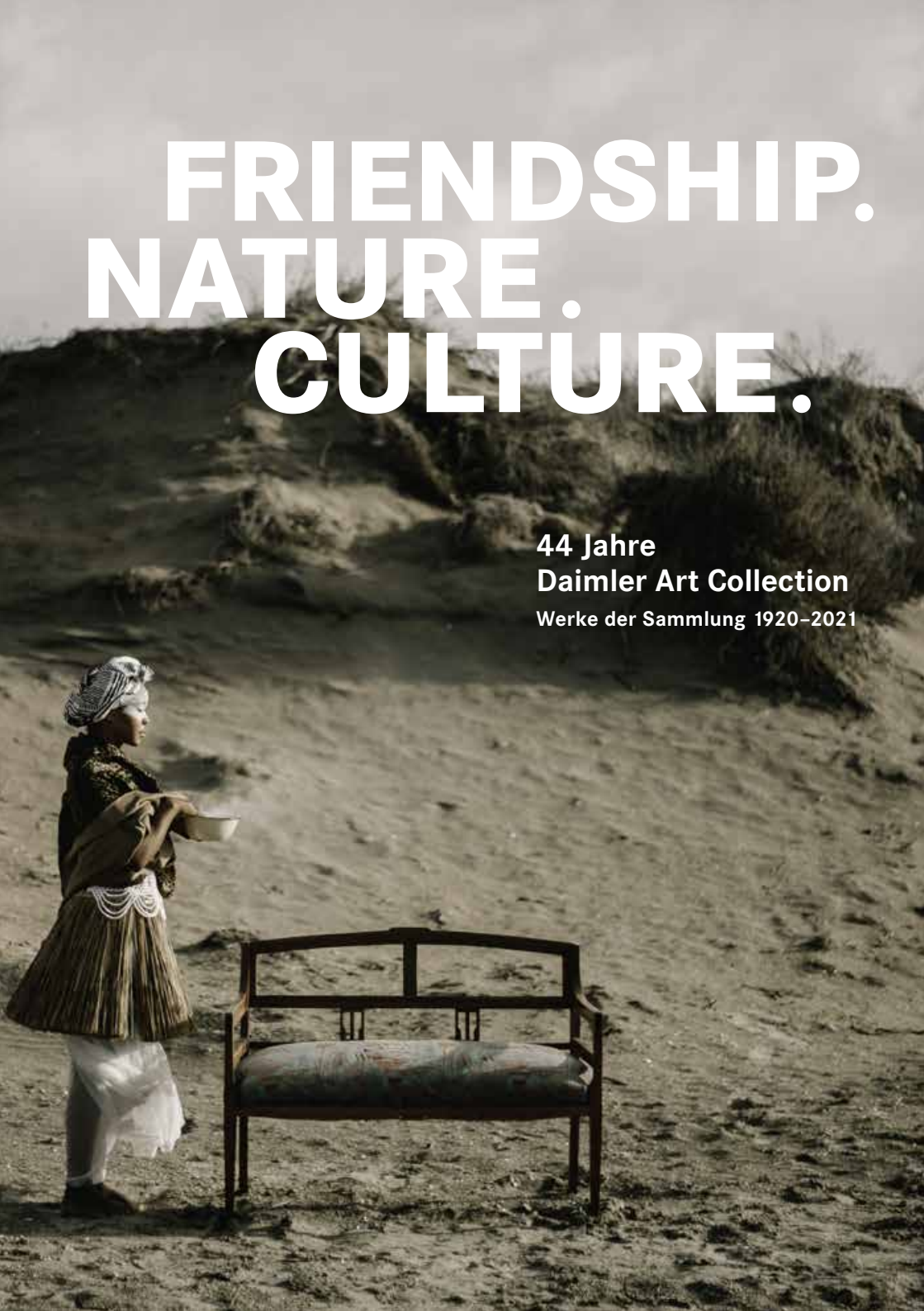


FRIENDSHIP. NATURE. CULTURE.

44 Jahre Daimler Art Collection

Werke der Sammlung 1920–2021

Die Jubiläumsausstellung blickt auf die Entwicklung einer der bedeutenden internationalen Unternehmenssammlungen zurück. Vorgestellt wird ein Querschnitt der Sammlungsgeschichte von ihren Anfängen im Umfeld der süddeutschen Moderne über abstrakt-minimalistische Positionen hin zu internationalen Beispielen aus Fotografie, Video und raumbezogener Objektkunst.
Etwa 100 Werke von rund 70 Künstler:innen nehmen in einem weit gefassten Sinn Beziehungen auf zu zeitgenössischen Phänomenen im Kontext Freundschaft, Natur und Kultur. Die Motive und Inhalte der Werke aus einem Zeitraum von 100 Jahren bilden Netzwerke und eröffnen Resonanzräume, die das Wechselspiel von Kunst, Kultur, Natur und menschlichem Zusammenleben ausloten.

Josef **Albers** (D), Heba Y. **Amin** (ET), **Amish** (USA), John M **Armleder** (CH), Silvia **Bächli** (CH), Willi **Baumeister** (D), Amit **Berlowitz** (USA), Hicham **Berrada** (MA), Dieter **Blum** (D), Lina **Bo Bardi** (I/BR), Hal **Busse** (D), André **Cadere** (RO/F), **Cao** Fei (CHN), Stéphane **Dafflon** (CH), Philippe **Decrauzat** (CH), Mbali **Dhlamini** (ZA), Maria **Eichhorn** (D), Haris **Epaminonda** (CY), Adolf **Fleischmann** (D), Sylvie **Fleury** (CH), Hermann **Glöckner** (D), Carola **Grahn** (S), **Guan** Xiao (CHN), Thea **Gvetadze** (LV), Sandra **Hastenteufel** (D), Isabell **Heimerdinger** (D), Jan **Henderikse** (NL), Rita **Hensen** (D), Georg **Herold** (D), Pieter **Hugo** (ZA), Bethan **Huws** (GB), Manfred P. **Kage** (D), René **Kanzler** (D), Imi **Knoebel** (D), Franklin Price **Knott** (USA), Norbert **Kricke** (D), **Liu** Zheng (CHN), Richard Paul **Lohse** (CH), **Ma** Qiusha (CHN), Annu Palakunnathu **Matthew** (GB), John **McLaughlin** (USA), Otto **Meyer-Amden** (CH), Gerold **Miller** (D), Pieter Laurens **Mol** (NL), François **Morellet** (F), Sarah **Morris** (GB), John **Nixon** (AUS), Rupert **Norfolk** (GB), Henk **Peeters** (NL), Verena **Pfisterer** (D), Timm **Rautert** (D), Anselm **Reyle** (D), Joseph Francis Charles **Rock** (A), Karin **Sander** (D), Pietro **Sanguineti** (D), Viviane **Sassen** (NL), Michael **Sayles** (GB), Oskar **Schlemmer** (D), Raphaela **Simon** (D), Dayanita **Singh** (IND), Pamela **Singh** (IND), Buhlebezwe **Siwani** (ZA), Elaine **Sturtevant** (USA), Eva **Teppe** (D), Yuken **Teruya** (J), Guy **Tillim** (ZA), Anna **Tretter** (D), Luca **Trevisani** (I), Georges **Vantongerloo** (B), Michel **Verjux** (F), Franz Erhard **Walther** (D), Andy **Warhol** (USA), Dawn **Williams Boyd** (USA), Georg **Winter** (D)

FRIENDSHIP. NATURE. CULTURE.

44 Jahre Daimler Art Collection

Werke der Sammlung 1920–2021

Daimler Contemporary Berlin
23. Oktober 2021 — 29. Mai 2022

Kuratorin: Renate Wiehager

René Kanzler, *Industrial Peace, #3*, 2016
Fine Art Print, 170 × 170 cm

5 FRIENDSHIP. NATURE. CULTURE.
Vorwort
Renate Wiehager

11 EIN GEDANKLICHER RUNDGANG DURCH DIE AUSSTELLUNG
Renate Wiehager

26 ZUM AUFTAKT: MULTIPERSPEKTIVISCHE ERZÄHLUNGEN
Nora Bergbreiter

31 QUILTS AUS NORDAMERIKA – VON AMISCHEN BIS AKTIVISTISCH
Christian Ganzenberg

35 INTROSPEKTION UND ERINNERUNGSBILDER IM LICHT DER UNTERGEHENDEN SONNE
Haris Epaminondas *Japan Diaries,* 2020
Renate Wiehager

38 DAS GROSSE UND DAS KLEINE
Yuken Teruya

41 WHAT DO YOU WANT ME TO BE?
Nadine Isabelle Henrich

51 SOON IT WILL BE DARK. EIN INTERVIEW VON NICOLAS FEODOROFF
Isabell Heimerdinger

55 MICHAEL SAYLES: NAKED WOMAN IN AFRICAN MASK DESCENDING A STAIRCASE
Katharina Neuburger

63 KUNST AUS ZWEITER HAND
Friederike Horstmann

73 EINE KURZE ZEITREISE. ABFAHRT: 1923 | ANKUNFT: 2013
Wiebke Hahn

82 WERKLISTE

Guy Tillim, ***Union Avenue, Harare, Zimbabwe*****, 2016**
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, Diptychon, je 135 × 90 cm

Cao Fei, ***My Future Is Not A Dream 01*** **[Meine Zukunft ist kein Traum 01], 2006**
C-Print, 120 × 150 cm

Renate Wiehager

FRIENDSHIP. NATURE. CULTURE.

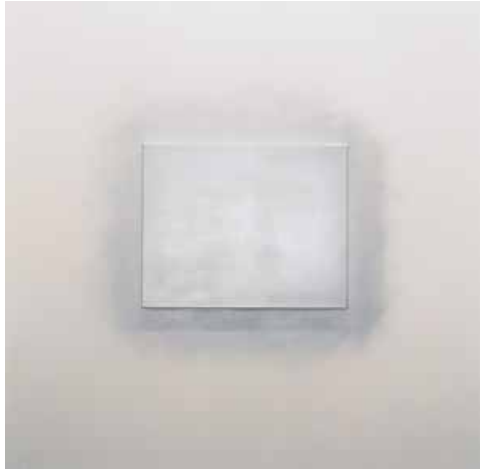
Vorwort

Die ersten Sätze dieses Vorworts wurden am 20. Januar 2021 formuliert, dem Tag der Amtseinführung von Joe Biden als 46. Präsidenten der USA und Kamala Harris als Vizepräsidentin – die erste Schwarze Frau in diesem Amt und die erste Person mit indischen Wurzeln in dieser Position. Eine Welle der Inspiration und Zuversicht erfasste nicht nur viele Menschen im Land selbst, sondern in aller Welt – Zuversicht, dass mit diesen demokratisch gewählten politischen Führungspersönlichkeiten ein positives visionäres Potenzial, eine qualitativ neue Ausrichtung in der Gestaltung von Politik und Gesellschaft beginnen würde. Mit ihnen würden grundlegende Qualitäten politischen Handelns wieder an Gewicht gewinnen: ein auf Vielfalt und Anerkennung des Verschiedenen zielendes dialogisches Denken, eine Kultur des Zuhörens, die Wiederbelebung eines auf Respekt und Vertrauen basierenden politischen Handelns – und, nicht zuletzt, die Neubelebung eines Verständnisses von Demokratie, welches Verstehen, individuelle Urteilsfähigkeit und eine darin gründende Befähigung politischen Handelns anspricht. Viele Menschen erlebten diesen Neuanfang als das Auf-den-Weg-bringen einer Vision: vom Status der Hoffnung in Richtung ihrer Realisierung.

Es lag also nahe, unsere Auseinandersetzung mit dem politischen Tagesgeschehen an der Jahreswende 2020/21 zurückzubinden an das Denken und die Schriften einer der großen Vertreterinnen der politischen Theorie des 20. Jahrhunderts – Hannah Arendt. Sie hat in ihren Essays und Analysen »das Politische – das Zusammenkommen der immer verschiedenen Menschen – mit einer Metaphorik der Freundschaft verknüpft, die auf die griechische Antike zurückgeht, auf die Meinung, dass ein menschliches Leben nichts weniger entbehren könne als Freundschaften und dass erst das dauernde Gespräch die Verschiedenen zu einem Gemeinwesen verbinden könnte.«[1]

Anders als vorgegebene biologische oder nationale Verbindungen zwischen Menschen, welche mentale oder physische Grenzziehungen mit sich führen, steht der politische Begriff der Freundschaft für die Idee frei gewählter Gemeinwesen. Damit verbunden ist die Akzeptanz von Differenz und Vielfalt, die eben nicht in verordneter Einheits-Werdung aufgehen.

Vor diesem weiten Horizont politischer Philosophie und aktueller gesellschaftspolitischer Diskussionen blickt unsere Jubiläumsausstellung *Friendship. Nature. Culture. 44 Jahre Daimler Art Collection* auf die Entwicklung einer der bedeutenden internationalen Unternehmenssammlungen zurück. Aus dem Bestand von über 3.000 Kunstwerken der 1977 gegründeten Sammlung wurden etwa 100 Werke von rund 70 Künstler:innen ausgewählt. Dass wir Werke von rund 30 Frauen vorstellen können, ist das Ergebnis einer um das Jahr 2000 begonnenen Neuausrichtung der Daimler Art Collection, mittels welcher verstärkt die Beiträge von



Sylvie Fleury, ***Zylon Painting*****, 1994**
Sprühlack auf Leinwand, 56 × 70 × 3,5 cm

John M Armleder, ***Untitled (FS 80),*** **1985**
Emaillack auf Pavatex, Tisch mit Resopal beschichtet, 180 × 105 × 46 cm

Lina Bo Bardi, ***Bowl Chair*****, 1951**
Stahl, Leder, 150 × 150 cm

Barbara Niggl Radloff, ***Hannah Arendt auf dem 1. Kulturkritikerkongress,*** **München 1958**

Künstlerinnen zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in den Blick genommen wurden.

Alle Werke unserer Ausstellung nehmen in einem weit gefassten Sinn Beziehungen auf zu zeitgenössischen Phänomenen im Kontext Freundschaft, Natur und Kultur. Die Motive und Inhalte der Werke aus einem Zeitraum von 100 Jahren bilden Netzwerke und eröffnen Resonanzräume, die das Wechselspiel von Kunst und menschlichem Zusammenleben ausloten. Vorgestellt wird ein Querschnitt der Sammlungsgeschichte von ihren Anfängen im Umfeld der süddeutschen Moderne, über abstrakt-minimalistische Positionen hin zu internationalen Beispielen aus Fotografie, Video und raumbezogener Objektkunst. Der facettenreiche kunsthistorische Horizont und die Vielfalt der Materialien und Medien spiegeln das Sammlungsprofil der Daimler Art Collection. Zugleich ist durchgängig die Ausrichtung auf reduzierte, konzeptuelle und minimalistische Tendenzen nachvollziehbar.

Die Begriffe des Titels, *Freundschaft, Natur* und *Kultur*, dienen als Anknüpfungspunkte, um – wie eingangs angesprochen – über Ereignisse und Phänomene unserer unmittelbaren Gegenwart nachzudenken. Hannah Arendt hielt 1959 ihre vielbeachtete Rede *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten*.[2] Darin formulierte sie Gedanken zur politischen Dimension des Begriffs der Freundschaft. Sie versteht darunter eine aktiv gelebte und gestaltete Beziehung zwischen Menschen, die einen Blick auf diverse und auch divergierende Standpunkte eröffnet: Es geht um die Freundschaft der Verschiedenen. Das Wesen von ›Menschlichkeit‹ liegt für Arendt im Gespräch. Vor dem Hintergrund aktueller Tendenzen des Populismus und zunehmender Polarisierungen stiftet Arendts Verständnis von Freundschaft zu kritischer Reflexion über das Miteinander in Zeiten gesellschaftlicher Spaltungen an.

Verbunden mit dieser politischen Aufladung des Begriffs der Freundschaft sind sich wandelnde Auffassungen der Konzepte von Natur und Kultur. Vor dem Hintergrund der Klimakrise und dem menschlichen Einfluss, im negativen wie im möglichen positiven Sinne, zeigt sich, wie sehr menschliche Solidarität, Natur und Kultur miteinander verwoben sind.

Wir feiern das Jubiläum ›44 Jahre Daimler Art Collection‹ mit zwei sich ergänzenden Präsentationen. Am Standort Stuttgart eröffnen wir im Herbst 2021 eine Ausstellung mit dem Titel *Kunst aus einhundert Jahren. Highlights der Daimler Art Collection* mit rund 100 Werken von ca. 60 Künstler:innen. Auch in Stuttgart werden, wie in Berlin, Werke von 25 Künstlerinnen eine starke Präsenz haben. Insgesamt werden also an beiden Standorten mehr als 200 Werke von 130 Künstler:innen aus 30 Nationen vorgestellt. Sowohl in Stuttgart wie in Berlin wird das gesamte künstlerische Spektrum der Daimler Art Collection nachvollziehbar werden, von der Klassischen Moderne über Konkrete Kunst, Minimalismus und Konzeptkunst, Kunst mit automobilen Themen und Readymade bis zu aktueller internationaler Fotografie und Medienkunst.

Pamela Singh, ***Jaipur Self-Portrait No. 2***
[Jaipur Selbstporträt Nr. 2], 2003
Mixed Media auf Schwarzweißfotografie, 65 × 102 cm

Im Rahmen der Berliner Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* werden Werke aus Malerei, Zeichnung, Collage, Video, Fotografie, Installation, aus den Jahren 1920 bis heute, in einen medienübergreifenden Dialog gebracht. Mit Namen wie François Morellet, Richard Paul Lohse, Oskar Schlemmer oder Andy Warhol sind Künstler vertreten, von denen bis in die 1990er-Jahre bedeutende Einzelwerke oder Werkgruppen erworben wurden. Für die Erweiterung der Sammlung nach dem Jahr 2000 stehen beispielhaft die Werke von Heba Y. Amin, Cao Fei, Haris Epaminonda, Sylvie Fleury, Isabell Heimerdinger, Bethan Huws, Ma Qiusha, Gerold Miller, Sarah Morris, John Nixon, Pietro Sanguineti, Buhlebezwe Siwani, Guy Tillim, Luca Trevisani oder Georg Winter und viele andere. Die Ausstellung eröffnet Perspektiven auf künstlerische Entwürfe zu den Aspekten von Freundschaft, Natur und Kultur, wie sie die Kunst in globaler Perspektive über die letzten vier Jahrzehnte hinweg beschäftigt haben.

Anmerkungen

1 Christina Thürmer-Rohr. *Fremdheiten und Freundschaften. Essays.* Bielefeld: transcript 2019, S. 13.

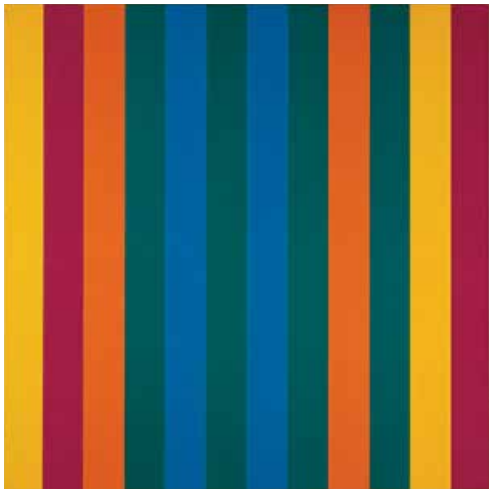
2 Hannah Arendt. »Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten«. In *Freundschaft in finsteren Zeiten. Gedanken zu Lessing*, hrsg. von Matthias Bormuth. Berlin: Matthes & Seitz, 2018, S. 39–88.

Georg Winter, ***Psychotektonische Prozesse: Black Out*, 2013**
Mixed Media, Maße variabel

Georges Vantongerloo, ***Composition (RN 5674),*** **1944**
Öl auf Masonite, 72 × 52 cm

François Morellet, ***Relâche compact N°1*** **[Kompakte Lockerung N°1], 1993**
Acryl, Leinwand, Neon, 214 × 180 cm

Hal Busse, ***Alleen*****, um 1967**
Aluminium, Plexiglas, 21 × 12 × 12 cm



Richard Paul Lohse, ***Eine und vier gleiche Gruppen*****, 1949/1968**
Öl auf Leinwand, 120 × 120 × 3 cm

Renate Wiehager

EIN GEDANKLICHER RUNDGANG DURCH DIE AUSSTELLUNG

Einleitung

»Der Grund, dass Hannah Arendts Denken zu einer Art ›Fixstern‹ werden kann, liegt darin, dass sich in ihm der Wille kundtut, sich in einer zerstörbaren Welt zu bewähren und einen Weltbezug aufrechtzuerhalten, der der Indifferenz entgeht. Arendts politisches Denken fordert dazu heraus, ihre Gedankenwelt wie eine Werkstatt zu betreten, ›sich in einem neuen Gehen zu üben‹, Denkwege zu zeigen. Es ist ein offenes Denken, das nicht nach einem Universalschlüssel sucht, der den wahren Zugang zur Wirklichkeit verschaffen könnte. Es macht sich von Scheinsicherheiten geschlossener Theorien und vom Betrieb akademischer Diskurse unabhängig und widersetzt sich den Singularen ›Mensch‹, ›die Wahrheit‹, ›die Identität‹. [...] Dieser partikulare Charakter verweist auf die Grundqualität des Politischen, das vom Zusammenkommen der Verschiedenen handelt: auf ein nicht-totalitäres, ein mehrdimensionales Denken, das immer dialogisches Denken ist. Es erkennt die Pluralität der Dinge, Menschen, Meinungen an.«[1]
(Christine Thürmer-Rohr)

»Great art is clear thinking about mixed feelings.«[2]
(John Baldessari)

Hannah Arendt: »Gespräch. Menschlichkeit. Freundschaft.«

Menschlichkeit erweise sich in der Freundschaft. Und, so lautet eine Notiz von Hannah Arendt, die Welt unseres Zusammenlebens werde nur in dem Maß verständlich, »als Viele miteinander über sie reden und ihre Meinungen, ihre Perspektiven miteinander und gegeneinander austauschen.«[3] In diesem grundlegenden Ansatz der politischen Theorie von Arendt wird die Abstraktheit des Politischen konkret und individuell erfahrbar. Das Miteinander der Menschen in frei gewählten Freundschaften, in der Kontinuität von Austausch und Gespräch, unterscheidet sich qualitativ von familienanalogen Bindungen, insofern die Bereitschaft des Teilens wie der Teilhabe aus dem freien Willen zu gemeinschaftlicher Handlung erwächst. In diesem Verständnis offenbart sich Arendts Auffassung des Politischen als ein geistiger Raum zwischen Menschen, von dem aus die Hinwendung und die Gestaltung der Welt erst möglich werden. »Eine gemeinsame Welt verschwindet, wenn sie nur noch unter einem Aspekt gesehen wird; sie existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven.«[4]

Hannah Arendts politische Theorie begründet die Vorstellung einer Welt als *Handlungsraum*, in welchem Identität und Individualität nicht zu wie immer konstruierten Einheiten zusammengezwungen werden, sondern in welchem Offenheit und Pluralität zur Bedingung des Zwischenmenschlichen werden können. Eng damit verbunden ist Arendts Begriff der menschlichen Natur: die Summe individueller und kultureller Vorprägungen gilt es gerade, durch gemeinschaftliches Handeln im politischen Raum, zu überwinden. Nur so kann Welt sich zeigen als »Resultat dessen, dass Menschen etwas, was sie selbst nicht sind, herstellen können.«[5]

Denken, Verstehen, Handeln – die grundlegenden Momente des Zwischenmenschlichen ereignen und qualifizieren sich in der Bezogenheit auf ein Gegenüber, im Hinhören auf andere Stimmen, im Austausch mit und im Nachvollzug von anderen Sichtweisen, divergierenden Perspektiven.

Kunst und Kultur eröffnen ideelle und konkrete Räume, die dem Zuhören, dem Austausch, dem Miteinander einen Ort geben. Wenn wir uns Zeugnissen der Kultur nähern, als würden wir eine fremde Sprache erlernen wollen; wenn wir die Auseinandersetzung mit Kunst als Chance ergreifen, temporär und gedanklich einen anderen Standort einzunehmen, aus uns herauszutreten – dann nehmen wir Aspekte unserer Welt und Gegenwart in unsere Erfahrung auf und akzeptieren sie als möglichen und relevanten Stoff unseres Bewusstseins wie unseres Erinnerungsvermögens. Mehr noch – eine so qualifizierte und bewusst gewählte Offenheit für Kunst und Kultur macht den Blick frei für andere mögliche Kontinuitäten als die je eigene, sie versammelt Stimmen und Farben und Aussageweisen in unserem Gedächtnis, die aktiv und fortdauernd erweitern, was wir als den Möglichkeitsraum menschlicher Begegnung erleben.

Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur verschiebt beständig die Grenzziehungen zwischen dem, was wir als das ›Fremde‹ oder das ›Eigene‹ identifizieren und akzeptieren. Umgang mit Kunst und Kultur gründet in einer frei gewählten Haltung, sich Fragen und Zumutungen auszusetzen, die einen permanenten Prozess der Neubesinnung und Neupositionierung im Leben herausfordern. Fokussierungen auf das Übersichtliche und Vertraute, auf das Nahe und Verwandte, die uns ›natürlich‹ erscheinen, können sich im Medium von Kunst und Kultur real und symbolisch erweitern zu systematischen Versuchen der Inklusivität als kontinuierliche Bereitschaft der Selbstüberschreitung.

Ein gedanklicher Rundgang durch die Ausstellung

Auftakt der Schau. Friendship: ein sinnlich-plastisches Netzwerk über 130 Jahre hinweg

Wie Kunst, ihre Präsentation und Kommunikation zum Modellfall für das Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher Perspektiven werden können, und zwar so, dass gerade durch die Beteiligung Vieler die Dinge der Welt ihre Vielseitigkeit hervorkehren oder neu artikulieren – darüber kann ein Blick auf die legendäre Fotoausstellung *The Family of Man* Aufschluss geben.
Im Januar 1955 eröffnete das Museum of Modern Art in New York die Ausstellung *The Family of Man*, initiiert von dem Künstler, Fotografen und MoMA-Kurator Edward Steichen. Die Schau – sie gilt als die bedeutendste Fotoausstellung in der Geschichte der Fotografie – versammelte 503 Werke von etwa 270 Fotograf:innen aus 68 Ländern. Steichen zielte auf ein visuelles Manifest des Friedens und der Gleichstellung aller Menschen. Die Inszenierung der Menschenbilder aus aller Welt gab den Grundsätzen der Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen, wie diese 1948 veröffentlicht worden waren, eine räumliche und emotional nachvollziehbare Übersetzung. In vier Monaten besuchten etwa 270.000 Menschen die Installation in New York. *The Family of Man* wurde in fast 40 Ländern ausgestellt, der Katalog vier Millionen Mal verkauft. Seit 2003 zählt die Ausstellung zum Weltdokumentenerbe der UNESCO.

Auf Steichens visuelles Manifest eines friedlichen menschlichen Miteinanders referiert der Auftakt unserer Berliner Ausstellung *Friendship. Nature. Culture*. Porträt- und Personenfotografie von siebzehn Künstler:innen, die Nationalitäten zwischen China und USA, Belgien und Südafrika repräsentieren, empfangen die Besucher:innen in Form einer dichten, dialogischen Hängung. Die Präsentation reflektiert auch die Entwicklung der Daimler

Guy Tillim, ***Emily, Alefa, Gloria Banda und Muyeso Makawa. Petros Village, Malawi*, 2006**
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, 55,5 × 83 cm

Dieter Blum, ***Smoker (44)* [Raucher (44)], 1992**
Pigmentdruck, 46 × 70 cm

Franklin Price Knott, ***The Gathering, M'sila, Algeria* [Die Versammlung, M'sila, Algerien], 1927/2010**
C-Print, 28 × 35,5 cm

Amit Berlowitz, ***Girl* [Mädchen], 2011**
Inkjet-Print auf Alu-Dibond, 55 × 83 cm

Verena Pfisterer, ***Weihnachtsstanniol*, 1966**
12 Schwarzweißfotografien, aus einer Aktion mit Immendorff, Kohlhöfer, Pfisterer, 39,9 × 30 cm

Joseph Francis Charles Rock,
***A Naxi Leader, Tibet, China*, 1927/2010**
C-Print, 35,5 × 28 cm

Art Collection von den süddeutschen Schwerpunkten der Gründung 1977 bis zu dem facettenreichen Spektrum internationaler Gegenwartskunst, wofür die Sammlung heute steht.

Der erzählerischen fotografischen Multiperspektivität steht ein Ensemble abstrakt argumentierender Werke gegenüber, die einen kunsthistorischen Horizont über 130 Jahre hinweg aufmachen. Das früheste Werk, *Bars*, 1895, ist ein formal reduziertes Beispiel der Amish Quilts. Es handelt sich hier um handgefertigte, aus einzelnen Stoffresten genähte Gebrauchsstücke, die in den Häusern der Amish als Wandschmuck oder Plaids verwendet werden. Die Herstellung von Quilts reicht über 6.000 Jahre in die Hochkulturen des Vorderen Orients zurück, sie wurde im 19. Jahrhundert als gemeinschaftliche Praxis tradiert und meist von den Frauen eines Dorfes ausgeübt. Die Quilts der Amish, einer strengen Glaubenskongregation, die hauptsächlich in Lancaster County, Pennsylvania, siedelt, zeichnen sich durch einfache geometrische Muster aus, die Naturformen wie dem linearen Raster der Felder entlehnt sind.

Dem benachbart stellen wir eine Neuerwerbung vor, ein aktuelles, politisch konnotiertes Bildobjekt in der Tradition der Quilts. Dawn Williams Boyd betitelt ihr Werk *The Trump Era: Trump's America*, 2020. Es zeigt das dreifach abgewandelte Motiv der US-amerikanische Flagge – kopfstehend, spiegelverkehrt, quadratisch. Ein starkes Symbol, zumal in einem Land, in welchem die nationale Flagge im Alltag eine viel größere Rolle spielt als etwa in europäischen Ländern. Die kopfstehende Flagge signalisiert Zeiten von großer Not, in denen Hilfe benötigt wird, in Kriegszeiten auch die Bereitschaft der Kapitulation. Die spiegelverkehrte Anordnung der Stars and Stripes wiederum ist im Flaggengesetz der Vereinigten Staaten etwa für Flugzeuge oder an Fahnenmasten vorgeschrieben, damit die Sterne immer in Bewegungsrichtung zeigen. Das Gleiche gilt auch für die Aufnäher auf den Uniformen von Soldat:innen, auch dort müssen die Sterne immer nach vorn gerichtet sein.

Das Thema der Freundschaft als das Zueinander von Individualität und ideeller Einheit könnte an Imi Knoebels großformatigem Wandobjekt *Zwilling*, 1988, abgelesen werden. Es ist Teil einer frühen Werkgruppe des Künstlers, welche zwei formal verwandte plastische Figuren in Beziehung bringt, als Paarung zweier gleich gesinnter Ungleicher. Zeitlich parallel hatte Imi Knoebel einen *Kinderstern* als revolutionsroten, sechszackigen Stern im Siebdruckverfahren für ein Mappenwerk zugunsten der Kinderkrebshilfe Baden-Württemberg entwickelt. Das Motiv hat seiner Zeit als Multiple, Sticker, Plakat und Anstecknadel in Metall, Silber und allen Farben Kontakt aufgenommen mit Menschen unterschiedlichster gesellschaftlicher Zugehörigkeit, um sie für die Hilfe Not leidender Kinder in aller Welt zu gewinnen. Der *Kinderstern*, motivisch und farblich anknüpfend an die freien und angewandten Werke der russischen Avantgarde der 1920er-Jahre, brachte den schon in auratische Höhen entschwundenen, revolutionären und humanistischen Geist eines Kasimir Malewitsch auf den Boden ›angewandter‹ Humanität zurück.

Dem sinnlichen, plastischen, politischen und kunsthistorischen Beziehungsgeflecht, das sich im Auftaktbereich unserer Ausstellung zwischen der vielteiligen Wand der Personenfotos, den Quilts und Knoebels *Zwilling* aufspannt, antwortet die frei im Raum hängende Skulptur *Sieb*, 2014, des italienischen Künstlers Luca Trevisani. Das weiße, ornamental und abstrakt-organisch anmutende Raster aus Corian-Elementen ist inspiriert von den Strukturen maritimer Netze, in denen Muscheln gezüchtet bzw. mit welchen sie getragen werden können. Das Material selbst, Corian, besteht zum

Imi Knoebel, ***Zwilling*****, 1988**
Öl auf Holz, 239 × 167 × 7,2 cm und 243 × 163 × 7,2 cm

Luca Trevisani, ***Sieb*****, 2014**
60 Elemente aus Corian, je Element 65 × 100 × 1,9 cm

größten Teil aus natürlichen Mineralien, u.a. Muschelkalk.

Nature: ein filmisches Poem tropischer Elegie, Figuren im Dunkel, digitale Naturen

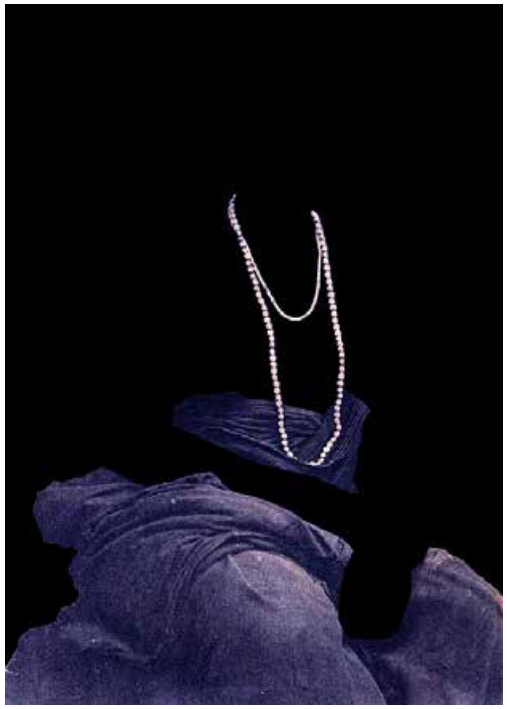
Eine tropische Gegend am Meer. Ein intensives Blau taucht die Natur, das Meer, die rasch ziehenden Wolken, die stoischen Bewegungen der Menschen in eine Atmosphäre scheinbar andauernder, elegischer Dämmerung. Das Surren der Insekten, das Zwitschern der Vögel, Geräusche des Auslichtens von Unterholz im dichten Grün des Urwalds bilden Klanglandschaften, es gibt keine Dialoge, keine Storyline. In Isabell Heimerdingers Film *Soon It Will Be Dark*, 2020, gemeinsam mit dem Kameramann Ivan Marković konzipiert und von diesem im Kinoformat gedreht (Laufzeit: 22:49 min), erleben wir als Betrachter:innen die Natur selbst als eigentlichen, handlungstragenden Charakter. Entstanden ist der Film auf der Insel São Tomé im Golf von Guinea westlich von Zentralafrika gelegen. Hier beginnt 1471 mit der Anlandung des portugiesischen Kapitäns João de Santarém ein halbes Jahrtausend wechselvoller kolonialer Geschichte, die bis heute an vielen Aspekten urbanen Lebens, Kultur und Gesellschaft ablesbar ist. Rückblickend, so hat es Isabell Heimerdinger in einem Interview formuliert, »sehe ich den Prozess des Filmens und Schneidens eher so, als würde man ein Gedicht komponieren, eine Atmosphäre und eine Geisteshaltung schaffen, anstatt Realität darzustellen. Gleichzeitig war es wichtig, nichts zu mystifizieren.«[6]

Aus der Schwärze unkenntlicher Räume treten in den Fotografien von Mbali Dhlamini Frauenfiguren in den Vordergrund, die jedoch nur durch ihre traditionellen, indigofarbenen Gewänder und über die Bildtitel als Frauen verschiedener indigener westafrikanischer Communitys identifizierbar sind. Ihre Haut verschmilzt mit dem Dunkel des Bildgrunds, jegliche kulturelle oder persönliche Authentizität ist in ein rassistisch konnotiertes Nirgendwo hinein aufgelöst. Typisierende Zuschreibungen, wie sie für ethnische Fotodokumente der Kolonialzeit verwendet wurden – wie *Femme Djallonké, Fille Soussou, Femme Pourougne* – entziehen den Personen, die wir in den Fotografien von Mbali Dhlamini nicht aufhören zu suchen, endgültig den Boden gelebter Individualität. Dhlamini setzt ihre kritische Thematisierung der Auslöschung Schwarzer Individualität und Geschichte medial mittels digitaler Bearbeitung historischer Bildvorlagen um. Die Aufhebung der Grenze zwischen femininer Physis und Bildraum zwingt uns als Betrachter:innen, die Vorstellungen von Person und kultureller Zugehörigkeit der Porträtierten gleichsam imaginär in unserer Vorstellung zu ergänzen.

Diese prozesshafte Verschränkung von fotografischer Vorlage, digitaler Bearbeitung und imaginativer Ergänzung der Bildidee in der Vorstellung der Betrachter:innen charakterisiert vergleichbar die Werkgruppen *Imaginärer Fotografie* von René Kanzler. Kanzler verknüpft seine technische und fotohistorische Analyse des fotografischen Bildes mit Fragestellungen aus den Bereichen Soziologie, Philosophie und Bildwissenschaften. Der Künstler beginnt seinen Arbeitsprozess – entgegen der klassischen Kamerafotografie – mit reproduzierten, bereits vervielfältigten Motiven. Durch elektronische Speicherung als abstrakte Datenmenge, durch Ausschnitt und Bearbeitung werden diese in Grafiken zurückverwandelt, die der Künstler als *Imaginäre Fotografien* bezeichnet. Die Konkretheit der Motive ergibt sich so erst aus der Distanz zur Wirklichkeit. Die Serie *Industrial Peace* [Arbeitsfrieden] verweist im Titel auf die Fragilität einer ökonomisch-politischen Momentaufnahme. Wir als Betrachter:innen sehen jedoch ein Naturmotiv, über Solarisationseffekte verfremdet, zertrennt auf zwei hochformatige Bilder. Diese können sowohl

Isabell Heimerdinger, Still aus *Soon It Will Be Dark* [Bald Wird Es Dunkel], 2020
HD Film, 22:49 min

Pietro Sanguineti, *private property (I)*
[Privatbesitz (I)], 1999
Monitor, Computeranimation (DVD),
DVD-Player, Chromstativ, 12 Edelstahlbehälter
für 12 Pflanzen, Maße variabel

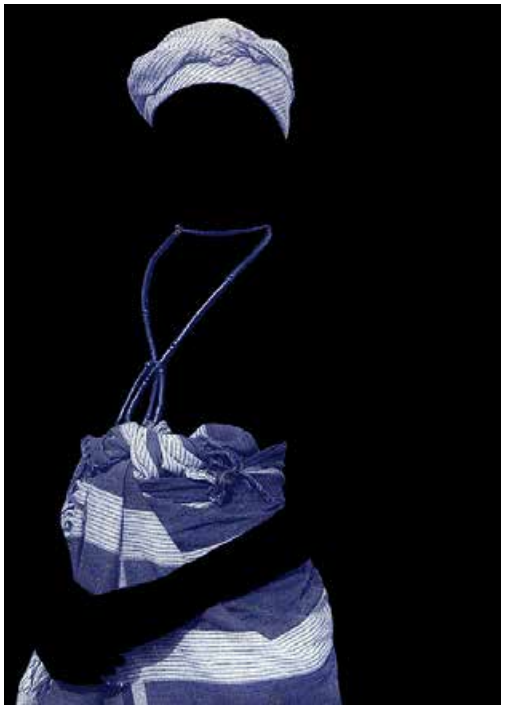


für sich wie als ›imaginäre‹ Einheit, als ein in der Vorstellung entstehendes drittes Bild gelesen werden. Damit ist für die Wahrnehmung und Reflektion ein Prozess angestoßen, für welchen in der Welt ökonomischer Gesetzmäßigkeiten Aspekte von Handlung, Interpretation und Regeln stehen, die Wirklichkeit strukturieren.

Von der digitalen Aufhebung sinnlicher Naturerfahrung zur analogen Produktion naturromantischer Bildräume: Yuken Teruya verbindet in seinen Wandskulpturen *Notice-Forest* Anleihen an Naturkreisläufe mit Techniken der japanischen Papierschnittkunst (Kirigami) und den realen Kreisläufen der globalen Wegwerfgesellschaft. Teruyas Medium sind Einkaufstüten von Luxusmarken, Fast-Food-Verpackungen oder andere Papierbeutel. Zu Guckkästen umgewandelt, die unsere kindliche Schaulust ansprechen, entstehen in diesen Papierräumen, ohne Material hinzuzufügen oder wegzunehmen, lediglich durch einfaches Ausschneiden und Falten, zarte Bäume und winzige Wälder, welche die Sphären der Natur mit der alltäglichen Welt des Konsums verbinden. Der Künstler hat einzelne Bildobjekte auch zu Gruppen zusammengeführt, um gleichsam ›Stammbäume‹ zu schaffen, welche die Funktionsweisen, Beziehungen und die Semiotik in der Welt der Marken dekonstruieren. Teruyas Papierobjekte sind, trotz ihrer formalen Präzision, durch eine Leichtigkeit charakterisiert, die antithetisch zur inhaltlichen Aufladung seiner Arbeit steht. Eine wichtige Inspiration für Teruyas Werk ist die Naturphilosophie des Aristoteles. Dieser thematisiert die Grundlagen jeder Naturbetrachtung: die Arten und Prinzipien der Veränderung, die Entwicklung vom Potenzial zur Aktualität. Alles innerhalb der Natur ist in Kreisläufe und sinnvolle Funktionen eingebunden.

Culture: die Utopien der non-objective art, Readymades, Abstraktion und Konzept

Hannah Arendt geht in ihren Texten häufig von einem traditionellen Naturbegriff aus, der die physische Natur als Grundlage menschlichen Lebens



Mbali Dhlamini, ***Untitled – Sénégal, Femme Pourougne / Untitled – Afrique Occidentale, Femme Djallonké / Untitled – Afrique Occidentale, Fille Soussou*****, 2017**
Digitaldruck auf strukturiertem FineArt rag, je 100 × 71 cm

ins Auge fasst. Dem gegenüber stehen in ihrem Denken die Kategorien Geschichte und Kultur als von Menschen verantwortet und gemacht. Die Natur steckt die Grenzen menschlicher Freiheit ab, die es zu respektieren gilt, in ihrem Zusammenwirken jedoch können Natur und Kultur ein Drittes eröffnen: das Verstehen als eine der wesentlichen Grundgedanken von Arendts politischer Theorie. Verstehen als Welt eröffnendes Zusammenwirken von Denken, Urteilen, Handeln und eine darin gründende Anfreundung mit der Welt. Kunst und Kultur, so könnte man für Hannah Arendt sagen, überwinden die Verborgenheit der Innerlichkeit, es sind öffentliche Erscheinungsweisen des Personseins: »Unsere Gefühle sind alle die gleichen, der Unterschied ist, worin und wie wir sie erscheinen lassen.«[7]

Das Werk von John Nixon, einem der international bedeutenden Vertreter abstrakt-konzeptueller Kunst seit den 1970er-Jahren, ist von Beginn an inspiriert und geleitet worden von einem utopisch unterfütterten Kultur- und Kunstbegriff als einem geistigen Raum überindividueller und transnationaler Begegnungen, Dialoge und künstlerischer Zuspiele. John Nixon hat die Bedeutung des Minimalismus der 1960er-Jahre mit intensiven Recherchen zum russischen Konstruktivismus und zu Marcel Duchamps Begriff des Readymade verbunden und hier ganz neue Interdependenzen und Beziehungsgeflechte ausleuchten können. Das künstlerische Werk des Australiers ist charakterisiert durch die Reduktion auf einen definierten Kanon an Formen und Farben, Konzentration auf Monochromie und geometrische Grundformen, Einbeziehung von Alltagsobjekten und die stete Anverwandlung seiner ästhetischen Praxis an jeweils gegebene räumliche und kulturelle Kontexte. Kennzeichnend für ihn sind die kritisch-konzeptuelle Praxis von Bildproduktion und Bildrecherche, das Anti-Auratische, die Offenheit seines Bildbegriffs und die Vernetzung des Bildvokabulars mit anderen Praktiken kultureller Produktion. John Nixon hat aus der australischen Diaspora heraus und im interkontinentalen Zugriff oft verborgene Verbindungen von Malewitsch und Duchamp bis in die Gegenwart analysiert, gewagte Schlussfolgerungen skizziert und diese in immer neuen Anläufen auch durchexerziert. Sein Werk stellt die zukunftsweisende Offenheit der Traditionen von non-objective art, Minimalismus und Konzeptkunst unter Beweis.

Nicht zufällig eröffnet eine große raumbezogene Installation von John Nixon den ›Culture‹ übertitelten Bereich unserer Berliner Ausstellung, welcher überwiegend abstrakt, minimalistisch und konzeptuell argumentierende Werke der Daimler Art Collection aus rund 100 Jahren in einen offenen, dialogischen Austausch bringt.

Von Nixons Installation aus können die Besucher:innen weitergehen zu einem kabinettartigen Bereich, welcher Werke von rund 30 Künstler:innen aus einem Zeitraum von 1923 (Oskar Schlemmer) bis 2013 (Bethan Huws) zusammenführt – eine veritable ›Mini-Retrospektive‹ wichtiger Stile, Künstler:innen und Medien der Daimler Art Collection.

Greift man aus dem Spektrum der von Nixon thematisierten kunstgeschichtlichen Vorläufer den Aspekt Readymade heraus, eröffnet sich ganz selbstverständlich ein Resonanzraum, der zu John M Armleder und Anselm Reyle führt. Armleders Assemblage *Don't Do It!*, 1997/2000, versammelt die berühmtesten Readymades des 20. Jahrhunderts, von Duchamps *Fountain* (1917) über Warhols Waschmittelboxen und Beuys Filzrollen (um 1960) bis zum Teebeutel Tiravanijas (1998) – doch alle als marktfrische Konsumwaren. *Don't Do It!* ist eine doppelte Verabschiedung des Originalbegriffs in der Kunst: das Readymade, das die Aura des künstlerischen Originals und die damit verbundenen Ideale und Utopien zerstören sollte, ist im Laufe der Zeit selbst zur ›Ikone‹ aufgestiegen. Armleders Skulptur holt es noch ein zweites Mal vom Sockel, um das Essentielle und wahrhaft ›originelle‹ künstlerischen Denkens in den Blick zu rücken. Ein paralleles Zeugnis der Kunst um die Jahrtausendwende ist Anselm Reyles Ensemble *trust*, 2000, bestehend aus 1980er-Jahre Küchenlampe mit Discolicht und Laminatplatten-Wand, hinterleuchtet mit pinkfarbenem Neonlicht. Reyle hatte, wie viele Künstler:innen seiner Generation, um 2000 herum sein Atelier nach Berlin verlegt, seine Bewegungen und Beobachtungen zwischen Nachtleben und DDR-Ruinen-Romantik fließen in manche seiner Werke der Zeit ein.

Wiederum von Nixon ausgehend verbindet ein dritter gedanklicher Weg ›freundschaftlicher‹ Nähe mit unterschiedlichsten, zeitlich und thematisch weit auseinanderliegenden künstlerischen Positionen: Minimalismus und Konzeptkunst treffen auf Abstraktion mit thematischen Anklängen an Architektur, Wissenschaft und Wahrnehmungspsychologie. Resonanzräume eröffnen sich hier zwischen Bildern, Wandskulpturen, Bodenobjekten und Fotografien u.a. von Heba Y. Amin, Stéphane Dafflon, Philippe Decrauzat, Ma Qiusha, John McLaughlin, Gerold Miller, Sarah Morris und Karin Sander.

Der rheinländische Fotograf Timm Rautert hat Ende der 1960er-Jahre mittels jährlicher Reisen nach New York eine Serie von Künstlerporträts begonnen. Diese führte ihn 1971 in das Studio des Land Art Künstlers Walter De Maria. De Maria verweigerte sich dem klassischen Porträtfoto, ließ aber sein Atelier als Bild und Ort individuellen Denkens ablichten. Rautert erinnerte sich später: »Meine erste Begegnung mit Walter De Maria verlief ziemlich unharmonisch: Er wollte sich einfach nicht fotografieren lassen. Ich bin die kommenden Jahre immer wieder nach New York gefahren und habe Walter oft besucht. 1971 habe ich ihm vorgeschlagen aus den Aufnahmen, die ich in seinem Loft gemacht hatte, sein Porträt zu formen. Er hat aus meinen Fotos zwölf ausgesucht und sie 1972 erstmals in der Zeitschrift *Avalanche* [bahnbrechende US-amerikanische Kunstzeitschrift, zwischen 1970-1976 in nur 13 Ausgaben erschienen] als sein *Porträt* veröffentlicht. Wir waren beide sehr zufrieden, wie sich unsere eigenartige Fotofreundschaft entwickelt hatte.«[8]

Kunst und Wirtschaft, Bildungsangebote, Sammlungsstrategien
Die Daimler Art Collection 1977—2021

Die Beziehung zwischen Kunst und Konzern ist ein Prozess, der ständig im Fluss ist. Mit jedem Jahrzehnt hat sich verändert, was die Daimler Art Collection ist, warum es sie gibt, wie und wo sie im Unternehmen präsent ist – und wie sie genutzt wird. Zu Beginn, Ende der 1970er-Jahre, als viele Firmen und Banken in Baden-Württemberg begonnen haben Kunst zu sammeln, ging es zunächst um eine Rückbesinnung und Vergegenwärtigung eigener kultureller Traditionen. Unternehmerisches Sammeln spiegelte eine Art der Selbstvergewisserung im eigenen kulturellen Umfeld. In den 1980er-Jahren kam dann das Thema ›Branding‹ dazu, das heißt, die Kunst wurde auch als Qualifizierung und Kommunikationsmedium der Marke Mercedes-Benz verstanden. Deutlich wurde dies 1986 anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Unternehmens: Es ist das Jahr, in welchem bei Andy Warhol die heute 35 Werke umfassende *Cars* Bilderserie in Auftrag gegeben wurde. Aus gleichem Anlass haben Bildhauer wie Max Bill, Heinz Mack und Walter de Maria große Skulpturen für die damals neue Konzernzentrale in Stuttgart-Möhringen konzipiert, die heute noch zu Hauptwerken der Sammlung zählen. Die 1990er-Jahre wiederum haben die Erweiterung um internationale Positionen der Kunst mit sich gebracht und natürlich den Bau des Potsdamer Platz in Berlin, ein für die Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung wichtiger Beitrag des Unternehmens. Verbunden damit war die Frage, wie man sich in der Hauptstadt positionieren möchte, auch im Rahmen von Kunst und Kultur: 1999 wurde der Ausstellungsraum Daimler Contemporary im Haus Huth, der Berliner Konzernrepräsentanz am Potsdamer Platz, eröffnet.

Mit dem Wechsel der Sammlungsleitung 2001 haben sich weitere, teils neue Aspekte ergeben. Die Sammlung selbst ist seither öffentlich vielfältig präsent und das Team der Daimler Art Collection bietet verstärkt Bildungsangebote für Mitarbeiter:innen sowie Gäste aus aller Welt an. Vermittlung und Förderung kultureller, kreativer Kompetenz zählt zum Kern unseres Selbstverständnisses als Daimler Art Collection. Kuratorisch war und ist die weitere Internationalisierung der Sammlung wichtig, begleitet von Publikationen auf der Basis kunstwissenschaftlicher Forschung als Kommunikationsmedium. Diese Aspekte sind durchaus auch ein Distinktionsmittel im Vergleich zu anderen Unternehmenssammlungen. Veränderungen gab es also immer und sie werden in Zukunft sogar noch schneller aufeinander folgen.

Die Arbeitsweise der Daimler Art Collection ist beeinflusst von einem sehr breiten Spektrum kultureller Praxis – über die Kunst hinaus beziehen wir aktuelle Entwicklungen aus Design, Literatur, Kunsttheorie, Architektur und neuer Musik mit ein und integrieren das in unsere Ausstellungsthemen und Vermittlungsangebote. Der Aufbau einer Unternehmenssammlung erfordert, jede Entscheidung auf Basis langfristig entwickelter Strategien zu treffen, bezogen auf inhaltliche und kommunikative Schwerpunkte. Eine nachvollziehbare, transparente Programmatik für die Erweiterung der Sammlung basiert, wo möglich, auf Recherchen vor Ort – also in den Ländern und im kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld der Künstler:innen, in Ateliers, Museen, Galerien. Es ist wesentlich, sich mit den aktuellen Entwicklungen und historischen Vorläufern nachhaltig zu beschäftigen.

Aus definierten Schwerpunkten heraus – minimalistische und konzeptuelle Tendenzen sowie internationale Fotografie und Medienkunst mit Bezug zu zeitgenössisch relevanten Themen – wurde die Sammlung systematisch ausgebaut. Wichtig war zunächst eine erkennbare kuratorische Strategie für unseren öffentlichen Ausstellungsraum in Berlin zu entwickeln wie auch für unsere internationalen Ausstellungen, etwa in Form von Ausstellungsreihen. *Minimalism and After*, *Conceptual Tendencies*, *Classical : Modern*, *Serielle Formationen*, *Chinese Contemporary Art*, *Duchamp und die*

Andy Warhol, ***Mercedes-Benz C111 Versuchswagen (1970),*** **1986**
Siebdruck, Acryl auf Leinwand
102,5 × 153 cm

John Nixon, ***The Berlin Project Room EPW:O*****, 2001**
Mixed Media, Maße variabel

Gegenwartskunst, *Evoking Reality* oder *31: Women* waren die Titel einiger jeweils über mehrere Jahre angelegter Ausstellungsreihen. Darüber hinaus haben wir mit Künstler:innen als Kurator:innen wie Nic Hess, Bethan Huws oder Gerwald Rockenschaub gearbeitet und internationale Privatsammlungen zu Kooperationen in unseren Berliner Ausstellungsraum eingeladen. Unter dem Titel *Private-Corporate* konnten wir so ältere Werke und Neuerwerbungen unserer Sammlung mit internationalen Entwicklungen in einen Dialog bringen.

Über solche perspektivisch angelegten kunstwissenschaftlichen Forschungen und Projekte haben wir viele Aspekte der Kunst neu entdecken, erwerben und kommunizieren können. Ziel war und ist es, aus den Stärken der Sammlung heraus, die rund 100 Jahre kunstgeschichtlicher Entwicklungen abbildet, vergessene Positionen oder jüngste Tendenzen zu kontextualisieren und in neuer Qualität ins Gespräch zu bringen.
Einige Beispiele. Wir haben ab 2000 frühe Werkgruppen der 1960er-Jahre erworben etwa von Charlotte Posenenske, die nur einem kleinen Fachkreis bekannt war, von Hanne Darboven, Jan Henderikse, Jeremy Moon, Peter Roehr, Franz Erhard Walther und vielen anderen, die heute zu den international bekannten Positionen minimalistischer Tendenzen jener Zeit zählen. Aber auch jüngere Entwicklungen der internationalen Fotografie und Medienkunst waren früh bei uns zu entdecken, wie Leonor Antunes, Cao Fei, Clément Cogitore, Zanele Muholi, Guy Tillim und zahlreiche weitere Künstler:innen. Weiterhin wurden rund 100 architektur- und themenbezogene Auftragswerke realisiert und der Bestand an Beispielen im Kontext autobezogener Kunst erweitert.

Über einen Zeitraum von 15 Jahren hinweg haben wir die Daimler Art Collection im Rahmen einer Welttournee mit je wechselnden thematischen Ausrichtungen in den großen Museen etwa von Detroit, São Paulo, Buenos Aires, Johannesburg, Kapstadt, Singapur, Tokio, Wien und anderen Städten vorstellen können. Jede dieser Stationen nutzten wir zur Auseinandersetzung mit der Kunst des Landes und zur Erweiterung der Sammlung. Für die Internationalisierung der Sammlung waren die Arbeit vor Ort und das persönliche Kennenlernen der Kunstszene, der Menschen und der Daimler-Kolleg:innen besonders wichtig. So konnten wir ein Verständnis dafür aufbauen oder vertiefen, welche Traditionen, Wertungen, Qualitäten mit der Kultur eines Landes oder einem Kulturraum verbunden sind. Auf diesem Wege kamen ab 2003 umfangreiche Werkgruppen US-amerikanischer, indischer, australischer, afrikanischer oder chinesischer Kunst in die Sammlung. Unsere Grundfragen als europäische Unternehmenssammlung lauten: Wo kommen wir her? Wo sind wir stark und wohin wollen wir uns entwickeln, um so auch die internationale Präsenz des Unternehmens zu begleiten?

Die Ausstellungspraxis der Daimler Art Collection hat drei Schwerpunkte: Daimler Contemporary Berlin als international bekannter, öffentlicher Ort, dann der Standort Stuttgart, und weitere Ausstellungen in deutschen oder internationalen Museen. In Stuttgart haben wir 2001 angefangen, thematische Ausstellungen in öffentlichen Bereichen des Unternehmens zu präsentieren. Zu diesen internen Projekten mit hohem musealen Anspruch laden wir Mitarbeiter:innen, gelegentlich auch mit ihren Familien, zu Führungen ein. Über einige Jahre wurden darüber hinaus Kunstführungen in Stuttgarter Museen angeboten. Kulturell interessierte Mitarbeiter:innen nehmen diese Angebote selbstverständlich und gern in Anspruch. Wir können so einen ersten Zugang zu bildender Kunst und damit auch zu Phänomenen zeitgenössischer Kultur und Ästhetik generell eröffnen. Es ist ein Zugang ohne

Schwellenangst, denn die Kunst ist im unmittelbaren Arbeitsumfeld präsent. Viele Kolleg:innen konnten auf diese Weise über die Jahre hinweg wechselnde Themen der zeitgenössischen Kunst kennenlernen.

Ein Steckbrief der Daimler Art Collection würde folgende Aspekte benennen: Vielfalt, Qualität und Eigenständigkeit, zeitgenössisch relevante Themen, eine anregende Konstellation von Tendenzen des 20. Jahrhunderts und der jungen Kunst, von bekannter und unbekannter Kunst im Zusammenspiel mit Entwicklungen in angrenzenden kulturellen Bereichen. Qualitätskriterien zur Kunst werden *aus der Kunst heraus* erarbeitet – unabhängig von Bewertungen durch Kunstmarkt oder Auktionsergebnisse. Ein weiterer Aspekt, den wir thematisieren, ist, wie sich die Avantgarden und Ismen wechselweise ablösen und Bezug aufeinander nehmen. Die Kunstgeschichte ist auch eine Geschichte von Auslassungen, verworfenen, vergessenen oder gar unterschlagenen Qualitäten, und weniger eine Geschichte dessen, was bekannt und erfolgreich war. Unternehmenssammlungen, die konzise und mit durchaus moderatem finanziellen Einsatz geführt werden, können für Menschen, die in ihrem Alltag keine oder wenig Berührung mit Kunst und Kultur haben, eine wichtige Brücke bilden: Wir als Daimler Art Collection können Orte und Begegnungen anbieten, wo Menschen einfach Fragen stellen können. So eröffnen sich Zugänge zu einer Welt, die auf viele zunächst sehr exklusiv, geheimnisvoll und überteuert wirkt. Intelligent kuratierte Ausstellungen und verständlich aufbereitetes inhaltliches Wissen zur Kunst geben handfeste Informationen – ein Interesse wird geweckt, Austausch und Gespräch werden animiert, Bereitschaft für etwas Neues und Unbekanntes können aufgeschlossen werden. Es geht darum, Glaubwürdigkeit im Dialog zu erleben.

Sprechen macht menschlich, was in der Welt und in unserem Inneren vorgeht

Ich ende mit einem Zitat aus Hannah Arendts Rede »Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. Gedanken zu Lessing«. Damit schließe ich das bis hierher Ausgeführte mit dem Anfang dieses Textes und dem leitenden Gedanken unserer künstlerisch ›vielstimmigen‹ Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* zusammen. »Was nicht Gegenstand des Gesprächs werden kann, mag erhaben oder furchtbar oder unheimlich sein«, so formuliert Arendt 1959, »es mag auch eine Menschenstimme finden, durch die es in die Welt hineintönt; menschlich ist es gerade nicht. Erst indem wir darüber sprechen, vermenschlichen wir das, was in der Welt, wie das, was in unserem eigenen Inneren vorgeht, und in diesem Sprechen lernen wir, menschlich zu sein. [...] Ein solches Sagen aber ist in der Einsamkeit nahezu unmöglich; es ist an einen Raum gebunden, in dem es viele Stimmen gibt und wo das Aussprechen dessen, was *Wahrheit dünkt*, sowohl verbindet wie voneinander distanziert, ja diese Distanzen zwischen den Menschen, die zusammen dann die Welt ergeben, recht eigentlich schafft.«[9]

Viviane Sassen, ***At the scaffold*** **[Am Gerüst], 2013 /** ***Cyanos*****, 2013**
Beide C-Print, je 45 × 30 cm

Anmerkungen

1 Christina Thürmer-Rohr. Fremdheiten und Freundschaften. Essays. Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 11f.

2 Deborah Solomon. »John Baldessari: An Artist in a Class by Himself«. The New York Times (nytimes.com) (7. Januar 2020).

3 Hannah Arendt. *Was ist Politik? Aus dem Nachlass*. München: Piper, 1993, S. 73.

4 Hannah Arendt. *Vita Activa – oder vom tätigen Leben.* München: Piper, 1981, S. 57.

5 Arendt, wie Anm. 1, S. 25f.

6 Isabell Heimerdinger im Interview mit Nicolas Feodoroff. https://fidmarseille.org/en/film/soon-it-will-be-dark. Abgedruckt in dieser Broschüre. Die Premiere des Films fand statt im Rahmen des Flash Wettbewerbs des Festivals FID Marseille am 24./25. Juli 2020. Siehe: https://fidmarseille.org/en/film/soon-it-will-be-dark/

7 Alois Prinz. *Hannah Arendt oder Die Liebe zur Welt*. Frankfurt: Insel Verlag, 2012, S. 304.

8 Brief an die Verf., 2015.

9 Matthias Bormuth, Hrsg. »Hannah Arendt. Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten«. In: *Hannah Arendt. Freundschaft in finsteren Zeiten. Gedanken zu Lessing*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018, S. 77, 87.

Nora Bergbreiter

ZUM AUFTAKT: MULTIPERSPEKTIVISCHE ERZÄHLUNGEN

Im Auftaktraum unserer Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* fallen zunächst zwei sich überlagernde Strukturen ins Auge. Von der Decke über den Boden breitet sich ein weißes, netzartiges Gefüge aus Corian aus (Luca Trevisani). Kontrastiert wird dieses durch zwei asymmetrische Figuren, die matt schwarz durch die plastische Struktur hindurch sich abzeichnen: Imi Knoebels zweiteiliges Wandobjekt *Zwilling* von 1988. Die beiden über zwei Meter hohen Flächen korrespondieren in ihren unregelmäßig gezackten Formen und differenzieren sich zugleich mit formal kalkulierten Abweichungen – Zwillinge, deren räumliche Bewegungsenergien anziehende wie auch sich abstoßende Dynamiken zum Ausdruck bringen.

Geometrisch und klar erscheint das Gefüge *Sieb*, 2014, von Luca Trevisani, das speziell für die Räume des Daimler Contemporary entwickelt wurde. Es greift als begehbare Skulptur die Form eines Fischernetzes für Muscheln auf, vergrößert die Maschenöffnungen aber um ein Vielfaches. Die einzelnen Elemente sind aus dem Material Corian gefertigt: Ein matter Werkstoff, der zu zwei Dritteln aus natürlichen Mineralien, wie Muschelkalk, hergestellt wird. Seine Substanz ist hart wie Stein, weswegen die für Netze typische Elastizität bei Trevisani konterkariert wird. *Sieb* irritiert in seinem Spiel mit Sinngehalten. Es verwischt die Grenzbereiche von Natur und kulturell geformten Objekten: Einerseits durch den Gebrauch eines Materials,

Guy Tillim, ***Kamajoor militias*** **[Kamajoor-Milizen], 2001/2004**
Pigmentdruck auf Baumwollpapier, 3 Schwarzweißfotografien, je 80 × 54 cm

Liu Zheng, **aus der Serie** ***The Chinese*** **[Die Chines:innen], 1994–2002**
Three Elderly Entertainers, Beijing, 1995 / A Dying Old Woman, Beijing, 1995 /
A Mentally Handicapped Muslim Girl with Her Nephew, Xihaigu, Ningxia Province, 1996
Archival Inkjet-Print, je 35 × 35 cm

das auf natürlichen Ressourcen basiert, in seiner Herstellung aber hoch technologisiert ist, andererseits durch die Verfremdung eines handwerklichen Gebrauchsgegenstands aus der Fischerei. Seine Arbeitsweise beschrieb Trevisani in Bezug auf eine andere Arbeit einmal als Prozess der Kultivierung: »Ich denke an den letzten Satz von Voltaires Novelle *Candide* ›...aber wir müssen unseren Garten bestellen.‹ Ein unveränderlicher, definitiver, marmorner Raum braucht nicht kultiviert zu werden. Aber es ist nun einmal unsere Aufgabe, zu kultivieren, zu bestellen, zu pflegen.«[1] Im Spiel mit der Verwobenheit natürlicher und gesellschaftlich definierter Räume eröffnen sich zwei thematische Akzente der Ausstellung *44 Jahre Daimler Art Collection*: Natur und Kultur.

Zwei Textilarbeiten führen das geometrische Formenvokabular im Auftaktraum fort. Balken und Quadrate in intensiven rotbraunen Tönen prägen das reduziert-klare Design von *Bars*, 1895, einem Quilt der Amish. Im Dialog dazu steht eine Neuerwerbung der Sammlung: *The Trump Era: Trump's America*, 2020, von Dawn Williams Boyd. ›Cloth Paintings‹, also Stoffmalereien, nennt die Künstlerin ihre Textilarbeiten, die als visuelle Erzählungen angelegt sind. Ihre künstlerische Laufbahn begann Boyd als Porträtmalerin, anfänglich beeinflusst von Vorbildern der Kunstgeschichte wie Albrecht Dürer oder Edgar Degas, bevor sie Pinsel und Öl gegen Nähmaschine und Stoff eintauschte. Aus quadratischen Textilstücken zusammengenäht, zeigt die Stoffmalerei eine umgedrehte und in der Diagonale geteilte US-amerikanische Flagge. Dabei leuchtet die linke Hälfte in den traditionellen Farben, wohingegen die rechte in ihren hellen Tönen verblasst zu sein scheint – das Thema der Spaltung klingt hier visuell an. Symbolisch deutet die umgedrehte Flagge, ursprünglich ein Zeichen aus der Seefahrt, auf eine Notsituation. Die ausgestellte Arbeit gehört zur Serie *The Trump Era*, die – aufgeladen mit historischen Referenzen, sowie Boyds Erfahrungen als Schwarze Frau betreffend – u.a. die weitere Normalisierung struktureller Benachteiligungen von marginalisierten Gruppen während der Regierungszeit von Donald Trump thematisiert. Durch Prozesse des Schneidens, Stickens, Flickens und Veredelns entstehen global lesbare Erzählungen über Bedingungen gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Gegen Kräfte der Unterdrückung positionierte sich ebenso die kanonische Ausstellung *The Family of Man*, die in unserer Ausstellung die dichte Hängung an Porträtfotografien inspiriert hat, mit Aufnahmen in verschiedenen Formaten und aus unterschied-

Sandra Hastenteufel, ***Carmen*****, 2002**
C-Print, 147 × 109 × 4,5 cm

lichsten Kontexten. *The Family of Man* war der Titel einer von dem Fotografen und Ausstellungsmacher Edward Steichen kuratierten Wanderausstellung, die 1955 ein internationales Spektrum humanistisch grundierter Positionen der Fotografie zur Zeit des Kalten Krieges zusammenbrachte. Im Fokus standen dabei menschliche Beziehungen, ob familiär, gesellschaftlich oder in Bezug zur Umwelt. Mit 503 Fotografien aus 68 Ländern eröffnete die Fotoschau im Museum of Modern Art mit einer Gegenüberstellung von Aufnahmen aus den USA und urbanen Motiven aus u.a. Asien, Osteuropa und Südafrika. Roland Barthes formulierte in einer später häufig zitierten Kritik an der Pariser Station, dass die Ausstellung in ihrem Entwurf einer allgemeinmenschlichen Erzählung, geprägt von universell humanistischen Werten, Ungleichheiten und Machtverhältnisse ausblende.[2]

Im Mittelpunkt der dichten Hängung von ca. 25 Fotografien der Daimler Art Collection stehen Menschen und ihre Beziehungen zu ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Präsentation visualisiert auch die seit dem Jahr 2000 durchgesetzte Einbeziehung internationaler Positionen der Kunst bei gleichzeitigem Rückbezug auf die lokalen Ursprünge der Unternehmenssammlung im Raum Stuttgart (mit Fotografien von Dieter Blum und Sandra Hastenteufel). Durch internationale Förderpreise für zeitgenössische Kunst, wie dem Mercedes-Benz Award for South African Art and Culture oder dem japanisch-deutschen Art Scope Award, konnte der Bestand kontinuierlich um Werke junger Künstler:innen aus u. a. Südafrika, Indien und China ergänzt werden.

Die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen wird zunächst angezogen von einem kleinformatigen Schwarzweißfoto aus der Serie *Go Away Closer*, 2001–2006, der Fotografin Dayanita Singh. Wir sehen Menschen einer indischen Hochzeitsgesellschaft in intimer Nähe einander zugewandt. Eine Atmosphäre von Melancholie und Abschied spricht aus den Gesichtern und dem nächtlichen Helldunkel der Szenerie. Dem korrespondieren drei Schwarzweißfotografien aus der Serie *The Chinese*, 1994–2002, von Liu Zheng. Ähnlich wie Singhs *Go Away Closer*, entstanden die Aufnahmen über einen Zeitraum von mehreren Jahren. Die Fotografien dokumentieren Protagonist:innen des chinesischen Alltags aus subjektiver Perspektive. Die ungeschönten Momentaufnahmen der Serie *The Chinese* nehmen mit Empathie die Lebensrealitäten von Menschen am Rande einer durchfunktionalisierten Ökonomie in den Blick.

Pieter Hugo, ***Mallam Galadima Ahmadu with Jamis and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria,*** **2005 aus der Serie** ***Hyena Men***
Inkjet-Print, 51 × 51 cm

Serielles Arbeiten ist ebenso typisch für den Fotografen Guy Tillim. Das großformatige Diptychon mit dem Titel *Harare*, 2016, ist Teil der Serie *Museum of the Revolution*, benannt nach dem Revolutionsmuseum auf der Avenida 24 Julho in Maputo, Mosambik. Der Titel referiert auf die Kolonialgeschichte Mosambiks: 1875 markierte der 24. Juli das Ende eines kolonialen Konflikts um das Territorium, der gegen Portugal entschieden wurde. 100 Jahre später, 1975, steht der Name für die Verkündigung von Mosambiks Unabhängigkeit. Verweise auf die darauffolgenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Veränderungen sind in Straßennamen eingeschrieben. Von solchem Wandel erzählen die Aufnahmen der Serie, von Großstädten im Umbruch wie Addis Abeba, Luanda oder Nairobi – ohne sich auf eine Kritik des gescheiterten, revolutionären Idealismus zu reduzieren oder den Kapitalismus als Lösung zu benennen.

Die multiperspektivischen Erzählungen und Darstellungen unterschiedlicher Lebensrealitäten sind eng mit einem dritten und zentralen Aspekt der Ausstellung verknüpft: der Frage nach einem solidarischen Miteinander in einer herausfordernden Gegenwart. Dies führt noch einmal zurück zu der Künstlerin Dawn Williams Boyd. Anknüpfend an Hannah Arendts Verständnis von Freundschaft, Grundlage des kuratorischen Konzepts dieser Ausstellung, thematisieren ihre Worte vor dem Hintergrund der gegenwärtigen ökologischen Krise die Verwobenheit von Natur/Kultur und formulieren die Forderung, sich zu positionieren und miteinander im Gespräch zu bleiben.
»Werden wir weiterhin unsere Mitmenschen herabwürdigen und benachteiligen wegen etwas, das keine:r von uns beeinflussen kann, wie unsere Hautfarbe oder den Ort, an dem wir geboren sind oder das Gender, das wir lieber lieben? Was werden wir tun, wenn Wasser zu hoch ansteigt oder Feuer den ganzen Sauerstoff verbrennt oder Stürme unsere Gebäude niederreißen?«[3]

Anmerkungen

1 Luca Trevisani in: Renate Wiehager (Hrsg.). *Luca Trevisani.* Köln: Snoeck, 2014, S. 222.

2 Vgl. zur Kritik Barthes' aus heutiger Perspektive: Gerd Hurm. »Reassessing Roland Barthes's Myth of The Family of Man.« In *The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age*, hrsg. von Gerd Hurm, Anke Reitz und Shamoon Zamir. London und New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2018, S. 23–45.

3 Dawn Williams Boyd im Interview mit Emily Harle. »Stitching America's Story«, Metal Magazine: https://metalmagazine.eu/en/post/interview/dawn-williams-boyd [Zugriff: 14. April 2021].

Dawn Williams Boyd, ***The Trump Era: Trump's America*****, 2020**
Verschiedene Stoffe, 150 × 150 cm

Amish, ***Bars*****, 1895**
Künstler:in unbekannt
Wolle, 213 × 195 cm

Christian Ganzenberg

QUILTS AUS NORDAMERIKA – VON AMISCHEN BIS AKTIVISTISCH

Die beiden Quilts in der Ausstellung *Friendship. Nature. Culture*, deren Entstehungszeit mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegt, zeichnen sich durch eigenständige, jedoch diametral entgegengesetzte Konzepte aus: Fremdheit und Freundschaft. Beide sind nordamerikanischer Provenienz, der Amish Quilt mit dem Titel *Bars*, charakterisiert durch formale Reduktion, stammt aus dem Jahr 1895, während der motivisch aufgeladene Quilt aus der Serie der ›cloth paintings‹ von Dawn Williams Boyd 2020 entstanden ist. Vergleichbar sind für beide Quilts das rechteckige, annähernd quadratische Format sowie die Produktionsweise: Es sind patchworkartige Steppdecken, die aus zwei oder meistens drei Lagen bestehen. Die Schauseite ist üblicherweise unterlegt mit einem wärmenden Vlies, Wolle oder Baumwolle, während die Rückseite zumeist per Hand oder per Nähmaschine dekorativ vernäht wird. Bei diesem Vorgang, den man quilten oder auch steppen, durchnähen oder wattieren nennt, werden die verschiedenen Lagen zunächst angepasst und fixiert. Anschließend beginnt die eigentliche Kunst des Quiltens, worunter man das kunstvolle Zusammennähen mit kleinen Quiltstichen versteht, welches dreidimensional wirkende Muster in der Oberfläche entstehen lässt. Grundsätzlich unterscheidet man zwei verschiedene Arten von Quilts: einerseits die ›pieced quilts‹,[1] wie sie vor allem die Amischen zu nähen pflegen, und die ›appliqué quilts‹ mit figürlichen Elementen wie Blumen, Tieren oder ähnlichem aus farbigen Stoffen.[2]

Die Präsenz ab Mitte der 1970er-Jahre im Kunstkontext[3] und die Verschiebung der Präsentationsform von der Horizontalen in die Vertikale veränderte die Wahrnehmung der Quilts im Kunstkontext. Dies weckte bei einigen Vertretern der Amischen den Geschäftssinn und sie begannen, ihre Quilts auch auf Nachfrage zu produzieren. Bis dahin unterlagen Verwendung, Muster und Herstellung der Quilts, wie die gesamte Lebenswelt der Amischen, den strengen Ordnungsregeln einzelner Gemeinden, welche die Ästhetik der Objektwelt und damit verbundene menschliche Handlungsanweisungen definierten.

Die ›cloth paintings‹[4] der afroamerikanischen Künstlerin Dawn Williams Boyd, welche auf die aufwendigen Techniken Piecing und Appliqué zurückgreifen, stehen in einem spannungsreichen Kontrast zu dem tradionell geprägten Hintergrund der Amish Quilts. Für Boyd ist das Quilten vor allem eine »praktische Methode, um alle Schichten zusammenzuhalten.« Ihre Quilts ähneln eher Collagen als Malerei, ihre ›Stoffbilder‹ entstehen in einem schichtweisen, additiven Prozess, der auch nach der letzten Stoffschicht eine Verfeinerung der Oberfläche durch Textur, Stickerei oder das Hinzufügen von Perlen und Pailletten erlaubt. Boyd, geboren 1952 in Neptune, New Jersey, hat seit vielen Jahren ihren Lebensmittelpunkt in Atlanta, Georgia, einer Stadt, die sowohl im Sezessionskrieg 1864 wie auch für die Bürgerrechtsbewegung seit den 1960er-Jahren eine zentrale Rolle gespielt hat.

Boyd stammt aus einer Familie von Näherinnen. Nach 29 Jahren Tätigkeit für eine große Fluggesellschaft wandte sie sich einer selbstständigen kunsthandwerklichen und künstlerischen Arbeit zu. Neben der Tradition der Amish Quilts gibt es in Nordamerika eine noch länger zurückreichende Geschichte des afroamerikanischen Quiltens. Diese lässt sich zurückverfolgen bis zu den ersten Schwarzen Sklavinnen, die zum Spinnen, Weben, Nähen und Quilten auf Plantagen und in wohlhabenden Haushalten eingesetzt wurden. Über die Quilts der Gee's Bend in Alabama reicht diese Linie bis in die Gegenwart, etwa zu Wegbereiter:innen des künstlerischen Aktivismus wie Faith Ringgold. An diese Tradition des afro- und angloamerikanischen Kunsthandwerks anknüpfend hat Boyd mit ihren großformatigen Stoffbildern, die persönliche Erinnerungen mit historischer Aufzeichnung und politischen Referenzen verbinden, einen ganz eigenen Stil entwickelt. Immer wieder bezieht sie lebensgroß wiedergegebene Charaktere und repräsentative Figuren mit ein und greift für ihre Kreationen auf üppige Texturen und auffällige Muster zurück. Ihre Quilts überraschen mit Materialien wie Perlen, Spitze, Seide und gelegentlich auch Acrylfarbe. Boyd – die all ihre Werke signiert und datiert – fokussiert sich auf soziopolitische Kommentare aus einer explizit afroamerikanischen Perspektive sowie auf Themen wie weibliche Sexualität und Religion.

Boyd ist eine Geschichtenerzählerin, sie arbeitet mit Stoffresten aus ausrangierten, abgetragenen und handgefertigten Quellen, die mit der Nähmaschine oder per Hand in motivisch anspielungsreiche Unikate verwandelt werden: »Ich erstelle ›Stoffbilder‹ mit Materialien aus unzähligen Quellen, um die Geschichten meiner Zeit, meines Landes und meines Volkes zu erzählen. Meine Werke bringen mein Interesse an der amerikanischen Geschichte zum Ausdruck, wie diese die afroamerikanischen Bürger:innen beeinflusst und von ihnen beeinflusst wird, insbesondere aus der Sicht von Frauen und Kindern.«[5]

Obwohl Boyds Bilder gelegentlich auch humorvoll erzählen, sind ihre Motive doch zumeist kontrovers, eindringlich und beinhalten Signale eines Aktivismus, denn sie stellen die Geschichte und Gegenwart der USA aus der Perspektive des ›Anderen‹ dar – vornehmlich einer unterdrückten Schwarzen Minderheit. Der von der Daimler Art Collection erworbene Quilt gehört zur jüngsten Werkgruppe, *The Trump Era*, 2017–2020,[6] in der sich die Künstlerin – offensichtlich kritisch – mit politischen und kulturellen Themen auseinandersetzt, die während der Amtszeit des 45. US-Präsidenten auch in der internationalen Presse diskutiert wurden. Für Boyd handelt diese Werkserie von der »neu erwachten Akzeptanz legalisierter Ausdrucksformen des Rassismus. Es geht um die Themen, die uns als Nation, als Planeten und als Spezies betreffen. Mein Interesse ist zu verdeutlichen, dass diese von mir behandelten Themen vor Trump existierten, dass sie jedoch durch sein Wirken und das seiner Anhänger:innen nicht allein nach seiner Amtszeit weiter existieren werden, sondern vielmehr in den knappen vier Jahren seiner Präsidentschaft noch dringlicher geworden sind.«[7]

Teil der Serie *The Trump Era* ist ein Werk mit dem Titel *Erasing Obama*, 2018, eine figurative Übersetzung der politischen Ambitionen der republikanischen Partei, die unter Trumps Führung unmissverständlich versuchte, die »Yes-We-Can«-Politik seines Vorgängers rückgängig zu machen. Der frühere Präsident Obama erscheint ergraut, nachdenklich, fast gebrochen; auch die Anstecknadel am Revers steht Kopf. Es scheint, als ob nur noch ein Echo seines populären politischen Credos nachklingt. Klare und kontrastreiche Farben dominieren das Bild, die verwendeten Stoffe sind nahezu ausnahmslos ungemustert. In *Trump's America*, 2020, tauchen einige der Stoffe wieder auf; die Bildsprache ist hier jedoch abstrakter und zugleich symbolischer. Eine Diagonale, von links oben nach rechts unten durch die Stars and Stripes verlaufend, betont den ungleichmäßigen Aufbau des an sich quadratischen Bildes. Die verbliebenen 46 von original 51 Sternen scheinen mit inständiger Erwartungshaltung dem nächsten Präsidenten zugewandt: die symbolisch klar adressierte Bildwerdung eines aus den Fugen geratenen Amerika im Jahr 2020. Doch Boyd belässt es nicht bei künstlerischer Übersetzung und ästhetischer Darstellung ihrer Beobachtungen: »Die Zeiten, in denen wir leben, erfordern, dass jede:r eine Seite wählt und Aussagen trifft – gut oder schlecht! [...] Künstler:innen waren immer an der Spitze des politischen Wandels, sie identifizierten sich mit und konzentrierten sich auf jene Themen, die sich negativ auf ihre Gemeinschaften auswirken.«[8] So engagiert sich Boyd in diversen Black Artist Collectives, die sich der Förderung afroamerikanischer Künstler:innen verschrieben haben und widmet sich aktiv der künstlerischen Ausbildung von Kindern und Jugendlichen. Das frühe Beispiel der Amish Quilts und das zeitgenössische Bild von Dawn Williams Boyd – sie sind geprägt von unterschiedlichen Entstehungs- und Bedeutungskontexten, und doch sprechen beide Grundfragen des menschlichen Lebens an. Es sind künstlerische Kommentare von Minderheiten der US-amerikanischen Gesellschaft, einerseits einer religiösen Splittergruppe in selbstgewählter Isolation, andererseits einer Afroamerikanerin, die mit ihren Werken für Anerkennung und Gleichberechtigung agitiert. Die traditionsreiche, weltweit verbreitete Kulturtechnik des Quiltens sowie die Faszination für die Ausdrucksmöglichkeiten des Arbeitens mit Stoff, Faden, Muster und Farben verbinden sie miteinander.

Anmerkungen

1 ›Pieced quilts‹ – im Deutschen oftmals auch als Patchwork-Quilts bezeichnet – werden aus einzelnen, meist geometrischen Stoffstücken zusammengesetzt.

2 Vgl. Florian Hufnagl. »Abstraktion und Farbe. Die Kunst der Amischen«, Ausst. Kat. Die Neue Sammlung, München 1991, S. 16.

3 Maßgeblich waren vor allem die Ausstellungen *Optical Quilts* im Newark Museum, 1965 und *Abstract Design in American Quilts* im Whitney Museum of American Art 1971.

4 »Ich bevorzuge die Bezeichnung Stoffmalerei gegenüber dem Begriff des Quiltens, da letzterer vorgegebene Konnotationen hat. Historisch gesehen quilten Schwarze Frauen weniger zum Zwecke der Dekoration, sondern aus wirtschaftlichen und praktischen Gründen. [...] Ich bin Teil einer langen Tradition von Frauen, die genäht haben, also umgibt mich Stoff.« Dawn Williams Boyd, Dawn Williams Boyd gets personal and political in "Cloth Painting", https://whitewall.art/art/dawn-williams-boyd-gets-personal-and-political-in-cloth-paintings [Zugriff: 14. April 2021].

5 Dawn Williams Boyd, https://www.dawnwilliamsboyd.com/artist-statement-and-resume [Zugriff: 11. Mai 2021].

6 »Ich habe für den Titel der Serie seinen Namen verwendet, um diese für zukünftige Generationen historisch zu verorten. Seinem negativen Einfluss und dem seiner Anhänger ist es zuzuschreiben, dass Situationen, die aufgeklärt, intelligent, wissenschaftsfreundlich und human hätten behandelt werden müssen, untergraben, ignoriert, erschöpft wurden und sich verschärften bis zu einem Punkt, der unsere Demokratie bedroht.« Dawn Williams Boyd, https://www.dawnwilliamsboyd.com/the-trump-era-series [Zugriff: 14. April 2021].

7 Dawn Williams Boyd, Stitching America's Story, https://metalmagazine.eu/en/post/interview/dawn-williams-boyd [Zugriff: 14. April 2021].

8 Ebd.

Haris Epaminonda, Stills aus *Japan Diaries*, 2020
Digitalisierter Super-8-Film, Farbe, Ton, 21:08 min

Renate Wiehager

INTROSPEKTION UND ERINNERUNGSBILDER IM LICHT DER UNTERGEHENDEN SONNE

Haris Epaminondas *Japan Diaries*, 2020

Der Film *Japan Diaries* von Haris Epaminonda ist im Rahmen ihres Art Scope Stipendiums[1] 2019/20 in Tokio entstanden und stellt eine visuell subtil komponierte Hommage dar an Japan als ein Land, in welchem die Bilder und Traditionen aus Kunst und Geschichte immer noch stark in den Alltag hineinwirken. Der Film basiert auf 8-mm-Filmmaterial, übertragen auf Video, und kombiniert spontane filmische Eindrücke aus dem Alltag mit zufällig entstandenen Monitoraufnahmen von Werbe- und TV-Sendungen.

Der Film beginnt mit einem Bild der untergehenden Sonne über dem Meereshorizont, mit unbewegter Kamera aufgenommen. Schon hierin liegt ein vorsichtiger Kommentar zu den schwierigen weltpolitischen und ökonomischen Zeiten des Sommers 2020, wenn man in Erinnerung ruft, dass Japan klassischerweise das ›Land der aufgehenden Sonne‹ ist: Die Flagge der aufgehenden Sonne mit den sechzehn roten Sonnenstrahlen, die Kyokujitsu-ki, wurde in der Meiji-Zeit zum offiziellen Symbol des japanischen Militärs. Die Bodentruppen übernahmen die Flagge in einer abgeänderten Form. Heute wird sie in Japan gelegentlich an nationalen Feiertagen oder an Sportveranstaltungen gebraucht (das Motiv der Flagge kommt später im Film vor als bewegte Form, in welche anderes Bildmaterial hineingespielt wird).
Dieses Motiv der Sonnenscheibe setzt Epaminonda im Weiteren als formales Element ein, indem sie in einem Kreisausschnitt Filmmaterial aus verschiedenen kulturellen Zusammenhängen zeigt, die jedoch alle mit Traditionen verbunden sind, die bis heute in Japan lebendig die Phänomene der Gegenwart durchdringen. Die Kreisform wird im Weiteren abgelöst durch vollflächige, langsam pulsierende Bilder und fließende Impressionen aus Natur, Filmgeschichte, Manga Kultur, Kunst (etwa Referenzen an die berühmte Serie *Die hundert Ansichten des Berges Fuji* von Hokusai und vieles andere).
Der dem Film hinterlegte Ambient Sound von Hiroshi Yoshimura (1940–2003), einem Pionier der japanischen Musik, ausgewählt aus den Kompositionen seines Albums *Soundscape 1: Surround* von 1986, gibt in wunderbarer Weise den langsamen, in sich kreisenden Rhythmus der Bilder vor.[2]

Filmhistorische Anspielungen gibt es vor allem über die Ästhetik und Schnitttechnik. Einige filmische Verfahren erinnern an den Stummfilm, so knüpft etwa die grafische Isolierung von Bilddetails an die Technik von Trickblenden an, bei denen ein runder Bildausschnitt durch eine Maske fokussiert und das Bild kreisförmig ausgeblendet wird. Im Stummfilm ist dies als Kreis- bzw. Irisblende bekannt. Monochrom eingefärbte Bilder wiederum erinnern an Techniken der Kolorierung (Virage) von schwarzweißem Filmmaterial. Für ihre mediale Historiografie nutzt Haris Epaminonda unterschiedlichste Speichertechniken wie perforierte Filmstreifen oder anachronistische Timecodes.

Die Retro-Techniken wie auch die retrospektive Ästhetik des Films rufen Erinnerungen wach, sie eröffnen ein Feld vielfältiger Interferenzen und Korrespondenzen als historische Schichtungen und passen gut zum Format des Tagebuch-Films als einem Ort der Herstellung und Darstellung von Erinnerung. Das Gedächtnis ist weder eins noch einfach kollektiv, sondern setzt sich zusammen – auch durch die Verwendung von neu gefilmtem Bildmaterial und historischen bzw. historisierenden Bildtechnologien. Als einem heterogenen Ensemble von Beziehungen verbinden sich in den filmischen Formen der Erinnerung unterschiedlichste Erzählstränge: japanische Geschichte und subjektive Vorstellungswelten finden assoziativ zusammen.[3]

Charakteristisch für das Werk von Haris Epaminonda ist das Zusammenspiel aus nüchternem, abstrakt-geometrischem Formenvokabular und aufgeladener Inhaltlichkeit. Fließend arrangierte Geschichtsbilder verbinden sich mit kulturell konnotierten Symbolen wie der stilisierten Form der Chrysantheme (als Verweis auf das Siegel des kaiserlichen Japan) und visuellen Readymades aus dem Fundus von Werbung, Fernsehen und Internet. Mit ihrer Wahl von Stücken aus dem Album *Soundscape 1: Surround*, die Yoshimura für eine Reihe von Fertighäusern komponiert hatte (die erste Aufnahme, entstanden für das Hara Museum, erschien unter dem Titel *Music for Nine Postcards*),[4] verortet Haris Epaminonda ihren Film *Japan Diaries* nachdrücklich in einem immer noch wenig bekannten Aspekt der japanischen Kultur der 1980er-Jahre.

In ihre raumgreifende Installation für das Hara Museum hatte Haris Epaminonda eine Yoshimura gewidmete Textarbeit des deutschen Konzeptkünstlers Daniel Gustav Cramer (*1975) integriert, er schreibt über den japanischen Komponisten:

»Hiroshi Yoshimura wurde am 22. Oktober 1940 in Yokohama, Japan, geboren. 42 Jahre später komponierte er in seinem Wohnzimmer eine Reihe abstrakter Musikstücke mit einem analogen Synthesizer und einem Fender Rhodes. Die Arrangements waren inspiriert von den verschiedenen Fensterausblicken seines Hauses. Mit sparsam eingesetzten Klängen reagierte der Komponist unmittelbar auf die Reizüberflutungen der japanischen Metropole der 1980er-Jahre. Yoshimura selbst beschrieb seine Musik auch als eine Form des Widerstands.

1982 wandte sich Yoshimura an das neu eröffnete Hara Museum für zeitgenössische Kunst in Shinagawa-ku, Tokio, mit dem Vorschlag, seine Kompositionen in den Ausstellungsräumen als Hintergrundmusik zu den ausgestellten Kunstwerken zu spielen. Die Besucher des Museums baten um Informationen zum Autor der Musik und so erschien noch im selben Jahr sein erstes Album, Music for Nine Postcards. *Es war der Beginn der* Wave Notation-*Reihe, ein langfristig angelegtes Projekt der Environmental music für* Sound Process, *einem neu gegründeten Label von Satoshi Ashikawa. Tragischerweise endete die Serie einige Monate später abrupt, als Ashikawa bei einem Autounfall starb. Yoshimura veröffentlichte in den folgenden Jahren neun weitere Platten. Seine Aktivitäten wurden von einer kleinen, aber loyalen Gruppe von Zuhörern in Japan verfolgt.*

Mit seinem Tod im Jahr 2003 schien das musikalische Erbe von Hiroshi Yoshimura in Vergessenheit zu geraten. Ein Jahrzehnt verging. Erst der automatisierte Algorithmus von YouTube sollte dann Musiker, die zu Ambient Music und Electronica recherchierten – Brian Eno, Aphex Twin oder Kraftwerk – wieder aufmerksam werden lassen für die japanische Subkultur der 1980er-Jahre und für die Kompositionen von Hiroshi Yoshimura, ein historisches Phänomen, das zu dieser Zeit als Ergebnis eines ständig wachsenden Audio-Archivs marginalisiert worden war. Hier, im digitalen Raum des Internets, erlangte das Werk von Yoshimura eine neue, nicht vorhersehbare Bedeutung und die stille Verehrung von Millionen Hörern weltweit. Sie sitzen zu Hause in ihren Wohnzimmern, wo sie sich ihren Studien widmen, sich entspannen und zuhören.«[5]

Anmerkungen

1 Seit 2003 arbeitet das Hara Museum mit Mercedes-Benz Japan und der Daimler Art Collection im Rahmen des Art Scope Artist-in-Residence-Programms zusammen, das junge Künstler:innen aus Japan und Deutschland einlädt, in einem anderen kulturellen Umfeld zu leben und sich von diesem inspirieren zu lassen. Im Jahr 2018 wurde der japanische Künstler Tsuyoshi Hisakado für das Programm 2018–2020 nach Berlin und aus Deutschland die zypriotische Künstlerin Haris Epaminonda 2019 nach Tokio entsandt. Vgl. Mercedes-Benz Art Scope 2018–2020. Hara Museum of Contemporary Art in Kooperation mit der Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin. 27. Juli–6. September 2020, Hara Museum of Contemporary Art, Tokio. Vgl. Mercedes-Benz Art Scope 2018–2020 – Daimler Art Collection.

2 Vgl. https://wearethemutants.com/2019/03/20/drifting-like-smoke-hiroshi-yoshimuras-soundscape-1-surround/ [Zugriff 24.04.2021]. Das Album wurde ursprünglich von dem label Misawa Home veröffentlicht. Heute besitzt und kontrolliert Hiroshi Yoshimuras Nachlass die Rechte an dieser Musik. Sie arbeiten mit dem Label Light in the Attic für Synchronisationszwecke, diese Zusammenarbeit wird mit dem Credit „By arrangement with…“ hervorgehoben.

3 Für Hinweise auf filmtheoretische und filmhistorische Aspekte des Films danke ich Friederike Horstmann, Berlin.

4 Siehe: https://lightintheattic.net/releases/3538-music-for-nine-post-cards [Zugriff: 24. April 2021].

5 Daniel Gustav Cramer, *Hiroshi,* 2020, Textblatt zur Ausstellung Mercedes-Benz Art Scope 2018–2020. Hara Museum of Contemporary Art, Tokio 2020, vgl. Anm. 1.

DAS GROSSE UND DAS KLEINE

In einer Videoserie, die in Kollaboration mit der Künstlerin Linda Havenstein entstanden ist, erscheint in Großeinstellung ein Gesicht, das schweigend in die Kamera schaut. Minimale Mimik und emotionale Bewegung zeichnen sich in dem Gesicht ab, der porträtierte Mensch scheint über etwas nachzudenken. Nach einer Weile, je nach Person länger oder kürzer, wird die Stille gebrochen und die Person sagt »I'm sorry«. Fade-out. Die nächste Person erscheint, diesmal anderes Gender, andere Hautfarbe, und auch diese Person scheint betroffen nachzudenken, um dann zu sagen »I'm sorry«.

Auch ich bin zu sehen, auch ich entschuldige mich. Für all das Unrecht, was qua meiner Nationalität zu meiner Geschichte gehört, für all die Gewalt, die ich nicht gestoppt habe. Eine Entschuldigung, die all jenen Menschen gilt, die auf eine Entschuldigung warten. Wenn ein Staat für die Menschen seiner Staatsbürgerschaft einstehen soll, dann kann im Umkehrschluss vielleicht auch ein:e Staatsbürger:in anstelle der Regierung eine Entschuldigung aussprechen?

Die Serie heißt *The Apology* und beschäftigt sich mit dem Verhältnis von individueller Verantwortung und erweiterten gesellschaftlichen Zusammenhängen. Sie fragt nach der Position des Einzelnen im Größeren und den Handlungsoptionen, die jede Person im Angesicht und in Kenntnis der Ereignisse um sich herum hat.

Dieses Spannungsverhältnis von Individuum vs. übermächtig wirkende Gruppe ist etwas, was ich auch in anderen Werken thematisiere. In der *Notice-Forest*-Serie stehen sich zwei scheinbare Gegensätze gegenüber. Die Papiertüte, ein Massenprodukt, welches alle Bequemlichkeit der Berechenbarkeit, Vergleichbarkeit bis hin zur Eigenschaftslosigkeit mit sich bringt, der Geschwindigkeit, in der sie benutzt und wieder aus dem Bewusstsein gebracht werden kann, und eine kalkulierte Vergänglichkeit ihrer Existenz. Die Tüte verneint eine Verantwortlichkeit der Konsumierenden, sie beruhigt und lullt ein in ihrer scheinbaren Bedeutungslosigkeit. Sie flüstert: »Nimm mich nicht wahr, ich bin niemand, ich habe keinen Wert.«

Der Baum allerdings, der sich in der Tüte auftut, bringt den Anspruch und den Willen der Existenz mit sich, er ist da, obwohl er gar nicht da sein dürfte. Nicht nur ist er ein sehr konkreter Baum, modelliert nach individuellen Gewächsen aus den urbanen Räumen der globalen Metropolen, er vernichtet auch die vermeintliche Austauschbarkeit der Tüte, er invertiert die Produktions- und Lebensläufe des Massenprodukts.

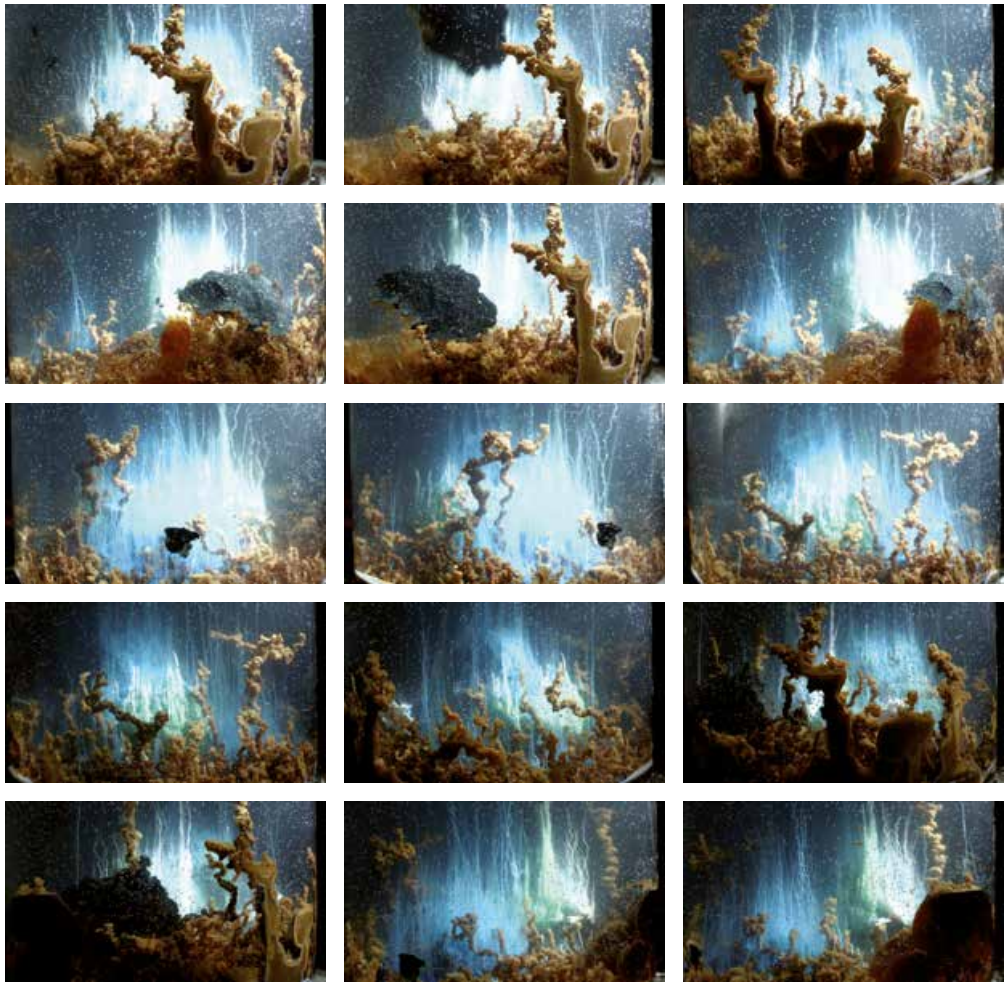
Durch seine Existenz unterbricht er den vorbestimmten Lebenskreislauf der Wegwerfware, er verweist nicht nur auf den Baum, der am Anfang der Tüte stand, sondern verlängert durch seine Existenz auch ihr Leben im Jetzt, zugleich wird ihr Ende ein anderes sein, als es vorbestimmt war.

Yuken Teruya, *Notice-Forest Louis Vuitton*, 2019
Papiertasche, Kleber
25 × 35 × 11,5 cm

Er interveniert, er erzwingt Aufmerksamkeit, Neuevaluierung und Bedacht.

Wenn es etwas gibt, was ich mit diesem Werk zu Verstehen bringen (notice) möchte, dann ist es, dass die Tüte in Wahrheit nie eigenschafts- oder wertlos war, dass sie schon immer ein lebendiger Baum gewesen ist, und dass die scheinbare Leichtigkeit, die mit der Form der Massenproduktion und -distribution erreicht wird, schon immer trügerisch war. Was Hannah Arendt in der Mitte des 20. Jahrhundert für politische Zusammenhänge formuliert, überträgt sich am Anfang des 21. Jahrhundert und im Angesicht der Klimakrise auf eine vielschichtige Gemengelage, in der Konsumierende die Handlungstragenden sind.

Wir waren nie freigesprochen von der Verantwortlichkeit für unser Handeln, auch wenn die globalen Produktionsstrukturen und Konsumkulturen dazu einladen. Wir hatten nie das Recht, nicht zu bedenken was wir tun. Der kleine verletzliche Papierbaum kapert so das Narrativ von der modernen und bequemen Massenproduktion, des passiven Konsumierenden und der Annahme, dass ein Objekt wertlos ist, wenn die Einzelnen es kurzfristig und kostenfrei erhalten. Denn die vermeintliche kosten- und eigenschaftslose Massenproduktionstüte kommt jeden Menschen im Jetzt und in der Zukunft teuer zu stehen.



Hicham Berrada, Stills aus *Présage 21/02/2015 06h21*, 2015
Farbvideo aus Performance, Behälter, Chemikalien, Kamera und Live-Screening, 24:42 min

Nadine Isabelle Henrich

WHAT DO YOU WANT ME TO BE?

Pfade abseits kategorialer Zuordnungen

Mehr als 20 Jahre nach Hannah Arendts Rede zum Thema der »Menschlichkeit in finsteren Zeiten«,[1] hielt in den späten 1980er-Jahren Jacques Derrida eine Reihe von Seminarvorträgen zu Aspekten der Freundschaft. Derrida, philosophischer Protagonist der politischen Theorie der Dekonstruktion, widmete wesentliche Aspekte seiner Forschungen dem gesellschaftlich durchgesetzten Gebrauch von Dichotomien, diskutierte deren Transformation und Bedeutung. Er selbst hatte als Kind jüdischer Eltern in Algerien unter französischer Kolonialherrschaft früh Antisemitismus, Diskriminierung und Gewalt erlebt.

Etablierte, vermeintliche Gegensatzpaare wie Freundschaft versus Feindschaft, privates versus öffentliches Leben, Vernunft versus Leidenschaft, Männlichkeit versus Weiblichkeit, Sprache versus Schrift konstituieren sich laut Derrida in wechselseitiger Abhängigkeit. Nur weil ein dominantes Konzept über das andere herrsche, bedeute das nicht, dass eines von beiden unveränderlich, selbstdefiniert oder gar ›natürlich‹ sei. Dieser Gedanke entkräftet dichotome Gegensatzpaare, wie sie häufig für die Stärkung von Machtkonstruktionen instrumentalisiert werden. Derridas Denken widmete sich jenen Gruppen, Elementen und Orten, die unterdrückt, deren historische oder gegenwärtige Existenz verschleiert wurden oder im Verschwinden begriffen waren. Nur eine Auseinandersetzung mit dem ›Marginalen‹ würde zu der notwendigen Erkenntnis führen können, dass duale Konzepte, die selbstverständlich oder unumgänglich erscheinen, hingegen voller Widersprüche und durch Ängste konstruiert sind.

Im Weiteren sollen ausgewählte Werke des zentralen Ausstellungsraumes betrachtet werden, in welchen Gegensatzpaare wie natürlich versus künstlich (etwa im Werk von Hicham Berrada) oder Vertrautes versus Fremdes (in den Bildobjekten von Carola Grahn) destabilisiert und aus aktueller Perspektive befragt werden.

The River Says – What Do You Want Me To Be?

In der Werkserie *My Name is Nature*, die Carola Grahn 2016 im Rahmen der Art Ii Biennale zeigte, fand sich inmitten der Landschaft im nördlichen Ostrobothnia, Finnland, ein geschnitztes Holzschild mit dem Satz: »The River Says – What Do You Want Me To Be?????«. Wer möchte hier wem eine andere als die selbstbestimmte Identität aufzwingen und wer würde solche für die Menschen gängigen Übergriffe und Rollenzuweisungen gar an die Natur, einen Fluss, richten? Grahn beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit den Kategorien, denen ihre Person in Gesellschaften, die die Kulturtheoretikerin Ariella Azoulay als ›imperialistisch-demokratisch‹ bezeichnet, zugeschrieben wird und sensibilisiert die Betrachtenden bzgl. ihrer Einordnungsmechanismen.[2] Ihre eigene Identität als Sámi, als Angehörige der indigenen Bevölkerung aus dem Gebiet Sápmi im Norden Fennoskandinaviens, bleibt ein Bezugspunkt, den Grahn in ihren Werken

Carola Grahn, ***Lappland / Mamma (Mom) / Dear Mr. Fontana*****, 2017**
Rentierhaut, künstlicher Sehnenfaden, Keilrahmen, 36 × 51 cm / 51 × 40 cm / 61 × 51 cm

immer wieder aufgreift. Die Implikationen kategorialer äußerer Zuordnungen, wie ›weiße‹, ›blonde‹ Frau, ›Sámi‹, ›Künstlerin‹, ›Christin‹ oder ›Mutter‹, werden in ihren Arbeiten oftmals als dissonant gegenüber ihrer Selbstpositionierung wahrnehmbar.

Im Jahr 2017 entstanden die drei Bildobjekte *Lappland*, *Mamma* und *Dear Mr. Fontana* als Auftakt ihrer Werkserie *Notes on Hide.* Für die Bildobjekte der Serie kommen teils Rentierfell, Leder, künstlicher Sehnenfaden oder Wollstoff zum Einsatz, Materialien des Duodji, des sámischen Kunsthandwerks. Materialästhetik und Formensprache bilden in dieser Serie einen spannungsvollen Kontrast, da Grahn die tierischen Naturmaterialien formal in minimalistisch-abstrakte Bildobjekte verwandelt. Die Arbeit *Dear Mr. Fontana* rezipiert die kanonisch radikale Geste des Zerschneidens der Leinwand, die Lucio Fontana in den 1960er-Jahren berühmt machte: Nachdem dieser 1958 sein erstes Werk der ›Tagli‹ (dt. Schnitte) schuf als Angriff auf das intakte Gemälde in seiner historischen Tradition als ›Illusionsraum‹ oder ›Fenster‹, konnte ein qualitativ neuer Raum entstehen. Die Schnitte Fontanas wurden formal präzise gesetzt und meist auf monochromen, ebenmäßigen Farbflächen ausgeführt. Grahn wählt hingegen eine gespannte Rentierhaut als Bildträger und schafft dadurch mit ihrem scharfen Schnitt nicht nur auf formaler Ebene den Eindruck eines minimalistischen Bildes, sondern assoziiert auch die Verletzung eines Tierkörpers. Die zeichenhaft synthetisierte Form von zwei Halbmonden assoziiert bei der Betrachtung von *Mamma* einen Frauenkörper und evoziert im Zusammenwirken mit Grahns Adaption der Techniken Fontanas für diesen plötzlich eine ganz andere Lesart: Die Öffnung der Lederhaut wird als abstrahiertes, weibliches Geschlecht, als »Ursprung der Welt«, wie es Gustave Courbet einst betitelte, lesbar. *Notes on Hide* öffnet sowohl Kontexte einer Spiritualität der Natur als auch die Auseinandersetzung mit einem männlich dominierten Kanon der Kunstgeschichte. Die Serie *Notes on Hide* erlaubt es, exemplarisch nachzuvollziehen, mit welchen künstlerischen Strategien Grahns Werke Hybride historischer und zeitgenössischer Bezüge schaffen sowie traditionelle und subversive Elemente verbinden.

In Gegenwart vergangener Landschaften

Buhlebezwe Siwani adressiert in ihren Performances das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, sie verhandelt die Art und Weise, wie sich präsente Körper und Bewegungen zu Geschichte und Erinnerung verhalten können. Die Künstlerin absolvierte 2015 ihren MFA an der Michaelis School of Fine Arts, Kapstadt, und arbeitet seither mit performativen Praktiken, die sich in Installationen, Skulptur, Malerei, Video und Fotografie manifestieren. Ihre großformatige fotografische Serie *Mnguni* aus dem Jahr 2019 bildet ein Triptychon: Die Künstlerin selbst ist in drei Positionen einer Performance in den Dünen Hollands zu sehen, die von links nach rechts Haltungen einer ritualisierten Handlung zeigen.

Wie der Werktitel *Mnguni* andeutet, verweist die Performance auf die Nguni, eine indigene Bevölkerungsgruppe Südafrikas, die, obgleich für die frühe Eisenzeit ihr Heimatland in Ostafrika verortet wird, in Südafrika das Nguni Reich erschufen.[3] Mit dem Kolonialismus in Südafrika wurde neben asymmetrischen Handelsbeziehungen auch das repressive Wirtschaftsmodell der Sklaverei und Zwangsarbeit 1652 von den Niederländern eingeführt.[4] Viele Südafrikaner:innen sind die Nachkommen von versklavten Menschen, die zwischen 1653 und 1822 in die Kapkolonie gebracht und damit Teil der afrikanischen Diaspora wurden. In der fotografisch dokumentierten Performance stellt Siwani eine Sichtbarkeit der historischen und wirtschaftlichen Beziehung zwischen zwei voneinander geografisch weit entfernten Orten her, die in der biografischen Gegenwart der Künstlerin auch als ihre Lebensorte bedeutsam sind: Südafrika und die Niederlande, genauer Kapstadt und Amsterdam.

Im Gespräch mit der Autorin über ihre Arbeit *Mnguni* sagt Siwani: »Die Geschichten, die das Land erzählt, sind unendlich – darüber, wer wir sind und wie sich die Dinge entwickeln und wer dort gewesen ist. Es spricht über die Herausforderungen und Schwierigkeiten, insbesondere in Südafrika, wo Menschen entwurzelt sind und ihnen ihr Land genommen wurde. Wie sagt man Heimat, wenn man immer gewusst hat, dass die Heimat einem ehemaligen Kolonialherren gehörte?«[5] Die individuelle Beziehung zur Landschaft als »ancestral landscape«[6] ist durch die Wunden und Kämpfe der Geschichte strukturiert:

In *Mnguni* werden durch Körper, Bewegung und Bekleidung der Künstlerin Beziehungen, Konflikte und Machtverhältnisse assoziiert, aber auch die Kraft ihrer Verbindung als ›Sangoma‹ (Heilerin) zu ihren Ahnen aufgerufen, die wie Zeitreisende aufscheinen und zum Erinnern, Spüren und Forschen einladen.

Emergente Welten

Hicham Berrada arbeitet mit Partikeln, initiiert chemische Prozesse, steuert Transformationen und Reaktionen und präsentiert diese Vorgänge in performativen Formaten. Als Video dokumentiert, zeigt die Performance Reihe *Présage*, die Berrada gemeinsam mit dem Musiker Laurent Durupt inszenierte, die beiden Performer im Dunkeln konzentriert vor kleinen Glasgefäßen sitzen. Hinter ihnen werden mittels einer Projektion im Kinoformat transitorische Momente der entstehenden Landschaften im Glasinneren nachvollziehbar. Im Glasbehälter war neben Wasser und den nach und nach zugegebenen chemischen Elementen ein Hydrofon angebracht, ein Wasserschall-Sensorgerät wie es auch in der Meeresforschung für die Dokumentation der akustischen Kommunikation von Walen verwendet wird. Das Hydrofon erlaubt es, die chemischen Reaktionen und Prozesse der Landschaft im Glas in ein ›Soundscape‹ zu übersetzen und so für die Betrachter:innen auch hörbar zu machen. Dieser Unterwasser-Soundtrack der schwebenden Partikel, der sich vermengenden Substanzen und sich wechselweise verstärkenden Reaktionen potenziert den immersiven Effekt der Kameraaufnahmen.

Berrada entwickelt die Konzeption seiner Werke auf der Basis naturwissenschaftlicher Kenntnisse, verknüpft diese jedoch mit Verfahren des künstlerischen Experiments, wodurch das Werk selbst als temporäre, ästhetische Manifestation einer Versuchsanordnung erfahrbar wird. Durch das schrittweise Zugeben unterschiedlicher Elemente, wie Eisen, Kupfer und Zinn in Wasser, durch Veränderung von Temperatur oder Lichteinfall, entfaltet sich ein Schauspiel unbekannter Formen. Physik, Chemie und Mathematik bilden für Berrada Werkzeuge, um neue Formen, Mutationen und Emergenzen zu schaffen, die Wissenschaft birgt für ihn ein Reservoir, um zu ästhetischen Phänomenen zu gelangen. Seinen Prozess vergleicht er mit dem eines Malers und macht dadurch die spezifischen Möglichkeiten seiner chemischen künstlerischen Praxis umso deutlicher: »Sind wir mit oder in (der Natur)? Dialogisieren wir mit ihr?«[7] Sein Zugang zur Natur ist folglich keine Kunst, die mit Repräsentation arbeitet, sondern vielmehr ein kollaborativer Prozess, innerhalb dessen die Natur selbst gestalterisch wirksam wird. Auf jegliche Postproduktion verzichtet Berrada in seinen Videoarbeiten, die für ihn gleichermaßen Dokument wie autonomes Kunstwerk sind. Seine filmischen Aufzeichnungen sind deshalb notwendigerweise mit einem Erleben in Echtzeit verknüpft und laden dazu ein, ein Bewegtbild in der Entstehung zu beobachten, das einer eigenen Zeitlichkeit folgt und unser Zeitempfinden transformiert.

In einer Welt aus Papier

Die plastischen Mikrokosmen von Yuken Teruya schaffen grazile Naturformen aus vertrauten Alltagsmaterialien, die unmittelbar mit Verbrauch, Konsum, Corporate Design und Warenzirkulation zusammenhängen. Die Wandobjekte der *Notice-Forest*-Serie zeigen Bonsaibäume, umgesetzt als präzise herausgeschnittene Papierelemente, die in horizontal positionierten Shopping Bags bekannter Marken wie Starbucks, McDonalds oder Louis Vuitton eine eigene Mikrowelt entstehen lassen. Teruyas Schnitte werden auf der Grundlage von Skizzen ausgeführt und transformieren das Ausgangsmaterial, ohne Abfall zu erzeugen. Es ist eine Art ›Hacking‹ der existierenden Form:

Buhlebezwe Siwani, ***Mnguni*****, 2019**
Inkjet-Print, 3 Teile, je 101,9 × 151,9 cm

Das Titelblatt der *The New York Times*, Einkaufstüten oder Geldscheine werden nicht durch Übermalen oder Hinzufügen verändert, sondern nur durch die minimale Neuordnung ihrer Oberfläche gestaltet: mit Schnitten und Knicken löst Teruya Elemente aus der ebenen Fläche heraus und deformiert so graduell den Ausgangsgegenstand.

Teruyas Arbeiten sind mit ihren filigranen Miniaturisierungen explizit ästhetisch, sie spielen, wie das Assoziationspotenzial der Luxus-Tüten, mit Vorstellungen des Wertvollen und Luxuriösen. Sie verbinden durchaus konträre Impulse, sie provozieren mit der Verführung zu Schönheit und Besitz das unbequeme Bewusstsein darüber, dass Konsumzwang und Liebe zur Natur nur schwer vereinbar sind. In der Aneignung und Transformation von Shopping Bags oder Geldscheinen aktivieren Teruyas Arbeiten eine Reflexion über die Mechanismen von Wertkonstruktionen, die, wie seine Naturformen, künstlich und fragil sind. In der Betrachtung der aufwändig geschnittenen Formerfindungen Teruyas wird das simple Material selbst als bedrucktes, gestaltetes Papier sichtbar. Die ökonomischen und gesellschaftlichen Narrative, die Nutzen und Bedeutung bedingen, werden hierbei als Fiktionen lesbar – oder erlauben es, sich einfach nur der Betrachtung, den Formen, den Licht- und Schatteneffekten dieser in sich so schönen Papierwelt hinzugeben.

Reale Virtualitäten

Die installativen und skulpturalen Arbeiten von Guan Xiao schaffen deplatziert erscheinende hybride Artefakte. In ihrer dreiteiligen Installation *Sunset* aus dem Jahr 2012 stehen zwei kreatürlich anmutende Skulpturen – hergestellt aus mit Polyurethan ummanteltem Holz, Metall- und Plastikelementen – vor einem vertikal ausgerichteten, großformatigen LED-Leuchtkasten. Das ungleiche Skulpturen-Paar scheint dem artifiziellen Sonnenuntergang zugewandt und doch wird keine notwen-

Buhlebezwe Siwani, ***Mnguni*****, 2019**
Inkjet-Print, 3 Teile, je 101,9 × 151,9 cm

dige Verbindung oder narrative Struktur der drei Objekte untereinander ersichtlich. In den Videoarbeiten und Installationen der Künstlerin entsteht oftmals der Eindruck eines vorausgegangenen Dekonstruktionsprozesses, dem ein nachfolgender Akt der Neuordnung und Kombination divergenter Elemente folgte. Dabei ist Guans Ästhetik der materiellen Alltagswelt ebenso wie dem virtuellen Raum und den Gestaltungsmöglichkeiten von Computerspielen oder Virtual Reality entlehnt. Die Kombination aus beschichtetem Holz und strahlend silbernen Autofelgen macht die Skulpturen trotz vertrauter Bestandteile fremdartig und lässt sie vor dem farbintensiven Bildschirm wie Avatare aus dem virtuellen Raum erscheinen, die sich aus dem ›Screen‹ in den Realraum verirrt zu haben scheinen.

Guans hybride Objekte entwerfen eine Anordnung im realen Raum, die wie ein Parcours oder Bühnenbild der offenen Handlungsmöglichkeiten eines Computerspiels anmutet. Die Parallelisierung von Realität und Virtualität materialisiert, so ließe sich sagen, wie wir unsere technologisierte Gegenwart erleben: Die Konfrontation mit der physischen Gegenwart der Objekte im Raum überlagert sich mit der imaginären Bewegung durch die virtuelle Landschaft eines Computerspiels oder sozialer Netzwerke auf dem Screen des Smartphones. Die damit verbundenen konträren Energien von körperloser Zeiterfahrung und ästhetisch-plastischer Formung finden in Guans Werk ihre künstlerische Entsprechung. Die Streben der aufgestellten Felge – ein Element der Installation *Sunset* – mit den bunten Buchstaben des Firmennamens Google lassen sich als Zifferblatt lesen, das die Zeit anzeigt. Das zweite, kreatürlich anmutende Objekt, mit künstlichen Blumen geschmückt, scheint gebannt und apathisch zugleich vor dem Sonnenuntergang des Leuchtkastens zu verharren, Zeit und Raum ziehen vorüber, ohne ins Bewusstsein zu dringen.

Entzogene Blicke: Look Into

Die installativen und fotografischen Werke der multidisziplinär arbeitenden Künstlerin Mbali Dhlamini beschäftigen sich mit Prozessen der Dekolonisierung der zeitgenössischen afrikanischen Identitätsbildung. Vergleichbar der künstlerisch-performativen Praxis von Buhlebezwe Siwani bezeugt auch die Werkauffassung Dhlaminis eine kontinuierliche, innere Konversation mit vergangenen und gegenwärtigen visuellen Landschaften. Die fotografische Serie *Look Into* entstand im Jahr 2017 während einer Künstlerresidenz im Senegal. Die drei Arbeiten *Untitled – Sénégal, Femme Pourougne, Untitled – Afrique Occidentale, Femme Djallonké* und *Untitled – Afrique Occidentale, Fille Soussou* lassen in ihren Titeln geografische, ethnografische und kulturelle Zuordnungsweisen erkennen, wie sie für die Fotografie im Kontext der Anthropologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert Verwendung fanden. Porträts der Kolonialzeit, aufgenommen vermutlich von französischen Fotografen im Senegal, bilden das Ausgangsmaterial für Dhlaminis Werke.[8]

Die Künstlerin hat die in einem senegalesischen Archiv gefundenen Fotografien gescannt und digital überarbeitet: Mensch und Hintergrund verschränken sich zu einer schwarzen Farbfläche, die Porträtierten entziehen sich den Augen der Betrachtenden, nur die Stoffhüllen ihrer Körper markieren ihre Präsenz im schwarzen Grund, die Betrachtung evoziert ein Gefühl des Kontrollverlusts. Durch den von der Künstlerin vorgenommenen Entzug der Gesichter und Körper entsteht eine neue Situation für die Betrachter:innen: Ist der Blick auf fotografische Porträts meist mit einem voyeuristischen Erlebnis verknüpft – eine hierarchische Struktur, die insbesondere fotografische Darstellungen des weiblichen Körpers prägt oder als Instrument von ›Othering‹[9] im Kontext (neo-)kolonialer Narrative das fotografische Dispositiv strukturiert – so wird dieses Machtverhältnis in

Guan Xiao, ***Sunset*** **[Sonnenuntergang], 2012**
LED-Leuchtkasten, künstliche Blumen, farbiges Metall, Autofelgen, Wachs, 308 × 158 × 10 cm

Dhlaminis Arbeiten neu geordnet und die ursprüngliche Rollenverteilung zwischen betrachtetem ›Objekt‹ und betrachtendem ›Subjekt‹ destabilisiert. Durch ihre Überarbeitung der Fotografien revidiert Dhlamini den Aufnahmen eingeschriebene Mechanismen wie das koloniale Zeigen und Ausstellen Schwarzer, weiblicher Körper. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf die bunt gemusterten Gewänder, die in den indigenen Communitys Senegals gesellschaftliche Codes und kulturelle Bedeutungen vermittelten. In *Look Into*, wie oftmals in Dhlaminis Arbeiten, vollzieht sich ein Prozess des Verlernens und Wiedererlernens, um vermeintlich etabliertes Wissen zu hinterfragen und bildliche Repräsentationen in anderer Weise lesbar zu machen. Dichotome Ordnungen wie Freundschaft versus Feindschaft, privates versus öffentliches Leben, Vertrautes versus Fremdes werden hier – vielleicht ganz im Sinne Derridas – dekonstruiert.

Anmerkungen

1 Hannah Arendt. »Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten« [1960]. In: *Hannah Arendt. Freundschaft in finsteren Zeiten. Gedanken zu Lessing*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

2 Vgl. Ariella Azoulay. *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York: Verso Books 2019.

3 Vgl. Thomas N. Huffman. »The archaeology of the Nguni past«. *Southern African Humanities,* Vol. 16 (12/2004): S. 79–111.

4 Thomas N. Huffman. Wie Anm. 3, S. 102.

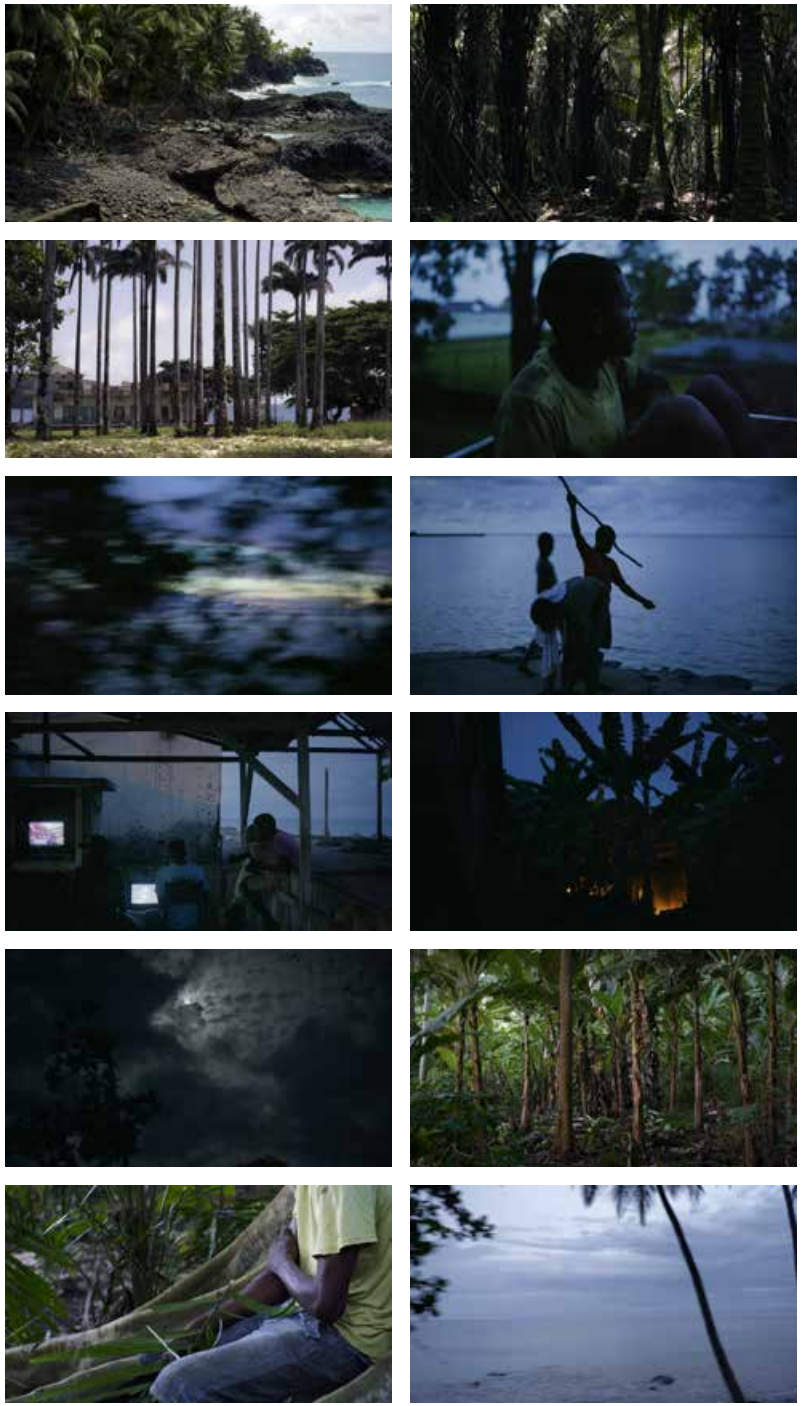
5 Buhlebezwe Siwani im Interview mit der Autorin via Email (März 2021).

6 Ebd.

7 »Hicham Berrada. Atelier A«. *Arte* (2015) (https://www.arte.tv/de/videos/057123-051-A/hicham-berrada/) [Zugriff: 30. April 2021].

8 Die Anfänge der französischen Kolonisation Senegals gehen zurück in die Mitte des 17. Jahrhunderts, die Zeit der Gründung der Hauptstadt Saint-Louis, wenn auch die offizielle Kolonialpolitik durch die Annexion senegalesischer Königreiche erst in das 19. Jahrhundert datiert wird. Vgl. Ute Gierczynski-Bocandé. »Senegal – ein Völkermosaik. Historische und aktuelle Grundlagen eines afrikanischen Integrationslandes«. *KAS-Auslandsinformationen. Konrad-Adenauer-Stiftung* (02/2012): S. 6–28, https://www.kas.de/en/web/auslandsinformationen/artikel/detail/-/content/senegal-ein-voelkermosaik, hier: S. 7. [Zugriff: 30. April 2021].

9 Der Begriff ›Othering‹ ist im Kontext der postkolonialen Theorie entstanden und bezeichnet einen permanenten Akt der Grenzziehung, der Kategorisierung und der Konstruktion »des Anderen« im Unterschied zu einem »Wir«. Geprägt wurde der Begriff von Autor:innen wie Edward Said oder Gayatri C. Spivak, er ist heute auch für die kuratorische Praxis und Theorie von Bedeutung.



Isabell Heimerdinger, Stills aus *Soon It Will Be Dark* [Bald Wird Es Dunkel], 2020
HD Film, 22:49 min

Isabell Heimerdinger

SOON IT WILL BE DARK.

Ein Interview von Nicolas Feodoroff[1]

Interview anlässlich der Premiere des Films im Rahmen des Flash Wettbewerbs im Kontext des Festivals FID Marseille, 24.–25. Juli 2020.

[Nicolas Feodoroff] ***Soon It Will Be Dark* – wir sind irgendwo in einer tropischen Gegend am Meer. Woher rührt Dein Interesse für diesen Ort? Könntest Du uns das Projekt zusammenfassen?**

[Isabell Heimerdinger] Ich bin vor den Dreharbeiten einige Male an diesen Ort gereist. Es ist das zweitkleinste afrikanische Land, das aus zwei Inseln am Äquator im Golf von Guinea besteht. Es ist ein sehr abgelegener Ort mit einer drückenden Kolonialgeschichte. Was mich beeindruckt und fasziniert hat, war, dass ich trotz seines Status als eines der ärmsten Länder der Welt (aus wirtschaftlicher Sicht des Westens beurteilt) einen unglaublichen Reichtum entdeckt habe – im weitesten Sinne des Wortes. Nach und nach entwickelte ich die Idee, einen Film zu machen, der spielerisch die Vorstellung erforscht, sich (buchstäblich) in der Komplexität eines Ortes zu verlieren, an dem von beiden Seiten so viel vorgefasst ist – hineinschauen und rausschauen.

Wie siehst Du einen Ort, den Du noch nie gesehen hast?

Das ursprüngliche Gefühl geht verloren, wenn man die Augen zum zweiten Mal öffnet. Für den Film haben wir versucht, etwas von der fast naiven Reinheit einzufangen und zu bewahren, etwas zum ersten Mal zu sehen und anzusehen.
Während ich das Shooting vorbereitete, fing das Skript an, mir einen Streich zu spielen, und ich legte es schließlich beiseite. Es erleichterte die Arbeit auf der Insel in dem Sinne, dass wir frei waren und nicht von einem Drehbuch abhängig. Andererseits machte diese Freiheit es schwierig, sich zu konzentrieren und Entscheidungen zu treffen. Am Ende kehrten wir mit viel mehr Material als geplant zurück und hatten Mühe, einen Faden zu finden, der alles konzeptionell zusammenhält. Der Film *Soon It Will Be Dark* ist eine Art Umweg, den wir gemacht haben, als wir unsere Bearbeitungsoptionen erkundet haben. Wir konzentrierten uns auf einen Mann, der in einer Bananen- und Kakaoplantage arbeitet. Es versteht sich vielleicht von selbst, dass dieser Film nur der Beginn eines längeren Arbeitsprozesses ist.

Du hebst weder den Ort noch die Personen hervor. Und es gibt nur sehr wenige Anhaltspunkte, um den Ort zu lokalisieren. Warum?

Wie ich bereits sagte, war es uns wichtig, einen unvoreingenommenen Blick auf diesen Ort zu bieten, egal wo oder was er ist. Wir wollten nicht mit einem Namen beginnen und einen direkten Kontext vorgeben. Rückblickend sehe ich den Prozess des Filmens und Schneidens eher so, als würde man ein Gedicht komponieren, eine Atmosphäre und eine Geisteshaltung schaffen, anstatt Realität darzustellen. Gleichzeitig war es wichtig, nichts zu mystifizieren. Besetzung und Crew sowie die Insel sind im Abspann aufgeführt.

Warum sollte man sich nur auf einen Charakter konzentrieren?
Es gibt tatsächlich zwei Charaktere: Einer ist der Mann, der mit den Vögeln pfeift, aber ihn sieht man nur zweimal. Trotzdem halte ich ihn immer noch für eine wichtige Figur. Man kennt ihn dort für seine Fähigkeit, die Stimmen der einheimischen Vögel, von denen viele endemisch sind, genau zu imitieren. Ich hatte die Idee, dieses performative Moment mit einzubeziehen, lange bevor der Film Gestalt annahm. Es war schön, es als inszenierten Moment in einen ansonsten dokumentarischen Film aufzunehmen und fast zu verbergen. Der andere Charakter ist der Plantagenarbeiter, den ich gerade erwähnt habe und den wir unterwegs getroffen haben. Wir beschlossen, uns auf ihn zu konzentrieren und ihm von Nacht zu Tag, vom Meer in den Wald und umgekehrt zu folgen. Es war eine intuitive Wahl. Als wir uns einmal während des Arbeitsprozesses dafür entschieden hatten, erschien es uns richtig und sinnvoll. Mit dieser Figur sind wir eingetaucht in das Leben der Insel, die tägliche Arbeit und die Umgebung. Wir waren fasziniert von seinen stoischen und dennoch geschickten Bewegungen. Seine Anwesenheit ist sehr ruhig, manchmal fast verschlossen, und doch leitet sie uns durch die verschiedenen Phasen des Films. Weder stellt er (noch wir) spezifische Fragen, noch versucht er etwas zu erklären. Es gibt eine gewisse Einsamkeit in den Tagesszenen, manchmal scheint die Figur der einzige existierende Mensch zu sein. Diesem Gefühl stehen die nächtlichen Szenen gegenüber, in denen die Musik hineinkommt und die Menschen ihren abendlichen Aktivitäten im Dorf nachgehen. Die Nacht ist sehr lau und beruhigend, eher ein inneres Gefühl als eine Realität.

Warum konzentrierst Du Dich auf seine Arbeit im Wald, auf seine Gesten?
Jede seiner Gesten folgt genau einem beabsichtigten Zweck, wie mühelos es auch aussieht. Er pflegt die bodennahen Pflanzen, die von sehr hohen Bäumen beschattet werden, wie riesige Schirme. Sonne und Schatten, Wachstum und Verfall, Tag und Nacht sind die Parameter, die seinen Alltag prägen. Seine Gesten bewahren das Gleichgewicht sowohl physisch als auch metaphorisch.

Es gibt keine Worte, keinen Dialog, aber die Klanglandschaft der Natur ist sehr präsent. Warum? Zielst Du darauf, die Landschaft selbst zu einer realen Protagonistin werden zu lassen?
Es gibt eine deutliche Trennung zwischen den Charakteren, dem Dorf, dem Fahren und der Natur, die alles umgibt. Das Zwitschern der Vögel wird durch die Geräusche des Auslichtens unterbrochen, die Nachtinsekten werden durch Musik gedämpft. Der Dialog ist eher ein Austausch von Lauten als von Worten. Und ja, es ist nur offensichtlich, die Landschaft als Protagonistin zu betrachten, aber auch die anderen Elemente, aus denen der Film besteht. Manchmal wies ich in eine Richtung, aber Ivan Marković, der Director of Photography, hatte sich mit seiner Kamera bereits in eine andere Richtung gewandt. Er war sehr geduldig, wenn nicht unerbittlich, wenn man bedenkt, dass die Situationen, in denen wir uns befanden, normalerweise nicht sehr angenehm waren. Rückblickend lebt der Film von diesen Momenten der Konzentration und Stille: Das Licht im Wald ändert sich, die Wolken verbergen zeitweise den Vollmond, um dann wieder den Blick freizugeben, dann die Nachtszenen im Dorf. Nichts war geplant, die meisten Dinge kamen ganz natürlich auf uns zu. Wir brauchten nur Zeit – und Widerstand gegen Regen und Mücken.

Am Ende gibt es eine Art Wendung. Warum?
Wir hatten das Gefühl, dass es nach der langen Fahrszene eine Überraschung braucht, wenn endlich die Luft kühler und die Ruhe des Wassers eine Verheißung ist. Sowohl sein als auch unser Geist beginnen in der Leichtigkeit dieses Augenblicks zu schweben. Die Wendung, auf die Du Dich beziehst, verbindet Anfang und Ende der Straße, führt aber auch das Ende des Films zum Anfang zurück.

Könnte man den Titel als Metapher einer endenden Welt verstehen, selbst wenn wir eine Art Ruhe und Gelassenheit spüren können?
Genau das war die Idee des Titels. Es weist auf die Kürze der Tage hin, die alle Aktivitäten strukturieren, aber hauptsächlich ist es ein Hinweis auf die Zerbrechlichkeit dieses Kosmos und seiner Bewohner:innen, jener im Film wie der realen.

Anmerkungen

1 https://fidmarseille.org/en/film/soon-it-will-be-dark/ [Zugriff: 30. April 2021].

Isabell Heimerdinger, Still aus *Soon It Will Be Dark* [Bald Wird Es Dunkel], 2020
HD Film, 22:49 min

Michael Sayles, ***Naked Woman in African Mask Descending a Staircase***
[Nackte Frau mit afrikanischer Maske, eine Treppe herabsteigend], 2019
Leinwand, Bleistift, Acryl und Kleber auf Leinwand, 145 × 86,8 × 6,8 cm

Katharina Neuburger

MICHAEL SAYLES: NAKED WOMAN IN AFRICAN MASK DESCENDING A STAIRCASE

Die Arbeit *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* von Michael Sayles ist eine Anlehnung an Marcel Duchamps berühmtes Gemälde *Nu descendant un escalier, n° 2* [Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2] aus dem Jahr 1912. In seiner künstlerischen Untersuchung pointiert Sayles die in Duchamps Werk eingeschriebene Kritik vorkonditionierter Rezeptionsmechanismen und überträgt seine Beobachtung auf die Frage der kulturellen Appropriation.

Die historische Rezeption von Duchamps Werk bildet den Ausgangspunkt. 1912 reichte der bis dato unbekannte Künstler sein formal wie inhaltlich ambitioniertes, in kubistischer Manier gemaltes Ölbild und eine Zeichnung zu einer Ausstellung der Société des Artistes Indépendants in Paris ein. Der Akt reflektiert die Auseinandersetzung mit jüngsten technischen Errungenschaften wie die Chronofotografie und die motivische Verarbeitung von Bewegung in der Malerei. Der Künstler bindet die Bewegung buchstäblich zurück auf die Leinwand, indem er »NU DESCENDANT UN ESCALIER« an den unteren Bildrand schreibt. Die kubistischen Kollegen ersuchten ihn, pikanterweise übermittelt von Duchamps Brüdern, entweder den Titel des Bildes zu ändern, oder den Akt freiwillig aus der Ausstellung zu nehmen. Die Änderung des Titels wäre einer Übermalung eines Teils des Gemäldes gleichgekommen. Duchamp nimmt die erwünschte Veränderung nicht vor und zieht das Bild aus der Ausstellung zurück. Als das Gemälde ein Jahr später in New York auf der Armory Show zu sehen war, wurde Duchamp über Nacht berühmt. Was war der Grund für den gleich zweifachen (Skandal-)Erfolg des Bildes, in Paris und in New York?

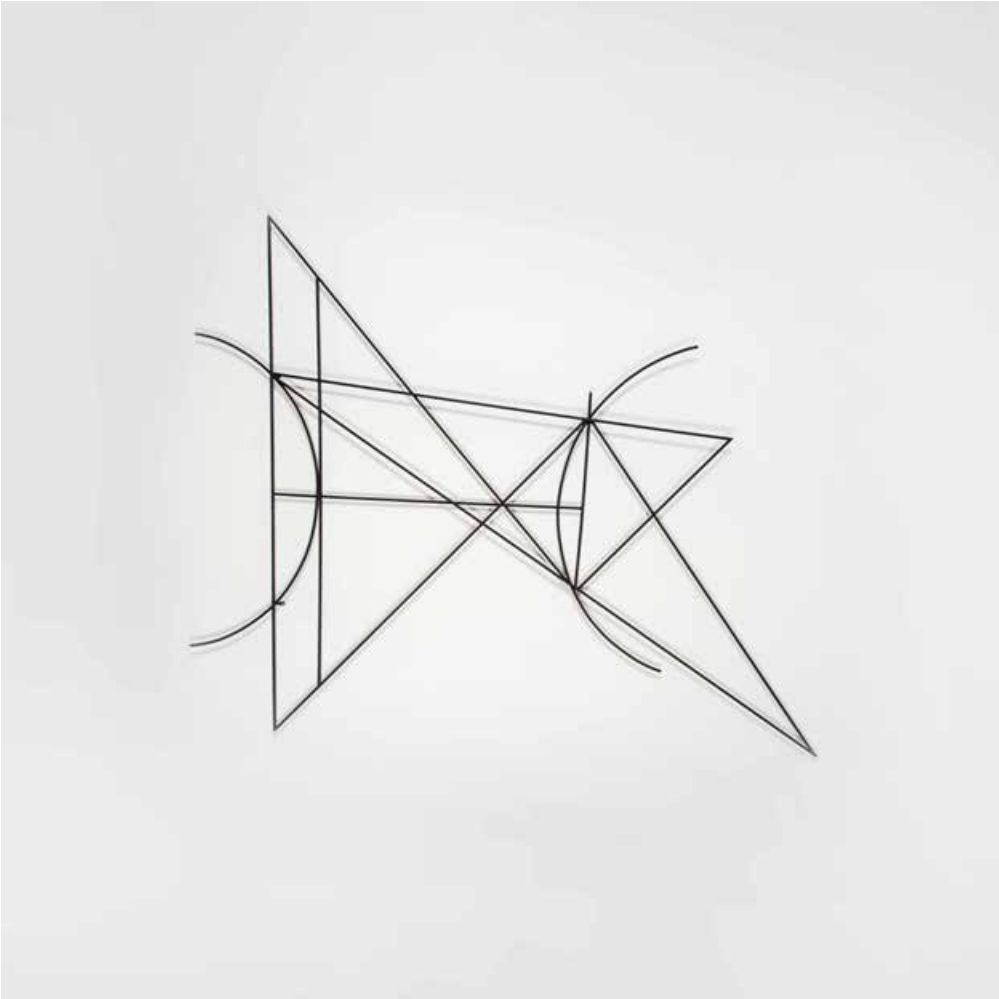
Michael Sayles' Auseinandersetzung mit dem Gemälde gibt eine Antwort darauf. *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* zielt mit der Festlegung des Geschlechts als ›woman‹ genau darauf ab: Wie können wir so sicher sein, dass Duchamp einen weiblichen Akt auf die Leinwand gebracht hat? Im Französischen ist ›nu‹ ein Gattungsbegriff. Auch der ›Akt‹ im Deutschen oder ›nude‹ im Englischen verweist auf kein Geschlecht. Duchamps Motiv ist ein in kubistischer Manier konstruierter, sich bewegender Körper, ein mechanischer Ablauf, diagonal die Leinwand durchziehend. Duchamp spielt mit vorkonditionierter Wahrnehmung. Er bestimmt das Geschlecht seines Aktes nicht, muss jedoch annehmen, dass dieser als ein weiblicher Akt wahrgenommen wird. Die Kritik, dass eine weibliche Aktfigur nicht in Bewegung dargestellt werden könne, ist also eine, die mit der Realität des Bildes wenig zu tun hat. Mit einem Augenzwinkern schreibt Duchamp übrigens einer Reproduktion des Bildes für den Sammler Walter Arensberg, die er *Nu descendant un escalier, n° 3* (1916) nennt, das Wort »FILS« ein. Das Motiv hatte sich nicht verändert und konnte nun ohne Probleme als ›Sohn‹ ausgezeichnet werden.

Künstlerinnen und Künstler wie Joan Miró (*Akt eine Treppe herabsteigend*, 1924), Cy Twombly (*ohne Titel*, 1968), oder auch Emmett Williams (*Chicken-Foot Study of Marcel Duchamp*, 1984) – um nur einige wenige zu nennen – haben sich in Anlehnung an Duchamps Gemälde vornehmlich den mechanischen (abstrakten) Bewegungen des Aktes im Bild angenähert. In Gerhard Richters Auseinandersetzung mit dem Titel *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966, kehrt der Maler das Duchamp'sche Motiv der Bewegung um und lässt Ema, seine damalige Frau, in großer Ruhe und in fotorealistischer Ausarbeitung, wie sie das Frühwerk von Richter charakterisiert, als klassischen weiblichen Akt die Treppe herabschreiten. Michael Sayles' *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* nimmt eine vergleichbare geschlechtliche Bestimmung von Duchamps Akt vor, jedoch mit einer Geste Duchamps und nicht mithilfe einer malerischen: Er passt den Titel an.

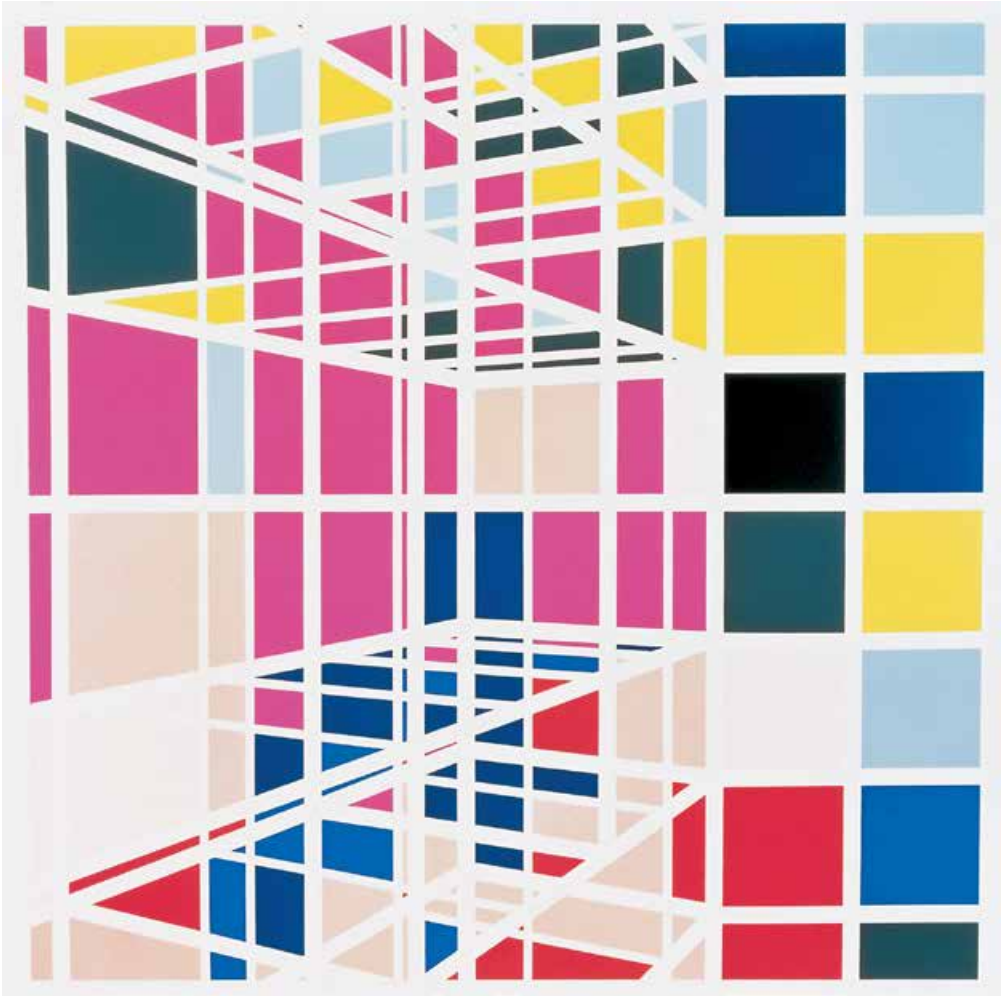
Es ist der Schriftzug, der hier den Augen die Richtung der geschlechtlichen Bestimmung vorgibt, denn anders als bei Richter, der das Motiv übernimmt, arbeitet Sayles näher an der methodischen Auflösung der originalen Komposition. In *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* fächert Sayles den Körper im Sinne von Duchamps Komposition erneut auf. In der zarten Einfärbung von Beige verzichtet er auf malerische Virtuosität. Tiefe entwickelt er nicht durch Farbkomposition, sondern durch das Auftragen mehrerer Schichten ausgeschnittener Formen. Die Linien eines Bleistifts können sichtbar bleiben, wie auch weiße Akzente von Acrylfarbe. Einer Collage technisch vergleichbar bleibt *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* dennoch derart mit der Leinwand verbunden, dass das Werk als Malerei verstanden werden muss. Auch hier analysiert Sayles die Gesten Duchamps, der das Medium Malerei wie kein anderer an seine Grenzen brachte. Duchamps berühmte Frage »Kann man Werke schaffen, die keine Kunst sind?« wäre hier auf Sayles bezogen anzupassen: »Kann man Gemälde schaffen, die keine Malerei sind?«.

Michael Sayles webt in *Naked Woman in African Mask Descending a Staircase* eine westafrikanische Helm-Maske in die Komposition hinein, die das Bild in ihrer fantastischen Struktur dominiert. Mit ihr treibt er das im Werk Duchamps bereits angelegte Spiel mit den Geschlechtern weiter, indem er ›ihr‹ eine Männern vorbehaltene Maske aufsetzt. Laut Aussage des Künstlers hätte der Titel auch lauten können: »Naked Woman in African Mask for a Male but She Doesn't Care because She Is European«. Damit wird deutlich, dass hier die geschlechtliche Bestimmung in den Kanon der Aneignung, in den Diskurs kultureller Appropriation und in koloniale Suppression übertragen wurde und weit über eine Auseinandersetzung mit einem der ikonischen Meisterwerke der Moderne hinausgeht.
Es begegnen sich im Bild von Michael Sayles jetzt zwei in der suppressiven Kolonialgeschichte ungleich verbundenen Kulturen neu – und sie begegnen sich auf Augenhöhe. Sayles bringt nicht nur die Frage nach der Vorkonditionierung der Betrachter:innen erneut und mit zeitgenössischen postkolonialen Diskursen zum Vorschein – er bindet sein Werk durch die eingesetzte Maske auch zurück an die Frage nach Geschlecht und Sinnlichkeit.

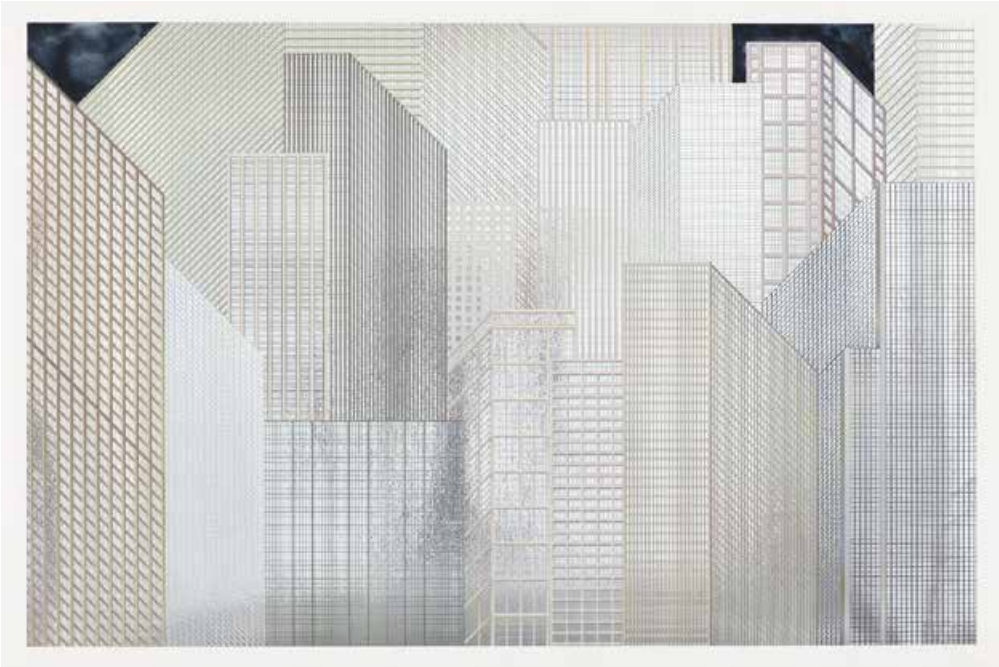
Raphaela Simon, ***Pfeife II (Pipe II),*** **2021**
Öl auf Leinwand, 160 × 210 cm



Heba Y. Amin, *A Mathematical Manner of Perceiving*
[Eine mathematische Art der Wahrnehmung], 2016
Eisen, pulverbeschichtet, 220 × 185 × 6 cm



Sarah Morris, *Dulles (Capital),* **2001**
Glanzlack auf Leinwand, 214 × 214 × 4,5 cm



Ma Qiusha, *You (Kaleidoscope No. 2)*, 2013
Aquarell und Mischtechnik auf Papier, 102 × 152,5 cm

Anselm Reyle, *Lampe*, 2002 / *trust* [Vertrauen], 2000
Fundobjekt, Stroboskoplicht, 80 × 65 cm
Laminatplatten, Neon, 237 × 400 × 11 cm

Gerold Miller, ***hard:edged 29*** **[hart:kantig 29], 2001**
Aluminium, lackiert
260 × 285 × 10 cm

John M Armleder, ***Don't Do It! (Readymades of the 20th Century) F.S. (Furniture Sculptures),*** **1997/2000**
Mixed Media, 180 × 400 × 150 cm

Friederike Horstmann

KUNST AUS ZWEITER HAND

Der abschließende Bereich im Rundgang durch die Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* präsentiert rückbezügliche Aufnahmen und Wiederverwertungen von Namen, Motiven, Stilen und Verfahrensweisen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts – künstlerische Praktiken, die auf bereits Gemachtes rekurrieren, sei es in einer Auseinandersetzung mit Architektur, sei es mittels ideenräuberischer Aneignungen von künstlerischen Konzepten oder einer Erweiterung des Readymade-Prinzips. Der französische Kurator und Kritiker Nicolas Bourriaud bezeichnet diese Entwicklung in der Kunst als ›Postproduction‹.[1] In seinem gleichnamigen Essay würdigt er die Neu- und Wiederverwertungen bekannter Stile als Strategien der Rekombination bzw. Neuanwendung vorhandener Ideen. Sie ermöglichen eine Vielfalt gleichberechtigt nebeneinander bestehender Perspektiven: »Die Definition dessen, was zeitgenössisch ist, kann so eigentlich nicht mehr stattfinden. Es muss jetzt vielmehr darum gehen, verschiedene Ebenen und Vorstellungen von Zeit parallel existieren zu lassen.«[2] Diese von Bourriaud konstatierten Rückbesinnungen auf Traditionen wie auch auf vorhandenes Material – auch außerhalb der Kunstsphäre – lassen sich für alle hier thematisierten Positionen freilegen.

Das multimediale Werk von Anselm Reyle lenkt das Augenmerk auf intensive Licht-, Farb- und Oberflächeneffekte, setzt Spektakuläres gleichwertig neben Abseitiges und ist ein oft rauschhafter Remix disparater Codes, der die kunsthistorische Vorstellung von einer kohärenten Periodisierung von Stilen zugunsten eines polyphonen, nicht-linearen Stilbegriff verwirft. Charakteristisch ist die Nutzung von Fundstücken, die ihrer ursprünglichen Funktion enthoben, visuell verändert und in einen neuen Zusammenhang gestellt werden: Von verfremdetem Zivilisationsmüll über handelsübliche Neonröhren bis hin zu trivialen Dekorationsmaterialien wie Kunststoff-, Hochglanz- und Spiegelfolien. Bei der künstlerischen Bearbeitung variiert deren Verfremdungsgrad von verschmitzter Kennbarkeit bis hin zu ästhetischer Verunklärung der ursprünglichen Herkunft. Mit ihrem Hang zu geschmacklich entgleisenden Oberflächen und ihrer gezielten Suche nach Effekten wurden Reyles Werke oft unter Kitschverdacht gestellt und eine Marktaffirmation diagnostiziert, da klischierte Kunstideen appropriiert und als schillernde Hochglanzversionen realisiert werden.[3] Die Steigerung des Vorgefundenen ins Grell-Glamouröse stellt neben den kunsthistorischen Bezügen eine Ambivalenz her, die insofern auch für seine Wandinstallation *trust*, 2000, gilt. Reyle kombiniert ›urban waste‹ mit ›funky lights‹: Teile der Wandverkleidung eines ehemaligen Konferenzraums einer DDR-Fabrik in der Berliner Chausseestraße werden als serielles Relief vertikal an die Wand montiert und mit pinken Neons hinterleuchtet. Jede der zwölf Platten strahlt an den Rändern kitschig glühend in den Raum hinein, wobei die Kombination oder besser Kollision von neonpinker Farbigkeit und beigen Holzplatten die

Michel Verjux, ***Ouverture intérieure***
[Innere Öffnung], 2011
Profilscheinwerfer, Maße variabel

Philippe Decrauzat, ***LOOP (20 lines),*** **2015/17**
Acryl auf Leinwand, 215 × 245 cm

Rupert Norfolk, ***I-Beams (III)***
[Doppel-T-Träger (III)], 2007
Acryl, Lack, Stahl
91/93/93,5/96,5/ × 20,5 × 20,5 cm

Rupert Norfolk, ***Untitled*****, 2007**
Handgewebter Aubusson-Wandteppich, 146 × 226 cm

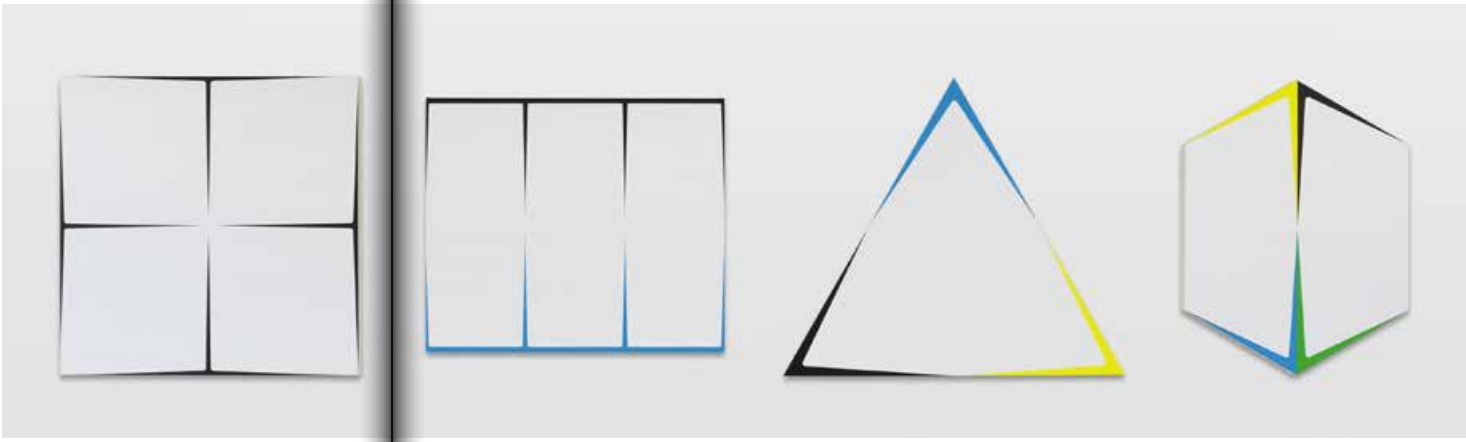
Schwebe zwischen Glamour-Pop und Sperrmüll-Schrott hält, gleichermaßen attraktiv und distanzierend wirkt und mit ihrem harten Leuchtfarben-Agitprop-Look an vieles erinnern kann: an die frühe Punkbewegung, an Bar-Interieurs und an Pop-Art. Eine ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ artikuliert sich insofern auch im Titel, als ›trust‹ im Englischen nicht nur für das Wort ›Vertrauen‹, sondern auch für den wirtschaftlichen Zusammenschluss mehrerer Firmen steht. Ungewöhnlich kombiniert, rekontextualisiert Reyles ikonoklastische Materialkollision *trust* nicht nur urbane DDR-Relikte, sondern greift zudem auf das Formen-, Material- und Ideenrepertoire der modernen Kunst zurück – auf das seriell-reduzierte Vokabular der Minimal Art, auf visuelle Lichtexperimente von ZERO, auf das Konzept des Objet trouvé, das kunstfremde, der Alltagskultur entstammende Materialien verwendet – wobei die zahlreichen Bezüge mittels geschmacklicher Grenzübertritte profanisiert werden.

Vis-à-vis von Reyle präsentiert die Ausstellung Ma Qiushas *You (Kaleidoscope No. 2)*, 2013, eine Collage, die sich auf eine andere Art mit Architektur auseinandersetzt: Die leicht unteransichtige Perspektive gewährt einen Blick auf eine menschenleere, metallisch schimmernde Megacity, deren Hochhäuser dicht gerasterte Fassadenstrukturen aufweisen und kaum mehr einen Blick auf einen schwarz aquarellierten Himmel frei geben. Formatfüllend variieren die Gitterraster und zeigen Mas Interesse an einer geometrischen, funktionalistisch geprägten Architektur. Um die Fenster zu kennzeichnen, schneidet sie kleine Rechtecke aus Gold- und Silberplättchen zurecht und fügt diese in die Rasterstruktur ein, wodurch glänzende Fensterflächen entstehen. Mit den grafischen, streng geometrischen Gitterstrukturen zeigt *You (Kaleidoscope No. 2)* deutliche Anleihen an die Formensprache des Minimalismus, wobei Präzision und Perfektion durch kleine Irregularitäten in Frage gestellt werden: Zwar folgen die dichten, linear geschlossenen Rasterstrukturen strikten Vorgaben, aber durch die Aquarelltechnik entstehen unweigerlich individuelle Akzentuierungen. Durch filigrane Bearbeitung wird den Bauten ihre Monumentalität und Strenge genommen, sodass die anonym wirkende Architektur weniger real als traumhaft wirkt. Der Titel der seit 2012 fortlaufenden Serie adressiert die Betrachter:innen und verweist auf ein partizipatorisches Potenzial innerhalb eines kaleidoskopischen Spiels mit der Wahrnehmung.

Sarah Morris ist in der Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* mit einem Bild ihrer *Capital*-Serie vertreten, in welcher sie sich mit urbanen Typologien US-amerikanischer Provenienz und insbesondere mit Oberflächen moderner Repräsentationsgebäude auseinandersetzt – mit Gebäuden, die für politische Macht und wirtschaftliche Prosperität stehen. Wie der Titel *Dulles (Capital)*, 2000, suggeriert, zeigt das großformatige Gemälde einen Fassadenausschnitt des International Airport in Washington D.C. Am Computer extrahiert die Künstlerin aus Fotografien visuell charakteristische Linien und Flächen und fügt neue Perspektiven, Verkürzungen und Spiegelungen hinzu. Die so gewonnene Rasterstruktur wird auf monochrome Grundierung aufgetragen, mit Klebeband abgeklebt und Parzelle für Parzelle mit kräftigen Farben individuell definiert. Aufgrund ihres kontrastreichen Wechsels wirken die grell bunten, in das perspektivische Gittergerüst eingefügten Farbfelder wie ein visuell verrätselteres Spiegelkabinett. Gleichmäßig auf die Leinwand aufgetragenen erzeugen die hochglänzenden Haushaltslacke schillernde Lichtreflexe und versinnbildlichen mit dem kaleidoskopisch strahlenden Farbenspektrum die dynamische Betriebsamkeit des Flughafens. So mutet *Dulles (Capital)* als eine affirmative Apotheose einer Hightech-Architektur in der US-amerikanischen

Hauptstadt an, obwohl es nach Selbstaussage der Künstlerin »um Ideologie und Macht, nicht etwa um Architektur« gehen soll.[4] Die geometrische Rasterkonstruktion wie auch die glatt glänzende Oberfläche erinnern an das Bildvokabular der Mininmal Art, wobei das bunte Farbspektrum der Konsum- und Popkultur entlehnt zu sein scheint.

Mit investigativen Methoden hinterfragen die medienübergreifenden Arbeiten von Heba Y. Amin Sehgewohnheiten und Machtpositionen, untersuchen imperialistische Implikationen bei der Erfindung optischer Medien oder legen die latente Aggressivität von Landvermessungstechnologien frei. In ihren forschungsbasierten Projekten geht es darum, unsere Sichtweisen auf die Geschichte zu befragen und andere Perspektiven in vorgefertigte Wahrnehmungsmuster einzuweben – besonders, wenn es dabei um die Repräsentation von Kultur und Geschichte des Nahen Ostens geht. So beziehen sich viele ihrer minimalistischen Wandobjekte aus schwarzem Eisen nicht, wie es zunächst naheliegend scheint, auf die Kunst der 1960er-Jahre, sondern sind plastische Übersetzungen der Diagramme aus der siebenbändigen Schrift *Kitāb al-Manāẓir* von Ibn al-Haytham. In dem *Buch der Optik*, das der arabische Gelehrte von 1011–21 niederschrieb, suchte er die Kluft zwischen Mathematik und Physik mittels einer Kombination aus rationalen Argumenten und wiederholbaren, empirischen Experimenten zu schließen und etablierte so eine der Grundlagen moderner wissenschaftlicher Methodik. In seinem Buch *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* konstatiert Hans Belting eine kulturhistorische Marginalisierung von Ibn al-Haythams Kenntnissen außerhalb der Wissenschaftsgeschichte: »Es ist ein Mythos, dass die Renaissance die geometrische Perspektive von Grund auf ›erfunden‹ habe. Vielmehr war diese seit dem Mittelalter durch jene arabische Theorie eingeführt, für welche die lateinischen Interpreten den Begriff ›perspektiva‹ verwendeten.«[5] In seinem Buch weist Belting diverse Umsetzungen von Ibn al-Haythams mathematisch fundierter Sehtheorie nach. Die Dominanz einer eurozentrischen Geschichtsschreibung lasse vergessen, dass der perspektivische Blick keineswegs unser natürliches Sehen abbildet. Ibn al-Haytham bewies, dass die visuelle Wahrnehmung mit dem ins Auge fallenden Licht zusammenhängt. Vom mathematisch-philosophischen Standpunkt aus ging es in seiner Sehtheorie um die Vermessung des Lichts, während der Blick erst später ein Thema der westlichen Bildtheorie werden sollte. In der Wandskulptur *A Mathematical Manner of Perceiving*, 2016, geht es nicht, wie der Titel nahelegt, um eine plastische Aneignung einer Darstellung, die sich mit der Geometrisierung der Wahrnehmung im *Buch der Optik* auseinandersetzt. Vielmehr zeigt das Diagramm ein noch älteres Problem der Geometrie: Um Geld zu verdienen, kopierte Ibn al-Haytham die *Konika* – eine Untersuchung über Kegelschnitte – vom griechischen Mathematiker Apollonius.[6] In seiner Darstellung spiegelte Ibn al-Haytham das Diagramm, da arabisch – anders als die griechische Leseart – von rechts nach links geschrieben wird. Bei Amins Wandobjekt aus Eisen handelt es sich also um eine Bezugnahme zweiter



Stéphane Dafflon, ***AST287-290*****, 2017**
Acryl auf Leinwand, 100 × 100 cm /
85 × 100 cm / 100 × 75 cm / 100 × 75 cm

Ordnung. Eine Feststellung, die vergleichbar auch für das in der Ausstellung benachbart präsentierte Objektearrangement *Don't Do It!*, 1997/2000, von John M Armleder gilt. Amins Übersetzungen von technischen Zeichnungen in Metallskulpturen betonen deren ästhetische Qualitäten.

John M Armleders multimediales Werk setzt sich mit den Stilen, Dogmen und Ismen der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinander, indem es diese zugleich paraphrasiert, dekonstruiert und neu definiert. Als ironische Hommage an die unzähligen Varianten und Derivate von Marcel Duchamps Readymades versammelt *Don't Do It!* einige der bekanntesten Objekte in einer Art Readymade-Gesamtkunstwerk. Inszeniert als eine materielle Anhäufung aus dem imaginären Fundus der Kunst des 20. Jahrhunderts gehen Autonomie und Aura der einzelnen Objekte verloren. Das Arrangement ist einer Sperrmüllsammlung nicht unähnlich und damit ein ironischer Verweis auf das Ende einer Entwicklung. So enthält der Titel der Arbeit eine Warnung an andere Künstler:innen und Kurator:innen – ›Don't Do It!‹ –, die erwartungsgemäß ohne Konsequenzen bleibt. In *Don't Do It!* geht es insofern um Standards zeitgenössischer Kunst, als die Wiederholung der Duchamp'schen Geste eine doppelte Verabschiedung des Originalbegriffs ist: Das Readymade, das die Aura des künstlerischen Originals und die damit verbundenen Ideale einer individuellen künstlerischen Autorschaft zerstören sollte, hat sich im Laufe der Zeit selbst als Ikone etabliert. Armleders Installation ist ein Readymade zweiter Ordnung, um das wahrhaft ›Originelle‹ künstlerischen Denkens in den Blick zu rücken.

Vis-à-vis zu *Don't Do It!* beschäftigt sich Andy Warhol auf andere Art mit Historizität, Ikonizität und Ironie. An den wohl bekanntesten Vertreter der Pop-Art vergab die Daimler AG anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Automobils den Auftrag zur Bildserie *Cars*, 1986/87, wodurch sich Warhol erstmals mit einem nicht-amerikanischen Produkt beschäftigte: Anhand ausgewählter Mercedes-Typen sollte er die Geschichte von der Daimler Motorkutsche aus dem Jahr 1886 bis in die 1980er-Jahre dokumentieren. Die *Cars*-Serie, welche die Präsentation jedes bahnbrechenden Typs in zwei Varianten – als Einzelmotiv und Mehrfachdarstellung – vorsah, brach bedingt durch den Tod Warhols mit dem Versuchswagen C 111 von 1970 ab. Warhols Serie inszeniert etwas, das selbst schon Bild ist: Als Vorlagen für seine Siebdrucke dienten ihm Werbeanzeigen von Daimler, die er mittels knalliger

Timm Rautert, ***Portrait (Walter De Maria), New York*, 1971**
12 Schwarzweißfotografien, Bromsilbergelatineabzug, Vintageprint, 23,9 × 18,2 cm und 18,2 × 23,9 cm

Farben stilisierte. Mit konsequenter Anwendung serieller Verfahren bestimmt die Mediatisierung sowohl die Inhalte wie auch den Prozess des Bildermachens selbst. Ganz gegen Walter Benjamins These vom Verlust der Aura durch technische Reproduzierbarkeit basiert die Ikonizität auf unablässiger Reproduktion.[7] Warhols Produktivität, die das Bild nur im Plural kennt, führt vor, wie Quantität und Qualität zur Deckung kommen: Bedeutsam ist allein, was endlos wiederholt wird – auch das Automobil ist beliebig reproduzierbar, ohne sein Wesen einzubüßen.

Der deskriptive Titel *hard:edged 29*, 2001, einer Arbeit von Gerold Miller adaptiert den Namen einer in den 1960er-Jahren präsenten Stilrichtung der minimalistischen Malerei: Frei von allen Bezüglichkeiten zur Außenwelt soll das schablonenhaftflächige Werk mit geometrischen Formen und harten, scharf gegeneinander abgegrenzten Farbaufträgen zum eigentlichen Kunstgegenstand werden. Anstelle von Figuration, Expression und Gestik trat die systematische Reflexion über das Tafelbild: Format, Flächigkeit, die Eigenschaften der Farbe, die Grundlagen der Wahrnehmung jenseits von Illusion. Ein weiterer Schritt innerhalb der Entwicklung führte zur Übertragung von Malerei ins Dreidimensionale mit Frank Stellas ›Shaped Canvases‹, wobei die Ausdehnung der Farbe mit der ihres Trägers identisch ist. Für seine *hard:edged*-Gruppe hat Miller die charakteristische Deckung von Farbe und Bildkontur, der ›color as shape‹, übernommen, die eine enge Beziehung zwischen Farbe, Form und Raum bewirkt. Mittels radikaler Reduktion überprüfen seine großformatigen Arbeiten im Grenzbereich von flachem Wandobjekt und plastischem Tafelbild nicht nur Fragen der Bildlichkeit, sondern re-definieren das Verhältnis von Werk und Wand.

LOOP – eine Arbeit von 2015/17 des schweizerischen Künstlers Philippe Decrauzat – hat ebenfalls die Form einer ›Shaped Canvas‹: Die Struktur des dynamischen Linienschwungs definiert die Umrisse der Leinwand, wodurch Bildträger und Bildstruktur sich wechselseitig konstituieren und eine Kongruenz zwischen Inhalt und Form herbeiführen. Im Bildaufbau herrscht strenge geometrische Gesetzmäßigkeit: Die Konfiguration aus einem Band mit je neun schwarzen und weißen Linien ist achsensymmetrisch und formt mit ihren dynamischen Schwüngen einen blumenähnlichen Umriss, der – wie bei Miller – ein leeres, hier jedoch hexagonales Zentrum umkreist. Die Linien laufen zunächst parallel, beschreiben dann eine abrupte Kehrtwende und scheinen durch die kurvige Verzahnung eine plastische Dimension in die forcierte Flächenhaftigkeit des Bildes zu bringen. Durch die Anordnung der Linien zu Schlaufen, Schleifen und Rekursionen entsteht eine komplexe planimetrische Darstellung, die den Akzent auf optische Qualitäten der Erscheinung verschiebt: Faltungen, wellenförmige Schwünge und Überlappungen der gemalten Linien erzeugen den Eindruck als wölbe sich die ebene Bildfläche in den Raum. Mittels dieser wahrnehmungspsychologischen Wirkung knüpft Decrauzat an der Op Art der 1960er-Jahre an und verbindet diese mit Techniken digitaler Grafikprogramme. So nimmt *LOOP* das in seinem Titel beschriebene Organisationsprinzip genauer unter die Lupe: nicht nur als formale Entscheidung, sondern auch als rekursives Phänomen innerhalb der Kunstgeschichte. Vom Minimalismus über Op Art bis hin zum Experimentalfilm ließen sich in Decrauzats Werk vielfältige Rückbezüge freilegen.

Um eine Erforschung von optisch-ästhetischen Phänomenen geht es auch dem britischen Künstler Rupert Norfolk: Mittels einer Umwandlung der Materialeigenschaften irritiert er unsere Sinneseindrücke. Solch Umwidmung von Werkstoff und Wahrnehmung formuliert Norfolks Arbeit *I-Beams (III)*: Vier auf dem Boden angeordnete Industriestahlträger, die mit Acryl farbig lackiert sind. Die feinen, fließend gesprayten Farbverläufe schimmern elegant, lassen die materiellen Anmutungsqualitäten – die Schwere und Härte des Stahls – vergessen und die massiven Industriestahlträger paradoxerweise fragil erscheinen. Die sprühlackierte Oberfläche simuliert auf dem Stahl malerische Schattenverläufe, die je nach Setzung des Ausstellunglichts mit den realen Reflexionen korrespondieren oder diese konterkarieren. Licht ist hier nicht bloße Erscheinung, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Wirkung. Zwei Momente koexistieren in der Arbeit: ein Spiel zwischen Skulptur als materialer Präsenz einerseits und Malerei als Medium illusionistischer Raumdefinition andererseits. *I-Beams (III)* changiert zwischen Objekt und Bild, Präsentation und Repräsentation, zwischen ›Kultur‹ und ›Realität‹. Eine differenzierte Materialbearbeitung zeigt sich auch in der textilen Bodenskulptur von Norfolk: Hergestellt mit traditioneller Technik besteht *Untitled*, 2007, aus einem schwarzweißen Aubusson-Wandteppich, der mit seinem dicken Stoff als Faltenwurf auf dem Boden ausgestellt ist. Bei genauer Betrachtung zeigt das geometrische Muster auf der Tapisserie eine Verdoppelung: Einige der Falten sind real, andere jedoch illusionistische Trompe-l'œil-Effekte – Bilder von Falten, die als Musterverschiebungen in das textile Flächengebilde eingewirkt wurden und einen Faltenwurf suggerieren noch bevor die Decke ausgelegt ist. *Untitled* ist sowohl eine zerknitterte Draperie als auch das gewebte Bild einer zerknitterten Draperie, die Wirkung changiert raffiniert zwischen realen und fiktiven Falten.

In anderer Weise als Gerold Miller lenkt Michel Verjux den Blick auf Leere, auf den Raum, auf seine Details. In *Ouverture intérieure*, 2011, wird die Trennung zwischen Ausstellungsraum und ausgestelltem Objekt aufgelöst. Seit den 1980er-

Jahren arbeitet Verjux mit starken Beleuchtungsscheinwerfern, mit denen er Lichtspots in der elementaren Form eines Kreises auf Wand, Decke oder Boden wirft und mittels dieser minimalen Intervention immaterielle Bilder auf Zeit erzeugt. Neben dem Verjux' Werk beherrschenden Lichtkreis gibt es vertikale Lichtstäbe und Quadrate aus Licht. Die Umgebung, der Vorgang des Sehens und die physische Materialität des Lichts werden durch eine einfache, aber präzise gesetzte Weißlichtprojektion neu definiert. Die Intensität des 650 Watt Halogen-Profilscheinwerfers scheint ein Loch in die Ausstellungswand zu schlagen. Besucher:innen werden geblendet und erleben durch die reine Präsenz des Lichts eine Art visuellen Knall. Für Verjux ist seine weiße, auf die Ausstellungswand projizierte Lichtkreisfläche nichts Anderes als ein »acte de montrer« [Akt des Zeigens], eine deiktische Geste also, die von religiösen oder spirituellen Konnotationen sinn- und bedeutungsentleert ist. Auch die Objekthaftigkeit des Projektors konterkariert deren auratische Wirkung. Aktion, Konkretion und Rezeption sind die Bedingungen für Verjux' ›éclairage‹: »Licht in Aktion innerhalb einer konkreten Situation, zeitlich und räumlich, vor dem Blick eines oder mehrerer Zuschauer.«[8]

Die 12-teilige Fotografieserie *Ohne Titel (Portrait Walter De Maria)*, 1971, von Timm Rautert umkreist eine völlig anders geartete Leerstelle. Auf einer seiner vielen Reisen nach New York hat der damals junge Fotografiestudent Ende der 1960er-Jahre eine Serie von Künstlerporträts begonnen. Obgleich Walter De Maria sich einem klassischen Porträt verweigerte, ließ er sein Studio fotografieren. Erstmals 1972 im US-amerikanischen Kunstmagazin *Avalanche* publiziert, erhalten die Fotografien keine Credits, sodass Rautert ebenfalls unsichtbar bleibt. In den kargen, äußerst reduzierten Atelierräumen spielen die Objekte die Rolle von Protagonist:innen und fungieren gleichsam als Signaturen eines imaginierten Künstlerporträts. Die Verweigerung De Marias uns ein Abbild seiner Persönlichkeit zu vermitteln befreit und stimuliert die Imagination. Was dokumentieren, was bezeugen, was erzählen diese Objekte in seinem Studio, die stilllebenhaft in Szene gesetzt sind? Das Thema Arbeit – das auch sonst in Rauterts Fotografien präsent ist – spielt eine Rolle: Leinwände in einem sonst leeren Raum an die Wand gelehnt; ein Planschrank, der auf die Lagerung von Material verweist. Obwohl in beiden Fotografien die Objekte einen Bezug zur künstlerischen Produktion anzeigen, ist keine Kunst sichtbar, wie auch der Rest der Serie unwichtig erscheinende Dinge fokussiert: Feuereimer, seriell an der Wand hängend, erinnern an minimalistische Skulpturen und Duchamp'sche Readymades; ein Poster mit Hindu-Gottheiten wie eine mesoamerikanische Steinskulptur am lodernden Kamin verweisen auf unterschiedliche Formen des Glaubens. Möbel – ein Bett, zwei Stühle – demonstrieren alltägliche Aspekte, während eine Landkarte und ein Schiff auf die Aktivität des Reisens hindeuten. Eine Stereoanlage und ein Fernseher mit dem Sendebild einer Spielshow fokussieren die Vermittlung von Kultur, ebenso wie ein Tresor deren Kommodifizierung. Die Serie endet mit der Aufsicht auf eine Trommel, eine Anspielung auf die musikalischen Praktiken De Marias, der seine Karriere als Musiker begann und als Proto-Mitglied bei The Velvet Underground Schlagzeug spielte. Die unterschiedlichen Objekte stehen für einen weitausgreifenden Begriff von Zeugenschaft, in dem eher abseitige Alltagsdinge ein Mosaik an Erzählungen eröffnen und Leerstellen die Frage aufwerfen, was wir überhaupt von einem Menschen wissen können. Gleichzeitig verdichten sich diese Bruchstücke zu einem assoziativen Porträt: Man kann in den Dingen finden, was De Marias Kunst umtreibt, als Motive, auch als Strukturen. Eine auf Realien stoßende Mythopoetik. Askese und Abwesenheiten seiner konzeptuellen Kunst und deren Vermittlung über optische Speichermedien wie Film und Fotografie. De Marias Vorliebe für minimalistische Formen und stringente Ordnung. Aber Aufgehen wollen Rauterts Fotografien in diesem Finden nur selten.[9]

Anmerkungen

1 Vgl. Nicolas Bourriaud. *Postproduction. Culture as a Screenplay. How Art Reprograms the World*. Übersetzt von Jeanine Herman. New York: Sternberg Press, 2002.

2 Nicolas Bourriaud in einem Interview mit Wiebke Gronemeyer. Wiebke Gronemeyer. »Die Moderne im Rückspiegel«. *Art – das Kunstmagazin* (März 2009).

3 Wolfgang Ullrich. »Siegerkunst«. *POP. Kultur & Kritik*, Jg. 7 (2015): S. 28–33.

4 Zit. n. Corinna Daniels. »Rastlos in der großen Rasterstadt«. *Die Welt*, 7. Mai 2001, https://www.welt.de/print-welt/article455493/Rastlos-in-der-grossen-Rasterstadt.html [Letzter Zugriff: 4. Mai 2021].

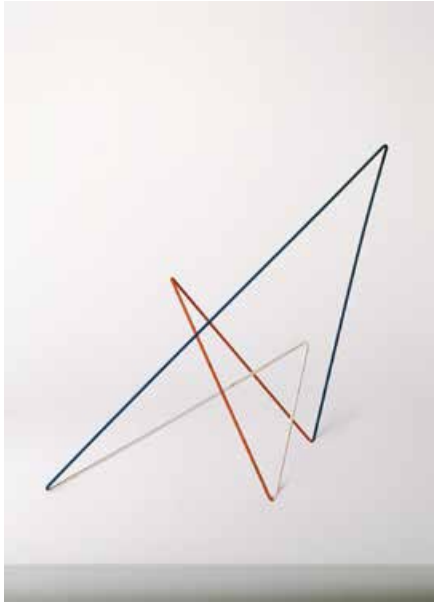
5 Hans Belting. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C.H. Beck Verlag, 2008: S. 37.

6 Für ihre ausführlichen Erklärungen zum Diagramm danke ich herzlich dem Mathematikhistoriker Jan Pieter Hogendijk und dem Philosophen Nader El-Bizri.

7 Vgl. Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

8 Zit. n. Renate Wiehager und Julia Müller: »Michel Verjux«. In: Renate Wiehager (Hrsg.): *Conceptual Tendencies 1960s to Today. Werke der Daimler Art Collection*. Berlin 2011: S. 152.

9 Dank an den Galeristen Sandro Parrotta für den folgenden Literaturhinweis: Jane McFadden. *Walter De Maria. Meaningless Work*. London: Reaction Books, 2016.



Willi Baumeister, ***Ruhe und Bewegung II (auf Blau),*** **1948**
Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte, 81 × 100 cm

Oskar Schlemmer, ***Sitzende*****, 1923**
Öl und Lackfarbe auf Leinwand auf Karton
81,3 × 31,3 cm

Hermann Glöckner, ***Faltung I*****, 1967/1975 (Urform in Karton 1934, Modell von 1964)**
Messinglegierung, 46 × 21 × 18,5 cm

Norbert Kricke, ***Raumplastik Weiß-Blau-Rot*****, 1954**
Stahl, gestrichen, 52 × 54 × 40 cm

Wiebke Hahn

EINE KURZE ZEITREISE. ABFAHRT: 1923 | ANKUNFT: 2013

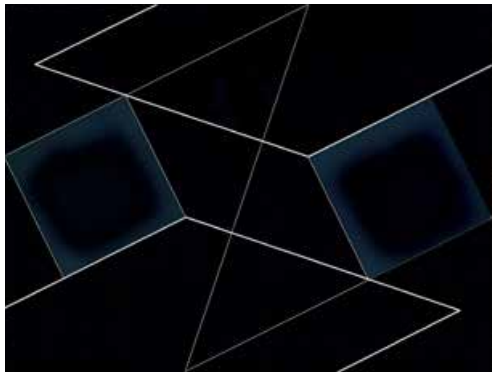
Kaleidoskopartig reflektiert die Kabinettpräsentation im Rahmen der Ausstellung *Friendship. Nature. Culture* die Entstehungsgeschichte der Daimler Art Collection. Als einen ihrer gewachsenen thematischen Schwerpunkte bildet sie die Entwicklung von der klassischen Moderne über Tendenzen der Abstraktion bis hin zu aktuellen, konzeptuellen Auffassungen von Kunst ab. Die Erzählung beginnt im Jahr 1923 in Stuttgart und spannt einen Bogen bis in das Jahr 2013 mit Werken der Waliserin Bethan Huws, die heute in Berlin lebt, womit nicht nur eine Internationalisierung, sondern auch eine Kontinuität modernistischer Tendenzen nachvollzogen wird. Bei Gründung der Sammlung 1977 lag ein besonderer Fokus auf den Künstlern – Künstlerinnen waren bis zum Jahr 2000 kaum vertreten – der südwestdeutschen Avantgarde und – auch auf europäischer Ebene – der Herausbildung der konkreten und konstruktiven Tendenzen von der klassischen Moderne bis in die Nachkriegskunst. Schon früh war eine interdisziplinäre Ausrichtung erkennbar, mit Werken im Grenzbereich von bildender Kunst, Architektur, ästhetischer Theorie und funktionalem Produktdesign. Diese Tendenzen konnte Renate Wiehager um wegweisende Entwicklungen in den Bereichen der abstrakt-konstruktiven, konzeptuellen und minimalistischen Positionen ergänzen und kontinuierlich um neue thematische Aspekte erweitern.

Die dichte Hängung von Werken verschiedener künstlerische Stile und Medien setzt die formalen Fragestellungen in Bezug zueinander, welche die Neuausrichtung der Formensprache und Materialästhetik seit den 1920er-Jahren begleitet und initiiert haben, wobei auch die Dialoge im europäischen und US-amerikanischen Umfeld reflektiert werden. Hervorgehoben werden so das enge Beziehungsgeflecht und das wechselweise Aufgreifen oder vielmehr: das Weiterentwickeln grundlegender konzeptueller und formaler Elemente bis in die Gegenwart hinein. Wie nicht selten im Leben spielt auch in der Kunst das berühmte Vitamin B eine nicht zu unterschätzende Rolle, denn schon immer sahen sich Künstler:innen als wichtige Weggefährt:innen, Austauschpartner:innen und Quelle der Inspiration. Die Netzwerke freundschaftlicher Beziehungen, wechselseitiger Wertschätzung sowie die Zusammenschlüsse zu Künstler:innengruppen bilden einen atmosphärischen Hintergrund.

Der Weg in die Abstraktion

Die Entwicklungsgeschichte der klassischen Moderne in Deutschland wurde wesentlich von der Aufbruchsstimmung der Stuttgarter Akademie bestimmt, insbesondere von ihrem Lehrmeister Adolf Hölzel und seinen Schüler:innen, die enge Kontakte zu den progressiven Künstler:innenkreisen in Berlin, Weimar, Paris und Wien pflegten. Oskar Schlemmer, Otto Meyer-Amden und Willi Baumeister besuchten gemeinsam Hölzels sogenannte Komponierklasse, in der er zwischen 1905 und 1919 Farbtheorie und einen konstruktiven Bildaufbau lehrte. Sie wurden zu Freunden, initiierten

Henk Peeters, ***Weiße Federn auf Weiß*, 1962**
Federn auf Leinwand, 80 × 75 × 9 cm



Josef Albers, ***Structural Constellation F-14*** **[Strukturelle Konstellation F-14], 1954**
Resopalgravur, 44 × 57,5 cm

Franz Erhard Walther, ***49 Nesselplatten*, 1963**
Hartfaserplatten, weiße Grundiermasse, Kleister, Nessel, je Platte 23 × 17 × 0,5 cm

Jan Henderikse, ***Korkenrelief*, 1962**
Korken auf Holz, Ø 76 cm

gemeinsame Ausstellungen und künstlerische Projekte, auch in den Bereichen Baugestaltung, Typografie und Theater. In ihrer künstlerischen Arbeit befassten sie sich mit ganz unterschiedlichen Gestaltungsfragen. Und doch verfolgten sie gemeinsam den von Hölzel vorgezeichneten Weg hin zu den Tendenzen figürlicher und geometrischer Abstraktion, wobei sie ihre individuelle Formensprache mit einer spirituellen Haltung verbanden.

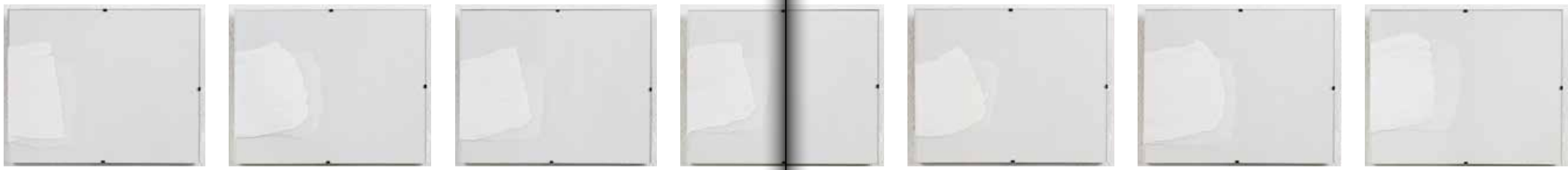
Während Schlemmer in seiner künstlerischen Arbeit die Zusammenhänge zwischen Funktion und Proportion der menschlichen Figur ergründete, um eine ›Kunstfigur‹ zu schaffen, trat das Gegenständliche in Willi Baumeisters Malerei ab den frühen 1920er-Jahren – in Orientierung am russischen Konstruktivismus und den niederländischen Vertrerter:innen des De Stijl – immer stärker zugunsten einer einfachen geometrischen Formensprache zurück. In dem Werk *Ruhe und Bewegung II (auf Blau)*, 1948 – die erste Arbeit, die 1978 für die Daimler Art Collection erworben wurde – scheinen die abstrakten Formen wie Schattenbilder vor dem blauen Hintergrund zu schweben. Zeitlebens suchte Baumeister nach der ›Urform‹ beziehungsweise ›Urkraft‹, die er auch in seinen zahlreichen Schriften theoretisch zu fassen versuchte. Sein modernistisches Kunstverständnis und seine Kunsttheorie[1] prägten die Neuorientierung in der Kunst nach 1945 wesentlich, nachdem die Künstler:innen der deutschen Moderne unter dem Nationalsozialismus als entartet diffamiert und verboten wurden. 1947 wurde Baumeister als Professor an die Stuttgarter Akademie berufen, wo er die Grundbegriffe des bildlichen Gestaltens lehrte.

Oskar Schlemmer bildet in der Kabinettpräsentation die Brücke zum Bauhaus, wo er als Lehrer zunächst in Weimar ab 1921 für Wandmalerei und ab 1925 in Dessau in der Bühnenklasse tätig war. In seiner Arbeit befasste er sich mit formaler Reduktion und Sinnbildern einer harmonischen Einheit des Menschen mit der Welt, wobei es ihm weniger um gesellschaftspolitische als um metaphysische Fragestellungen ging. Das Bild in der Ausstellung, *Sitzende*, 1923, zeigt beispielhaft seinen Verzicht auf charakteristische Merkmale oder die Sichtbarmachung von Emotionen, vielmehr steht die Fokussierung auf formale Parameter im Vordergrund. In seiner Arbeit als Bühnenbildner übertrug Schlemmer den ›Kunstkörper‹ auf den realen Menschen. In den raumplastischen Kostümen seines berühmten *Triadischen Balletts* werden Raum, Figur und Mensch schließlich zur Einheit.

Mit Georges Vantongerloo gehörte Willi Baumeister der 1931 in Paris gegründeten internationalen Gruppe abstraction–création an, die ein rein geometrisch-konstruktives Kunstverständnis verfolgte. Richard Paul Lohse schloss sich den Zürcher Konkreten an, mit denen auch Baumeister in engem Austausch stand. Ihr theoretischer Kopf war bis in die 1960er-Jahre hinein Max Bill, der kurzzeitig bei Schlemmer am Bauhaus studierte. Während Baumeister und Schlemmer ihren Bildtopos als einen Abstraktionsprozess ihrer äußeren Umwelt begreifen, folgt die Kunst von Vantongerloo und Lohse allein einer werkinhärenten Bildlogik, wobei die Ordnungssysteme der Mathematik den Ausgangspunkt bilden. Während ersterer das Verhältnis von Mathematik, Ästhetik und Natur untersuchte, entwickelte letzterer modulare und serielle Systeme, um die Bildmittel zu standardisieren. Beide gelten heute als Hauptvertreter der konstruktiven und konkreten Kunst.

Die Nullstunde der Kunst

Das *Korkenrelief*, 1962, von Jan Henderikse als Assemblage aus Alltagsmaterialien angelegt, repräsentiert eine künstlerische Neuausrichtung, weg von der Malerei, hin zu einer Materialisierung der Alltagskultur und einer neuen Materialästhetik



Karin Sander, ***Pinselstrich*****, 1995**
Wandfarbe auf Glas, rahmenloser Bildhalter
7 Teile aus Ed. 25, je 20 × 25 cm

Otto Meyer-Amden, ***Vorbereitung – Studie mit sich Zuneigenden*****, 1928**
Farbstift und braune Tinte auf Papier, je 27 × 22 cm

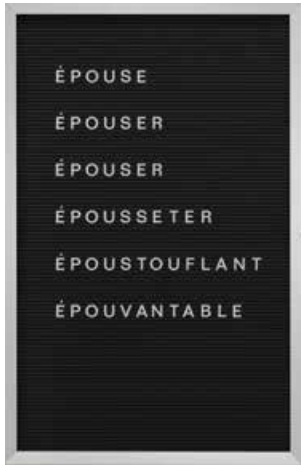
mit serieller Ausrichtung. Bevor Henderikse 1959 von Delft nach Köln zog, arbeitete er im Kontext der informellen Malerei. Zeitlich parallel formulierten mit Werken und Texten die Künstler Otto Piene und Heinz Mack, beide in der Daimler Art Collection vertreten, in Düsseldorf einen neuen Werkbegriff und neue Produktionsstrategien, die Monochromie, Serialität, Licht, Bewegung sowie eine neue Einheit von Natur, Mensch und Technik in den Mittelpunkt stellten. Zusammen gründeten sie 1957 die Bewegung ZERO als Nullstunde der Kunst, der sich früh Günther Uecker anschloss.

Das niederländische Pendant bildete die Gruppe Nul, die Jan Henderikse, nachdem er mit den Künstlern des ZERO-Kreises in Kontakt gekommen war, gemeinsam mit Armando, Jan Schoonhoven und Henk Peeters gründete. Letzterer machte mit theoretischen Schriften den neuartigen Kunstbegriff nicht nur dialogfähig, sondern initiierte zudem Ausstellungen oder besser: Kunstereignisse mittels derer er die Kunstszene global zu vernetzen suchte. Das wohl spektakulärste Ausstellungsprojekt war *ZERO on Sea,* dass für Juli 1965 am Pier von Scheveningen geplant war und an dem über fünfzig Künstler:innen aus mehr als zehn Ländern teilnehmen sollten. Die dreiwöchige Kunstschau sollte das Publikum aktiv einbinden. Das höchst ambitionierte Projekt konnte nie realisiert werden, doch zeichnet sich darin ein neues Präsentationsformat ab: Von der Kunstausstellung hin zu einem performativen Ereignis, das als sogenanntes Happening vom Publikum aktiv mitgestaltet wird.

In den 1960er-Jahren vereinten sich die diversen nationalen Künstler:innengruppen aus Op Art, der kinetischen Kunst und der Licht-Kunst in der internationalen Künstler:innenbewegung Die Neuen Tendenzen. François Morellet war ein wichtiger Vertreter dieser Richtung. Etwa zeitgleich gründete er in Paris 1960 die Gruppe GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Die Künstler:innen der Neuen Tendenzen agierten am Rande des westeuropäischen Kunstbetriebs. Wegweisend wird 1961 die Ausstellung *Nove Tendencije* [Neue Tendenzen] in Zagreb, in der fünfundzwanzig Künstler:innen aus verschiedensten Ländern eine neue Konzeption von Kunst vorstellten, welche ausgehend von Fragen zu Wahrnehmungsästhetik und Partizipation neue Wege wies. Verwandte formale Strategien prägen auch die nachfolgenden Kunstbewegungen Minimal und Konzeptkunst, die einen wichtigen

Elaine Sturtevant, ***Stella Arundel Castle (Study)***
[Stella Schloss Arundel (Studie)], 1990
Schwarzer Lack auf Leinwand, 157 × 96,5 × 3,7 cm

Silvia Bächli, ***ohne Titel*****, 2010**
Gouache auf Papier, 64,7 × 46,8 cm



Bethan Huws, ***Untitled (Épouse, Épouser...)***
[Ohne Titel (Gemahlin, sich vermählen...], 2013
Aluminium, Glas, Gummi, Plastikbuchstaben
75 × 50 × 4,5 cm

Bethan Huws, ***À bruit secret*** **[Mit geheimem Geräusch], 2011**
Tennisschläger mit Presse, 69 × 23 × 7 cm

thematischen Schwerpunkt der Daimler Art Collection bilden, insbesondere ihre Entwicklungsgeschichte in Deutschland.

An der Kreuzung in die USA

Die künstlerische Arbeit von Adolf Fleischmann, dessen Werk *Pure and Dispassionate, #431*, 1963, prägnant an der Stirnwand des Kabinetts hängt, lässt sich – sinnbildlich ausgedrückt – als Kreuzungspunkt im Netzwerk verschiedener Bildtraditionen lesen: Kubismus, Konstruktivismus und De Stijl einerseits, die europäische Konkrete Kunst der Nachkriegszeit und die Op Art der 1960er-Jahre andererseits, all das in engem geistig-künstlerischen Austausch mit den abstrakten Tendenzen der US-amerikanischen Malerei: die New Yorker Schule in der Nachfolge Piet Mondrians, Josef Albers Begriff der ›perzeptuellen Malerei‹, die Washington Color School. Fleischmann emigrierte im Jahr 1952 im Alter von 60 Jahren nach New York, wo er im Kreis der von Mondrian beeinflussten American Abstract Artists zügig Anschluss fand. Der strenge und zugleich dynamische oder besser musikalische Rhythmus schmaler Farbstreifen, der mit horizontal-vertikalen Gliederungen an eine Partitur erinnert, ist Teil einer bildnerischen Syntax, die Fleischmann in seinem amerikanischen Spätwerk entwickelte.[2]

Auch der benachbart im Kabinett vorgestellte Josef Albers, durch sein Studium und seine Lehrtätigkeit am Bauhaus mit Oskar Schlemmer verbunden, emigrierte 1933 in die USA. Als einer der führenden Lehrerfiguren am Black Mountain College und später an der Yale University vermittelte er ein reduziertes Bildkonzept, das Farbtheorie und Wahrnehmungspsychologie in den Mittelunkt stellte. In dem Bild *Structural Constellation F-14*, 1954, erforscht Albers die räumliche Wahrnehmung auf planer Fläche als Funktion eines phänomenalen Sehens. In der Bildbetrachtung erscheinen die Raumstrukturen in ständiger Bewegung, da Albers nur ausgewählte Strukturmuster erfasst hat.

Es ist die Idee, die zählt

Vis-à-vis von Fleischmann präsentiert die Ausstellung im Kabinett ein Gemälde von Elaine Sturtevant, welches ihre Auseinandersetzung mit Marcel Duchamp und dem Verhältnis von Original und Readymade veranschaulicht. Der Titel des Bildes verweist auf das Original, welches Sturtevant malerisch paraphrasiert: Frank Stellas *Arundel Castle*, 1959, das zu seiner Serie der *Black Paintings* gehört. Ihr geschaffenes Doppel konfrontiert im Prozess des Nachvollziehens das Original mit sich selbst und seiner Beziehung zur sogenannten Originalität.

Auch Bethan Huws setzt sich seit dem Ende der 1990er-Jahre konzeptuell mit dem Vermächtnis Marcel Duchamps auseinander, doch übersetzt sie nicht die Alltagswelt in den Kunstkontext, sondern transferiert die Kontexte der Kunst, um neue Sinneinheiten aufzuzeigen.

Beide stellen die Idee des Kunstwerkes, also das Konzept, in den Vordergrund. Die sogenannte ›Conceptual Art‹ entstand in den 1960er-Jahren in den USA. Den Begriff prägte Sol LeWitt in seiner 1967 verfassten Schrift »Paragraphs on Conceptual Art«, in der er vor allem den geistigen Aspekt der Kunst in Abgrenzung zur visuellen Wahrnehmungsästhetik hervorhebt.

Franz Erhard Walther überträgt in seiner Arbeit *49 Nesselplatten*, 1963, die Ausführung seiner Idee des Kunstwerks auf die Betrachtenden. Ihre aktive Teilhabe an der Entstehung fügt der Wirkung des Kunstwerkes eine aufführungsästhetische Dimension hinzu. Denn während Walthers ›Anleitung‹ Möglichkeiten der Handhabung visualisiert, sind es die Betrachter:innen und ihre geistig-körperliche

Interpretation der materiellen Vorgaben, welche die Realität des Kunstwerks überhaupt erst hervorbringen. Aus konservatorischen Gründen ist es heute nur unter Aufsicht möglich, die Nesselplatten auszulegen.

Auch die Werke von Karin Sander und Maria Eichhorn, die 2022 den Deutschen Pavillon der Venedig Biennale bespielen wird, sind in der Konzeptkunst verwurzelt, doch unterwandern sie derartige Klassifizierungen zugleich. Oftmals entwickeln sie ortsbezogene Arbeiten in reduzierter Bildsprache, die auf neue Weise den Blick für das komplexe Beziehungsgefüge zwischen Kunstwerk, Ausstellungsort, Rezeption und Besitzverhältnis schärfen. So wie auch die Ausstellung durch die Dialogisierung verschiedenster künstlerischer Positionen neue Perspektiven offenbart. Statt Kunstgeschichte als eine lineare Abwicklung einzelner Stile und Epochen darzustellen, wird sie in der dichten Bilderzählung im Kabinett als ein komplexes Geschehen vielfältiger Ideen und kulturell übergreifender Bezugnahmen erlebbar.

Anmerkungen

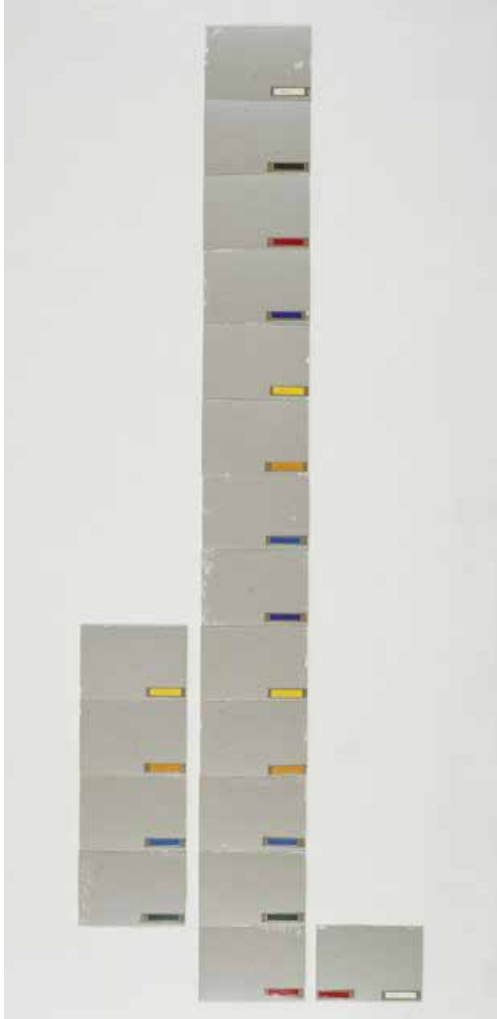
1 Seine Schrift *Das Unbekannte in der Kunst* (1942) wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu einer der wichtigsten kunsttheoretischen Publikationen zur abstrakten Kunst in Deutschland. Willi Baumeister. *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart: Verlag Curt E. Schwab, 1947.

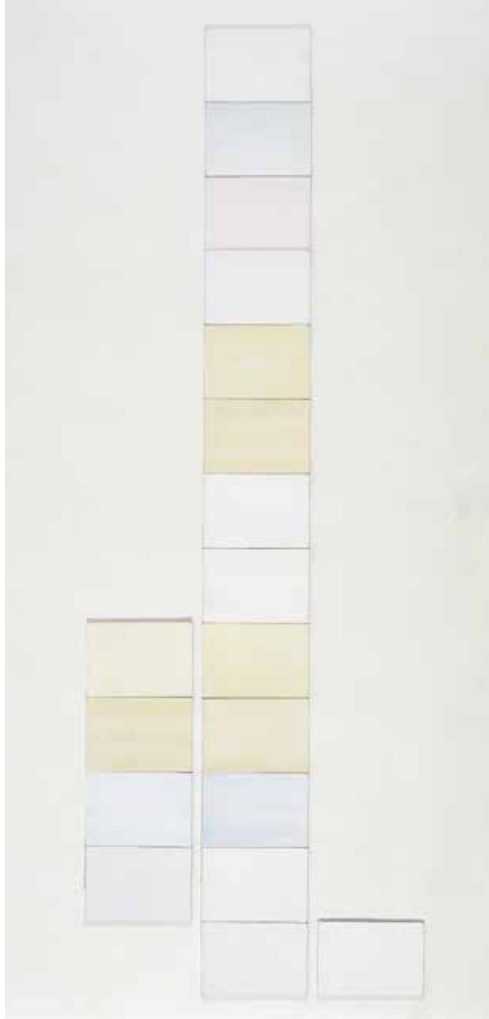
2 In der Publikation *Adolf Fleischmann. Ein amerikanischer abstrakter Maler,* Köln: Snoeck 2016, kontextualisiert und interpretiert Renate Wiehager den Künstler als amerikanischen abstrakten Maler und veröffentlicht frühe Texte aus den 1950er-/60er-Jahren zur Rezeption des amerikanischen Werkes. Vgl. Renate Wiehager. *Adolf Fleischmann: Ein amerikanischer abstrakter Maler* [An American Abstract Painter]. Köln: Snoeck, 2016.

André Cadere, ***Barre de Bois ronde*** **[Runde Holzstange], 1974**
Holz, Industrielack, 63,5 × 2,8 cm

Georg Herold, ***Hostess*****, 1987–89**
Handtasche, Zement, Leder, Messing, Sockel, verzinkte Stahlnägel, 25,4 × 40,6 × 17,8 cm

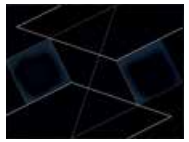
Maria Eichhorn, ***18 Muster für Wandanstrich (Gemeentewerken Rotterdam)*****, 1994**
Verschiedene Materialien, gestapelt, 8,5 × 24 cm





WERKLISTE

JOSEF ALBERS
1888 Bottrop, D – 1976 New Haven, USA
Structural Constellation F-14
[Strukturelle Konstellation F-14], 1954
Resopalgravur, 44 × 57,5 cm
Erworben 1985



HEBA Y. AMIN
1980 in Kairo, ET – lebt in Berlin, D
A Mathematical Manner of Perceiving
[Eine mathematische Art der Wahrnehmung], 2016
Eisen, pulverbeschichtet
220 × 185 × 6 cm
Ed. 1/3 + 1 AP
Erworben 2021

AMISH [KÜNSTLER:IN UNBEKANNT]
Lancaster County
Bars, 1895
Wolle, 213 × 195 cm
Erworben 2003

JOHN M ARMLEDER
1948 in Genf, CH – lebt in Genf, CH
Don't Do It! (Readymades of the 20th Century) F.S. (Furniture Sculptures), 1997/2000
Mixed Media, 180 × 400 × 150 cm
Erworben 2001

Untitled (FS 80), 1985
Emaillack auf Pavatex, Tisch mit Resopal beschichtet
180 × 105 × 46 cm
Erworben 2003

SILVIA BÄCHLI
1956 in Baden, CH – lebt in Basel, CH
ohne Titel, 2010
Gouache auf Papier, 64,7 × 46,8 cm
Erworben 2018

WILLI BAUMEISTER
1889 – 1955 Stuttgart, D
Ruhe und Bewegung II (auf Blau), 1948
Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte
81 × 100 cm
Erworben 1978

AMIT BERLOWITZ
1970 in Bridgeport, USA – lebt in Tel Aviv, IL
Girl [Mädchen], 2011
Inkjet-Print auf Alu-Dibond
55 × 83 cm, Ed. 1/3
Erworben 2013

HICHAM BERRADA
1986 in Casablanca, MA – lebt in Paris und Roubaix, F
Présage 21/02/2015 06h21, 2015
Farbvideo aus Performance, Behälter, Chemikalien, Kamera und Live-Screening, 24:42 min
Erworben 2021

DIETER BLUM
1936 in Esslingen, D – lebt in Düsseldorf, D
Smoker (44) [Raucher (44)], 1992
Pigmentdruck, 46 × 70 cm

Train (46) [Zug (46)], 1992
Pigmentdruck, 70 × 46 cm
Beide Ed. 1/6
Erworben 2016

LINA BO BARDI
1914 Rom, I – 1992 São Paulo, BR
Bowl Chair, 1951
Stahl, Leder, verschiedene Materialien, 150 × 150 cm
Erworben 2014

HAL BUSSE
1926 Jagstfeld, D – 2018 Heilbronn, D
Alleen, um 1967
Aluminium, Plexiglas, 21 × 12 × 12 cm
Erworben 2017

ANDRÉ CADERE
1934 Warschau, PL – 1978 Paris, F
Barre de Bois ronde [Runde Holzstange], 1974
Holz, Industrielack, 63,5 × 2,8 cm
Erworben 2002

CAO FEI
1978 in Guangzhou, CHN – lebt in Peking, CHN
My Future Is Not A Dream 01, [Meine Zukunft ist kein Traum 01], 2006
C-Print, 120 × 150 cm
Ed. 2/12
Erworben 2015

STÉPHANE DAFFLON
1972 in Neyruz, CH – lebt in Genf, CH
AST287, 2017
100 × 100 cm

AST288, 2017
85 × 100 cm

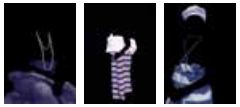
AST289, 2017
100 × 75 cm

AST290, 2017
100 × 75 cm

Alle Acryl auf Leinwand
Erworben 2018

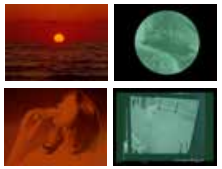
PHILIPPE DECRAUZAT
1974 in Lausanne, CH – lebt in Lausanne, CH
LOOP (20 lines), 2015/17
Acryl auf Leinwand, 215 × 245 cm
Erworben 2018

MBALI DHLAMINI
1990 in Johannesburg, ZA – lebt in Johannesburg, ZA
Untitled – Sénégal, Femme Pourougne, 2017
Untitled – Afrique Occidentale, Femme Djallonké, 2017
Untitled – Afrique Occidentale, Fille Soussou, 2017
Alle Digitaldruck auf strukturiertem FineArt rag, je 100 × 71 cm
Ed. 3/5
Erworben 2021



MARIA EICHHORN
1962 in Bamberg, D – lebt in Berlin, D
18 Muster für Wandanstrich (Gemeentewerken Rotterdam), 1994
Karton, Dispersions- und Aquarellfarbe, Schreibmaschine, Tesafilm, Pergaminpapier, gestapelt
8,5 × 24 × 17,7 cm
Erworben 2002

HARIS EPAMINONDA
1980 in Nikosia, CY – lebt in Berlin, D
Japan Diaries, 2020
Digitalisierter Super-8-Film, Farbe, Ton, 21:08 min
Musik: "Time After Time/Surround/Something Blue/Time Forest." [1982–86]
Geschrieben & aufgeführt von Hiroshi Yoshimura
Courtesy Nuvola/Yoko Yoshimura
Arrangement von Light in the Attic Records & Distribution, LLC
Ed. 1/5 + 2 AP
Erworben 2021



ADOLF FLEISCHMANN
1892 Esslingen, D – 1968 Stuttgart, D
Pure and Dispassionate, #431 [Pur und Leidenschaftslos #431], 1963
Öl auf Leinwand, 127 × 114 cm
Erworben 2012

SYLVIE FLEURY
1961 in Genf, CH – lebt in Genf, CH
Zylon Painting, 1994
Sprühlack auf Leinwand
56 × 70 × 3,5 cm
Erworben 2002

HERMANN GLÖCKNER
1889 Cotta, D – 1987 Berlin, D
Faltung I, 1967/1975 (Urform in Karton 1934, Modell von 1964)
Messinglegierung, 46 × 21 × 18,5 cm
Ed. 6/6
Erworben 2003

CAROLA GRAHN
1982 in Jokkmokk, S – lebt in Malmö, S und New York, USA
Lappland, 2017
36 × 51 cm

Mamma (Mom), 2017
51 × 40 cm

Dear Mr. Fontana, 2017
61 × 51 cm

Alle Rentierhaut, künstlicher Sehnenfaden, Keilrahmen,
Erworben 2021

GUAN XIAO
1983 in Chongqing, CHN – lebt in Peking, CHN
Sunset [Sonnenuntergang], 2012
LED-Leuchtkasten, künstliche Blumen, farbiges Metall, Autofelgen, Wachs, 308 × 158 × 10 cm
Ed. 2/3
Erworben 2015

THEA GVETADZE
1971 in Riga, LV – lebt in Tbilisi, GE
Nicht fiktives Passfoto, 2001
Farbfotografie, Fotobuch
140 × 120 cm
Erworben 2002

SANDRA HASTENTEUFEL
1966 in Stuttgart, D – lebt in Stuttgart, D
Carmen, 2002
C-Print, 147 × 109 × 4,5
Ed. 1/10
Erworben 2005

ISABELL HEIMERDINGER
1963 in Stuttgart, D – lebt in Berlin, D
Soon It Will Be Dark [Bald Wird Es Dunkel], 2020
HD Film, 22:49 min
Drehort: Insel São Tomé, São Tomé & Príncipe, Golf von Guinea (westlich von Zentralafrika) / Sprache: Kein hörbarer Dialog / Regie: Isabell Heimerdinger / Kamera: Ivan Marković / Darsteller: José Manuel Spencer, Deuladeu Luis Martins / Redaktion: Ivan Marković / Editor: Ivan Marković / Tonaufnahmen: Isabell Heimerdinger / Sounddesign: Ansgar Frerich, Jonathan Ritzel / Kolorist: Ivan Marković / Produktion: Isabell Heimerdinger / Distribution: Isabell Heimerdinger / Unterstützt von: Medienboard Berlin-Brandenburg / Erworben 2021

JAN HENDERIKSE
1937 in Delft, NL – lebt in New York, USA und Antwerpen, B
Korkenrelief, 1962
Korken auf Holz, Ø 76 cm
Erworben 2003

RITA HENSEN
1960 in Bedburg, D – lebt in München, D
fallen mit den Augen in die Öffnung, 2001
Relief, Sperrholz, Pappe
55,5 × 110 × 1 cm
Erworben 2003

GEORG HEROLD
1947 in Jena, D – lebt in Köln, D
Hostess, 1987-89
Handtasche, Zement, Leder, Messing, Sockel, verzinkte Stahlnägel
25,4 × 40,6 × 17,8 cm
Erworben 2008

PIETER HUGO
1976 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA
Mallam Galadima Ahmadu with Jamis and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria, 2005
Aus der Serie *Hyena Men*
Inkjet-Print, 51 × 51 cm
Ed. 3/8 + 1 AP
Erworben 2011

BETHAN HUWS
1961 in Bangor, GB – lebt in Berlin, D
À bruit secret [Mit geheimem Geräusch], 2011
Tennisschläger mit Presse
69 × 23 × 7 cm

Untitled (Épouse, Épouser...) [Ohne Titel (Gemahlin, sich vermählen...], 2013
Aluminium, Glas, Gummi, Plastikbuchstaben, 75 × 50 × 4,5 cm
Beide erworben 2017

MANFRED P. KAGE
1935 Delitzsch, D – 2019 Tübingen, D
L.: *Kristalline Sulfanilsäure, Lichtmikroskopische Aufnahme,* 1957/2017
M./r.: *Zinnmetall, Reduktion von Zinnchlorid durch Zink, Lichtmikroskopische Aufnahme,* 1956/2017
Alle Silbergelatine auf Barytpapier
60 × 40 cm, Ed. 3/10
Erworben 2018

RENÉ KANZLER
1970 in Karlsruhe, D – lebt in Karlsruhe, D
Industrial Peace, #3 [Arbeitsfrieden, #3], 2016
Industrial Peace, #4 [Arbeitsfrieden, #4], 2016
Beide Fine Art Print, 170 × 170 cm
Ed. 1/3, Verso sign. und num.
Erworben 2018

IMI KNOEBEL
1940 in Dessau, D – lebt in Düsseldorf, D
Zwilling, 1988
Öl auf Holz, 239 × 167 × 7,2 cm und 243 × 163 × 7,2 cm
Erworben 1995

FRANKLIN PRICE KNOTT
1854 Ohio, USA – 1930 Paris, F
The Gathering, M'sila, Algeria [Die Versammlung, M'sila, Algerien], 1927/2010
C-Print, 28 × 35,5 cm

Balinese Women Carry Temple Offerings, Bali, Indonesia [Balineserinnen tragen Gaben für einen Tempel, Bali, Indonesien], 1926/2010
C-Print, 35,5 × 28 cm
Beide Ed.1/25
Erworben 2010

NORBERT KRICKE
1922 – 1984 Düsseldorf, D
Raumplastik Weiß-Blau-Rot, 1954
Stahl, gestrichen, 52 × 54 × 40 cm
Erworben 2010

LIU ZHENG
1969 in Wuqiang Xian, CHN – lebt in Peking, CHN
Three Elderly Entertainers, Beijing, 1995 / A Dying Old Woman, Beijing, 1995 / A Mentally Handicapped Muslim Girl with Her Nephew, Xihaigu, Ningxia Province, 1996
Aus der Serie *The Chinese*, 1994–2002, Archival Inkjet-Print
35 × 35 cm
Ed. 18/20
Erworben 2015

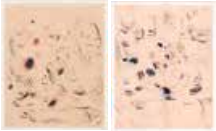
RICHARD PAUL LOHSE
1902 Zürich, CH – 1988 Zürich, CH
Eine und vier gleiche Gruppen, 1949/1968
Öl auf Leinwand, 120 × 120 × 3 cm
Erworben 1984

MA QIUSHA
1982 in Peking, CHN – lebt in Peking, CHN
You (Kaleidoscope No. 2), 2013
Aquarell und Mischtechnik auf Papier
102 × 152,5 cm
Erworben 2014

ANNU PALAKUNNATHU MATTHEW
1964 in Stourport-on-Severn, GB – lebt in Providence, USA
An Indian from India – Portfolio II, 2007
Inkjet-Print auf Legion Concorde Rag Paper, 30,5 × 40,6 cm
Portfolio, 10 Teile, Ed. 3/15
Erworben 2008

JOHN MCLAUGHLIN
1898 Sharon, USA – 1976 Dana Point, USA
#1-1962, 1962
Öl auf Leinwand, 83 × 123,5 × 4,5 cm
Erworben 2002

OTTO MEYER-AMDEN
1885 Bern, CH – 1933 Zürich, CH
Vorbereitung – Studie mit sich Zuneigenden, 1928
Beide Farbstift und braune Tinte auf Papier, je 27 × 22 cm
Erworben 1987



GEROLD MILLER
1961 in Althausen, D – lebt in Berlin, D
hard:edged 29 [hart:kantig 29], 2001
Aluminium, lackiert
260 × 285 × 10 cm
Erworben 2002

PIETER LAURENS MOL
1946 in Breda, NL – lebt in Brüssel, B
Ultimatum, 1981
2 Schwarzweißfotografien auf Barytpapier auf Karton, rote Tinte, Siebdruck, je 44,2 × 38 cm
Unikat

Anatomy Lesson (Sand in the Machine) [Anatomiestunde (Sand in der Maschine)], 2001
Cibachrom-Druck auf Dibond
135 × 182 cm, Ed. 2/3
Beide erworben 2017

FRANÇOIS MORELLET
1926 – 2016 Cholet, F
Relâche compact N°1 [Kompakte Lockerung N°1], 1993
Acryl und Bleistift auf Leinwand auf Pressspan, Neon, Aluminium, Bänder, Transformator, 214 × 180 cm
Erworben 1995

SARAH MORRIS
1967 in Sevenoaks, GB – lebt in New York, USA
Dulles (Capital), 2001
Glanzlack auf Leinwand
214 × 214 × 4,5 cm
Erworben 2002

JOHN NIXON
1949 Sydney, AUS – 2020 Melbourne, AUS
The Berlin Project Room EPW:O, 2001
Mixed Media, Maße variabel
Erworben 2002

RUPERT NORFOLK
1974 in Abergavenny, GB – lebt in London, GB
I-Beams (III) [Doppel-T-Träger (III)], 2007
Acrylfarbe, Lack, Styrolfüllung, Stahl
91/93/93,5/96,5 × 20,5 × 20,5 cm

Untitled [Ohne Titel], 2007
Handgewebter Aubusson-Wandteppich
146 × 226 cm
Ed. 1/3
Beide erworben 2009

HENK PEETERS
1925 Den Haag, NL – 2013 Hall, NL
Weiße Federn auf Weiß, 1962
Federn auf Leinwand, 80 × 75 × 9 cm
Erworben 2001

VERENA PFISTERER
1941 Fulda, D – 2013 Berlin, D
Weihnachtsstanniol, 1966
12 Schwarzweißfotografien, aus einer Aktion mit Immendorff, Kohlhöfer, Pfisterer, 39,9 × 30 cm

Bunte Glaskuppel (Architekturmodell mit Katharina Sieverding), 1970
C-Print, 37,5 × 30 cm
Beide erworben 2002

TIMM RAUTERT
1941 in Tuchel, D – lebt in Essen und Leipzig, D
Manhatten Mirror, New York, 2012
3 Schwarzweißfotografien, Bromsilbergelatineabzug, Silestone Zirconium

Manhatten Mirror, New York, 2012
3 Schwarzweißfotografien, Bromsilbergelatineabzug, Spiegel
Beide Fotos je 24 × 35,2 cm und 35,2 × 24 cm, Stein/Spiegel: 40,6 × 30,6 cm
Ed. 1 + 1 AP
Erworben 2015

Portrait (Walter De Maria), New York, 1971
12 Schwarzweißfotografien, Bromsilbergelatineabzug, Vintageprint

Ohne Titel (Walter De Maria und Franz Erhard Walther), New York, 1971
Schwarzweißfotografie, Bromsilbergelatineabzug, Vintageprint
Alle 23,9 × 18,2 cm und 18,2 × 23,9 cm
Erworben 2015

ANSELM REYLE
1970 in Tübingen, D – lebt in Berlin, D
Lampe, 2002
Fundobjekt, Stroboskoplicht
80 × 65 cm

trust [Vertrauen], 2000
Laminatplatten, Neon
237 × 400 × 11 cm
Beide erworben 2004

JOSEPH FRANCIS CHARLES ROCK
1884 Wien, A – 1962 Honolulu, USA
A Naxi Leader, Tibet, China, 1927/2010
C-Print, 35,5 × 28 cm
Ed. 1/25
Erworben 2010

KARIN SANDER
1957 in Bensberg, D – lebt in Berlin, D
Pinselstrich, 1995
Wandfarbe auf Glas, rahmenloser Bildhalter
7 Teile aus Ed. 25, je 20 × 25 cm
Alle erworben 1995

PIETRO SANGUINETI
1965 in Stuttgart, D – lebt in Berlin, D
private property (I) [Privatbesitz (I)], 1999
Monitor, Computeranimation (DVD), DVD-Player, Chromstativ, 12 Edelstahlbehälter für 12 Pflanzen
Maße variabel, Ed. 1/2
Erworben 2003

VIVIANE SASSEN
1972 in Amsterdam, NL – lebt in Amsterdam, NL
At the scaffold [Am Gerüst], 2013
Cyanos, 2013
Beide aus der Serie *Pikin Slee*, 2013
C-Print, 45 × 30 cm, Ed. 4/5 + 2 AP
Erworben 2015

MICHAEL SAYLES
1968 in Birmingham, GB – lebt in Berlin, D
Naked Woman in African Mask Descending a Staircase [Nackte Frau in afrikanischer Maske, eine Treppe herabsteigend], 2019
Leinwand, Bleistift, Acryl und Kleber auf Leinwand, 145 × 86,8 × 6,8 cm
Erworben 2021

OSKAR SCHLEMMER
1888 Stuttgart, D –
1943 Baden-Baden, D
Sitzende, 1923
Öl und Lackfarbe auf Leinwand auf Karton, 81,3 × 31,3 cm
Erworben 1988

RAPHAELA SIMON
1986 in Villingen, D – lebt in Berlin, D
Pfeife II (Pipe II), 2021
Öl auf Leinwand, 160 × 210 cm
Leihgabe der Künstlerin; Michael Werner Gallery, New York und London

DAYANITA SINGH
1961 in Neu-Delhi, IND – lebt in Neu-Delhi, IND
Aus der Serie *Go Away Closer* [Geh Fort Komm Näher], 2001–2006
Schwarzweißfotografie, Silbergelatine getönt, 25 × 25 cm
Ed. 3/7 + 2 AP
Erworben 2007

PAMELA SINGH
1967 in Neu-Delhi, IND – lebt in Goa, IND
Jaipur Self-Portrait No. 2 [Jaipur Selbstporträt Nr. 2], 2003
Mixed Media auf Schwarzweißfotografie, 65 × 102 cm, Unikat
Erworben 2005

BUHLEBEZWE SIWANI
1987 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA und Amsterdam, NL
Mnguni, 2019
Inkjet-Print, 3 Teile
Je 101,9 × 151,9 cm
Alle Ed. 2/5
Erworben 2021

ELAINE STURTEVANT
1924 Lakewood, USA – 2014 Paris, F
Stella Arundel Castle (Study), 1990
Schwarzer Lack auf Leinwand
157 × 96,5 × 3,7 cm
Erworben 2001

EVA TEPPE
1973 in Volkmarsen, D – lebt in Berlin, D
Paare, Passanten, 1998
5 Dia-Betrachter mit Figurengruppen
Je 5,3 × 5,5 × 6,7 cm
Ed. 2/7
Erworben 2011

YUKEN TERUYA
1973 in Okinawa, J – lebt in New York, USA und Berlin, D
Notice-Forest Louis Vuitton [Hinweis-Wald Louis Vuitton], 2019
Papiertasche, Kleber
25 × 35 × 11,5 cm
Unikat
Erworben 2021

GUY TILLIM
1962 in Johannesburg, ZA – lebt in Vermaaklikheid, ZA
Kamajoor militias [Kamajoor-Milizen], 2001/2004
Pigmentdruck auf Baumwollpapier
3 Schwarzweißfotografien, je 80 × 54 cm, Ed. 1/5 + 1 AP
Erworben 2004

Emily, Alefa, Gloria Banda und Muyeso Makawa
Aus der Serie *Petros Village, Malawi,* 2006
Pigmentdruck auf Baumwollpapier
55,5 × 83 cm, Ed. 2/8 + 1 AP
Erworben 2007

Union Avenue, Harare, Zimbabwe, 2016
Pigmentdruck auf Baumwollpapier
Diptychon, je 135 × 90 cm, Ed. 2/5
Erworben 2018

ANNA TRETTER
1956 in Kirchzell/Odenwald, D – lebt in Amorbach und Stuttgart, D
ohne Titel, 2000
Silberlack über Asche und Grafit auf Bütten, 100 × 70 cm
Erworben 2000

LUCA TREVISANI
1979 in Verona, I – lebt in Mailand, I und Berlin, D
Sieb, 2014
60 Elemente aus Corian, je Element 65 × 100 × 1,9 cm
Erworben 2015

GEORGES VANTONGERLOO
1886 Antwerpen, B – 1965 Paris, F
Composition (RN 5674), 1944
Öl auf Masonite, 72 × 52 cm
Erworben 1987

MICHEL VERJUX
1956 in Chalon-sur-Saône, F – lebt in Paris, F
Ouverture intérieure [Innere Öffnung], 2011
Profilscheinwerfer, Maße variabel
Erworben 2012

FRANZ ERHARD WALTHER
1939 in Fulda, D – lebt in Fulda, D
49 Nesselplatten, 1963
Hartfaserplatten, weiße Grundiermasse, Kleister, Nessel
Pro Platte 23 × 17 × 0,5 cm
Erworben 2006

ANDY WARHOL
1928 Pittsburgh, USA – 1987 New York, USA
Mercedes-Benz C 111 Versuchswagen, (1970), 1986
Siebdruck, Acryl auf Leinwand
102,5 × 153 cm
Erworben 1987

DAWN WILLIAMS BOYD
1952 in Neptune, USA – lebt in Atlanta, USA
The Trump Era: Trump's America, 2020
Verschiedene Stoffe, 150 × 150 cm
Erworben 2021

GEORG WINTER
1962 in Biberach an der Riß, D – lebt in Stuttgart, D
Psychotektonische Prozesse: Black Out, 2013
Mixed Media, Maße variabel
Erworben 2014

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Friendship. Nature. Culture.
44 Jahre Daimler Art Collection
Werke der Daimler Art Collection 1920–2021

Daimler Contemporary Berlin
23.10.2021–29.05.2022

Kuratorin
Renate Wiehager

Herausgeberin
Renate Wiehager
für die Daimler AG

Ausstellungskoordination
Nora Bergbreiter, Kathrin Hatesaul

Redaktion und Lektorat
Nora Bergbreiter, Renate Wiehager

Englische Übersetzung und Redaktion
Everett Forrest Mason

Kataloggestaltung
hackenschuh communication design, Stuttgart

Druck
Bechtel Druck GmbH & Co. KG
73061 Ebersbach

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021: Josef Albers, Willi Baumeister, Hicham Berrada, Maria Eichhorn, Hermann Glöckner, Sandra Hastenteufel, Georg Herold, Bethan Huws, Richard Paul Lohse, François Morellet, Henk Peeters, Karin Sander, Anna Tretter, Georges Vantongerloo, Franz Erhard Walther

© 2021 der abgebildeten Werke: die Künstler:innnen der Ausstellung, für Andy Warhol © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), New York

© 2021 Daimler AG, die Autor:innen und Fotograf:innen

Fotonachweise
Jürgen Altmann, Stuttgart: S. 2, 25, 66, 67, 78 r.o. Amit Berlowitz, Tel Aviv: S. 13 m.r. Courtesy Antenna Space, Shanghai & Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin: S. 48. Courtesy Beijing Commune, Peking: S. 60. Dieter Blum, Düsseldorf: S. 13 r.o. Jörg von Bruchhausen, Berlin: S. 59. Marco Covi, Courtesy Arper SPA, Monastier di Treviso: S. 6 u. © Mbali Dhlamini, Courtesy Sakhile&Me: S. 18, 19. Charles Duprat, Paris: S. 78 r.u. Haris Epaminonda, Berlin: S. 34. Courtesy die Künstlerin und Fort Gansevoort, New York: S. 30 o. Andreas Freytag, Stuttgart: S. 10 o./u.r., 15 o., 72 o., 74 r.o., 76 u. Hans-Georg Gaul, Berlin: S. 8, 9, 15 u., 26, 39, 42, 43, 54, 64, l.o./u. Ulrich Ghezzi, Oberalm: S. 64 r.o. Isabell Heimerdinger, Courtesy Galerie Mehdi Chouakri, Berlin: S. 17 o., 50, 53. Christof Hierholzer, Karlsruhe: S. 6 o., 62 u. Pieter Hugo, Kapstadt: S. 29. Rainer Jordan, Berlin: S. 80 u. Courtesy der Künstler und kamel mennour, Paris/London: S. 40. Matthias Kolb, Berlin: S. 78 l.u. Courtesy Madragoa, Lissabon: S. 45–47. Roman März, Berlin, © The Artist, Courtesy Michael Werner Gallery, New York und London: S. 57. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Barbara Niggl Radloff: S. 7. Mathis Neidhart, Nürnberg: S. 13 l.u. Truus Nienhuis, Hall: S. 74 l.o. Frank Olewski, Köln: S. 6 r. Timm Rautert, Essen: S. 74 r.u. Marcus Schneider, Hannover: S. 10 l.u. Uwe Seyl, Stuttgart: S. 13 l.m./r.u., 17 u., 28, 30 u., 74 l.u., 76–77 o., 78 l.o., 80 o. Courtesy Stevenson, Kapstadt/Johannesburg: S. 4 o., 13 l.o., 26. Courtesy Yuken Teruya und Dorothée Nilsson Gallery, Berlin: S. 39. Courtesy Vitamin Creative Space, Guangzhou: S. 4 u., 27. Courtesy Parrotta Contemporary Art, Köln/Bonn: S. 68, 69. Jan van der Ploeg, Amsterdam: S. 22 u. Dieter Wurster, Berlin: S. 72 l.u. Jens Ziehe, Berlin: S. 62 o., 81. Courtesy Zilberman Gallery, Istanbul/Berlin: S. 58.

Installationsansichten *Friendship. Nature. Culture:* Hans-Georg Gaul, Berlin.

Cover: Buhlebezwe Siwani, *Mnguni,* 2019
© Buhlebezwe Siwani, Courtesy Madragoa, Lissabon.

Sollte es trotz intensiver Recherche nicht gelungen sein, alle weiteren Rechteinhaber:innen zu finden, so werden berechtigte Ansprüche im Rahmen der üblichen Lizenzgebühren vergütet.

Printed in Germany

DAIMLER