

KUNSTFORUM

Bd. 216 Juli - August 2012

INTERNATIONAL



DOCUMENTA (13)

INTERVIEW MIT
CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV



7. BERLIN BIENNALE
für zeitgenössische Kunst

KOMMENTIERTER
FOTORUNDGANG

GESICHT IM PORTRÄT / PORTRÄT OHNE GESICHT



Titelbild: EBERHARD HAVEKOST, Raum 1, 806, 2006, Öl/Leinwand, 70x48 cm, Foto: Werner Lieberknecht, Dresden, courtesy Galerie Gebr. Lehmann, Berlin | Dresden and the artist, Privatsammlung

GESICHT IM PORTRÄT / PORTRÄT OHNE GESICHT

HERAUSGEGEBEN VON
JUDITH ELISABETH WEISS

Editorial 30

EINFÜHRUNG

JUDITH ELISABETH WEISS:

Von Anti bis Meta. Neu-Orientierung der Porträtkunst 32

ESSAY

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT:

Face as Interface.
Gesichter im Angesicht des Subjekt-Bild-Skeptizismus 44

MONA KÖRTE

Gesichts(aus)schnitte.
Teile vom Ganzen 60

JUDITH ELISABETH WEISS

defacement / refacement.
Löschung, Leere, Verlust 72

LYDIA HAUSTEIN

Fotografie und Videokunst.
Das Gesicht als poetische Abstraktion 88

FRITZ EMSLANDER

„Ich kann den Mann wegen der Ähnlichkeit nicht erkennen“.
Zeichnerische Positionen zur Aufhebung
der Ähnlichkeit im Porträt 108

KÜNSTLERGESPRÄCHE



FRANK AUERBACH

„Der Endpunkt ist der Punkt, an dem
das Problem gelöst zu sein scheint“.
Über-Zeichnung von Gesicht 120



MICHAEL DRUKS

„Wenn man reagiert, ist man nicht frei“.
Zur Topografie des Gesichts 128



PASCALE MARTHINE TAYOU

„Spiele keine Spiele gegen Dich selbst“
Gesicht und Maske 136

MONOGRAPHIEN PORTRÄT/THEATER

PETER WEIBEL

Robert Wilsons Videoporträts 144

JUDITH ELISABETH WEISS

Mark Lammerts „Kinne“ und „Haare“. Zeichnerische
Fragmente von Heiner Müller und Dimiter Gotscheff 154

DOCUMENTA (13) - KUNSTFORUM-GESPRÄCHE



CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV:
Das Erzählen als Wille zur Wahrheit

Ein Gespräch, das Heinz-Norbert Jocks mit der diesjährigen
Documenta-Leiterin vor der Eröffnung führte.
Im nächsten Band werden wir mit einem kompletten kommen-
tierten Bildrundgang, mit Essays und Interviews die Documenta
ausführlich beleuchten. 364



7. BERLIN BIENNALE

An der Realität gescheitert

»FORGET FEAR« - 7. Berlin Biennale
von Susanne Boecker 158



ARTUR ZMIJEWSKI

Kunst ist eine perfekte Camouflage
Susanne Boecker im Gespräch mit dem
Kurator der 7. Berlin Biennale 162

Ein Rundgang durch die Ausstellung
mit Texten von Susanne Boecker
und Fotos von Wolfgang Träger 170

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART 170

Werbebanner Mobinil	170	Antanas Mockus, Blood Ties	189
Key of Return	172	Jonas Staal, New World Summit	190
Martin Zet - Deutschland schafft es ab	174	Institute Of Human Research. A Gentrification Program	192
Yael Bartana & das Jewish Renais- sance Movement in Poland	176	Pawel Althamer - N.R.M.	193
Open Call / ArtWiki	177	Marina Naprushkina, Self # Governing	194
Burak Arkan, Network map of artists ...	179	Breaking the News: FEMEN, Filmpiraten, Zafeiri	196
Indignados / Occupy Biennale	180	Lukasz Surowiec, Berlin-Birkenau	198
Khaled Jarrar, State of Palestine	186	Artur Zmijewski, Berek	199
Teresa Margolles, PM 2010	188		

SONSTIGE AUSSTELLUNGSORTE 200

KULE E. V., (FASADE): Public Movement - Rebranding European Muslims	200	Draftmen's Congress	204
SCHAUFENSTER IN DER AUGUSTSTR.: Bureau Mario Lombardo - Happy New Fear	201	AKADEMIE DER KÜNSTE: Joanna Rajkowska - Born in Berlin	208
BAUSTELLE IM TIERGARTEN ZWISCHEN BRANDENBURGER TOR UND REICHSTAG: Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma	202	DEUTSCHLANDHAUS: Ludwig Peter Kowalski - Hermann Joachim Pagels - Stiftung Flucht, Vertreibung und Versöhnung - Maciej Mielecki & Reenactment-Gruppen	210
FRIEDRICHSTRASSE 226: Nada Prlja - Peace Wall	203	SPREEPARK: Centre for Contemporary Art: Ujazdowski Castle, Warschau (mit Unterstützung von Reenactment-Gruppen) - Schlacht um Berlin '45	212
ST. ELISABETH-KIRCHE: Pawel Althamer -			

AUSSTELLUNGEN

Qiu Shihua. »Weißes Feld«. Hamburger Bahnhof, Berlin - von Heinz-Norbert Jocks	240
La Zona. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin - von Claudia Wahjudi	244
Umstellt von Verweisen. John Cage und ... Bildender Künstler - Einflüsse Anregungen. Akademie der Künste, Berlin - von Reinhard Ermen	246
Indianische Moderne. »Kunst aus Nordamerika«. Ethnologisches Museum, Berlin - von Michael Nungesser	249
Martin Boyce. »In Praise of Shadows«. Johnen Galerie, Berlin - von Ronald Berg	250
Meuser. »Und Erich mittendrin«. Galerie Nordenhake, Berlin - von Peter Funken	252
Durchgang durch den Rundgang. Gallery Weekend Berlin - von Thomas Wulffen.	254
Tausend Stimmen. »Eine Schau über Szeemann, Diagramme, Art Spaces und Dienstbesprechungen« Burg Galerie im Volkspark, Halle - von Johannes Stahl	256
Gute Aussichten. »Junge deutsche Fotografie 2011/12«. Deichtorhallen Hamburg - von Rainer Unruh	258
Imi Knoebel. Galerie Vera Munro, Hamburg - von Rainer Unruh	260
Ab in die Ecke! Städtische Galerie Delmenhorst - von Michael Stoeber	262
Jörg Geismar. »Die Blumen der Fremde«. Flandernbunker Kiel - von Jens Rönna	264
Kabinettsstücke. »Vorhut aus dem Hinterland Teil 2«. Weserburg - Museum für moderne Kunst, Bremen - von Hajo Schiff	266
Wo das Fett gerührt wird. »Atelier + Küche = Labore der Sinne«. Marta Herford - von Dirk Schwarze	268
Fresh Widow. »Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp«. K20 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf - von Sabine Elsa Müller	270
Yüksel Arslan - Artures. Kunsthalle, Düsseldorf - von Annelie Pohlen	272
Geschlossene Gesellschaft. »vier Sammler vier Räume«. BIS - Zentrum Altes Museum, Mönchengladbach - von Christian Krausch	274
Cornelius Völker. Malerei 1990 bis 2010. Von der Heydt-Kunsthalle, Wuppertal - von Claudia Posca	276
Von Thangka bis Manga. Bild-Erzählungen aus Asien. Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum - von Thomas W. Kuhn	278
Yvonne Rainer. »Raum. Körper. Sprache«. Museum Ludwig, Köln - von Ann-Katrin Günzel	280
Henrik Olesen. »Mr. Knife & Mrs. Fork«. Wolfgang Hahn Preis 2012, Museum Ludwig, Köln - von Ann-Katrin Günzel	283

MONA KÖRTE

GESICHTS(AUS)SCHNITTE — TEILE VOM GANZEN



Wie sich mit Blick auf den Menschen der Teil zu seinem Ganzen und das Ganze zu seinem Teil verhält ist eine Frage, die im 20. Jahrhundert in zahlreiche Kontexte, in die Kriminalistik und die Chirurgie, die Künste und die Wissenschaften hineinreicht. Dabei bildet die Vorstellung des Gesichts als *pars pro toto* der menschlichen Erscheinung eine kulturanthropologische Konstante, die auf besondere Weise die Auseinandersetzung mit der Relation von Gesichtsteil und Gesichtsganzen tangiert.

In der kriminalistischen Methode der Gesichtserkennung erfahren ‚Einzelkennzeichen‘ wie Auge, Nase, Mund eine besondere Aufmerksamkeit, um aus ihrem Verhältnis zueinander ein Modell des Gesichts zu entwickeln, in der Chirurgie werden durch die im Ersten Weltkrieg auftretenden neuartigen Kopf- und Gesichtsverletzungen adäquatere Verfahren der Supplementierung und Rearrangierung versehrter Gesichtsteile entwickelt, und Künste und Wissenschaften reflektieren Vereinzelung, Zergliederung und Fragmentarisierung als charakteristische Zeiterfahrungen des frühen 20. Jahrhunderts. Hierbei verläuft die Reflexion auf das Verhältnis des Teils zum Ganzen und des Ganzen zu seinem Teil nicht einsinnig: Die Fragmentarisierung geht nicht in der Deutung der Apotheose des Individuums auf, im Gegenteil kann das Teil sogar gerade als Vereinzeltes Ganzheitsvorstellungen durchaus würdig vertreten.

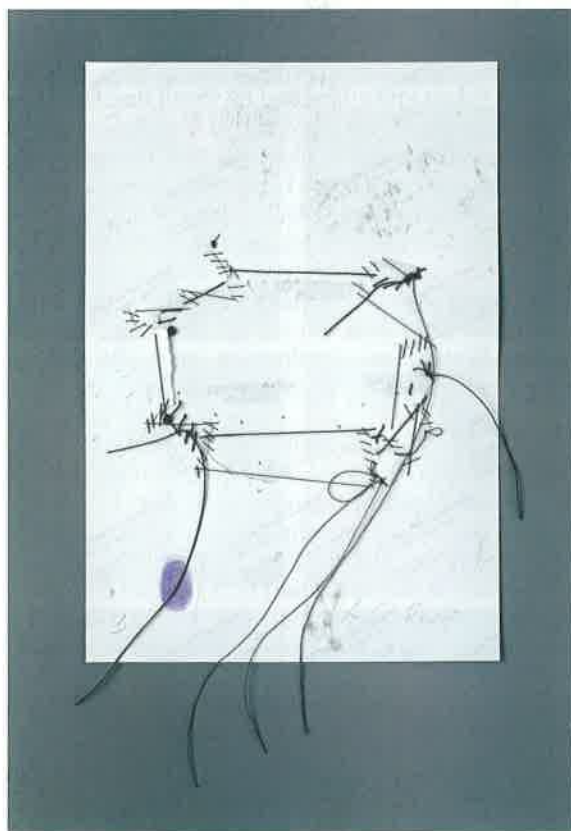
TRADITIONEN: PARZELLIERUNG, MEHRANSICHTIGKEIT UND BILDSTÜCKUNG

PABLO PICASSO, UMBERTO BOCCIONI, HANNAH HÖCH

Die Avantgardekunst perspektiviert das Gesicht und seine Teile auf radikale und vielfältige Weise: Als ein auf seine geometrischen Grundformen reduzierter, zerstückter Gegenstand tritt es zunächst im Kubismus in Erscheinung. Neben Salvador Dalí ist es vor allem Pablo Picasso, der die Formgebung des Körpers revolutionierte, in dem er das Gesicht reliefartig facettierte. In seinen fragmentierten und ineinander geschobenen Frauengesichtern gelingt ihm in der Mehransichtigkeit im en face und im Profil ihre Dynamisierung. Partialität, Stereometrisierung, Formbruch und Desillusionierung des Bildraumes sind fortan Dominanten der Bildkomposition, die in anderer Konzentration auch in den futuristischen Köpfen Umberto Boccionis begegnen. In *Dynamik eines männlichen Kopfes* (1914) herrscht ein Mit- und Gegeneinander der kantigen Formen, das die Gesichtsfläche und mithin die Vorstellung eines homogenen Ganzen zerschneidet. Die irritierende Vielzahl der Teile schließt deren ‚Reformulierung‘ zu einem Ganzen aus, da sie durch den Prozess ihrer Parzellierung schon nicht mehr mit sich als Teil identisch sind. Das Gesicht präsentiert sich als Synthese aus einzelnen, zu verschiedenen Zeitpunkten wahrgenommenen Eindrücken, wodurch es das Angebot alternativer Leseweisen realisiert.¹

Die zeitliche Dimension des Gesichts, deretwegen Kontur und Linie als Grenze (zum Bildraum) eingerissen werden, findet ihre Transformation in dem vom Surrealismus André Massons oder Max Ernsts bevorzugten Sujet fantastisch überformter Körper wie auch in der Darstellung schwebender, von keiner Grenze zusammengehaltener Sinnesorgane. Dabei ist die Leitfunktion, die Luis Buñuels/Salvador Dalís Kurzfilm *Un chien andalou* (1928) für den bildkünstlerischen und literarischen Surrealismus einnimmt, unumstritten: Im Prolog des Films, dessen Sequenzen ohne logische Verbindungen gereiht werden, um sie den Qualitäten des Traums anzunähern, wird bekanntlich ein überdimensioniertes Auge in der Großaufnahme isoliert und mit einem soeben geschärften Rasiermesser durchschnitten. Dieser radikale Eingriff wurde viel-

SASCHA KÜRSCHNER, Stille Wasser, 2006-2009, Öl/Leinwand, je 50x60 cm, Foto: © Thomas Nitz, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



fach als kritischer Kommentar auf die Sonderstellung des Auges als Garanten von Erkenntnis und auf die okulare Macht des Mediums Film ge- deutet.

Ob einzeln oder als Paar, ob vom Menschen oder vom Tier, das Auge ist ein zentrales Gesichtsteil in der DADA-Kunst insbesondere Hannah Höchs, die *Un chien andalou* zu den bleibenden Leistungen der europäischen Avantgarde zählte. Höchs vom Kubismus inspiriertes Montage-Prinzip, in dem der mit der Schere vollzogene Schnitt durch Körper und Gesicht zu einem Verfahren *sui generis* avanciert,² lässt das Auge meist unversehrt. Wenn in Montagen wie *Da-Dandy* (1919), *Englische Tänzerin* (1926) und *Deutsches Mädchen* (1930) Schädel gespalten, Ohren verpflanzt und Gesichter aus heterogenen und falsch dimensionierten Fragmenten geschaffen werden, wirken die sichtbar einbezogenen Operationen des Schneidens, Versetzens und Klebens fortwährend mit an der Interpretation von Teil und Ganzem. Höchs figürliche Werke basieren auf einem „bildlichen Verstümmelungsakt, durch den sie das Repertoire an Körperteilen – Münder, Kinnpartien (auffallend häufig) Frauenbeine, Nasen, Hände, Haarschöpfe – für ihre Neuschöpfungen erst gewinnt.“³ Das auf einem Illustriertenfoto basierende Porträt *Deutsches Mädchen* besteht in sich konfus aus geschichteten Ausschnitten: Hals, Mund, Nase und Gesichtskontur bilden eine erste Schicht, die unterschiedlich großen Augen entstammen je anderen Vorlagen, und der Nase sitzt der Ausschnitt der Frisur eines Sumo-Ringers auf. Das Gesichtsfeld wirkt gestaucht, dem Kopf fehlt die Stirn, der Hals findet von unten eine Begrenzung durch ein Accessoire, die Perlenkette. Ihre bildnerischen Transplantationsverfahren irritieren Zuordnungen von Geschlecht, Ethnie, Alter etc., wodurch das disparate Gesicht unvereinbare ‚Versprechen‘ aufeinander bezieht.

NAHT, TRANSFORMATION, ÖFFNUNG

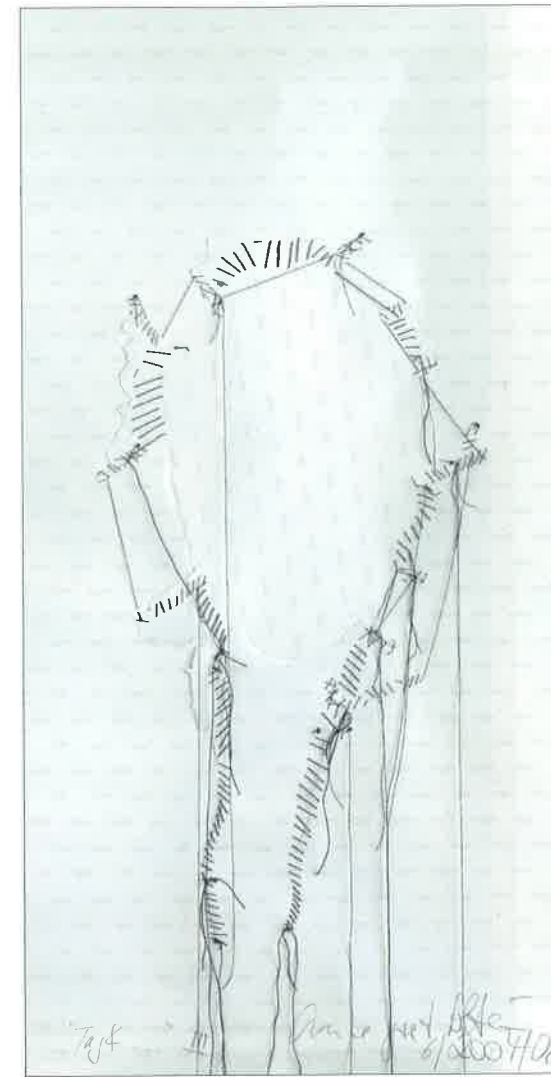
ANNEGRET SOLTAU, MARK GILBERT

Über ihre Schnitte und Lagen verleiht Höch ihren Mischgesichtern monströse Züge, wie sie offensiver und in anderer bildsprachlicher Konsequenz von der in Darmstadt lebenden Künstlerin Annegret Soltau (*1946) gewendet werden. War der in der Collagetechnik rehabilitierte Schnitt mit der Schere lange Zeit als „weibliche“ Technik verrufen, die mit den Ansprüchen künstlerischer Autorschaft nicht in Einklang gebracht werden konnte,⁴ so ergänzt Soltau die Schere durch

Links: ANNEGRET SOLTAU, *verified self*, 3, 2008/09, Fotovernähung, Fingerabdruck, 30x20 cm, oben: Vorderseite, unten: Rückseite, Copyright: Annegret Soltau, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



ANNEGRET SOLTAU, *Tag & ...* (aus der Serie „Tag & Nacht“), 2004/08, Fotovernähung, 212x105 cm, links: Vorderseite, rechts: Rückseite, Copyright: Annegret Soltau, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



Faden und Nadel, um ihre Gesichter zu traktieren. Das Prinzip der Fotovernähung, das ein reales Foto zum Ausgangsmaterial nimmt, um im Verein mit weiteren Fotopapieren überraschende Kohärenzen zu bilden, kann als ihre Erfindung gelten. Damit gibt es eine weitere indirekte Entsprechung zu Höch, deren Stick- und Handwerkskunst ein Bindeglied zwischen künstlerischer und handwerklicher Präzision darstellte.⁵ *Grima*, althochdeutsch für „Maske“, lautet eine Serie von Selbstporträts Anfang der 1990er Jahre, in der Soltau Bildvorlagen von Tieren und Menschen zerstückelt und zu einem neuen Gesicht vernäht. Fragmentierte Tiergesichter brechen hier hinter der Maske hervor, begrenzt allein durch die äußere Linie des Gesichts, die Soltau nur sehr selten einreißt. Verfahren und Resultat fallen im Prinzip der „De-Collage“ zusammen, für das die Künstlerin sich nach eigener Aussage als „Rohstoff“ zur Ver-

fügung stellt, um durch die „Selbstdarstellung eine größere Authentizität und Direktheit zu erreichen.“⁶ Faden und Stich sind hier sichtbares Mittel der Transformation, verbinden fremdartiges miteinander. In Soltaus Fotovernähung *verified self* (3, 2008/09) sitzt dem farbigen Selbstporträt ein schwarzweißes Teilstück als ‚zweites Gesicht‘ auf, das das erste unzuverlässig verdeckt. Krumme, gerade, aber auch aufgetrennte Stiche vergegenwärtigen den Vorgang des Darüberlegens und Vernähens in seiner Prozesshaftigkeit als ein Lösen und Verbinden. Lose Fäden hängen an den Bildrändern hinunter. Das Gesicht ist ein Verhau aus Stichen und Nähten, dessen Herstellungsprozess die mit ausgestellte Rückseite des Porträts abbildet: „Nur mit dem Finger fühlt man noch den Vorgang, collagierte Fotopapiere mit dem Faden festzunähen. Doch nichts verweist sonst von der ‚reinen‘ Grafik der Rückseite auf die aggres-



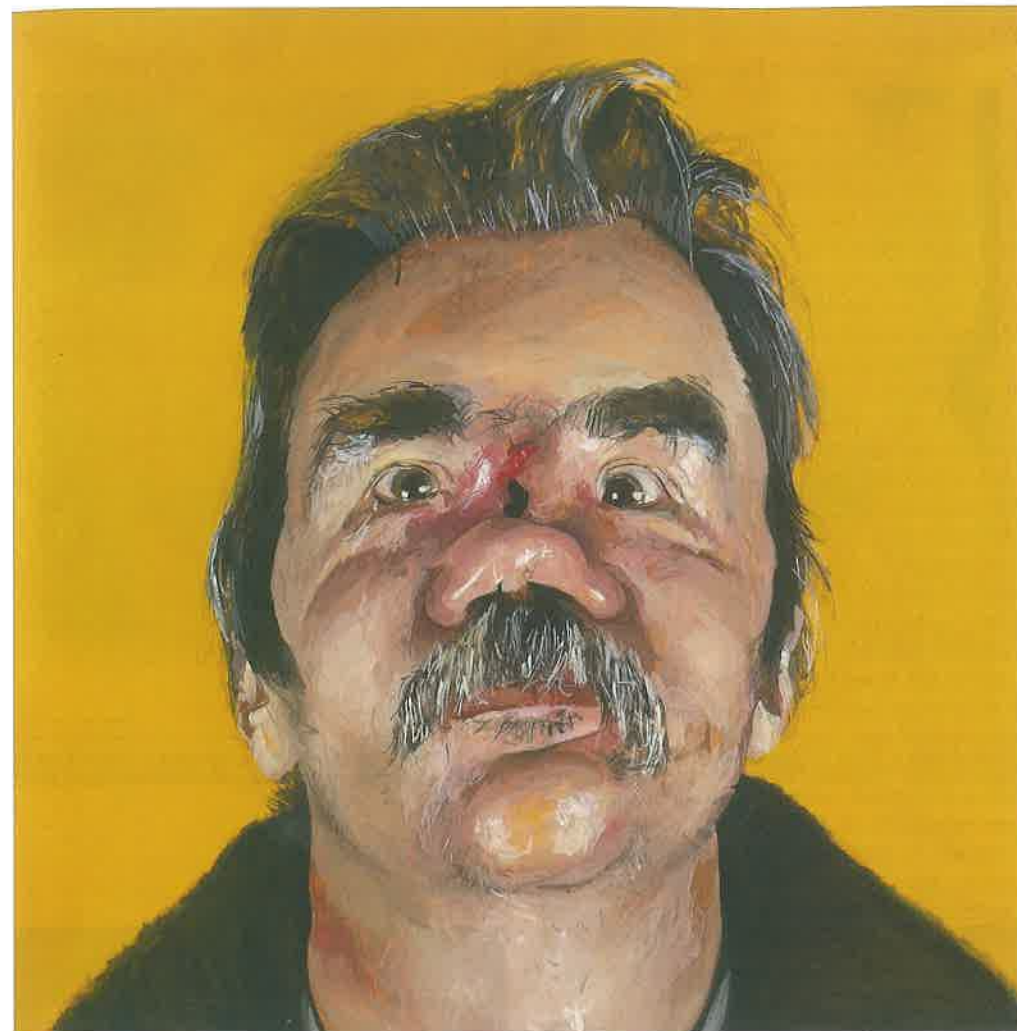
MARK GILBERT, Dudley C. (Operation), 2000, Öl/Leinwand, Copyright: Mark Gilbert

sive Chirurgie der Vorderseite hin. In recto und verso treten uns zwei sehr bewusst gehandhabte ästhetische Kategorien konträr entgegen.⁴⁷ Das Gesicht ist Resultat einer oder mehrerer chirurgischer Operationen, deren Eingriffe eine Agressivität des Bildes geltend machen, die sich auf der Rückseite niederschlägt, sich manchmal jedoch auch seltsam verflüchtigt.

Stückelungen und große Splitter finden sich im Selbstporträt *Tag & ...* (2004/08) aus der Serie *Tag & Nacht*. Hier besteht das Gesicht gleichsam aus einem überdimensionierten Auge. Das gedrehte, farbige Auge nimmt in der Vertikale auf dem Gesicht Platz, hält das Gesicht besetzt, füllt es nahezu ganz aus und stößt in die Halsöffnung hinein. Weitet es den Hals oder wird der Hals das Auge in die Länge ziehen, damit es konsumierbar geworden in der Halsöffnung verschwinden kann? Das Auge hat sich dynamisch und omnipräsent an die Stelle der ande-

ren Sinne gesetzt, kann womöglich durch eine Bewegung der Iris in das Körperinnere blicken. In der Übermacht und der vertikalen Stellung des Auges liegt eine Gewalt, die hier befriedet wird von der ruhigen Rückseite, auf der die Stichführung den Umriss des Kopfes und des Halses bestätigt und das Gesicht leer lässt. In Soltaus vernähten Selbstporträts wird das reale Foto zum Ausgangsmaterial von Transformationsprozessen, die durchaus paradox dazu dienen, die fotografische Darstellung in unsichere, entfernte Gebiete zu überführen, um dem Gesicht als sprechender Oberfläche des Menschen letztlich näher zu kommen.

Gelten Soltaus Vernähtungen dem Material, um in der Konfrontation neue Sinngefüge zu bilden, so treten Schere, Faden und Nadel im Werk des Schotten Mark Gilbert (*1969) in einem sehr konkreten Sinn als Sujets in Erscheinung. Gilberts Serie *Saving Faces* (1999/2000) ist in Zusammenarbeit mit dem am



MARK GILBERT, Dudley C. (I), 2000, Öl/Leinwand, Copyright: Mark Gilbert

Royal London Hospital arbeitenden Gesichtschirurgen Iain Hutchison entstanden. In langwierigen Operationen hat er durch Tumore und Unfälle entstellten Menschen zu ‚neuen Gesichtern‘ verholfen. Chirurgie und Kunst treten hier in einen Dialog mit dem Ziel, die künstlerische Verarbeitung von Informationen der Wahrnehmung von Medizinerinnen zugänglich zu machen. Gilberts Porträts entstanden vor, nach oder auch während der Operationen und zeigen unkenntliche Gesichter auf dem Operationstisch und in den Stadien ihrer Heilung. Bei ihm geht der Schnitt mit der Schere nicht nur dem Dargestellten voraus, ihn interessiert das Moment des Vollzugs. Durch seine Bilder lässt er die Patienten nachträglich teilhaben an dem monströsen Eingriff, der an ihnen vollführt wurde und gewährt ihnen damit irritierende ‚Einsichten‘ in die Verfahren der Rekonstruktion und Neuordnung von Gesichtern. Im Porträt *Dudley C. (Operation)* (2000) wird das Besteck

des Chirurgen ins Bild gesetzt, die Aufstimmung des Gesichts mit den hierfür nötigen Werkzeugen und das Rearrangement von Gesichtsteilen ist hier unmittelbare Gegenwart. In Gilberts Kunst wird der Prozess des Gesichtermachens in einem Augenblick verdichtet, wenn ein teilgeöffnetes, „in Arbeit befindliches“ Gesicht zugleich als eine Art Operationstisch fungiert. Das Ölbild zeigt Instrumente wie Schere, Spreizer und Skalpell, die der Sichtbarmachung des OP-Feldes dienen, dazu Klemmen, die die Haut und Unterhaut auseinander halten sollen sowie Ringe zur Fixierung von Knochenteilen. Diese Instrumente und Hilfsmittel erscheinen in die Gesichtsmasse integriert oder liegen über den offenen Stellen. Wo das Gesicht, wie hier auf dem OP-Tisch, zu bildbarer Materie wird und mit den zu dieser Bildung nötigen Klemmen, Fäden und Ringen eine Verbindung eingeht, werden seine Teile auf eine radikale Weise erst als „künstliche“ denkbar.

ANSCHNITT, MASKE

TINE STEEN, CORNELIUS VÖLKER

Sich dem Gegenstand über seine Abstraktion, Entfernung, Transformation zu nähern, charakterisiert darin Annegret Soltau ähnlich die Arbeitsweise der in Berlin lebenden Künstlerin Tine Steen (*1965). In einem unerhört disziplinierten Arbeitsprozess „übersetzt“ Steen ihre Gesichter, indem sie sie verschiedene Medien, die Skulptur, die Zeichnung, die Fotografie, die Malerei durchqueren lässt. Mitunter gehen die Verfahren auch ineinander über. Öffnet Tine Steen die Schubfächer in ihrem Atelier, so kullern handtellergröße, goldene Tonköpfe in den freien Gängen zwischen den dort deponierten Katalogen hin und her. Sie sind der Aufmerksamkeit entzogen, weil noch nicht klar ist, wozu sie gut sind, in welche anderen Medien sie sich transformieren werden: Bilden sie Vorlagen für Fotografien, Skizzen, Ölbilder, Holzskulpturen? Sind sie Mittler, Subjekte oder Objekte im Schaffensprozess? Jedenfalls bringen sie ihren je eigenen Maßstab und ihre eigene Welt mit. „Schauspieler“ nennt Steen ihre Köpfe und Kopfbüsten, die entweder aus Wachs auf einem Kunststoffkern oder ganz aus Silikon oder auch aus Wachs auf Ton oder Schnur und Silikon auf Schaumstoff gebildet werden. Sie stehen auf den Regalen, werden von ihr auch im Raum herumgetragen und gegen das Licht gehalten. Zwischen ihnen liegt ein Kopf bzw. ein Gesicht, das, ausrangiert und von der Sonne verformt, keine Weiterentwicklung erlaubt. Steens Transformationen, die das Gesicht meist verfremden, verunklaren, vernebeln und sie von ihren Vorlagen wegtreiben, dienen gerade der Konzentration auf die Essenz einer Person. Ein Resultat der distanzierenden Bewegung zugunsten einer Annäherung ist ein spezifischer Anschnitt des Gesichts, der sich in der steten Arbeit an der Weichheit des Umrisses zeigt. Dies gilt für die von der Künstlerin auch „Vasengesicht“ genannte *Aurelia 3*. Sie ist wie die *Aurelia*-Serie überhaupt eine Übersetzung von der Mehrdimensionalität einer Skulptur in die Eindimensionalität des Bildes, das seinerseits noch weitere Stadien von der Zeichnung bis zum Öl- und Acrylbild auf grundierten Holz- oder Stahlplatten durchlaufen hat. *Aurelia 2-4*, die die Künstlerin durch ihre besondere Einengung des Gesichtsfelds als „Ikonengesichter“ bezeichnet, akzentuieren die Gesichtskontur als fließende Grenze hin zum Bildraum. Durch den Perfektionismus, der den vielen dünnen, wechselweise gemalten und gesprühten Lasurschichten zugrundeliegt, erhalten sie einen unfreiwillig fotorealistischen Effekt. Steen gibt sich mit dem Abschluss des Gesichts in Gestalt von Umriss und Rahmung nicht zufrieden und interessiert sich für den „Umraum“, für die „Aura“ oder die „Luftschicht“, die die Gesichter umgibt. Die schwer zu greifenden Gesichter sind wie von Schneeflocken



TINE STEEN, *Aurelia 2*, 2006, Öl, Acryl/Stahl, 21,5x30 cm, Foto: © Jens Ziehe, Copyright: Tine Steen, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



TINE STEEN, *Aurelia 3*, 2006, Öl, Acryl/Stahl, 21,5x30 cm, Foto: © Jens Ziehe, Copyright: Tine Steen, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



TINE STEEN, *Aurelia 4*, 2006, Öl, Acryl/Holz, 32,6x24,1 cm, Foto: © Jens Ziehe, Copyright: Tine Steen, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



CORNELIUS VÖLKER, *Lippen*, 2005, Öl/Leinwand, 250x200 cm, Foto: © Meino, Wuppertal, VG Bild-Kunst, Bonn 2012



CORNELIUS VÖLKER, *Maske*, 2006, Öl/Leinwand, 180x130 cm, Foto: © Meino, Wuppertal, VG Bild-Kunst, Bonn 2012

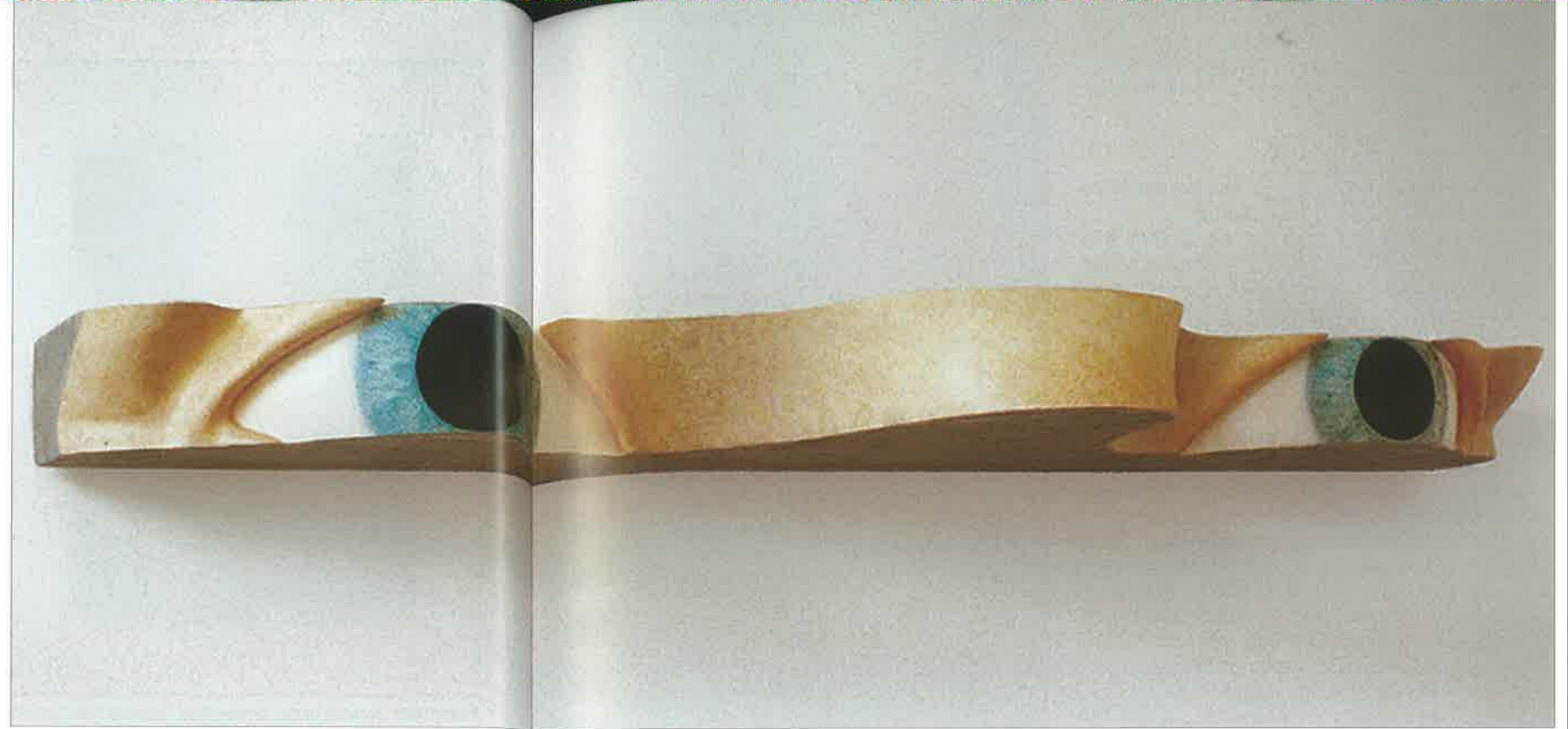


CORNELIUS VÖLKER, *Maske*, 2006, Öl/Leinwand, 180x130 cm, Foto: © Meino, Wuppertal, VG Bild-Kunst, Bonn 2012

überzogen, haben wenig Textur und weisen am deutlichsten die von Steens Figuren durchlaufenen Schichten von Transparenzen und Intransparenzen auf.

An- und Ausschnitt sind weniger in ihrer Relation zum Bildraum, wohl aber in ihrem Verhältnis zu Öffnungen für die Arbeiten Cornelius Völkers (* 1965) zentral: Er bevorzugt riesenhafte Formate zur Isolierung seiner Details, seien es *Bauchnabel*, *Hände* oder auch *Wunden* (2010). Mit stark codierten Körperpartien/ bzw. -ausschnitten geht er ‚in Serie‘, um einem Thema mögliche Variationen abzugewinnen. Dabei erinnert seine monumentale Detaildarstellung weiblicher Lippen nur im Sujet, nicht aber in der Darstellungsweise an Pop-Art. Denn seine Lippen haben einen saftigen Farbaufrag erhalten, der ihre Fleischlichkeit betont und „Durchblicke auf darunterliegende Sedimente“ erlaubt. „Dergestalt zeigt sich immer wieder das Fragmentierte des Motivs, das trotz seiner auf die Ferne wirkenden Geschlossenheit das Konstruierte und darin auch Mutwillige offenbart. Aus der Nähe betrachtet, fasert das Motiv auf und scheint zu zerfließen [...]“. „Die Farbe interveniert, indem sie den Gegenstand einerseits formt, ihn aber auch verunsichert. Völkers Lippen zitieren Werbeplakate und -anzeigen und rufen Obsessionen, die sexuelle Besetzung einzelner Körper Teile oder Accessoires auf. In ihrer Monumentalität und Dominanz wirken die Lippen ‚un-zu-gehörig‘ im Doppelsinn: Sie ‚gehören‘ (zu) keinem Gesicht, da ihre Überdimensionalität die Integrationsleistung in ein Gesicht kaum gestattet, und sie wirken ‚ungehörig‘ durch das allzu klare sinnliche Angebot, das über die Konzentration des Bildes auf sie erreicht wird. In der Parzellierung des Gesichts wird insbesondere bei Völkers die Behauptung deutlich, dass die Teile einzeln und für sich Sinn ergeben – auch ohne das Ganze. Zugleich werfen seine Lippen Fragen nach dem Nichtsichtbaren auf und betonen im starken Farbaufrag die Lippen und das am Rand befindliche Nasenloch als Öffnung und Eingang. Es sind Eingänge allerdings, die kaum mehr als die Öffnung zu sehen geben. In ihrer Überdimensionalität wirken die Lippen wie entwendete Teile einer unvertrauten Physis: Jemand hat sie uns d gelassen ohne Hinweis auf den ihnen zugehörenden Rest.

Einen anderen Weg beschreitet Völkers in seiner Werkgruppe *Maske* 2006, in der das Gesicht einem Prozess des Verbergens und der sukzessiven Schließung von Öffnungen unterworfen wird. Gesichter werden hier von Masken fragmentiert, indem sie wie bei Soltau verdecken und freilassen. Hierfür ist an das griechische Wort „Prósopon“ in seiner Doppelbedeutung von Maske und Gesicht zu erinnern. In Tragödie und Ritus fiel die Maske Richard Weihe zufolge in der Regel etwas kleiner aus als das Gesicht, „so dass beide – Maske und Gesicht – während der Vorstellung sichtbar blieben“. „Dem Haar



HANS VAN MEEUWEN, *Sicht*, 1995, Styropor, Fliesenkleber, Holz, bemalt, 2000x92,5 cm, Foto: © Hans van Meeuwen, courtesy Galerie Deschler, Berlin

des Trägers kam dabei die Aufgabe zu, daran zu erinnern, dass die Maske das Lebende verdeckt, ein Zusammenhang, den Völkers in seiner Serie aufbricht, wenn er das Haar kaum sichtbar unter Bändern und Handtüchern verborgen hält. Seine gelbgrün changierenden Masken nehmen die Farben des Haarbands und des Bademantels auf und werden in ihre Funktionen mit eingebunden: Als eine Art „Gesichtskleid“ sparen sie nur die Gesichtsoffnungen aus, um sich immer vollständiger auszubreiten. Seine Serie realisiert eine sukzessive Verdrängung des Gesichts und die Verschließung seiner Öffnungen. Hier kommen die Körpermodulationen Anthony Aziz/Sammy Cuchers in den Sinn, in deren Porträt *Pam & Kim* aus der Serie *Dystopia* (1995) die Option des Eingangs ins Innere gar nicht (mehr) vorgesehen ist. Zunächst scheinen Völkers *Masken* markante Details und kulturelle Praktiken der Pflege rund um das Gesicht aufzugreifen, um diese dann gleichsam überzuerfüllen. Nichts ist mehr übrig von der ursprünglichen Bedeutung der Maske, die vor das Gesicht trat, um es zu verdecken und herauszufordern. Sie schließt das Gesicht nahezu vollständig bis auf die Lippen (!) ein und wird in der Perspektivierung der Kopfhaltung schließlich einer abdichtenden Atemschutzmaske vergleichbar. In der Werkgruppe fasziniert das böse Gesicht als ein von außen verriegeltes; in der wie eine Gasmaske anmutenden Schlammmaske überlagern sich Praktiken der Pflege mit denen militärischer Abwehr.

GESICHTSTEIL, SINN(E) UND RAUM

HANS VAN MEEUWEN, SASCHA KÜRSCHNER

Der in New York lebende Künstler Hans van Meeuwen (*1959) bindet in seiner Skulptur *Sicht* (1995), aber auch in seiner Installation *Table* (2001) Gesichtsteile an ihre Funktionen als Nah- und Fernsinne zurück. Als naturgetreue Wiedergabe eines Gesichtsegments gibt *Sicht* einen schmalen, aber signifikanten Teil der Augen frei. Das Innenleben des Auges ist hierbei genau ausgearbeitet, die Pupillen sind groß, gerichtet und starr. Van Meeuwen beschreibt das Verhältnis des Teils zum Ganzen als ein unheimliches: „‚Sicht‘ ist ein Fragment. Mit diesem Teil erinnern wir uns an den Rest. Wir vervollständigen das Ganze in unserer Phantasie [...]. Alle möglichen Erlebnisse [...] sprudeln in unserem Kopf hoch, obwohl, oder gerade weil das Gesicht als Ganzes nicht da ist. Fragmente sind unheimlich. Was ist mit dem Rest? Wo ist der Rest? Fragmente machen uns ängstlich.“¹⁰ Die Augen sind von oben und unten beschnitten, wodurch eine Konzentration auf das Sehen entsteht, verstärkt noch durch die Dreidimensionalität des Ausschnitts, durch den die Augen zum eigenen Ausguck werden. Auge und privilegierter Beobachtungsstand schieben sich hier ineinander. Die Augen sind in Spähhaltung, ob schon sie sich nicht wie hierfür üblich reflexhaft

verengen, um die Sicht zu schärfen. Wo Augenbraue, Stirn, Nase, Mund und das ganze Angesicht auf Mitteilung aus sind, sind es hier „bloß Augen. Sie verraten nichts. Sie gucken nur. Das ängstigt.“¹¹ Während das Auge in *Sicht* nicht sicher zu orientieren vermag und auf die Doppelbedeutung des hier abwesenden Gesichts als Angesicht und Sehvermögen anspielt, stellt die Installation *Table* (2001) ein weiteres Mal die (scheinbar) übergeordnete Bedeutung eines Sinns heraus: Wie in einer Guckkastenbühne hängen an den drei Wänden eines weißen Zimmers große, fleischig anmutende Nasen im Format 85 x 45 x 55 cm. Ihren „Sinn“ ganz auf den Tisch richtend, hat sich das hervorstechendste, mitunter auch als Nasenerker titulierte Gesichtsmerkmal von seinem angestammten Ort, dem Gesicht getrennt. Als habe es sich wie in Nikolai Gogols berühmter Erzählung *Nos* zu einem autonomen Ganzen aufgeschwungen, agiert es vollkommen unabhängig. Dabei stehen die Verdreifachung der Nase und ihre übergeordnete Perspektive in einer Spannung zu dem ihr in der Geschichte der Sinnesorgane attestierten „niederen Sinn“. Ihr genügt offenbar auch ein leerer Tisch, um in Stellung zu gehen: Wie in *Sicht* lauert der Sinn auf etwas, das sich dem (Riech-)Organ und dem Beschauer gleichermaßen entzieht. Die Wände fungieren in der Installation als Trennwand, die die Nase von ihrem Rest abzuschneiden scheint, zugleich spiegeln sie das Innenleben

der Nase aber auch, indem sie ihre interne Scheidewand nach außen katapultieren.

Um das Auge als Ereignis geht es in *Stille Wasser* (2006-2008) des in Berlin lebenden Künstlers Sascha Kürschner (*1967). Hierbei handelt es sich um eine Weiterführung der Werkgruppe *beobachteteineegner* (2005-2006). Beide Gruppen bestehen aus einer variablen Menge kleinformatiger Bilder, deren Vorlagen aus Zeitungen, Filmen oder dem Internet stammen. Der Bilder müssen, wie Kürschner sagt, „genug sein, dass der Blick wandern kann. Der Blick wird passiv-aktiv erwidert. Der eingefrorene, gemalte Augen-Blick bleibt stumm und schafft eine beklemmende Atmosphäre.“¹ Nicht untypisch für die Geschichte des Augenmotivs in der Kunst, zeigt es sich in *Stille Wasser* als singuläres Objekt,¹² tritt also nicht als Augenpaar in Erscheinung. Dadurch wird seine anthropologische Dimension zurückgedrängt, es wird ästhetischer Gegenstand, der nicht an eine verlorene Einheit, an ein Gesicht etwa, erinnert. Das bildfüllende oder angeschnittene, rechte oder linke Auge ist ganz Form, Farbe, Proportion und verlangt nach neuen Anschauungsweisen. Als ein gemaltes ist es in seiner Präsenz so präzise wie eine Fotografie: In seiner Wirkung profitiert das Auge von der Genauigkeit dieses Mediums und der Sinnlichkeit des Farbauftrags, die es aus dem leiblichen Zusammenhang transferiert. Wir sehen die Teile eines Teils, deren Eigenschaften in immer neue Konstellationen treten und uns im Versuch, sie zu beschreiben, an die Grenze der Wörter treiben. Der Augapfel wirkt seltsam ungeschützt, die Iris nutzt ihre Bewegungsfreiheit und weiß von ihrer Begrenzung, schmiegt sich wie ein Tier in ihre Höhle oder ist eingeeht im Schatten der Nase. Manches Auge gibt uns nicht oder nur entstellt durch den von der Iris regulierten Lichteinfall einen Hinweis auf das, was es sieht, aber in der Fokussierung und Weitung von Augenraum und Pupille, der Farben und Verfahren ihrer Darstellung, der starken Konzentration auf seinen Öffnungswinkel signalisiert es Gefahr. Das Auge geht auf Distanz, indem es taxiert und einschätzt, schützt sich aber gleichsam von innen heraus, durch seine Einhöhlung, die Funktion der Iris als Blende und durch das Augenwasser vor der Austrocknung. Die starke Präsenz des Auges, der feinen oder dichten Wimpern und der Form seiner Lider spricht von der Selbstgenügsamkeit des einzelnen als *pars* – ganz ohne jede Sehnsucht nach dem – *toto*.



ANMERKUNGEN

¹ Evi Zemanek, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln u.a. 2010, S. 304 ff.

² Zur Ab- und Aufwertung von Schnitt und Schere und ihrem Bedeutungszuwachs in der Avantgarde siehe Juliane Vogel, „Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison“ in: Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 141-159, hier S. 154.

³ Ralf Burmeister, „Der Dada-Code. Hannah Höchs bildnerische Rhetorik des Grotesken“ in: ders. (Hg.), *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA!*, Berlin 2007, S. 9-37, hier S. 17.

⁴ Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler, „Ouverture“ in: dies. (Hg.), *Öffnungen* (wie Anm. 2), S. 9-23, hier S. 17 und Juliane Vogel, „Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison“, in: ebd., S. 141-159.

⁵ Ausführlicher auch zum Stich als Metapher für DADA siehe Bettina Schaschke, „Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung“ in: Ralf Burmeister (Hg.), *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA!*, Berlin 2007, S. 122.

⁶ „Dieser Umriss, diese Figur, das bin immer ich. Ich kann das nur mit mir selber machen [...] Außerdem, ich kann ja nicht einfach das Bild eines anderen Menschen nehmen und dem dann Pferdeaugen ins Gesicht setzen. Das ginge nicht zusam-

men.“ (Interview in Ausst. Kat. *Annegret Soltau, Fragmente des Ichs*, Mainz 1991, o. S.)

⁷ Klaus Gallwitz, „Lebensbilder. Zu den Fotoverhältnissen von Annegret Soltau“ in: Ausst. Kat. *Bild – Schnitt – Bild*, Gloria Brand, Astrid Linke-Zukunft, Margot Middelhaue, Annegret Soltau, Kunsthalle Darmstadt 1992, o. S.

⁸ Magdalena Kröner, „Fleisch. Geschichte einer Evidenz. Die Relevanz der Physis im Werk Cornelius Völkers“ in: *Cornelius Völker. Malerei, Werke 1990-2010*, München 2011, S. 117.

⁹ Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2003, S. 27.

¹⁰ „Hans van Meeuwen“ (Text zu seinem Werk *Sieht*) in: Ulrike Lehmann, „Das neue Gesicht“ in: Ausst. Kat. *Das neue Gesicht* (hg. v. Ulrike Lehmann), Konstanz 1997, S. 50.

¹¹ Ebd.

¹² Sabine Flach, „Das Auge. Motiv und Selbstthematisierung des Sehens in der Kunst der Moderne“ in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 55.



MONA KÖRTE

Studium der Germanistik, Komparatistik, Psychologie, Soziologie in Frankfurt/Main und Berlin; 2004 Max Kade Visiting Professor am German Department der University of Virginia/USA; 2010 Kurt-David-Brühl-Gastprofessorin am Centrum für Jüdische Studien der Karl-Franzens-Universität Graz; 2010/2011 Vertretungsprofessur für Neuere Deutsche und Vergleichende Literatur-

wissenschaft an der TU Chemnitz; seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Das Gesicht als Artefakt in Kunst und Wissenschaft“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

Johannes Brus
Frühe Fotos / Späte Schäden.
Fotoarbeiten und Skulpturen

2 Jun —
26 Aug 2012

Kunstmuseum Bochum



Kunstmuseum Bochum
Kortumstraße 147
44787 Bochum
Telefon +49 234 9104230

kunstmuseum
bochum
.de

KUNSTRÄUME
MICHAEL HORBACH STIFTUNG



AUSSTELLUNG
1. MAI 2012
- 1. APRIL 2013

MICHAEL HORBACH
MEIN CUBA
Fotografien

Besichtigungen: Wormser Str. 23, 50677 Köln,
sonntags 11-13 Uhr, mittwochs 14-17 Uhr, und
nach Vereinbarung, Eintritt frei, Tel. 29993378

IMPRESSUM

KUNSTFORUM International

Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Gegründet 1973

KUNSTFORUM International

Zum Brunnenort 7, D-53809 Ruppichterodt
Telefon 02295 / 5023 (Anrufbeantworter)

Herausgeber und Verleger: Dieter Bechtloff

Redaktion: Andrea Bechtloff

Druck: TZ-Verlag, Roßdorf

Bank: KSK Köln, KTNR 9002627, BLZ 37050299,

SWIFT-BIC: COKSDE33 IBAN: DE09 3705 0299 0009 0026 27

ABONNEMENTS. auch rückwirkende, werden für 5 Bände abgeschlossen und verlängern sich automatisch um eine weitere Abo-Periode, wenn nicht 14 Tage nach Erhalt des 4. Bandes gekündigt wird. Kündigungsbestätigungen nur bei Kündigung per Email.

Abo-Preise: Mit Bankeinzugsermächtigung (nur für Direktabonnenten ohne Rabatt; Rechnungsbeleg abrufbar als PDF über Kundencenter im Internet):

Euro 83,50 (= 5 x 16,70) zuzügl. 11,50 Versandkosten. Gegen Rechnung *Inland:* Euro 93,50 (= 5 x 18,70) zuzügl. 11,50 Versandkosten, *Ausland:* Euro 99,- (= 5 x 19,80) zuzügl. 18,- Versandkosten.

Die Abo-Gebühren sind jeweils im Voraus für den Bezugszeitraum zu entrichten und 30 Tage nach Erhalt der Rechnung fällig.

KUNSTFORUM ist ab Band 186 ausschließlich im Abonnement direkt über den Verlag erhältlich. Irgendwelche Rabatte werden dann generell nicht erteilt. Für Abo-Agenturen mit Beziehungen im Ausland sowie Großhändler gelten Übergangsregelungen (auf Anfrage).

KUNSTFORUM unterliegt keiner Preisbindung.

ABONNEMENTSVERWALTUNG: Neubestellungen, Änderungen der Adresse und Bankdaten, Reklamationen, Nachbestellungen von Einzelheften, Rechnung bei Bankeinzug, Freundschaftswerbung, Kündigung etc... bitte ausschließlich per Email vertrieb@kunstforum.de, möglichst nicht per Post (langsam, teuer und unsicher).

ANZEIGEN: Anzeigenpreisliste Nr. 14 vom 1.1.2002: 1/1 Seite: (224 x 146 mm): Preis S/W: Euro 1.840,- / 4-Farbzuschlag: 600,-. 1/2 Seite: (224 x 71 Hochformat), 110 x 146 (Querformat): Preis S/W: Euro 1.000,- / 4-Farbzuschlag: 480,-. 1/4 Seite: (110 x 71 Hochformat), 53 x 146 (Querformat): Preis S/W: Euro 550,- / 4-Farbzuschlag: 398,-. 1/8 Seite: (53 x 72 Querformat): Euro 320,- / 4-Farbzuschlag: 352,-. Bei Abschlüssen für 3 Schaltungen 20%, für 5 Schaltungen 50% Rabatt.

Vorlagen in üblicher druckfähiger digitaler Form.

e-mail: anzeigen@kunstforum.de, Service-Seiten im Internet mit Mustern, Terminen, interaktivem Abschlussrechner:

<http://www.kunstforum.de/anzeigen>

REDAKTION. Manuskripte, Vorschläge, Informationsmaterial oder Anfragen bitte ausschließlich in digitaler Form per e-mail. Unaufgeforderte Informations-Sendungen per Post können nicht zurückgesandt werden, selbst wenn der Sendung ein Freiumschlag beiliegt.

redaktion@kunstforum.de

Bildrechte: VG Bildkunst Bonn, wenn nicht anders angegeben.

Allgemeine Geschäftsbedingungen: Für redaktionelle Absprachen, Vertrieb und Anzeigenverwaltung gelten stets unsere hier nur auszugsweise wiedergegebenen Geschäftsbedingungen. Abweichungen gelten nur bei schriftlicher Bestätigung durch den Verlag. In allen Fällen ist der Gerichtsstand Köln.

INTERNET: www.kunstforum.de.

Die Web-Seiten sind ein exklusiver Service für Direktabonnenten, die konventionelle Register ersetzen. Alle Bände von 1-197 sind als Volltextdatenbank (inkl. sämtlicher rd. 100.000 Abb.) vorhanden, in der nach allen nur denkbaren Gesichtspunkten recherchiert werden kann.

Einrichtung und Betreuung: Redaktionsbüro Dank, Köln

Zugang nur über die Kundennummer (Von der Rechnung, dem Bankeinzug oder Versandetikett abschreiben: *Verlagsnummer# **KUNDENNUMMER** # BandNr.)