



**Inspiration
Meisterwerk** ▸
**+ Pirating
Presence**
**03/03—
10/06/19**

01/19

MUSEUM
**VILLA
ROTTI**

Inspiration Meisterwerk ↗

Quayola



Quayola
**Iconographies #81 –
Adoration after Botticelli**
2015, C-Print © Quayola

Ausgangspunkt zahlreicher Werke des in London lebenden Künstlers Quayola sind Gemälde und Skulpturen der italienischen Renaissance und des Barocks. Ein Beispiel für seine künstlerische Vorgehensweise ist die Serie **Iconographies**, für die er bekannte Gemälde von Raffael, Andrea Mantegna oder Sandro Botticelli nutzt, um sie in eine neue, abstrakte Bildsprache zu überführen. Hierfür bedient er sich einer eigens dafür entwickelten Software. Mit Hilfe von Algorithmen „scannt“ diese das zugrunde liegende Meisterwerk und bricht es in geometrische, fast kristallin wirkende Flächen. Quayola experimentiert dabei mit verschiedenen Ausschnitten, Farbkontrasten und Größenverhältnissen, bis er etwas findet, das ihm spannend erscheint. Der gebürtige Italiener empfindet seine Werke als alternative, zeitgenössische Versionen des Originals. Komplett losgelöst von historischen und erzählerischen Inhalten bieten die Werke die Möglichkeit einer neuen Werkbetrachtung, die sowohl analytisch als auch sinnlich ist.

Jürgen Knubben



Jürgen Knubben
Tête à tête, 2011
Gauguss, © Jürgen Knubben
& VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Auch Jürgen Knubben schuf mit seinem Werk **Tête à tête** einen analytisch-abstrahierenden Blick auf eine museale Ikone. Anders als bei Quayola ist bei ihm das Vorbild noch deutlich zu erkennen: Es handelt sich um die Büste der Nofretete, die im Ägyptischen Museum in Berlin bewundert werden kann. Diese ist so sehr in unserem kulturellen Gedächtnis verankert, dass Knubben sie auf ein Minimum von nicht einmal 20 geometrischen Flächen reduzieren konnte, ohne sie unkenntlich zu machen. Obwohl es keinerlei Bemalung oder klar ausgearbeitete Gesichtszüge gibt, ist Knubbens Skulptur noch immer eindeutig als Nofretete zu identifizieren. Der gebürtige Rottweiler definiert die Gipsbüste dadurch als Archetypus der Kunst. Anders als die originale Gipsfigur ist Knubbens Metallguss jedoch kein Unikat. Insgesamt 99 Versionen fertigte der Künstler. Auf Grund ihrer Patina ist jede ein wenig anders, doch im Grunde ist seine Nofretete ein Serienprodukt. Die Vervielfältigung des Bildnisses der ägyptischen Herrscherin lässt die Graugüsse zum Modell unserer heutigen, demokratischen Gesellschaft werden, das im Kontrast zum ägyptischen Königreich steht.

Chantal Michel



Chantal Michel
Aus der Serie:
Die Unwiderrufflichen, 2007
Fotografie hinter Plexiglas
© Chantal Michel

Die Performance- und Medienkünstlerin Chantal Michel studierte ursprünglich Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Aus Unzufriedenheit mit dem Verhältnis von Raum und statischem Bildkörper begann die Schweizerin 1997 ihren eigenen Körper als Medium einzusetzen.

In mehreren Arbeiten hat sie sich mit kunsthistorischen Werken beschäftigt und diese fotografisch neu interpretiert. Das Besondere daran ist, dass Michel alle Rollen, egal ob männlich, weiblich oder fiktiv, selbst verkörpert. Dabei geht es ihr aber nicht um Selbstdarstellung, sondern um das Eintauchen und Einfühlen in Situationen und malerische Inszenierungen. Gleichsam sind ihre Verwandlungen auch eine Infragestellung von Identitäten, die heute fluid sind als je zuvor und die sich durch eine „dialektische Verknüpfung von Selbst- und Fremdbestimmung“¹ definieren.

Die im Museum Villa Rot ausgestellten Werke zeigen die Bandbreite der gewählten Motive. Deutlich wird hierbei auch, dass es Michel nicht um eine detaillierte Nachahmung eines Originals, sondern um eine individuelle Interpretation geht. Ein gutes Beispiel sind die beiden ausgestellten Arbeiten aus der Serie **Die Unwiderrufflichen** welche auf Arbeiten von Paul Klee und Vincent van Gogh basieren.

Susi Gelb



Susi Gelb
Capri-Batterie Asien-Standard
(Update für Joseph Beuys)
und
Energiesparlampe 110 Watt
made in Korea 2010
Lampenfassung, Kabel,
Stecker, Zitrone,
Auflage: 200 + 2ap
© Susi Gelb

- 1 Reto Sorg: Chantal Michel – Die ersten zehn Jahre, in: Chantal Michel – Werkdokumentation 1997 – 2007, Bd.1 Fotografie, Bern 2008, S.7
- 2 Suprematismus, abgeleitet vom lateinischen Wort supremus „der Höchste“, war eine avantgardistische Kunstrichtung, die 1915 in der Sowjetunion entstand und bis in die 1930er Jahre Bestand hatte. Namensgeber und bekanntester Vertreter der Richtung war Kasimir Malewitsch, der damit eine über den Futurismus hinausgehende Bewegung etablieren wollte. Andere bekannte Vertreter der Stilrichtung waren Alexandra Exter, El Lissitzky, Iwan Puni oder Alexander Rodtschenko.
- 3 Vgl. Kasimir Malewitsch: Über neue Systeme in der Kunst, Witebsk 1919 (Originaltitel: О новых системах в искусстве) und Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt [Witebsk, 1922], Langen, München 1927

Als die russischen Avantgardistinnen und Avantgardisten 1915 die neue Kunstrichtung Suprematismus² proklamierten, ging es ihnen um die Abschaffung der gegenständlichen Kunst zugunsten einer reinen Abstraktion. Malewitschs „Schwarzes Quadrat“ ist zweifellos die unangefochtene Ikone dieser Bewegung. Die Beschränkung der Malerei auf nur wenige geometrische Formen und die Nicht-Farben Schwarz und Weiß waren radikale Schritte, die für den russischen Künstler mit der Utopie einer Umkehr aller bestehenden Verhältnisse verbunden waren³. Er betrachtete die gegenstandslose Kunst als energetisches Potenzial für gesellschaftlichen Wandel.

Nicht ohne Ironie übersetzte die Künstlerin Susi Gelb die modernistischen Ideale in die Gegenwart. Ihre Interpretation des berühmten Vorbilds ist keine Malerei mehr, sondern besteht aus einem polykristallinen Solarpanel. Die Künstlerin hatte festgestellt, dass das industriell gefertigte Photovoltaikmodul die gleiche Größe wie das „Schwarze Quadrat“ in der Eremitage in St. Pe-

tersburg besitzt. Unangeschlossen an der Wand hängend, beinhaltet auch Gelbs Werk eine potenzielle Energie. Diese ist gleichsam mit neuen gesellschaftlichen Utopien und einem aktuellen Paradigmenwechsel verbunden: Die Themen Nachhaltigkeit, Energiewende und der Kampf gegen die globale Erwärmung sind an die Stelle der Kunst getreten. Das zeigt sich auch daran, dass große Firmen und Banken heute vermehrt Umweltschutzprojekte und nicht mehr Museen sponsern.

Doch Gelbs Werk ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit der abstrakten Kunst, sondern gleichzeitig auch eine Weiterführung des Readymade-Gedanken Marcel Duchamps (vgl. Text zu Saädane Afif).

Ähnlich funktionieren auch Gelbs Aktualisierungen der „Capri-Batterien“ von Joseph Beuys. Ebenso wie Malewitsch verband Beuys seine Kunst mit Vorstellungen gesellschaftlicher Transformationsprozesse. Seine Batterien versinnbildlichen seinen Wunsch nach einem Ausgleich beziehungsweise Gleichgewicht zwischen Natur und Technik. Als 2009 die klassische Glühbirne in der Europäischen Union verboten wurde, war dies ein Schritt hin zum besseren Umgang mit unseren Ressourcen. Demnach brauchten auch Beuys' Capri-Batterien neue Leuchtstoffmittel, welche Susi Gelb ihnen kurzerhand verpasste. In der asiatischen Fassung verwendete die Künstlerin eine Energiesparlampe aus Korea.

Saädane Afif



Saädane Afif
FA. 0427 a, 2014
Herausgerissene Seite aus: Block, René (Hrsg.). The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art. Sydney: The Biennale of Sydney, 1990, S. 9
© Saädane Afif

Im Jahr 1917 stellte der französische Künstler Marcel Duchamp im New Yorker Grand Central Palace ein Kunstwerk der besonderen Art aus: ein umgedrehtes Pissoir. Duchamp hatte die handelsübliche Porzellanschüssel beinahe unverändert gelassen. Lediglich eine Signatur, die Positionierung auf einem Sockel in einer Kunstausstellung und die Betitelung als „Fountain“ machten es zum Kunstwerk. Die damit geschaffene Form des Readymade änderte den künstlerischen Werkbegriff und die Legitimierung der künstlerischen Autor*innenschaft auf radikale Weise. Denn wie rechtfertigt man in einem solchen Fall die künstlerische Urheberschaft? Hinzu kommt, dass die erste Version von 1917 nicht mehr existiert. Stattdessen fertigte der Künstler ab 1950 zahlreiche Repliken, weshalb die Frage nach dem „Original“ nur schwer zu beantworten ist.

Knapp 90 Jahre später begann der französische Künstler Saädane Afif damit, Publikationen mit Abbildungen von Duchamps Fountain zu sammeln. Er reißt dafür die jeweilige Seite komplett heraus und rahmt sie. Mittlerweile hat er 1001 Exemplare für seine **Fountain Archives** gesammelt, womit das Projekt offiziell abgeschlossen ist.

Affs Projekt ist in mehrerlei Hinsicht spannend. In der Zusammenschau der diversen Seiten wird deutlich, in welcher unterschiedlichen Zusammenhängen Duchamps Pissoir publiziert wird. Mal erscheint es in einer Abhandlung zur Minimal Art, mal in einem Buch über den Surrealismus, dann wieder in Texten über den Dadaismus, es wird als Vorläufer der Konzeptkunst verstanden oder avanciert gleich zum Designklassiker. Bereits die Sichtbarmachung der

Heterogenität kunstgeschichtlicher Kategorisierungen stellt deren Legitimierung in Frage. Auch die extremen Unterschiede in Farbe, Bildgröße und Auflösung sind interessant, da dadurch deutlich wird, wie sehr Reproduktionen das Original verzerren und unsere Rezeption beeinflussen können.

Wie Duchamp, so fragt auch Afif nach der Bedeutung von Autorschaft und Originalität. Immerhin beschränkt sich die handwerkliche Tätigkeit des Künstlers lediglich auf den Akt des Ausschneidens und Rahmens, nichts also, was ein besonderes handwerkliches Geschick oder kreatives Talent voraussetzen würde. Der künstlerische Akt besteht also in der Entwicklung der Idee und der Durchführung des Konzepts.

In den **Fountain Archives** finden sich sowohl Abbildungen des Original Fountains von 1917 als auch von dessen Repliken aus den 1950er Jahren. Mittlerweile sind zusätzlich Abbildungen vom Archiv selbst hinzugekommen. In einem solchen Fall handelt es sich dann um die Reproduktion einer Reproduktion von einer Replik eines Readymades, das Afif wiederum zum Unikat erklärt.

Otto Scherer



Otto Scherer
Hommage an Josef Albers,
2013, Stahl, Lack
© Otto Scherer

Otto Scherers insgesamt 34 Arbeiten umfassender Zyklus **Hommage an die Moderne** ist eine vielseitige Auseinandersetzung mit ikonischen Werken und Namen der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Das Spektrum der Huldigungen reicht hierbei von frühen konkreten Künstlern bis hin zu neueren, konzeptuellen Positionen. Die Auswahl im Museum Villa Rot konzentriert sich auf Würdigungen an Künstlerinnen und Künstler, die unverwechselbare abstrakte Formensprachen entwickelt haben. Dadurch wird anschaulich, wie stark manche Farb- und Formzusammenstellungen mit einem Namen verbunden sind und dass deren Wiedererkennungswert selbst dann erhalten bleibt, wenn sie in ein anderes Medium überführt werden. Anschaulich wird dies etwa bei Scherers Hommagen an Josef Albers und Piet Mondrian. Beide Vertreter der konkreten Kunst haben sich auf den Höhepunkten ihres Schaffens beinahe ausschließlich auf das Motiv des Rechtecks konzentriert. Während der Niederländer Mondrian Primärfarben in ein schwarzes, theoretisch unendlich weiterführbares Bildraster setzte, schichtete der deutsche Albers seine Quadrate übereinander, was komplexe Farbmischungen zur Folge hatte.

Scherer überführte die Stile der beiden Maler in dreidimensionale Plastiken: Während die Hommage an Mondrian dem Grundgedanken des sich ausbreitenden Netzes an Farbflächen Rechnung trägt, wird die malerische Tiefenwirkung der Albers-Arbeiten bei Scherer tatsächlich verräumlicht. Gemein ist beiden die Grundform des Quadrats, die bei Scherer zum Würfel erweitert wird. Das Quadrat ist auch das zentralste Motiv der suprematistischen Werke Kasimir Malewitschs, den Scherer ebenfalls mit einer Hommage ehrt.

JANUS



JANUS
**Caspar David Friedrich –
Wanderer über dem Nebelmeer**,
2012, Mischtechnik auf Leinwand
© Leihgabe des Künstlers

Die Wirkung eines Gemäldes setzt sich aus mehreren Faktoren zusammen. Neben den kompositorischen und inhaltlichen Aspekten leistet die Farbwahl einen zentralen Beitrag zur Gesamtwirkung eines Werks.

Der Künstler JANUS interessiert sich in seinen Arbeiten für die spezifischen Farbzusammenstellungen bekannter Meisterwerke. Hierfür nutzte er anfangs ein eigens dafür entwickeltes Computerprogramm, welches die Farben nach Häufigkeit ihres Vorkommens im Gemälde ordnet. Diese Farbblöcke überträgt er in diese abstrakten Streifenschüttbilder auf Leinwand.

Meist stellt er seine Gemälde neben Reproduktionen der Originale aus. Das Nebeneinander von gegenständlicher Reproduktion und abstrakter Neuinterpretation lädt die Betrachterinnen und Betrachter zu einem vergleichenden Sehen ein. Dabei werden sie feststellen, dass die Bilder, abgesehen von den Farbwerten und der Größe, keinerlei Gemeinsamkeiten haben. Trotzdem lässt sich bei einigen Werken JANUS' das Vorbild klar ablesen. Dieser Wiedererkennungswert demonstriert die Bedeutung von Farbe und wie unverwechselbar viele Künstlerinnen und Künstler sie eingesetzt haben. Für den Frankfurter sind sie die Essenz eines Bildes und vielfältige Inspiration für neue, zeitgenössische Werke.

Claude Wall



Claude Wall
Mönch am Meer, 2016
Ponal, Pigmente auf Nessel (Bild)
und Spanplatte (Treppe),
Alte Skulptur: Heiliger, anonym
süddeutsch ca. 1680 – 1720,
Provenienz: Süddeutsche
Privatsammlung; Auktionshaus
Nagel, Stuttgart 2001
© Claude Wall, Stuttgart

Claude Walls Arbeitsweise definiert sich durch eine intensive Auseinandersetzung mit Verfahren der künstlerischen Aneignung. Gezielt sucht er in Antiquariaten, bei Kunstauktionen und Messen nach Gemälden, Grafiken, Zeichnungen und Skulpturen, die er für seine Werke nutzen kann. Im Atelier erfahren diese dann eine Verwandlung, werden in neue Bildkörper integriert, mit hunderten Schichten von Ponal bestrichen oder übermalt. Wall geht es dabei niemals um die Zerstörung eines Originals, sondern stets um dessen Aktualisierung. So kann aus einem recht unbedeutenden Landschaftsstück plötzlich ein humorvoller Kommentar zum aktuellen Kunstgeschehen werden. Das Original bleibt immer erhalten und – zumindest in Ausschnitten – sichtbar, wird jedoch Teil eines völlig neuen Werks.

Der respektvolle Umgang mit fremden Bildwerken kommt auch bei der ausgestellten Arbeit **Mönch am Meer** zum Tragen. Ausgangspunkt ist eine Heiligenskulptur, die aus dem Zeitraum zwischen 1680 bis 1710 datiert. Wall stellt diese auf eine Treppe und lässt sie auf ein von ihm gefertigtes Bild blicken. Durch den neuen Kontext erinnert der Heilige plötzlich an den Mönch in Caspar David Friedrichs berühmtem Gemälde. Doch bei Claude Wall ist nichts, wie es scheint. Der „marmorne“ Sockel besteht aus billigen Spanplatten und der vermeintliche Mönch hebt die Hände in Richtung eines Gemäldes. Dadurch verändert sich der Ausdruck der Heiligenfigur. Waren deren ausgestreckten Hände vorher ein Ausdruck der Demut vor Gott, scheinen sie nun wie eine Geste des Unverständnisses vor dem abstrakten Bildwerk.

Sven Drühl

Der in Berlin lebende Künstler Sven Drühl malt vor allem Landschaften. Doch die Motive für seine Gemälde und Neonarbeiten findet er nicht in der freien Natur, sondern in Museen und Kunstkatalogen. Jedes seiner Werke basiert auf Gemälden der Kunstgeschichte und der zeitgenössischen Kunst. 2015 kamen zusätzlich digital konstruierte Landschaften aus Computerspielen hinzu. Seine Vorgehensweise vergleicht Drühl mit der eines DJ, der sich an bestehendem Material bedient, dieses neu kombiniert, interpretiert und mischt. In diesem Sinne sind Drühls „Landschafts-Samplings“⁴ nicht nur Zitate eines Originals, sondern werden häufig aus mehreren Gemälden konstruiert. Immer wieder dienen Gemälde der Romantik als Pate.

In seinen Arbeiten **C.D.F. und C.D.F. II** zitiert er das berühmte Gemälde „Das Eismeer“ (1823/1824) von Caspar David Friedrich. In seiner Neonarbeit reduziert er die Komposition auf wenige Linien. Die spitz aufragenden Eisberge sind so markiert, dass sie trotz Drühls starker Reduktion noch immer erkennbar bleiben. Für seine Gemälde entwickelte er einen eigenen, unverkennbaren Stil, der sich durch eine flächige Malweise mit starken Konturlinien auszeichnet. Mit Silikon, Autolack und Öl überträgt er die schon damals konstruierten Kompositionen in seine eigene Technik und entlarvt gleichsam die Gemachtheit der Motive.

Das Gefühl von Erhabenheit oder Pathos, das den romantischen Vorbildern innewohnt, interessiert Drühl hingegen nicht. Seine Landschaften sind immer menschenleer und fokussieren ausschließlich die Komposition von Natur.



Sven Drühl
C.D.F. II (Neon), 2008
Neonröhren auf Plexiglastasten
© Sammlung Philara & Sven Drühl & VG
Bild-Kunst, Bonn 2019

Mathias Kessler

Auch Mathias Kessler zitiert in zwei seiner Werke Friedrichs berühmtes Eismeer. Die Gemälde des berühmten deutschen Romantikers faszinieren aktuelle Kunstschaffende unter anderem deshalb so sehr, weil er seine Landschaften nicht direkt in der Natur malte, sondern sie aus einzelnen Fragmenten im Atelier komponierte. Dieses künstlerische Verfahren ähnelt heutigen Formen der digitalen Konstruktion und Manipulation, durch welche

⁴ Martin Engler: Idyll und Abgrund, in: Katja Blomberg (Hrsg.): SVEN DRÜHL – SIMULATIONEN Landschaft jenseits der Wirklichkeit, Haus am Waldsee, Berlin und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2016, S.53

⁵ Bei dem Titel „Die gescheiterte Hoffnung“ handelt es sich um eine Verwechslung mit einem weiteren Gemälde Caspar David Friedrichs, welches 1822 entstand aber verschollen ist. Der Maler zeigte darauf ebenfalls ein Schiffswrack, auf welchem der Name Hoffnung zu lesen war.

die Realität verschönert werden kann. Nicht unbedeutend ist auch der jahrzehntelang genutzte, eigentlich nicht korrekte Titel **Die gescheiterte Hoffnung**⁵, der das Gemälde zum Sinnbild der Enttäuschung werden ließ. Zum Verständnis der ausgestellten Werke des in den USA lebenden Österreicherers Kessler spielen diese beiden Aspekte eine wichtige Rolle.

Das Werk **Sea of Ice** sieht aus wie ein Foto einer echten Eislandschaft. Für die Produktion nutzte der Künstler moderne digitale Techniken. Eine Abbildung des Gemäldes wurde eingescannt und danach mit Hilfe eines Computerprogramms



Mathias Kessler
Das Eismeer.
Die gescheiterte Hoffnung
2012, 3D Modell, Kühlschrank mit Eisfach, Buchstaben, Bierflaschen
© Galerie Heike Strelow
& Mathias Kessler
& VG Bild-Kunst, Bonn 2019

3D-gerechnet⁶ und ausgedruckt. Das Ergebnis ist eine „Fotografie“ einer Landschaft, die es in Realität gar nicht gibt und auch nie gab. Dadurch wird der Anspruch des Mediums, die Wirklichkeit festzuhalten, ad absurdum geführt.

Auch beim Werk **Das Eismeer. Die gescheiterte Hoffnung** kamen neue Technologien zum Einsatz. Basierend auf den Daten des gerechneten Bildes wurde ein 3D-Modell der Eislandschaft ausgedruckt und im Gefrierfach des ausgestellten Kühlschranks platziert. Die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung dürfen den Kühlschrank und das dazugehörige Gefrierfach öffnen. Doch jedes Mal, wenn die Tür geöffnet wird, wird der Gefrierprozess unterbrochen, das Eis schmilzt ein wenig und gefriert danach erneut. Je häufiger die Tür geöffnet wird, desto stärker verändert sich die Eisstruktur und desto weniger Ähnlichkeit hat das Modell mit Caspar David Friedrichs Gemälde. In diesem Sinne wird Kesslers Werk zu einem Sinnbild des aktuellen Klimawandels. Bei Friedrich ist die Natur mächtig und zerstört das menschengebaute Schiff. Heute zerstört der Mensch die Natur.

Der Kühlschrank hat jedoch noch eine zweite Funktion. Er ist gefüllt mit Bierflaschen der Berg Brauerei. Diese dürfen von den Besucherinnen und Besuchern getrunken werden. Der Genuss des Bieres ist jedoch an eine Bedingung geknüpft: Wer ein Bier trinken will, muss sich mit anderen Ausstellungsbesucherinnen und -besuchern unterhalten. In der Tradition eines Stammtischs fordert der gebürtige Österreicher die Menschen zu echten, zwischenmenschlichen Gesprächen auf. Der Kühlschrank wird damit zu einer sozialen Skulptur, die über ihren bloßen Kunststatus hinausreicht.

MARCK



MARCK
Child with Dove, 2018
LCD-Bildschirm, Eisen,
Videoloop (00:24:26)
© Galerie von Braunbehrens
& MARCK

Der Schweizer Videokünstler MARCK präsentiert mit **Child with Dove** (Kind mit Taube) eine modernisierte Version eines frühen Gemäldes von Pablo Picasso. Dieser hatte bereits 1901 ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer weißen Taube in den Händen gemalt, um ein Sinnbild für Schutzbedürftigkeit und der menschlichen Suche nach Sicherheit zu entwerfen. Die Taube war ein solch wichtiges Symbol für den spanischen Maler, dass er sie 1949 zum Motiv für den Weltfriedenskongress in Paris machte. Seither ist die weiße „Friedenstaube“ ein weltweites Symbol für Friedensbewegungen.

MARCKs Version des Gemäldes besteht aus einem Bildschirm mit einem handgeschweißten Metallrahmen. Auf dem digital zusammengefügt Video ist ein Mädchen in einer zerbombten, ruinösen Stadtlandschaft zu sehen. Die brennenden Gebäude und die bisweilen im Bild auftauchenden Explosionen situieren die Szene in einer zeitgenössischen Kriegslandschaft. MARCK gibt damit zu verstehen, dass es auch heute zahlreiche Kriege gibt, in denen Kinder Opfer werden.

⁶ Der Begriff Rendern bezeichnet die Produktion einer digitalen Grafik oder eines Modells aus einer Skizze bzw. aus Rohdaten wie z. B. Geoinformationen.

Pavèl van Houten



Pavèl van Houten
The Decay, 2015
Folie, Folienstift
© Frans Hals Museum

Der niederländische Künstler Pavèl van Houten begeistert sich für natürlich auftretende, oft unbeachtete Strukturen, wie etwa den mikroskopischen Aufbau von Staub, die Ausformungen von Küsten oder die Craquelée auf alten Gemälden. Das Wort Craquelée, auch Krakelee geschrieben, bezeichnet kleine Risse oder Sprünge auf der Oberfläche von Gemälden. Diese durch Alterung, Temperaturschwankungen oder technische Fehler verursachten Beschädigungen werden vom Museumspublikum meist nicht beachtet. Van Houten setzte sich daher zum Ziel, die Schönheit dieser Strukturen sichtbar zu machen. Mit äußerster Präzision und Genauigkeit dokumentierte der Künstler für sein Projekt **The Decay** (Der Zerfall) die Risse eines damals noch unrestaurierten Bildes von Frans Hals im Frans Hals Museum in Haarlem. Die nun vom Motiv losgelösten Linien und Nummern entwickeln eine eigene, abstrakte Qualität. Der Künstler sagte hierzu: „Nicht nur die Farbe eines Gemäldes bricht. Etwas Ähnliches passiert auch bei Sand, deiner Haut oder der Rinde eines Baumes. Indem ich den Fokus auf die Krakelüre richte, verschiebe ich die Aufmerksamkeit vom Bild auf ein grundlegendes Strukturmuster in der Natur.“

Der Titel des Werks verweist also nicht nur auf den kontinuierlichen Verfall von Kunst, sondern auch auf den natürlichen Kreis des Werdens und Vergehens.

Hiroyuki Masuyama



Hiroyuki Masuyama
Kreidefelsen auf Rügen (nach Caspar David Friedrich, 1818),
2017, Leuchtkasten, © Galerie
Rothamel & Hiroyuki Masuyama

Durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdiensts kam der japanische Künstler Hiroyuki Masuyama vor über 20 Jahren nach Nordrhein-Westfalen, wo er noch heute lebt. In Deutschland begann er sich intensiv mit dem Werk des romantischen Künstlers Caspar David Friedrich zu beschäftigen. Ihn faszinierte, dass der Maler seine Landschaften aus Versatzstücken seines Skizzenhefts komponierte und damit die Realität künstlerisch interpretierte. Mit seiner Kamera begab sich Masuyama auf die Spuren Friedrichs und fotografierte an den Originalschauplätzen einzelne Details. Zwischen 300 und 500 solcher Aufnahmen sind nötig, damit der Künstler später am Computer Friedrichs Landschaften detailgetreu nachbauen kann. Seine Leuchtkästen haben jeweils die gleiche Größe wie das Original, um die jeweilige Wirkung nachvollziehbar zu machen. Doch der Unterschied in der Technik verändert auch deren Ausdruck. Denn anders als die Malereien, die bisweilen von innen heraus zu leuchten scheinen, sind Masuyamas Werke tatsächliche Leuchtkästen.

Emily Allchurch



Emily Allchurch
Babel London (after Bruegel)
2015, Leuchtkasten
© Karin Webery Gallery
& Emily Allchurch

Ähnlich wie Masyuama nutzt auch die britische Fotografin Versatzstücke der Gegenwart, um Drucke und Gemälde der Kunstgeschichte neu aufleben zu lassen. Bei ihr steht jedoch nicht die Landschaftsmalerei im Fokus. Ihr Augenmerk gilt vor allem Werken, in denen Bauwerke und Architekturmodelle eine Rolle spielen. Meistens sind es Gebäude, die es nicht mehr gibt oder die überhaupt nie existiert haben. Ein besonders bekanntes Beispiel hierfür ist der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel dem Älteren. Der Maler illustrierte darin eine biblische Geschichte aus dem Buch Mose, in der die Menschen einen Turm bauen wollen, „dessen Spitze bis an den Himmel reiche“. Gott strafte diese Hybris mit einer Sprachverwirrung, welche zum Stopp des Baus führte und die Beteiligten in aller Welt verstreute. Der Turmbau zu Babel ist wohl das bekannteste Sinnbild für menschlichen Übermut und Selbstüberschätzung, was es zu einem beliebten Bildmotiv für Künstlerinnen und Künstler werden ließ, die damit auch Kritik an der eigenen Zeit formulieren können. Auch Bruegel situierte seinen Turm in die eigene Zeit und Heimat. Ebenso verfährt Emily Allchurch. Ihr **Babel London (after Bruegel)** besteht gänzlich aus Fotoaufnahmen aus der britischen Hauptstadt. Hunderte von Einzelbildern collagierte sie nahtlos zu einem neuen Bild, das in der Komposition klar an ihr kunsthistorisches Vorbild erinnert, jedoch gleichzeitig völlig eigenständig ist.

Durch diese künstlerische Vorgehensweise verdeutlicht die Britin, dass unsere Gegenwart immer von Geschichte durchzogen, aber niemals identisch mit ihr ist.



Martin Spengler
Kathedrale, 2018
Karton, Acrylfarbe
© Martin Spengler

Martin Spengler

Wellpappe ist das Hauptmedium des in München lebenden Künstlers Martin Spengler. In aufwendiger Handarbeit gestaltet er vorwiegend dreidimensionale Stadtlandschaften oder einzelne Architekturen. Die meisten dieser Werke haben ein reales Vorbild. Im ausgestellten Werk **Kathedrale** stand ein Turm des Kölner Doms Pate. Die feinen Strukturen der gotischen Architektur werden von Spengler in zahlreichen Details nachempfunden und plastisch nachgebildet.

Bei Spengler erhält das alltägliche und wertlose Material Pappe eine elegante Wirkung, die durch den speziell dafür geschaffenen Holzsockel unterstützt wird.

Der Künstler betont, dass er immer auf der Suche nach relationalen Strukturen in Dingen und Phänomenen aus seiner Umwelt ist. Architektur ist hierbei von einer herausgehobenen Bedeutung, da sie Funktionalität und Ästhetik vereint. Seine Werke sollen jedoch nicht bloße Kopien sein. Dies wird beispielsweise dann deutlich, wenn der Künstler mit Hilfe einer Hydraulikpresse Druck auf die Modelle ausübt, wodurch Bruchstellen entstehen.

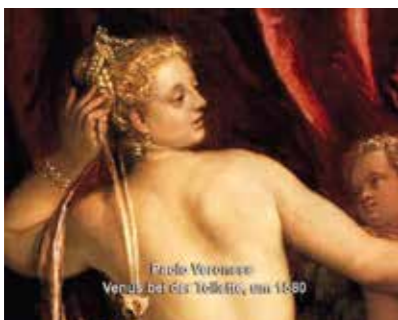
Laura Bruce



Laura Bruce
She fleeces him
aus der Serie „Perpetual“, 2017
Grafit und Farbstift auf Papier
© Laura Bruce

Kurz nach den US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen, aus denen Donald Trump als Sieger hervorging, fiel der Künstlerin Laura Bruce in ihrem Atelier ein Buch zu Francisco de Goyas berühmten „Caprichos“ in die Hand. Die 80-teilige Reihe des Spaniers hatte bereits zuvor eine große Faszination auf die Amerikanerin ausgeübt, doch erst jetzt wurde ihr bewusst, wie viele Parallelen es zwischen den über 300 Jahre alten Motiven und der heutigen Zeit gibt und wie aktuell viele der Themen noch heute sind. Bruce machte sich daran, die Arbeiten Goyas in die heutige Zeit und in ihre eigene künstlerische Handschrift zu übertragen. Dabei kam es zu wesentlichen Veränderungen: Bruce verzichtete beispielsweise auf die zeittypischen Bekleidungen, die im Original zu erkennen sind, veränderte Gesichtsausdrücke oder ließ konkrete Tiere zu eher abstrakten Wesen werden. Im Zyklus der Zeichnerin gibt es außerdem nur 79 Blätter. Vom ersten Blatt Goyas, einem Selbstporträt, gibt es keine zeitgenössische Interpretation, da die Künstlerin weder sich selbst noch Goya zeichnen wollte. Mit dem Titel **Perpetual** (etwa „immer während“) deutet die Künstlerin an, dass die Themen der Caprichos nicht zeitspezifisch sind, sondern allgemeingesellschaftliche Probleme thematisieren.

Peter Weibel



Peter Weibel
Venus im Pelz, 2003
Videoarbeit
©Sammlung FER Collection

In seiner bildwissenschaftlich ausgerichteten Videoarbeit **Venus im Pelz** nutzt Peter Weibel berühmte Aktdarstellungen der Kunstgeschichte. Ausgehend von der Darstellung einer Quellnymphe Lucas Cranachs führt das Video des Medienkünstlers über weitere weltbekannte weibliche Akte, alle gemalt von männlichen Künstlern, zurück zu Cranach. Mit Hilfe eines Computerprogramms werden die Abbildungen so bearbeitet, dass sie scheinbar fließend ineinander übergehen. Dieses Verfahren nennt sich Morphing. Durch diese technische Anordnung wird deutlich, dass sich über Jahrhunderte hinweg ein bestimmter Typus Aktdarstellung erhalten hat, eine immer gleichbleibende Inszenierung von Weiblichkeit. Dass Weibels Video mit Cranach beginnt und endet, ist kein Zufall. In Cranachs Gesamtwerk lassen sich über 20 liegende Quellnympfen nachweisen, die beinahe identisch sind. Seine Bildmotive sind also keine Unikate, sondern wurden in vielfacher Ausführung für ein breites Publikum geschaffen. Dadurch fand das Motiv eine hohe Verbreitung und konnte so zum Prototyp weiterer Akte der Kunstgeschichte werden.

Der Titel des Werks bezieht sich auf die gleichnamige Novelle von Leopold von Sacher-Masoch aus dem Jahr 1870. Es war eine der literarischen Schilderungen männlicher Unterwerfungsfantasien. Der Begriff Masochismus leitet sich deshalb auch vom Namen des Lemberger Autors ab.

Van Bo Le-Mentzel



Cover der Buchs:
Hartz IV Moebel.com,
Build More Buy Less
von Van Bo Le-Mentzel,
Hatje Cantz Verlag, 2013

2013 veröffentlichte der Berliner Architekt Van Bo Le-Mentzel mit Hilfe von Crowdfunding das Buch „Hartz IV Moebel.com - Build More Buy Less! Konstruieren statt konsumieren“, welches Baupläne für kostengünstige Möbel beinhaltet. Die Idee dahinter ist, dass sich jeder selber schöne Möbel bauen kann und das auch bei schmalem Geldbeutel. Eines der bekanntesten Stücke darin ist der **Berliner Hocker**, der namentlich und optisch auf den berühmten „Ulmer Hocker“ rekurriert, den Max Bill mit Hans Gugelot an der Hochschule für Gestaltung in Ulm entwickelt hatte und welcher heute ein, nicht ganz günstiger, Designklassiker ist. Der Kerngedanke Bills war es jedoch, ein vielseitig einsetzbares, kostengünstiges Möbelstück zu entwerfen. Van Bo Le-Mentzel aktualisiert mit seinem auch als „24-Euro-Chair“ bekannten Entwurf diesen Grundgedanken. Für nur 24 Euro Material und mit einem Minimum an handwerklichem Geschick kann jeder sich einen eigenen Hocker bauen. Das Gefühl, sich selbst ein Möbelstück gebaut zu haben, stärkt sicher auch das Selbstwertgefühl und zeigt, dass es ohne teure Möbelhäuser geht.

Ihr Wagen in
sicherer Hand.




Mercedes-Benz
Das Beste oder nichts.

Autohaus Filser GmbH Autorisierter Mercedes-Benz Service, Vermittlung
Ulmer Straße 95 | 88471 Laupheim | Tel. 07392 97 12-0 | www.autohaus-filser.de
www.filser.mercedes-benz.de | www.facebook.com/MercedesBenzFilser

Über Kopien, Zitate und Hommagen

In Berichten aus dem 19. Jahrhundert wurde immer wieder beschrieben, wie Menschen angesichts berühmter Kunstwerke außerordentliche Gefühlsregungen zeigten. Vor der Sixtinischen Madonna in Dresden sollen die Menschen einander in den Armen gelegen, geweint und Ohnmachtsanfälle erlitten haben.

Heutzutage sind solche Szenen nur schwer vorstellbar. In der Zeit der Romantik konnte und sollte die innere Ergriffenheit hingegen für alle sichtbar werden, galt sie doch als „Beweis eines empfindsamen Herzens.“⁷

Einführung, Empfindsamkeit, Innerlichkeit und Imagination wurden zu zentralen Schlagwörtern der damals noch jungen Kunstgeschichte. Es kam zu einem regelrechten „psychological turn“⁸, der sich vor allem vor alten Meisterwerken abspielte. „Die Idee der absoluten Kunst ließ sich in den bildenden Künsten damals nur vor einem alten Meisterwerk träumen: vor einem Werk also, das jeden Begriff überstieg und schon durch sein Alter außerhalb der Zeit stand.“, beschrieb es Hans Belting.⁹

Was sich hier ereignete, war eine grundlegende Verschiebung des Werkverständnisses, an dessen Spitze das originale Meisterwerk stehen sollte. Je mehr die Originalität und Einmaligkeit eines Werks und dessen emotionale Wirkung betont wurden, desto stärker gerieten Repliken, Kopien und Nachahmungen in Misskredit.

Ihren Höhepunkt fand diese Entwicklung im Westen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit den klassischen Avantgardebewegungen. Neuartige Bildfindungen und innovative Techniken galten als Ausdruck genuinen künstlerischen Schaffens. Die Vorstellungen des genialen Einzelkünstlers, der in seinem Atelier noch nie Dagewesenes schafft, prägen unser Kunstverständnis bis heute.

⁷ Vgl. Martin Schuster: Wodurch Bilder wirken – Psychologie der Kunst, DuMont-Verlag, Köln 2011, S. 10

⁸ Frank Büttner: Das Paradigma „Einführung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Christian Drude und Hubertus Kohle (Hrsg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980 (Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 2). München, Berlin 2003, S. 86

⁹ Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk – Die modernen Mythen der Kunst, Verlag C.H. Beck, München 1998, S.92

¹⁰ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Walter Benjamin – Gesammelte Schriften Band I, Teil 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S. 471 – 508

Interessanterweise verlief die Verschärfung des Originalitätsanspruches in der Moderne parallel zu immer besseren und präziseren Reproduktionsmechanismen.

Der Philosoph Walter Benjamin stellte in seinem 1935 verfassten Text über das „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die massenmediale Vervielfältigung dem originalen Kunstwerk gegenüber. Er kritisierte, dass selbst bei der höchstvollendeten Reproduktion das „Hier und Jetzt des Kunstwerks“ ausbleibe.¹⁰ Die „Aura“ eines Werks gehe verloren. Der Begriff „Aura“ kann als paradigmatisch für das Kunstverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Er impliziert eine Erwartungshaltung einer Betrachterin oder eines Betrachters gegenüber einem musealen Meisterwerk, dem man etwas Einmaliges, eine unwiederholbare Ausstrahlung zuspricht.

Die „Aura“ eines Werks gehe verloren. Der Begriff „Aura“ kann als paradigmatisch für das Kunstverständnis zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Er impliziert eine Erwartungshaltung einer Betrachterin oder eines Betrachters gegenüber einem musealen Meisterwerk, dem man etwas Einmaliges, eine unwiederholbare Ausstrahlung zuspricht.



Rafael
Sixtinische Madonna
1512/13, Öl auf Leinwand,
Gemäldegalerie Alte Meister
Dresden

In dieser Zeit wurde meist vergessen, dass „Wiederholung eine Grundoperation der Kunst seit ihren Anfängen ist.“¹¹ Kunstgeschichtlich betrachtet ist die Wiederholung nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Denn wenn eine Komposition funktioniert, wenn sie sich als publikumswirksam erwiesen hat, warum sollte man sie dann nicht wiederverwenden oder weiterentwickeln? Warum sollte ein Maler ein gut verkäufliches Bild nur ein einziges Mal anfertigen? In aller Regel besaßen die „alten Meister“ Werkstätten, in denen Gehilfen einen Großteil der Gemälde vorbereiteten, in denen kopiert und mehrere Versionen eines Bildes angefertigt wurden.

Der damalige Student Otto Sperling beschreibt beispielsweise 1621 das Atelier Peter Paul Rubens wie folgt: „In diesem [großen] Saale saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubbens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbfleck angebracht hatte. Diese Bilder mussten die jungen Leute ganz in Farben ausführen, bis zuletzt Hr. Rubbens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte.“¹²

Pieter Bruegel d. Ä. fertigte mindestens zwei, womöglich jedoch noch mehr Fassungen des Turmbaus zu Babel, in Lucas Cranachs Gesamtwerk lassen sich über 20 ähnliche Quellnymphen finden, von Tizians frühen Werken entstanden zahlreiche Kopien, die wohl mitunter von Tizians Schülern ausgeführt wurden. Überhaupt dienten die Kompositionen und Bildfindungen bekannter Maler als Vorlage für neue Werke. Angehende Künstler nahmen mitunter anstrengende, aufwendige und teure Reisen auf sich, um in den Kunstmetropolen Europas die Meisterwerke ihrer Vorbilder genau zu studieren, zu kopieren und sich dadurch deren technische Feinheiten anzueignen.

So konnte es leicht passieren, dass sich einzelne Bildtypen entwickelten, die sich über Jahrhunderte hinweg in leichten Variationen finden. Peter Weibel verdeutlicht dies beispielhaft am liegenden, weiblichen Akt in seinem im Museum Villa Rot ausgestellten Video „Venus im Pelz“. In diesem Sinne stellt

¹¹ Michael Lüthy: „Alles ist Wiederholung.“ – Facetten einer Grundoperation der Kunst, in: Till Julian Huss und Elena Winkler: Kunst & Wiederholung – Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017, S.31

¹² <http://blog.staedelmuseum.de/rubens-werkstatt/> (Stand: 6. Februar 2019)

¹³ Wolfgang Ullrich: Gurskyesque: Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers, in: Julian Nida-Rümelin und Jakob Steinbrenner (Hrsg.): Original und Fälschung, Ostfildern 2011, S.93-114

¹⁴ Zu nennen wäre hier vor allem Rosalind Krauss Buch: The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition, von 1981 oder Douglas Crimps: On the Museum's Ruins von 1993

die Moderne, wie Wolfgang Ullrich es formuliert, einen „historischen Sonderfall“ dar.¹³

Dem Originalitätsanspruch der Avantgarde-Bewegungen und dem damit verbundenen dualistischen Verständnis von Original und Fälschung rückten Theoretikerinnen, Theoretiker und Kunstschaffende in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Leibe. Beginnend mit der Pop Art und der Minimal Art der 1960er Jahre, die beide eine Neudefinition der Autorschaft wagten und serielle Werkbegriffe etablierten, steigerte sich die Rehabilitierung der Wiederholung bis in die 1980er Jahre: Postmoderne Architekten zitierten Stilelemente aus vergangenen Epochen, Stile und historische Formelemente wurden bunt gemischt. Die Kunstwissenschaften wagten eine kritische Re-Lektüre der Moderne¹⁴ und feierten die Nachahmung als subversive Handlung.



Mike Bidlo
Not Warhol
(Brillo Boxes, 1964), 2005
Siebdrucktinte, Farbe, Holz
Lever House Art Collection,
New York

Den radikalsten Bruch mit dem Anspruch an Originale vollzog die Appropriation Art. Die Künstlerinnen und Künstler dieser Richtung zitierten nicht mehr bloß andere Werke, sondern fertigten identische Kopien, wodurch grundlegende Prinzipien des Kunstmarkts in Frage gestellt wurden.

War die Aneignung fremder Inhalte in den 1980er Jahren noch ein provozierender Angriff auf die Dichotomie von Authentizität und Fälschung, so ist das Zitieren und Kopieren heute selbstverständlich geworden.

Die sogenannten Digital Natives, also die Vertreterinnen und Vertreter der Generationen, die mit digitalen Medien aufwuchsen, empfinden Appropriation nicht mehr als „subversive kulturelle Strategie“. ¹⁵ Sie ist stattdessen Teil ihres Lebensalltags geworden. Denn jedes Teilen eines Bildes bei Facebook oder Instagram, jede Verwendung eines Memes oder Gifs und jedes „Copy and Paste“ ist bereits ein Kopieren. Die unangefochtene Urheber-schaft erleidet im digitalen Raum schwere Schäden. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Wiederverwendung kein bössartiger Angriff ist, sondern viel mehr Teil einer positiv empfundenen „Sharing Culture“, die eine gemeinsame, demokratische Verwendung von Bildern, Texten und Clips verfolgt.

Jean Baudrillard verwies in seiner Theorie von Simulacrum und Simulation darauf, dass in der durch Massenmedien geprägten Gesellschaft die Unterscheidung von Original und Kopie, von Realität und Virtualität nahezu unmöglich geworden sei, sodass Bilder und Worte ihre eindeutige Referenz einbüßten und nunmehr für sich selbst stünden. ¹⁶ Die Unklarheiten bezüglich Autorschaft und Besitztum von Bildern in Zeiten, in denen selbst ausge-

¹⁵ Vgl. Domenica Quaranta: *When an Image Becomes a Work: Prolegomena to Cattelans's Iconology*, hier zitiert in Hanna Magauer: *Vom Teilen und Stehlen. Künstlerische Aneignung in der digitalen Bildkultur*. in: Till Julian Huss und Elena Winkler: *Kunst & Wiederholung – Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017, S.212

¹⁶ Vgl. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Editions Galilée, Paris 1981

¹⁷ „Can we still uphold – or is it time to abandon – any distinction between original and replica?“ Hillel Schwartz: *The Culture of the Copy – Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, Zone Books, New York 1996, S.212

¹⁸ Till Julian Huss und Elena Winkler: *Wiederholung. Revision eines ästhetischen Grundbegriffs*, in: Till Julian Huss und Elena Winkler: *Kunst & Wiederholung – Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2017, S.19

erkennen können, lassen u. a. Hillel Schwartz fragen, ob wir überhaupt noch die Unterscheidung zwischen Original und Replik aufrecht erhalten könnten oder ob es nicht an der Zeit sei, sie gänzlich abzuschaffen. ¹⁷

Als Baudrillard 1981 seine Definition des Simulacrum verfasste, konnte er nicht wissen, welche Verschärfung das Internet für seine Theorien bedeuten würde.

„Durch die Etablierung einer symmetrischen Kommunikation im Internet durch User-Generated-Content ist der Benutzer aus seiner passiven Rolle – vor allem im Umgang mit Bildern – herausgetreten. Er ist gleichzeitig Produzent. Internetportale wie Youtube, Tumblr und Instagram, die sowohl als Pool zur Zusammenstellung wie auch als Ort zum Bereitstellen von User-Generated-Content dienen, und Socialmedia-Plattformen wie Facebook und Twitter haben eine neue Alltagskultur der Wiederholung ermöglicht, indem Inhalte aus der Popkultur wie auch dem weltweiten Tagesgeschehen durch individuelle Aneignung bearbeitet, transformiert und verbreitet werden können.“ ¹⁸



Screenshots von Instagrambeiträgen, bei denen das Gesicht der **Mona Lisa** verwendet wurde

Schaut man sich die Social-Media-Plattform Instagram an, die dazu dient, Fotos hochzuladen und diese mit Filtern zu bearbeiten und mit Hashtags zu verschlagworten, dann wird deutlich, wie virulent manche Motive sind. Sogar die Kunstgeschichte dient als Ausgangsmaterial für kreative, oft ironische Bildfindungen. Vor allem prominente Gesichter, etwa Frida Kahlo, Vincent van Gogh, Vermeers Mädchen mit den Perlenohrringen oder Da Vincis Mona Lisa, werden ironisch kommentiert oder zeitgenössisch interpretiert.

War für Walter Benjamin das „Hier und Jetzt“ noch zentral für das Kunsterlebnis, ist die aktuelle Hyperkultur weder an einen Raum noch an einen Zeitpunkt gebunden. Der Philosoph Byung-Chul Han argumentiert, dass die von Walter Benjamin betonte Einmaligkeit des „Hier und Jetzt“ der ortlosen Wiederholung weiche. ¹⁹ Für ihn ist die Kultur zur Hyperkultur geworden, in der ein gleichzeitiges Nebeneinander von Stilen und Formen aus unterschiedlichen Orten und Epochen herrscht, die jederzeit für jeden verfügbar sind. ²⁰ Die Hyperkultur, so Han, definiert sich durch die Lust an der Aneignung. Fremde Inhalte werden zu allgemeinen Inhalten und können, ja müssen angeeignet werden, um präsent zu bleiben. Han deutet an, dass der Akt der Aneignung gleichsam auch einen Effekt auf das angeeignete Andere hat. ²¹

Konkret heißt das, dass Bilder referenzflexibel werden. Am Beispiel der bildenden Kunst lässt sich dieser Aspekt besonders gut nachvollziehen. Gemälde wie die Mona Lisa oder die Selbstporträts Vincent van Goghs werden im digitalen Raum mit sehr viel weniger Ehrfurcht behandelt, als es im Museum der Fall wäre. Sie werden zum bloßen, unbehauenen Werkstoff, der deshalb so beliebt ist, weil er schon einen enormen Bekanntheitsgrad besitzt. Sein Wiedererkennungswert macht ihn zum idealen Spielball der Hyperkultur. Die kunsthistorischen, inhaltlichen Aspekte eines Werks, die Aura eines originalen Meisterwerks, spielen im digitalen Raum keine Rolle mehr.

¹⁹ Byung-Chul Han: *Hyperkultur – Kultur und Globalisierung*, Merve Verlag, Berlin 2005, S.41

²⁰ Ebd. S.42

²¹ Ebd. S.61

²² Diese von Aby Warburg geprägten Begriffe definieren eine Kraft kultureller Symbole, die Erinnerungen auslöst. Für den Bildwissenschaftler Warburg steckt in bestimmten Bildern und Symbolen eine Energie, die auf einer starken kulturellen Erfahrung, einem gesamtgesellschaftlichen Gedächtnis beruht. Vgl. Aby Warburg: *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike*. in: Dieter Wuttke und Peter Schmidt: *Aby Warburg und die Ikonologie*, Wiesbaden 1993

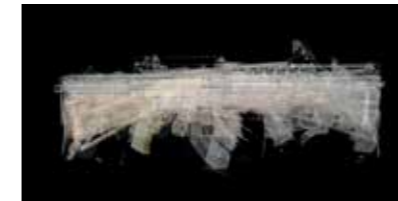
²³ Claire Bishop: *Digital Divide: Contemporary Art and New Media*, in: *Artforum*, September 2012, S.440

Dieser unverkrampfte, nicht mehr auratische Dialog mit der Kunst mag auch erklären, warum heute niemand mehr im Museum weint, sondern stattdessen lieber mit der Kamera des Smartphones Selfies vor einem bekannten Werk schießt. In der Hyperkultur verlieren Aby Warburgs Vorstellungen von Pathosformeln oder mnemonischen Energien der Kunst ihre Relevanz. ²² Denn durch unaufhörliches Teilen und Verändern eines Bildes im Zeitalter seiner „globalen Reproduzierbarkeit“ verliert das Bild seine Referenzialität. Die Mona Lisa reiht sich gleichberechtigt zwischen Fotos von Katzen oder Müslischüsseln. Mit Claire Bishop ließe sich der digitale Umgang mit Bildern als „perpetual modulation of preexisting files“ (etwa: kontinuierliche Modulation bestehender Dateien) umschreiben. ²³ Im Netz ist die Kunstgeschichte ebenfalls eine Datei, die jederzeit geöffnet und verändert werden kann: Hier sieht man die Mona Lisa Sonnenblumenkerne

knabbern, als Mann, mit Brille, mit Bart, mit Afro, mit Irokesenschnitt oder beim Fußnägel schneiden.

Die Ausstellungen „Inspiration Meisterwerk“ und „+Pirating Presence“ visualisieren den Grenzbereich zwischen einer klassischen musealen Werkrezeption und der von jeder Referenz entleerten digitalisierten Hyperkultur. Ohne Scheu vor dem Original wird Vergangenes aktualisiert, um etwas über unsere Zeit auszusagen, oder durch Computersoftware gejagt, um neue Bilder zu erzeugen. Die Schauen möchten zeigen, dass der Verlust der Aura nichts Negatives, sondern Ausdruck einer kreativen Sharing Culture ist.

PIRATING PRESENCE



Susanne Wehr
ultraimage – survival rifle, 2018/19
Fineartprint auf Hahnemühle,
Pearl Archival, Ed. 1/3 + 1 AP
© Susanne Wehr
& VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Cover des Buchs:
**Künstlerische Strategien
des Fake – Kritik von
Original und Fälschung**
von Stefan Römer
DuMonta Verlag, 2001

Susanne Wehr

Ausgangspunkt der Dia-Installation **pHash** ist die Bildersuchfunktion Googles. Diese Funktion des Internetanbieters ermöglicht es, Bilder in einer Suchmaske hochzuladen, um danach zu suchen. Das dient dazu, die Quelle einer Abbildung oder aber optisch ähnliche Bilder zu finden. Der hierfür genutzte Algorithmus mit dem Namen pHash bzw. Perceptual Hash reduziert das hochgeladene Bild auf wesentliche Merkmale und berechnet einen sogenannten Fingerabdruck. Oft besitzen Motive aus gänzlich unterschiedlichen Kontexten ähnliche Merkmale und erscheinen deshalb gemeinsam in den Suchergebnissen. Die Künstlerin Susanne Wehr interessierte sich dafür, was passieren würde, wenn sie berühmte Werke der Kunstgeschichte in die Suchmaske einspeisen würde. Sie scannte also eine Reihe von Gemälden, lud sie hoch und präsentiert Original und Suchergebnis als Diaslideshow nebeneinander. Wehr möchte mit dieser Arbeit das „unreife Sehen“ des Algorithmus visualisieren. Denn dieser unterscheidet nicht nach Wert oder Technik der eingegebenen Daten, sondern lediglich nach Farb- und Helligkeitswerten. Plötzlich stehen ein millionenschweres Landschaftsbild und ein Urlaubsschnappschuss gleichwertig nebeneinander, da sie gewisse formale Ähnlichkeiten besitzen.

Die Arbeit **ultraimages** bezieht sich ebenfalls auf die Googlesuche und die immense Menge an Bildmaterial, die das Netz bietet. Wehr suchte nach Abbildungen, die mit dem Wort „survival“ verschlagwortet sind bzw. dieses beinhalten. Hierzu gehören beispielsweise Survivalmesser, Survivalgewehr oder Survivalaxt. Die Ergebnisse schichtete sie digital zu einem neuen, amorphen Werk übereinander. Das fertige Motiv visualisiert die Massen an Bildern, die uns täglich umgeben. Für die Künstlerin selbst drücken die Werke unsere Begierde nach Bildern sowie die gleichzeitige Täuschung durch Bilder aus. Denn letztendlich ist es nicht mehr als ein verschwommenes Bild, das wir in der Menge der Bildmassen wahrnehmen.

Stefan Römer

Der Künstler und Autor Stefan Römer hat sich in seinem Schaffen intensiv mit der Umstrukturierung des Originalitätsbegriffs in der Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigt. In zahlreichen Schriften definierte er „Fake“ als eine künstlerische Strategie der Aneignung, welche die Unterscheidung von Original und Fälschung zutiefst erschütterte. Konsequenterweise nutzt Römer für seine eigene bildnerische Arbeit Zitate, Fragmente und Bilder, die er kombiniert und in multimediale Kunstwerke übersetzt.

In der Installation **Aneignung der Originalität** zitiert er das Medium Malerei. Was er aber präsentiert, ist nicht mit dem Pinsel gemalt. Es handelt sich um digital erzeugte und gedruckte Textzitate. Einige davon stammen von ihm selbst, andere von anderen Autoren. Die extrahierten Textfragmente wirken wie Aphorismen zum Thema Originalität. Das „Neue“, so lässt sich angesichts der Werke Römers sagen, hat spätestens nach den klas-

sischen Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Relevanz verloren.

Toni Wirthmüller

Für seine Werke verarbeitet Toni Wirthmüller meist getragene Kleidungsstücke oder andere gesammelte Textilien, die er zerschneidet, bemalt und neu zusammenfügt. Die neuen, oft mehrere Meter breiten Stoffkompositionen kombiniert er daraufhin mit Fotos und Bildern aus dem Netz oder der Kunstgeschichte. Durch das Herauslösen aus ihren ursprünglichen Kontexten und die Rekombination ergeben sich mehrere miteinander verwobene (Sinn-) Ebenen, durch die Wirthmüllers Interesse an experimentellen Aneignungsprozessen deutlich wird.

Für die Gruppenschau sammelte der Künstler gebrauchte T-Shirts und Hemden. Auf jedes applizierte er mit Hilfe des Siebdruckverfahrens jeweils eine Abbildung. Alle zeigen entweder Marcel Duchamps „Akt die Treppe herabsteigend“ oder dessen „Bicycle Wheel“, das als erstes Readymade des Künstlers gilt. Doch Wirthmüller übernahm die Bilder nicht aus Kunstkatalogen, sondern aus dem Internet. Es handelt sich dabei in der Regel auch nicht um Werkabbildungen, sondern um Fotos von Tattoos, Fotomontagen, Modeartikeln oder Reenactments, die Duchamps Werke zum Vorbild hatten. Der Künstler übernimmt diese Motive erneut und bringt sie zurück in einen künstlerischen Kontext.

Anders als bei sonstigen Werken Wirthmüllers sind die T-Shirts nicht mehr reine Kunstwerke, sondern können erworben und getragen werden.

Wirthmüllers T-Shirts sind Teil einer Reihe von Aneignungen, die jeweils zwischen dem musealen und dem alltäglichen Leben oszillieren. Dadurch wird zum einen deutlich, wie selbstverständlich die Aneignung kunsthistorischer Inhalte heute ist, und zum anderen, dass jedes Teilen eines digitalen Bildes gleichsam eine Kopie ist.

Heidi Sill

Wir sind ständig von Bildern umgeben. Diese prägen zum Teil unterbewusst unsere Vorstellungen von Schönheit und Ästhetik. Gerade die Mode und deren Repräsentation in Magazinen, auf Werbetafeln und in Schaufenstern definieren und beeinflussen unseren aktuellen Geschmack. In der Retrospektive wird schnell klar, wie konstruiert unsere Idealvorstellungen sind und wie leicht sie manipuliert werden können. Viele werden sich an Aufnahmen aus früheren Jahrzehnten erinnern, bei denen wir uns fragen, wie wir dieses oder jenes Kleidungsstück nur jemals hübsch finden konnten. Auch Körperideale ändern sich immer wieder radikal. Der ständig präsente, durch Photo-shop verzerrte Idealtypus des schlanken, gesunden, fitten Körpers übt eine unterschwellige Gewalt aus. Gerade junge Frauen sehen ihn als Maßstab an



Toni Wirthmüller:
**Pirating Presence /
Museumshop /
Extra Edition – MD**, 2018
T-Shirts, Hemden, Hosen,
Stoffbeutel mit gedruckten
und genähten Motiven
© Toni Wirthmüller
& VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Heidi Sill:
cut #49, 2007
Offset-prints, Aquarell
© Heidi Sill
& VG Bild-Kunst,
Bonn 2019

und versuchen dieses Ideal zu erreichen. Heidi Sill reagiert in ihren collagierten Werken auf diesen Umstand. Mit einem Skalpell zerstört sie die makellosen Oberflächen der Zeitschriften und kombiniert zum Teil mehrere Gesichter zu einem neuen Gebilde, welches die Konstruktion und Künstlichkeit der zugrunde liegenden Fotografien entlarvt.



Isabel Kerkermeier
Labyrinth, 2019
Modifizierte Werbetafeln, Stahl
© Isabel Kerkermeier

Isabel Kerkermeier

Auch Isabel Kerkermeier nutzt die Produkte der Werbeindustrie für ihre Kunst. Bei ihr sind es jedoch WerbepLANen, die zum Werkstoff für neue, skulpturale Arbeiten werden. Die Künstlerin vernäht die Planen, nimmt sie auseinander, lässt sie ausfransen und schafft so eigene, leichte Werke, die der subtil manipulierenden Oberflächlichkeit der Werbung etwas abstrakt Sinnliches entgegenstellen.

Für das Museum Villa Rot schuf die gebürtige Heidelbergerin eine neue, freistehende Arbeit. In ihrer rundlichen Form mag sie an Litfaßsäulen in Innenstädten erinnern. Jedoch sind hier keine klaren Werbebotschaften mehr zu erkennen. Stattdessen wird der textile Bildträger in seiner Struktur begriffen und bildnerisch eingesetzt. Die Überreste des ursprünglichen Kontextes werden losgelöst und Teil des Kunstwerks.

Margret Eicher

Margret Eicher bedient sich für ihre Kunst eines in Vergessenheit geratenen Mediums, um die Macht der Bilder zu visualisieren: der Tapisserie. Diese oft großformatigen Bildteppiche waren vor allem bei Königen und Kaisern in früheren Jahrhunderten beliebte Machtdemonstrationen und Propagandamedien. Auf den damals noch teuer und aufwendig hergestellten Teppichen ließen sie erfolgreiche Schlachten oder Eroberungen festhalten, mit denen sie Prunkräume ausstatteten. Die Darstellungen unterlagen dabei zweifellos keiner historischen Korrektheit, sondern wurden nach Gutdünken des Auftraggebers geschönt.

Diese Form von Manipulation der Wirklichkeit ist ein Zug, der auch unsere heutige Zeit (wieder) prägt. Gerade Popstars und die Promis der sozialen Medien wie Instagram und Youtube inszenieren ihre Auftritte medienwirksam. Fotos werden durch digitale Fotofilter und Apps verändert, verbessert und den eigenen Bedürfnissen angepasst.

In der aktuellen Konsumentengesellschaft (Zygmunt Bauman) misst sich Erfolg nicht an gewonnenen Schlachten, sondern daran, wie präsent jemand ist. Dass die Sichtbarkeit den Marktwert erhöht, gilt heute nicht nur für Waren, sondern auch für Menschen.

In diesem Kontext hat Eicher modernisierte Tapisserien geschaffen, die auf digital collagierten Bildern basieren. Hierbei zitiert sie Aufnahmen aus dem Netz. Die Arbeit **Geburt der Venus 2 (Nach Botticelli)** ist ein gutes



Margret Eicher
**Geburt der Venus 2
(Nach Botticelli)**, 2018
Digitale Montage
© Margret Eicher
& VG Bild-Kunst,
Bonn 2019

Beispiel für die digitale Collage von Bildzitat. Inmitten des motivreichen, triptychonhaften Bildaufbaus ist die US-amerikanische Sängerin Beyoncé zu sehen. Eicher verwendete für ihre Arbeit eine Aufnahme von den Grammy-verleihungen 2017. Dort trat das damals schwangere Popsternchen in einem goldenen Kleid und einem Strahlenkranz auf, was ihr den Anschein einer Göttin verlieh. Eicher entdeckte in dem Motiv Ähnlichkeiten zu dem berühmten Gemälde „Geburt der Venus“ von Botticelli. Gewitzt paart die Künstlerin hier Historisches mit Aktuellem, zitiert die Kunstgeschichte, Parfumwerbungen, Popstars und Computerspiele. Auch die Teppiche selbst zeigen diese „konfrontierende Zusammenführung des historischen Repräsentationsmediums und des heutigen Informationsmediums“ (Wolfgang Ullrich). Denn anders als in früheren Jahrhunderten stecken hier keine aufwendigen Handarbeiten mehr dahinter, sondern moderne Drucktechniken. Trotz veränderter Techniken bleiben die Mechanismen der Machtdemonstration jedoch die gleichen.

Adi Hoesle

Adi Hoesles Werke bewegen sich zwischen künstlerischer Appropriation und originärer, durch digitale Mittel gewonnener Kultur. Dies wird vor allem angesichts seiner ausgestellten Tapete deutlich, mit welcher der Künstler die zentrale Wand der Kunsthalle in ein überdimensionales Kunstwerk verwandelt. Auf den ersten Blick erinnert diese an eine digitale Interpretation abstrakter Malerei der Op-Art.

Bei genauerer Betrachtung wird hingegen deutlich, dass Margret Eichers Werk „Geburt der Venus 2 (Nach Botticelli)“ Ausgangspunkt für die Wandgestaltung war. Dieses wurde von Hoesle mit einer eigens für dessen Kunst entwickelten Software mit dem Namen „Research project 2“ bearbeitet. Das Programm funktioniert wie folgt: Jedes digitale Bild basiert auf einem binären Code, also einer Datenreihe aus Nullen und Einsen. Diese ist in gewisser Weise die DNA eines jeden digitalen Bildes. Das Computerprogramm entschlüsselt diese DNA und ermöglicht danach, sie zu variieren. Den nun veränderten Code übersetzt das Programm daraufhin wieder in ein Bild. Das neue Werk hat die exakt gleichen Farbwerte, also die gleichen Pixel, wie das Original, ist nun aber gänzlich abstrahiert. Durch dieses Verfahren wird der ästhetische Quellcode eines Werks gleichsam mathematisch extrahiert und offen gelegt. Gleichzeitig bietet das Computerprogramm eine neue Art der künstlerischen Praxis. Jedes Ausgangsbild kann in unendlicher Vielfalt variiert werden. Sichtbar wird somit die DNA der digitalen Vorlage.

Dass dieses Verfahren auch bei farbigen Motiven funktioniert, zeigt eine Reihe von Arbeiten, die auf abstrakten Gemälden Gerhard Richters basieren. Die gestischen Werke werden durch Hoesles Bearbeitung in Farbstreifen zerlegt. Unabhängig voneinander haben Hoesle und Richter ähnliche Verfahren entwickelt, die auf völlig unterschiedlichen Softwares basieren, mitunter aber ein fast identisches Ergebnis erzielen.



Adi Hoesle
Richter abstract 1_273992
 2018, Leuchtkasten
 © Adi Hoesle & VG Bild-Kunst,
 Bonn 2019

Dieses Textheft
 erscheint anlässlich der Ausstellung

Inspiration Meisterwerk – + Pirating Presence

vom 03. März 2019 bis 10. Juni 2019
 im Museum Villa Rot in Burgrieden-Rot

Herausgeber

Hoenes-Stiftung
 und Marco Hompes M.A.,
 Museum Villa Rot

Kurator

Marco Hompes

Kuratorische Assistenz

Elisa Ludwig

Titelbild

Mathias Kessler
Sea of Ice, 2013, C-Print,
 © Mathias Kessler & Galerie Heike
 Strelow & VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Texte

Marco Hompes

Lektorat

Ulrika Barthold
 Anette Fetscher

Gestaltung

MüllerHocke, Eva Hocke
 mit Katharina Vahlenkamp

© 2019 der Publikation beim
 Herausgeber, der Texte bei den Autoren
 und der Abbildungen, soweit nicht anders
 vermerkt, bei den Künstlerinnen und
 Künstlern sowie den Fotografinnen und
 Fotografen



BILD-KUNST

Die Museumspädagogik
 wird gefördert von

Stiftung BC – pro arte



Danksagung

Wieder einmal waren viele Hände und Köpfe beim Gelingen der Ausstellung involviert. Daher gilt mein großer Dank allen, die zum Gelingen der beiden Ausstellungen beigetragen haben. Mein größter Dank geht an alle Künstlerinnen und Künstler, die ihre Werke für die Ausstellungen zur Verfügung gestellt haben. Wesentlich mitgestaltet wurde die Schau durch unsere Praktikantin Elisa Ludwig, die viele der ausgestellten Werke recherchiert und vorgeschlagen hat.

Dank geht auch an die privaten Leihgeberinnen und Leihgeber, die Sammlung FER Collection, das Frans Hals Museum in Harlem sowie an die Galerie Rothamel, die Galerie Heike Strelow, die Galerie von Braunbehrens und die Karin Weber Gallery.

Als privat getragenes Haus sind wir auf die Unterstützung von Förderinnen und Förderern angewiesen, die uns mit großen, kleinen und Sachspenden unterstützen.

Ein besonderes Dankeschön geht auch an das Team und alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums: Ulrika Barthold und Anette Fetscher im Office, Thomas Halder im Dauereinsatz, Daniel Ries in seiner Druckwerkstatt, Silvia und Gebhard Link im Café, Cornelia Rotthoff mit ihrem Überblick über die Finanzen, MüllerHocke GrafikDesign in Bad Saulgau, Familie Ruess im Garten und an den Vorstand der Hoenes-Stiftung.

Marco Hompes

MUSEUM VILLA ROT

www.villa-rot.de

D-88483 Burgrieden – Rot

Schlossweg 2

07392 / 8335

Mi – Sa 14 – 17 Uhr

So u Ft 11 – 17 Uhr