urnen, Backsteinen oder Dachziegeln, einzeln oder in ungewohnten Zusammenstellungen, die er dann durch Verbiegen, Zerstampfen, Zerschlagen, Schlitzen, Durchlöchern, Plätten oder Färben transformiert. Einige Arbeiten haben enorme Ausmaße. Viele sind in ihrer Form wiedererkennbar oder mit erkennbaren Motiven verziert, andere sind hingegen abstrakter. Im Allgemeinen wirken die Keramiken unbestimmt oder unvollendet und verweisen damit darauf, dass alles ständig im Wandel und in Veränderung begriffen ist.

Die wundersame Vermehrung von Brot und Fischen I

Eine der wichtigsten Arbeiten Barcelós ist eine Keramik: die dauerhafte Intervention in der Kathedrale von Palma de Mallorca, deren Petruskapelle er mit der *Wundersamen Brotvermehrung* ausgestaltet hat. Den Evangelien zufolge vermochte Jesus Tausende von Menschen mit fünf Brotlaiben und zwei Fischen zu speisen. Es entsteht eine Wandkeramik von 300 Quadratmetern, die die Wände der Kapelle wie eine zweite Haut bedecken soll. Während des Brennprozesses zerspringt diese Oberfläche nach dem Zufallsprinzip in zahllose Stücke und wird vor Ort wie ein riesiges Puzzle wieder zusammengesetzt.

Diese vier Arbeiten sind Studien für das Projekt. Sie ähneln Malereien, sind aber aus Ton. Der Einsatz von Keramik, einem traditionsreichen Material, verleiht den Werken eine zeitlose, archäologische Aura, auch wenn sie mit nichts uns bisher Bekanntem vergleichbar sind. Barceló experimentiert mit Rissbildungen und Farbgebung. Die Gestalt der gewundenen Fische und die Wiederholung mancher Formen lassen an Bewegung, Wachstum und Verwandlung denken. Die Art und Weise, wie die Formen aus dem Ton erwachsen, korrespondiert mit dem biblischen Wunder. Die Ikonografie mit Meerestieren wie Seeteufel, Oktopus, Aal, Auster und Seeigel ist ungewöhnlich. Barceló beobachtet die Fische beim Tauchen. Somit können die Keramiken auch als Darstellung des Künstlers inmitten dessen, was er geschaffen hat, interpretiert werden.

Ross Bleckner

Geboren 1949 in New York City, USA, lebt und arbeitet ebenda.

Mit Leichtigkeit vereinen die poetischen Bilder Ross Bleckners Abstraktion und Figuration. Viele seiner symbolisch aufgeladenen Gemälde oszillieren zwischen Formen wie Fahnen, Vögel oder Blumen und abstrakter atmosphärischer Malerei. Seine Kunst ist für Bleckner die Kunst des Bewusstseins. Er wählt dabei eine mitunter fast frivole Konfrontation symbolischer oder ironischer Verweise. Diese Bilder bezeichnen etwas, das über sie und ihre materielle Beschaffenheit hinausgeht, eine Realität, die man umgangssprachlich »die Welt um uns herum« nennen könnte.

In *Land der Vögel* schweben viele kleine, verwischte blaue Vögel leuchtend vor einem dunklen Hintergrund. Hier experimentiert der Künstler sowohl mit Airbrush wie auch mit unterschiedlichen Oberflächen. Die Vögel schwirren als Fragmente einer lebendigen Realität durch den abstrakten Bildraum und scheinen sich mit dem Wechsel der Blickrichtung zu verändern.

Bleckners »Streifenbilder« der 1980er — wie *Von unbekanntem Lichtqualitäten (Teil 1)* in dieser Ausstellung — sind ein Hommage an die Op-Art von Bridget Riley, eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der optischen Wahrnehmung in der Malerei. Die geometrisch angeordneten Streifen im Bild wirken durch das vibrierende Muster beinahe so, als würden sie atmen, oder wie ein über die Leinwand drapierter Vorhang, der etwas vor uns verbirgt.

Bleckners Gemälde thematisieren oft Leid, Tod, Verlust, Veränderung und Erinnerung. Trauer wie Wut über den Umgang mit der AIDS-Pandemie sind in den düsteren, abstrakten Bildern Bleckners aus den 1980er- und 1990er-Jahren spürbar. Bleckners Visionen transzendieren das Vorstellungsvermögen und versetzen uns in eine andere Dimension.

Architektur des Himmels IV

Die Werkgruppe *Architektur des Himmels* steht wie Bleckners »Streifenbilder« des Frühwerks in der Tradition der abstrakten Malerei. Die vielen kleinen, geometrisch angeordneten Punkte erinnern an den Blick in den Nachthimmel. Gepunktete Bögen und Kuppeln bilden eine Art räumliches, organisch-konstruktives Raster. Um die einzigartige Lichtwirkung im Bildraum zu erzeugen, klebt Bleckner zuallererst kleine Harzklumpen auf die leere Leinwand, danach legt er mehrere Malschichten darüber und schleift schließlich die erhabenen Stellen wieder ab.

Die Lichtpunkte werden auch mit den Wunden des Kaposi-Sarkoms in Verbindung gebracht. Bei dieser tumorartigen Erkrankung, die häufig bei Menschen mit Immunschwäche wie AIDS auftritt, ist die Haut von bläulich-braunen Knoten übersät. So setzt der Künstler seinen vielen Freunden und Bekannten, die er an AIDS verloren hat, ein Denkmal. Sind die Lichtpunkte womöglich auch Kerzen in einer Kirche, mit denen der verstorbenen Seelen gedacht wird?

Francesco Clemente

Geboren 1952 in Neapel, Italien, lebt und arbeitet in New York City, USA.

Francesco Clemente beginnt in den frühen 1970er-Jahren in Italien auszustellen und gilt bald als einer der herausragendsten Künstler seiner Generation. In den 1980er-Jahren gehört er zu den führenden Köpfen der italienischen Bewegung der Transavanguardia. 1973 bereist er Indien, wohin er anschließend regelmäßig zurückkehrt, oft für längere Zeit. Diese Besuche beeinflussen sein Werk und sein gesamtes Denken wesentlich. 1982 lässt Clemente sich in New York nieder und wird dort eine präzente Figur der Kunstszene der Stadt, arbeitet mit Künstlern wie Jean-Michel Basquiat und Andy Warhol zusammen, ebenso mit Dichtern, namentlich Robert Creeley und Allen Ginsberg.

Clementes künstlerisches Werk umfasst Gemälde, Pastelle, Freskomalerei, Aquarelle, Zeichnungen und Skulpturen. Wie man es bei jemandem erwarten kann, der sein Leben zwischen Italien, Indien und den USA verbringt, überwindet Clementes Werk kulturelle Barrieren, seine Interessen sind multikulturell. Sein Œuvre erforscht das Wesen des Bewusstseins, der Vorstellungskraft und des Selbst. Dabei bedient er sich der Montage von Bildern und fragmentierten Narrativen als künstlerischer Strategie. Auf diese Weise schafft Clemente eine überzeugende, anregende und höchst persönliche mythopoetische Welt, die offen für unterschiedliche Interpretationen ist. Die Themen, denen er nachgeht, reichen von Spiritualität, Mystik, Symbolismus und Träumen bis zu Alltagsleben, Erotik und Körper.

Hermaphrodit

Seit den 1970er-Jahren reist Francesco Clemente nach Indien. Die Kultur des Landes hat sein Werk grundlegend beeinflusst, konzeptuell wie visuell. Er fühlt sich hingezogen zu Indiens Philosophie, Religion, klassischer Kunst, Musik und Architektur, aber auch zur Populärkultur, von Comics über Mythologie bis zu Plakaten und Straßenschildern. Über die Jahre schafft er vor Ort zahlreiche Arbeiten in Kollaboration mit Kunsthandwerkern. 1976 beginnt in Madras seine Zusammenarbeit mit Schildermalern, die in den 1980er-Jahren ihre Fortsetzung findet. *Hermaphrodit* gehört zu einer Serie von Gouachen aus dieser Zeit. Jede ist auf handgeschöpftem Papier ausgeführt und wie ein Mosaik mit handgewebten Baumwollstreifen zu einer Gitterstruktur zusammengefügt. Dieses Bild besteht aus 16 Blättern und ist faltbar. Es ist in der Vertikalen mittig in zwei Teile unterteilt. Diese haben einen verschiedenfarbigen Hintergrund und unterscheiden sich auch im Stil, denn sie werden nach Clementes Anweisungen von unterschiedlichen Künstlern ausgeführt. Die Gouachen befassen sich mit dem Konzept der Dualität, mit gegensätzlichen, aber komplementären Kräften wie Yin und Yang, dem Männlichen und dem Weiblichen oder Tag und Nacht. Das Motiv des Hermaphroditen ist ein archetypisches Bild für Ganzheit.

Porträts

Teresa und *Bill T. Jones* gehören zu einer fortlaufenden Porträtserie, die Mitglieder der Familie des Künstlers, Kollegen, Freunde und Sammler umfasst. Bei *Teresa* handelt es sich um Teresa Jablonka, die Frau Rafael Jablonkas. Sie trägt ein elegantes, langes Kleid und Stöckelschuhe.

ALBERTINA

Bill T. Jones, in bequemer Tanzkleidung dargestellt, ist ein amerikanischer Tänzer und Choreograph, Gründer der Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company und seit den 1970er-Jahren weltweit eine der prägendsten Figuren des zeitgenössischen Tanzes. Diese Porträts sind wie Landschaften horizontal ausgerichtet, als säßen die Modelle auf unsichtbaren Sofas. Die schwer einnehmbaren Körperhaltungen sind so gewählt, dass auch die Beine zu sehen sind. Die Gesichter sind hingegen ruhig und ernst, mit direkt auf den Betrachter gerichtetem Blick. Die ungewöhnlichen Posen legen nahe, dass es sich um besondere Menschen handelt.

Selbstporträt

Das Selbstporträt spielt für Clemente eine große Rolle. Er malt und zeichnet sich selbst in allen erdenklichen Positionen und Verkleidungen, bei allen möglichen Tätigkeiten. Es geht ihm dabei nicht nur um die Darstellung, sondern auch um das Bewusstsein, die Seele und das Körperliche. Seine Augen zum Beispiel sind immer größer, als sie sein sollten. Sie wirken wie Ein- und Ausgang in seinen und aus seinem Körper.

Selbstporträt als Androgyner zeigt den stehenden Künstler, der das Gemälde eines nackten Frauentorsos vor seinen Körper hält. Das Bild stellt Dualismus und Wandel dar, es lässt an die Perfektion einer Einheit von Gegensätzen denken.

Das kleine Pastell zählt zu einer Bildserie mit dem Titel *Selbstporträts in Weiß, Rot und Schwarz*. Diese Farben sind für Clemente Primärfarben und symbolisieren Licht, Schatten und Blut oder Leben. Die Selbstporträts dieser Serie zeigen den Künstler in merkwürdigen Situationen, zumeist in einem Zustand der Verwandlung. Auf Blatt I der Serie wächst ein Dorf aus seinem Kopf heraus, und aus den Häusern ragen Angelruten, an denen Fische hängen. Auf Blatt IV atmet der Künstler durch einen Schnorchel, während über seinem Kopf Diamanten an Angelhaken baumeln. Hier, auf Blatt X, blickt er erwartungsvoll auf den Mond.

Richard Deacon

Geboren 1949 in Bangor, UK, lebt und arbeitet in London, UK.

Richard Deacon, der sich selbst als »Konstrukteur« bezeichnet, untersucht seit den 1980er-Jahren, wie und wofür man unterschiedliche Materialien verwenden kann. Was unerlaubt scheint, zieht ihn erst richtig an. So baut Deacon große Objekte aus Werkstoffen, die er nach Belieben durch Biegen, Verdrehen und Verbinden manipuliert. Dabei werden organische Formen mit Elementen der Technik kombiniert. Die Erscheinung seiner Skulpturen widerspricht der Charakteristik des gewählten Materials. Es sind diese Gegensätze, die den Künstler interessieren.

In der Arbeit *Totes Bein* bündeln Stahlfassungen zwei, drei oder vier Stränge aus mit Dampf gebogenem Eichenholz. Die scheinbare Zufälligkeit der Drehungen, Verschlingungen und Biegungen steht der Strenge des Metalls gegenüber. Und während das Holz das Licht absorbiert, wird es von den Stahlklammern reflektiert. Die Stränge entfalten sich als komplizierte Arabesken von einem ruhenden Ausgangspunkt aus: Jenes rohrförmige Stück entzieht sich dem Fluss der Bewegung. Es ergeben sich vielfache Bedeutungen: Als »totes Bein« scheint es die Bewegungen nicht mitmachen zu können. Doch es wirkt auch wie der Griff einer Peitsche, deren Schnüre in den Raum geschlagen werden, oder, aufgrund des hohlen Endes, wie ein Blasinstrument, aus dem sich eine Melodie ergießt.

Dass sich das steife Holz bei Deacon wendet und windet, hat mit seiner Faszination für das Paradox zu tun, dass die bildende Kunst stets Wege gesucht hat, das Phänomen des Fließens als starre Form wiederzugeben, vom lockigen Haar der Madonna bis zu den Wellen des Meeres. Der Künstler sagt: »Jene Elemente der Welt, die sich im Fluss befinden – beispielsweise Feuer, Wasser, Rauch, Wolken –, stellen den Künstler vor besondere Probleme. Es sind Formen ohne Form, ungeordnet, doch erkennbar, veränderlich und ungewiss.«

Eric Fischl

Geboren 1948 in New York City, USA, lebt und arbeitet in Sag Harbor, USA.

Eric Fischl zählt seit den 1980er-Jahren zu den wichtigsten zeitgenössischen Vertretern der figurativen Malerei. Fischl zeigt keine heile Welt. Er enthüllt die Abgründe hinter der pseudo-perfekten Fassade der Middle Class in den sich unendlich ausdehnenden Suburbs. Er zeigt die Bewohner der Vorstädte in ihren Wohnräumen, im Garten, am Pool, am Strand. Er schildert sie bei gewöhnlichen Freizeitaktivitäten, allein, zu zweit, mit Freunden, beim Lesen, beim Fernsehen oder beim Sex. Eric Fischl sieht dabei stets die Zwänge und Unsicherheiten, die Einsamkeit, die Leere und Langeweile seiner Protagonisten. Trotz ihres erzählerischen Ansatzes geben Fischls Werke keine ganze Geschichte, sondern lediglich einen Moment wieder, den Ausschnitt einer Geschichte. Die Bilder sind ambivalent. Sie erzeugen ihre Spannung nicht zuletzt durch das, was sie nicht zeigen. Konflikte sind nur zu erahnen.

Mit dem Künstler werden wir zum intimen Beobachter, überschreiten Grenzen der Privatheit. Fischls Figuren wähnen sich unbeobachtet, sind oft nackt oder spärlich bekleidet, ungeschönt, selbstvergessen. Dennoch sind all diese Szenen erfunden, das Ergebnis von wohlüberlegten Inszenierungen, die der Künstler aufführen lässt und als Vorlage für seine Gemälde fotografiert. Trotz aller malerischen Brillanz und impressionistischen Wiedergabe des Lichts greift Fischl nicht auf eine authentische Wirklichkeit zurück. Die Realität ist eine Fiktion.

Stierkampf in Ronda Nr. 6

Während einer Reise nach Südspanien besucht Eric Fischl die Stierkampfarena im andalusischen Ronda. In den Stierkämpfen mit ihrer lauten, kämpferischen Atmosphäre, die Teil der spanischen Kultur sind, findet der Künstler neue Motive für seine Kunst. Damit führt er die kunsthistorische Tradition Goyas, Picassos und Manets fort. Es entstehen acht große Ölbilder im Format von Historienbildern. Fotografische Momentaufnahmen dienen als Ausgangsmaterial für die Bilder.

Das Werk *Stierkampf in Ronda Nr. 6* mit den vier prächtig gekleideten Protagonisten gleicht einem gemalten Tableau vivant. Die Farben der Kostüme und Tücher, die mediterranen Lichtverhältnisse sowie die Gestik und Haltung der Toreros verleihen dem Bild Pathos. Man sieht, wie Fischl virtuos zwischen figürlicher Erzählung und malerischer Abstraktion wechselt; wie er die Ornamente der Kostüme skulptural und die Körper im Widerspruch dazu so flächig erfasst, dass sie wie Platzhalter wirken. Es sind dramatische Ablenkungen vom eigentlichen Geschehen in der Arena, dem Töten des Stiers. Der Moment, in dem das Tier zu Boden fällt, ist für den Künstler existenziell. Er zeigt eine Kreatur ohne Verständnis für das Geschehen im Augenblick des Sterbens. Mit diesem alten Thema europäischer Kultur verlässt Fischl die amerikanische Idylle, und es bahnt sich eine Wende in seinem Schaffen an.

ALBERTINA

Erster Sex

Immer wieder geht es in Eric Fischls Bildern um die prekäre, tendenziell inzestuöse Begegnung zwischen einem Jungen und einer erwachsenen Frau. *Erster Sex* zeigt eine nächtliche Strandszene, die um die zentrale Figur der Frau kreist. Ihr männliches Gegenüber sehen wir simultan in drei Lebensphasen. Der kleine Junge, mit Hose und T-Shirt bekleidet, legt die Arme besitzergreifend um den Oberschenkel der Frau – eine Geste, die sie zu seiner Mutter macht. Dann agiert er wie in einer Filmsequenz zweimal als Teenager, der sich seiner Kleidung entledigt, den ersten Koitus fest im Blick. In dieser Perspektive bleibt die Zuschreibung Frau oder Mutter offen. Schließlich vermischen sich im erwachsenen Mann, der im linken Hintergrund auftaucht, die Bilder: Er ruft die Hitze jener Nacht mit einem heftigen Griff an sein Geschlecht in Erinnerung.

Glassines

Eric Fischls Arbeiten haben einen filmischen, theatralischen Aspekt. Der Künstler kreiert für seine Szenen unterschiedliche Bühnenbilder wie Küche, Bad, Schlafzimmer, Wohnzimmer, Atelier, Garten oder Strand und stattet sie mit eigenen Requisiten aus. In diesen Settings lässt er seine Akteure auftreten, aufeinandertreffen und interagieren.

Besonders auffallend ist diese Form der Inszenierung bei den frühen Arbeiten auf Glassine, einem transparenten, pergaminähnlichen Papier, auf das Fischl mit Ölfarbe die schwarzen Konturen und Flächen seiner Motive aufträgt

Die auf einzelne Papierbahnen gesetzten Figuren und Objekte können nach Belieben collageartig zu Handlungsräumen zusammengefügt und dank des durchscheinenden Papiers auch übereinandergelegt werden. Einzelfiguren und -elemente werden zu Arrangements gruppiert. Durch die verschiedenen möglichen Konstellationen generiert Fischl jeweils andere Bedeutungen.

Katzen-Junge

Die mehrteilige Struktur seiner »Glassines« nimmt Eric Fischl später auch für seine Ölgemälde auf. Ein Beispiel ist die dreiteilige Arbeit *Katzen-Junge*. Die fragile Position, die das Kürbisbild im Vordergrund einnimmt, lässt sich als Anspielung auf die Befindlichkeit des Halbwüchsigen lesen, dessen lustige Maskerade mit dem ernsten Blick kontrastiert, mit dem er den Bildbetrachter fixiert. Die Verkleidung entpuppt sich solchermaßen als Schutzanzug, der vor allzu eindringlichen Blicken bewahrt. So gesehen, kehrt Fischl das voyeuristische Moment der frühen Werke geradezu ins Gegenteil. Die psychologische Mehrdeutigkeit, die hier zum Vorschein kommt, ist ein Grundelement seiner künstlerischen Arbeit.

Krefeld Projekt

Für das *Krefeld Projekt* fordert Eric Fischl zwei Schauspieler auf, in einem von Ludwig Mies van der Rohe Ende der 1920er-Jahre erbauten Haus drei Tage „Szenen einer Beziehung“ zu spielen: ohne Skript. Die daraus entstandenen zweitausend Fotografien bilden die Basis für Fischls Gemäldezyklus: Keine Geschichte, kein Tagesablauf, sondern Szenen einer in die Jahre gekommenen Paarbeziehung. Es ist, als beobachteten wir heimlich, was ein Paar tut, wenn es alleine ist.

ALBERTINA

Jedes Bild zeigt einen Augenblick, herausgegriffen aus der nüchternen Realität des Lebens zweier Menschen. Jedes Bild gleicht einem Standbild aus einem Kinofilm. Die beiden Personen erscheinen uns ebenso vertraut, wie sie Fremde bleiben. Im Kontrast zur düsteren Stimmung steht Fischls Malerei, die in hellen, brillanten Farben die eleganten Räume gestaltet. Sonnenlicht flutet durch Lamellen, die farbige Schatten werfen. Doch die Schranken zwischen Mann und Frau – von Möbelstücken oder Architekturelementen betont – sprechen eine klare Sprache. Am Ende verkörpert auch dieses Paar die melancholische Einsicht, dass der Mensch alleine ist.

Hochzeitsbild

Hauptdarstellerin des Gemäldes ist, wie der Titel verrät, eine Braut an ihrem möglichen Hochzeitstag. Eine junge Frau hält sich ein Brautkleid vor ihren beinahe nackten Körper, wir sehen sie von hinten in einer natürlichen Pose. Ihr Gesicht ist unter dem Schleier nicht zu erkennen. Vor ihr befindet sich rechts im Bild eine weitere Frau, die bereits festlich gekleidet ist – möglicherweise ihre beste Freundin, vielleicht die Trauzeugin. Ihre Handbewegung unterstreicht ihren Gesichtsausdruck. Über das Gespräch zwischen den beiden erfahren wir nichts. Sagt die Frau vielleicht »Oh, dieses Kleid ist einfach umwerfend« oder »Na, hoffentlich ist es kein Fehler, diesen Typen zu heiraten«? Wir wissen es nicht, weil der Künstler nicht will, dass wir es wissen.

Der Farbauftrag ist unterschiedlich, einmal schnell, dann langsam, an einigen Stellen dicht, an anderen sehr flüssig, sodass die Farbe an der Leinwand herunterläuft wie Regen an einer Scheibe. Und über allem steht die Liebeserklärung Eric Fischls an die Farbe Weiß, die Farbe der Unschuld. Energiegeladen und dynamisch ist alles Weiße an diesem Gemälde.

Sich duckend

Eric Fischl reagiert als einer der ersten Künstler auf die Terroranschläge vom 11. September 2001. Ihm bleiben vor allem die Menschen in Erinnerung, die in Panik aus den Fenstern des World Trade Center springen – denn dies ist der einzige Moment, in dem die Opfer der Katastrophe sichtbar werden. »Mit 9/11 haben wir dreitausend Tote, aber keine Leichen; alle leiden unter dem Verlust, aber es gibt keine Leichen, und die Trauer geht schnell auf die Bauwerke über. Wir müssen die Architektur ersetzen, wir müssen alles Notwendige tun, um uns an die Gebäude zu erinnern. Es gibt keine Möglichkeit, uns daran zu erinnern, dass es eine menschliche Tragödie war und kein architektonisches Desaster. Wir können es einfach nicht verarbeiten«, meint er. Fischl rückt daher in seinen Werken den Körper wieder ins Zentrum. Neben fallenden Figuren stellt er auch Menschen dar, die die Arme schützend über den Kopf halten, die sich krümmen und winden. Das schmerzliche Ausmaß, die Verzweiflung und Aussichtslosigkeit kommen in Fischls Darstellungen auf überwältigende Weise zum Ausdruck.

Damien Hirst

Geboren 1965 in Bristol, UK, lebt und arbeitet in London, UK.

Der Konzeptkünstler Damien Hirst ist seit den 1990er-Jahren einer der wichtigsten Vertreter der Young British Artists. Sein umfangreiches Werk reicht von Skulpturen und Installationen bis hin zu Grafiken und Gemälden. Neben seiner künstlerischen Praxis organisiert er bereits früh Ausstellungen mit Künstlerkollegen. Innovativ ist Hirsts unternehmerische Kunstvermarktung. Unter Umgehung der Galerien erschließt er neue Vertriebskanäle für seine Kunstwerke und versteigert sie beispielsweise direkt aus seinem Atelier über führende Auktionshäuser. Hirsts berühmte Skulpturen, etwa ein in Formaldehyd eingelegter Tigerhai (*Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden*, 1991) oder der mit Tausenden Diamanten besetzte Platinabguss eines menschlichen Schädels (*Um Himmels willen*, 2007), sorgen für internationale Aufregung. Die Titel dieser und anderer provokanter Arbeiten verweisen auf die Leitthemen von Hirsts Werk: Leben und Tod, Vergänglichkeit, Liebe, Religion und Konsum. In *Allein und doch vereint und verliebt* werden zwei Tischtennisbälle durch zwei rote Schläuche und Spritzpistolen wie von unsichtbarer Kraft vertikal in Schwebelage gehalten. Es handelt sich um das Folgewerk einer zuvor entstandenen Skulptur mit lediglich einem schwebenden Ball und mit dem ähnlich ausführlichen Titel *Ich möchte den Rest meines Lebens überall verbringen, mit jedem, von Angesicht zu Angesicht, immer, ewig, jetzt*. Hirsts außergewöhnliche Skulptur ignoriert die konventionelle Sprache der Bildhauerei. Das Paar Bälle zuckt und kreiselt über einer prekären Komposition zweier mit Silikon zusammengeklebter Glasscheiben. Alles könnte jeden Moment einstürzen. Mit dieser Skulptur thematisiert Hirst das Leben als eine große Komposition voller Bezüge, zwischenmenschlich wie auch zwischen Menschen und Dingen.

Das letzte Abendmahl

Mit *Das letzte Abendmahl* knüpft Damien Hirst an seine berühmten Medizinschränke an, die er mit leeren Arzneipackungen füllt. In den grafisch an diese Verpackungen angelehnten Siebdrucken ersetzt er allerdings die Namen der Medikamente durch jene typisch britischer Speisen wie Pilzpastete, Knödel, Corned Beef, Leber, Speck und Zwiebeln und macht sie durch das Hinzufügen von ® oder ™ zur Marke. Variationen des Künstlernamens wie Hirst, Damien, Damien & Hirst, Hirst Products Limited und eigene Logos ersetzen und parodieren die übliche Gestaltung. Hirst greift hier mehrere Themen auf: die Qualität der Nahrungsmittel, die industriell erzeugt werden und oft schädliche Stoffe enthalten; die Selbstverständlichkeit, mit der Medikamente Teil unserer Ernährung und Lebensweise geworden sind; die Tatsache, dass Pharmazeutika als Waren von großen Unternehmen produziert und verkauft werden; unsere Abhängigkeit von zuverlässigen Allheilmitteln, von denen sich Medizin- und Fast-Food-Industrie ernähren. *Das letzte Abendmahl* hat seinen Titel aus der biblischen Geschichte des Matthäusevangeliums, in der Jesus mit seinen zwölf Aposteln zu seiner letzten Mahlzeit vor der Kreuzigung zusammensitzt. Sie teilen Brot und Wein, und Jesus sagt: »Einer unter euch wird mich verraten.« In Hirsts Version werden alle dreizehn hier versammelten Protagonisten zu potenziellen Verrätern – ein humorvoll-zynischer Kommentar zu den selbstzerstörerischen Aspekten unserer Gesellschaft.

Roni Horn

Geboren 1955 in New York City, USA, wo sie auch lebt und arbeitet.

Im Zentrum von Roni Horns vielseitigem Schaffen stehen Themen wie Identität, Bedeutung, Wandelbarkeit und Wahrnehmung. Die Arbeiten vermitteln, dass das, was man sieht, nicht unbedingt das ist, was man zu sehen glaubt. Horn gelingt es, feste Zuschreibungen subtil auszuloten und Veränderlichkeit und Vielfältigkeit zur Anschauung zu bringen.

Seit den späten 1970er-Jahren produziert die Künstlerin Zeichnungen, Fotografien, Skulpturen und Installationen sowie Werke mit Wörtern und Schrift. Ihre Aufmerksamkeit für die spezifischen Eigenschaften bestimmter Materialien erstreckt sich über alle Medien, von strukturierten Pigmentzeichnungen bis hin zur Verwendung von massivem Gold oder gegossenem Glas und Gummi.

Das XII

In den 1990er-Jahren geht Horn dazu über, Farbpigmente nicht mehr wässrig aufzutragen, sondern sie plastisch, sparsam mit Bindemittel versetzt, auf größere Papierflächen zu setzen. Zugleich verschiebt sich ihr Interesse vom einzelnen Phänomen auf die Interaktion ähnlicher oder nahezu identischer Farbformen. Wie sich an *Das XII* zeigt, zählt nicht die Form für sich. Die Komposition beschäftigt sich vielmehr mit deren Vervielfältigung und Anordnung in der Fläche. In einem langwierigen Prozess, dessen Spuren an der Arbeit abzulesen sind, wird der Papierbogen zerschnitten, werden die Teile verschoben und wieder zusammengefügt, bis die Elemente in einem lockeren Raster gruppiert sind.

Der Raum zwischen den Formen ist nicht mit dem geometrisch beschreibbaren Abstand gleichzusetzen, er ist eine dynamische Größe, die sich in der Wahrnehmung des Betrachtenden herstellt.

Horn wählt Wörter als Titel, die nicht für sich allein stehen können. »That« beziehungsweise »Das« beinhaltet keine Information, es muss gleichzeitig auf etwas gezeigt werden. Die Gegenüberstellung von »sprachlosem« Material und der Semantik der Wörter setzt Horn zeichnerisch fort, etwa im Ausstreuen von Lettern als Elementen auf der Papierfläche.

Dickicht Nr. 1

Roni Horns Beschäftigung mit Sprache wird mit *Dickicht Nr. 1* auch in ihren Skulpturen sichtbar. An zwei der vier Begrenzungen des flachen Objekts sind Linien verschiedener Breite zu erkennen, ähnlich einem Strichcode. Erst wenn wir um das Werk herumgehen, zeigt sich, dass es die Oberkanten von Buchstaben aus dunkel gefärbtem Kunstharz tief in das Aluminium eingelassen sind und einen Satz bilden. Wie viele von Horns Werken soll auch dieses die Aufmerksamkeit auf die Besonderheit der Materialien sowie auf die körperliche Erfahrung des Zuschauers mit dem Werk lenken. Um den Satz lesen zu können, müssen wir uns körperlich involvieren. Horn sagt: »Ich möchte das Sinneserlebnis präserter machen. Ich möchte den Betrachter erreichen, indem ich das Körperliche anspreche, nicht nur das geistige/nicht-körperhafte Sein. Der Betrachter muss für sein Da-Sein Verantwortung übernehmen, sonst ist da nichts.«

ALBERTINA

Die Formulierung TO SEE A LANDSCAPE AS IT IS WHEN I AM NOT THERE («eine Landschaft sehen, wie sie ist, wenn ich nicht da bin») der französischen Philosophin und Aktivistin Simone Weil verweist ebenfalls auf die Anwesenheit eines wahrnehmenden Subjekts. Doch während die Arbeit auf ein körperliches Engagement abzielt, bezieht sich der Text auf eine Erfahrung, die die Präsenz des Betrachters ausschließen könnte. Der Gedanke von Anwesenheit und Abwesenheit lässt sich noch weiterspinnen: Wo sind die Buchstaben zu sehen? Ist der Satz auch ohne unsere Anwesenheit vorhanden? Wo verläuft die Grenze, an dem seine Bedeutung in der Materie, im Dickicht verschwindet?

Hamilton Blue

Das Zeichnen ist für Roni Horn eine Hauptaktivität, die ihre breitere Praxis untermauert. Dies gilt auch für die Blätter der frühen Werkgruppe *Hamilton Blue*, deren Titel sich von einem Ort in New England ableitet. Jedes Blatt zeigt eine kompakte, mit blauer Wasserfarbe gemalte Form, die aus zahlreichen kurzen Pinselstrichen aufgebaut ist. Die Formen wirken plastisch, obwohl sie keine stabile Ordnung aufweisen; sie veranschaulichen den Arbeitsvorgang, das Schließen der teilweise noch offenen Konturen, das Verdichten der blauen Farbe im Zentrum der weißen Fläche.

Mike Kelley

Geboren 1954 in Detroit, USA, gestorben 2012 in Los Angeles, USA.

Mike Kelley gilt als einer der innovativsten Künstler unserer Zeit. Er hinterlässt ein vielfältiges und hybrides Werk, das Zeichnung, Video, Musik, Performance, Assemblage, Installation, Fotografie und Malerei umfasst. Sein Schaffen zeichnet sich auch durch regelmäßige Kollaborationen mit anderen Künstlern und Musikern aus. In seinem komplexen Gesamtwerk erforscht Kelley gesellschaftliche Kulturen von Grund auf. Er sammelt Bilder und Relikte von Pop- und Subkultur. Vorgefundene Ideen und Objekte bearbeitet Kelley vorbehaltlos mit einer Do-it-yourself-Ästhetik. Große Mythen der westlichen »Hochkultur« begegnen Trivialitäten unserer zeitgenössischen Alltagskultur. Es entstehen irritierende Werke, die gelegentlich gegen Geschmackskonventionen verstoßen.

Bei seiner Beschäftigung mit populären Mythen und Zusammenhängen von Massen- und Gegenkultur untersucht Kelley Dinge, die in unserer Gesellschaft wie auch in unserem Privatleben unter den Teppich gekehrt werden. Verdrängte Erinnerungen und Traumata thematisiert Kelley mit steter kritischer (Selbst)Reflexion und zuweilen auch mit schonungslos schwarzem Humor.

Frankenstein/Papierarbeiten

Ende der 1980er-Jahre beginnt Kelley, Stofftiere in seine Arbeiten zu integrieren, was später zu seinem Markenzeichen wird. Die Tiere vermitteln eine kindliche Unschuld. Niedlich und sauber, wie sie sind, stellen sie für Kelley dar, was ein Kind aus Sicht der Erwachsenen sein soll. »Das Stofftier ist ein Pseudokind, ein verniedlichtes, geschlechtsloses Wesen, die Vorstellung des Erwachsenen von einem mustergültigen Kind – ein kastriertes Haustier«, so der Künstler.

Wie Viktor Frankenstein in Mary Shelleys Roman schafft Kelley ein künstliches Wesen. Doch während Frankensteins Kreatur unbeabsichtigt zum Monster gerät, ist Kelleys Version das genaue Gegenteil. Nichts deutet darauf hin, dass von diesem aus Stoffresten und Kuscheltieren bestehenden Wesen je eine Bedrohung ausgehen wird. Zudem ist es noch nicht fertig zusammengesetzt. Der große, längliche und der kleine, runde Teil – Rumpf und Kopf? – liegen nebeneinander; das Nähkörbchen lässt vermuten, dass der Schaffensprozess nur kurz unterbrochen ist. Wird dieses Wesen je zum Leben erwachen? Wird es seinem freundlichen Äußeren gerecht werden, oder trügt der Schein? Den miteinander vernähten Kuscheltieren wohnt zugleich etwas Unheimliches inne, sie lassen eine Skrupellosigkeit und Brutalität des Schöpfers erahnen. Ebenso brutal verfährt Mike Kelley, wenn er Stofftiere als Pinsel missbraucht. Er tunkt den titelgebenden Bären, den Frosch oder die gelbe Plüschbanane in schwarze Acrylfarbe und setzt gestisch und expressiv breite, satte Linien auf das Papier.

Kandor

Mike Kelleys Kandor-Installationen sind nach der Hauptstadt des fiktiven Planeten Krypton, Supermans Geburtsort, benannt. Dem Comic nach wird Kandor von dem Schurken Brainiac, einem der größten Feinde Supermans, geschrumpft und in eine glockenförmige Flasche gesteckt.

ALBERTINA

Als Brainiac auf die Erde kommt, um noch weitere Städte einzufangen, entreißt ihm Superman die Miniaturstadt und bewahrt sie in einem sicheren Geheimversteck, der Festung der Einsamkeit, auf. Kandor ist somit für Superman eine ständige Erinnerung an seine Vergangenheit, eine Metapher für sein entfremdetes Verhältnis zur Erde, zum Planeten, den er bewohnt.

Gemeinsam mit einem Comicsammler trägt Kelley Hunderte an Bildern von Kandor zusammen und übersetzt die Comiczeichnungen in dreidimensionale Objekte. Jede Kandor-Arbeit umfasst einen möbelartigen Sockel mit einem Stadtmodell aus Gießharz und, darübergestülpt, eine mundgeblasene, gefärbte Glasglocke. Schläuche und Gasbehälter erwecken den Eindruck, es könne diesen Miniaturstädten Leben eingehaucht werden. Die Objekte werden durch »Flaschenprojektionen« ergänzt. Sie zeigen Kelleys Experimente mit partikelförmiger Materie, die in den Glasflaschen durch Luftdruck wie gefärbtes Gas umherwirbelt.

Supermans Kandor-Erzählung trifft mit Kelleys beständigem Interesse an Traumata und Gedächtnis zusammen. So baut Kelley beispielsweise Architekturmodelle für jede Schule, die er jemals besucht hat, und lässt absichtlich Abschnitte aus, an die er sich nicht erinnern kann—was impliziert, dass seine Unfähigkeit, sie zu rekonstruieren, das Ergebnis eines Traumas sein muss. Bei der Betrachtung von Bildern Kandors ist Kelley fasziniert, dass die Stadt ähnlich schwer zu rekonstruieren ist: Da ihr Design nie standardisiert wurde, gibt es keine Kontinuität in den Darstellungen von Kandor; Generationen von Illustratoren haben die Stadt auf vielfältige Weise dargestellt. Kelley findet diese Inkonsistenz angesichts von Supermans traumatischem Verlust seines Zuhauses besonders bemerkenswert. Er beschreibt Kandor als »das Daheim, in das man nie zurückkehren kann, als das Vergangene, das man sich nie zurückholen kann. Und doch ist es da, geschrumpft auf die Größe eines Puppenhauses – eine zeitlose Erinnerung in Echtzeit.«

Lentikularbilder und Animationen

Für die *Lentikularbilder* vergrößert Mike Kelley die grafisch veränderten Zeichnungen Kandors auf den Maßstab der Skulpturen und legt sie in Leuchtkästen mit Linsenrastern. Zum einen entsteht dadurch ein räumlicher Eindruck, zum anderen verändert sich durch die Bewegungen des Betrachters das Erscheinungsbild der Stadt. In den *Animationen* wird die geschrumpfte Stadt in der Glasglocke personifiziert: Sie lacht, atmet oder kichert auf cartooneske Art.

Strukturalistische Pantomimen

Ausgangspunkt für diese Installation ist ein vorgefundenes Foto zweier Pantomimen. Aufgrund des fotografischen Ausschnitts ist das Gesicht des einen nur zur Hälfte zu sehen. Das Spiel mit der Bildkante greift Mike Kelley mit einem speziellen Videospiegelungseffekt auf: Die Pantomimen bewegen sich symmetrisch und mechanisch aus dem Bild hinein und hinaus. Die Regelmäßigkeit des zunächst nach einem Metronom getakteten Videoschnitts bricht zunehmend zusammen. Die Mimen verdoppeln oder überlagern sich und lassen sich schließlich nicht mehr voneinander unterscheiden.

ALBERTINA

Dabei wird die rhythmische Tonspur ebenfalls verzerrt, während in einer zweiten Projektion abwechselnd die Farben der Kostüme aufblitzen. Die Unruhe dieser Installation entspricht der für Kelleys Werk so charakteristischen Kakophonie.

Extracurrikulare Aktivität Projektive Rekonstruktion #16 (Strukturalistische Pantomimen) ist aus den Requisiten, Versatzstücken, Drehbuchnotizen und Skizzen der Produktion eines großangelegten Video- und Performancekomplexes mit dem Titel *Der Tag ist gelaufen* entstanden. Für dieses Gesamtkunstwerk beruft sich Kelley auf Fotos aus Highschool-Jahrbüchern und Zeitungen von Veranstaltungen und Aktivitäten außerhalb des Schullehrplans wie Theateraufführungen, Feste oder Umzüge. Vor allem interessieren ihn die vorherrschenden Bilder einer bestimmten Art Ikonografie wie Gothic-Kultur, Tanz- und religiöse Szenen oder Halloween-Kostümierungen. Kelley reinszeniert diese karnevalesken Rituale einer typisch US-amerikanischen Jugend. Für ihn ist die Highschool ein Sinnbild der US-amerikanischen Gesellschaft, wo Identitäten und Klassenverhältnisse verhandelt werden. In Kelleys Augen haben »diese Veranstaltungen nur den einen Zweck, sinnfreie Gelegenheit zu bieten, der institutionalisierten Routine zu entkommen. Dabei haftet ihnen ein subtil kritischer Unterton an.«

Sherrie Levine

Geboren 1947 in Hazleton, USA, lebt und arbeitet in New York City, USA.

Im Jahr 1981 wird Sherrie Levine mit ihrer Serie *After Walker Evans* bekannt. Für diese fotografiert sie Walker Evans' berühmte Aufnahmen verarmter Südstaatenbewohner des ländlichen Amerikas von 1936 aus einem Ausstellungskatalog ab und präsentiert diese als ihre eigenen, auf diese Weise neu entstandenen Werke. Levine gilt als wichtigste Vertreterin der »Appropriation Art«, der künstlerischen Aneignung von bereits existierenden Kunstwerken. Über die Reflexion eines Kunstwerks verändert sie den Blick auf das »Original«. Die allgegenwärtige Frage nach Kopie und Original, Vorbild und Nachahmung ergreift in den 1980er-Jahren die Kunst, die seit Jahrhunderten das unverwechselbare Original als einzigartiges Sammlerobjekt fetischisiert.

In ihren Arbeiten setzt sich die Künstlerin bevorzugt mit den männlichen Heroen der klassischen Moderne auseinander. Für die Gemälde ihrer *Eingeschmolzen* -Serie zieht Levine jeweils ein einzelnes Werk von Yves Klein als Ausgangsbasis heran. Sie analysiert es und bestimmt den durchschnittlichen Ton aller kombinierten Farben des Bildes. Anschließend fertigt sie im Farbton dieser »eingeschmolzenen« Farben ein Gemälde an. Die Ergebnisse lassen das ursprüngliche Kunstwerk allenfalls erahnen, präsentieren es aber auf diese Weise destilliert in einer reinen und sinnlichen Form.

Körpermaske

Wem gehören die Bilder? Wer ist der Urheber? Levines künstlerisches Arbeiten stellt Authentizität und Autorschaft der Kunstwerke in Frage. Insbesondere vor dem Hintergrund der medialen Bilderflut und unbegrenzter Möglichkeiten der Vervielfältigung stellt Levine das »Original« zur Diskussion.

Levines *Körpermaske* ist eine hochpolierte Bronze, die die Silhouette einer schwangeren Frau zeigt. Sie präsentiert den Ursprung der Welt. Als Vorbild dienen rituelle Masken der Makonde, einer ethnischen Gruppe im Südosten Tansanias und im Norden Mosambiks – Körpermasken, die von Stammesangehörigen während der Initiationszeremonien getragen werden. Männer nehmen die weibliche Gestalt an. Zum Kunstwerk »stilisiert«, teilt das Objekt nichts mehr über seinen möglichen rituellen Gebrauch oder seine mythische Bedeutung mit. Seinem früheren Sinnzusammenhang entrissen, eröffnet es jedoch völlig neue Bedeutungsebenen. Die Perfektion der hochpolierten Oberfläche lockt den Betrachter ebenso an, wie sie ihn abweist. Sie kapselt das Objekt und seine Bedeutung ein, macht es still, tot. Der Glanz verwehrt Empathie.

Brunnen

Auf berühmte plastische Vorbilder reagiert Levine mit Abgüssen in Bronze oder Glas sowie Nachbauten in Holz. Hier fetischisiert sie ironisch das berühmte Ready-Made *Fountain* (1917), die Ikone von Marcel Duchamp, der mit diesem industriell gefertigten Massenprodukt erstmals klar gemacht hat, dass alleine der museale Aufstellungsort des Objekts darüber entscheidet, ob es ein Kunstwerk oder ein Urinal ist.

ALBERTINA

Levine verwandelt dieses berühmte Kunstwerk, dessen Original verloren ist, in einen bronzenen, glanzpolierten Wertgegenstand. Die Reproduktion eines Originals, seine mehr oder weniger veränderte Kopie, rüttelt an den Grundfesten des Kunstverständnisses.

Menschlicher Schädel

Sherrie Levines Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler stellt Fragen nach Authentizität und Aneignung, Originalität und Autorschaft. Es ist Kunst nach Kunst. Seit den 1980er-Jahren bezieht sich Levine auf Künstler der klassischen Moderne wie Claude Monet, Edgar Degas oder Paul Cézanne. Die Vorlage für *Menschlicher Schädel* ist ein Gemälde mit dem Titel *Schädelpyramide* von Cézanne, der das Vanitas-Motiv des Totenschädels mehrfach in seinen Stillleben variiert hat. Levine greift das Symbol von Tod und Vergänglichkeit auf, überträgt einen einzelnen Totenschädel ins Dreidimensionale und verändert ihn in seiner Wirkung grundlegend. Im Gegensatz zu den dunklen Motiven von Levines Kunst stehen der perfekte Glanz und die präzise, makellose Materialität ihrer Arbeiten. Es wird ein Aufwand betrieben, der an Produkte der Luxusindustrie denken lässt. Der Glanz der Objekte ist nicht Widerspruch zur dunklen Motivik, sondern gleichsam deren andere Seite. So wie die verführerische, schöne Oberfläche der Gegenstände eines Stilllebens auf die Vergänglichkeit verweist.

Die Junggesellen

Sherrie Levines Arbeit *Ohne Titel (Die Junggesellen: »Friedenshüter«)* ist ihre Interpretation von Marcel Duchamps berühmtem ambitioniertem Werk *Die Neuvermählte/Braut wird von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (oder: Großes Glas)*. Duchamps Werk besteht aus zwei freistehenden senkrechten Glasplatten, zwischen denen der Künstler Ölfarbe mit Bleifolie, Draht und Staub kombiniert hat. Das Werk ist abstrakt gehalten, die Ikonografie daher nur anhand von Duchamps Notizen zu entschlüsseln.

Er beschreibt das *Große Glas* als erotische Begegnung zwischen einer Braut (im oberen Bildteil) und neun Junggesellen, die sich in der linken unteren Bildhälfte inmitten einer Fülle mysteriöser mechanischer Apparate versammelt haben. Sie begehren die Braut, ohne sie für sich gewinnen zu können. Den unteren Bildteil hat Duchamp als »Junggesellenmaschine« bezeichnet, was später als Begriff in den philosophischen Diskurs übernommen wurde.

Levine greift einzelne »Junggesellen« aus Duchamps Darstellung heraus und setzt die abstrakten Formen als dreidimensionale Gussglasobjekte um. Jeweils allein in Vitrinen präsentiert, sind sie nun ebenso unerreichbar wie die Braut.

Neugeborenes

Mit *Kristallenes Neugeborenes* und *Schwarzes Neugeborenes* nimmt Sherrie Levine Bezug auf eine Skulptur mit dem Titel *Das Neugeborene* von Constantin Brâncuși. Dessen kompakte, glatte Eiform stellt eine Art Geburt, den Ursprung, den ersten Schrei in der Welt des Neugeborenen dar. Die Idee eines Ursprungs ist für Brâncuși entscheidend, sodass er mit dieser Form immer wieder arbeitet. Sherrie Levine versteht dies als Einladung, seine Serie von Neugeborenen fortzusetzen.

ALBERTINA

Der Prozess, in dem Levine ihre Skulpturen herstellt, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Fotografie. Sobald die Gussform vorhanden ist, können mehrere identische Kopien angefertigt werden, von denen es tatsächlich kein Original gibt, zumal die Form eine Art Negativ ist, das vervielfacht werden kann. Sowohl in Brâncușis als auch in Levines künstlerischer Praxis geht es also um ein Spiel mit dem Ursprung und seiner Ausbreitung.

Goldener Knoten

Für ihre *Goldenen Knoten* greift Sherrie Levine auf gewöhnliche Sperrholzplatten zurück. In den USA sind diese aus Tannenholz hergestellten Platten eines der gebräuchlichsten Baumaterialien – so gebräuchlich wie die Leinwand als Material in der Kunst. Die Künstlerin verwendet die Platte als vorgefundenes Objekt, rahmt sie wie ein Bild und erklärt sie zum fertigen Kunstwerk. Das Einrahmen verhindert, dass das Sperrholz als Baumaterial nutzbringend verwendet wird. Als Readymade trägt es das gegensätzliche Etikett »nützlich versus zwecklos«.

Sperrholz wird hergestellt, indem dünne, gleichmäßige Furnierschichten von einem Baumstamm abgezogen und miteinander verleimt werden. Überall dort, wo Äste waren, erscheinen Knoten. Diese werden herausgeschnitten und die eiförmigen Löcher mit einer entsprechenden Form desselben Furniers gefüllt. Levine ersetzt das organische Holz dieser Ovale durch das alchemistische Element Gold und lässt dabei zu, dass die lebendigen, endlos variierenden Muster der Holzmaserung ihre eigene Komposition vorbestimmen.

Cady Noland

Geboren 1956 in Washington, DC, USA, lebt und arbeitet in New York City, USA.

Das Werk der Bildhauerin und Installationskünstlerin Cady Noland ist seit 1988 in nur wenigen ausgewählten Einzelausstellungen zu sehen gewesen. Die Künstlerin hat sich aus öffentlichem Leben und Kunstmarkt zurückgezogen und lässt sich nicht interviewen und fotografieren. In ihren Arbeiten thematisiert sie Anonymität und Ruhm, ebenso die fehlgeschlagenen Versprechungen des »amerikanischen Traums«. Ihre raumfüllenden Installationen und Objekte kombinieren zuweilen scheinbar nach dem Zufallsprinzip verschiedene widerständige Gebrauchsgegenstände wie Metallgitter und Schranken. Die Geländer, Einfriedungen und Zäune, die häufig in Nolands Arbeiten vorkommen, verbieten Bewegung, erzwingen eine Umgrenzung, markieren ein Innen und ein Außen. Sie weisen auf Strukturen von Bestrafung und Kontrolle hin. In ihrer Brutalität unterstreichen Form und Härte des verwendeten Materials die Gewalt und Macht besagter Gegenstände.

In Verfickte Herde – Das Pferdegatter hängt Pferdesport-Zubehör über einem Tor, darunter eine Trense – jenes Metallstück, das das Pferd über den Druck im Maul kontrolliert. Daneben ist eine Gasmaske befestigt, die vor der Einatmung giftiger Stoffe schützen soll. Sie ruft das beklemmende Gefühl von lauernder Gefahr und Tod hervor. Der Kraftausdruck im Titel stellt die Gepflogenheiten einer »anständigen« Benennung von Kunstwerken in Frage. Oder verweist der Titel womöglich auf die einstige Verwendung des Gatters zum Decken von Pferden? Zudem deutet Noland mit der Metapher der Tierherde auf das unhinterfragte Verhalten von Menschenmassen hin.

Thomas Schütte

Geboren 1954 in Oldenburg, Deutschland, lebt und arbeitet in Düsseldorf, Deutschland.

Thomas Schütte hat wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit das Modell, genauer das Architekturmodell, zu einer seiner Werkformen gemacht. Diese meist mit einfachen, mitunter improvisierten Mitteln gebauten Objekte wollen jedoch nicht Modelle im üblichen Sinn – das heißt, Handlungsanweisungen für anderes, Größeres – sein. Sie stehen und wirken für sich, als Produzenten von mentalen und emotionalen Vorgängen, die Geschichten erzählen und Möglichkeiten als »Was-wäre-Wenn« in den Raum stellen. Das Spiel zwischen klein und groß, zwischen Idee und Realisierung, zwischen Skulptur und Bild, zwischen Kunst als Modell und Modell als Kunst durchzieht Schüttes gesamtes Werk.

Nach den Ereignissen von 9/11 widmet sich der Künstler einer Modellreihe mit dem Titel *Ferienhäuser für Terroristen*, die er in verschiedenen Maßstäben umsetzt. Auslöser sind die seiner Ansicht nach schnell umrissenen architektonischen Neuentwürfe für Ground Zero mit ihrem Anspruch auf Therapie und Heilung. Seine Gegenentwürfe sind ein provokanter Beitrag zum Diktat der klassischen Moderne und dienen als Nachdenkräume zu den verheerenden Terroranschlägen, die die westliche Welt und ihre Werte nachhaltig erschüttert haben. Thomas Schütte meint: »Jemand, der ein Haus besitzt, rennt nicht los und wirft Bomben.« Wie die Videoarbeit zeigt, ist mit *Ferienhaus T.* eines der Modelle tatsächlich 1:1 als Gebäude umgesetzt worden, wobei das »T.« nun auch für den Standort Tirol stehen könnte. Der geometrisch konstruierte Pavillon mit Wänden aus Glas ist begehbar, wenn auch nicht zum Wohnen gedacht. Als Besucher befindet man sich in einem realen Haus und ist gleichzeitig Teil eines Modells im Sinn einer Versuchsanordnung.

Holzschnitte

Die neun Holzschnitte gehen auf den in Lackfarben gemalten Bildzyklus *Die Burg* von 1984 zurück. Schütte übernimmt die Kompositionen 1:1, begradigt die Konturlinien, teilt die Darstellungen in flächige Bereiche auf, legt eine beschränkte Anzahl von Farben für den Druck fest; mit einem Wort, er hebt die plakative Wirkung der Motive hervor. Als Druckplatten für die übergroßen Formate werden billige Industrieböcher verwendet, mit jeweils spezifischen Maserungen. Nach Schüttes Angaben werden die Bilder aus Holztafeln so zusammengesetzt, dass sowohl die Farben wie auch die Maserung und ihr Verlauf die Darstellung gliedern. Die puzzleartigen Teilflächen der Druckplatte werden der Vorlage entsprechend eingefärbt und in einem einzigen Durchgang gedruckt.

Andreas Slominski

Geboren 1959 in Meppen, Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin und Hamburg, Deutschland.

Das künstlerische Werk von Andreas Slominski gehört zu den interessantesten Beiträgen der deutschen Gegenwartskunst. Zu Beginn der 1990er-Jahre sind die skulpturalen Arbeiten Slominskis noch kleine Objekte, mittlerweile können sie auch raumgreifende Installationen sein. Von Beginn an sucht der Künstler den direkten Dialog mit dem Publikum. Er fordert uns auf, bei seiner Kunst genau hinzuschauen, und spielt dabei mit der Vorstellungskraft. Seine »Fallen« sind absurd anmutende Köder, die sich im Zwischenbereich von Skulptur und funktionalem Objekt bewegen. Sie lassen sich auch als Kommentar zur sowohl täuschenden wie auch verführerischen Wirkung von Kunst lesen. So inszeniert er den skulpturalen Schöpfungsakt als optische Illusion. Die Arbeiten des Bildhauers sind als spitzbübische Scherze zu verstehen. Die trickreichen Fallen sind aber nur ein Bestandteil von Slominskis ironischem Universum, das sich auch an den Elementen des Stummfilms orientiert. Der Künstler schöpft ebenso aus dem Fundus komischer Standardsituationen. Verfremdete Alltagsobjekte eröffnen bei genauerem Hinschauen, dass Slominski nicht nur ein humoristischer Fallensteller ist, sondern zuerst und zuletzt ein Künstler im Universum der Dinge.

Fahrrad

Andreas Slominskis Fahrrad ist eine Assemblage, eigentlich eine dreidimensionale Collage. Außerhalb des Kunstkontexts würde man sie wohl als das Gefährt eines Obdachlosen wahrnehmen, denn es handelt sich um ein altes, gebrauchtes Fahrrad, beladen mit Plastiktaschen, Körben und Reisetaschen. Die Arbeit wurde vom Künstler sorgfältig so arrangiert, dass sie wirkt, als wolle niemand sie haben außer die Person, die niemand mag: ein aus unserer Gesellschaft Ausgestoßener. Oder vielleicht auch jemand, der nicht Teil unseres langweiligen Alltagslebens sein will? Ist das Werk damit nicht ganz allgemein ein Künstlerporträt oder gar ein Selbstporträt des Künstlers? Slominski schafft mit Gegenständen, die wir, die Konsumenten, auf den Müll werfen, ein bedeutsames Kunstwerk. Aus den wertlosen und nutzlosen Opfern unseres Daseins erschafft er Gegenstände des Begehrens.

Fallen

Slominskis Fallen basieren häufig auf gebräuchlichen Varianten dieser Vorrichtung. Die skulpturalen Objekte sind keine Nachbildungen, sie sind funktionale Geräte, manchmal in der Ästhetik verändert, teilweise gänzlich selbst konstruiert. Die erste Tierfalle, die Slominski 1984 auffällt, ist eine kleine Metallfalle für Wühlmäuse. Er sieht sie in einem Geschäft, interessiert sich sofort für ihre Struktur und will wissen, wie die Spannung der Falle funktioniert. Die Fallen sind für den Künstler Plastik, Skulptur und Objekt zugleich. Doch wen will der fallenstellende Künstler mit seinen großen und kleinen Objekten fangen?

Gelten die Fallen den Tieren, den Museumsbesuchern, der Institution oder vielleicht der Kunst selbst? Frei aufgestellt im Museumsraum, gewinnen die Objekte in ihrer zweckgerichteten Ästhetik skulpturale Präsenz und sind folglich nur noch metaphorisch auf die unbekannte Beute aus. Dabei fangen sie die Betrachter auch mit einem Materialreiz ein, der weit positiver ist als der ursprüngliche Zweck der Fallen. Der Künstler zeigt uns, dass wir als Besucher mit unserem Spieltrieb ebenso verführbar sind wie das Tier.

Fallensteller

Die Zeichnungen der *Fallensteller* nennt Slominski Lückenbüßer. Es sind Nebenprodukte, die während Produktionspausen oder in Momenten der Ruhe und Entspannung entstehen. Für die kleinformatischen Porträts existieren keine Vorlagen, sie entspringen ganz der Vorstellung des Künstlers und dienen ihm in seinem Studio als stumme Gegenüber, begleiten den Arbeitsprozess. Auch hier in der Ausstellung scheinen sie das Geschehen von oben zu beobachten, darauf zu lauern, dass wir in die Falle gehen. Oder werden hier gar die Fallensteller selbst zum Beuteobjekt, zur ausgestellten Trophäe?

Vogelfalle

Der altmodische Kinderwagen täuscht die Betrachter mit seinem äußeren Erscheinungsbild. Das lieblich anmutende Objekt dient bloß als Tarnung der im Inneren angebrachten Vogelfalle. Sobald sich ein Tier zum Aufpicken von Körnern anlocken lässt, stürzt es durch eine Art liegende Drehtür—ähnlich einem Schaufelrad oder einer Staubsaugerwalze—, in den Wagenkäfig. Diese trickreichen und täuschenden Fallen führen uns auch zurück zu den Pionieren der Slapstick- und Stummfilmkomik. Insbesondere der gelernte Zauberkünstler Buster Keaton dient Andreas Slominski als Referenz. Beispielsweise werden in seinen Filmen *Flitterwochen im Fertighaus* und *Das vollelektrische Haus* die aus Fertigteilen gebauten Häuser zu lebensbedrohlichen Fallen für ihre Bewohner. Ebenso erinnert die Skulptur an ein Schreckensmotiv der Kinderliteratur, das in den alten amerikanischen Stummfilmen vorkommt: den professionellen Tierfänger. Auch Slominski interessiert sich für das Spiel mit dem Mechanischen, für das fängische Element standardisierter Objekte.

Mühlen

Windmühlen sind ein wiederkehrendes Motiv in Andreas Slominskis Werk. Darin schwingt eine ganze Reihe von spezifisch nordeuropäischen kulturellen Bedeutungen mit, angefangen von der früheren, heute romantisch betrachteten Funktion der Mühle in der Landwirtschaft bis hin zum kitschigen Accessoire in Vorgärten. Zudem erinnern sie an die der Energiegewinnung dienenden Windräder oder lassen uns an sämtliche Sprichwörter denken, die mit der Mühle in Verbindung stehen. Die bunte, nahezu comicartige Windmühle mit ihrer spielerischen Anmutung lässt sich daher ganz unterschiedlich interpretieren. Doch ähnlich wie bei den Fallen ist auch hier das freundliche Erscheinungsbild trügerisch. Anlass für die Darstellung von Mühlen war für Slominski seine Suche nach einer Möglichkeit, den Wind zu veranschaulichen – konkreter: den Wind, der zur Zeit des Nationalsozialismus von den Verbrennungsöfen im Konzentrationslager Buchenwald in das nahe gelegene Weimar geweht haben muss. Die Windmühle ist somit auch als stumme Zeugin der Geschichte zu verstehen.

Philip Taaffe

Geboren 1955 in Elizabeth, USA, lebt und arbeitet in New York City, USA.

Seit Jahren lässt Philip Taaffe seine organischen Bildwelten kontinuierlich wachsen. Sind es zuerst die Motive der klassischen und antiken Kulturen und der Ornamentik, erschließt sich Taaffe seit den 1990er-Jahren die Natur als Inspirationsquelle für seine Kunst. Dabei geht der Künstler nicht selbst in die Natur, um sich die Motive vor Ort zu suchen, sondern er betritt seine hauseigene Bibliothek. Taaffe ist auch ein leidenschaftlicher Sammler von Buchraritäten und botanischen Fachpublikationen des 19. Jahrhunderts. Er sucht in den Büchern nach spannenden Formen und Motiven, die für seine Kunstwerke geeignet sind. Mit Hilfe von Reproduktionen stellt er Kartonschablonen, Siebdrucke oder Reliefdrucke her. Die Verfremdungsverfahren respektieren die ursprüngliche Herkunft seiner Quellen. Seine Bilder basieren auf der Verwendung einer ganzen Bandbreite von oft sehr aufwendigen Druckverfahren und akkumulierten Collagen. Taaffe verwertet für seine Bilder auch Pflanzenformen, die er aus Fotografien selbst gefundener und gepresster Pflanzen erstellt und für seine Kunst transformiert. Die endgültigen Kunstwerke entstehen durch die Zusammenstellung der verschiedenen Elemente und das Auftragen durchscheinender Farben. Bei seinen Bildern handelt es sich nicht um konkrete Darstellungen als vielmehr um bildliche Fiktionen, die interpretationsoffen sind.

Die hier gezeigte Auswahl enthält einige von Taaffes bekanntesten Arbeiten. Die Werke sind eine bildliche Einladung in Taaffes Dschungel von angeeigneten und abstrakten Formen.

Gruppe von Märtyrern

Gruppe von Märtyrern ist eine frühe Collage von Philip Taaffe. Auf einer Müllhalde in New Jersey findet er unterschiedliche Zielscheiben, wie sie beim Schießtraining der Polizei in Gebrauch sind. Die eine Art Zielscheibe zeigt den schematischen Oberkörper eines Menschen, an dem einzelne Bereiche mit einer Kombination aus einem Buchstaben und einer Zahl markiert sind, während die andere Art aus einer gewöhnlichen Scheibe aus konzentrischen nummerierten Kreisen besteht. Taaffe befestigt die totemartigen »Körper-Schießscheiben« überlappend auf einer Leinwand, fünf bis sechs Figuren pro Reihe, in fünf Reihen hintereinander. Dieser Aufbau entspricht in etwa der Anordnung eines konventionellen, auf einer Tribüne aufgenommenen Gruppenfotos. Die konzentrischen Scheiben sind den Köpfen der untersten und obersten Reihe unterlegt. Unterstützt durch die gelbe Farbe, vermitteln sie den Eindruck eines Heiligenscheins.

Taaffe lässt sich von Freskomalereien des 16. Jahrhunderts in rumänischen Klöstern inspirieren, aus denen uns Scharen von Heiligen entgegenblicken. In seiner Darstellung sind die Figuren jedoch gesichtslos oder wenden uns den Rücken zu. Ist dies das Bild einer Hinrichtung? Keiner speziellen, aber vielleicht einer, die in diesem Augenblick, jetzt soeben, stattfinden könnte, jeden Tag? Oder marschieren die titelgebenden Märtyrer womöglich freiwillig und geordnet in den Tod? Das Werk entsteht am Beginn der AIDS-Pandemie und kann daher auch auf die ersten Opfer dieser damals mit Sicherheit todbringenden Krankheit bezogen werden.

Megapolis

Megapolis lässt mit hypnotisierenden, pulsierenden Rhythmen und Mustern an den Konflikt zwischen Ordnung und Chaos in einer großen Metropole denken. Die vertikal ausgerichteten, schlangenartigen Formen, die in der Komposition vorherrschen, erinnern an afrikanische Holzskulpturen. Es sind wiederverwertete Druckfragmente, die der Künstler als Vorlage heran- und auf dem Papier nachzieht. Im Hintergrund von *Megapolis* sind mehrere schwarze Spiralen zu sehen, ein bevorzugtes Bildmotiv des Künstlers. Es sind abgepauste Eisenornamente, die der Künstler einst in Capri vorfand. Der Herstellung von *Megapolis* liegt ein langer und sorgfältig geplanter Prozess zugrunde. Es wirkt fast so, als würden die sepiafarbenen Säulen im Bild, das 1996 für eine Ausstellung in der Wiener Secession entstanden ist, einen Wiener Walzer tanzen.

Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau II

In den 1980er-Jahren widmet sich Philip Taaffe in zahlreichen Werken den Vertretern des Abstrakten Expressionismus. Zur Zeit ihrer Entstehung deutet man diese Hommagen als ironische Annäherungen an das Vermächtnis jener Künstler. Doch Taaffe erklärt, dass er sie als rituelle Neuinszenierungen geschaffen hat, um von ihm geliebte Kunstwerke zu verinnerlichen. Zudem verortet er sich damit selbst innerhalb einer bedeutsamen Tradition. Seine Monoprint-Collage *Quadro Vesuviano* hat bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Clyfford Stills Gemälde *PH-161* aus dem Jahr 1954. Beide zeichnen sich durch feurige Rot- und rauchige Schwarztöne aus.

Wir haben keine Angst ist nach Barnett Newmans Gemälde *Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau II* entstanden. Es sind die gleichen Farben, exakt dieselben Maße. Doch sind die vertikalen Linien nicht wie bei Newman gemalt, sondern als Linolschnitt umgesetzt. »Den Newman'schen Reißverschluss herzunehmen und ihn beinahe physisch, aber auch illusionistisch umzusetzen, war etwas, dem ich damals nachgehen musste«, sagt Taaffe.

Barnett Newmans zwischen 1966 und 1970 entstandene Serie *Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau* veranschaulicht die Emanzipation der Farbe. Die Farbe allein ist das Motiv. Sie repräsentiert nichts, sie drückt sich nur aus. Wie der Titel nahelegt, wirken die Bilder aufgrund der überwältigenden Größe und des kühnen Farbauftrags tatsächlich fast einschüchternd. Dies wird zusätzlich durch die leuchtend roten Farbfelder verstärkt, die die Leinwände dominieren. Diese Wirkung wird in Taaffes Version durch die in sich gedrehten Kordeln und Wendeln verstärkt.

Künstliches Paradies (Loculus) / Künstliches Paradies (Tumulus)

Das imponierende Bilderpaar *Künstliches Paradies (Loculus)* und *Künstliches Paradies (Tumulus)* verdankt seinen Titel dem 1860 veröffentlichten Buch *Die künstlichen Paradiese* des französischen symbolistischen Dichters Charles Baudelaire. Dieser beschreibt darin den Einfluss von Opium und Haschisch, teils als Erfahrungsbericht und Gebrauchsanweisung, teils als wissenschaftliche Analyse. Vor allem aber ist der Text ein Plädoyer für den Rausch, die Fähigkeit und Bereitschaft des Menschen zum Ausnahmezustand des Geistes und der Sinne: Den Drogenkonsumenten erwarteten nicht Wunderdinge, nur gesteigerte Natur. Alles erscheine wie in einem Vergrößerungsspiegel. In ähnlicher Weise erleben wir dies auch in Philip Taaffes Werken. Sie sind ein Resultat des Staunens über die Welt der Natur.

Terry Winters

Geboren 1949 in New York City, USA, wo er auch lebt und arbeitet.

Die abstrakten Bildwelten Winters' zeigen eine erstaunliche Vielfalt an organischen und geometrischen Formen. Dabei fällt auf, dass sein Sinn für Farben sowie unterschiedliche Formen und ihre Strukturen einzigartig ist. Hier in der Ausstellung wird diese Struktur- und Formenvielfalt ersichtlich. Die Zyklen der Naturgeschichte sowie ästhetische Besonderheiten dienen dem Künstler als Inspirationsquelle. Er ist vom Wunsch getrieben, spannende Formen und Strukturen in der Natur zu finden und diese in Malerei, Druckgrafik und Zeichnung umzusetzen. So erinnern die tropfenartigen Formen im Bildvordergrund der Arbeit *Lumen* an das Naturvorbild des Kokons.

Zudem ist die stets weiterentwickelte, abstrakte Bildsprache Winters' eine Gegenüberstellung innerer und äußerer Naturphänomene mit ihren obskuren und klaren Formen. In seinen mehrschichtigen Ölbildern zeigen sich Mikrokosmen und ihre Strukturen, die sonst für das freie Auge nicht sichtbar sind. Die dargestellte Bildwelt ist eher unter dem Mikroskop anzutreffen als beim Blick aus dem Fenster. Um das zu erreichen, recherchiert Winters über Jahre und Jahrzehnte Bildstrukturen, wie sie – quasi archetypisch – in unterschiedlichen wissenschaftlichen Bildgebungen vorkommen können. Es ist eine Recherche zur Struktur des Kosmos im Großen ebenso wie in dessen unendlichen Details. So birgt das Beobachten einer wachsenden Pflanze unter dem Mikroskop viel Potenzial für Winters' Kunst. Es sind genau diese kristallinen Strukturen, die beim gezeigten Werk *Phase Fläche Porträt* Spannkraft ins Bild bringen. Generell interessiert sich Winters für die Transformationsprozesse der Natur. Dennoch sind seine Bilder keine Dokumentationen oder Illustrationen von Naturphänomenen, vielmehr eröffnen sie neue Welten der Fiktion und spielen in ihrer Darstellung mit der Möglichkeit, real zu sein.