Deutsche Gegenwartskunst

aus der Sammlung Alison und Peter W. Klein

Hängung #5

KUNSTWERK
SAMMLUNG ALISON UND PETER W. KLEIN
2009

Museumskanon vs. Privatsammlung: zur Hängung #5 im KUNSTWERK

Christian Gögger

Die seit 2007 im eigenen Museum präsentierte Sammlung des Ehepaars Alison und Peter W. Klein steht im Kontext eines Phänomens der jüngeren Gegenwart. Wie zu keiner anderen Zeit präsentieren sich private Sammlungen zeitgenössischer Kunst in speziell dafür errichteten Sammlungsräumen. Gingen die großen privaten Sammlungen in den 1970er und 80er Jahren (z.B. Ströher, Marx, Prinz Franz von Bayern) noch mit den öffentlichen Häusern über Dauerleihgaben langfristige, stabile Pakte ein, so emanzipiert sich der private Kunstbesitz in den Folgejahren zunehmend vom öffentlichen. Die Erfindung des Sammlermuseums – eine öffentliche Einrichtung wechselnd mit ausschließlich privaten Beständen bespielt (siehe das Museum moderner Kunst im ZKM Karlsruhe) – markiert dabei nur eine Zwischenstation.

Immer häufiger geben die privaten Sammler eigene Architekturen für ihren Kunstbesitz in Auftrag: Erwin Heerich für die Sammlung Müller in Neuss, Herzog/deMeuron für die Sammlung Goetz in München, Richard Mayer für die Sammlung Burda in Baden-Baden, Wolfram Wöhr für die Sammlung Weishaupt in Ulm, um nur einige davon zu nennen. Die privaten Sammlungsbestände zeitgenössischer Kunst lösen sich vollständig aus dem Verbund langfristig entwickelter Infrastruktur und institutioneller Reputation der öffentlichen Häuser und stellen konsequent diesen Rahmen selbst her. Städten und Gemeinden fliegen moderne Ausstellungshäuser zu, die in Ergänzung zum bis dahin herrschenden musealen status quo wirken: Sammlung Wandel in Reutlingen, Sammlung Würth in Schwäbisch Hall, Sammlung Ritter in Waldenbuch, um drei weitere süddeutsche Adressen zu nennen. Orte geraten auf die Landkarte von Kunsttouristen und -enthusiasten, die vorher für diese Suchkriterien keine Ergebnisse lieferten – wie eben auch Nussdorf-Eberdingen.

Dem nachhaltigen Interesse an zeitgenössischer Kunst liegen stets Parameter zugrunde, die, zugerichtet oder gesellschaftlich entwickelt, einem steten Wandel unterliegen. Sie sind inhaltlichen oder formalen Ursprungs, den Eingriffen weniger oder über Kollektive sich ausbildenden Merkmalen geschuldet. Vor etwa vierzig Jahren gehörten Werner Hoffmann in Hamburg, Werner Schmalenbach in Düsseldorf

vielleicht zu den letzten Museumskustoden, die ihrer Sammlung in der öffentlichen Wahrnehmung noch namentlich ein eigenes Profil gaben. Mit dem österreichischen Architekten Hans Hollein und seinem Bau in Mönchengladbach fokussierte sich dann für lange Zeit die Identifizierung der großen Museen für Gegenwartskunst über ihre Baumeister: Stirling in Stuttgart, Gehry in Herford, Ungers in Hamburg. Ab Mitte der 1980er Jahre kommt eine am Ereignis orientierte Ausstellungspolitik ins Kalkül der Häuser und Kuratoren hinzu. Die zuerst in Bussen zusammengefassten und dann sich in der Schlange vor den Einlässen wieder findenden Interessierten oder allgemein nur Neugierigen liefern dazu das bezeichnende Bild, ob in Berlin, Tübingen oder Balingen.

Privater Kunstbesitz mit eigenen Schauräumen durchzieht inzwischen quantitativ wie qualitativ mit solchem Aplomb das Land, dass den öffentlich verwalteten Sammlungen gehörig Konkurrenz erwächst. Ganz selbstverständlich verbinden sich heute wieder die privat gesammelten Inhalte mit dem Namen der Sammlerpersönlichkeit, und dies, trotz berühmter Künstler, namhafter Architekten, oder verwegener, kuratorischer Auftritte. Der Dichte und dem Durchsatz von Meisterwerken der Szenemeister in privaten Sammlungen können die öffentlichen Sammlungen oft wenig entgegensetzen. Mehr noch, die Orientierung auf dem Feld der aktuellen Kunst findet wesentlich über das private Sammel- und Ausstellungswesen statt. Trends und Newcomer werden hier gesetzt, gedeutet und promoviert. Private Sammlungen sind reich, unbürokratisch, schnell, leidenschaftlich – alles Eigenschaften die man mit der herkömmlichen Museumsstruktur nicht in Verbindung bringt.

Anspruchsvolles Sammeln wurde noch zu jeder Zeit als Attraktion angesehen, hinter der es je nachdem Macht, extravagantes Wissen, gesellschaftlichen Rang oder persönliche Schnurre zu entdecken galt. Ein Lebensstil, der sich heute intensiv mit dem ästhetischen Mehrwert von Kunst, Architektur und Design verbindet, stößt auf ein breites öffentliches Interesse. Eine private Sammlung in einem privaten Umfeld bietet dem Besucher einen Lektüreeinstieg, der sich für ein traditionelles Museum geradezu verbietet. Alle Umstände weisen

ein – im besten Sinn – Psychoporträt der Sammlerpersönlichkeit aus, der in den eigenen Räumen als Autor agiert. Eine Privatsammlung bietet ein Nebeneinander von Markt und Mensch, Wohlhabenheit und Geschmack, universalem Wirken und handfester Förderung, Themen an denen die Besucher sich reiben können. Die ausgestellten Bilder und Skulpturen kann man sehen, die sie umgebende Architektur erleben, das Ambiente genießen und über die Personen dahinter spekulieren.

Fast mag es scheinen, als steuerte die öffentliche Hand diesem Defizit entgegen, wenn wie in München und in Berlin den bedeutenden privaten Sammlungen von Flick und Brandhorst eigene Häuser – zwar an die Pinakotheken angedockt, aber mit ambitionierten, eigenständigen Architekturen – zur Verfügung gestellt werden.

Die Feuilletons befeuern diesen Befund und desavouieren ihn zugleich mit überzogenen Darstellungen. So feierte die FAZ die Eröffnung des ›Burda-Museums‹ in Baden-Baden auf zwei Dritteln der Titelseite ihrer Wochenendausgabe. Das ungefähr zur gleichen Zeit in Betrieb genommene neue Kunstmuseum in Stuttgart fand sich wochentags im Kulturteil oben auf Seite zwei. Ihre Autoren Maak und Richter wiederum kürten im umtriebigen zeitgenössischen Kunstjahr 2007 auf der sogenannten ›Grand Tour‹ – mit Biennale Venedig, Documenta Kassel und Skulpturenprojekt Münster – die Messe Basel zum bedeutendsten Kunstereignis jenes Sommers. Und schließlich die lästige Omnipräsenz des Hamburger Großsammlers Falckenberg, dem zu Fragen der aktuellen Kunst alle Kanäle willfährig offen stehen.

›Hängung #5‹ im KUNSTWERK bleibt thematisch so offen wie die anderen Hängungen auch – sieht man von #3, »Kunst der Aborigines« ab. Das Understatement der eher lapidaren Bezeichnungen ist nicht unschuldig, es ist der bewusste Ausdruck des Sammlerehepaars Klein nach größtmöglicher Freiheit in der Auswahl und einem unideologischen Zugriff. Dieses Mal gilt das Augenmerk der zeitgenössischen deutschen Kunst, deren Verbindendes oder Trennendes in den folgenden Einzelbeiträgen näher beleuchtet wird.

[Einleitung] Die Auswahl der Arbeiten für eine Ausstellung nach geographischen Gesichtspunkten verdankt sich in der Regel einer zentral zu organisierenden Logistik oder günstigen politischen Umständen, die eine ordentliche Bezuschussung des Vorhabens garantieren. Inhaltlich geht dann – unter den Kriterien des zuletzt genannten – eine solche kuratorische Absicht häufig mit einem Jubiläum einher, wie unlängst zum Beispiel die Ausstellung »60 Jahre – 60 Bilder. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland« im Berliner Martin Gropius Bau. Unter solchen Bedingungen hat sich die Kunst unter ein Joch zu beugen, das zunächst mit dem gemeinen Alltag des Ausstellens beschäftigt ist oder den recht handfesten Interessen der Schirmherren zu folgen hat.

Von nichts der gleichen kann im Fall der fünften Hängung im KUNSTWERK die Rede sein. Die Sammler und das Museum sind zum einen niemandem verpflichtet und zudem wurde das Zusammentragen der Ausstellung schon von langer Hand bewerkstelligt, so dass sich ein Transportproblem gar nicht stellt. Dennoch – und damit will ich den kritischen Einstieg rechtfertigen – wird mit dem Titel »Deutsche Gegenwartskunst« eine Saite angeschlagen, die durchaus Widerstände erzeugen mag. Wie oben knapp dargestellt, sind mit solchen Bezeichnungen Kalküle verbunden, die erfahrungsgemäß in der Erwartung mitschwingen. Ausstellungen dieser Art, sofern sie nicht lediglich repräsentativen Kriterien folgen, sind mitunter angelegt, eine nationale oder regionale Typisierung vorzunehmen. Typisches gibt es dabei aber nicht, allenfalls Gemeinsamkeiten, die es in der differenzierten Betrachtung der einzelnen Exponate herauszuarbeiten gilt. Die Sprache der Kunst ist international, dahinter zurückgehen sollte eine ›nationale‹ Perspektive nicht. Die vorliegende Auswahl will nichts beweisen, sondern nur zeigen, was die eigenen Bestände vorhalten. Unter diesem beinahe pragmatischen Gesichtspunkt gelingt es, gesamtdeutsche Kunst zu zeigen, ohne sich in die Problematik der deutschen Teilung

Max Uhlig

»Kleines Bildnis J. P.«, 1993

Öl auf Leinwand

140 × 90 cm

zu verstricken. Auch die Wiedervereinigung jährt sich zum zwanzigsten Mal, aber eine vordergründige Aufladung mit all diesen der Kunst äußeren Themen findet in dieser Ausstellung nicht statt.

[Max Uhlig] Neben dem ebenfalls in der Ausstellung vertretenen Bildhauer und Zeichner Hermann Glöckner ist das Bild »Kleines Bildnis J.P.« aus dem Jahr 1993 des 1937 in Dresden geborenen, in Dresden lehrenden und dort lebenden Max Uhlig ausgestellt. Glöckner und Uhlig waren Ateliernachbarn im legendären Künstlerhaus Loschwitz in Dresden und beide hatten auch schon zu DDR Zeiten einen guten Ruf in der westdeutschen Kunstlandschaft. Bis Mitte der 70er Jahre trat Uhlig beinahe ausschließlich als Grafiker auf, einem Medium, das in gewisser Weise subversives Arbeiten einschloss. »In den ehemals sozialistischen Ländern hatte die Graphik eine besondere Bedeutung. Ihr kleines, eher unspektakuläres Format und der Umstand der Reproduzierbarkeit im privaten Raum ließen sie für Künstler, die sich den ästhetisch-formalen Forderungen der offiziellen Kulturpolitik widersetzten, zum bevorzugten Medium der Verbreitung einer anderen Sicht werden« (Franziska Uhlig). In den graphischen Techniken äußerst versiert, führte Uhlig für andere bedeutende Künstler in seinem Umfeld die Drucke aus. Ausgehend von den informellen Tendenzen der Nachkriegskunst unternahm Uhlig – unter Beibehaltung eines freien, fast spontanen Strichs – den Weg von der gestischen Abstraktion des Informel zurück zu Landschaft und Figuration. Die Nähe zur Malerei des Schweizer Künstlers Alberto Giacometti ist augenfällig. Figur, Porträt und Landschaft werden nicht abgebildet, sie entstehen im Prozess des Malens bzw. Zeichens selbst. Ihre jeweilige Gestalt entfaltet sich aus dem gestisch-rhythmischen Pinselauftrag bzw. einem nervös ausfahrenden Bleistiftstrich.

[HAP Grieshaber] Max Uhlig ist im unnachgiebigen Festhalten am einmal erarbeiten Ausdrucksmodus, ebenso aber

HAP Grieshaber

»Deutschland«, 1952/69

Orig. Farbholzschnitt

105 × 200 cm

auch als Mensch und Lehrer für die ostdeutsche Kunst vor wie nach der Wende eine prägende Gestalt geworden. Vergleichbar stehen Werk und Person HAP Grieshabers im westdeutschen Kontext da, der zunächst als Lehrer der oberschwäbischen Bernsteinschule, 1955–60 dann als Professor an der Karlsruher Akademie einer neuen Idee ›engagierter Figuration‹ den Weg wies. Während sich die Bilder und Holzschnitte von Grieshaber kunsthistorisch in einem Jahrhunderte überspannenden Feld zwischen der Grafik der Dürerzeit, dem engagierten Realismus eines Dix oder Grosz und den zeichenhaften Reduktionen der Abstraktion verorten lassen, war sein Selbstverständnis als Künstler und Mensch eindeutig politisch-agitatorisch motiviert. Bildnerisch arbeitet er so politisch und engagiert wie Bertolt Brecht fürs Theater. Zu seinen programmatischen Werken zählt der 1952 entstandene Holzschnitt »Deutschland«, bis 1969 in sieben Abzügen in verschiedenen Farben gedruckt. Das Bild zeigt ein Pferdegespann sowie ein Rettungsboot mit Menschen und Tieren – Inbild der quer durch Europa flüchtenden Menschen im Nachkriegsdeutschland.

[Michael Morgner] Max Uhlig hat sich als Künstler explizit nie politisch geäußert, aber eine gesellschaftlich wie politisch relevante Dimension entäußert sich in der malerischen ›Sprengung‹ definierter Formen, seine Bilder sind eine Manifestation gegen die Erwartungen des Betrachters auf Erkennbarkeit und Wirklichkeitsnähe. Ganz anders Michael Morgner, 1942 in Chemnitz geboren, der hier Anfang der 1970er Jahre – die staatlich dominierten Akademien in Leipzig, Dresden und Berlin und die tonangebenden Repräsentanten Tübke, Sitte, Heisig und Mattheuer gewissermaßen unterwandernd – eine quer treibende Gruppe junger Individualisten um sich sammelt. Gemeinsam gründen sie die ›Galerie oben‹, ein Sammelbecken außenseiterischer Bestrebungen, und 1977 ›Clara Mosch‹, die erste Produzentengalerie der DDR. »Kreuz«, »Nacht«, »Golgatha«, »Ecce Homo«, »KZ« – die Titel der

Michael Morgner

»KZ«, 1984

Mischtechnik mit Prägung

auf Papier auf Leinwand,

200 × 200 cm

Bilder und graphischen Serien von Michael Morgner stellen sich einerseits in einen großen geistesgeschichtlichen Horizont bzw. in den Schlagschatten des noch allgegenwärtigen Erbes nationalsozialistischer Vergangenheit. Zugleich legt die Einbindung zeichenhaft verkürzter, gefesselter menschlicher Figuren in nachtdunkle Räume immer eine Lesbarkeit auf die je eigene Zeit und politische Gegenwart drängend nahe.

[Anselm Kiefer] Die Verdrängung der geistigen und seelischen Deformationen, welche die Nazidiktatur in Deutschland verursacht hatte, die aber als Internalisierte doch individuelles Handeln wie politische Entscheidungsfindungen im Nachkriegsdeutschland prägen, sind das große Thema des jungen Anselm Kiefer. 1969 lässt Kiefer sich an geschichtsträchtigen Stätten Europas mit Reiterhose und Nazi-Gruß fotografieren, um mit solchen ›Besetzungen‹ von historischer Tradition und jüngster Geschichte »ein kleines Stück des Faschismus im eigenen Leben mitzugehen« und so die faschistische Versuchung »am eigenen Leibe« zu erfahren (zit. nach Art, 6/1980, S. 52). Die empörten Reaktionen auf diese Fotos blieben auch angesichts der Bildserien der 1970er Jahre mit Themen aus der deutschen Nationalgeschichte, aus germanisch-nordischer Mythologie und religiös-biblischen Stoffen kontrovers. Erst als Kiefer Anfang der 1980er Jahre mit Rekurs auf Paul Celans berühmtes Gedicht »Todesfuge« (1952) einen eher poetischen Zugang zu Holocaust und Nazidiktatur wählt, erfährt sein Werk eine grundlegendere Rezeption. In das thematische und zeitliche Umfeld der »Todesfuge« gehört auch Celans Gedicht »Chanson einer Dame im Schatten«, veröffentlicht 1952 in dem Band »Mohn und Gedächtnis«, aus welchem die Titel gebenden Zeilen zu Kiefers Bild aus dem Jahre 2004 stammen: »Es ist einer, der trägt mein Haar. / Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen. / Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.«

Anselm Kiefer

»Er trägts wie man Tote trägt
auf den Händen. Er trägts
wie der Himmel mein Haar trug
im Jahr, da ich liebte«, 2004

Mischtechnik/Öl und Objekt
auf Leinwand, 190 × 280 cm

[Sigmar Polke] Während Künstler wie Uhlig, Morgner und Kiefer die deutsche Kunstöffentlichkeit mit existentiellen Chiffren und politischer Drastik konfrontieren, führt Sigmar Polke im Umfeld der boomenden rheinischen Kunstszene der 1960er Jahre die naiven Erwartungen und die historisch-politische Amnesie des Publikums mit subtilen Bildwitzen vor. Thematisch animiert durch die amerikanische Pop Art bringt Polke die Trivialitäten der Werbeindustrie ins Bild, konterkariert diese mit ikonischen Elementen der Moderne und treibt die Suche nach Sinn und Bedeutung in der Kunst mit banalen Text-Fundstücken aus der Presse in die Irre. Unter Ausstellungstiteln wie »Leben mit Pop« und »Demonstration für den kapitalistischen Realismus« treten Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg und Manfred Kuttner 1963 erstmals an die Öffentlichkeit. Schon in dieser Zeit entwickelt Polke auch seine Bildtechniken, die bis heute für ihn prägend bleiben sollten: Bild- und Textzitate auf grafischen Mustern als Bildgrund, Rastermalerei im Stile der mechanischen Aufrasterung von Fotovorlagen, Projektionsmethoden und Farbreaktionen infolge chemischer Prozesse – all dies fließt zusammen in der hier abgebildeten abstrakten Komposition auf Papier aus dem Jahre 2003.

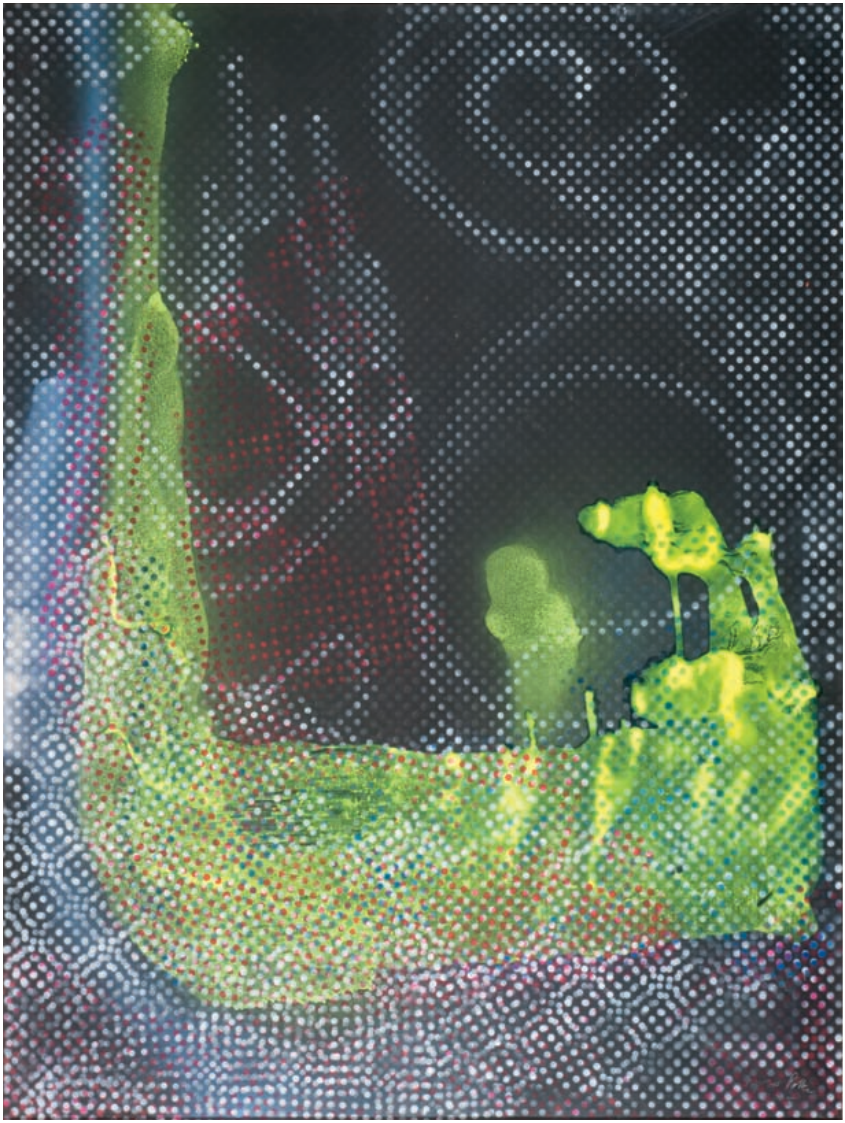
[Kaeseberg] Nach 1989 begegnete man den ostdeutschen Galerien wie Barthel und Tetzner aus Berlin und Eigen+Art aus Leipzig mit großer Spannung und Aufmerksamkeit. Bislang war wesentlich nur der offizielle Kunsthandel der DDR bekannt. Zeigte die Berliner Galerie u.a. Uhlig und die Gruppe Clara Mosch – Positionen einer bald schon ›klassisch‹ zu bezeichnenden Moderne ostdeutscher Kunst – so eroberte der Galerist Judy Lybke mit seinem jungen Programm die Messe Frankfurt 1990 und später auch alle anderen temporären Kunstmärkte im Sturm. Einer seiner frühen Künstlerprotagonisten war der Leipziger Autodidakt – Maler und Bildhauer – Kaeseberg (i.e. Tomas Fröbel). Waren manche der jungen Künstler noch mit kaum farbigen Papierarbeiten und

Sigmar Polke

Ohne Titel, 2003

Mischtechnik auf Papier

201 × 153 cm



Druckgrafik unterwegs, da stach Kaeseberg mit großformatigen, bunten, zeichenhaften Bildern und Objekten ins Auge. Seine gegenständlichen – wie die Titel suggerieren – und gleichzeitig, wie Piktogramme, abstrahierenden Formen stellen eine griffige Inbesitznahme der Welt dar. Dabei durchläuft Kaeseberg mit unglaublicher Produktivität, unter zunehmender zeichenhafter Verdichtung, einen gestalterischen Prozess vom Sichtbaren zum Deutbaren. In die Transformierung von Ding und Vorgang ins Bild mischt sich immer häufiger schon Zeichenhaftes selbst. Im Bild »Karl der Große I« gerät die Beschäftigung mit historischen Fakten zu hoheitlichen und symbolhaften Chiffren. Die malerische Aneignung der Welt der Erscheinungen weitet er aus auf die Umsetzung komplexer Zusammenhänge wie Gesellschaft und Geschichte und immanent auch auf die Rezeption und Verarbeitung moderner Kunst. Das ironische Spiel mit Versatzstücken der Moderne (Kreuz, Rechteck, Kreis usw.) knüpft bei Polke, die betonte Materialität und die archaische Aufladung durch Schrift im Bild bei Kiefer an.

[Ulrike Rosenbach] Ulrike Rosenbach ist in der Ausstellung mit der Dreikanal-Videoskulptur »Das Bild der Frau in der Nachkriegszeit« aus dem Jahr 1994 vertreten. Das Material für die drei Videoarbeiten lieferten u.a. Bilder aus Wochenschauen sowie populäre Schlager aus jenen Jahren, die, je nach Perspektive, als solche des Wiederaufbaus, des Wirtschaftswunders, der neuerlichen Verfestigung tradierter Gesellschaftsbilder gesehen werden können. Die Arbeit verwendet vertraute, konventionelle Rollenbilder der Frau aus den 50er Jahren und mischt sie mit konstruierten Klischees: das Bild der Mutter und der Arbeiterin, der Wäscherin und der Trümmerfrau, der Diva und der Maurerin. Das eigene Bild der Künstlerin wird mit Filmzitaten und filmischen Dokumentationen überblendet und generiert damit einen persönlichen Kommentar zu dieser Thematik.

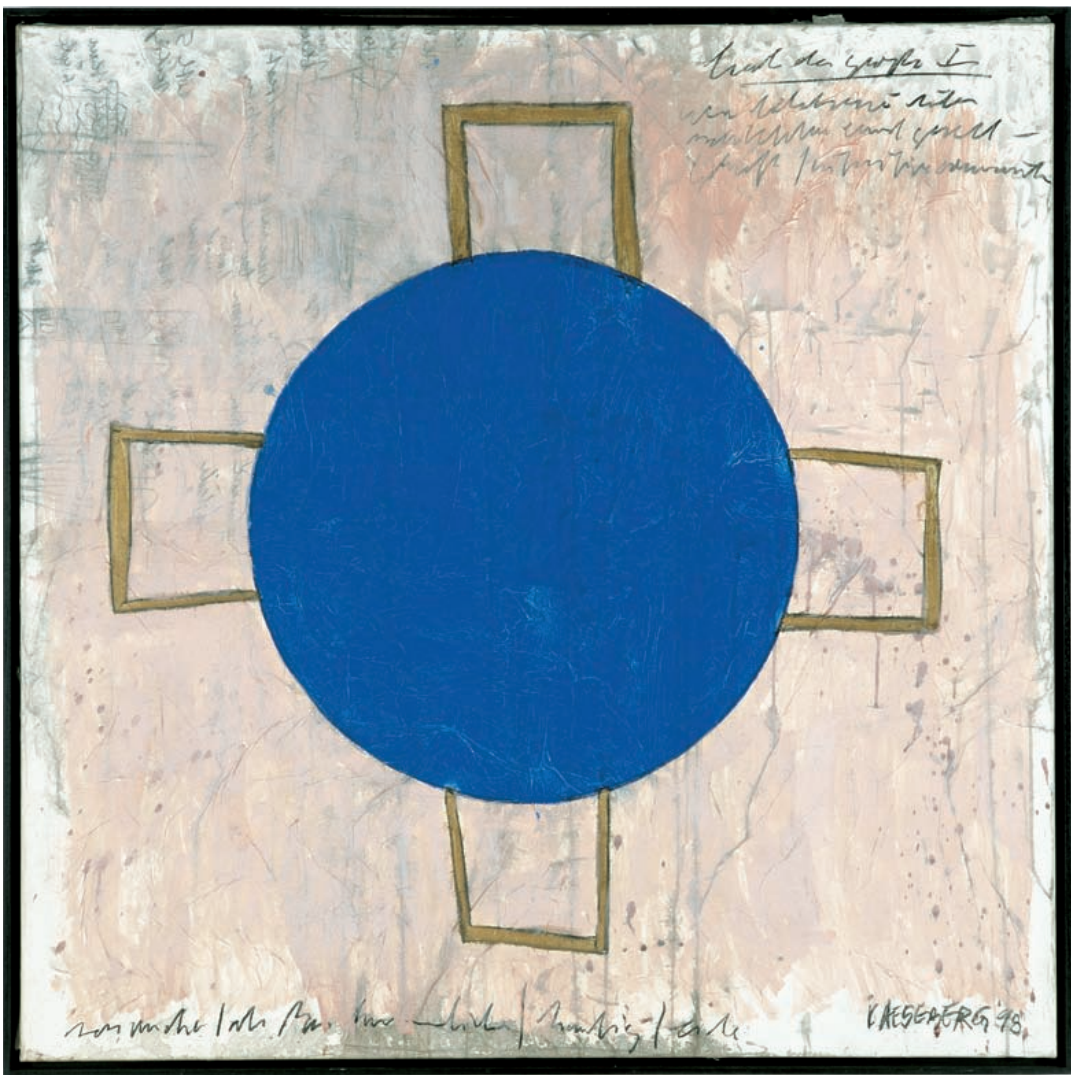
Ulrike Rosenbach definierte in den 1970er Jahren einen

Kaeseberg

»Karl der Große I«, 1998

Kaseinfarben auf Leinwand/

Seidenpapier, 140 × 140 cm



neuen Typus der Künstlerin, sowohl inhaltlich als auch formal. Inhaltlich widmet sie sich konsequent in ihren Arbeiten dem Selbstverständnis der Frau und entwindet sich dem nach wie vor herrschenden selbstreferentiellen Kunstdiskurs. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht weniger das vollendete Werk als der Prozess selbst. In ihren Performances zieht sie sich auf den eigenen Körper zurück, der noch als ideologiefreies Medium – ähnlich begründen das die Künstler des Wiener Aktionismus – sich begreifen lässt. Die Verwendung neuer Techniken – Video, Ton, Fotografie und Medieninstallation – geschieht beinahe zwangsläufig. Ulrike Rosenbach markiert damit in Deutschland als erste eine feministisch definierte und mit Neuen Medien gestützte künstlerische Position. »Es sind Arbeiten, deren Radikalität und Intensität nicht nur im Thema, sondern auch im Medium liegen: die siebziger Jahre sind die Zeit, in der Ulrike Rosenbach zu der ihr gemäßen Form findet: der Aktion/Performance, der Live-Video-Aktion, dem Videotape und schließlich der Videoinstallation.« (Renate Petzinger)

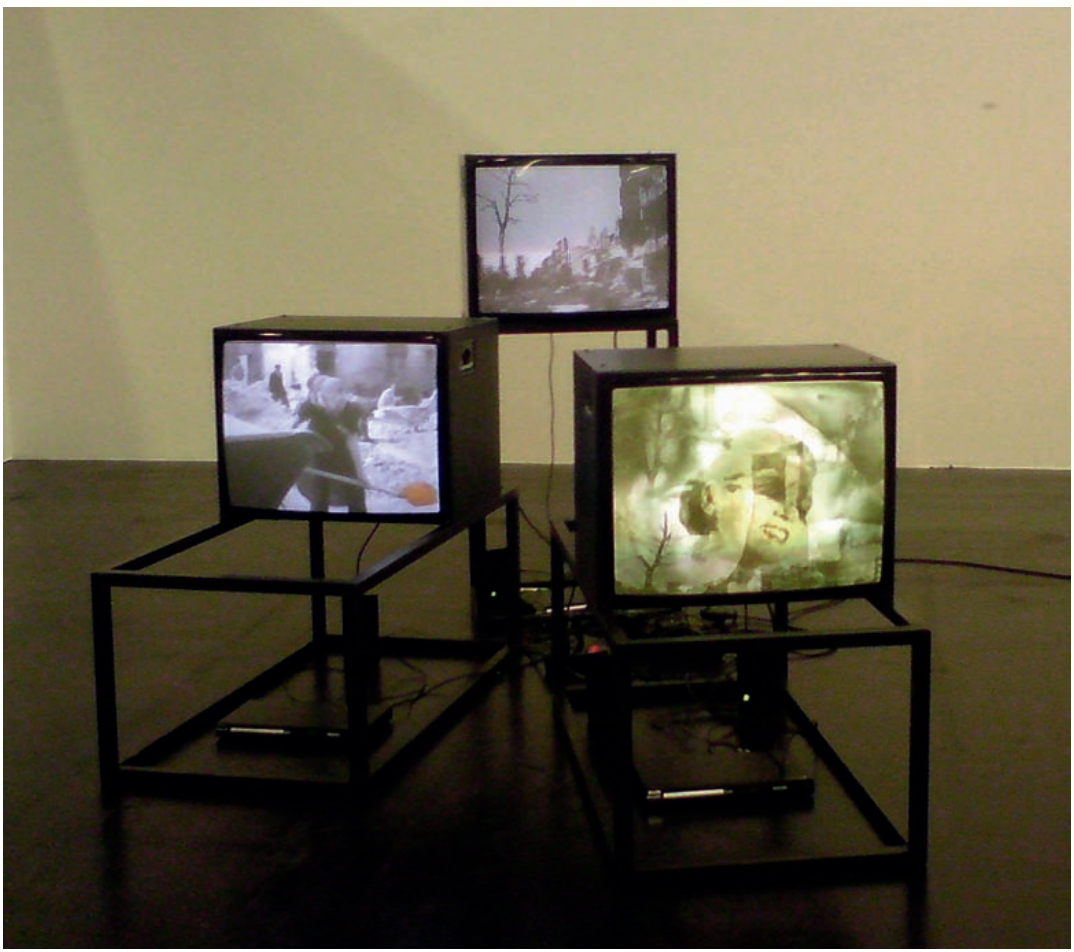
Steht die Künstlerin mit den frühen s/w-Videos im Kontext von Body Art und feministischer Kunst, tritt in den späteren Arbeiten der performative Aspekt hinter eine zunehmend abgeschlossene Werksituation zurück. Die Bedeutung einer formal inszenatorischen Ästhetik nimmt zu, ohne die thematische Konsistenz zu verändern.

[Markus Oehlen] Eine vergleichbar authentische Erfahrung des Faschismus wie HAP Grieshaber und staatliche Repression wie Michael Morgner erfährt die in den 1950er Jahren geborene Künstlergeneration nicht. Dennoch ist der Aufbruch der ›Jungen Wilden‹ – Künstler aus Berlin, Köln und Hamburg – am Ende der 1970er Jahre auch von einem tiefen Misstrauen gegenüber den gesellschaftlich zementierten Normen und Zwängen geprägt. Anders als die dem Pathos einer existentiellen Bedrohung abgerungene künstlerische Praxis der Vorläufer, verdankt sich diese Revolte einer frechen

Ulrike Rosenbach

»Die Illusion der Wirklichkeit – Die Geschichte der Frau in der Nachkriegszeit«, 1994

Medieninstallation mit 3 Monitoren



Selbstbehauptung junger Künstler – Musiker, Schriftsteller und Maler – eingebettet in eine Attacke auf die schal gewordene Dominanz von minimalistischer und konzeptueller Kunst der 1960er und 70er Jahre. Die Arbeiten von Martin Kippenberger, Walter Dahn, Salomé, Peter Bömmels, Werner Büttner, Albert und Markus Oehlen – um nur einige aus diesem Umkreis zu nennen – bedienten einen von den Kunstkritikern Wolfgang Max Faust und Gerd de Vries in dieser Phase konstatierten »Hunger nach Bildern« mit neoexpressiver Malerei. Markus Oehlen, geboren 1956 in Krefeld, war nach dem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf in zwei Sparten erfolgreich, als Musiker und als Maler. In den 80er Jahren waren seine Aktivitäten eng mit der Punkbewegung verknüpft. Er produzierte mit seiner Band ›Mittagspause‹ LPs mit Titeln wie »Kirche der Ununterschiedlichkeit« oder »Rache der Erinnerung«, deren Songs eine revolutionäre Haltung beschrieben. Beim ausgestellten Bild aus dem Jahr 2004 kann man den Titel »Baustelle« fast wörtlich auch für die Arbeitsweise nehmen. Die wie ein Ausschnitt aus einem größeren Bild erscheinende Malerei hat gegenständliche durchgearbeitete Partien, die von ornamentalen, amorphen Strukturen eingerahmt oder überlagert werden. Die zentrale Figur ist durch Schatten körperhaft konfiguriert, der Kopf liegt außerhalb der Bildfläche. Die flächigen Strukturen daneben wirken, als harrten sie noch ihrer Fertigstellung. Der grünliche Bildgrund, ein Bauzaun vielleicht, exponiert die einzelnen Bildteile und hält sie zusammen. Patchworkartig mäandern farbige Konturen durchs Bild, zittern nervös, fransen aus als wären sie auf eine vibrierende Membran gemalt.

[Frank Ahlgrimm] Auch das Bild »transit 2« des 1965 geborenen in Berlin lebenden Künstlers Frank Ahlgrimm wirkt in seinem Bildaufbau wie eine Collage, da es »sich einfach nicht daran halten will, zwischen Figur und Grund einen konsistenten Unterschied zu machen.« (Ralf Christofori). Wie bei Markus Oehlen wirken die sich durchdringenden, unter-

Markus Oehlen

»Baustelle«, 2004

Öl auf Leinwand

200 × 280 cm

schiedlichen Bildmotive wie ›gesampelt‹. Die präzise gemalten, konstruktiv-geometrischen Kreise werden zu Ringen, und die das gesamte Bild gliedernden Linien zu Stäben, wenn Ahlgrimm sie wie mit einer Art Airbrush-Technik konturiert. Das leuchtende Weiß als Hintergrund verleiht dem Bild Tiefe, das mit breitem Quast davor hingeworfene, pastose Grau steht nachgeradezu auf der Leinwand und verstärkt die dreidimensionale Wirkung. Davor schwebt eine farblose Weltkugel (sic transit gloria mundi), eiförmig deformiert mit weißen Kontinenten in schwarzen Ozeanen, bedroht von gewaltigen Formen und Farbflächen, mächtiger Ordnung und zügellosem Chaos. Mit enormem Raffinement und versierter Technik malt sich Ahlgrimm einen eigenen Kosmos. Anders als bei Oehlen, der irgendwie sein Lehrer hätte sein können, (tatsächlich hat Ahlgrimm bei Marianne Eigenheer an der Stuttgarter Akademie studiert) wird diese Malerei von nichts unbestimmt Diesseitigem erschüttert. Brüche und Unentschiedenheiten sind nicht gesellschaftskritisch motiviert, sondern malerisch gekonnt in Szene gesetzt. Schon möglich, dass es »lustvolle Bildwerke (sind), ein bisschen l'art pour l'art der schönsten Art, die ein bisschen den malerischen Geist der 90er Jahre und die Leichtigkeit einer unbeschwerten Zeit in die Gegenwart bringen«, wie Jens Pepper in einer Rezension für das Magazin »Zitty« in Berlin festhält. Aber mögliche Bezüge und Verwandtschaften lassen sich auch noch zeitlich früher ansetzen: etwa zu den frühen Bildern des tschechischen Malers Gernot Bubenik oder zu den Arbeiten Ferdinand Kriwets aus Düsseldorf, beide Jahrgang 1942.

[Jochen Stenschke] Auf eine ganz andere Malerei stößt man mit dem Bild »Wasserzeichen 5« von Jochen Stenschke, der altersmäßig ziemlich genau zwischen Albert Oehlen und Frank Ahlgrimm liegt. Dem in Berlin und Bielefeld lebenden Maler ist einerseits die Materialität des Bildes ein besonderes Anliegen und andererseits der Malprozess selbst. Haptik von Farbe, Malgrund und Malutensil: PVC, Holzgrund, Japan-

Frank Ahlgrimm

»transit 2«, 2008

Acryl, Öl und Lack auf

Leinwand, 200 × 260 cm

papier, Besen, Altöl. Das erscheint in dieser knappen Aufzählung krude und verquer. Die Resultate aber, die Bilder und Zeichnungen, haben eine feinnervige, abstrakt-assoziative, freundliche Gestalt. Das Bild »Wasserzeichen 5« erscheint wie ein naiv gemalter Zen-Garten, in dem steinerne Inseln, die Kontinente, von den Meeren umspült werden. In der Mitte die große Landmasse birgt etwas wie organisches Leben, allein es bleibt bei der Vermutung. Naiv wie eine japanische Illustration erscheint die Malerei, die kalligraphisch versiert ein Ideal darstellt, das weniger mit der wirklichen Welt als mit einer Vorstellung von Welt zu tun hat. Nun sind nicht alle Arbeiten Stenschkes, dem Anschein nach, einem ostasiatischen Einfluss geschuldet. Die Bildserien »Spin« und »Flow« z. B. haben ihre Entsprechungen durchaus in der westlichen Malerei. Die breiten, weich geschwungenen Schlaufen, Ansätze von Ornament, dazwischen klare geometrische Formen, erinnern an die amerikanische Malerei von Robert Rauschenberg, David Salle oder David Reed. Dies mag lediglich als Hinweis auf deren vergleichbaren Malstil mit manchen Arbeiten von Jochen Stenschke dienen. Mehr geht es aber darum, den universalen Ausweis zu liefern für eine Malerei, die sich aus der Beschäftigung mit westlichen wie östlichen Einflüssen von Kunst und Weltanschauung konstituiert.

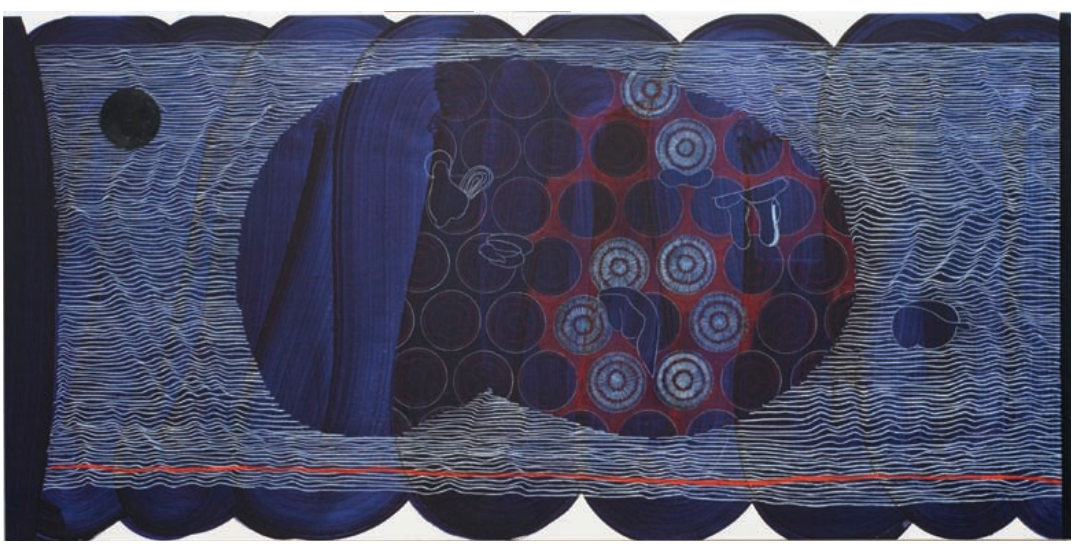
[Fotografie] An der Kunstakademie Düsseldorf lehrte auch das Ehepaar Bernd und Hilla Becher. Die Fotokünstler, die sie in den 80er Jahren ausbildeten, waren für die Durchsetzung eines bestimmten fotografischen Stils tonangebend. Während einer der immer wiederkehrenden Krisen der Malerei, zu Beginn der 90er Jahre, setzten sich die großformatigen Cibachromes auf den internationalen Kunstmärkten als gleichwertiges Medium durch. Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff u. a. m. wurden zu Wegbereitern eines bis dahin nur der Malerei zugeschriebenen, enormen Formats und bildnerischen Ästhetik. Mithin, für einen Augenblick,

Jochen Stenschke

»Wasserzeichen 5«, 2008

Mischtechnik auf Holz

100 × 200 cm



ein nationales Ereignis, ein deutsches, mit weltweiter Durchschlagskraft, das das Selbstverständnis der Fotografie nachhaltig verändert hat.

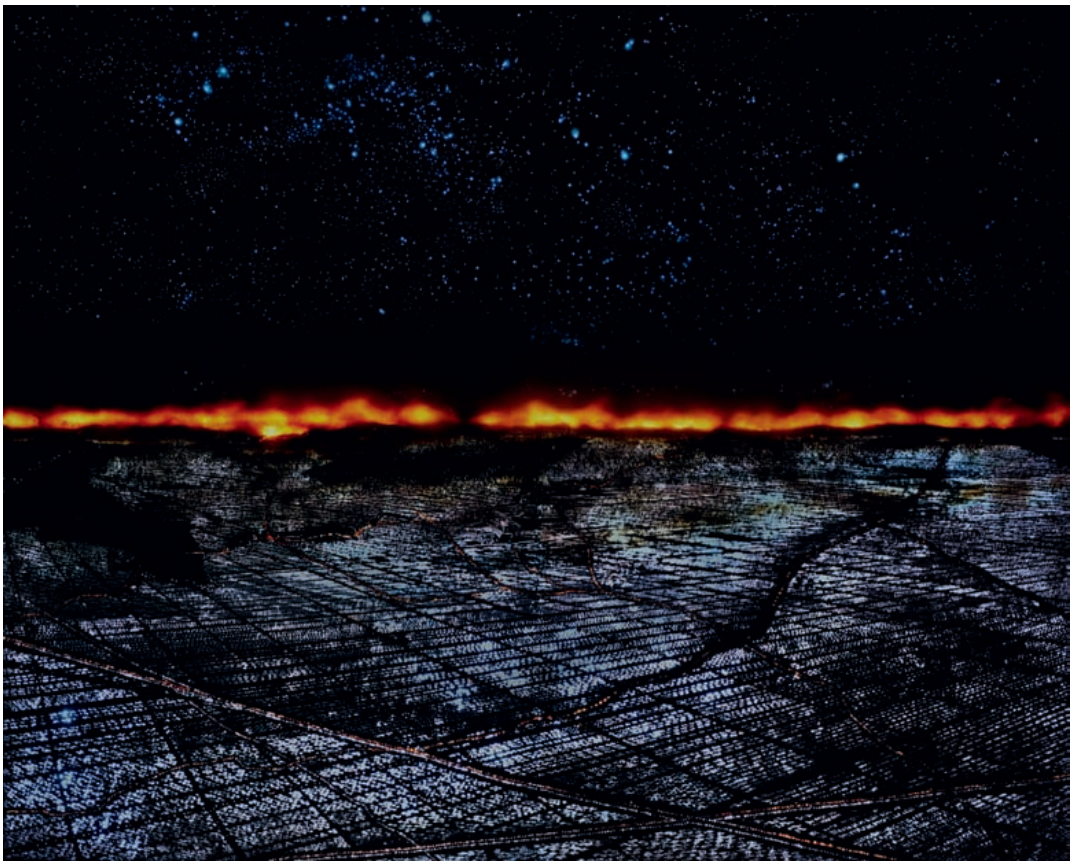
[Sonja Braas] Die Fotografie bildet in der Sammlung einen Schwerpunkt. Die Hängung #5 im KUNSTWERK zeigt insgesamt neun fotografische Positionen, mit diversen Ansätzen und unterschiedlichsten Intentionen. Bis auf Candida Höfer sind keine weiteren ›Becher-Schüler‹ in der Auswahl vertreten. Dennoch gilt für viele fotografische Arbeiten, formal und inhaltlich, was dem Kanon der ›Becher-Schule‹ entspringt. Hier muss man inzwischen von allgemeingültigen, übernationalen Standards ausgehen, die sowohl von den Produzenten wie den Rezipienten angewendet bzw. erwartet werden, vor allem was das Format und die Hyperästhetik der Ausarbeitung angeht. Die Fotografien von Brigitte Maria Mayer, Ute Lindner und Sonja Braas werden in dieser Publikation vorgestellt, deren Ansätze und biographische Voraussetzungen sehr unterschiedlich sind, auch wenn alle drei ungefähr gleichen Jahrgangs sind.

Bei den Arbeiten von Sonja Braas, die 1968 in Siegen geboren ist, beginnend, fällt auf, dass sie ihre Arbeiten in Gruppen zusammenfasst. Die vorliegende Arbeit mit dem Titel »Firestorm« aus dem Jahr 2007 ist Teil der Werkgruppe »The Quiet of Dissolution«. Die Fotos aus dieser Serie handeln von der Natur, genauer gesagt, von vermeintlich fatalem Naturspektakel: Tornado, Eissturm, Vulkanausbruch, Waldbrand, Springflut. Allerdings verdanken sich die Aufnahmen nicht einem kühnen, Todes verachtenden Shooting, sondern künstlichen, in akribischer Kleinarbeit hergestellten Modellen, die die Situationen jeweils vorstellen. Wohl sind die Aufnahmen analog und nicht am Computer digital manipuliert. Das Verfahren erinnert an Thomas Demand, der ausgehend von historisch relevanten Fotografien die Wirklichkeit in ein perfektes Modell übersetzt, um davon einen ebenso perfekten, wie trügerisch glatten Großprint anzufertigen. Braas richtet sich

Sonja Braas

»The quiet of dissolution – Firestorm«, 2009

C-Print, diasec, 160 × 200 cm



die Natur und die bewegte Natur en miniature zu und täuscht den Betrachter mit einer falschen Maßstäblichkeit. Täuschend auch die Anmutung, man stünde einem digital generierten Bild gegenüber. Sonja Braas' Bildprogramm ist näher am romantischen Maler Caspar David Friedrich ausgerichtet als an einer Computersoftware wie Photoshop.

[Ute Lindner] Zwischen den Jahren 2001–03 entstand die Serie »Japan as Subject« – woraus die quadratische Fotografie »Japanese Garden Osaka« stammt – der 1968 in Arnsberg geborenen Künstlerin Ute Lindner. Ein spiegelnder grauer Fußboden erstreckt sich bis zu einer Fensterfront, durch die man auf eine bewaldete Landschaft blickt. Das Fensterband erstreckt sich über die ganze Breite der Abbildung und fügt eine domestizierte Parklandschaft zwischen Decke und Fußboden ein. Streng gefasst durch die vertikalen dunklen Fassadenträger erscheint die Natur wie eine Art Leuchtkastenbild. Der eigentliche Ausblick wird zum Bild im Bild, das von auf Bänken sitzenden Menschen betrachtet wird. Alles in dieser Szene ist bestimmt von einer Atmosphäre der Ruhe, Ausgeglichenheit und Kontemplation. Man kann der Fotografie dabei zusehen, wie sie den Raum in ein Bild seiner selbst verwandelt und ihn dabei mit einer fast somnambulen Qualität auflädt. Aufgenommen ist das Bild in einem japanischen Museum. Die sich ausruhenden Besucher, mit dem Rücken zu den eigentlichen Exponaten, scheinen in eine noch komplexere Bildbetrachtung verhaftet. Durch die Fenster dringt die Außenwelt ins Museum und wird dabei selbst zum Exponat. (Unter Verwendung einer Bildbeschreibung von Stephan Berg, Anm., d.V.). Aus- und Einblicke, Spiegelungen, Reflektionen sind gewisse Topoi in den Arbeiten von Ute Lindner. In Serien beschäftigt sie sich mit Spiegeln und Fenstern, mit durchlässigen und halbdurchlässigen Oberflächen.

In das Jahr 2004 datiert der Beginn einer Werkgruppe mit dem Titel »The Story of the Youth Who Went Forth to Learn What Fear Was«, eine Serie von Katastrophenaufnah-

Ute Lindner

»Japanese Garden Osaka«, 2003

Fotografie, Pigmentdruck auf

Aquarellpapier, 120 × 120 cm

men, in welche die Künstlerin das immer gleiche Paar in Touristenkleidung hineinkopiert.

[Brigitte Maria Mayer] Einem ähnlichen Sujet begegnet man in der Ausstellung im KUNSTWERK von der 1965 geborenen Performance- und Fotokünstlerin Brigitte Maria Mayer. Auf dem querformatigen Lambdaprint sieht man ein halbnacktes, geschundenes Paar am rechten Bildrand, während im Hintergrund die gesamte Halbinsel Manhattans unter infernalischem Qualm in Schutt und Asche fällt. Der Bildtitel lässt keine Zweifel um welche Katastrophe es sich dabei handelt: »9/11« aus der Serie »Flucht und Vertreibung«. Der Mann, beide Hände vor das Gesicht schlagend, und die Frau mit beiden Händen ihre Blößen bedeckend sind nach der »Vertreibung aus dem Paradies« des florentinischen Renaissancekünstlers Masaccio inszeniert. Das Vorbild zeichnet sich aus durch eine zu dieser Zeit unübliche Realistik in der Darstellung der Vertreibung, die außerhalb des üblichen, kanonisierten religiösen Bildprogramms steht. Adam und Eva sind in ihrer Darstellung ein vital derbes, eher profan über ihr Schicksal lamentierendes Paar. Masaccio schuf damit ein Bild des Ausgestoßen- und Vertriebenenseins, dargestellt unter den Bedingungen nachvollziehbaren, existentiellen Leids. Mayer verwendet diese Vorlage in Bezug auf die Zerstörung der Türme des World Trade Centers in Umkehrung der ursprünglich ikonographischen Absicht. Während Masaccio vom Besonderen der Bildlegende des Alten Testaments auf die allgemein menschliche Erfahrung zielt, friert Brigitte Maria Mayer erfahrenes Unglück in einer prototypischen Inszenierung ein. Im Unterschied zu Masaccio ist sie bemüht, die Darstellung des verlorenen Paradieses – das untergehende Manhattan – drastisch auszumalen, während das historische Fresko das Paradies völlig ausblendet.

[Franziska Holstein] Das ausgerechnet die jüngste Künstlerin – Franziska Holstein ist 1978 in Leipzig geboren – mit

Brigitte Maria Mayer

»9/11, Ground Zero«, 2002

aus der Serie

»Flucht und Vertreibung«

Lambdaprint, 70 × 120 cm

dem größten Format in der Ausstellung im KUNSTWERK vertreten ist, ist nicht unbedingt ein Zufall. Um solch große Bilder zu malen, braucht es für einen jungen Künstler auch ein gehöriges Selbstbewusstsein. Davon ist an der Akademie für Bildende Kunst ausreichend vorhanden. Aus Leipzig bzw. der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, kam der letzte große deutsche Impuls für die zeitgenössische Kunst, die so genannte ›Neue Leipziger Schule‹, ein weniger wissenschaftlich fundierter Begriff, denn ein erfolgreich-griffiges Marketinginstrument für den Kunstmarkt. Man verbindet dieses Label mit einigen Künstlernamen allen voran Neo Rauch, bei dem Holstein noch 2008 ein post-graduierten Studium absolviert hat. Bilder der Leipziger Schule wären nach der Beschreibung Hans-Werner Schmidts größtenteils gegenständlich ausformuliert im innersten aber abstrakt. Das könnte auch für die Arbeiten Holsteins zutreffen, allerdings mit der Einschränkung, dass sich ihre Bildsprache eher mit der Kunst der 60er Jahre auseinandersetzt als mit der in Leipzig aktuellen. Plane, große Farbflächen stoßen aufeinander, Fundstücke wie Zeitungsfotos, Buchdeckel, Werbung und Typographie werden drucktechnisch oder malerisch gekonnt hineinmontiert. In der Ausstellungsform werden die Arbeiten zueinander installiert, Mehrteiligkeit herrscht vor. Das zweiteilige Bild aus Acryl und Siebdruck stellt eine Hardedge Malerei vor, in die Alltags- und Warenwelt eindringt. Trotz allen Materials transportiert es keine Botschaften, fördert es keine Illusion, birgt es kein Geheimnis. Es ist die reine malerische Form und darin das Aufeinanderprallen verschiedener bildnerischer Elemente. Eine Bildtechnik, die der Sigmar Polkes nahe kommt: der Griff in den Fundus trivialer Bildwelten und das leichthändige Zusammenfügen verschiedener Techniken zu einem konzisen Ganzen.

Franziska Holstein

Ohne Titel (Fernseher, Pflanze) [zweiteilig], 2008

Acryl/Siebdruck auf Leinwand, 170 × 390 cm

Frank Ahlgrimm [» S. 23] 1965 in Rerik. Lebt und arbeitet in Köln. Studium der Malerei und Grafik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.
Auswahl Einzelausstellungen
ARCO Madrid mit Galerie Reinhard Hauff; Galerie der Stadt Backnang (2007); Galerie Wilma Tolksdorf, Frankfurt; AP4-Art, Genf (2006); Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart (2005); Künstlerhaus Ulm (2004).
Auswahl Gruppenausstellungen
Columbus Art Foundation, Ravensburg (2006); Norwich Gallery; Kunsthaus Hamburg (2004); Kunstmuseum Singen (2003).

Sonja Braas [» S. 27] 1968 in Siegen. Lebt und arbeitet in New York. Studium an der Fachhochschule Dortmund und der School of Visual Arts, New York.
Auswahl Einzelausstellungen
Galerie Claude+Fabian Walter, Zürich; Galerie Ulrich Fiedler, Köln (2007); Kunstverein Ludwigshafen (2005); Kunsthalle Roststock; Städtische Galerie Wolfsburg (2004); Goethe Institut, Paris; Galerie Anita Beckers, Frankfurt / Main (2001).
Auswahl Gruppenausstellungen
Kunstmuseum Bonn; Galerie Claude+Fabian Walter, Zürich (2009); Fiedler Contemporary, Berlin (2007); Fotomuseum Winterthur (2004); Museum Küppersmühle, Duisburg; Stadtgalerie Saarbrücken; Fondazione Italiana per la Fotografia, Turin (2003); Kunsthaus Dresden (2002).

HAP Grieshaber [» S. 9] 1909 in Rot, 1981 in Reutlingen. Lehre zum Buchdrucker und Schriftsetzer sowie Ausbildung an der Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart.
Mehrfacher Teilnehmer an der Documenta.
Auswahl Einzelausstellungen
Galerie Schlichtenmaier, Grafenau; Kunsthalle Recklinghausen (2009); Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (2003); Kunstmuseum Heidenheim (2002); Galerie Ruf, München (2000).
Auswahl Gruppenausstellungen
Galerie am Gendarmenmarkt, Berlin (2009); Kunsthalle Emden; Daimler Contemporary, Berlin; Fischerplatz Galerie, Ulm (2008); Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago / Chile; Galerie Königsblau, Stuttgart (2007); Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt / Main; Tokyo Opera City Art Gallery, Tokio (2006).

Franziska Holstein [» S. 33] 1978 in Leipzig, wo sie lebt und arbeitet. Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.
Auswahl Einzelausstellungen
Galerie Spesshardt+Klein, Berlin (2008); Marianne Boesky Gallery, New York (2007); Dresdner Bank Leipzig (2006).
Auswahl Gruppenausstellungen
Kunsthalle Rostock (2009); Kunsthalle der Sparkasse Leipzig (2006); Galerie Echolot, Berlin; Galerie Eigen+Art, Leipzig (2004).

Kaeseberg (Tomas Fröbel) [» S. 17] 1964 in Leipzig, wo er lebt und arbeitet. Lehre zum Mechaniker; als Künstler Autodidakt.
Auswahl Einzelausstellungen
Dogenhaus Galerie, Leipzig; Galerie Rigassi, Bern; Galerie Ranalter, Innsbruck (2008); Galerie Robert Drees, Hannover (2007); Neue Sächsische Galerie – Museum für Zeitgenössische Kunst, Chemnitz (2005); Sammlung Alison und Peter W. Klein, Eberdingen-Nussdorf (2004).
Auswahl Gruppenausstellungen
Art Academy, Zürich (2008); Museum Junge Kunst, Frankfurt / Oder; Neues Museum, Nürnberg (2007); Labels Inc. Store, Antwerpen; Baumwollspinnerei, Leipzig; Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld (2006); Villa Mettlen, Bern (2002).

Anselm Kiefer [» S. 13] 1945 in Donaueschingen. Lebt und arbeitet in Barjac, Frankreich. Studium der Romanistik, Jura sowie Malerei in Karlsruhe und Düsseldorf. Mehrfacher Teilnehmer der Documenta. Träger des »Friedenspreis des Deutschen Buchhandels« 2008.
Auswahl Einzelausstellungen
Gagosian Gallery, Los Angeles (2008); Art Gallery of New South Wales, Sydney; Guggenheim Museum Bilbao; Grand Palais, Paris (2007); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (2006); Fondation Beyeler, Riehen (2002).
Auswahl Gruppenausstellungen
Es Baluard Museum of Art, Palma de Mallorca (2009); Victoria and Albert Museum, London; Musée d'Orsay, Paris (2008); Museum of Modern Art, New York (2005).

Ute Lindner [» S. 29] 1968 in Arnsberg. Lebt und arbeitet in Berlin. Studium der Philosophie und Bildenden Kunst in Kassel.
Auswahl Einzelausstellungen
VGH Galerie, Hannover; Galerie Robert Drees (2009); Galerie der Stadt Remscheid (2008); Staatliche Museen Kassel – Neue Galerie, Kassel (2001); Galerie Zellberg, Berlin (1999).
Auswahl Gruppenausstellungen
The Nunnery, London (2008); Centre de la Photographie, Genf (2006); Kasseler Kunstverein (2004); The Frye Art Museum, Seattle (2002); Norton Museum of Art, Palm Beach (2001); Museum für Angewandte Kunst, Köln (2000).

Brigitte Maria Mayer [» S. 31] 1965 in Regensburg. Lebt und arbeitet in Berlin. Studium an der Hochschule für visuelle Kommunikation Kassel.
Auswahl Einzelausstellungen
Schauspiel Frankfurt; Akademie der Künste, Berlin; Ouagadougou, Burkina Faso; Spring Arts Festival

Shizuoka 2009, Tokio; Redcat Theatre, Los Angeles; Goethe-Institut Los Angeles (2009); Charim Galerie, Wien (2002).
Auswahl Gruppenausstellungen
Fotoforum Kassel; Stiftung Moritzburg; Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (2007); Städtische Galerie Lüdenscheid (2006).

Michael Morgner [» S. 11] 1942 in Einsiedel, wo er lebt und arbeitet. Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.
Auswahl Einzelausstellungen
Galería Arnés und Röpke, Madrid (2008); Galerie Stefan Röpke, Köln (2007); Galerie Beethovenstraße, Düsseldorf; Landgericht Bautzen (2006); Akademie der Künste, Dresden (2003); Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig; Kunstsammlungen Weimar (2000).
Auswahl Gruppenausstellungen
Kunstsammlungen Chemnitz (2009); Galerie Gabriele von Loeper, Hamburg; Kunstverein Talstraße, Halle a.d.Saale (2008); Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2007); Museum Junge Kunst, Frankfurt / Oder (2006).

Markus Oehlen [» S. 21] 1956 in Krefeld. Lebt und arbeitet in Krefeld und München.
Auswahl Einzelausstellungen
Galerie Suzanne Tarasième, Paris; Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt / Main (2008);
Galerie Hohenlohe, Wien; Galerie Hans Mayer, Düsseldorf (2007); Galería Juana de Aizpuru, Madrid (2005).
Auswahl Gruppenausstellungen
ZKM Karlsruhe; Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch-Gladbach; Galería Estudio Artizar, La Laguna; Art Foundation Mallorca Collection, Andratx (2008); Galerie Hohenlohe, Wien; Frankfurter Kunstverein; Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal-Unteröwisheim (2007); Wilhelm Hack Museum Ludwigshafen (2006) ; Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg; Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (2005).

Sigmar Polke [» S. 15] 1941 Oels. Lebt in Hamburg und Köln. Ausbildung zum Glasmaler, Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Professor an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg.
Auswahl Einzelausstellungen
Museum Ludwig, Köln; Arts Club of Chicago; Hamburger Kunsthalle (2009); SK Stiftung Kultur, Köln; Galerie Julius Werner, Berlin (2008); Museum Frieder Burda, Baden-Baden; Kunsthalle Tübingen; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2007); Kunsthalle Mannheim (2006).
Auswahl Gruppenausstellungen
Centro Andaluz de Arte Conteporáneo, Sevilla; County Museum of Art, Los Angeles; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Deutsches Historisches Museum, Berlin; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2009).

Ulrike Rosenbach [» S. 19] 1943 in Bad Salzdetfurth. Lebt und arbeitet bei Köln. Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Mehrfache Documenta-Teilnehmerin. 1989 bis 2007 Professorin für Medienkunst an der Hochschule für Bildende Künste Saar.
Auswahl Einzelausstellungen
Landesgalerie des Saarlandes, Berlin; Galerie Brigitte March, Stuttgart (2009); Galerie Maier-Hahn, Düsseldorf (2008); Saarlandmuseum Saarbrücken (2007); Millenaris Pixel Gallery, Budapest (2006); Kunsthalle Bremen (2005).
Auswahl Gruppenausstellungen
Museum für Moderne Kunst Arnheim; Kunstmuseum Düsseldorf (2009); Kunsthalle Wien; Villa Stuck München; Museum of Modern Art MOMA, New York (2008); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, Madrid (2007); ZKM Karlsruhe (2005).

Jochen Stenschke [» S. 25] 1959 in Marl. Lebt und arbeitet in Berlin und Bielefeld. Studium der Malerei an der Hochschule der Künste, Berlin. Professor für Bildende Kunst an der Fachhochschule Ottersberg.
Auswahl Einzelausstellungen
Galerie Ulrike Hrobsky, Wien; Essenheimer Kunstverein; Kunsthalle Trier (2009); Kunstverein Münsterland, Coesfeld; Zentrum für interdisziplinäre Forschung, Universität Bielefeld (2008); Galerie Angelika Harthan, Stuttgart (2007).
Auswahl Gruppenausstellungen
Sammlung Alison und Peter W. Klein, Eberdingen-Nussdorf (2008); Kunsthalle Ziegelhütte – Museum Liner, Appenzell; Kunsthalle Trier (2006); Wissenschaftszentrum Bonn (2004); Willy-Brandt-Haus, Berlin (1999); Contemporary Art Centre of Larissa (1997).

Max Uhlig [» S. 7] 1937 in Dresden, wo er lebt und arbeitet. Ausbildung zum grafischen Zeichner. Grafikstudium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und der Deutschen Akademie der Künste Berlin. 1995–2002 Professor für Malerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
Auswahl Einzelausstellungen
Heck-Art-Galerie Kunst für Chemnitz; Kunstverein der Stadt Glauchau (2007); Lehr – Auktionshaus und Galerie, Berlin (2006); Galerie Gabriele von Loeper, Hamburg (2005).
Auswahl Gruppenausstellungen
Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster; Kunstsammlungen Chemnitz; Kunstgalerie am Weißen Hirsch, Dresden (2009); Kunsthalle St. Annen, Lübeck; Kunstverein Bad Salzdetfurth; Berlinische Galerie; Weise Galerie und Kunsthandel (2007).

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Deutsche Gegenwartskunst aus der
Sammlung Alison und Peter W. Klein – Hängung #5«

Öffnungszeiten
ab 18. Oktober 2009 bis 28. März 2010
mittwochs und sonntags von 11–16 Uhr
und nach Vereinbarung
Führungen sowie
Kinder-Workshops auf Anfrage

Herausgeber
KUNSTWERK
Sammlung Alison und Peter W. Klein
Siemensstraße 40
71735 Eberdingen-Nussdorf
Telefon 0 70 42-3 76 95 66
Fax 0 70 42-3 76 95 77
E-Mail kunstwerk@sammlung-klein.de
www.sammlung-klein.de

Ausstellungskonzeption
Brigitte Wetter, Stuttgart

Textbeitrag
Christian Gögger

Kurzbiografien
Karin Scheuermann, Stuttgart

Fotografie
Uwe Seyl, Stuttgart
Galerie Valentien (S. 9) | Brigitte March – International
Contemporary Art (S. 19) | Galerie Reinhard Hauff
(S. 23) | Jochen Stenschke (S. 25) | Sonja Braas (S. 27)

Architekturabbildung
Fotografie: Hagen Schmitt, Stuttgart
Architekt: Folker Rockel, Pforzheim

Gestaltung
Margit Galli, Stuttgart

Reproduktion
Digitalprint GmbH, Stuttgart

Druck
FIND Druck und Design GmbH & Co. KG, Stuttgart

Die Klärung der Rechte wurde vom Herausgeber nach
bestem Wissen vorgenommen. Soweit dennoch Rechts-
ansprüche bestehen, bitten wir die Rechteinhaber, sich
an Peter W. Klein, KUNSTWERK Nussdorf zu wenden.

#5 HÄNGUNG

KUNSTWERK

SAMMLUNG
ALISON UND PETER W.
KLEIN