

**KUNST
ORT
KINO**

**AKTUELLE
KÜNSTLERISCHE
POSITIONEN**

**KUNST
ORT
KINO**

**AKTUELLE
KÜNSTLERISCHE
POSITIONEN**

Eine Ausstellung des Erfurter Kunstvereins
in der Kunsthalle Erfurt

KUNST.ORT.KINO	5
KINO UND LICHT =	10
EIN KINO IST EIN KINO IST EIN KINO	20
STARS, STARS, STARS ...	30
ZITIEREN, ADAPTIEREN, PARODIEREN	40
CANDICE BREITZ	7
LARRY CLARK	8
TACITA DEAN	13
TANJA DUSZYNSKI	15
CHRISTOPH GIRARDET & MATTHIAS MÜLLER	17
ISABELL HEIMERDINGER	18
ALINE HELMCKE	23
ASTRID KÜVER	25
VOLLRAD KUTSCHER	27
OLIVER MARK	29
BJØRN MELHUS	33
GIANLUCA PANDOLFO	35
KAROLIN SCHWAB	37
RAPHAEL SPIELMANN	39
RICHARD THIELER	43
CLEMENS VON WEDEMEYER	45
JONATHAN-DAVID WEDLER	47

KUNST.ORT.KINO

HISTORISCHE PUBLIZISTIK UND AKTUELLE KÜNSTLERISCHE POSITIONEN

Seit es das Kino gibt, haben sich auch Künstler mit diesem Ort, dem Medium Film und ihren populären Mythen auseinandergesetzt. Selbst wenn das Kino sein Monopol für bewegte Bilder längst an Fernsehen, Video oder Internet verloren hat, entstehen bis in die Gegenwart immer wieder künstlerische Arbeiten, die sich auf Werke aus der älteren oder jüngeren Filmgeschichte beziehen, die Vorlagen als Inspirationsquelle nutzen, sie adaptieren, zitieren, persiflieren – mal offensichtlich, mal subtil, durch alle Medien und Gattungen der Bildenden Kunst hindurch.

Die Ausstellung KUNST.ORT.KINO konfrontiert diese aktuellen künstlerischen Positionen mit ihrem Ausgangsmaterial, in diesem Fall den Filmklassikern der Weimarer Republik. Anlässlich des 100-jährigen Gründungsjubiläums der UFA wirft die Kunsthalle Erfurt ab dem 16. Juli 2017 einen kulturhistorischen Blick auf das frühe Kino und seine Publizistik – und stellt diesen Plakaten, Aushangfotos, Filmprogrammen, Büchern und Zeitschriften neuere Werke zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler gegenüber, die in ihren Gemälden, Skulpturen, Fotografien, Installationen und Videos mit Material aus der Welt des Films und des Kinos arbeiten. Im Spannungsfeld zwischen Geschichte und Gegenwart thematisiert KUNST.ORT.KINO die vielfältigen Beziehungen zwischen ihnen, wobei der Fokus auf der Kunst als Spiegel des Kinos liegt.

Die Themen von heute – Rezeption und Reflexion des Erzählkinos, Mut zum Genre, der Cut, die Sequenz im Loop, Künstler als Regisseure oder Kino außerhalb des bewegten Bildes – treten dabei in den Dialog mit einer Kinopublizistik, die sich selbst als Teil einer Unterhaltungsmaschinerie verstand. Trotz ihrer kommerziellen Ausrichtung entstanden faszinierende Drucksachen, die heute längst als Klassiker des Grafik-Designs und der Studiofotografie gelten und damit selbst einen künstlerischen Anspruch erheben. Die Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Materialien entwickelt eine assoziative Kraft, die die Freude am Kino und seiner Fantasiewelt auf unterschiedlichen Ebenen vermittelt.

Das Begleitprogramm zur Ausstellung KUNST.ORT.KINO nimmt eine umgekehrte Blickrichtung ein: In Kooperation mit dem Kinoclub Erfurt am Hirschlachufer werden Einflüsse der Kunst auf den Kinofilm in Filmvorführungen ebenso angesprochen wie bei der Kooperation, eine Kurzfilmabend, mit dem Festival Cellu l'art und in einer Vortragsreihe mit

Medienwissenschaftlern und Kunsthistorikern, die neben den regelmäßigen öffentlichen und den Kuratorenführungen die Ausstellung begleiten.

Der vorliegende „Ausstellungsbegleiter“ wurde vom Erfurter Kunstverein konzipiert, er gibt Informationen zum Part der aktuellen künstlerischen Positionen, wobei alphabetisch geordnet alle Künstlerinnen und Künstler mit ihren Arbeiten kurz vorgestellt sowie einige Schlaglichter auf allgemeine Kinothemen geworfen werden.

Der Kunstverein möchte sich sehr herzlich bei allen bedanken, die diese Ausstellung ermöglicht und unterstützt haben: bei den Förderern, der Kulturstiftung des Freistaats Thüringen, der Thüringer Staatskanzlei/Abteilung Kunst und Kultur sowie der Sparkassenstiftung Erfurt; den Kooperationspartnern des Projektes, den Kunstmuseen Erfurt/Kunsthalle Erfurt sowie der Universität Erfurt, namentlich dem Kurator und Initiator des historischen Ausstellungsteils Prof. Dr. Patrick Rössler; bei allen Künstlerinnen und Künstlern; bei den Leihgebern, bei Maria Heise, Praktikantin, und der kuratorischen Ausstellungsassistentin Claudia Dell sowie den Referenten, Aufbauhelfern, Ideen- und Ratgebern.

Erfurter Kunstverein e. V.
Juli 2017



CANDICE BREITZ

* 1972 in Johannesburg (Südafrika), lebt in Berlin

SOLILOQUY TRILOGY

2000, 3 short films

Soliloquy [Clint], 1971–2000, 6 minutes, 57 seconds, 22 frames

Soliloquy [Jack], 1987–2000, 14 minutes, 6 seconds, 25 frames

Soliloquy [Sharon], 1992–2000, 7 minutes, 11 seconds, 3 frames

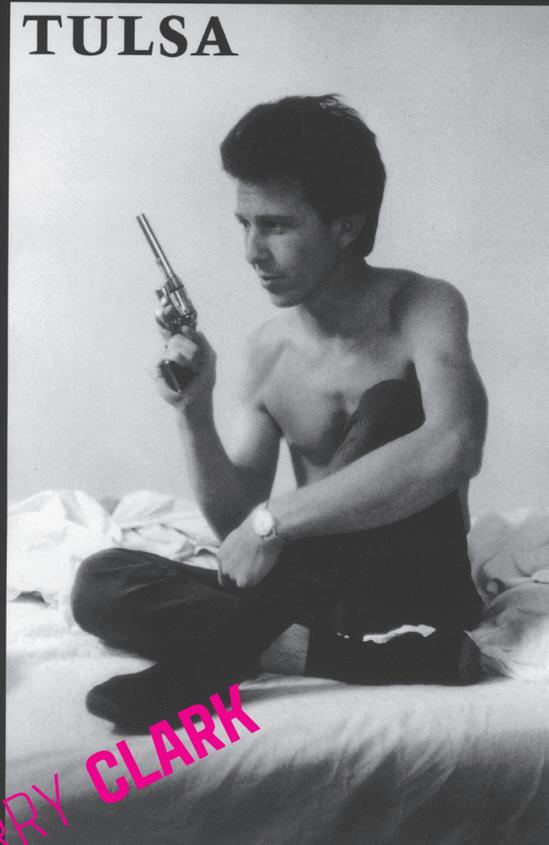
Courtesy: KOW, Berlin

◀ SOLILOQUY [Sharon]

Die Fotografin und Videokünstlerin Candice Breitz setzt sich in ihren Arbeiten mit der populären Massenkultur im Film und in der Musik sowie dem damit immer wieder einhergehenden Starkult auseinander, wobei ihr Interesse den Identifikationsmechanismen gilt. Sie nimmt Popkultur als das, was sie ist: ein Sammelbecken kollektiver Erlebnisse verbunden mit gemeinsamen Erinnerungen, Gefühlen und Sehnsüchten, die sie an uns als deren Konsumenten zurückgibt – ohne explizit zu werten. Sie spielt mit der Manipulation von Bildern, deckt sie auf und verweist uns darauf, dass ein Kult nur so lange als solcher existiert, wie wir an ihn glauben und ihn selbst befördern.

In ihrer „Soliloquy Trilogy“ richtet sie den Blick auf das Hollywood-Kino und seine Stars. Aus drei Filmen [„Basic Instinct“, 1992; „Dirty Harry“, 1971; „The Witches von Eastwick“, 1987] hat Candice Breitz jeweils die Szenen der Hauptdarsteller herausgeschnitten und zu langen Selbstgesprächen (engl. soliloquy) montiert. Bei Sequenzen, in denen im Film nur die Stimmen von Sharon Stone, Clint Eastwood und Jack Nicholson zu hören sind, hat sie den Ton mit schwarzen Bildern unterlegt.

In ihrem einsamen Monolog wirken die Akteure verloren, wie gehetzte Wesen im Rhythmus ihres eigenen Sprechens, die nie eine Spiegelung ihrer Umgebung erfahren, keine Reaktion auf Kommentare noch Antworten auf Fragen, gefangen im endlosen Redeschwall vor einer unerbittlichen Kamera, die sie nie entlässt. Der große Hollywood-Film wurde seiner Inszenierung und Strategie beraubt: keine erzählerische Logik, ein zerstückeltes Spiel. Was bleibt am Ende? Der fokussierte Blick auf einen Schauspieler, seine Sprache, die Mimik und Gestik. Zu sehen ist eine Entzauberung durch Dekonstruktion. [SK]



* 1943 Tulsa [USA], lebt in New York City

TULSA

1972, Buch
Leihgabe: Erfurter Kunstverein e.V.

TEENAGE LUST

1983, Buch
Signatur: GRZ Photo Clar 219
Leihgabe: Muthesius
Kunsthochschule, Kiel

◀ Buchcover TULSA

Der US-amerikanische Regisseur, bekannt durch seine Filme „Kids“ und „Ken Park“, hat sich ebenso einen Namen mit fotografischen Milieudokumentationen junger Menschen der 1960er und 1970er Jahre gemacht. Drogenkonsum, Sex und Kriminalität sind Themen, die sein Werk bestimmen und die zudem autobiografisch konnotiert sind.

In seinen beiden Fotobüchern orientiert er sich in der Vorgehensweise nicht am klassischen Fotojournalismus, vielmehr wird seine Arbeit durch das Medium Film beeinflusst. Mit Clarks Entschluss, die Serien „Tulsa“ sowie „Teenage Lust“ als Fotobuch anzulegen, spielt er mit der Wahrnehmungsästhetik der kinematografischen Bildfolge: Insbesondere geht es ihm um die Betonung des Einzelbildes im Zuge einer fortlaufenden Erzählweise, wie sie dem Film inhärent ist. Ebenso wird die Motivwelt analog des Films schrittweise erschlossen. Clarks Arbeiten münden so in einer intermedialen Ästhetik zwischen Film und Fotografie.

Seine Bilder sind geprägt von Direktheit, die auch intimste Momente zeigen. Aufgenommen hat er seine Bilder in einem groben, körnigen Schwarz-Weiß, das den rohen Konfessionsstil definiert, der später von Nan Goldin, Corinne Day und Antoine D'Agota weiter geführt wurde. Clarks „Tulsa“ kann als eine Vorlage gesehen werden für das, was zwischen Voyeurismus und intimer Berichterstattung, zwischen Ehrlichkeit und Ausbeutung changiert.

Für den frühen Fotoband „Tulsa“ (1971) hat er seinen gleichnamigen 16mm-Film (1968) in Einzelbilder zerlegt. Der Film galt jahrelang als verloren bis er 2010 wiederentdeckt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Das Amsterdamer Museum für Fotografie FOAM widmete Larry Clark aus diesem Anlass 2014 eine Ausstellung, die allein die beiden Fotobände und den Film thematisierte. [CD]

KINO UND LICHT =

ein symbiotisches Verhältnis. Der Kinoraum ist ins Dunkel getaucht, der Lichtkegel des Projektors auf die Leinwand gerichtet, auf die die Bilder projiziert werden. Licht ist nicht nur für das Kino etwas Essentielles, überhaupt ist das Licht für das Sehen unabdingbar. Beim Film dient das Licht als technische Voraussetzung, keine Gegenstände sehen. Material muss z. B. wortwörtlich belichtet werden, zugleich ist es aber auch dramaturgisches Stilmittel, dem eine wesentliche Aufgabe bei der Inszenierung zukommt. Der Umgang mit Licht ist beim Film und der Fotografie sehr ähnlich – auch in anderen Kunstgattungen weiß man sich seiner Wirkung zu bedienen. Es gibt eine logische (natürliche) Lichtführung, es kann aber ebenso zur Steigerung eingesetzt werden. Michael Hanekes postapokalyptischer Film „Wolfzeit“ (2003) wurde von ihm selbst „als bewusst zur Führung der Narration eingesetzt“. Seine Figuren verschwinden im wahrsten Sinne des Wortes im Dunkeln, weil Haneke selbst bei Nachtaufnahmen auf künstliche Beleuchtung verzichtet hat. Das Extrem hierzu ist das Überbelichten, ein Effekt der zum Sentimentalisieren und Irrealisieren bei der Darstellung einer sehr subjektiven Sicht (wie der Traum) genutzt wird. Konsequent hat Rainer Werner Fassbinder bei „Effi Briest“ (1972-1974) das Abblenden in die Überbelichtung, ins Weiß eingesetzt. Die nüchterne Vorstellung, dass Licht physikalisch gesehen nur Wellen sind, lässt sich bei seiner magischen Wirkung im Film schnell vergessen.

RUSSIAN ENDING

2001, Nr. 1/4/5/12/18, Fotogravüren

je 54 x 79,4 cm

Courtesy: Daimler Art Collection, Stuttgart / Berlin

THE RUSSIAN ENDING, Nr. 1 ▶

Die britische Künstlerin Tacita Dean setzt sich in ihrem Werk mit der Beziehung von Geschichte und Gegenwart auseinander und verknüpft dabei unterschiedlichste künstlerische Medien miteinander. Neben dokumentierenden und sammelnden Verfahren entwickelt Dean eigene narrative Werkzyklen.

Ausgangspunkt für „The Russian Ending“, einer zwanzigtelligen Serie aus Fotogravüren, bilden alte gefundene Postkarten, die tragische, wie auch historische Geschehnisse von Katastrophen dokumentieren. Es finden sich Motive von gekenterten Schiffen, Vulkanausbrüchen oder Beerdigungen. Dean verarbeitet diese zu Radierungen, denen sie mit weißer Farbe handschriftliche Anmerkungen hinzufügt. Durch das Ergänzen von Instruktionen und Inschriften erzeugt Dean Schlusszenen, die an Katastrophenfilme erinnern sollen. Damit erzeugt sie so etwas wie Storyboard-Bilder - visuelle Vorlagen für einen Film. Durch diese Technik verschwimmen die Grenzen zwischen Fotografie, Zeichnung und Radierung.

Hintergrund der fiktiven Filmenden ist, dass zu Stummfilmzeiten (noch vor der Oktoberrevolution 1917) die Endsequenzen europäischer Kinofilme für den russischen Markt neu gedreht und in eine tragische Schlusszene umgewandelt wurden. Somit wurde das „Happy End“ gegen ein „Tragic End“ ausgetauscht. Dadurch wollte man das glückliche amerikanische Ende umgehen und mit dem tragischen Ende besser beim russischen Publikum ankommen.

Dean wendet sich hier der Frühzeit des Kinos zu und verweist mit den gewählten Motiven auf vergangene Schicksalsschläge, die heute dem Vergessen unterliegen. Sie erzeugt, ausgehend von Bildfragmenten und Erinnerungsstücken, mit ihrer Inszenierung der imaginären russischen Filmenden neue Realitäten der Bilder, die Vorstellung eines Films existiert dabei jedoch nur in der Fantasie des Betrachters. (MH)



TACITA DEAN

ALIBI [6-teilig]

2009, FColor-Prints
auf Alu-Dibond
je 40 x 60 cm

16 Blätter aus dem

BLOG DER KÜNSTLERIN

2013–2017, Inkjet-Prints auf Papier
13 x 18 bis maximal 20 x 25 cm

aus der Serie ALIBI, 04 ▶

Tanja Duszynski überträgt das Medium Film in die Fotografie. Beide Medien sind nicht nur durch ihre grundlegende Konstituente, das Licht, sondern auch durch das Einzelbild, das letztlich jeden Film erst in tausendfacher Aneinanderreihung zu einem Bewegtbild werden lässt, miteinander auf das Engste verwandt.

Als leidenschaftliche Cineastin, deren Fokus insbesondere auf Spielfilmen der 1950er bis 1970er Jahre liegt, formuliert Tanja Duszynski in ihren seriellen Fotografien ganz eigene Erzählungen. Aus einem riesigen Pool von Kinofilmen wählt sie ihr Material aus, entscheidet sich für einen Film, sichtet ihn und selektiert nach eigenen Kriterien Stills, die sie abfotografiert und zu neuen Tableaus arrangiert. Für ihre Arbeit „Alibi“ hat die Künstlerin sechs von den ca.117.000 Einzelbildern des 78-minütigen Kriminalfilms „Naked Alibi“ (Regie: Jerry Hopper, 1954), der zur Gattung des Film noir gerechnet wird, ausgewählt. Es sind Aufnahmen, die Frauen zeigen und in denen die Farbe Rot eine Rolle spielt.

Die Liebe zum Kino zeigt sich ebenso im Blog der Künstlerin. Sie sucht originale Drehorte auf, ehemalige Sets, recherchiert nach Hinweisen wie Graffiti, Straßennamen oder anderen Zeugnissen. Die abgelihteten Verweise veröffentlicht sie ohne umfangreiche Kommentare im Internet und hält so auf besondere Weise die Erinnerungen an ein scheinbar längst vergessenes Kino wach. Ein Motiv ist beispielsweise die Villa Malaparte auf Capri, die nicht nur eine Architekturikone und ein legendärer Ort ist, an dem u. a. Jean Coactau, Alberto Moravia oder Albert Camus zu Gast waren, sondern wo Jean-Luc Godards Film „Die Verachtung“ (1963) spielt, mit der fantastischen Dachterrasse, auf der eine wegen ihrer Schnitttechnik in der Mediengeschichte eingegangene Szene mit dem jungen Michelle Piccoli und Brigitte Bardot gedreht wurde. (Fritz Lang spielt in diesem Film sich selbst in einer Nebenrolle.) [SK]



TANJA DUSZINSKI



CHRISTOPH GIRARDET
& MATTHIAS MÜLLER

Christoph Girardet * 1966 in Langenhagen, lebt in Hannover
Matthias Müller * 1961 in Bielefeld, lebt in Bielefeld und Köln

CUT

DCP / HD-loop, 2013
16:9, Farbe u. s/w, Sound, 13 min
Edition 5 + 2ap

◀ Videostill

„Cut“ ist ein experimenteller Kurzfilm von Christoph Girardet und Matthias Müller, die seit 1999 neben den eigenen auch gemeinsame filmische Werke schaffen. In ihren Arbeiten greifen sie zumeist auf bereits vorhandenes Filmmaterial (Found Footage) zurück. Sie montieren Sequenzen und Szenen zu intensiven, verdichteten Bildkombinationen, die neue Bedeutungsebenen entfalten. Für ihre Kompilationen bedienen sie sich dem Prinzip der Collage, einer Technik, die sich in der Folge der Experimente des Kubismus' in nahezu allen künstlerischen Bereichen als wichtiges Ausdrucksmittel etablieren konnte.

Der Titel ihrer Arbeit bezieht sich einerseits auf einen wichtigen technischen Aspekt der Filmproduktion, den Cut, welcher zudem für die Collage von Found Footage die basale Voraussetzung bildet. Dieses Werk zeigt zugleich aber auch den Schnitt als physischen Akt in Verbindung mit dem menschlichen Körper. Als künstlerisches Essay über Körper, Zärtlichkeit, Gewalt und Zerfall „[...] spiegelt [der Film, SK] die Vorstellung vom Körper als einer Wunde, die nicht heilt und reißt Szenen aneinander, in denen die Protagonisten stechen, schneiden, ritzen und bluten, die Wunden aber auch versorgen.“ [Girardet/Müller]

Verwendung fanden vor allem Ausschnitte aus Filmen des Horrorgenres, u. a. von David Paul Cronenberg, Der Schnitt durchs Auge oder die aus der Hand krabbelnden Ameisen entstammen hingegen dem bekannten surrealistischem Film „Der Andalusische Hund“ [1929] von Luis Buñuel und Salvador Dalí.

Der Bildgewaltigkeit von „Cut“ wird auf auditiver Ebene beklemmende Stille bzw. eine Aneinanderreihung bloßer Geräusche wie Kratzen, Keuchen, Tropfen entgegengesetzt. An klassische Schwarzblenden, die lange stehen bleiben, oder an die entleerten Textfelder der Stummfilme erinnern die schwarzen Felder, die den Bildfluss unterbrechen und Raum für unsere eigene Fantasie lassen. [SK]

INTERIOR 2/4/9/10 1997, Lambda C-Print, Diasec, je 120 x 160 cm

INTERIOR 34/35 1997, Lambda C-Print, Diasec, je 123 x 176 cm

Courtesy Mehdi Chouakri, Berlin

A LONG DAY'S JOURNEY 1998, Installation mit Diaprojektion [80 Dias]

aus der Serie INTERIOR, 9 ▶

Die Filmstills der Serie „Interior“ sind einer konsequenten Retuschierung unterworfen: Es werden Filmsets gezeigt, aus denen die Darsteller herausgelöscht wurden. Die Szenen sind so ihres narrativen Gehalts beraubt und die konstruierte Atmosphäre der Räume rückt in den Mittelpunkt. Isabell Heimerdinger lotet in dieser Arbeit die Bedeutung des Schauspielers aus, indem sie sich von seiner Präsenz verabschiedet. Damit richtet sie den Blick einzig auf die Filmkulisse, die nicht nur für die Repräsentanz eines Ortes ausgewählt bzw. gebaut wurde, sondern auch in Hinblick auf die Interaktion der Darsteller angelegt ist. Sie ermöglicht dadurch den Blick auf den eigentlich undramatischen Raum, der durch Lichtsetzung und Kameraposition komponiert bleibt und durch unser Wissen um seine Funktion zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen wird. Die Verschränkung von Fiktivem und Realität steht so nebeneinander in einem Bild.

Isabell Heimerdinger hat für „Interior“ verschiedene Genre gewählt: „American Psycho“, „Italian Horror“ und Filme des japanischen Regisseurs Ozu Yasujiro (nicht in der Ausstellung vertreten), Filmstills von David Lynch und Stanley Kubrick, die düstere, verwinkelte und mystische Einstellungen zeigen, bilden die erste Gruppe. Hier geht es um das Spiel mit dem psychologischen Moment des Nervenkitzels. „Italian Horror“ wird zusammengestellt aus Filmräumen von Filmen des römischen Regisseurs Dario Argento aus den 1970er Jahren. Die unterschiedlichen Filmgenre- und Herkunftsländer lassen einen Vergleich zu, der einen differenzierten Blick auf den Raum, seine Wirkung und seine Inszenierung forcieren.

In ihrer zweiten Arbeit „A Long Day's Journey“ geht es Isabell Heimerdinger um die Verflechtung von fiktiver und realer Welt. Während ihrer Zeit in Hollywood begegneten ihr auf Streifzügen durch den Ort Filmkulissen, installierte sowie abgelegte. Der Holzverschlag steht stellvertretend für sie. Ihm haftet selbst oder gerade im Ausstellungsraum etwas Kulissenhaftes an. Das Zentrum dieser Arbeit ist die Diaprojektion im Innern. Sie zeigt den Weg der Künstlerin von ihrem Wohnhaus in Hollywood bis hin zum Hollywood-Schriftzug, der Inkunabel der US-amerikanischen Filmindustrie.



Mittels der Fotografie dokumentiert die Künstlerin sachlich ihren Weg, die reale Umwelt der Filmstudios. Sie nähert sich dem Schriftzug von der Rückseite, geht an ihm vorbei, um letztlich auch die klassische Perspektive abzulichten. Das Wahrzeichen unterliegt durch diesen persönlichen Blick einer Entfremdung und wird individualisiert. [CD]

**ISABELL
HEIMERDINGER**

EIN KINO IST EIN KINO IST EIN KINO

Vom Guckkasten zum Multiplex mit Dolby Digital, vom Vorführraum im Vergnügungslokal, Wanderkino auf Messen und Jahrmärkten zum eigenständigen Baukörper. Liest man über die Entwicklung einer Kinoarchitektur, findet man Aussagen wie die des Architekten Bernhard Pfau, der in den 1950er Jahren den Hang kritisiert, „das Filmtheater mit einer naturgetreuen Bühne [„zwei Vorhänge und davor eine Galerie mit Gerantentöpfen“] auszustatten“. Bezüglich der architektonischen Hülle und seines Interieurs hatte es das Kino nicht leicht, eine eigene Formensprache als Baukörper zu etablieren. Vom Theater abgeleitet, ist es doch ein Ort, der sich in vielen von diesem unterscheidet: in den optischen als auch akustischen Bedingungen, dem wegfallenden emotionalen Erlebnis und den direkten Kontakt zu den Schauspielern, dem intensiveren Ereignis als der Theaterabend. Das Verschwinden von Namen wie Lichtspiel- und Filmtheater oder Schaubühne ist ein Indiz dieser etwas langwierigen gesellschaftlichen Emanzipation. Und dennoch gibt es die Kinos, die von namhaften Architekten entworfen wurden wie das „Babylon“ von Hans Poelzig und das „Ufa-Filmtheater Universum“ (heute wieder als „Schaubühne“ ein Theater) von Erich Mendelsohn oder aktuell die futuristischen Innengestaltungen von One Plus Partnership in China und Hongkong. Richard Thieler widmet sich in seinen Fotografien diesem Ort der Filme und Karolin Schwab konzentriert sich einzig auf ein Element, den Kinovorhang. ▲

FILM ZEICHNEN

2015, Bleistift auf Papier
240 x 35,5 cm

MME ANDALOU

2013, analoger Zeichentrick, 2:16 min
Sound: Fabio Viano

Filmstill, MME ANDALOU ▶

Der Verbindung von Film und Zeichnung wendet sich Aline Helmcke in ihren grafischen Arbeiten zu. Eine Zeichnung entsteht zwar aus der Bewegung der Hand, im Ergebnis steht letztlich aber ein statisches Bild auf einem ebenso statischen Medium – dem Papier. Schon immer gab es ein Interesse, Bewegung und Dynamik in die Zeichnung zu bringen. Neben verschiedenen zeichnerischen Mitteln suggeriert beispielsweise das Daumenkino ein bewegtes Bild. Der Film hingegen erzeugt von jeher den Eindruck bewegter Bilder. Doch eigentlich handelt es sich auch hier um die Aneinanderreihung statischer Bilder, und zwar Fotografien, deren Trägermaterial, die Filmrolle (oder heute andere Speichermedien und Abspieltechnik), zur Aufnahme, wie zur Projektion abgedreht wird. Die Künstlerin spitzt dieses oppositionelle Gefüge weiter zu, indem sie Szenen von Kubricks Meisterwerks „Dr. Strangelove“ (1964) auf einer Papierrolle präsentiert und so eine Analogie zur Zelluloid-Rolle entwirft. Im Gegensatz zum linearen Rezeptionsprozess, der durch den zeitlich festgelegten Abspielmodus des Films vorgegeben ist, stehen sich die als Collage gezeichneten Filmstills anachronistisch gegenüber.

Die collagenhafte Ausführung der Zeichnungen spiegelt zudem das grundlegende Interesse der Künstlerin am Aufbau und der Wirkung der Daily News. Ein Medium, das zur Schilderung tages- und weltpolitischer Themen ein arrangiertes Bild- und Informationscluster bietet. Dies wiederum begründet die Wahl des Kubrick Films, der eine Auseinandersetzung mit einem imaginierten, aber zeitgeistlichen Szenarium des Kalten Krieges darstellt.

Die berühmte Anfangsszene des „Un chien andalou“ (1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí ist Gegenstand ihres Zeichentrickfilms. Das Meisterwerk des surrealistischen Films folgt ganz der Idee dieser Strömung: rational, logisch, psychologisch bzw. kulturell unerklärbar zu sein. Dass es sich um das Umsetzen und Übertragen dieser Parameter von der Malerei und Poesie in den Film handelt, bildet dabei die Grundauffassung eines medial vielseitig ausgerichteten Kunstbegriffes. [CD]



ALINE HELMCKE



ASTRID KÜVER

VAYASE USTED A LA MIERDA / FUCK OFF 2002, Öl auf
Leinwand, 120 x 150 cm / **YOU CAN REACH ME 3** 2002, Öl auf
Leinwand, 80 x 100 cm / **FROG I** 2005, Öl auf Nessel, 80 x 130 cm /
AURORA BOREALIS 2002, Öl auf Leinwand, 150 x 190 cm /
FLÄMMCHEN AND KRINGELEIN 2005, Öl auf Nessel, 81 x 81 cm

◀ AURORA BOREALIS

Das gesprochene Wort ist das Essentielle eines Telefonats, welches immer ein Kommunikationsakt von mindestens zwei Personen ist, mit dem eine zeitliche Kontinuität (wenn auch durch Zeitzonen ggf. uhrzeitlich verschoben) einhergeht und der zumeist mit einer räumlichen Trennung verbunden ist.

Die Künstlerin Astrid Küver fasziniert diese besonderen, an eine solche Handlung gebundenen Umstände. In Kinofilmen beobachtet, hat sie für ihre Serie „Landlines“ (engl. für „Festnetz“) Szenen und Sequenzen filmischer Telefonate extrahiert. Im Medium Film sorgt das Telefon als Kommunikations- und Wahrnehmungsinstrument seit jeher für immer neue dramaturgische, medientechnologische, ästhetische und narrative Möglichkeiten (Spiel mit verzerrten Stimmen, Warten aus dem Off, Splitscreens und neue Collage- und Montagetechniken usw.), Küvers malerisches Festhalten derartiger Szenen umzirkelt (anderes Wort?) die Gegebenheiten beider Medien – Film und Telefon. Wobei ihre Ölmalerei im Maßstab des Cinescope-Formats die Szene nicht nur ihrer Bewegten-Bild-Dynamik beraubt und einzig auf das Visuelle des eingefrorenen Bildes (Stills) reduziert, auch blendet sie jegliche auditive Information aus und löst die Szene aus dem gesamtfilmischen Kontext heraus. Damit gelingt ihr letztlich eine Fokussierung auf das Bild, seinen Gegenstand und seine Komposition. In „You can reach me 3“ aus „Play it again, Sam“ (Regie: Ross, 1972) thematisiert sie beispielsweise, dem Kern des Films widersprechend, den Raum und nicht den Apparat, welcher der zwanghaften und die Atmosphäre auflösenden Standortdurchsage des Protagonisten Dick dient. Für ihre anderen Bilder dienen Almodovars „Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs“ (1988), Forsyths „Local Hero“ (1983), Friedkins „French Connection“ (1971) und Gouldings „Grand Hotel“ (1931) als Bildquelle. [CD]

* 1967 Bremen, lebt in Berlin

9 PORTRAITS AUS DER SERIE LEUCHTENDE VORBILDER

2016, Lichtinstallation

Halogenlampen, Glashauben mit Motiv, Dimmer, Trafo

ROMY SCHNEIDER ▶

Auch Vollrad Kutscher hat sich in dieser Arbeit den ganz Großen, den Stars unter den Schauspielern und Schauspielerinnen gewidmet: u. a. Romy Schneider, Judy Garland, Simone Signoret, Jean Gabin und John Wayne. Er setzt den Unvergessenen vergangener Epochen, die Kinogeschichte und Geschichten ums Kino geschrieben haben, ein zartes, fast magisches Denkmal. Dazu nutzt er das „Material“, welches für das Kino essentiell ist: das Licht und projiziert wie beim Film (im Kino) das Bild auf eine weiße Fläche.

Seine Portraits sind Negativbilder – aufgetragen auf Glaskörper, deren Projektion durch den Aufbau der Installation eine Unschärfe aufweist. Diese Bilder entziehen sich dadurch für den ersten, flüchtigen Blick einer Identifizierung, ihnen haftet etwas Geheimnisvolles an, sie wirken fragil. Es ist nicht klar, ob sie gerade erscheinen oder verschwinden. Die Portraits scheinen sich zwischen Realität und Illusion zu befinden, die beide auch in der Welt des Kinos so nah beieinander liegen und deren Grenzen oftmals verschwimmen, sodass wir nicht selten der Illusion erliegen und gefangen werden von dem, was eigentlich „nur“ ein Film ist.

Vollrad Kutscher lotet in dieser Serie wie auch in anderen seiner Arbeiten mediale Bezüge verschiedener Gattungen und Bereiche aus, wobei seine Themen immer um die Begriffe Identität und Individualität kreisen. [SK]



VOLLRAD KUTSCHER

LARS VON TRIER Kopenhagen 2003, Silbergelatine, Selen getönt, 37,5 x 44,5 cm, Vintage / **CATE BLANCHETT** Berlin 2005, 80 x 100 cm, signiert, blind stamp, Silbergelatine, Ed. 1/3 / **WILL SMITH** Berlin 2002, 50 x 60 cm, signiert, blind stamp, Silbergelatine, Baryt, Ed.1/7 / **WES ANDERSON** Berlin 2002, 29,3 x 40 cm, Silbergelatine, Selen getönt, Vintage / **SPIKE LEE** Berlin 2003, 30,3 x 40 cm, Silbergelatine, Selen getönt, Vintage / **MORITZ BLEIBTREU** Berlin 2006, 50 x 60 cm, signiert, blind stamp, Silbergelatine, Baryt, Ed.1/7 / **TOM HANKS** Berlin 2004, 50 x 60 cm, Iris-Giclée-Print, E.A.

CATE BLANCHETT ▶

Das Portrait ist eine der ältesten künstlerischen Gattungen, die Fotografie begleitet das Abbild von Personen seit ihren Kindertagen.

Die Portraits von Oliver Mark zeigen das Who'sWho aus Gesellschaft, Politik, Kunst und Kultur. Unter ihnen finden sich auch viele Fotografien namhafter Schauspieler und Regisseure.

Oliver Mark fotografiert die Personen vor seiner Kamera nicht einfach, sondern er inszeniert sie, lässt sie eine Rolle spielen. Auch wenn seine Bilder nicht als psychologische Studien angelegt sind, offenbaren sie doch mehr von der Person, als diese vermutlich geplant hat zu zeigen. Er schafft mit seiner Kamera eine Nähe zu den Porträtierten und bleibt doch auf Distanz. Skurril, verträumt, witzig, introvertiert, selbstironisch, posierend, offen, mitten im Lachanfall – ein breites Spektrum an Ausdrücken werden eingefangen. Jedes seiner Bilder ist intensiv und hat etwas Eigenes.

Der eigentlichen Aufnahme geht dabei immer eine intensive Recherche zu seinem Gegenüber voraus, es entsteht eine Idee für das Bild, die in vielen Fällen realisiert werden kann, sich aber nicht immer umsetzen lässt.

Immer wieder werden wir als Betrachter überrascht: Tom Hanks perfekt – aufrecht sitzend mit einem sympathischen Lächeln – inmitten eines provisorisch hergerichteten Fotostudios, Moritz Bleibtreu in unerwarteter Denkerpose, Wes Anderson in einem scheinbar unbeobachteten Moment festgehalten. Das Bild mit der elegant in einen Ledersessel gerutschten Cate Blanchett ist für DIE ZEIT entstanden in einer extrem kurzen Zeit für den eigentlichen Vorgang des Fotografierens, es waren fünf Minuten, die Oliver Mark blieben. Ein ähnliches Zeitfenster hatten die Mitarbeiter von Tom Hanks gesteckt – hier geht Professionalität einher mit Beherrschung des Handwerks. [SK]



OLIVER MARK

STARS, STARS, STARS ...

Der Kinohimmel hängt voll mit Stars! In erster Linie sind es die Schauspieler, die im Blitzlichtgewitter und im Interesse der Medienwelt stehen und sich in unser kulturelles Gedächtnis einschreiben. Manche von ihnen sind zu Ikonen geworden: Marilyn Monroe, Marlon Brando, James Dean, Greta Garbo und Marlene Dietrich – jede Generation bringt ihre Akteure hervor, angehimmelt von Millionen. Jeder kennt sie, ihre Filme, Rollen, Details aus ihrem (Privat)Leben, ihre Erfolge und Niederlagen – selbst wenn man sich nicht für den Starkult interessiert, ihre Präsenz ist unübersehbar. Preisvergaben, Festivals – sogar die kleineren, sind zu Medienevents mit gesichertem Aufmerksamkeitspotential geworden.

Aber auch Regisseure beeinflussen unser Bild vom Kino. Sei es das Genre, der Stil, eine bestimmte Ästhetik, die sie prägen und für die sie stehen. Zu ihnen gehören Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, George Lucas, Steven Spielberg ebenso wie Rainer Werner Fassbinder, Lars von Trier u.v.m. Die spezifische Handschrift von Kameleuten wie Michael Ballhaus, Christopher Doyle, Sven Nykvist, Raoul Coutard zählen gleichfalls zu dem, was das Kino und den Film ausmachen. Nicht zu vergessen sind in dieser Reihe die Studios und Produktionsfirmen von Disney bis Arthaus, welche Entwicklung All den Stars und ihrem Image huldigen bzw. hinterfragen dieses kritisch in der Auswertung die Arbeiten von Candice Breitz, Vollrad Kutscher, Oliver Mark und Raphael Spielmann. ◀

DAS BADEZIMMER

2011, HD Video, s/w, 5:10 min

Videostill ▶

Ein Gärtner mit Kettensäge führt durch ein Anwesen im Stil des Filmklassikers „Psycho“ [1960] von Alfred Hitchcock. Der deutsch-norwegische Videokünstler Bjørn Melhus liebt den Rollenwechsel und schlüpft in diesem Video in die Figur des Gärtners. Die Fernseh-, Kino- und Werbewelt ist in seinen Arbeiten allgegenwärtig. Unter anderem analysiert, sammelt und collagiert er Sequenzen alter und neuer Spielfilme.

„Das Badezimmer“ entstand in gerade einmal 16 Stunden - Melhus spricht selbst von dem schnellsten Film seines Lebens. Ursprünglich wurde die Arbeit für eine Ausstellung der Herbert-Gerisch-Stiftung in Neumünster (Schleswig-Holstein) geschaffen. Melhus wurde gebeten, eine Arbeit für das Badezimmer anzufertigen, woraufhin ihm ein Klassiker des US-amerikanischen Kinos in den Sinn kam, der Thriller „Psycho“, dessen Duschszene in die Filmgeschichte eingegangen ist. Ebenso rief das gesamte Anwesen, vor allem aber die alte Villa der Stiftung, bei ihm Erinnerungen an diese Filmikone wach.

In einem Trailer zum Film gibt Hitchcock persönlich eine Führung durch das Anwesen. Einige der Räume in Melhus Inszenierung schaffen eindrucksvolle Verbindungen zu Hitchcocks Führung. Wie im Original endet auch der Besuch von Melhus, 51 Jahre später, im Badezimmer. Zusätzlich arbeitet der Künstler mit einem weiteren Zitat des Hollywoodstars: Er hat sein Video mit der ursprünglichen Tonspur des Trailers unterlegt, den Hitchcock für eine deutsche Version seines Rundgangs selbst synchronisierte.

In einer geistreichen Inszenierung und mit ausgefallenen Schnitten und Einstellungen begeistert und erinnert der Künstler zugleich an Hitchcock und dessen Meisterwerk. Es ist ein Spiel zwischen Wissen und Unwissen, die Spannung liegt dabei vor allem in der Tonspur, die anfangs nicht vermuten lässt, dass es Alfred Hitchcock selbst ist, der hier spricht. [MH]



BJØRN MELHUS

* 1966 in Kirchheim unter Teck, lebt in Berlin

AND HIS MIND BLOWN

2016, Videocollage
aus Found Footage und Neuronalen Netzwerken
1:34 min

Videostill ▶



Die Videocollage „And His Mind Blown“ beschäftigt sich mit den physiologischen und physikalischen Gegebenheiten des Sehprozesses, genauer mit dem „Convolutional Neural Network“, was eine künstliche Intelligenz ist, die auf Basis der visuellen Cortex funktioniert. Dazu verbindet Gianluca Pandolfo Versatzstücke der zwei Lehrfilme „Gateways to the Mind“ [1958, Bell Laboratories] und „Introduction to Holography“ [1972, Regie: Thomas G. Smith] mit dem Sciencefiction-Kinofilm „Voyage to the planet of prehistoric women“ [1968, Regie: Peter Bogdanovich]. Ihn interessiert dabei die Filmästhetik der 1960er und 1970er Jahre vor allem in Hinblick auf die Zirkelwirkung zwischen Wissenschaft, Apparatur und Mensch. Eingeleitet wird dies durch eine Analogisierung eines Kameraobjektivs mit dem menschlichen Auge. Die im Weiteren thematisierten Sehreize sollen per Computer gesteuertem Screening und Rückübersetzung in ein Informationsbild umgewandelt werden, das Rückschlüsse über die Art der erfahrenen Impulse geben soll. Dabei spielt der Künstler mit der Verschleierung eben dieser Bilder, sodass weder Wissenschaftler [in der Schnittlogik der Videocollage] noch der Betrachter der Arbeit decodieren können, was sie sehen.

Damit thematisiert der Künstler den Diskurs zur objektiven Wahrnehmung durch apparativ hergestellte Bilder und stellt die Codierung der entstandenen Hirnbilder die These auf, dass es solche Art Bilder wohl geben kann, sich diese jedoch der Lesbarkeit entziehen. Es kommt hinzu, dass es sich bei den durch Verschleierung codierten Bildern um die des fiktiven Elements, dem zitierten Kinofilm, dieser Collage handelt. [CD]

GIANLUCA PANDOLFO

FOLDS [deep red]

2017, Acryl auf Leinen, Holz
120 x 120 x 4,5 cm

◀ FOLDS

KAROLIN SCHWAB

Wenn sich der tiefrote samtartige Stoff zur Seite zieht, die Leinwand langsam enthüllend und die Aufmerksamkeit auf sich richtet, dann weiß das Publikum, dass die Vorstellung beginnt. Dieser Moment hat etwas Rituelles und Feierliches, gemachte Versprechungen und geschürte Neugier stehen kurz vor der Ein- und Auflösung.

Das Enthüllen des Dahinters und die Spannung, die damit einhergeht, ist das Thema, dem sich Karolin Schwab mit ihren gefalteten Leinwänden widmet. Gerahmt, rot gefärbt und sorgsam in Falten gelegt wird die Leinwand selbst zum Vorhang. Damit nimmt die Künstlerin Bezug auf eine gängige liturgische Praxis: Das Verhüllen von Bildern im sakralen Kontext. Aber auch profane Kunstwerke wurden und werden hinter dicken, lichtdichten Stoffen (oder anderen Materialien, manches Mal sogar im Tresor) aufbewahrt. Ihre Kostbarkeit wird so unterstrichen und nur ausgewählten Blicken offenbart, zugleich wird das Werk geschützt.

Seit der römischen Antike gibt es den Vorhang für die Theaterwelt, er erfüllt dort eine praktische Funktion und besitzt zudem eine symbolische Bedeutung. Für das Ballett „Parade“ hat niemand geringeres als Picasso neben den Kostümen und dem Bühnenbild auch den Vorhang entworfen. Immer wieder taucht er auf Bildern auf. In der Kunst wie im Kino dient er der Inszenierung als Tor zu einer fiktiven Welt, während er selbst Teil davon geworden ist. [CD]

UNIVERSAL LOOP

2016, FULL-HD-Video
Farbe, 16:9, 4:59 min

Videostill ▶

Logos gehören zu den wichtigsten Identifikationsmerkmalen von Unternehmen. Neben der sich drehenden Weltkugel des Universal-Logos sind es beim Film der legendäre brüllende Löwe [Metro-Goldwyn-Mayer], ein fischender Junge auf dem Mond [Dreamworks] oder die Lady mit der Fackel [Columbia Pictures], die einem in den Sinn kommen. Wer kennt sie nicht! Eines der ältesten Logos aus Hollywood, das bis heute keinen großen Veränderungen unterlag, ist der von Sternen halbkreisförmig umgebene majestätische Berg des Unternehmens Paramount Pictures (gegründet 1912). Die Lampe im Pixar-Logo ist Luxo Jr., der Star im ersten Kurzfilm des Unternehmens, das 1986 das Filmgeschäft im Animationsbereich revolutionierte. Warner Bros. ist wohl eines der Unternehmen, das sein Logo in 90 Jahren einer Reihe von Veränderungen unterzog; 1984 kehrten man zum Schild zurück, das nach heute bei Filmbeginn vor einem Hintergrund aus Wolken schwebt. Das goldene Markenzeichen der Firma 20th Century Fox thront auf einem Gebäude über Hollywood und wurde nicht nur von McDonalds und den „Simpsons“ parodiert.

Bewusstsein und Zeit sind die Themen, mit denen sich Raphael Spielmann in seinem Werk auseinandersetzt. Das filmische Bild ist für ihn immer ein „Zeit-Bild“ (Zeit wird unabhängig von Bewegung dargestellt), bei dem er Zeitablauf und Wiederholung, Anfang und Ende, Vergänglichkeit und Unendlichkeit thematisiert, sie parodiert oder verfremdet. Dabei nutzt er das Found-Footage-Prinzip und arbeitet mit vorhandenem Filmmaterial, löst es aus seinem Kontext und stellt es in neue Zusammenhänge mit veränderter Bedeutung.

Für seine Arbeit „Universal Loop“ bediente er sich dem Intro der Universal Studios, die ersten Filmstudios Hollywoods, die 1912 von dem in die USA immigrierten deutschen Filmproduzenten Carl Lämmle begründet wurden. Die Erwartung des Betrachters, dass auf das Intro eine filmische Erzählung folgt, werden hier unterlaufen. Der Schriftzug, der normalerweise hinter der Weltkugel verschwindet, taucht immer wieder auf und umkreist unaufhörlich die Erde; in den Flächen der Kontinente und Länder finden sich flackernde Filmbilder. Spielmanns Loop erscheint wie ein weltumfassendes Phänomen, das individuelle Gedanken und Erinnerungen zulässt. [MH]



RAPHAEL SPIELMANN

ZITIERN
ADAPTIEREN
PARODIEREN
ZITIERN
ADAPTIEREN
PARODIEREN
ZITIERN
ADAPTIEREN
PARODIEREN
ZITIERN

Die Auseinandersetzung mit bereits Vorhandenem scheint nicht ein Zeichen mangelnder Fantasie, sondern in vielen Fällen eher Ausdruck von Kreativität und Kenntnis (mal mehr, mal weniger intelligent eingesetzt) zu sein. In Literatur, Kunst und Musik wimmelt es nur so an recycelten Einfällen und Material. Auch Regisseure, Drehbuchautoren, Kameraleute, Cutter und Zeichner beziehen sich gern auf Vorgefundenes. Die Quellen bei Remakes, Mehrfachverfilmungen und Fortsetzungen sind offensichtlich: verbale, visuelle, formale oder technische Zitate, Verweise und Anspielungen erschließen sich hingegen eher den Kennern der Materie.

Found Footage nimmt dabei eine ganz besondere Rolle ein, es bezeichnet ein spezielles Genre, das neben dem Horrorfilm vor allem im Bereich des experimentellen, künstlerischen Films verbreitet ist. Ihm liegt gefundenes, fremdes Filmmaterial, das aus allen erdenklichen Quellen (Archivaufnahmen, Amateurfilme, „Filmabfall“, Dokumentar- und Spielfilmbilder) stammen kann, zugrunde. Ebenso vielfältig ist der Umgang mit diesem Material – ob montiert, collagiert, rückwärtslaufend, gerafft, gedehnt, geloopt usw. er führt es in seiner Aneignung und neuen Zusammensetzung immer auch eine Umdeutung. In der Ausstellung bezieht sich der größte Teil der künstlerischen Arbeiten auf den Kinofilm als solchen, sein direktes Umfeld, stilistische Mittel bzw. seine ästhetischen Strategien, Format-, Bild- und Motivzitate oder die Verwendung von Found Footage finden sich in den Arbeiten von Candice Breitz, Larry Clark, Tacita Dean, Tania Duszynski, Christoph Girardet & Matthias Müller, Isabell Heimerdinger, Aline Helmcke, Astrid Küver, Bjørn Melhus, Gianluca Pandolfo, Raphael Spielmann, Clemens von Wedemeyer und Jonathan-David Wedler. ◀

AUS DER SERIE KINOPORTRÄTS

2010-2016, Backlite-Folie in Halbe LED bzw. Inkjet Prints

London Electric [2010] / Boston Paramount [2011] / Berlin High End [2011] / Paris UGC Opera [2012] / Berlin Lichtblick Kino [2013] / Hannover Hochhaus Lichtspiele [2014] / Stockholm Bio-Rio [2015] / Berlin Babylon [2011] / Berlin Kino International [2011] / Cottbus Filmtheater Weltspiegel [2013] / Chemnitz Metropol [2014] / Weißenfels Gloria [2016] / Jütebog Schauburg [2013]

Weißenfels GLORIA ▶

Seit 2009 lichtet der Berliner Fotokünstler Richard Thielér Kinos, vor allem in Europa und den USA ab. Er setzt dabei den Fokus auf die Außenfassaden mit deren Eingangsportalen. Im Stil eines Sammlers fängt er die verschiedensten Lichtspielhäuser ein, wobei ihn nicht nur die Architektur selbst, sondern ebenso das Phänomen Kino begeistert. Man kann die Fotografien von Thielér dabei in zwei Gruppen einteilen: zum einen die modernen Häuser, die vor Leuchtreklamen nur so strutzen und zum anderen die alten Lichtspielhäuser, die ihre besten Jahre bereits lange hinter sich haben und meist nicht weit vom Verfall entfernt sind. Jedoch schafft er in seiner Serie, die von der Vielfalt und den Möglichkeiten des Vergleichens lebt, eine gekonnte Verbindung von alt zu modern.

Mit den Möglichkeiten von Perspektive sowie Licht und Schatten setzt Thielér die Fassaden der Lichtspielhäuser gekonnt in Szene. Zum einen schafft er Erinnerungen an Zeugen der Kulturgeschichte der verschiedensten Orte, wie bspw. das „Gloria“ in Weißenfels (1928). Zum anderen ist es immer ein Spiel mit der Wirkung von Leuchtreklame und Scheinwerfern der beleuchteten Eingangsportale, welches auf seinen Bildern eine erhebliche Rolle einnimmt. Wie die Reklameschilder des Pariser Kinos „UGC Opera“ die über dem Eingang zu thronen scheinen oder die in Licht gehüllte Fassade des Hannoverschen Anzeige-Hochhauses, das unter der Kuppel das höchstgelegene Kino Deutschlands beherbergt. Viele Kinoporträts stammen aus seiner Heimatstadt Berlin, wie das des „Kino International“ (1963, Vorzeige-Kino der DDR) oder des „Babylon“ (1928/29, Architekt Hans Poelzig).

Außerdem regen die Fotografien zur Fantasie an, von dem was man nicht sieht, nämlich das Dahinter. Eine Schwelle von Außenwelt und Alltag die zum Eintauchen in die Welt des Films einlädt. Die Kunsthalle Erfurt zeigt 13 ausgewählte Lichtspielhäuser, die in ihren unterschiedlichsten Erscheinungen und Inszenierungen die Vielfalt der von außen sichtbaren Kinowelt zeigen. [MH]



RICHARD THIELER

A RECOVERED BONE

2015, 3D-Druck, Plexiglassockel
 Projektion, Spot
 Courtesy KOW, Berlin

Videostill ▶

Der Knochen der Installation „A Recovered Bone“ ist weder ein echter Knochen noch etwa das wirkliche Requisit des Films. Und doch ist das ausgestellte Objekt dem Knochen aus Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey“ (1968) zum Verwechseln ähnlich, denn es handelt sich hierbei um eine digitale Rekonstruktion, die im 3D-Verfahren den gefilmten Knochen zu einem greifbaren Gegenstand gemacht hat. In dem faszinierenden und stilbildenden Science-Fiction-Klassiker wird aus dem Gebein das erste Instrument, das ein Humanoider als Waffe verwendet. Er wirft es nach dem gewonnenen Kampf hoch in die Luft. Begleitet wird diese Szenerie von Richard Strauss' Donauwalzer. Diese Sequenz wurde in der Filmgeschichte immer wieder zitiert und adaptiert. Nach einem Schnitt versetzt Kubrick den Zuschauer in die Zukunft und das Weltall, also in ein neues Zeit-Raum-Gefüge. Dort lenkt der Regisseur den Blick auf einen dem Knochen in Form und Farbe gleichenden Satelliten. Die Projektion von Wedemeyers Arbeit zeigt den vom Knochen entleerten Himmel.

Zur Herstellung des Knochens nutzt der Künstler ein gängiges archäologisches Rekonstruktionsverfahren. Vor dem Hintergrund, dass Kubrick alle Requisiten seiner Filme nach jahrelanger Einlagerung vernichten ließ, aus Angst, dass sie für andere Filme wieder verwendet werden könnten, unterstreicht von Wedemeyers Anliegen, nach der Bedeutung von Repräsentation zu fragen. Dem Künstler geht es weniger um die Option der technischen Realisierbarkeit, als viel mehr um das Vorführen von Illusion sowohl im Fall der Attrappe als auch des scheinbar echten Knochens. Mit dem Aufwerfen der Frage von Original und Reproduktion spielt er zugleich mit dem Auratischen im Sinne Benjamins. Dazu arbeitet der Künstler mit der Idee des Kinos, das die Fiktion benutzt, um reale Emotionen zu erzeugen. [CD]



CLEMENS VON WEDEMEYER

WHO'S THIS

2016, Videocollage, Found Footage, 1:45 min

Videostill ▶



Ein Interesse an der filmischen Collage liegt Jonathan-David Wedlers Videoarbeit „Who's This“ zugrunde. Die Sprach-Samples von „Who's This“ sind verschiedenen Kinofilmen entnommen, das Bildmaterial hingegen stammt aus Quellen wie Werbung oder Nachrichten. Der assoziative Umgang mit dem sogenannten Found Footage [engl. für ‚gefundenes Filmmaterial‘] geht auf den Einsatz der Collagetechnik zurück, wie es die Dadaisten und später die Surrealisten für sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt haben. Ihr Grundanliegen war es, in einer absurden Verbindung fremder Gegenstände oder Motive einen Moment der Irritation zu erzeugen und damit den „konventionellen Wertvorstellungen“ etwas Neues entgegen zu halten. Insofern wurde die Collage zum beliebten Ausdrucksmittel dieser Avantgardebewegung. Ihre Renaissance feierte die Film-Collage in den 1950er Jahren [„A Movie“, Regie: Bruce Connor]. Substanziell geht es den Filmmachern, die sich dieser Technik bedienen, darum Sehgewohnheiten zu befragen. Videokünstler nutzen in ihren Arbeiten wiederum die narrative Struktur eines Spielfilms, welche durch die Collagetechnik teilweise dekonstruiert und damit reflektiert wird.

In „Who's This“ kommt es auf der Zeitebene zu einer enormen Raffung, die mit einem quantitativen Überangebot an Bildinformationen einhergeht, was letztlich zu einer Herausforderung für den Betrachter wird. [CD]

JONATHAN-DAVID WEDLER

* 1989 in Wernigerode, studiert an der Bauhaus-Universität Weimar

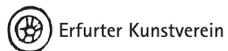
Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

KUNST.ORT.KINO 16. 7.-17. 9. 2017

Kooperation des Erfurter Kunstverein e. V. + Universität Erfurt
mit der Kunsthalle Erfurt
Fischmarkt 7, 99084 Erfurt

Erfurter Kunstverein e. V.

c/o Kunsthalle Erfurt, Fischmarkt 7, 99084 Erfurt
www.erfurter-kunstverein.de



Herausgeber Erfurter Kunstverein e. V.
Autor_innen Claudia Dell [CD], Maria Heise [MH], Susanne Knorr [SK]
Redaktion Claudia Dell, Maria Heise, Susanne Knorr, Kai Uwe Schierz
Gestaltung Susanne Putzmann

Copyright 2017 Künstler_innen, Autor_innen, Fotograf_innen, Herausgeber
VG Bild-Kunst Bonn 2017 für Christoph Girardet, Vallrad Kutscher,
Bjørn Melhus, Matthias Müller, Clemens von Wedemeyer

Dank an die Leihgeber
Daimler Art Collection, Stuttgart / Berlin | Galerie Mehdi Chouakri, Berlin | KOW Berlin
Wenn nicht anders erwähnt, befinden sich die Werke im Besitz der Künstler_innen.

Für die Förderung danken wir





Erfurter Kunstverein