

BÉTON BRUT

01/09



KUNSTVEREIN

FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
DÜSSELDORF

EDITORIAL

Landschaft, Natur und Kunst sind eng miteinander verknüpft. Landschaft ist seit Jahrhunderten eines der prägnanten Themen der Malerei, philosophische Betrachtungen zum Kunst- und Naturschönen erleben immer neue Konjunktur. Vom Menschen initiierte Eingriffe in die Natur – von der Heckenschere bis zur genetischen Manipulation – formen das, was wir als Landschaft wahrnehmen. Umgekehrt nehmen wir Landschaft oft erst bewusst wahr, wenn sie in ihrer Bildhaftigkeit an komponierte Werke der Kunst erinnert. Nicht nur Postkarten-Panoramen suchen das Vorbild der Malerei, auch Landschaftsparks verdanken ihre Gestaltung in vielen Details den innovativen Ideen der bildenden Kunst. Die französische Künstlerin Isabelle Cornaro liefert in ihren Werken abstrakte Kommentare zu diesen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Natur und macht auch deutlich, dass die Überformung unserer Wahrnehmung durch technische Apparaturen ein wesentliches Motiv schon der klassischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts war. Ihre Ausstellung im Kunstverein zeigte verschiedene Systeme, Landschaft in eine bildhafte Form zu bringen, wobei die Veränderung des Wahrgenommenen durch Apparaturen wie Foto- oder Filmkamera im Vordergrund stehen.

Dieses Wechselspiel von Natur und Kunst spielt auch in den Arbeiten von Germaine Kruij eine Rolle, die vom 30. Mai bis zum 9. August in einer Einzelausstellung zu sehen sein werden. Die niederländische Künstlerin hat sich intensiv mit dem Laubenvogel auseinandergesetzt, einem Vogel, der über künstlerische Ambitionen verfügt, die vor allem dem Überleben der Gattung unterstellt sind. *Aesthetics as a Way of Survival* nennt sich Kruips Ausstellung entsprechend. Für *Béton Brut* hat sie das Insert gestaltet, das Standbilder aus einem Film über den Laubenvogel aus Australien mit anderen, assoziativ ausgewählten Bildern kombiniert.

Dass der Kunstverein zwei von einem privaten Förderer finanzierte Ateliers für junge Düsseldorfer Künstler unterhält, gerät angesichts der Ausstellungen und anderen Aktivitäten manchmal in den Hintergrund. Heute sind es vor allem fehlende und bezahlbare Arbeitsräume, die zu der anhaltenden Abwanderung von Akademieabsolventen nach Berlin beitragen. Jochen Weber, der in den vergangenen zwei Jahren einer unserer dHCS-Stipendiaten war, schreibt darüber, wie es ist, nicht mehr Kunststudent zu sein, sondern Teil des „Betriebssystems Kunst“ und wie wichtig ein Ort zum Arbeiten dabei ist.

Unsere Ausstellungstipps schließlich führen wieder in die nähere und fernere Umgebung, nach Köln über Mönchengladbach und Krefeld bis nach Frankfurt und Hannover.

Wir wünschen wie immer viel Spaß.

GRÜNE GEOMETRIE

Seite 6

VANESSA JOAN MÜLLER

DAS ATELIER

Seite 20

JOCHEN WEBER

CHRISTINE MOLDRICKX

Seite 24

ANNETTE HANS

GERMAINE KRUIP

Seite 29

MARIJN VAN KREIJ

Seite 46

VANESSA JOAN MÜLLER

MARTIN HOENER

Seite 50

JULIA MORITZ

ANDERE ORTE: AUSSTELLUNGSTIPPS

Seite 54

IMPRESSUM

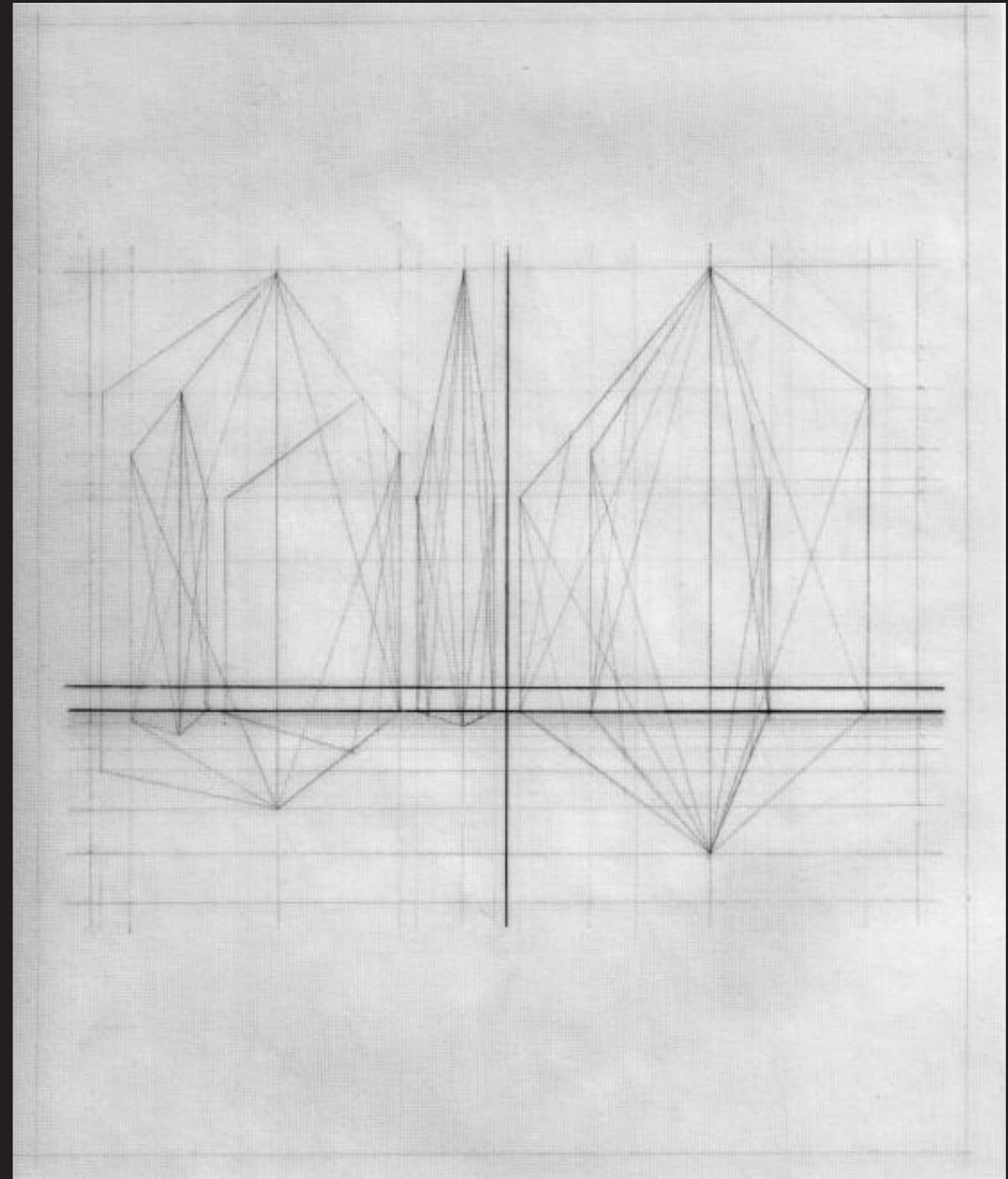
Seite 64



ANMERKUNGEN ZUM WERK VON
ISABELLE CORNARO

GRÜNE GEOMETRIE

VANESSA JOAN MÜLLER



ISABELLE CORNARO, BLACK MARIA (PHENOMENA OVERWHELMING CONSCIOUSNESS), 2008
11 PIGMENTDRUCKE AUF HADERNPAPIER, JE 61 X 84 CM,
DIAPROJEKTION MIT 11 S/W DIAPOSITIVEN

SEITE 6-7:
ISABELLE CORNARO, BLACK MARIA (PHENOMENA OVERWHELMING CONSCIOUSNESS), 2008
11 PIGMENTDRUCKE AUF HADERNPAPIER, JE 61 X 84 CM,
DIAPROJEKTION MIT 11 S/W DIAPOSITIVEN



Natur und Kultur sind produktive Gegensätze, die unser Denken prägen. Steht das eine für das Ursprüngliche, Unberührte, gilt das andere als dessen Überformung, wenn nicht Überwindung. Über die Epochen hinweg galt das Natürliche, romantisch verklärt, als erstrebenswertes Ideal, dann wieder wurden die Errungenschaften der Kultur gepriesen. Beide stehen gleichwohl in keinem antagonistischen Verhältnis zueinander, sondern bedingen einander geradezu. Kultur legitimiert sich durch den Ausschluss der Natur, die Natur wiederum wird erst als das Andere der Kultur greifbar. Die Kunst spielt beide gerne gegeneinander aus, obschon sie als abstraktes Repräsentationssystem die Vorstellung von Natürlichkeit allenfalls simulieren kann. Die Landschaftsmalerei etwa präsentiert keinen natürlichen Raum, sondern eine systematisch in Form gebrachte, nach rationalen Prinzipien der Perspektive und Kompositionslehre entwickelte Außenwelt. Trotzdem suggeriert gerade sie, dass es das arkadische Andere gibt, dass da draußen irgendwo ein Stück Natur frei von allen Zivilisationsproblemen existiert.

Vielleicht ist die Landschaft gerade deshalb immer wieder zum Auslöser philosophischer Spekulationen geworden, die davon ausgehen, dass ihr Gegenstand nicht nur ein Objekt ästhetischer Betrachtung ist, sondern ein hochgradig ideologisiertes Konstrukt, das gerade im Verhältnis des Menschen zur Natur soziale Fragen berührt. Im Rokoko beispielsweise, dem Zeitalter inszenierter Künstlichkeit, forderte der Philosoph und Schriftsteller Rousseau ein „zurück zur Natur“, das sich dezidiert gegen die Errungenschaft der Kultur richtete. Die „einfache“ Gesellschaft mit ihren von sich aus guten Menschen, den „edlen Wilden“, würde, so Rousseau, durch die Entwicklung von Sprache, Kunst und Wissenschaften zerstört. Für die idealistische Philosophie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war hingegen die Subjektwerdung des Menschen gerade durch die Negation seiner Naturgebundenheit bestimmt. Rousseau kritisierte in seinen Analysen vor

allem die von der Fortschrittsidee getragene Kultur der Moderne, der er die vom Modernisierungsprozess hervorgerufenen moralischen und sozialen Folgen entgegenhielt. Nur in der Abkehr von der bestehenden Gesellschaft und der Hinwendung zum Natürlichen könne der Mensch sich weiterentwickeln. Man muss Rousseau vor dem Hintergrund seiner Zeit betrachten: Seine Forderung nach dem „retourner à la nature“ reagiert auf eine feudale Gesellschaft, die selbst noch den Garten als Herrschaftssymbol betrachtet und entsprechend repräsentativ gestaltet. Der Gegenentwurf des „edlen Wilden“ ist das selbstbestimmte Geschöpf, das auf die Gleichheit aller Menschen insistiert und naturwüchsig lebt. Im Vorfeld der französischen Revolution propagierte Rousseau eine Gemeinschaft Gleichrangiger, die geeint ist im Streben nach einem immateriellen Glück. Paradoxerweise wurde gerade Marie Antoinette, bekannt für ihre luxuriösen Ausschweifungen, zu einer Anhängerin der Rousseau'schen Lehre vom einfachen Leben, das in diesem Fall allerdings nichts anderes war als eine teuer erbaute Natur-Kulisse zum Amusement der Monarchie.

„Man ist müde geworden der von dem Gartengeneral Lenôtre wie mit dem Lineal gezogenen Wiesenflächen, der wie mit dem Rasiermesser geschnittenen Hecken, seiner am Zeichenstift kalt errechneten Ornamente, die prahlerisch zeigen sollten, Ludwig der Sonnenkönig habe nicht nur das Reich, den Adel, die Stände, die Nation in eine vom ihm angeforderte Form gezwungen, sondern auch die Landschaft Gottes“, schreibt Stefan Zweig in seiner Biografie Marie Antoinettes. „Man hat sich satt gesehen an dieser grünen Geometrie, man ist müde dieser ‚Massakrierung der Natur‘; wie für das ganze kulturelle Missbehagen der Zeit findet auch hier wieder der Außenseiter der ‚Gesellschaft‘, Jean-Jacques Rousseau, das erlösende Wort, indem er einen ‚Naturpark‘ fordert.“¹

Tatsächlich zeichnet sich der Garten als



Gesamtkunstwerk französischer Provenienz durch schnurgerade Kanäle aus, akkurat auf geometrische Grundformen gestutzte Hecken, ornamentale Beete, schmucke Parterres und Terrassen. Er ist eine durch und durch repräsentative Bauaufgabe, die Natur zur artifiziellen Gartenanlage modelliert und feudale Herrschaftsansprüche in eine raffinierte, aber eben auch monotone florale Rhetorik übersetzt. Der englische Landschaftsgarten, gleichsam der Gegenentwurf zu so viel gestalterischer Akkuratess, versucht hingegen mit großem Aufwand den Eindruck zu erwecken, die Natur selbst habe sich vorteilhaft in Szene gesetzt. Wo der französische Barockgarten dem Flanieren einen strengen Parcours aus Wegen vorsetzt, führen im englischen Garten die Wege in scheinbar natürlichem Verlauf quer über die Wiesen. Doch die scheinbare Zurückhaltung gärtnerischer Eingriffe täuscht: auch hier ist alles minutiös geplant und selbst der Wildwuchs ein kalkuliert eingesetztes Element gestalterischer Planung. Auch Rousseaus „Naturpark“ entpuppt sich so manches Mal als vollständig fiktive Welt. Süffisant beschreibt Stefan Zweig seine Umsetzung durch Marie Antoinette in der Nähe von Versailles: „Von der Ungeduld der Königin getrieben, beginnen Hunderte von Arbeitern nach den Plänen der Baumeister und Maler eine möglichst malerische, eine bewußt lockere und natürlich aufgemachte Landschaft in die wirkliche hineinzuzaubern. Zunächst wird ein leise und lyrisch murmelndes Bächlein, unentbehrliches Zubehör jeder echten Schäferidylle, zwischen die Wiesen gelegt; zwar muß man das Wasser mit zweitausend Fuß langen Röhren herüberführen, und es fließt viel Geld in diesen Röhren mit, aber: Hauptsache, sein mäandrierender Lauf sieht lieblich und natürlich aus. Leise plätschernd mündet der Bach in den künstlichen Teich mit der künstlichen Insel, gefällig beugt er sich unter die zierlichen Brücken, anmutig trägt er den schimmernden Flaum der weißen Schwäne. Wie aus anakreontischen Versen stammt der Fels mit seinem künstlichen Moos und dem romantischen Belvedere; nichts läßt ahnen, daß diese so rührend naive

Landschaft auf zahllosen kolorierten Blättern vorgezeichnet war, daß von der ganzen Anlage zwanzig Gipsmodelle hergestellt wurden, in denen der Teich und das Bächlein durch ausgeschnittene Spiegelstücke, die Wiesen und Bäume durch gestopftes und bemaltes Moos ausgespart waren.“²

Ein indirektes Vorbild finden der kreativ komponierte „Naturpark“ und seine gestalterische Genese in der idealisierten Landschaftsmalerei. Nicolas Poussin (1594-1665) war Meister der Erfindung immer neuer Kulissen für seine mythologischen, allegorischen oder religiösen Themen. Seine szenischen Kompositionen entwickelt er anhand von Wachsmodellen, die er in einen Guckkasten stellte. Auch die Landschaften seiner Bilder sind artifizielle Konstrukte ohne reales Vorbild. Die Staffelung in verschiedene Ebenen mit unterschiedlichen Topografien vereint vielmehr unterschiedliche Landschaftsformationen in einem Bild, das die Natur in ihrer Schöpfungskraft leichtfertig übertrumpft. Poussin steht aber nicht nur für malerische Innovation, er zählt auch zu den Künstlern, die sich dezidiert moderner Medien angenommen haben. In seinem Fall ist es die zeitgenössische Szenografie, deren Errungenschaften er für seine Kompositionen nutzt. Die perspektivische Staffelung verschiedener Ebenen, die eine eindrucksvolle Tiefenwirkung entfaltet, findet sich in seinen Gemälden ebenso wie die bühnenbildhafte Kombination aus Nah- und Fernsicht.

Die Wahrnehmung der Welt, die nicht nur diese Landschaftsmalerei propagiert, indem sie einen Ausschnitt eines realen oder fiktiven Außen isoliert auf die Leinwand bringt, ist mittlerweile längst zum Paradigma unserer Naturerfassung geworden. Nicht die spontane, kontingente Wahrnehmung produziert die Vorstellung von „Landschaft“, sondern der gelenkte Blick, der sich aus dem Abgleich mit einem kunsthistorisch geprägten, in neuerer Zeit auch medial ausdifferenzierten Repertoire von Landschaftsbildern speist. Wie

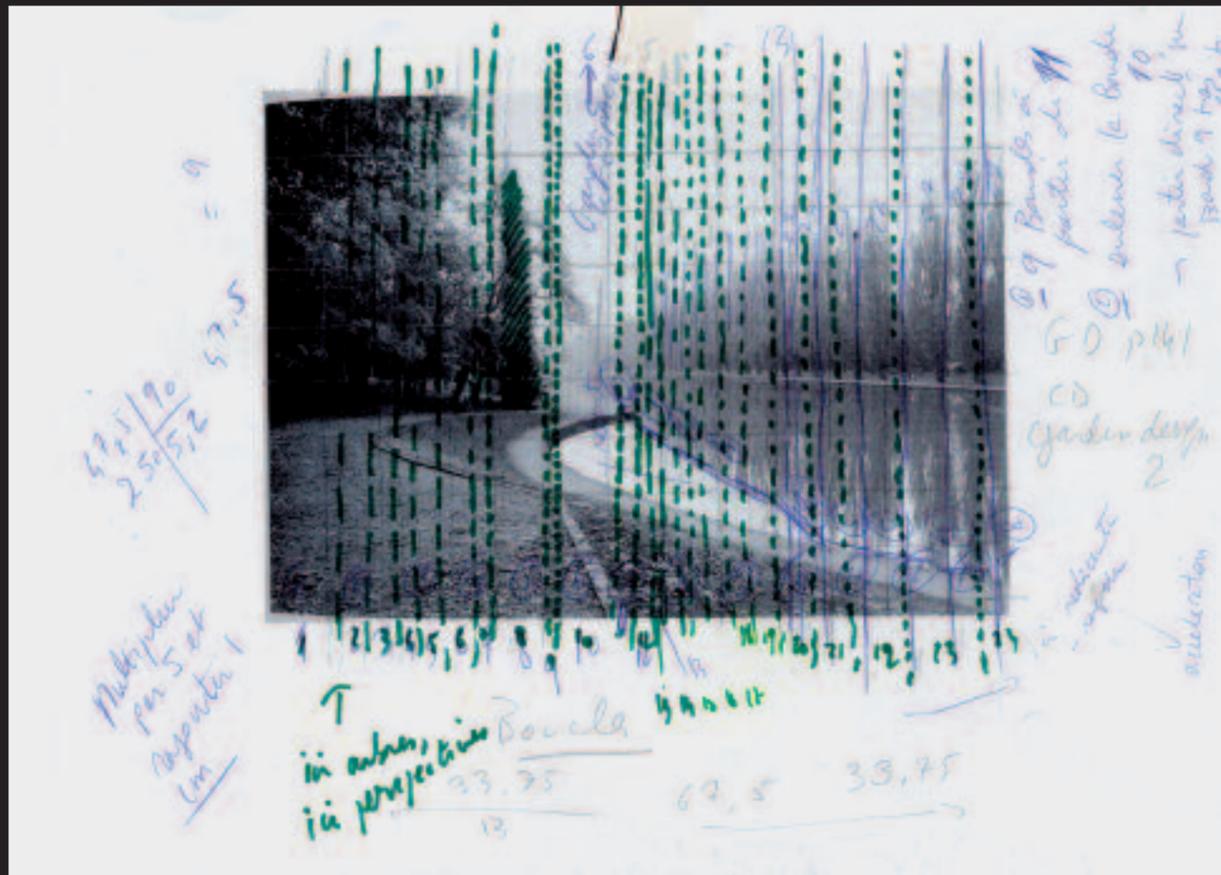


ISABELLE CORNARO, SAVANE ATOUR DE BANGUI ET LE FLEUVE UTUBANGUI, 2003-07
SCHMUCKSTÜCKE IN VITRINE

ISABELLE CORNARO, PAYSAGE AVEC POUSSIN ET TÉMOINS OCULAIRES, 2008
INSTALLATION AUS PODESTEN AUS SPERRHOLZ, VERSCHIEDENE OBJEKTE, MASSE VARIABEL

SEITE 12-13:

ISABELLE CORNARO, PAYSAGE AVEC POUSSIN ET TÉMOINS OCULAIRES, 2008
INSTALLATION AUS PODESTEN AUS SPERRHOLZ, VERSCHIEDENE OBJEKTE, MASSE VARIABEL



verändert sich der Blick auf die Natur, wenn er von technischen Medien gefiltert wird? Und inwieweit gibt es überhaupt noch einen Landschaftsraum jenseits der verschiedenen kulturellen Produkte, die ihm seine Visualität verleihen?

Fragen wie diese liefern gewissermaßen den Hintergrund des künstlerischen Werkes von Isabelle Cornaro, das nicht allein auf die französische Landschaftsmalerei rekurriert, sondern grundsätzlich der Frage nach der Determination des Blicks durch seine Vorwegnahme in der gebauten Natur oder seine Formung durch die Dispositive der technischen Apparaturen nachgeht.

Ihre Rauminstallation Paysage avec Poussin et témoins oculaires (Landschaft mit Poussin und optischen Geräten) wirkt wie eine abstrakte, in den Raum übersetzte Version der Bilder Poussins auf Basis Bühnentechnischer Augentäuschung. Auf Sockeln unterschiedlicher Größe verteilt sie verschiedene Objekte, die stellvertretend für Komponenten des Landschaftsbildes stehen. Zusammengerollte Orientteppiche in unterschiedlichen Farben stehen für die perspektivisch gestaffelten Zonen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Im Vordergrund finden sich größere Dinge - Bodenvasen mit asiatischem Muster, ein Gerät zur Winkelmessung -, auf den mittleren der in die Raumtiefe gestaffelten Sockeln kleinere Objekte, im Hintergrund schließlich Gegenstände, die erst aus der Nähe zu identifizieren sind. Es sind unterschiedliche Dinge von der Porzellanvase in Blumenform bis zum Messerbänkchen in Hasengestalt, die das Bildrepertoire liefern. Sie wirken in ihrem Zusammenspiel aus Alltäglichem und Exotischem genauso fremd-vertraut wie die konstruierten Welten der klassizistischen Landschaftsrepräsentation. Genau wie bei dieser ist das Zusammenspiel der einzelnen Elemente perspektivisch so organisiert, dass es klare Flucht-

linien und einen idealen Betrachterstandpunkt gibt. Betritt man den Raum, zerfällt die Illusion.

Reale Parkmotive mit inszenierten Blickachsen hat Isabelle Cornaro unter anderem im Potsdamer Schlosspark Sanssouci gefunden, jener nach Vorgaben Friedrichs des Großen Mitte des 18. Jahrhunderts errichteten Parklandschaft. Skulpturen sind hier so platziert, dass sie über die perspektivischen Verkürzungen des Blicks von bestimmten Standorten aus einen Grad an Interessanztheit erhalten, der aus der Rahmung der Wahrnehmung ähnlich wie in einem komponierten Bild resultiert. In ihren Reproduktionen solcher realen „Bildräume“ vermisst Cornaro Abstände und zeichnet perspektivische Verkürzungen in das fotografische Bild ein, bis das Landschaftsfragment als optisches Konstrukt evident wird. Bon à tirer nennen sich ihre Skizzen, „druckfertig“, als ob alle formalen Fragen bezüglich Tiefenraum und Blickachse geklärt wären, ohne dass deren ideologisches Fundament in Frage gestellt würde.

Die Videoinstallation Songs of Opposites (2007) aus fünf kurzen Filmsequenzen greift wiederum ein dem komponierten Park verwandtes Motiv auf, das des Spaziergängers. Im Park wird er zum Subjekt, das sich der Gartenarchitektur unterzuordnen hat oder aber in ihre Gesamtkomposition schon einkalkuliert wurde. Bewegungsmuster sind von Wegen vorgegeben, Rhythmen aus Gehen und Verweilen von Parkbänken bestimmt, die an besonders betrachtenswerten Punkten aufgestellt sind. In Isabelle Cornaros Filmen bewegen sich junge Menschen entlang geometrischer Linien, die gleichwohl den Spazierwegen des Parks widersprechen. Ihre Bewegung orientiert sich am Rahmen des Kameraauschnitts und damit einer virtuellen, nur im Film sichtbaren Linie. Ein Mann rennt am linken Rand des Bildes entlang, eine Frau durchmisst den Park auf einer Diagonale, die in die untere linke Bildecke weist. Gerade

1 Stefan Zweig: Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. Frankfurt am Main 1980, S. 138.
2 Ebd., S. 140.

ISABELLE CORNARO, SANS SOUCI (VIEW OF THE CANAL), 2005
ORIGINALDOKUMENT UND SKIZZE

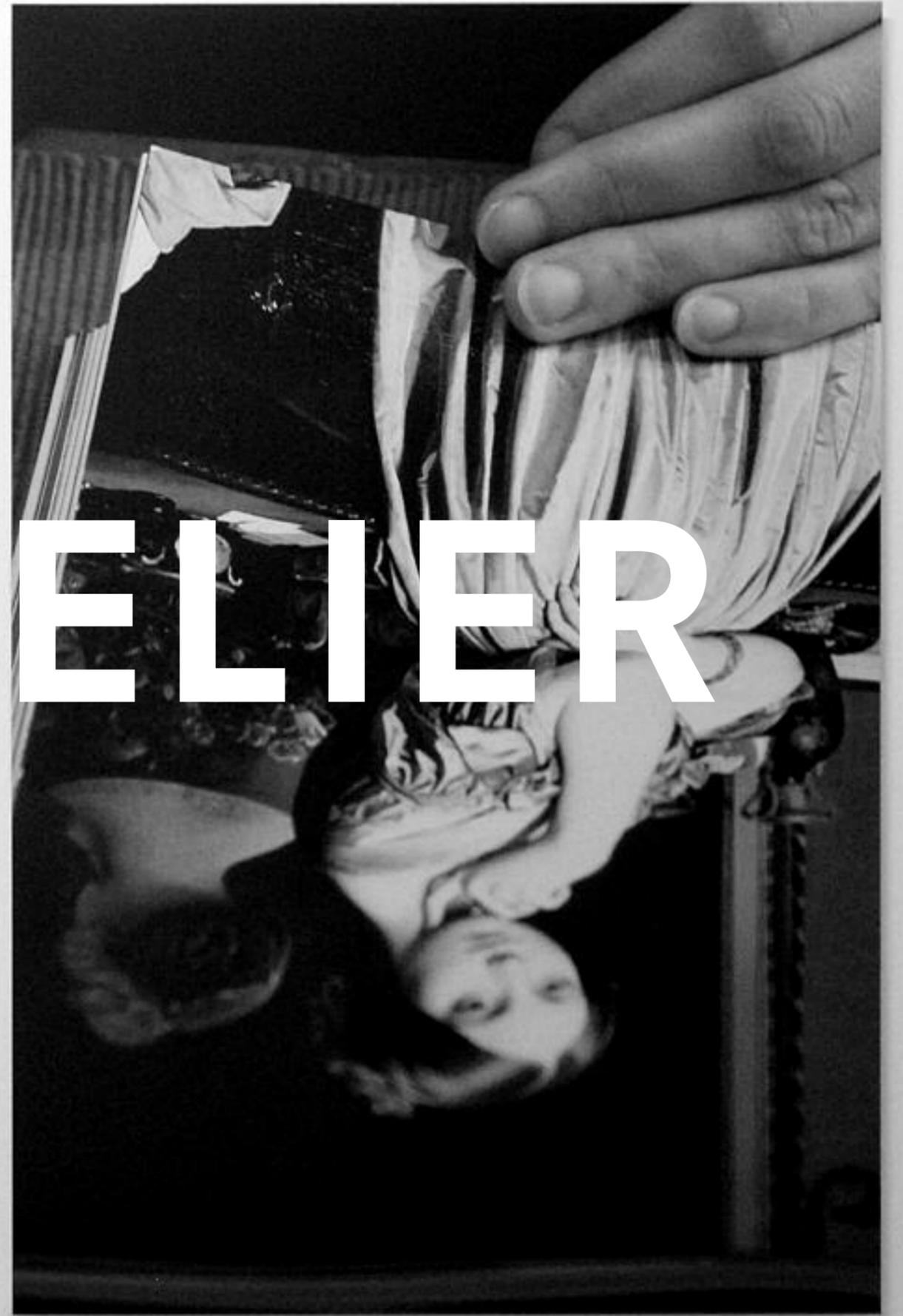
SEITE 18-19:
BLACK MARIA (PHENOMENA OVERWHELMING CONSCIOUSNESS), 2008
11 PIGMENTDRUCKE AUF HADERNPAPIER, JE 61 X 84 CM,
DIAPROJEKTION MIT 11 S/W DIAPOSITIVEN





ROLAND GÄTZSCHMANN,
DANIELA GEORGIEVA, MARCUS HERSE, YUN LEE,
ALEX MERTINS, JOCHEN WEBER

DAS ATELIER





OBEN LINKS:
JOCHEN WEBER

OBEN RECHTS:
VORNE: ROLAND GÄTZSCHMANN
HINTEN: ALEX MERTINS

UNTEN: ALEX MERTINS

SEITE 20-21:
YUN LEE

Unterwegs nach Reisholz. Vorbei an dem Bestattungsinstitut, vor dem ich zuweilen stehen bleibe, um die liebevoll arrangierten Urnen im Schaufenster zu betrachten. Ich finde sie stehen mit einer bemerkenswerten Selbstverständlichkeit da. So als könnte es gar nicht anders sein. Ich bin beeindruckt von ihrer skulpturalen Qualität. Mir gefällt diese Vorstellung, so viel Liebe und Arbeit in ein Objekt zu stecken, das wohl nie die Beachtung und Bewunderung in einer Ausstellung finden wird, das wohl nie wirklich gesehen werden wird, es dient ja dazu unter der Erde zu verschwinden.

Erst jetzt bemerke ich, dass in der Urne eigentlich gar keine Liebe steckt, denn es handelt sich um ein industriell gefertigtes Produkt. Ein Ding, das nur so tut als ob.

Das Atelier ist leer. Ich sitze da, weiß nicht so recht, was ich anfangen soll und träume von einer Ausstellung, die ganz anders ist als all diese, die ich kenne. Eine Ausstellung, die mir so fremd, die einfach ganz wundervoll ist. Ich überlege, dass der Erfolg einer Ausstellung meist an den Besucherzahlen und der Presse gemessen wird. Der Erfolg ist größer, wenn sie von einem namhaften Menschen organisiert wird, oder namhafte Menschen gezeigt werden. Das erzeugt mehr Ansehen und mehr Wert der Institution und der gezeigten Künstler. Und je mehr über und von ihnen gesprochen wird, desto wertvoller wird ihre Arbeit. Dasselbe trifft eigentlich auf jeden zu: Je mehr von ihm die Rede ist, um so wichtiger wird er. Komisch, das hat wohl mit Gewohnheit zu tun. Doch die Frage bleibt, warum eigentlich von ihnen gesprochen wird. Denn irgendwo muss ja die Qualität der Arbeit sein. Qualität ist ein gesellschaftlich diskursives Produkt. Da hängt so vieles von einander ab, dass sich mir die Zusammenhänge entzogen haben. Ein komplexes System, in dem permanent Positionen gewechselt, Stellen frei und wieder besetzt werden. Jeder ist abhängig von dem anderen. Des Einen Kritik schöpft ihren Wert aus dem, der kritisiert wird. Wir sind Konsumenten unserer eigenen Urteile, die wir ständig nähren, aus denen wir unsere Bestätigung ziehen, und die wir so verinnerlicht haben, dass wir sie als solche nicht mehr wahrnehmen. Manchmal habe ich das dumpfe Gefühl, dass wir dieses System mit emsiger Professionalität am Laufen halten, es wiederkauen ohne es neu zu interpretieren. Und da kann auch der Augenblick, in dem ich der Mittelpunkt eines geselligen Abends mit Freunden bin, nicht mehr drüber hinweg helfen.

Ich habe angefangen zu arbeiten, ganz langsam.

Hier sind die Dinge. All diese schönen Hölzer. Ich freue mich an ihrer unterschiedlichen Farbigkeit, der Struktur der Maserung und dem Geruch beim Sägen. Da steigen Erinnerungen aus Zeiten der Kindheit auf, als ich in der Werkstatt meines Vaters ganz diesen Eindrücken hingegeben war. Wo jeder Handgriff saß und aus zutiefst verinnerlichter Fertigkeit etwas Wundervolles entstand.

Das hat nichts mit Kunst zu tun, mein Papa ist Tischler. Hier im Atelier schaffe ich es, mich in mein Material zu vertiefen, eine Anwesenheit in der Arbeit zu erzeugen, die etwas entstehen lässt. Der nächste Schritt ergibt sich aus vorangegangenen. Die Zusammenhänge sind klar, sie erklären sich selbst. Hier steigt Freude in mir auf, die das Anerkennungsproblem vergessen hat.

Das Atelier ist für mich ein gehüteter Ort geworden, der es ermöglicht ganz vorne anzufangen, wo noch alles offen ist. Wo Ökonomie und Effizienz vergessen werden können, wo ich Zeit habe herauszufinden, was wirklich wichtig ist. Ich hoffe, dass das Atelier-Stipendium noch vielen Weiteren den Raum bieten wird, Zeit zu haben, den Wert in ihrer Arbeit selbst zu entdecken.

Mein Dank gehört den Großzügigen.

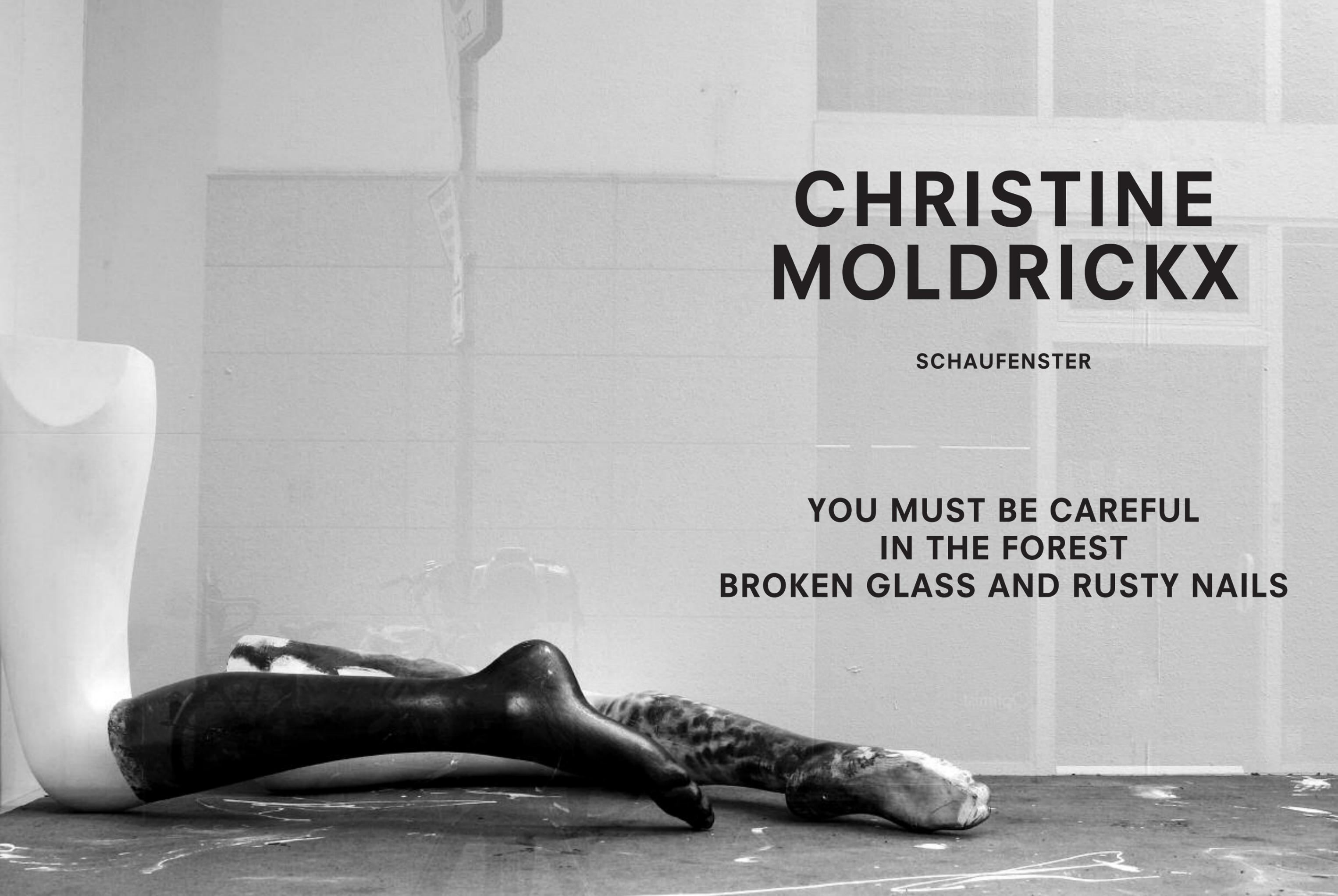
JOCHEN WEBER

Anlässlich des 175. Jubiläums des Familienunternehmens de Haen Carstanjen & Söhne hat Anfang 2003 ein privater Förderer Stipendien ins Leben gerufen, die durch die Bereitstellung von Arbeitsräumen die Zeit nach dem Abschluss der Kunstakademie erleichtern sollen. Diese Stipendien werden gemeinsam mit dem Kunstverein vergeben. Fünf bis sechs Düsseldorfer Künstler erhalten für jeweils zwei Jahre Atelierräume in einem Atelierhaus in Düsseldorf-Reisholz zur freien Verfügung. Die dHCS-Stipendiaten 2007/2008 waren Roland Gättschmann, Daniela Georgieva, Marcus Herse, Yun Lee, Alex Mertins und Jochen Weber.

CHRISTINE MOLDRICKX

SCHAUFENSTER

YOU MUST BE CAREFUL
IN THE FOREST
BROKEN GLASS AND RUSTY NAILS



EIN SICH VERLIERENDES SEHEN

Blickt man lange auf einen Punkt, fixiert ihn, ohne ihn zu taxieren, gibt es einen Moment, in dem eine Veränderung eintritt. Die Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, die Konturen werden unklar: Der Punkt verwandelt sich in eine neue Form. Einerseits ist das ein Erkenntnisverlust, der die gewohnte visuelle Erfassbarkeit von Welt ausschaltet. Andererseits ist es insofern ein Zuwachs, als dass eine neue Gestalt oder vielmehr eine noch nicht zu definierende oder undefinierte Form entsteht. Dieser Moment der Betrachtung und diese (immaterielle) Form setzen einen Überschuss an Fantasie und gestaltendem Potential frei; eine Erzählung, aber keine sprachlich-stringente Narration.

In eben diesem Moment wird aus einem real Vorhandenen eine Abstraktion. Der Gegenstand, das Vor-Bild, ist jedoch nicht Ausgangspunkt einer abstrahierenden oder abstrahierten Repräsentation. Die neu entstehende Gestalt repräsentiert nichts, ist aber nichtsdestotrotz kein von jeglichem Bezug gelöster, entleerter Zeichenträger. Die Gestalt entsteht aus der Betrachtung, ist aber dennoch in letzter Instanz unabhängig von ihr, da sie als Fantasiegebilde erst Form annehmen kann, wenn sich der Gegenstand auflöst.

Dieses „Verlieren“ oder eher Überformen und Überlagern eines Blickpunktes mag vielleicht tagträumerisch anmuten. Dennoch lässt es sich beziehen auf die malerische Frage nach dem Ver-

hältnis von Bildträger und Bild. Der Träger wird zum Hintergrund oder vielmehr Untergrund, auf dem ein Anderes im Prozess der Bildfindung entsteht.

Das ist keine Suche nach einem zuvor Dagewesenen, sondern zuallererst das Zulassen von eben diesem Verlust, der so ganz persönlich und privat stattfindet. Und das ist es auch, an was mich die Arbeiten von Christine Moldrickx denken lassen. Hier stehen Bildträger und (gewordenes) Bild nicht isoliert, ist der eine nicht bloßer Träger des anderen. Das Reale eines Raumes, einer Form oder einer Fotografie (das bestehende Reale – um den Gegensatz zunächst zu eröffnen: die Figuration) und die Abstraktion beziehen keine oppositionellen Positionen. Stattdessen entwickeln sich ihre abstrakten, malerischen Zeichnungen und Oberflächen in einem Mit- und Auseinander – nicht gedacht als Entfernung voneinander, sondern als sich gegenseitig bedingenden Prozess. Dieser Moment der gegenseitigen Beeinflussung konstituiert eine oszillierende Spannung, die unaufhebbar, aber kein Widerspruch bleibt.

Das lang gestreckte Triptychon o. T. von 2008 besteht aus Schwarzweiß-Aufnahmen und farbigen Bunt- und Bleistiftzeichnungen auf Papier. Korrekt würde man die Arbeit wohl als eine Collage aus den eben genannten Komponenten bezeichnen, benennt damit aber für mein Empfinden de facto nichts. Sie vereint keine disparaten, aus ihren Zusammenhängen gelösten und neu

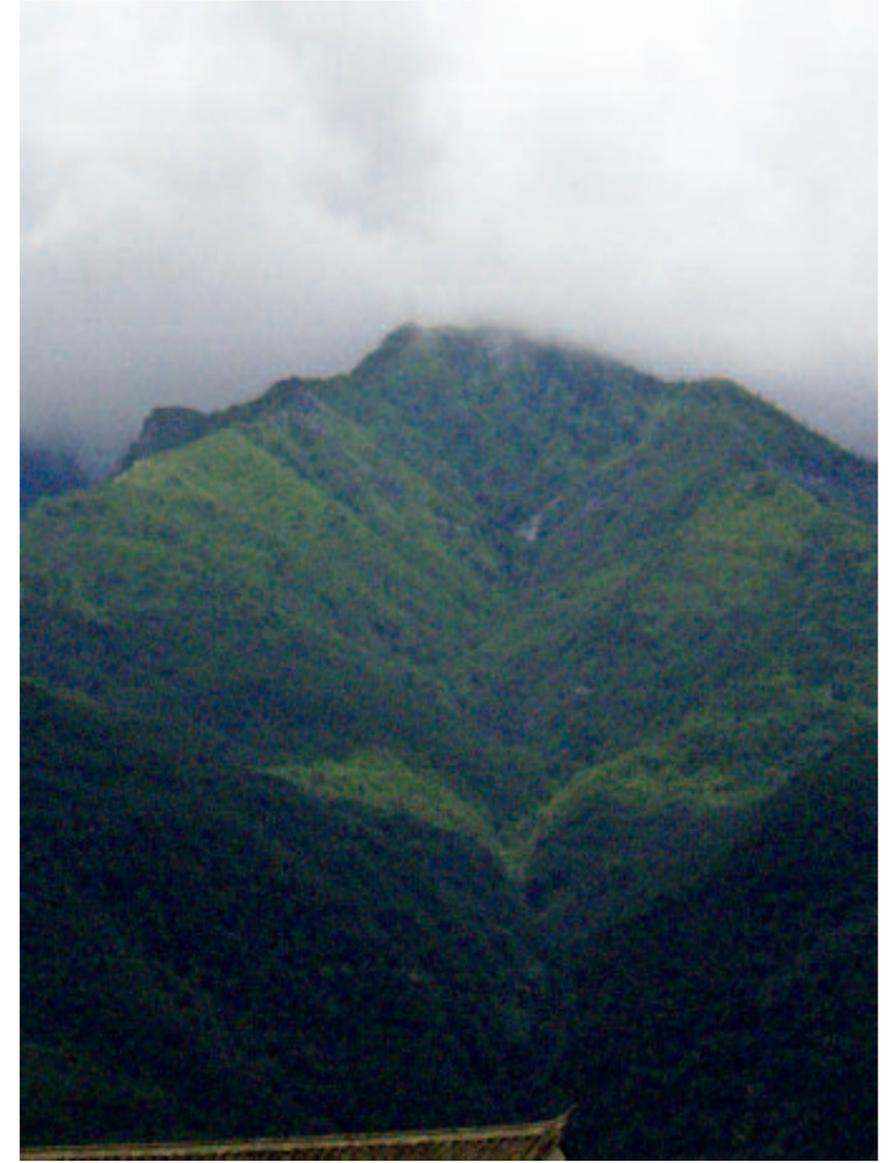
kontextualisierten Bildfragmente. Die Fotografien zeigen Innenräume: ein Zimmer, einen Treppenbereich und einen Blick aus einem Raum in einen Garten. Unterschiedliche und gebrochene Perspektiven werden unvermittelt nebeneinander gestellt, schließen sich aber zum fragmentierten Abbild eines Wohnhauses zusammen. In die Fotografien eingesetzt sind die Zeichnungen auf Papier. Sie sind gestisch-malerische Abstraktionen, beinahe wolkenartige Schattierungen, die sich wuchernd über das Blatt ausbreiten, die rational betrachtet keinen direkten Bezug zu dem in der Fotografie Gezeigten herstellen lassen. Vielmehr erweitern sie den Raum der Fotografie in einen abstrakten Bildraum. Es bleibt unmissverständlich sichtbar, dass die Zeichnungen dort nicht hingehören, sie wirken jedoch nicht deplatziert. So lassen sich mögliche Korrespondenzen herstellen, wenn etwa eine grünfarbige Form den Blick in den Garten überlagert und die zeichnerischen Bewegungen auf dem Papier den Blättern von Büschen und Bäumen draußen zu entsprechen scheinen. Indem die unmittelbare Darstellung in der Überlagerung teilweise unsichtbar wird, entfaltet sich ein neuer Raum, ob dahinter oder davor, bleibt ununterscheidbar und hat auch keine Relevanz. Das eine führt zum anderen, ähnlich einem Vexierbild, in wenig merklichen Übergängen. Die abstrakten, zeichnerischen Gebilde akzeptieren ihren Bezug zur Fotografie und stellen ihn nicht in Frage. Das Verhältnis ist ein ausgeglichenes, denn auch die Aufnahmen werden durch den Zusammenhalt der beiden und ihren jeweiligen Bezug geprägt. Gemeinsam, so meine ich, verwandeln sie den Blickpunkt.

Verbindet Moldrickx hier die unterschiedlichen Darstellungsweisen Fotografie und abstrakte Zeichnung in sich überlagernden und assoziativ ergänzenden Ebenen, entwickelt sich in *Reiz*, ebenfalls 2008, das Zeichnerische aus dem gegebenen Raum heraus. Die Wandzeichnung, die über einen Zeitraum von zwei Monaten in ihrer Wohnung entstand, ist kein ortsspezifischer Eingriff, sondern reagiert auf die gegebene Umgebung und verändert sie ihrerseits. In einem Prozess des Wegnehmens und Hinzufügens

breiten sich schwarze Flächen und wolkenhafte Gebilde über die Wand aus. Sie gehorchen keiner vorgegebenen Form, sondern entstehen im Prozess, in Aktion und Reaktion. Mal wird der Vordergrund, das Schwarz von Bleistift und Graphit, zur Form, mal der Hintergrund der weißen Wand. Das Reale und das Hinzugefügte verharren gleichberechtigt zwischen Vordergründigem und Hintergründigem, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.

Beide Arbeiten entspinnen eine Erzählung von ihrem Werden. Dieses offen-assoziative Erzählen, das unabschließbar und in der Betrachtung fortzuführen bleibt, negiert ein konstatierendes Darstellen zugunsten des Sehens und einer betrachtenden Formfindung. Demgegenüber scheint die Installation *You must be careful in the forest. broken glass and rusty nails*, die Moldrickx im Schaufenster des Kunstvereins zeigte, überraschend konkret zu sein. Dies mag nicht zuletzt an dem auffordernden, eigentlich warnenden Titel und den menschlichen Formen der Schaufensterpuppen liegen. Letztlich sind aber auch die fragmentierten Teile, ein zusammengeknülltes Handtuch und der Boden Träger und Ausgangspunkt von zeichnerischen Oberflächen. Wie durch die Zeit natürlich isolierte Erinnerungsbilder erzählen sie von einer etwas unheimlichen Welt, die aus sich selbst heraus eine neue Bildwelt generiert. In ihr mögen Zusammenhänge hergestellt werden, aber sie kann genauso gut ihre eigene Erzählung frei entspinnen.

Auch wenn Christine Moldrickx mit unterschiedlichen Medien arbeitet, sei es mit Fotografie, Wandmalerei oder skulptural-installativ, bleibt ihre Ausdrucksweise malerisch oder zeichnerisch. Aus verschiedenen (Bild-)Trägern entwickeln sich Formen, Linien und Gebilde – aus einer Aufnahme, aus einem Untergrund oder einer gegebenen Form heraus –, die ihre eigene, assoziative und Gestalt bildende Darstellung beanspruchen. Es ist ein sich verlierender Blick auf etwas Gegebenes, der ihm ein Anderes hinzufügt, es um dieses erweitert, ohne seinen Ursprung zu verleugnen. ANNETTE HANS

















GERMAINE KRUIP

AESTHETICS AS A WAY OF SURVIVAL

30. MAI – 9. AUGUST 2009

Der Laubenvogel aus Australien und Neuguinea fasziniert die Forscher seit seiner Entdeckung. Er ist der einzige Vogel, der für die Brautwerbung in der Paarungszeit eine so genannte Laube errichtet, ein aufwändiges Konstrukt aus Zweigen, dessen Vorplatz kunstvoll mit Blättern, Blumen, Muscheln, aber auch Plastikteilen und anderem Zivilisationsmüll dekoriert wird. Mit dem Nestbau hat dies nichts zu tun; dieses wird separat in einem nahe gelegenen Baum gebaut. Laubenvögel verbringen Stunden damit, ihre farblich sortierten Sammlungen aus Früchten, Blüten und anderen Dingen zu arrangieren. Keine Laube gleicht der anderen; jede Spezies wählt unterschiedliche Farben aus und komponiert eigene abstrakte Gegenstandsformationen. Sein Sinn für Ästhetik ist für den Laubenvogel überlebenswichtig, denn die weiblichen Vögel entscheiden sich für jene Komposition, die sie am ansprechendsten finden.

Die niederländische Künstlerin Germaine Kruijff hat in Australien gemeinsam mit Renske Janssen (Kuratorin am Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam) einen Film über den Laubenvogel gedreht, in dessen Zentrum seine kreativen Ambitionen stehen. Auch ihre Lichtinstallationen und Rauminterventionen gehen der Frage nach formalen Ähnlichkeiten zwischen dezidiert künstlerischer Gestaltung und alltäglicher Formfindung nach. Indem sie diese verdoppelt und manipuliert, fragt sie nach dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, von Authentizität und Darstellung. Handelt es sich bei den Arrangements des Laubenvogels um Repräsentationen von Wirklichkeit oder um Konstrukte, um Abbilder oder Erfindungen? Sind prägnante Medienbilder nach kunsthistorischen Vorbildern komponiert und verweisen beide gleichsam auf ein unbewusstes visuelles Ideal? Oder ist die vermeintliche Ähnlichkeit doch eher Resultat eines assoziativen Denkens, das im ordnenden Zugriff auf eine von Bildern geprägte Gegenwart Zusammenhänge herzustellen sucht?

Die Bilder des Inserts hat Germaine Kruijff größtenteils im Internet gefunden. Ihre Abfolge suggeriert über formale Ähnlichkeiten einen inhaltlichen Bezug, der zum Teil tatsächlich besteht, zum Teil aber auch rein assoziativer Natur ist. vjm

MARIJN VAN KREIJ

SCHAUFENSTER

AND SINGIN'
LA, LA, LA, LA, LA, LA, LA, LA



Die Zeichnungen von Marijn van Kreij wirken skizzenhaft, fragmentiert, wie mit schneller Hand auf das Blatt gesetzt. Es sind zu Papier gebrachte Ideen. Visualisierte Gedankengänge, nicht formvollendet, aber in Form gebracht. Zusammen mit Fotografien, manchmal auch Objekten fügen sie sich zu raumgreifenden Gesamtkompositionen, in denen jedes Element für sich betrachtet werden kann, im Nebeneinander des an sich eher Disparaten aber auch unerwartete Allianzen entstehen. Schrift ergänzt viele der Zeichnungen, ohne dass die Hinzufügung einer textuellen Ebene dem Bild Evidenz verleihen würde. Bei Marijn van Kreij geht es aber sowieso weniger um Eindeutigkeiten als um produktive Unschärfen – die Leerstelle im Verhältnis von Text und Bild, den Abstand der einzelnen Blätter zueinander, ihre mögliche Korrespondenz, ihre vielleicht nur zufällige thematische Ergänzung. Es könnte ein privatistisch anmutender Mikrokosmos sein, der sich über ganze Wände ausbreitet, wären da nicht jene über Zitate aus Kunst, Populärkultur und Musik offerierten Reminiszenzen an ein kollektives Wissen, ein Sich-Erinnern, die Möglichkeiten der Aneignung des bereits von van Kreij Angeeigneten bieten. Plagiat und Zitat, Serialität und Fake sind nämlich die eigentlichen Kategorien, zwischen denen sich seine Kunst bewegt, auch wenn die zeichnerische Geste stets authentisch wirkt.

Die Fotografie des Teleprompters in einer Karaoke-Bar könnte stellvertretend sein für dieses Verfahren der subjektiven Aneignung kollektiver Kulturgüter. *And singin' la, la, la, la, la, la, la, la* – jenes Lalala, das sich im Gedächtnis festgesetzt hat, auch wenn das Lied vielleicht nie zu den wirklich gemochten zählt und sich einfach deshalb erinnern lässt, weil es einen Sommer lang in den Wiederholungsschleifen der Radio Playlists gefangen war. Oder aber weil es unwiederbringlich an emotionale Momente der eigenen Biografie geknüpft ist, die Stellvertreterfunktion errungen haben für diffuse Momente im nie wirklich enden wollenden Prozess des Erwachsenwerdens. Karaoke basiert auf dem Imitieren anderer, dem Nachsingen bekannter Hits. Es sind individuelle Kopien, je nach Talent mit größeren Abweichungen zum Original, aber stets von der Intention getragen, die Essenz des Liedes performativ zu vermitteln. Karaoke funktioniert nur dann richtig, wenn das Publikum das nachgesungene Original kennt und die Kopie vergleichen kann, das Spiel von Differenz und Wiederholung sich entfaltet und am Ende etwas Drittes entsteht, das ganz allein dem Kollektiv aus Sänger und Publikum gehört.

Bei Marijn van Kreij schleichen sich in diesen Prozess allerdings ein paar unabsehbare Rückkoppelungseffekte ein. In seiner Installation *Hey Hey, My My* (2008) taucht ein Monitor auf, der Bilder vom

Auftritt der Rocklegende Neil Young zeigt. Die verschwommenen Bilder sind Resultat eines multiplen Kopierverfahrens: das Video wurde vom Monitor abgefilmt, dann abgespielt und erneut abgefilmt, bis Neil Young allmählich in der Unschärfe verschwindet und zum unheimlichen Wiedergänger der eigenen Person gerät. Die Frage nach Original und Kopie verliert sich in diesem konstanten Reproduktionsprozess ebenso wie die nach der Authentizität Neil Youngs, der als lebende Legende bereits selbst zum abstrakten Zeichen einer schwer zu verbalisierenden Mischung aus Sentiment und Protest geworden scheint.

Für das Schaufenster hat Marijn van Kreij eine Assemblage verschiedener Zeichnungen und Fotos geschaffen, durchsetzt von kleinen gelben Post-It-Zetteln, auf denen vermeintliche Wahrheiten formuliert sind, die lustig wirken, aber es nicht wirklich sind. *If you find all your ideas useless and ridiculous, know that it is God (or your mother) beginning to speak to you.* Existenzialismus sieht anders aus, aber die Konsequenz einer solchen Haltung kann und will das auf Zitat und Wiederholung aufbauende Nebeneinander aus „high“ und „low“ gar nicht aufbringen. In einer Zeichnung sind junge Frauen zu sehen, die an einem Krankenbett sitzen, über dem ein Gemälde von Piet Mondrian hängt. Ein bunter Kopffüßler, wie Kinder ihn zeichnen, trägt eine weiße Haube mit Schleife um den Kopf, ob Smartie aus dem Reklamekosmos oder Weltkugel auf Abwegen, bleibt unklar. Andere Blätter imitieren Werke der bildenden Kunst, zwar nicht perfekt, aber so, dass das Vorbild erkennbar bleibt. Dabei geht es Marijn van Kreij weniger um die technischen Möglichkeiten der Reproduktion als um das allmähliche Abschleifen von Sinn und Bedeutung im Prozess der Wiederholung. Weniger postmoderner Eklektizismus steht folglich auf dem Programm als eine eigenwillige Form der Appropriation, der Aneignung fremder Bildsprachen, fremder Motive, anderer Künstler Einfälle. Doch lässt sich diese Unterscheidung zwischen eigenen und aufgegriffenen Ideen überhaupt noch aufrechterhalten? Kann das vermeintlich Neue über die Modifikation bereits bestehender Bildfindungen hinausgehen, wo die heutige Kultur des Visuellen dem Bild das alleinige Primat zugestanden hat? „Letztlich hoffe ich, dass diese Fragen nach dem ‚Eigentum‘ unwichtig werden, da alles aus der Welt, in der wir leben, stammt, ob es jetzt ein existierendes Bild ist oder eine Idee in meinem Kopf. Mein Ziel ist es, etwas zu kreieren, in dem sowohl Zweifel als auch Ideale existieren können; Einheit sowohl als Unterschied. Vor allem aber verkörpern meine Arbeiten den Wunsch, diese Gegensätze zu kombinieren. Es geht nicht darum, Chaos zu stiften, sondern eher wieder und wieder neue Möglichkeiten der Fusion aufzuzeigen.“ (Marijn van Kreij)

VANESSA JOAN MÜLLER





MARTIN HOENER

SCHAUFENSTER

DIE LÖSUNG

DAS HERZ DES ANSTRICHES.

MARTIN HOENERS *DIE LÖSUNG*

Wenn das Schaufenster in der Neustraße im letzten Herbst auf die passierenden Düsseldorferinnen und Düsseldorfer einen unfertigen Eindruck gemacht haben mag, könnte dies an den leeren Leinwänden gelegen haben, die sich unter die gehängten Gemälde mischten. Fünf weitere Werke stehen auf dem Boden. Hintereinander an die weiße Wand des Ausstellungsraums gelehnt sind ihre Motive nicht erkennbar; die lediglich weiß grundierte Leinwand im Vordergrund verdeckt das Gelagerte. Die Szenerie wirkt abrupt verlassen; der Künstler in einer kurzen Schaffenspause im Imbiss um die Ecke? Er könnte jeden Moment zurückkehren, seine Bilder neu arrangieren, die vorbereiteten Leinwände füllen. Aber wie? Würde ein zweites abstraktes Bild mit Farbquadraten entstehen? Oder wäre der freie Stil der beiden mittleren Bilder an der Reihe?

Die Lösung gibt es nicht. Martin Hoener (*1976) belässt das Schaufenster des Kunstvereins in seinem halbfertigen Zustand; füllt es stattdessen mit Assoziationen. Die diffuse Projektion monochromer Farbflächen durch die Schaufensterscheibe nach draußen

involviert die Passanten zusätzlich. *Die Lösung* ist Titel, Rätsel, Herausforderung seiner Installation. Eine nüchterne Metapher, die den Schwebezustand der Arbeit aufgreift: Im Prozess des Auf- und Untergangs von Ideen ist *Die Lösung* ebenso Ablösung, Loslösung, Auflösung – Scheiden, Scheitern, Verzagen – wie Ausweg: Ergebnis, Erfolg, Zuversicht. Es ist dieser paradoxe Möglichkeitsraum, den Martin Hoener zur Schau stellt. Wenn dies aber *Die Lösung* ist – was war die Aufgabe?

Simultaner Kontrast ist nicht ein neugieriges optisches Phänomen – es ist das „Herz des Anstriches“. So formulierte einst Josef Albers die Quintessenz seiner Farbtheorie. Das Quadrat war sein formales Äquivalent. Es wurde zum Austragungsort konstruktivistischer Utopien des Bauhausmeisters und programmatischer Namensgeber des ihm gewidmeten Museums im nahen Bottrop. Sein minimaler Gestus findet sich im Werk von Schülern wieder: Donald Judd, John Cage, Merce Cunningham. Und in der Neustraße. Das Vokabular von Martin Hoeners Zwiesprache mit der alten, jungen

und jüngsten Kunstgeschichte ist die Abstraktion. Seine Collagen, Malereien und Installationen konfrontieren den formalen Purismus eines Albers mit den intermedialen Beziehungen der Minimal Art und Konzeptkunst, indem sie das scheinbar allwissende Auge in den umschreitenden, empfindenden, strauchelnden Körper des Betrachters zurückverweisen. Der Raum, in dem sich diese Wahrnehmung von Kunst, ihre eigentliche Existenz, ereignet, stellt sich dabei als Komplize heraus: Brian O’Doherty entlarvt 1976 die disziplinierende Funktion, ja totalitäre Ideologie der „Weißen Zelle“.

Wenn Martin Hoener seine Kombination bemalter und grundiert belassener Leinwände im Schaufenster des Düsseldorfer Kunstvereins ausstellt, aktualisiert er diese Zusammenhänge in aufschlussreicher Art und Weise: die kommerziellen Präsentationstechniken eines Schaufensters, der Warencharakter seiner Auslagen und seine exzessive quasi-demokratische Sichtbarkeit korrespondieren mit der biedereren Hängung der Bilder, ihrer offensichtlich seriellen Herstellungsweise, dem Stapel grundierter Leinwände, deren Motive auf ihr Rampenlicht warten. Simultaner Kontrast ist auch hier das Herz des Anstriches: Die künstlerische Produktionsstätte, die Martin Hoener mittels erkennbarer Übermalungen, Revision, Reproduktion in seinem Düsseldorfer Schaufenster inszeniert, fügt sich weder in seine urbane Umgebung noch in einen institutionalisierten Kunstbegriff problemlos ein. Da, wo eigens entworfene Vorhänge die Sicht der Passanten abschirmen, sobald ein Schaufenster umdekoriert wird, und dort, wo „studio visits“ exklusives Insidertum signalisieren, hebt Hoener den Vorhang: *Die Lösung* ist die Deplatzierung einer Ateliersituation, sie zerrt die abgeschiedenen Versuche, Verwerfungen, Verzweigung ins grelle Licht der Ausstellung. Die Simultanität von Produktion, Distribution und Konsumption ist nicht mehr nur Kennzeichen einer postindustriellen Wirtschaftswelt, sondern längst Wesensmerkmal der inflationären Publizität des zeitgenössischen Kunstbetriebs.

Was aber ist Qualität? Wer schreibt die Kategorien des Erfolgs? Wo ist der Eingang in den kunstgeschichtlichen Kanon und wer darf passieren? Die Lösung der Farbtheorie sind auch hier so simpel wie zutreffend: Ein Farbton wirkt immer nur in Abhängigkeit von seinen Nachbarfarbtönen. Schauen wir uns also um. Und wer mit der Arbeit des Malers Daniel Richter vertraut ist, wird schnell den Ausschnitt aus seinem Gemälde *Ferbenlaare* (2005) erkannt haben, den Martin Hoener auf einer der Leinwände nachbildet. Richter kehrt in diesem Bild zu seinen abstrakten malerischen Anfängen zurück und stellt sie seinem dem aktuelleren figurativen Stoff gegenüber: ein junger Mann liegt am unteren Rand eines durchkarierten ungegenständlichen Bildraums, sein mit Rauten gemusterter Anzug deutet ein Narrenkostüm an, das Gesicht ist zur Schreckensgrimasse verzogen.

Die autobiografische Interpretation der Arbeiten Richters ist mittlerweile etabliert und die Referenz auf eine kreative Krise des Malers selbst ist auch hier nicht unmittelbar von der Hand zu weisen. Mit der Überführung des Richterschen Konflikts in ein installatives Konzept solidarisiert sich Hoener mit den Fragen seines Kollegen und erweitert sie auf produktive Art und Weise. Seine Arbeit geht über die rein bildnerische Diskussion von Form- und Farbphilosophie hinaus – Aneignung, Abbild und Adaption verfügbarer Vorlagen sind für ihn immer auch kritischer Kommentar der strategischen Formalismen der Gegenwart. Über seinen weißen Leinwänden schwebt die Frage nach den Sackgassen der Avantgarde, den Notlügen der Nachkriegskunst, den Dilemmata des Hier und Jetzt. Fragen, die untrennbar mit der Geschichte der Malerei verbunden sind, verschwimmen im Mythos ihrer Lösbarkeit; Tonalität und Wechselwirkung bleiben als Programm zurück. *Die Lösung* ist Martin Hoeners humorvolles Augenzwinkern und melancholisches Schulterzucken, simultaner Kontrast an sich. JULIA MORITZ



ANDERE ORTE

AUSSTELLUNGSTIPPS

DAVID THORPE, THE EXHAUSTED AND SPLENDID FEW, 2005
MATERIALCOLLAGE
146,05 X 121,92 CM

SARAH MORRIS

30. MAI – 30. AUGUST 2009
MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FRANKFURT AM MAIN



SARAH MORRIS, 2028 [RINGS], 2008

Sarah Morris (*1967) wird die Nordwand des Paul-Klee-Platzes an der K20 Kunstsammlung mit einer Kachelwand aus dem Zusammenhang ihrer jüngsten Serie Origami gestalten. Vielleicht ein Grund, sich ihren neuesten Film in der Frankfurter Einzelausstellung anzusehen. Sarah Morris ist seit Mitte der 1990er Jahre für ihre komplexen abstrakten Gemälde und ihre Filme bekannt, die aus der genauen Beobachtung von Architektur und urbanem Raum entstehen. Ihre Arbeiten verstehen sich trotz der entfremdenden Abstraktion als subjektives Portrait und Dokumentation, indem Morris das spezifische ästhetische Vokabular und die Farbgebung einer Stadt oder eines Gebäudes aufgreift.

Das MMK Museum für Moderne Kunst zentriert seine Ausstellung um Morris' letzte Arbeit, den 86-minütigen Film *Beijing*, den die Künstlerin mit hart erkämpfter Drehgenehmigung während der Olympischen Spiele 2008 in Peking drehte und der in Frankfurt in einer Europapremiere gezeigt wird. Ähnlich wie bereits in früheren Filmarbeiten wird auch in Beijing die Bedeutung von Architektur, politischer Herrschaft und damit das Wechselspiel zwischen Ökonomie, Politik und Gesellschaft kritisch verhandelt.

MONICA BONVICINI/ TOM BURR

30. MAI – 16. AUGUST 2009
KUNSTBAU MÜNCHEN



MONICA BONVICINI, LEATHER HAMMER, 2004/2005
MIT LEDER ÜBERZOGENER HAMMER, VERSCHIEDENE GRÖßEN
FOTO: ROBERTO MAROSSÌ
COURTESY OF THE ARTIST & GALLERIA EMI FONTANA, MILAN, WEST OF ROME, LOS ANGELES
© MONICA BONVICINI, VG BILD-KUNST, BONN 2009

Bereits Foucault nannte 1967 unser Zeitalter das „Zeitalter des Raumes“ und entwickelte den Begriff der Heterotopie als eine Art realisierte Utopie, die gleichzeitig materieller und metaphorischer Ort sein kann. Diese Vorstellung macht es möglich, Orte als soziale Praktiken zu begreifen und zu sehen wie sich Vorstellungen, Begehren, Mythen und Erzählungen an realen Orten materialisieren.

Im Münchner Kunstbau sind ab Ende Mai die Interpretationen sozialer Orte von Monica Bonvicini (*1965) und Tom Burr (*1963) zu sehen. Sie verbindet das Interesse an der unklaren Grenzziehung zwischen privatem und öffentlichem Raum und den sich in ihnen manifestierenden Machtverhältnissen. Soziale Räume entstehen durch eine spezifische Nutzung, die eine Änderung der ursprünglichen Konvention mit sich bringt, und sind nicht selten durch bestimmte Verhaltenskodizes determiniert, aus deren Aneignung sich eine Gruppenzugehörigkeit ableiten lässt. So thematisierte Burr etwa den Ramble, einen Bereich des New Yorker Central Parks, der aufgrund seines günstigen Baumbewuchses gleichermaßen von Hobbyornithologen wie von Schwulen geschätzt und frequentiert wird. Dem öffentlichen Ort wird eine neue Bestimmung und damit auch Bedeutung eingeschrieben.

Die Ausstellung im Kunstbau ist die erste, die die Werke Bonvicinis und Burrs in Kombination zeigt und führt deutlich ihre Verwandtschaft in der Distanzierung von einer neutralen Bedeutungskonstitution von Orten und Objekten vor, die sich trotz unterschiedlicher künstlerischer Strategien an beiden Werkkomplexen ablesen lässt. Sie führen uns alltägliche Strukturen, Oberflächen und Objekte vor, um sie als gesellschaftliche Konstrukte mit festgeschriebenen Bedeutungsmustern zu entlarven.

Die Ausstellung entstand in Kooperation mit dem Museum für Gegenwartskunst in Basel und wird dort in veränderter Form vom 05.09.2009 bis zum 03.01.2010 zu sehen sein.

REMOTE MEMORIES

STEVEN CLAYDON , DAVID NOONAN, THEA DJORDJADZE,
BERND RIBBECK, HANSJÖRG DOBLIAR

16. MAI – 18. JULI 2009
KAI10 RAUM FÜR KUNST, DÜSSELDORF



THEA DJORDJADZE, O.T., 2008
FOTO: STEPHAN MINX

Die dritte Ausstellung in KAI10 Raum für Kunst trägt der Tatsache Rechnung, dass sich zeitgenössische europäische Künstler und Künstlerinnen in den letzten Jahren vermehrt mit der Idee des kulturellen Gedächtnisses auseinandersetzen, indem sie bestimmte Aspekte der Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur und des Films vergangener Epochen in ihren Arbeiten wiedererwecken. Unter dem Schlagwort Aneignung ist diese künstlerische Strategie (unter anderen Motivationen und Bedingungen) bereits in den ausgehenden 1970er Jahren in die Kunstgeschichte eingegangen. Aber jegliche künstlerische Idee oder Position erfährt durch eine Wiederaufnahme oder Neuinszenierung eine Erweiterung, oder zumindest eine Verschiebung, indem sie sozusagen durch eine weitere Künstlerpersönlichkeit gefiltert wird. Das bedeutet zugleich, dass Geschichte und Erinnerung an Vergangenes individuell eingefärbt wird und damit einmal mehr beweist, dass es kein objektives Erinnern geben kann.

Die Schau präsentiert eine Auswahl konzentriert auf Repräsentanten aus Deutschland und England. Es werden Arbeiten der beiden Londoner Künstler Steven Claydon und David Noonan sowie aus der hiesigen Kunstszene Arbeiten von Thea Djordjadze, Bernd Ribbeck und Hansjörg Dobljar zu sehen sein.

VOIDS. A RETROSPECTIVE OF EMPTY EXHIBITIONS.

20. – 27. SEPTEMBER 2009
KUNSTMUSEEN KREFELD / MUSEUM HAUS LANGE



YVES KLEIN, LE VIDE, 1961
MUSEUM HAUS LANGE, KREFELD
FOTO: CHARLES WILP
© VG BILD-KUNST, BONN 2009

Es gibt Nichts in Krefeld. Das gilt zumindest für eine Woche im September.

Die Ausstellung *VOIDS – A Retrospective of Empty Exhibitions* widmet sich der radikalsten Variante eines Ausstellungskonzeptes: der Präsentation von Leere.

Die Wanderausstellung war im Frühjahr im Centre Pompidou zu sehen und macht im Spätsommer Station in der Kunsthalle Bern. Während einer Septemberwoche wird das Museum Haus Lange zu einer Dependance der Hauptschau, indem es während dieser Zeit in vollkommen leerem Zustand zu besichtigen ist. Hier präsentierte bereits 1961 Yves Klein einen Raum der Leere, *Le Vide*, der zu diesem Anlass restauriert wurde.

Das Kuratorenteam schreibt Klein denn auch die Pionierrolle im Zeigen leerer Räume zu und wählt dessen Ausstellung 1958 in der Iris Clert Galerie, Paris, zum historischen Ausgangspunkt und Schlüsselmoment für die Ausrichtung der Ausstellung, die sich mit insgesamt neun künstlerischen Positionen zum leeren Raum befasst. Mögen sich die versammelten Künstler in ihrer Geste einen lassen, den leeren Ausstellungsraum unverändert zu zeigen, so ist dies in jedem Einzelfall doch auf die unterschiedlichsten Motivationen zurückzuführen: Nichts ist nicht gleich Nichts.

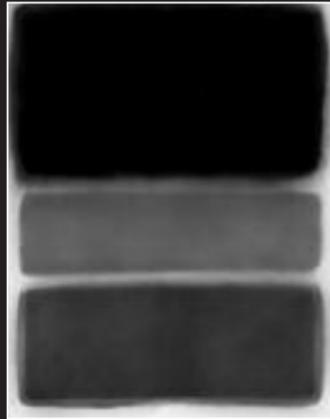
Die Leere kann eine politische oder ideologische Aussage beinhalten, eine Schärfung der Sinne und des Bewusstseins beabsichtigen, die philosophische und theoretische Reflexion fördern oder die Grundidee von Ausstellungen dekonstruieren.

Wie aber kann eine Retrospektive diese orts- und zeitspezifischen Momente wiederaufleben lassen? Die Hauptschau in Paris versuchte die Vergangenheit in einer Fotodokumentation zugänglich zu machen. Darüber hinaus scheinen die Kuratoren leider darauf zu vertrauen, dass sich leere Räume in ihren Wahrnehmungsparametern nicht signifikant voneinander unterscheiden, wenn sie annehmen, lediglich durch eine Wandbeschriftung in einem beliebigen Raum die historische Ausstellung wiederholen zu können. Insofern kann einzig die Dependance im Haus Lange mit Authentizität glänzen, so dass möglicherweise ein Ausflug nach Krefeld und die Lektüre des Katalogs die Geschichte der leeren Ausstellung eher erlebbar machen als ein Besuch der Hauptschau in Bern.

LUIS JACOB

7 PAINTINGS OF NOTHING REPEATED FOUR TIMES, IN GRATITUDE

21. JUNI - 16. AUGUST 2009
MUSEUM ABTEIBERG, MÖNCHENGLADBACH



LUIS JACOB, THEY RETREAT TO THE HOME OF THEIR WAITING #1, 2008
ACRYL AUF LEINWAND, 236 X 185 CM

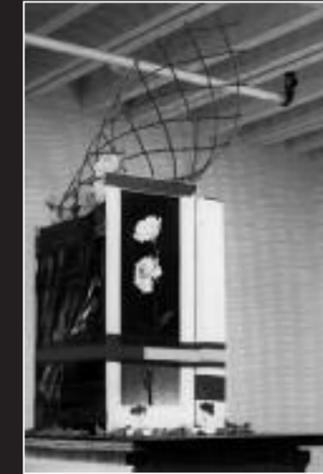
7 Bilder von Nichts viermal wiederholt, in Dankbarkeit, unter diesem eher kryptischen Titel präsentiert der kanadische Künstler Luis Jacob neue Bilder, die sich als atmosphärische Nachbildungen der bekannten Gemälde von Mark Rothko lesen lassen. Die gegenstandslose Malerei des abstrakten Expressionisten ist Vorbild und Reflexionsmedium seiner eigenen künstlerischen Praxis sowie der damit verbundenen, eher gesellschaftspolitisch orientierten Fragestellungen. Jacob präsentiert großformatige Gemälde, eines davon in Form eines dunklen Raumes, in dem der Betrachter von Schwarzlicht beleuchtete abstrakte Formen und Farben erlebt. In einer offensichtlichen Anspielung auf die berühmte Kapelle in Houston, die als auratische Kulisse einiger Bilder Rothkos dient, kreiert er eine atmosphärische Raumhülle, die auch auf die Funktion des Museums als Ort der Transzendenz verweist. Gerade in der kalkulierten Differenz zeigt der Akt der Wiederholung, die Aneignung des Werks eines anderen dabei Möglichkeiten einer Aktualisierung jenseits der bloßen Hommage.

Bekannt geworden ist Luis Jacob durch seine Teilnahme an der letzten Documenta, bei der er die Arbeit *Album III* zeigte, eine Präsentation von Bildern und Illustrationen aus unterschiedlichsten Büchern und Zeitschriften, die so etwas wie eine visuelle Datenbank formten. Jacobs komponierte Nachbarschaften ergänzten sich zu einem opulenten Bilderfries, der von Architektur und Kunst, dem symbolische Raum der Kunstproduktion, aber auch der Rolle des Betrachters und seinen Möglichkeiten aktiver Teilnahme erzählte.

ISA GENZKEN

SESAM, ÖFFNE DICH!

15. AUGUST – 15. NOVEMBER 2009
MUSEUM LUDWIG, KÖLN



ISA GENZKEN, FUCK THE BAUHAUS 2, 2000
©ISA GENZKEN. COURTESY COLLECTION CHARLES ASPREY

2007 hat sie den deutschen Pavillon der Venedig Biennale gestaltet, und auch bei den Skulptur Projekten in Münster sorgten ihre unkonventionellen skulpturalen Objekte für Irritation. Isa Genzken gilt als kompromisslose Bildhauerin, die sich immer wieder neu erfindet. Strenge ellipsoide Formen standen am Anfang, Assemblagen aus Alltagsobjekten mit gesellschaftskritischem Impetus markieren ihr momentanes Schaffen.

Das Museum Ludwig präsentiert Genzkens Werk erstmals in einer Retrospektive, die motivische Konstanten ebenso wie thematische Entwicklungen zeigt. Auch das mediale Spektrum fächert sich in der Rückschau auf: Bildhauerisch arbeiten lässt sich für Genzken auch mit Fotografie oder Film.

Ihre strengen architektonischen Gips- und Betonarbeiten der 1980er Jahre wie die neueren Werke aus schiffbrüchig gewordenen Elementen unserer Konsumkultur bewegen sich gleichermaßen innerhalb eines traditionellen Verständnisses von Skulptur. Andererseits zeichnen sich Genzkens Arbeiten durch eine Fragilität und Bedeutungs-offenheit aus, die Bezüge zu Minimal Art, Konzeptkunst und politischer Collage erkennen lassen. Im Blick zurück auf die Anfänge erscheint das alles von fast schon unheimlicher Konsequenz: Fragen zu Volumen und Raum weiten sich zu Betrachtungen von Mensch und Architektur, die Biografisches wie die New York Begeisterung der Künstlerin absorbieren und schließlich das eigene und fremde Bilduniversum in simultane Momentaufnahmen der Gegenwart verwandeln. Wenn Isa Genzken wie Ali Baba ihre Schatzkammer öffnet, bleibt dem Publikum nur der staunende Blick.

DAVID THORPE

22. AUGUST – 01. NOVEMBER 2009
KUNSTVEREIN HANNOVER



DAVID THORPE, THE DEFEATED LIFE RESTORED, 2006–2007
HOLZ, GLAS, 3 SKULPTUREN AUF SOCKELN, 6 GERAHMTE AQUARELLE, MÄßE VARIABEL
ZABLUDOWICZ COLLECTION, COURTESY MAUREEN PALEY, LONDON

Zeichnungen, Aquarelle, Scherenschnitte, Materialcollagen, Installationen – die Liste der Medien und Techniken, die der englische Künstler David Thorpe (* 1972) erkundet hat, ist lang aber immer folgerichtig. Mitte der 1990er Jahre begann Thorpe mit Papiercollagen nächtliche Großstadtszenen zu entwerfen. Ausgehend von der Technik des Scherenschnitts gelangte Thorpe bald auf neues Terrain und erforschte in seinen Collagen immer neue Materialkombinationen: Statt einzig farbiges Papier zu verwenden, nutzte Thorpe bald ganz unterschiedliche Materialien, wie gepresste Halme und Blüten, Baumrinde, Leder, Schiefer, Glas oder Teile von Modeschmuck und verlieh seinen Arbeiten damit vielfältige Nuancen und Texturen.

Inhaltlich kreisen Thorpes Arbeiten um die Idee der Utopie, die er verschiedenartig materialisiert: Mal entwirft er in seinen Aquarellen phantastische Pflanzen und fiktive Landschaften, mal präsentiert er visionäre Architektur-entwürfe und fragile Flugobjekte. Wenn Thorpe beides miteinander verknüpft, kollidieren Kultur und Natur und es offenbart sich seine größte Inspiration: die amerikanische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, die die Konfrontation von Zivilisation und Wildnis zu ihrem Leitmotiv erhob.

Als logische Folge seiner Materialcollagen wagte Thorpe den Schritt in den Raum. Seine Installationen vermitteln noch viel unmittelbarer den Eindruck einer Utopie, die Science-Fiction mit Romantizismus und Mystik vereint, findet der Betrachter sich doch in einer möglichen Welt wieder, die jedoch weder der Vergangenheit noch der Zukunft uneingeschränkt zugeschrieben werden kann.

David Thorpe wird für die Ausstellung im Kunstverein Hannover eine neue ortsspezifische Installation entwickeln.

MISCHA KUBALL

PACEMAKER

DAUERINSTALLATION STADTWERKE DÜSSELDORF



MISCHA KUBALL, PACEMAKER

Lux und Lumen, das beleuchtende Licht und das erleuchtete Licht, gehören zu den zentralen Motiven der abendländischen Kunst. Licht ist Symbol für Aufklärung, für Wissen, denn es bringt Helligkeit ins Dunkle. Die Elektrifizierung der Städte und ihre Beleuchtung mit künstlichem Licht feierte nicht nur die russische Avantgarde zu Beginn des letzten Jahrhunderts euphorisch als „Sieg über die Sonne“.

Auch die vierteilige Installation *Pacemaker* von Mischa Kuball für die Stadtwerke Düsseldorf, die seit November zu sehen ist, kreist um Energie als Motor des öffentlichen wie privaten Lebens. *Pacemaker* verwandelt statische Bauten in pulsierende Leuchtkörper und unterwirft das Ensemble aus Kühltürmen und Müllverbrennungsanlage einer fast bühnenartigen Lichtregie. Die dauerhafte Intervention besteht aus vier Teilen, die über das Licht zu einer symbolischen Einheit finden. Im Zentrum steht der Gasturbinen-Turm, der in einem 10-Sekunden Rhythmus wellenartig erleuchtet wird. Die drei Kühltürme in seiner Nähe werden von in den Boden eingelassenen Scheinwerfern akzentuiert, die den Standort des vierten, bereits abgetragenen Kühlturms markieren und als turmhohen Lichtkegel virtuell wiedererstehen lassen. Den dritten Teil der Lichtinstallation schließlich beschreibt eine pulsierende Stele im Eingangsbereich des Parks. Ergänzt wird dieses Ensemble jetzt durch einen vierten Teil, bei dem der Schornstein der etwa 400 Meter entfernten Müllverbrennungsanlage in dem gleichen wellenartigen Rhythmus illuminiert wird. Mischa Kuball beschreibt mit seiner Lichtinstallation, was die beiden Anlagen funktional verbindet: der Müll, der das von der Gesellschaft Aussortierte verkörpert, wird in Strom und Wärme transformiert, Abfall wird zur Quelle von Energie. Das Prinzip der Nachhaltigkeit, viel diskutiert in unserer Zeit, erfährt ein visuelles Pendant, das das Kraftwerk und die Müllverbrennung als sich ergänzende Ressourcen zusammendenkt.

IMPRESSUM

BÉTON BRUT 01/09

HERAUSGEBER

KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
GRABBEPLATZ 4 40213 DÜSSELDORF
WWW.KUNSTVEREIN-DUESSELDORF.DE

VORSTAND

GEORG KULENKAMPPF (VORSITZENDER),
MICHAEL M. BENNINGHAUS, DR. WALTRAUD BERTZ,
AXEL HAUBROK, FRIEDRICH-WILHELM METZELER,
MARTIN RENKER, RENATE ULRICH, FLORIAN WETHMAR

REDAKTION

VANESSA JOAN MÜLLER (V.I.S.D.P.), KRISTINA SCEPANSKI

MITARBEITER DIESER AUSGABE

ANNETTE HANS, YUN LEE, JULIA MORITZ,
JOCHEN WEBER

GESTALTUNG

STUDIO LAMBL/HOMBURGER
FLORIAN LAMBL, CHRISTIAN STEUBING

DRUCK

VIER-TÜRME GMBH, BENEDICT PRESS
97359 MÜNSTERSCHWARZACH ABTEI

© 2009 KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN, DIE AUTOREN UND KÜNSTLER
ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

NACHDRUCK NUR MIT VORHERIGER GENEHMIGUNG.

BÉTON BRUT IST DIE ZEITSCHRIFT DES
KUNSTVEREINS FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
UND ERSCHEINT ZWEIMAL IM JAHR.

ISBN 3-925974-71-7

M. Wossowski, o.T., 2005, Pastell/Aquarell auf Papier

St. Höller - Der Kopierer des Kopierers, 2005, ca. 27 x 50 cm, Öl/Lw

Manuela Wossowski Stefan Höller

Eröffnung 5. Juni 2009 Ausstellung 6. Juni - 30. Juli 2009

ANNA KLINKHAMMER GALERIE
 Herderstraße 20 Di - Fr 14-18 Uhr
 D-40237 Düsseldorf Sa 12-18 Uhr
 www.anna-klinkhammer.de ph/f +49 211 586 39-30/-25
 galerie@anna-klinkhammer.de +49 172 43 44 357

BÉTON INTELLECTUEL

Buchhandlung Walther König in der Kunsthalle
 Grabbeplatz 4 · 40213 Düsseldorf · Tel. 0211 / 13 62 10 · Fax 13 47 46
 duesseldorf@buchhandlung-walther-koenig.de · www.buchhandlung-walther-koenig.de

FACHBUCHHANDLUNG FÜR KUNST KUNSTWISSENSCHAFT ARCHITEKTUR DESIGN FOTOGRAFIE FILM AUSSTELLUNGSKATALOGE MODERNES ANTIQUARIAT MIT INTERNATIONALEN SONDERANGEBOTEN

David Renggli, Der Apfel fällt nicht, 2004

**GIPFEL
TREFFEN**

JUNGE BILDHAUEREI AUS DER SCHWEIZ
UND AUS DEUTSCHLAND

30.5. – 9.8.2009

ATHENE GALICIADIS
 ANDREAS GOLINSKI
 HEIKE KABISCH
 DAVID RENGGLI
 FELICITAS ROHDEN
 ANA ROLDÁN
 JEANNETTE SCHNÜTTGEN

KIT

KUNST IM TUNNEL
 MANNESMANNUFER DÜSSELDORF

KIT – KUNST IM TUNNEL
 Mannesmannufer 1b, 40213 Düsseldorf

Di – Sa 12 – 19 Uhr, So 11 – 18 Uhr
 www.kunst-im-tunnel.de

KUNSTHALLE DÜSSELDORF KIT - Kunst im Tunnel wird gefördert durch Landeshauptstadt Düsseldorf Partner: EURO RSCG RölfsPartner

ALEXANDRA WOLFF

5. SEPTEMBER - 18. OKTOBER 2009

GALERIE NICOLS

Suitbenutz-Stiftsplatz 11 · D-40489 Düsseldorf-Kaiserswerth
Tel. +49-211-4 05 73 39 · Fax +49-211-4 08 91 46 · Mobil 0172-
9 31 23 77

VAN HORN ZEIGT



JAN ALBERS
ANDREA BOWERS
VANESSA CONTE
GEORGANNE DEEN
ALEXANDER ESTERS
MANUEL GRAF
KATIE HOLTEN
MARKUS KARSTIEB
15. Mai - 15. Juli 2009
JENS ULLRICH

Liste 09 Basel, 8 - 14. Juni
Jan Albers, Manuel Graf
1. Stock, Raum 1/3



WWW.VAN-HORN.NET

Ihr zuverlässiger Partner

Ihre Stadtwerke Düsseldorf AG.

Strom · Erdgas · Fernwärme
Trinkwasser · Entsorgung
Energiedienstleistungen
Öffentliche Beleuchtung

Höherweg 100
40233 Düsseldorf
Telefon (0211) 821 821
E-Mail info@swd-ag.de
www.swd-ag.de

Öffnungszeiten
Kundenzentrum:
Montag - Donnerstag
8.00 - 17.00 Uhr
Freitag 8.00 - 14.00 Uhr

Notdienst und Entstördienst:
Gas/Wasser/Fernwärme:
(0211) 821-6681
Strom: (0211) 821-2626

Mitten im Leben.

Stadtwerke
Düsseldorf 



GALERIE THOMAS FLOR MALEREI: SVEN-OLE FRAHM

IAN WALLACE A LITERATURE OF IMAGES

Katalog zu den Ausstellungen *Ian Wallace* im
Kunstverein Düsseldorf, Witte de With,
Center for Contemporary Art in Rotterdam
und in der Kunsthalle Zürich

Texte von Renske Janssen,
Vanessa Joan Müller,
Jacques Rancière
und Dieter Roelstraete

220 S., dt./engl.,
zahlreiche farbige Abbildungen
und Ausstellungsansichten

38,00 EUR

KUNSTHALLE



DÜSSELDORF

Compilation IV

Sandra Boeschstein | Jürgen von Dückerhoff

Christine Gensheimer | Christian Holstad

Katie Holten | Monica Ursina Jäger

Matthias Reinhold | Nadja Schöllhammer

Mungo Thomson

30.05. – 09.08.2009

Kunsthalle Düsseldorf
Grabbplatz 4, Düsseldorf
www.kunsthalle-duesseldorf.de

Öffnungszeiten:
Dienstag bis Samstag: 12 – 19 Uhr
Sonn- und Feiertage: 11 – 18 Uhr

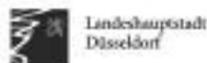
Die Ausstellung wird gefördert von:



SAMMLUNG RHEINGOLD



Die Kunsthalle wird gefördert von:



Bis 17. Mai 2009
Michaela Eichwald
Total Awareness Of All Dimensions
(Dimensions Variable)
Meg Cranston
■▶▶

31. Mai – 26. Juli 2009

Nina Canell
The New Mineral

NAK

08. Juni – 26. Juli 2009
Public Garden – Public Generation
Ein Vermittlungsprojekt von
Markus Ambach

30. August – 8. November 2009
EUROVISION
Trout Miller's Wife
Petra Herzog & Franz Burkhardt

30. August – 8. November 2009
Jahresgaben 2009

NAK

Neuer Aachener Kunstverein
Passstraße 29, Di-So 14-18 Uhr
T +49 241 503255
www.neueraachenerkunstverein.de

BILLY APPLE®

Exhibition

Witte de With, center for contemporary art, is proud to announce the major solo exhibition of Billy Apple®, together with a new commission in public space and a monographic publication by Witte de With Publishers.

A HISTORY OF THE BRAND

31 May – 13 September 2009
(opening on Saturday 30 May)

REVEALED/CONCEALED

26 June – 13 September 2009
(opening on Thursday 25 June)

For more information visit www.wdw.nl



Witte de With
Center for Contemporary Art
Witte de Withstraat 50
3012 BR Rotterdam
The Netherlands
T+31(0)104110144
info@wdw.nl www.wdw.nl
Open Tues – Sun, 11 – 6 p.m.



ANTIQUARIAT QUERIDO

Frank Hermann

40476 Düsseldorf | Raßstraße 9 | Tel.: +49 / 0212 11 / 15 96 96 01 | buescher@antiquariat-querido.de

Was machen Sie eigentlich mit Ihren Kunstbüchern?

WIR KAUFEN
alles zu den Themen Fotografie und Kunst
Künstlermonographien, Künstlerbücher
Werkverzeichnisse, Ausstellungskataloge
Galeriekataloge, Einladungen & Plakate
Grafiken, Multiples
Fotografien, Fotobücher

www.antiquariat-querido.de

© Foto Günther Bohren

Starring **Sarah Kennedy**, the political Kennedys' naked cousin & featuring **Andy Warhol's** Superstars
Ondine, Ultra Violet and **Geri Miller**.



LAMBL/HONBURGER

**The story of a girl
who falls in love
with the world's greatest
obscene phone call.**

"The Telephone Book"

A Merwin Bloch Production From Rosebud Releasing Corporation (X)

The lost underground hit for the first time on DVD. Now available on www.hello-film.com

