

Die Zeit
hat

Werke aus der
Kunstsammlung
Ulrike Crespo

kein
Zentrum



Crespo
Foundation

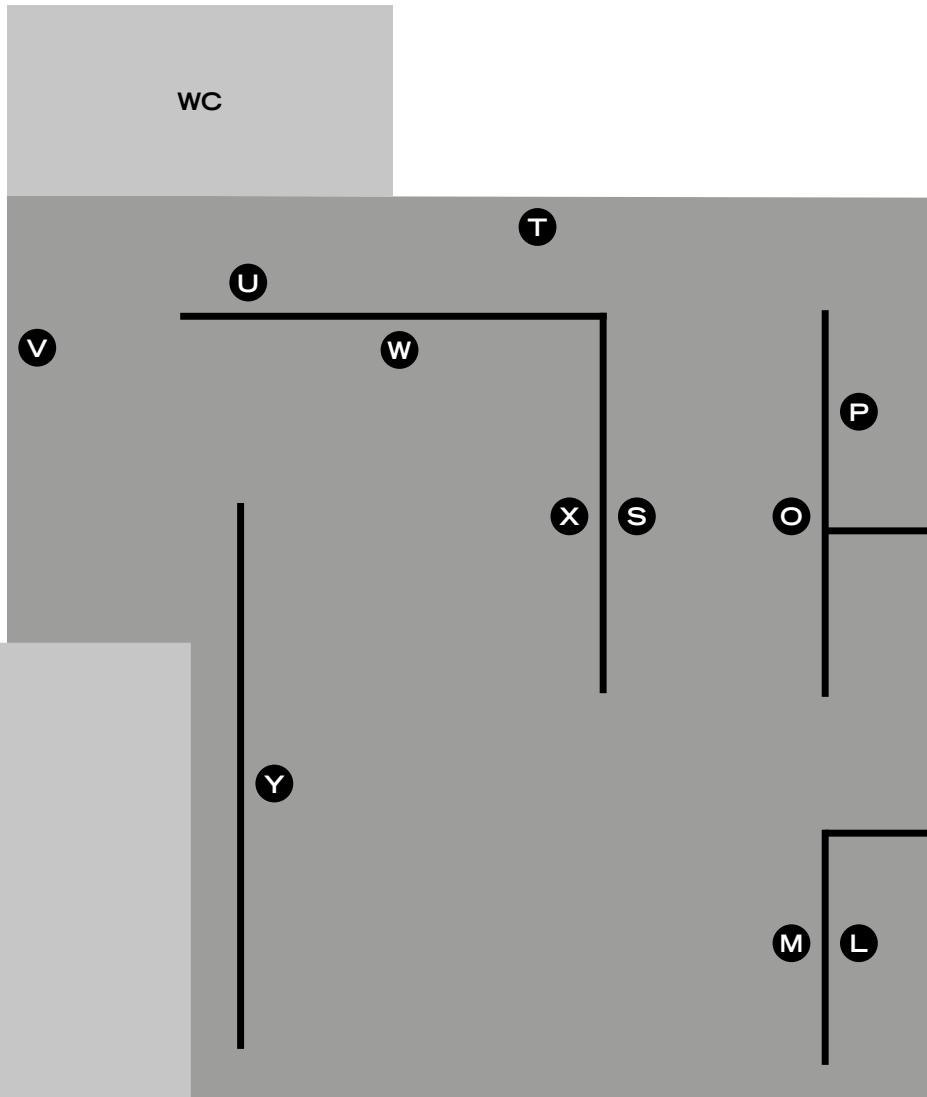
**24.10.25
— 18.1.26**

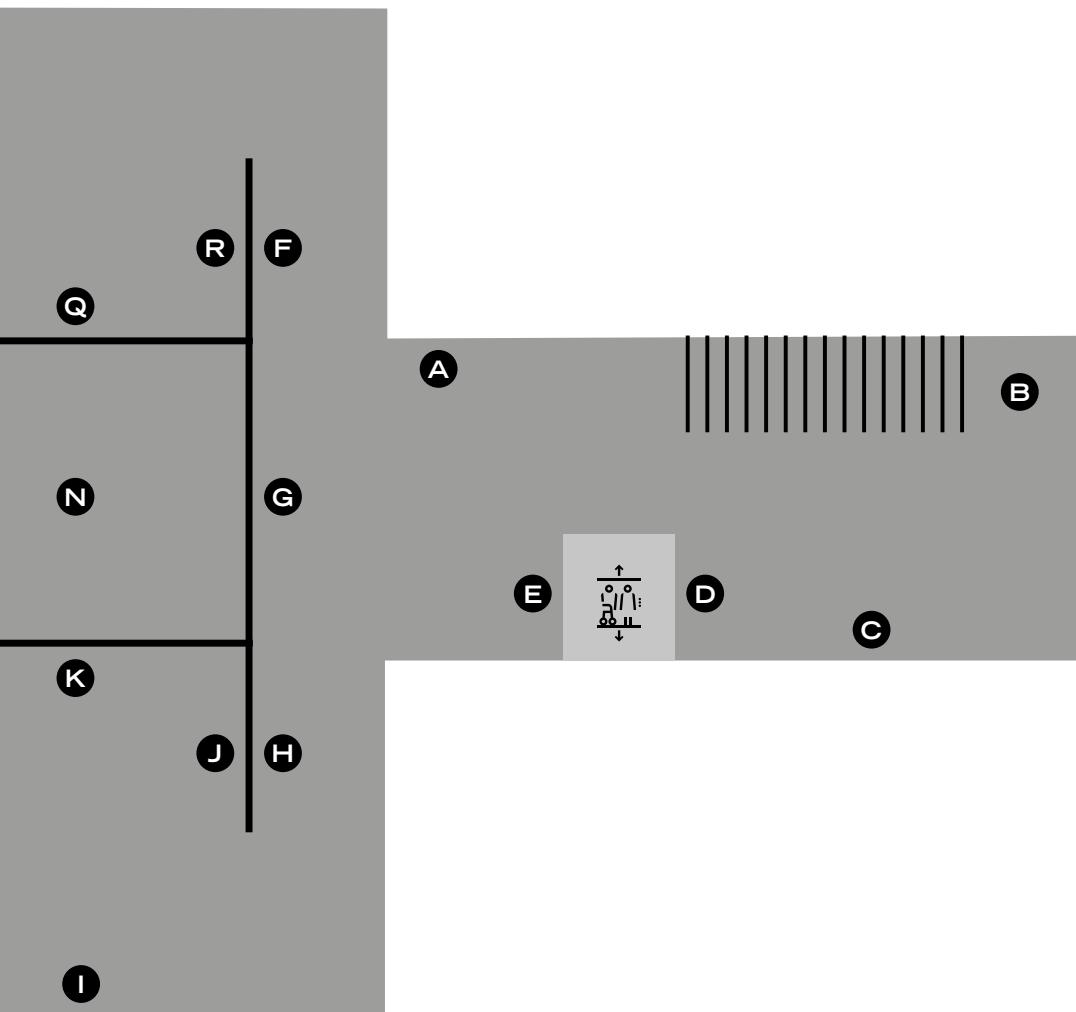
Die Zeit hat kein Zentrum

**Werke aus der Kunstsammlung
Ulrike Crespo**

Crespo Open Space

U
Forum







„The artist is present“ liest man häufig in Ausstellungsankündigungen. Für uns jedoch heißt es: „The collector is present“, denn Ulrike Crespo (1950—2019) ist in jedem einzelnen Werk ihrer Sammlung präsent.

Die Ausstellung „Die Zeit hat kein Zentrum“ zeigt erstmals eine Auswahl von Werken aus der privaten Kunstsammlung der Stiftungsgründerin, die selbst künstlerische Fotografin und leidenschaftliche Kunstsammlerin war. Ihre Sammlung zeugt von einem unabhängigen, eigenen Blick, geprägt durch ihre Profession als Psychologin und Psychotherapeutin, und einem besonderen Gespür für das individuelle Werk, auch im Kontext des jeweiligen Œuvres der Künstler:innen.

Der Titel der Ausstellung ist einem Gemälde von Ben Vautier (*Die Zeit hat kein Zentrum*, 1992) aus der Sammlung von Ulrike Crespo entlehnt. Der schweizerisch-französische Künstler gehörte zu den frühen Mitgliedern der Fluxus-Bewegung und wurde vor allem durch seine charakteristischen, weißen Schreibschriftzüge auf schwarz grundierter Leinwand bekannt. Die Farbe wurde dabei direkt aus der Farbdose auf den monochromen Grund aufgetragen. Diese selbst-reflexive Kunst eines langen Konzeptkünstlerlebens stellt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Sprache und der Bedeutung von Bedeutung, von Abbild und Idee. Ein zweites Werk von Ben Vautier mit dem Titel *Take art as it comes* (2010) ist auf dessen Rückseite der Sammlerin Ulrike Crespo auf sehr persönliche Weise gewidmet. Beide Werke rahmen die Ausstellung.

Den Auftakt zur Ausstellung bildet, auch historisch gesehen, eine Serie von Schwarzweißfotografien von Stefan Moses, der 1967 Käthe und Karl Ströher, die Großeltern von Ulrike Crespo, in München porträtiert hat. Wir sehen die beiden bei der Ankunft der gerade in New York erworbenen Sammlung der amerikanischen Pop-Art und Minimal Art, die später den Grundstock des Museum MMK für Moderne Kunst in Frankfurt am Main bilden wird. Von ihrem Großvater mag Ulrike Crespo auch das Sammler-Gen geerbt haben.

Ihre Sammlung ist dabei breit gefächert, auch bezüglich der unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksmittel wie Malerei, Fotografie oder Arbeiten auf Papier bis hin zu Skulpturen und einer Video-Installation. Das besondere Engagement von Ulrike Crespo für Künstlerinnen und ihre Vorliebe für die Darstellung der weiblichen Figur und das intime Kleinformat sind augenfällig.

Ulrike Crespos besonderes Augenmerk lag auch auf der Förderung junger und unbekannter Positionen. Das birgt einen großen Freiraum und eine Entdeckungsfreude, die in der Ausstellung spürbar ist. Die Präsentation im Open Space des Crespo Hauses streicht die Qualitäten einzelner Werkgruppen und auch die Stärken von Einzelwerken heraus. Die Ausstellung zeigt die Werke weder chronologisch noch hierarchisch geordnet, es lassen sich jedoch einige wichtige Schwerpunkte erkennen.

Besonders breit in der Ausstellung vertreten ist das Medium Fotografie. Dies reicht von den Typologien Karl Blossfeldts und Darius Žiūras über Landschaftsaufnahmen von Barbara Klemm, Robert Häusser, Magdalena Jetelová und Gerald Zugmann bis hin zu gesellschaftspolitischen Architekturfotografien von Brian McKee und Bernhard Prinz, schließlich zu den Bildarchiven von Dayanita Singh mit ihren „portable museums“.

Auffallend zahlreich finden sich Tierdarstellungen in der Sammlung von Ulrike Crespo, oft in Verbindung mit weiblichen Protagonistinnen, wie in den Werken von Juul Kraijer, Anna Stangl oder Gabriele Muschel. Die Sammlerin mag hier der provokanten These von Rosemarie Trockel gefolgt sein: „Jedes Tier ist eine Künstlerin“. Trockel relativiert damit nicht nur die Definition des Menschen als einzig schöpferisches Wesen, sondern auch geschlechtsspezifische Klischees. Sie hinterfragt permanent verfestigte Normen, gesellschaftlich und kulturell geprägte Rollenmodelle, Symbole und Kodierungen.

Auch doppelköpfige oder janusgesichtige Figuren ziehen sich durch die Sammlung, wie in den Werken von Bea Emsbach, Michael Kalmbach, Paloma Varga Weisz, Katsura Funakoshi oder Stefan Balkenhol.

Dem Menschenbild in all seiner Fragilität und Verletzlichkeit, vor allem in weiblichen Figuren, kommt in der Sammlung von Ulrike Crespo eine besondere Bedeutung zu.

Die Gemälde von Miriam Cahn und Markus Schinwald oder die Aquarelle und Zeichnungen von Irene Bisang, Nicola Durvasula, Eric Fischl, Enne Haehnle, Petra Morenzi, Amparo Sard, Cornelia Schleime und Nicole van den Plas umfassen eine beeindruckende Spannweite der Darstellung von Frauenfiguren und androgynen Bildnissen. Männliche oder weibliche Kunst sind für Ulrike Crespo hingegen keine Kategorien, vielmehr ist sie am allgemein Menschlichen interessiert.

Die größte Werkgruppe in der Sammlung bilden die zum Teil großformatigen Kohlezeichnungen der niederländischen Künstlerin Juul Kraijer, die Ulrike Crespo über mehr als 15 Jahre gesammelt hat. Ihre geheimnisvollen Frauenakte, die allesamt mit Tierdarstellungen körperlich verbunden sind, kennzeichnen die menschliche Figur mit all ihren Sehnsüchten und Albträumen.

Schließlich hatte Ulrike Crespo eine große Aufmerksamkeit für den Entstehungsprozess von Malerei als malerische Geste in all ihren Ausdrucksformen. Ihr Interesse galt dem Mal-Akt als solchem. Den klassischen Gegensatz von figurativer und abstrakter Malerei stellt die Sammlung von Ulrike Crespo in Frage. „Die Malerei schafft ihr eigenes Faktum“ (Gilles Deleuze). Werke von Günther Förg, Martha Jungwirth und Herbert Brandl stehen hierfür ebenso beispielhaft wie Gemälde von Bernard Frize, Gabi Hamm, Michael van Ofen und Leiko Ikemura sowie die völlige Monochromie von Günter Umberg. Die Haptik des Pinselstriches steht bei allen genannten Beispielen besonders sinnlich im Vordergrund der Malerei.

Gezeigt wird eine Auswahl von ca. 120 Werken, wie sie Ulrike Crespo selbst so nie zusammen sehen konnte. Sie selbst plante nicht, ihre Sammlung auszustellen, wollte sich auch nicht als Sammlerin in der Öffentlichkeit präsentieren. Ulrike Crespo sammelte in erster Linie als Künstlerkollegin. Sie war großzügig bei Leihanfragen zu Werken aus ihrer Sammlung und mit Schenkungen von Werken an Museen in Frankfurt. Zugleich sah sie ihre Sammlung als privat an und ging sensibel mit den Werken anderer Künstler:innen um.

Ihrem Vermächtnis entsprechend, ist die Kunstsammlung nun Teil ihrer gemeinnützigen Stiftung. Und so wie sich die Crespo Foundation nach ihrem Wunsch mit dem Open Space im Crespo Haus der Stadtgesellschaft öffnet, wird nun auch die Kunstsammlung erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Dr. Mario Kramer
Kurator der Ausstellung

Prof. Christiane Riedel
Vorständin Crespo Foundation und
Programmleitung Open Space

Werke

A

Imi Knoebel (*1940, Dessau, D; lebt in Düsseldorf, D)
Cut-up 11, 2011

begleitender
Text: S. 45

Acryl auf Aluminium und PE-Rohr,
225,5×200×15,5cm



Peter Kogler (*1959, Innsbruck, AT; lebt in Wien, AT)
ohne Titel, 2004

Siebdruck auf Leinwand,
120×120cm



Ben Vautier (1935, Neapel, I — 2024, Nizza, F)
Die Zeit hat kein Zentrum, 1992

begleitender
Text: S. 61

Acryl auf Leinwand,
54×65,2cm

B

Tony Oursler

(*1957, New York, USA; lebt in New York, USA)

begleitender
Text: S. 52

Drib, 2004

Videoprojektion auf Glasfaserobjekt, montiert auf Metallstand,
130×43×10cm

C**Stefan Moses**

(1928, Liegnitz, Schlesien, PL—2018, München, D)

Käthe und Karl Ströher vor Jasper Johns „Targets“ (1966) — Ankunft der Sammlung

Leon Kraushar N.Y. — Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,

Lichtmaß: 37,5×28,1cm

begleitender
Text: S. 49

**Stefan Moses**

Karl Ströher — Ankunft der Sammlung

Leon Kraushar N.Y. — Zentralinstitut

für Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,

37,5×25,6cm

**Stefan Moses**

Franz Dahlem und Käthe Ströher, im Vordergrund links Claes Oldenburghs „Soft Typewriter“ (1963) —

Ankunft der Sammlung Leon Kraushar N.Y. —

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,

30,5×40cm

**Stefan Moses**

Käthe und Karl Ströher mit Franz Dahlem vor

Werken von Claes Oldenburg und Jasper Johns —

Ankunft der Sammlung Leon Kraushar N.Y. —

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,

30,4×4cm

**Stefan Moses**

Karl Ströher, Heiner Friedrich und Franz Dahlem mit Werken von Claes Oldenburg, im Hintergrund steht Dan Flavin — Ankunft der Sammlung

Leon Kraushar N.Y. — Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Mai 1968, 1968

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,

27,5×37,2cm



Stefan Moses

**Karl Ströher mit Werken von Claes Oldenburg,
Andy Warhols „Brillo Boxes“ (1963—1964),
im Hintergrund ein Werk von Roy Lichtenstein —
Ankunft der Sammlung Leon Kraushar —
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München,
Mai 1968, 1968**

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
41,5×31,2 cm



Stefan Moses

**Karl Ströher, im Hintergrund Werke von Andy
Warhol und George Segal — Ankunft der
Sammlung Leon Kraushar N.Y. — Zentralinstitut
für Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968**

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
45×60 cm



Stefan Moses

**Karl Ströher und Heiner Friedrich, im Hintergrund
Andy Warhols „Daily News“ (1962) — Ankunft
der Sammlung Kraushar N.Y. — Zentralinstitut für
Kunstgeschichte München, Mai 1968, 1968**

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
45,5×60,4 cm



Stefan Moses

**Joseph Beuys — Ausstellungsaufbau Sammlung
Karl Ströher — Haus der Kunst München, 1968**

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
45,7×54,2 cm



Stefan Moses

**Joseph Beuys beim Aufbau der Fettecke aus
„Das Schweigen von Marcel Duchamp wird über-
bewertet“ (1964) — Sammlung Karl Ströher —
Haus der Kunst München, 1968**

Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
31×39,9 cm



Stefan Moses
Eva und Joseph Beuys mit Ulrike von Hase und Margret Biedermann — Ausstellungsaufbau
Sammlung Karl Ströher — Haus der Kunst
München, 12. Juni 1968, 1968
Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
40,7×30,5cm



Stefan Moses
Eva und Joseph Beuys mit Ulrike von Hase und Margret Biedermann — Ausstellungsaufbau
Sammlung Karl Ströher — Haus der Kunst
München, 12. Juni 1968, 1968
Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
35×45 cm



Stefan Moses
James Rosenquist, „Big Bo“ (1966) —
Ausstellungsaufbau Sammlung Karl Ströher —
Haus der Kunst München, 12. Juni 1968, 1968
Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
61×46,5cm



Stefan Moses
Käthe und Karl Ströher und Walter Bareiss —
Vernissage Sammlung Karl Ströher — Haus der
Kunst, Galerieverein München, 13. Juni 1968, 1968
Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
30,5×40,5cm



Stefan Moses
Karl Ströher vor Andy Warhols „Self Portrait“
(1967) — Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
1970
Museumsprint, Silbergelatine auf Barytpapier,
Lichtmaß: 22×15 cm

D



Herbert Brandl (1959, Graz, AT—2025, Wien, AT)
ohne Titel, 2009

Öl auf Leinwand, Firnis,
 175,5×150 cm

begleitender
 Text: S. 43



Stefan Hoenerloh

(*1960, Karlsruhe, D; lebt in Berlin, D)

Via Acalde 44/45, 1990

Öl auf Leinwand, kaschiert auf Birkensperrholz,
 140×120 cm

E



Hermann Nitsch (1938, Wien, AT—2022, Mistelbach, AT)
Schüttbild, 1982

Öl auf Leinwand,
 105×80 cm

begleitender
 Text: S. 34



Stephan Balkenhol (*1957, Fritzlar, D;

lebt in Karlsruhe, Kassel, Berlin, D, Meisenthal, F)

Grüner Drache, 1997

Wawaholz, farbig gefasst,
 144×24×40,5 cm



David Nash (*1945, Esher, GB; lebt in Blaenau Ffestiniog, GB)
Tree, 2018

Pigment auf Papier,
 103×130 cm

F

Karl Blossfeldt (1865, Schielo, D — 1932, Berlin, D)
Blumenbachia Hieronymi (V), ca. 1920
 High Density Multiple Pigment Print,
 50×40 cm

begleitender
Text: S.35



Karl Blossfeldt
Hyoscyamus niger (X), ca. 1920
 High Density Multiple Pigment Print,
 50×40 cm

G

Jörg Sasse (*1962, Bad Salzuflen, D;
 lebt in Bahnitz, Düsseldorf, Berlin, D)
6944, 2004
 C-Print,
 110×180 cm

H

Darius Žiūra (*1968, Joniškėlis, LT; lebt in Vilnius, LT)
ohne Titel, 2005
 Diasec mit Glas,
 59,7×59,7 cm, Ed. 2/3

begleitender
Text: S.62



Darius Žiūra
ohne Titel, 2005
 Farbfotografie,
 59,7×59,7 cm, Ed. 1/3



Ursula Edelmann (1926, Berlin, D — 2024, Hamburg, D)
ohne Titel, (Schwertlilien), 1960er-Jahre

begleitender
Text: S. 38

Vintage Schwarz-Weiß-Fotografie auf Agfa Papier,
Lichtmaß: 14×9,5cm



Dayanita Singh

(*1961, Neu-Delhi, IND; lebt in Neu-Delhi, IND)

Sent a Letter, 2008

Sieben Taschenbücher im Leporello-Format in handgefertigtem
Leinenschuber, 126 Seiten,
15,5×10×8cm

begleitender
Text: S. 58



Manish Nai (*1980, Gujarat, IND; lebt in Mumbai, IND)

ohne Titel, 2012

Gebrauchte Kleidung, Leim,
19,5×19,5×19,5cm

J



Vanessa Pey (*1973, Tarragona, ES; lebt in Barcelona, ES)

ohne Titel, 1999

Fotografie,
96,7×148,5cm

K

Kiki Smith (*1954, Nürnberg, D; lebt in New York, USA)
Jersey Crows, 1997

begleitender
Text: S. 59

Irisdruck,
45×106 cm



Heiner Blum (*1959, Stuttgart, D; lebt in Offenbach/M., D)
Rachele, 2014

UV-Druck auf Zinn,
49,5×81 cm

L

Angela Grauerholz (*1952, Hamburg, D; lebt in Montreal, CAN)
ohne Titel, 1995

Ilfochrome,
80×110 cm

M

Miriam Cahn
(*1949, Basel, CH; lebt in Stampa, CH)
**errötend 3.7.97, nicht darstellbar 1.4.97,
unbenennbar 1.4.97, 1997**

begleitender
Text: S. 37

Öl auf Leinwand,
126,5×65 cm



Miriam Cahn
fremde laufen 1982, 1982

Öl auf Leinwand,
114,8×63 cm

**Bernhard Prinz**

(1953, Fürth/Bayern, D; lebt in Hamburg, D)

Lockung II, 2001

Ilfochrome,

43×56,5cm

begleitender
Text: S. 54**Brian McKee**

(1977, Kansas City, USA — 2018, Uskudar, TR)

Presidential Ballroom, Afghanistan #20, 2002

Agfa Professional auf Dibond,

125×160 cm

begleitender
Text: S. 47**Brian McKee****Kabul Theater, Afghanistan #41, 2002**

Agfa Professional auf Dibond,

125×160 cm

**Brian McKee****Palace Staircase #4, Afghanistan #34, 2002**

Agfa Professional auf Dibond,

125×160 cm

**Bernhard Prinz**

(1953, Fürth/Bayern, D; lebt in Hamburg, D)

ohne Titel, 1994

Cibachrome,

126×123 cm

begleitender
Text: S. 54



Bea Emsbach (*1965, Frankfurt/M., D;
lebt in Frankfurt/M., D, Rinteln, NL)

begleitender
Text: S. 39

ohne Titel, 2001

Rote Tinte auf Papier,
29,7×21 cm



Bea Emsbach
ohne Titel, 2001

Rote Tinte auf Papier,
29,7×21 cm



Bea Emsbach
ohne Titel, 2001

Rote Tinte auf Papier,
29,7×21 cm



Amparo Sard (*1976, Mallorca, ES;
lebt auf Mallorca, in Barcelona, ES)

begleitender
Text: S. 55

ohne Titel, keine Angabe

Perforiertes Papier,
31,5×45 cm



Amparo Sard
ohne Titel, keine Angabe

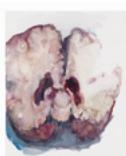
Perforiertes Papier,
31,5×45 cm



Vroni Schwegler (*1970, Penzberg, D; lebt in Frankfurt/M., D)

Hirn wie Blume, 2004

Aquarell auf Papier,
24,5×18,8 cm



Vroni Schwegler
Offenes Hirn, 2004

Aquarell auf Papier,
23×18 cm



Nicole van den Plas (*1943, Mol, B;
lebt in Frankfurt/M., D, Ostende, B)

ohne Titel, 2004

Aquarell auf Papier,

18,4×13,5 cm

begleitender
Text: S. 53



Nicole van den Plas

Anonymous, 2003

Aquarell auf Papier,

23,8×16 cm



Nicole van den Plas
Der Wagenlenker, 2001

Aquarell auf Papier,

20,6×14,7 cm



Nicole van den Plas
Little Charles, 2000

Acryl auf Aluminiumplatte,

24×16,5 cm

P

Mick O'Kelly (*1954, Dublin, IRL; lebt in Dublin, IRL)
Genus: 7-4-1966.IRL, 1996
 Schwarzweiß-Fotografie,
 150×120 cm



Claus Bury
 (*1946, Gelnhausen-Meerholz, D; lebt in Frankfurt/M., D)
Lichtblick, 1997
 Schwarzweiß-Fotografie,
 44×44 cm



Gabrielle Strijewski (lebt in Frankfurt/M., D)
Honsellbrücke Frankfurt am Main, aufgenommen 2002 / gedruckt 2014
 Fine Art Print,
 24×36 cm



Robert Häusser (1924, Stuttgart, D—2013, Mannheim, D)
Moor II, 1984
 Fotografie,
 53,5×75,5 cm

Q

Magdalena Jetelovà
 (*1946, Semily, CZ; lebt in München, D, Prag, CZ)
Iceland Project, 1993
 Fotografie auf Silberbarytpapier,
 30,5×44,2 cm



Gerald Zugmann (*1938, Wien, AT; lebt in Wien, AT)
Split Rock, Joshua Tree National Park, 1999
 Silbergelatineabzug,
 Lichtmaß: 37,5×67,5 cm



Barbara Klemm (*1939, Münster, D; lebt in Frankfurt/M., D)
Rügen, 2001
 Schwarz-Weiß-Fotografie auf Barytpapier,
 40×30 cm



Man Ray (1890, Pennsylvania, USA — 1976, Paris, F)
ohne Titel (Bouche de femme avec mains sur les lèvres), 1928 (modern print 1978)
Schwarz-Weiß-Fotografie auf Barytpapier
24×28 cm



Juul Kraijer (*1970, Assen, NL; lebt in Rotterdam, NL)
ohne Titel, 2012
Archivdruck auf Hahnemühle Museum Etching,
20,9×14,9 cm

begleitender
Text: S. 46



Arnold Odermatt
(1925, Oberdorf, Nidwalden, CH — 2021, Stans, Nidwalden, CH)
Sementina, 1972
Schwarz-Weiß-Fotografie auf Barytpapier,
38,8×29 cm

begleitender
Text: S. 51



Helmut Lander (1924, Weimar, D — 2013, Darmstadt, D)
ohne Titel, 1970
Handabzug Schwarz-Weiß-Fotografie
Lichtmaß: 23,5×17,5 cm

S

Cornelia Schleime
(*1953, Ostberlin, D; lebt in Berlin, D)
Mädchen mit Spazierstock, 1998
Aquarell auf Papier,
38,1×28 cm

begleitender
Text: S. 57



Cornelia Schleime
ohne Titel, 1995
Aquarell und Tusche auf Papier,
73×102 cm



Cornelia Schleime
Mädchen mit orangefarbenem Rock, 1998
Aquarell und Tusche auf Papier,
38×28 cm



Cornelia Schleime
ohne Titel, 1998
Aquarell, Acryl und Tusche auf Papier,
32×25 cm



Cornelia Schleime
Frau mit Balancierstab, 1998
Aquarell und Tusche auf Japanpapier,
55×75 cm



Cornelia Schleime
ohne Titel, 1997
Aquarell und Tusche auf Japanpapier,
53×72 cm



Cornelia Schleime
Versteck, 1998
Aquarell und Tusche auf Papier,
38×29 cm



Katsura Funakoshi (1951, Morioka, JP—2024, Tokio, JP)
Smell of Snow, 1998

Polychrome Aquatinta-Radierung,
35,5×66,4 cm



Michael Nitsche
(1961, Lüneburg, D—2024, Braunschweig, D)

begleitender
Text: S. 50

ohne Titel, 2000

Aquarell und Bleistift auf Papier,
29,9×21 cm



Michael Nitsche
Elefant, 2000

Aquarell auf Papier
30×20,5 cm



Michael Nitsche
Hirschtier, 2003

Aquarell auf Papier,
30×21 cm



Paloma Varga Weisz (*1966, Mannheim, D; lebt in Düsseldorf, D)
Doppelkopffrau, 2000

Aquarell auf Papier,
Lichtmaß: 24,3×18,2 cm



Amelie von Wulffen (*1966, Breitenbrunn, D; lebt in Berlin, D)
ohne Titel, 2004

Farbfotografie, Guache und Acryl auf Papier,
74×61 cm cm



Anna Stangl (*1961, Salzburg AT; lebt in Wien, AT)
Fische, 2006

Ölpastell, Kohle, Pastell, Mohnöl auf Papier,
41,7×29,8 cm



Enne Haehnle (*1963, Ulm, D; lebt in Leipzig, D)
ohne Titel, 2000
Aquarell auf Papier,
32×24 cm



Enne Haehnle
ohne Titel, 2000
Aquarell auf Papier,
30,5×22,7 cm



Enne Haehnle
ohne Titel, 2000
Aquarell auf Papier,
32×24 cm



Michael Dreher (*1962, Aurich, D; lebt in Offenbach/M., D)
Kata, 2002
Aquarell auf Papier,
42×29 cm



Andy Goldsworthy
(*1956, Cheshire, GB; lebt in Penpont, GB)
Borrowdaze Snow and Slate, 1991/92
Schieferpartikel auf Aquarellpapier,
151,7×121,3 cm

begleitender
Text: S. 42



Andy Goldsworthy
Balanced Rocks, Morecambe Bay,
Lancashire, 1978
Farbfotografie,
39,3×26 cm


Yang Shaobin

(*1963, Tangshan, Hebei, CHN; lebt in Peking, CHN)

1999 Nr.1, 1999

Siebdruck auf Papier,
73×57 cm


Gabriele Muschel

(*1941, Frankfurt/M., D; lebt in Frankfurt/M., D)

ohne Titel, 1995

Collage mit Fotokopie, Schellack und Acryl auf Zeichenkarton,
35×25 cm


Irene Bisang (*1981, Luzern, CH; lebt in Luzern, CH)

Luftblasen, 2008

Aquarell und Gouache auf Papier,
20,5×14,3 cm


Eric Fischl

(*1948, New York, USA; lebt in Sag Harbor, USA)

ohne Titel, 1999

Aquarell auf Papier,
152,4×101,6 cm

begleitender
Text: S. 40


Nicola Durvasula (*1960, Jersey, GB; lebt in Walmer, GB)

ohne Titel, 1990—2009

Gouache und Bleistift auf gefundenem Buchpapier,
27,3×21,5 cm


Patrick Nilsson

(*1966, Högsbo, SE; lebt in Mecklenburg-Vorpommern, D)

Mended Horizon, 2010

Pastell auf Papier,
42×60 cm


Eric Fischl

(*1948, New York, USA; lebt in Sag Harbor, USA)

ohne Titel, 2005

Aquarell auf Papier,
62×47,5×4 cm

begleitender
Text: S. 40

V

Peter Sauerer (*1958, München, D; lebt in Geltendorf, D)

Brandenburger Tor, 2000

Holz und Schnur,

22×36×18 cm



Ernst Stark

(*1965, Bamberg, D; lebt in Südfrankreich, F, Frankfurt/M., D)

ohne Titel, 2009

Eberesche, Aquarellfarbe,

7,8×9,4×11,8 cm



Julius Bockelt

(*1982, Frankfurt/M., D; lebt in Frankfurt/M., D)

ohne Titel, 2009

Fineliner auf Papier,

9,3×9 cm

begleitender
Text: S. 36



Julius Bockelt

ohne Titel, 2009

Fineliner auf Papier,

11×13 cm

**Erich Bödeker**

(1904, Recklinghausen, D — 1971, Recklinghausen, D)

Nashorn, ca. 1966

Beton, Metall, Nagel, farbig gefasst,

35,5×51,5×24 cm

**Juul Kraijer (*1970, Assen, NL; lebt in Rotterdam, NL)
ohne Titel, 2000**

Pastell auf Papier,

85×63 cm

begleitender
Text: S. 46**Juul Kraijer
ohne Titel, 2002**

Pastell auf Papier,

67,4×47,8 cm

**Juul Kraijer
ohne Titel, 2011—2012**

Holzkohle und rote Tinte auf Papier,

51,7×41,2 cm

**Juul Kraijer
ohne Titel, 2005**

Holzkohle auf Papier,

140×100 cm

**Juul Kraijer
flies on face, 2009**

Pastel auf schwarz getöntem Papier,

49×37,5 cm

**Juul Kraijer
ohne Titel, 2009**

Holzkohle auf Papier,

56,3×50,5 cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2003
Holzkohle und rote Tinte auf Papier,
32,6×30,8cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2000
Holzkohle auf Papier,
37×28cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2000
Scherenschnitt, Holzkohle und rote Tinte auf Papier,
37×28cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2002
Pastell auf Papier,
140×96 cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2001—2002
Kohle auf Papier,
55×99,9cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2002
Kohle auf Papier,
41×30,5cm



Juul Kraijer
ohne Titel, 2002
Kohle und Tinte auf Papier,
52,5×45,4cm



Petra Morenzi

(*1954, Heilbronn, D; lebt in Amsterdam, NL)

ohne Titel, 1998

Aquarell auf Papier,

38,3×28,7 cm

begleitender
Text: S. 48



Petra Morenzi

Man met 2 bollen, 1999

Tinte auf Papier,

32×23,8 cm



Petra Morenzi

ohne Titel, 1998

Aquarell auf Papier,

120×160 cm



Petra Morenzi

ohne Titel, 1999

Aquarell auf Büttenpapier,

65×47,5 cm



Petra Morenzi

ohne Titel, 1998

Aquarell auf Papier,

87×69 cm



Michael Kalmbach

(*1962, Landau/P., D; lebt in Frankfurt/M., D)

ohne Titel, 1999

Aquarell auf Papier,

29,5×21 cm



Michael Kalmbach

ohne Titel, 1997

Aquarell auf Papier,

29,5×21 cm



Michael Kalmbach
ohne Titel, 1999
Aquarell auf Papier,
29,5×21 cm



Michael Kalmbach
ohne Titel, 1999
Aquarell auf Papier,
29,5×21 cm



Michael Kalmbach
ohne Titel, 1999
Aquarell auf Papier,
29,5×21 cm

Y

Kirsten Doyle (*1965 in Freiburg/Br., D; lebt in USA)
Liffey, 2001

Öl auf Leinwand,
 30,3×40,4 cm



Andrew Kerr (*1977, Glasgow, GB; lebt in Glasgow, GB)
Beaufort, 2005

Acryl auf Holz,
 40×50 cm



Leiko Ikemura (*1951, Tsu, JP; lebt in Berlin, D)
Seitwärtsstehende im Dunkelrot, 2000—2001

Öl auf Leinwand,
 60×70 cm



Martha Jungwirth (*1940, Wien, AT; lebt in Wien, AT)
ohne Titel, 2016

begleitender
Text: S. 44

Öl auf Papier, kaschiert auf Leinwand,
 143×249 cm



Markus Schinwald (*1973, Salzburg, AT;
 lebt in Karlsruhe, D, Wien, AT, New York, USA)

begleitender
Text: S. 56

Irma, 2008
 Öl auf Leinwand,
 66×45 cm



Franz Baumgartner (*1962, Kleve, D; lebt in Köln, D)
ohne Titel, keine Angabe

Öl auf Leinwand,
 38×53,3 cm



Gabi Hamm (*1956, Stuttgart, D; lebt in Frankfurt/M., D)
ohne Titel, 2002

Öl auf Holz,
 54×45 cm



Ben Vautier (1935, Neapel, I—2024, Nizza, F)
take art as it comes, 2010

begleitender
Text: S. 61

Acryl auf Leinwand,
 54×65,2 cm

Z

Helmut Dorner (*1952, Gengenbach, D; lebt in Karlsruhe, D)

DÄM, 2001

Lack und Öl auf Plexiglas,

92×136×5,5 cm



Bernard Frize (*1949, Saint-Mandé, F; lebt in Paris, F, Berlin, D)

Smerinthe, 2004

Acryl und Harz auf Leinwand,

79,6×119,9 cm



Florence Miller Pierce

(1918, Washington, D.C., USA — 2007, Albuquerque, USA)

untitled soft orange # 538, 2001

Kunstharzrelief,

40,8×40,7 cm



Michael van Ofen (*1956, Essen, D; lebt in Düsseldorf, D)

ohne Titel, 1999

Öl auf Leinwand,

40,5×35,1 cm



Günter Umberg (*1942, Bonn, D; lebt in Köln, D, Corberon, F)

ohne Titel, 2004

Pigment und Dammar auf Holz,

36×34,7×5,7 cm



Günther Förg (*1952, Füssen, D — 2013, Freiburg/Br., D)

begleitender
Text: S. 41

ohne Titel, 2007

Acryl auf Leinwand,

150×140 cm



Bill Thompson (*1957, Ipswich, USA; lebt in Massachusetts, USA)

opiate, 2011

Urethan auf Polyurethan Block,

90×81×15 cm

Texte

Autor:innen

L.E. Leonie Chima Emeka

M.K. Dr. Mario Kramer

C.R. Prof. Christiane Riedel

Stephan Balkenhol

(*1957, Fritzlar, D; lebt in Karlsruhe, Kassel, Berlin, D, Meisenthal, F)

Sein Bestreben, so Stephan Balkenhol in einem Interview, sei es, die Skulptur von politischen, religiösen oder allegorischen Implikationen zu befreien. Das ist keineswegs einfach – vor allem dann nicht, wenn man sich ausgerechnet einen Drachen zum Gegenstand wählt. Denn das Fabelwesen strotzt nur so vor Implikationen: Der Drache ist Symbol von Stärke und Macht, Herrscherfamilien wählten ihn zum Wappentier, und wenn der Prinz die Jungfer aus den Fängen des Drachens befreit, geht es oft nicht um den Drachen selbst, sondern um Männlichkeit und Weiblichkeit, Mut und Unschuld und das animalische Begehr des Bösen und Fremden. Bis heute bewohnt der Drache Fantasyromane und Blockbuster, und das macht das Vorhaben, das Fabelwesen von seinem allegorischen Erbe zu befreien, keinesfalls leichter.

Doch dem renommierten deutschen Bildhauer gelingt auch das. Der doppelköpfige Drache liegt ruhig auf seinem Podest und reckt uns verspielt seine Köpfe entgegen. Er scheint so sehr von seiner allegorischen Implikation befreit, dass es ihm offenbar nicht einmal in den Sinn kommen würde, Jungfern zu entführen. Vielmehr wirkt der Drache, als wäre er einfach hier mit uns in diesem Raum. Er hat nichts anderes zu sein als Skulptur, er hat nichts zu repräsentieren, nichts zu beweisen. Diese außergewöhnlich neutrale Darstellung gestaltet Balkenhol in seiner eigenen unverkennbaren Handschrift. Archaisch und expressiv bearbeitet er das Holz und verleiht der Figur eine rohe Körperlichkeit. Wenn wir den Drachen betrachten, ist es schwer, das Holz und seine Bearbeitung zu ignorieren. Diese tritt so offensichtlich hervor, dass sich die Figur stetig als Holzskulptur beweist. Der Bildhauer führt uns sein Handwerk bewusst vor Augen und stellt damit sicher, dass wir

nicht vergessen können, dass es letztendlich ein Stück Holz ist, das wir uns hier ansehen. Die Figur ist zu klein, um fantastischen Assoziationen freien Lauf zu lassen. Die grüne Farbe des Drachen ist ohne Grundierung aufgetragen; das Farbpigment verdichtet sich in den Rillen des Holzes und unterstreicht das Material. Auch hat der Künstler die Skulptur aus nur einem Stück Holz geschlagen, und zwar nicht nur die Figur, sondern auch den Sockel. Das Podest wird hier unverkennbar und untrennbar selbst zum Teil des Kunstwerks. Mit all diesen Techniken macht uns der Bildhauer klar, dass wir ein Skulpturobjekt vor uns haben. In diesem Vorhaben knüpft Balkenhol an eine Tradition der Minimal- und Konzeptkunst an. Was vielleicht überraschen mag, da diese Kunstrichtungen Skulptur oft abstrakt denken und geometrische Formen vorherrschen. Doch als sich Balkenhol während seines Studiums bei Ulrich Rückriem (*1938) in den 1970er-Jahren entschied, gegen seine Zeit figurativ zu arbeiten, wandte er sich nicht radikal von allen Prämissen der Konzeptkunst ab, sondern übertrug wesentliche Prinzipien wie Reduktion, Serialität und Neutralität auf die figurative Skulptur.

Auch beim doppelköpfigen Drachen wird diese Haltung deutlich: Sie untersucht, wie ein Fabelwesen in seiner Darstellung entmystifiziert werden kann – alltäglich, ja beinahe beiläufig sein kann. Diese distanzierte, uneindeutige Präsenz des Drachen heißt allerdings nicht, dass ihr Humor oder Poesie fehlen müssen. Vielmehr steckt vor allem in der Beiläufigkeit der Figur ein gewisser Witz, eine Pointe, etwas so Fabelhaftes radikal auf das Material zu reduzieren.

L.E.

Karl Blossfeldt

(1865, Schielo, D — 1932, Berlin, D)

Karl Blossfeldt gehört zu den bedeutendsten Fotografen der Neuen Sachlichkeit. Besonders seine systematische Erfassung von Pflanzenformen ist heute fester Bestandteil des Kanons der Fotografie.

Eigentlich Biologe, ging Karl Blossfeldt mit seiner umfassenden Sammlung von Pflanzenfotografien in die Kunstgeschichte ein. Er erfasste systematisch etliche Pflanzen aus Europa und der Welt mit dem Objektiv: immer zentral im Bild arrangiert, vor weißem Hintergrund, sodass sich die Pflanze kontrastreich und dreidimensional vom Hintergrund abhebt.

In ihrer wissenschaftlichen Systematik erinnern die Fotografien an Pflanzenzeichnungen in biologischen Publikationen oder auch an Herbarbelege in königlichen und später staatlichen Herbarien. Ein Herbarbeleg ist eine wissenschaftliche Konservierungstechnik von Pflanzen: Auf einem blanken Papier wird ein getrocknetes und gepresstes Pflanzelement befestigt und so aufgefächert, dass die spezifischen Eigenschaften, etwa Blätterstrukturen und Blütenformen, bestmöglich erkennbar sind. Das Ganze wird beschrieben, Sammelort und Datum erfasst, und dann in den Herbarien für das Studium und die Nachwelt aufbewahrt.

Ähnlich wie die Herbarbelege erfasste auch der Biologe Karl Blossfeldt systematisch Pflanzelemente mit dem Fotoapparat. Vor gleichmäßigem Hintergrund sind die Pflanzen positioniert und arrangiert, sodass die spezifischen Eigenschaften der Pflanze erkennbar sind. Die Werktitel bezeichnen die porträtierten Pflanzen und greifen damit auf die Beschreibungspraxis der Biologie zurück. Trotz der wissenschaftlichen Systematik erstaunen die Fotografien von Blossfeldt, die immer auch etwas Ornamen-

tales in sich tragen, durch ihre Schönheit. Vielleicht ist es aber auch umgekehrt: Das Ornament wurde oft als Referenz auf Pflanzen entwickelt – die Säule als Baum, das dorische Fries als Blätterdach – und das, was wir in Blossfeldts wissenschaftlichen und systematischen Fotografien als ornamental bezeichnen, sind die Form und die Struktur der Pflanze selbst.

Es waren die Galerist:innen Ann und Jürgen Wilde, die das Kunstmuseum für die Fotografien von Karl Blossfeldt sensibilisierten und sich mitunter durch seine Arbeiten für die Anerkennung der Fotografie als Kunst einsetzten. 1974 erwarben sie die Negative der Pflanzenfotografien aus dem Besitz der Familie und begründeten das Karl-Blossfeldt-Archiv, das heute in der Pinakothek der Moderne in München aufbewahrt wird, dort, wo sich auch die Fotografien von Stefan Moses befinden, dessen Arbeiten wir am Eingang der Ausstellung sehen.

Die beiden Fotografien von Karl Blossfeldt aus der Sammlung Ulrike Crespo sind zwei von zehn Fotografien, die in den 1990er-Jahren in einhundertfacher Auflage mit pigmentechter Tinte neu gedruckt wurden.

L.E.

Julius Bockelt

(*1982, Frankfurt/M., D; lebt in Frankfurt/M., D)

Sie wirken wie gedruckt, die Zeichnungen von Julius Bockelt. Doch der Frankfurter Künstler zieht jede einzelne der feinen Linien von Hand mit einem Fineliner aufs Papier – ohne Lineal, ohne Schablone, ohne Laser. Nur die Präzision und Ruhe seiner Hand führen den Stift Linie für Linie über das Blatt, die sich dabei zu dichten Rasterflächen entfalten.

Das Motiv könnte zeitgenössischer kaum sein. Die Rasterform ist Ausdruck eines gegenwärtigen Weltbilds. Abstrakt und geometrisch ist das Liniengeflecht Sinnbild einer systematisierten Welt – ein Bildmotiv, das ohne diese Form der Ordnung kaum vorstellbar wäre.

Viele Aspekte unseres Alltags folgen Rasterstrukturen: die Stadt etwa, in der wir uns bewegen. Denn Stadtplanung bevorzugt heute oft streng gegliederte Häuserblocks, durchzogen von rechtwinkligen Straßenzügen. Auch hier im Ausstellungsraum begegnet uns das Raster – in den Fotografien von Karl Blossfeldt beispielsweise, der Pflanzen systematisch erfasste und damit formal standardisierte und typisierte. Seine Methode steht exemplarisch für wissenschaftliche und künstlerische Technologien, die nicht nur die Natur, sondern auch Tiere, Menschen und ganze Kulturen katalogisierten und klassifizierten. All das liegt im Raster.

Selbst die Kunstsammlung Ulrike Crespo ordnet Werke in Rasterstrukturen: Durch Nummerierungen und Datenerfassung wird die Kunst auf Kategorien und Zahlen reduziert. Doch Julius Bockelts Arbeiten rufen zugleich etwas hervor, das sich diesem Raster entzieht. Sie imitieren das industrielle Bild, reflektieren die Rolle der Kunst in technischer Reproduktion und digitaler Bildproduktion und erschließen dabei neue Formen künstlerischer Virtuosität. War es einst der expressive Pinselstrich, der den Künstler als Virtuosin auszeichnete, so ist es bei Julius Bockelt die stille Genauigkeit seiner Linienführung, die uns erstaunt zurücklässt. Dieser besondere Blick fällt durch das Raster und eröffnet uns einen Blick auf das unbeschriebene Blatt, auf dem Julius Bockelt präzise seine Linien zieht.

L.E.

Miriam Cahn

(*1949, Basel, CH; lebt in Stampa, CH)

Die beiden hier gezeigten Gemälde von Miriam Cahn gehörten zu einer kleinen Werkgruppe in der Sammlung von Ulrike Crespo. Drei weitere Gemälde derselben Serie gingen bereits im Jahr 2021 als postume Schenkungen der Sammlerin an das Museum MMK für Moderne Kunst in Frankfurt.

Cahns Figuren haben eine glühende, fast schmerzliche Leuchtkraft in ihrer Farbigkeit. Wir stehen vor ihnen oft lebensgroßen Bildern in Augenhöhe. Die Verletzlichkeit der Menschenfigur scheint uns Betrachter:innen beinahe herausfordernd zu fragen: „Hältst Du diesem Anblick stand?“

Miriam Cahn, die aus einer jüdischen Familie stammt, gilt mit ihren Themen als eine der streitbarsten und kompromisslosesten Künstlerinnen der Gegenwart. In den 1970er-Jahren kam sie mit der Bedeutung des Körpers als künstlerisches Instrument in Berührung, was ihre Praxis nachhaltig prägte. Seitdem ist Cahns Arbeit stets auch als performativer Akt zu verstehen. Das vor allem figurative Werk der Künstlerin hat etwas Überzeitlich-körperliches. Geradezu schockierend aktuell erzählen ihre expressiven, zumeist entblößten, nackten Figuren etwas über die *Conditio humana*. Obwohl sich Cahn nicht explizit als politische Künstlerin betrachtet, fließen politische Themen regelmäßig in ihre Werke ein.

Gewalt ist etwas Alltägliches in unseren Medien. Cahns Vorlagen sind vor allem Medienbilder. Reale Phänomene in der Welt müssen nach Auffassung der Künstlerin gezeigt werden. Die Darstellung von Körper- und Gewalterfahrung ist für sie Zeitgenossenschaft. Mit ihrer universalen Empathie malt Cahn gegen ein gesellschaftliches Schweigen an und gibt dem Leid eine bildnerische Stimme. In ihren Bildern geht es um

existenzielle Themen wie Gewalt, Krieg, sexuelle Gewalt im Krieg, Scham, Flucht und Vertreibung. Die Künstlerin bannt Gewalt in ihren Bildern. Ihre Malerei macht dies ekstatisch sichtbar. Es sind keine verstörenden Bilder – wir, die Betrachter:innen sind verstört.

„Ich denke jedes Mal, wenn die Arbeit fertig ist: UNDARSTELLBAR!“

Miriam Cahn

So erklären sich auch die Titel bei Cahn. Der dreiteilige Titel der Figur vor dunklem, unheilvollem Grund lautet: *errötend 3.7.97, nicht darstellbar 1.4.97, unbennbar 1.4.97* (1997). Die Künstlerin hält damit nicht nur ganz präzise den Entstehungszeitraum des Gemäldes fest (exakt vier Monate), sondern auch ihr Ringen um einen Bedeutungshof in Form der Betitelung.

Miriam Cahn ist eine der bedeutendsten Schweizer Gegenwartskünstlerinnen. 1997 erhielt sie den Karl-Ströher-Preis der Stadt Frankfurt am Main. Dem Stiftungsrat dieses Preises gehörte auch Ulrike Crespo über Jahrzehnte an. 2022 wurde Cahn der nur alle fünf Jahre vergebene renommierte Rubenspreis der Stadt Siegen verliehen und 2024 sowohl der Oskar-Kokoschka-Preis als auch der Goslarer Kaiserring.

M.K.

Ursula Edelmann

(1926, Berlin, D — 2024, Hamburg, D)

Ihre Lebensdaten lassen es kaum vermuten, dass Ursula Edelmann eines der wichtigsten Zeitdokumente der Frankfurter Geschichte schuf. Geboren im Berlin der wilden 20er-Jahre und verstorben in Hamburg in nächster Nähe zu ihrem Sohn, lebte die Fotografin die meiste Zeit ihres Lebens in Frankfurt. Und sie war die Fotografin des Wiederaufbaus im Frankfurt der Nachkriegszeit. Vom Baudezernat beauftragt, fotografierte sie für die jährlichen Rechenschaftsberichte des Hochbauamts. Sie porträtierte nicht nur den Wiederaufbau Frankfurts, sondern auch das, was das wieder-aufgebaute Frankfurt in den folgenden Jahrzehnten hervorbrachte. Sie dokumentierte Ausstellungen, bebilderte Ausstellungskataloge, fertigte Werkabbildungen an – und schrieb so die Kunstgeschichte Frankfurts mit.

Ihr Schaffen war so umfassend, dass aus der Gebrauchsfotografin bald eine Künstlerin wurde, weniger weil sie in ihrer Praxis einen konventionell künstlerischen Weg einschlug, sondern vielmehr weil ihre Fotografie und ihr gesamtes Œuvre das bewirkt, was der Kunst eigen ist: die Materialität der Welt auf sich selbst herunter-zubrechen.

Die besondere Ästhetik von Ursula Edelmann zeigt sich in einer Fotografie in Schwarz-Weiß, inszeniert in zurückhaltender Sachlichkeit, die verschleiert und zugleich präsentiert – auf eine Weise, die das Bild der Blume verdichtet. Es ist eine sachliche Aufnahme einer Blume – da ist eine Blume, und viel mehr nicht. Und genau darum geht es: die Blume als Ding ins Zentrum zu rücken. Und doch entfaltet sich in der Reduktion auf das Objekt eine besondere Spannung, eine Konzentration des Blicks, eine Reflexion über das eigene Sehen, das eigene Wahrnehmen der Sache. Trotz der kompositorischen Inszenierung der Blume, die von einer Seite ins Bild rankt, bleibt die Darstellung zeitlos in ihrer sachlichen Zurückhaltung.

L.E.

Bea Emsbach

(*1965, Frankfurt/M., D; lebt in Frankfurt/M., D, Rinteln, NL)

Es sind seltsame, ja sogar fremdartige Menschenwesen, die die Welt von Bea Emsbach bevölkern. Diese Welt erschafft sie mit feinen Linien aus roter Tinte, nicht selten, so wie hier, auf handelsüblichem DIN-A4-Papier. Ihre Körper sind menschlich, die Gesichtszüge sind uns ähnlich und doch ist der Kopf kahl und etwas verformt. Die Figuren sind allenfalls Fabelwesen in einer menschenartigen Gestalt.

Eine der Zeichnungen zeigt eine Geburt mehrerer Köpfe aus dem Unterleib einer kahlen Figur. Die Köpfe sind ineinander verwachsen, sodass sie eine phallische Form bilden, die bis zum Unterschenkel des Körpers reicht. Die Figur hat das Kleid angehoben, um uns ihre Wucherungen zu offenbaren, und bedeckt sich mit dem Stoff fast schamhaft und kichernd das Gesicht.

Mit präzisen Linien aus roter Tinte entwickelt Emsbach eine Figur mit Kettengewand. Es erinnert an das rituelle Gewand einer Würdenträgerin, etwa einer Hohepriesterin, die mit ruhigem Machtbewusstsein unserem Blick begegnet. Mit trockener Präzision und Systematik erfasst Emsbach diese stolze Matriarchin. Das Kettengewand ist an langen Ohrringen befestigt, was der Figur Rigidität und Würde verleiht. Gleichzeitig scheint es sie in der steifen Haltung gefangen zu halten. Die Linien kreisen wie grobgestrickte Wolle um den nackten Körper – nicht ganz bedeckend, eher ummantelnd, vielleicht aber auch entblößend und festkettend.

Es ist ein ganz besonderer Blick, mit dem Emsbach ihren Fantasiewesen begegnet. Die Figuren sind fremdartig und abstrus, doch scheinen sie einer Welt anzugehören. In ihren Fremdbildern erschafft die Künstlerin eine reich bevölkerte matriarchale Gesellschaft voll ehrwürdiger und grotesker Frauenwesen.

Zwei Frauen stehen nackt, nur mit Pilzhüten bekleidet, eng umschlungen im Bild. Die gebeulten Kopfbedeckungen verbinden sich an der Haube, als wären es siamesische Hüte. Die Frauen halten sich fest umschlungen, ihre Brüste, die den gesamten Oberkörper bewuchern, pressen sie aneinander. Ihre Haltung hat eine gewisse schwesterliche Erotik, eine vertraute Körperlichkeit, deren Intimität von gegenseitiger Für-sorge spricht. Mit dem Daumen drückt eine der Frauen ihrer Partnerin in eine der Brustwarzen, wobei nicht ganz klar ist, ob dies nun eine sexuelle Geste ist oder mehr aus einer gesundheitlichen Notwendigkeit heraus geschieht, etwa um zu untersuchen, ob die Brust gefüllt ist oder die Brustwarze schmerzt.

Die Figuren sind offenkundig grotesk, ihre Physiognomie eine Studie des Absonderlichen. Mit akribischer Genauigkeit erforscht Emsbach das Potenzial des Anderen, des Fremden, des Grotesken, des Mystischen, in dem immer auch das Vermögen geborgen liegt, das Eigene ganz anders zu denken.

L.E.

Eric Fischl

(*1948, New York, USA; lebt in Sag Harbor, USA)

Manche nennen ihn den „zeitgenössischen Meister der Figuration“. Und tatsächlich zeigen seine Aquarelle nicht nur Akte, sondern verdichten menschliche Existenz auf dem Papier. In seinen Aquarellen konzentriert sich der Maler auf Akte in Bewegung: im Fall, beim Tanz, beim Laufen oder Dehnen. Mit reduzierter Farbpalette und schwungvollem Farbauftrag verleiht er den großformatigen Arbeiten eine Flüchtigkeit und Leichtigkeit, fast so, als wären es Skizzen oder Studien, die er von Modellen anfertigt. Jedoch ist das Aquarell von 1999 viel zu groß, um als Skizze funktional zu sein. Um dieses Aquarell zu malen, muss sich Eric Fischl einiges an Bewegung und Dehnung abverlangt haben, um die Farbe mit Schwung auf das Papier zu bringen. Trotz der durchscheinenden Leichtigkeit der Aquarelltechnik entfalten die dargestellten Akte eine fast aufdringliche Körperlichkeit. Ein überlebensgroßer Frauenakt läuft uns entgegen. Ihr Körper und ihre Bewegung sind kraftvoll und robust. Ihre Brust jedoch, die Stelle kondensierter Weiblichkeit, ist der Bewegung und Schwerkraft ausgeliefert.

Obwohl die Figur kontextlos und ungebunden an eine Umgebung über das Papier läuft, wird hier das Umfeld, werden die Kräfte, die auf uns als Körper wirken und uns auf die Erde binden, spürbar. Fischl platziert diesen weiblichen Akt zentral und ikonisch auf dem Papier – als Feier der Körperlichkeit, Verletzlichkeit und Verwundbarkeit des Menschen gegenüber dem Lauf der Zeit und den Veränderungen des Lebens. Fischl verwandelt Farbe in Hautfalten, in geschwungenen, gewundenen und sich ständig verändernden Formen, die den Menschen zeigen, der wir geworden sind. Für Fischl wird der Körper zu einer Landschaft, zum Ausdruck eines gelebten Lebens. Fischl hat bewusst die figurative Darstellung gewählt, um ein breiteres Publikum zu erreichen und sicherzustellen, dass die Menschen das, was sie sehen, wiedererkennen, unabhängig davon, ob es ihnen gefällt oder nicht. Für ihn geht es nicht um eine höhere Wahrheit außerhalb seiner selbst – seine Kunst wird von seinen eigenen Erfahrungen genährt. In diesem Zusammenhang sagte er einmal:

„Who cares about the little life I came out of?
This is before you realize how big
everybody's life is.“

„Wer interessiert sich schon für das kleine Leben, aus dem ich komme? Und dann erkennt man, wie groß das Leben jedes Einzelnen eigentlich ist.“

Eric Fischl

L.E.

Günther Förg

(*1952, Füssen, D — 2013, Freiburg/Br., D)

Günther Förgs Gemälde *ohne Titel* von 2007 stammt aus der umfangreichen Werkgruppe der sogenannten Tupfen-Bilder, der letzten Serie des Künstlers, die zwischen 2005 und 2010 entstanden ist, bevor er 2010 nach einem Schlaganfall das Malen aufgab. Sie ist eine Hommage an den Akt des Malens selbst. Mit den Worten des Künstlers: „Ich denke, Malerei ist eine widerstandsfähige Praxis; wenn man sich die Geschichte der Malerei ansieht, hat sie sich nicht so sehr verändert, und wir sehen sie immer in der Gegenwart. Sie ist immer noch aktuell.“

In diesen Werken wird der Pinselstrich selbst zum Hauptdarsteller. Die Hand des vor der Leinwand stehenden Künstlers führt den Pinsel ganz aus dem Handgelenk heraus. Was entsteht, ist ein Gleichgewicht zwischen stringentem Rationalismus und leidenschaftlicher Sinnlichkeit, zwischen Strenge und Ironie, eine Ausgewogenheit zwischen Komposition und Unruhe, zwischen Konzeptualismus und Körperlichkeit. Günther Förg erforscht dabei ein „visuelles Feld“, wie er es bezeichnete.

Die ausdrucksstarken, dynamischen Pinselstriche und Farbtupfer, aus denen sich dieses Werk zusammensetzt, vermitteln eine verspielte, chromatische Harmonie. Förg hat die Pinselsetzungen in rhythmische, gestische Markierungen verwandelt, die über die Leinwände zu schweben scheinen und jedes bisherige Gefühl von Ordnung zunichtemachen. In dem hier ausgestellten Gemälde dominieren kontrastierende, nuancenreiche Orange-, Rot-, Braun-, Violett- und Grautöne die lebhafte Komposition aus sich zum Teil überschneidenden Farbtönen, die die konzeptuellen Prinzipien widerspiegeln, die Förgs Praxis zugrunde lagen.

Bei näherer Be trachtung sind einige Pinselstriche spontan, andere kontrolliert, langsam und präzise gesetzt, um sicherzustellen, dass die Pinselstriche seinem Streben nach reiner Abstraktion entsprechen. Sie haben unterschiedliche formale Temperamente: entschlossen, zögerlich, fragil, tastend, abrupt oder kompakt. Den gesamten Malprozess eines solchen Gemäldes muss man vielleicht als kalkulierten Zufall beschreiben. Vielleicht denkt man sogar an die unbewussten Kritzeleien mit unterschiedlichen Farbstiften auf einem Papierblock, der in Papiergeschäften ausliegt, bevor man sich für den Kauf eines Stiftes entscheidet.

M.K.

Andy Goldsworthy

(*1956, Cheshire, GB; lebt in Penpont, GB)

Diese Fotografie ist eine Dokumentation einer Landschaftsskulptur des britischen Land-Art-Künstlers Andy Goldsworthy.

Stein auf Stein auf Stein – drei Steine stapelt der Bildhauer übereinander zu einer fragilen Konstruktion, einem wackeligen Turm auf einem steinigen Podest. Die Skulptur scheint der Natur anzugehören, denn die Steine sind unbearbeitet. Sie sind genau so, wie der Künstler sie in der Natur vorgefunden hatte. Das Podest selbst ist ein unbehandelter Stein und auch die Umgebung ist natürlich. Es ist nicht etwa ein weiß gestricher Galerieraum, sondern eine steinige Umgebung am schottischen Meer. Doch diese Land-Art-Skulptur ist in Wirklichkeit vermittelte Natur. Erst durch die Hand des Künstlers, in der artifiziellen Anordnung einer Form, die der natürlichen Umgebung fremd ist, werden die Steine zur Skulptur.

Eigentlich in der Natur verortet und dazu bestimmt, zu dieser zurückzukehren, ist der Stein im Kunstwerk widersprüchlich. Er ist in der Waage, in Limbo zwischen Kunstwelt und Erde.

Das eigentliche Werk ist womöglich längst zerfallen. Vielleicht hat es ein Windstoß umgeworfen und den Steinen ihre ursprüngliche Funktion zurückgegeben: Stein zu sein und belanglos in der Gegend herumzuliegen.

Die Naturskulptur wird der Natur überlassen, die sich nach und nach ihren eigenen Gesetzen unterwirft. Wir hingegen behalten ein fotografisches Dokument, das wir nach den Gesetzen der Kunst betrachten können.

Stefan Hoenerloh

(*1960, Karlsruhe, D; lebt in Berlin, D)

Das Werk *Acalde* (1990) von Stefan Hoenerloh ist ein eindrückliches Beispiel für dessen fortwährende Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Realität. In diesem Gemälde simuliert der Künstler bewusst die Perspektive einer Touristenkamera, die ein wenig verrutscht ist, aus dem Fokus und schräg, wie ein unverhoffter Schnappschuss in einem unkonzentrierten Moment.

Stefan Hoenerlohs Ölgemälde bewegen sich an der Grenze zwischen architektonischer Fiktion und fiktiver kultureller Erinnerung – und führen die Beobachtenden in eine virtuelle Welt, deren Regeln zugleich vertraut und destabilisiert erscheinen. Sie stellen Fragen nach Zeitlichkeit und Wahrnehmung und wie wir im Stadtraum kulturelle Erinnerung speichern, bewahren und auch generieren.

Acalde, der Titel des Werkes, tritt dabei wie der Name der Straße auf, in der die verrutschte Touristenaufnahme versehentlich aufgenommen worden zu sein scheint. Die Straße existiert nur auf dem Gemälde, die Straße gibt es bisher nicht. Das Gebäude mit dem Fries deutet auf eine historische Architektur hin, wie sie sich in den meisten europäischen Großstädten findet, verzerrt das Werk nur vage irgendwo in Europa. Der Künstler erschafft damit fiktive Orte, die zugleich vertraut und unbestimmt wirken. Berlin, Prag, vielleicht aber auch Madrid, denn der Titel *Acalde* klingt wie Alkalde, die spanische Amtsbezeichnung eines Bürgermeisters.

Die Titelwahl ist bei Hoenerloh Teil des Konzepts: So benennt er beispielsweise imaginäre Straßen nach Schauspielern wie Leonard Nimoy – denn in einer fiktiven Zukunft könnte es durchaus sein, dass dieser Schauspieler mit einer Straße gewürdigt wird. Damit verlagert Hoenerloh die gemalte Architektur in eine spekulitative Zukunft, in der unsere Gegenwart Teil der Erinnerungskultur ist, an die in den Straßen von Großstädten, Tourenfotografien, Ölgemälden und Werktiteln erinnert wird.

L.E.

Martha Jungwirth

(*1940, Wien, AT; lebt in Wien, AT)

Martha Jungwirth gilt mittlerweile als Grande Dame in der österreichischen Kunstslandschaft. Ihr umfangreiches Werk wurde allerdings erst in den vergangenen zehn Jahren wiederentdeckt.

In den letzten sechs Jahrzehnten hat Martha Jungwirth einen einzigartigen Ansatz entwickelt, der sich zwischen Abstraktion und gegenständlicher Malerei bewegt. Die Kompositionen entwickeln sich allein während des Malprozesses, den die Künstlerin als ein „Abenteuer“ beschreibt; dabei spielt der kalkulierte Zufall im Zusammenspiel mit den Materialien eine wichtige Rolle. Es ist eine Malerei, die ganz aus dem Körpergefühl heraus entsteht. „Meine Kunst ist wie ein Tagebuch, seismografisch“, sagte sie einmal. „Das ist die Methode meiner Arbeit. Ich bin ganz auf mich bezogen. Das Zeichnen und Malen ist eine Bewegung, die durch mich hindurchgeht.“

Ihr Prozess ist ein

Rhythmus, der den Körper mit einbezieht, wobei sogar Finger- und Fußabdrücke, Zeugnisse ihrer Anwesenheit, im Werk zurückbleiben. Die lebhafte Farbpalette bewegt sich oft in einem ähnlich körperlichen Register aus Inkarnat- oder Rosatönen, Blutrot und leuchtenden Magentatönen in allen Schattierungen.

„Meine Bildwirklichkeit ist mit Leidenschaft aufgeladen, eine Sprache, die an den Körper, an die dynamische Bewegung gebunden ist. Die Malerei ist eine Sache der Form, und dann erhält sie eine Seele – durch mich.“

Martha Jungwirth

Die physische Intensität von Jungwirths haptischen Oberflächen und die Unmittelbarkeit vehemente Pinselhiebe werden durch ihre sensible Feinsinnigkeit und Zurückhaltung ausgeglichen. Die Markierungen, Spritzer, Flächen und „Fleckenkonstellationen“ dominieren nie den von ihr gewählten Untergrund. Martha Jungwirth bevorzugt gefundenes, ungrundiertes Papier oder Karton mit Spuren des Alters oder des Gebrauchs. Die abgenutzten Oberflächen, die ausgefransten Ränder und die vorhandenen Spuren werden so Teil der Komposition. Ist eine malerische Setzung einmal gemacht, kann sie nicht mehr revidiert oder beschönigt werden, was eine große Entschlossenheit voraussetzt. Alle Spuren der Bewegungen der Künstlerin bleiben im fertigen Bild sichtbar, als intimes Zeugnis des Malprozesses.

M.K.

Imi Knoebel

(*1940, Dessau, D; lebt in Düsseldorf, D)

Schwarz und weiß dominieren die großformatige Wandinstallation von Imi Knoebel. Doch wer genauer hinsieht, erkennt schnell: Es ist weit mehr als nur ein Spiel mit Gegensätzen. Knoebel arbeitet mit geometrischen Formen und Aluminium, oder genauer gesagt Rechteckrohren aus Aluminium, die er monochrom bemalt und kombiniert, um seine Komposition dann mit einem PE-Rohr abzuschließen. Dieses große, schwere Werk ist ein typisches Beispiel für die Bildsprache, die Imi Knoebel über Jahrzehnte konsequent entwickelt hat: geometrische Formen, die monochrom koloriert sind, um dann in präziser Anordnung zu einem Bild zusammengebaut zu werden.

In der Sammlung

von Ulrike Crespo findet sich auch eine Papierarbeit des Künstlers. Jedoch, egal ob Papier oder Metall, groß oder klein, schwer oder leicht, seine Malerei ist stets geprägt von Materialschlichtheit, haptischem Farbeinsatz und serieller Arbeitsweise.

Man mag sich nun fragen, wieso dieses großformatige Werk aus Aluminiumrohren Malerei sein soll und nicht etwa Skulptur. Und mit dieser Frage hätte man einen der großen Nägel seiner Kunst auf den Kopf getroffen. Genau diese Grenzverschiebung ist zentral in Knoebels Werk. Der Dialog zwischen Malerei und Skulptur reicht zurück bis in die Renaissance, in der sich beide Gattungen im ständigen Wettstreit befanden. Knoebel greift diesen historischen Diskurs auf und bringt ihn in die Gegenwart – nicht mit dem Anspruch, die Skulptur zu übertreffen, sondern um die Grundlagen der Malerei zu hinterfragen und neu zu denken.

Ein Blick aus der

Nähe zeigt: Was zunächst schwarz-weiß erscheint, entpuppt sich als vielschichtige Farbkomposition. Mal glänzt das Schwarz, mal ist es matt,

hier mit Blaustich, dort mit anderen Zusätzen gemischt. So wird deutlich, dass Farbe nie absolut ist – und dass die Malerei immer an das Material gebunden bleibt. Knoebel hebt diese Materialität bewusst hervor: ohne Fläche keine Malerei, ohne Objekt kein Bild.

Eine zentrale Referenz in seinem Werk ist Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915), dessen Entdeckung Knoebel als Schlüsselerlebnis beschreibt: „Ich hatte das überwältigende Gefühl, dass ich bei null anfangen konnte.“ Dieses radikale Neudenken der Malerei prägt sein gesamtes Schaffen.

Imi Knoebels Kunst

ist resolut abstrakt. Sie untersucht die Grundlagen von Malerei und Skulptur durch Form, Farbe und Material. Ziel ist es, die elementaren Bedingungen künstlerischer Produktion freizulegen – in ihrer einfachsten, aber zugleich tiefsten Verbindung mit der Welt. Geboren 1940 in Dessau als Klaus Wolf Knoebel, studierte er ab 1962 an der Werkkunstschule Darmstadt bei Johannes Itten und László Moholy-Nagy. Dort lernte er Rainer Giese kennen – gemeinsam wurden sie als „Imi & Imi“ bekannt („Ich mit ihm“), eine ironische Selbstinszenierung, benannt nach einem ostdeutschen Waschmittel.

Später überzeugten sie Joseph Beuys, sie an der Kunstakademie Düsseldorf aufzunehmen. Beuys überließ ihnen den Raum 19 – direkt neben seinem eigenen, legendären Raum 20. Dort entstand Knoebels frühes Schlüsselwerk *Raum 19* (1968), ein modulares Ensemble aus geometrischen Formen und unbemalten Hartfaserplatten – ein Material, das ihn bis heute begleitet.

L.E.

Juul Kraijer

(*1970, Assen, NL; lebt in Rotterdam, NL)

*„I have a private Juul Kraijer exhibition
in my house in Frankfurt“*

*„Ich habe eine private Juul-Kraijer-
Ausstellung in meinem Haus in Frankfurt“*

Ulrike Crespo an Juul Kraijer (2010)

Tatsächlich ist die Sammlung von Ulrike Crespo die größte Privatsammlung von Juul Kraijers Arbeiten außerhalb der Niederlande.

Das Sujet ihrer Zeichnungen ist stets weiblich, nackt und entpersonalisiert. Der Körper und das Gesicht sind von individuellen Merkmalen befreit. Es ist ein Archetyp des Menschen. Dass der Mensch weiblich ist, erklärt Kraijer aus sich selbst heraus:

„To me, all the figures I draw are female. [...] Drawing a male would automatically imply drawing ‘the other’, and that is something I haven’t done so far.“

„Für mich sind alle Figuren, die ich zeichne, weiblich. [...] Einen Mann zu zeichnen, würde automatisch bedeuten, ‚den Anderen‘ zu zeichnen, und das habe ich bisher noch nicht getan.“

Juul Kraijer an Ulrike Crespo (2003)

Ein Schwarm von Fliegen krabbelt über das Gesicht, der Mund ist leicht geöffnet, sodass die Fliegen widerstandslos in den Körper eindringen können. Fliegen im Mund, das ist üblicherweise ein Zeichen des Todes, wäre der Gesichtsausdruck nicht so lebhaft entspannt. Skorpione winden sich über den kahlen Schädel eines andächtig gebeugten

Antlitzes. Trotz der Invasion von giftigen Insekten in ihren Körper, zeigt sie keine Reaktion, als wäre sie immun gegen das parasitäre Eindringen – oder sogar in symbiotischer Beziehung mit den Tieren. Aus manchen der Körper wachsen Geschwüre und wulstige Formen: Zungenspitzen, Eulenaugen, Gesichter, als würde etwas Fremdes in ihren Körpern leben und wachsen und nun an die Oberfläche drängen und die Haut ausbeulen.

Es krabbelt und wuchert auf und in den Frauenkörpern. Und nicht selten schafft es Juul Kraijer, dass auch uns beim Betrachten ihrer Werke ein Schauer über den Rücken läuft. Die Zeichnungen erwecken beinahe den Eindruck, als greife Juul Kraijer auf eine traditionelle Ikonographie zurück. So scheint sie zum Beispiel bei den Bienen, die wie Haare den Kopf der Frau bevölkern, auf antike Mythen zu rekurrieren. Vielleicht erinnert manche das Bienenhaar an Medusas Schlangen, die sich anstelle von Haaren, um ihren Kopfwinden, oder ein Porträt von Melissa, der Priesterin Demeters, die sich nach ihrem gewaltsamen Tod in einen Schwarm von Bienen verwandelte und so den Himmel erreichte.

Skorpione, Fliegen, Zungenspitzen: Kraijer setzt diese Tiere und Körperteile ins Bild, ganz so, als wären sie Archetypen bewährter Metaphern und Mythen. Trotz ihrer Ähnlichkeit mit tradierten Bildformen ist Kraijers Bildsprache zutiefst individuell. Und doch scheinen ihre Werke archaisch auf uns zu wirken – und zeigen damit, wie gut es Kraijer versteht, kollektive Symbole zu erschaffen, die tiefe, menschliche Erfahrungen berühren.

L.E.

Brian McKee

(1977, Kansas City, USA — 2018, Uskudar, TR)

„Als eine Art visueller Historiker versuche ich, Bilder zu schaffen, die eine einzigartige und wichtige Sicht auf ausgewählte Aspekte der Weltgeschichte vermitteln“, schrieb Brian McKee 2005 über seine Praxis. Der US-amerikanische Fotograf reiste zwischen 2000 und 2004 durch die USA, Deutschland, Afghanistan und Indien auf der Suche nach Architektur und Landschaften, die Geschichte speichern und Schauplätze weltpolitischer Ereignisse sind.

Die drei Fotografien in dieser Ausstellung sind Teil der Serie *Detritus* (2002), die Brian McKee in Afghanistan anfertigte. In der Serie zeigt er die Ruinen repräsentativer Gebäude und Landschaften. Ulrike Crespo erwarb insgesamt vier Arbeiten dieser Serie sowie zwei weitere Fotografien aus der Serie *Urbanus* (2002), die Brian McKee in Indien aufnahm. Während auf einer Fotografie das Theater in Kabul zu sehen ist, zeigen die anderen beiden den Palast Darulaman im gleichnamigen Vorort von Kabul. Beide Gebäude sind vom Krieg gezeichnet – Einschusslöcher und Trümmer inmitten der menschenleeren Architektur.

Dabei steht für McKee nicht die reine Dokumentation, sondern das künstlerische Konzept im Fokus seiner Arbeit. Die Architektur – insbesondere die Ruine – ist für ihn ein Angelpunkt von Kultur. „In Architektur und Landschaften finde ich mein eigentliches Thema, die Überreste der Zivilisation, und versuche zu erforschen, wie wir ihre Existenz definieren und zu ihr in Beziehung treten“, schrieb Brian McKee 2005.

Zwar bildet der Fotograf keine Menschen ab, doch die Bilder zeigen deutlich die Spuren menschlicher Präsenz. An den Wänden finden sich Zeichnungen und persönliche Kommentare – Memoiren an geliebte Menschen – aber auch ein Zitat des Dichters Jalāl ad-Dīn Rūmī, einem der großen Klassiker der sufistischen Mystik.

Aus heutiger Sicht wirkt McKees Perspektive womöglich überholt. Die Kriegsruine erscheint ihm als zentraler Schauplatz des Zeitgeschehens; menschliches Leid und Zerstörung als Themen, die es mitzuteilen gilt. Doch im Zeitalter von Handykameras, YouTube und Instagram, die es erlauben, beinahe in Echtzeit mehreren Kriegsschauplätzen gleichzeitig zu folgen, hat sich die Bedeutung von Kriegsabbildungen gewandelt.

Brian McKee gehörte noch einer Generation an, in der Fotografie Weltpolitik beeinflussen konnte – etwa im Fall Südafrikas, wo sie ein zentrales Medium der Anti-Apartheidsbewegung war. Vielleicht ist es das, was Brian McKee heute besonders macht. Vielleicht sind es seine Fotografien, die heute selbst als Schauplätze von Zeitgeschichte gelten – als Zeugnisse einer Ära, in der Fotografie noch den klaren Auftrag hatte, über Ereignisse zu informieren und als Waffe galt, um die Welt über Unrecht aufzuklären und Menschen weltweit zu mobilisieren.

L.E.

Petra Morenzi

(*1954, Heilbronn, D; lebt in Amsterdam, NL)

Obwohl Petra Morenzi überwiegend Menschen darstellt, sind ihre Figuren bewusst entpersonalisiert. Als wären sie nicht Menschen, sondern Modelle des Menschlichen – ein reduziertes, fast technisches Abbild der körperlichen Existenz.

In einem Aquarell nimmt ein weiblicher Akt eine gebeugte Pose ein. Es könnte eine gymnastische Übung sein oder vielleicht auch die Körperhaltung beim Warten auf den Startschuss bei einem Wettkampf. Sie hat die Beine am Knie gebeugt und stützt sich mit ausgestreckten Armen und gespreizten Fingern vom Boden ab. Einem Boden, den es letztlich nicht gibt. Denn die Figur ist das Einzige, das Petra Morenzi mit Aquarell auf Papier malt.

Ihre Haltung wirkt demonstrativ, fast vorgeführt. Als müsste sie ihre eigene Form reflektieren – als ob ihre Aufgabe nicht darin bestünde zu sein, sondern zu zeigen, wie der menschliche Körper beschaffen ist. Sie wirkt wie eine Versuchsanordnung des körperlichen Ausdrucks, abseits jeder Individualität.

In einem anderen Aquarell sind zwei Figuren in brauner und orangefarbener Tinte fast wie Kontrapunkte auf einer Seite angeordnet. Morenzi entfaltet hier ein Spiel mit Bildlogik, Spiegelung und Körper. Die Figuren stehen nicht in Beziehung zueinander – zumindest nicht im narrativen Sinn. Stattdessen drückt Morenzi sie wie geometrische Formen in einer mathematischen Grafik aus oder wie visuelle Kontrapunkte in einer figurativen Komposition. Formen und Linien der einen Figur spiegeln sich in der anderen wider, jedoch verschoben, ein wenig verrückt: Denn das Kleid der Einen wird der Anderen zum Kegelhut.

Die Wahl der Aquarelltechnik ist bei Petra Morenzi keineswegs Zufall. Im Gegenteil: Sie nutzt die spezifischen Eigenschaften des Mediums, Transparenz und Unschärfe, als gestalterische und konzeptionelle Mittel. Die Körper in ihren Arbeiten erscheinen nicht durch harte Konturen oder geschlossene Flächen, sondern kontrastieren mit der Verdichtung von Farbschichten des Aquarells.

Lediglich das Porträt scheint auf den ersten Blick einen individuellen Menschen abzubilden. Leicht im Profil sehen wir eine androgyn und elegante Person, die mit selbstbewusster Gleichgültigkeit unserem Blick begegnet. Doch trotz des intensiven Blicks und Gesichtsausdrucks hat das Bild etwas Distanziertes, was es vom klassischen Porträt unterscheidet. Vielleicht ist es das dunkle Blau, fast Schwarz, vielleicht aber auch der kahle Kopf. Aber etwas an dieser Figur scheint sie weniger zu einer Person zu machen, sondern zu einer Projektion eines Charakters, oder vielleicht auch der Demonstration einer ganz spezifischen Emotion.

L.E.

Stefan Moses

(1928, Liegnitz, Schlesien, PL—2018, München, D)

Der deutsche Fotograf Stefan Moses wurde ab den 1950er-Jahren vor allem für seine Reportagen für die Zeitschrift *Stern* bekannt. Seine zahlreichen dokumentarischen Porträts von Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Ilse Eichinger, Erich Kästner, Peggy Guggenheim, Theodor W. Adorno, Otto Dix oder Max Frisch – zunächst in Westdeutschland, später dann auch in Ostdeutschland – machten ihn einem großen Publikum bekannt.

1968 fotografierte

Stefan Moses in seiner Heimatstadt München das Sammlerpaar Käthe und Karl Ströher im Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Hier wurden jene Kunstwerke ausgepackt und gesichtet, die Karl Ströher kurz zuvor in New York als gesamtes Konvolut aus der ehemaligen Sammlung von Leon Kraushar erworben hatte. Dazu zählten ganze Werkgruppen u. a. von Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg und Dan Flavin, aber auch Einzelwerke von Jim Dine, George Segal, Robert Rauschenberg und Jasper Johns. Karl Ströher galt mit dem Erwerb dieser Sammlung zu jener Zeit, neben Peter Ludwig in Köln, als bedeutender Sammler internationaler Gegenwartskunst in Deutschland. Er war Inhaber des Wella-Konzerns in Darmstadt und Großvater von Ulrike Crespo. Damals 17 Jahre alt, schwänzte sie die Schule, um bei der „Ankunft des Pop“ in München dabei zu sein. Das Konvolut dieser historischen Fotografien erwarb Ulrike Crespo 2011 direkt von Stefan Moses.

Auf den hier ausgestellten Fotografien sieht man u. a. sehr prominent Karl Ströher vor dem *Self-Portrait* von Andy Warhol von 1967 und Käthe und Karl Ströher vor dem Werk *Targets* von Jasper Johns aus dem Jahr 1966. Im Weiteren sind die Galeristen Franz Dahlem aus Darmstadt und Heiner Friedrich aus München zu sehen, die damals wichtigsten Ratgeber für Karl Ströher beim Aufbau seiner Sammlung. Schließlich hat Stefan Moses auch den Aufbau der Sammlung Karl Ströher im Jahr 1968 im Haus der Kunst in München dokumentiert. Hier sehen wir vor allem Joseph Beuys beim Aufbau seiner Werke, einem weiteren Sammlungsschwerpunkt von Karl Ströher, der ab 1970 den *BLOCK BEUYS* im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt mit mehr als 300 Werken bilden würde.

Nach Karl Ströhers Tod 1977 wurde der Teil seiner Sammlung mit ihrem Schwerpunkt der amerikanischen Pop-Art und Minimal Art von der Stadt Frankfurt am Main erworben und bildet heute den Grundstock der Sammlung des Museum MMK für Moderne Kunst.

M.K.

Michael Nitsche

(1961, Lüneburg, D — 2024, Braunschweig, D)

Die Serie von Michael Nitsche hat etwas von einem Bilderbuch, nur dass es einzelne Werke sind, ungebunden und ohne Text. Und doch haben die träumerischen Aquarellzeichnungen etwas Narratives und Kindliches. Vor allem im Vergleich mit den Bestien, für die Michael Nitsche sonst so bekannt ist. In vielen seiner Skulpturen etwa erstellt er aus Fell, Knochen und synthetischen Stoffen Mischwesen, die in ihrer Stille grausam lebendig wirken.

Für diese Aquarellzeichnungen hingegen entsann Michael Nitsche eine weit lieblichere Bildsprache. Ein Hirschtier in roter Farbe dominiert eines der kleinformatigen Werke. Es ist mit Aquarell gezeichnet wie mit Wachsmalkreide oder einem Buntstift. Eine feine Linie zeichnet die Form des Tieres nach, das lediglich als rote Linie auf dem weißen Papier besteht. Auch rote Aquarellflächen füllen das Bild, jedoch dienen sie keinesfalls dazu, das Hirschtier mit Schatten und Licht auszuarbeiten oder das Fell zu definieren. Die Flächen sind konzeptueller, wie Patzer auf dem Papier, um das Tier und seine Form herum und hinein getupft, stets der Formlinie folgend. Ohne Vorderläufe und auf langen dünnen Hinterläufen stakt das Hirschtier aufrecht über das Bild. Sein Körper leicht nach vorn gebeugt, um das Gewicht des ausladenden Geweihs auszubalancieren.

Die Aquarelle haben etwas Verträumtes, etwas Fantastisches, nicht nur, weil viele der Momente sich so vermutlich nie ereignet haben, sondern auch weil Nitsche über die Zeichnungen einen Zauber legt, wie eine Bebilderung eines Märchens. Die einzelnen Aquarellzeichnungen scheinen eine Geschichte zu erzählen, jedes einzelne Werk scheint wie eine Momentaufnahme von einer Erzählung über einen kleinen, kahlköpfigen Jungen mit einem langen Kleid. Vielleicht ist er auf einer Reise, bei der er dem Hirschtier begegnet und dann auf dem Rücken eines Elefanten weiterzieht.

Der Elefant und der Junge scheinen sich miteinander wohlzufühlen, der Dickhäuter hat die Augen leicht geschlossen und stapft mit schwermütiger Ruhe vor sich hin. Der Junge hat es sich auf dem Rücken gemütlich gemacht und seinen Kopf zwischen die Ohren auf den Kopf des Elefanten gelegt, als wäre er ein großes Kissen. Mit einem Lächeln starrt er in den Himmel, gänzlich unbesorgt und dem Elefanten und seinem Weg vollkommen vertrauend.

L.E.

Arnold Odermatt

(1925, Oberdorf, Nidwalden, CH — 2021, Stans, Nidwalden, CH)

Exekutive Staatsmacht und Fotografie – das ist eine Beziehung voller Spannungen und Ambivalenzen. Seit jeher dient die Kamera als Werkzeug der Kontrolle: Biometrische Porträts, Überwachungsbilder, Fahndungsfotos. Sie erfassen, dokumentieren, normieren. Besonders das biometrische Passfoto mit seiner strengen Frontalität, dem neutralen Blick und standardisierten Ausdruck ist ein eindrückliches Beispiel für die Art und Weise, wie die visuelle Ordnung des Staates unser Verständnis von Person, Identität und Öffentlichkeit beeinflusst.

Es mag vielleicht überraschen, dass eben jener Fotograf, der die alte Dame mit ihrem spitzbübischen Gesichtsausdruck aufnahm, selbst Polizist war.

Geboren 1925 in der Zentralschweiz, trat Odermatt früh in den Polizeidienst ein. In den 1940er-Jahren begann er, mit seiner Rolleiflex fotografisch festzuhalten, was ihn im Alltag umgab: Unfälle, Dienststellen, Menschen, Landschaften. Was reine Dokumentation hätte sein können – nüchtern, sachlich, verwaltungstauglich – ist bei Odermatt etwas anderes geworden: stille Poesie im Alltag der Ordnungshüter. Der Polizist, der fotografiert – das erscheint zunächst ungewöhnlich. Und wie so oft, wenn Biografien von gesellschaftlichen Erwartungen abweichen (sei es durch Beruf, Geschlecht oder Herkunft), rückt dieser Bruch ins Zentrum der Betrachtung.

Doch vielleicht lohnt sich ein anderer Zugang: Zwei Punkte auf einer Linie bedeuten nicht automatisch Kausalität. Denn die Fotografie, die wir hier betrachten, könnte kaum weiter entfernt sein von den standardisierten biometrischen Porträts, die auf unseren Personalausweisen prangen. Statt starrer Frontalität und neutralen Blicks begegnet uns hier eine alte Dame – beim Kartenspiel – und sie hat offensichtlich nichts Gutes im Sinn. Ihr Gesichtsausdruck spricht Bände: Vielleicht freut sie sich insgeheim, weil sie weiß, dass sie gleich gewinnen wird. Vielleicht hat sie sogar geschummelt und wartet nun genüsslich darauf, ihren unlauteren Sieg einzufahren.

Die Szene ist voller Ironie und Ausdruck. Die Frau sitzt vor einem dichten Blätterdach, das sich kompositorisch mit ihrer spitzenbesetzten Bluse verbindet – Natur und Stoff, Licht und Ornament finden sich in einem eigenwilligen, fast barocken Spiel.

Was wir hier sehen, ist ein Porträt, das nichts von der Strenge biometrischer Aufnahmen besitzt. Und doch: Der Ausschnitt, der Fokus auf das Gesicht, die zentrale Komposition erinnern durchaus an die Logik offizieller Porträts. Nur zeigt dieses Bild kein neutrales, verwaltbares Subjekt – sondern eine Person mit Geschichte, mit Witz, mit Widersprüchen.

L. E.

Tony Oursler

(*1957, New York, USA; lebt in New York, USA)

„Das Betrachten der projizierten Bilder ist wie das Eintreten in ein hypnotisch verstärktes psycho-spiegelndes System.“

Tony Oursler, 1988 in einem Interview zu seinem Werk „Psychomimeticape“

Drib von Tony Oursler ist die einzige Videoinstallation in der Kunstsammlung von Ulrike Crespo. Sie blieb ein Solitär in ihrer auf Grafik und Malerei ausgerichteten Kunstsammlung und besitzt in ihrer Einzigartigkeit eine herausgehobene Bedeutung.

Im Umfeld von Ulrike Crespo war das Werk von Tony Oursler schon recht früh zu sehen, z. B. 1994 in der Ausstellung „System for Dramatic Feedback“ im Portikus in Frankfurt oder 1995 in der Wiener Secession, auf der documenta 8 (1987), IX (1992) und X (1997) sowie bei Skulptur Projekte Münster (1997). In den 1990er-Jahren war Oursler international omnipräsent. Seine surreal-humorvollen, suggestiven *Dummies* machten ihn bei einem breiten Publikum bekannt. Ab dem Jahr 2000 wurde Oursler auch von der Wiener Galerie H. N. Steinek vertreten, bei der Ulrike Crespo 2004 *Drib* erwarb.

Tony Oursler gilt als Pionier der Video- und Medienkunst. Seine Werke befassen sich mit den Beziehungen zwischen Popkultur, Massenmedien und Psychologie. Durch die Kombination von Projektion, Skulptur und Klang erforscht er Themen wie Identität, Technologie und psychologische Zustände.

Seit den 1980er-Jahren entwickelt er experimentelle Installationen, die das Video von zweidimensionalen Screens lösen und immersive Environments schaffen. Mit der seit 1991 entstandenen Werkgruppe der *Dummies* begann Oursler,

seine Videos auf kopfartige Objekte zu projizieren, um so die Grenze zwischen virtueller und realer Welt verschwimmen zu lassen.

„Das Video fungiert nicht mehr als Fenster, durch das man hindurchschauen kann, sondern es wird irgendwie physisch gemacht“, notierte Oursler dazu 1999.

Die Gesichter der *Dummies*, zu denen auch *Drib* gehört, sind auf Augen und Münder reduziert. Große, dramatisch rollende Augen verkörpern den projizierten Blick auf die Welt. Große Münder sprechen theatralische Texte.

So entstehen anamorphotische Wesen von großer Suggestivkraft. Sie verlassen den Videoscreen und erweitern sich als körperliche Installationen in den Raum, wo sie auf die Betrachter:innen warten, um sie wispernd, quietschend, jammernd oder kichernd in ihren Bann zu ziehen und zu ihren voyeuristischen Kompliz:innen zu machen.

„I put a spell on you, baby“ (Ich habe dich verzaubert, Baby) ist der Refrain von *Drib*. *Drib* ist als Monolog des Ichs angelegt, als intimer Dialog mit einem Über-Ich, Es oder zweitem Ich. Man hört den Kopf und dem daran hängenden *Drib* zu und wird zu einem Teil einer Ménage à trois.

Drib, diese so humorvolle wie tiefgründige Reflexion über die Beziehung von multipler Persönlichkeit und multimedialer Kunst, muss Ulrike Crespo als Psychologin und Fotografin für ihre Kunstsammlung von ganz besonderem Interesse gewesen sein. Hier zeigt sich ein Menschenbild im Medienzeitalter in all seinen widersprüchlichen Facetten.

C.R.

Nicole van den Plas

(*1943, Mol, B; lebt in Frankfurt/M., D, Ostende, B)

Wasser statt Öl, Papier statt Leinwand: So tritt die Frankfurter Künstlerin Nicole van den Plas mit der Formensprache der Alten Meister in den Dialog. Ihre Aquarelle stecken voller Zitate und Anspielungen auf die europäische Kunstgeschichte. In *Anonymous* (2003) beispielsweise hebt sich das Gesicht eines Mannes deutlich vor einem dunklen Hintergrund ab. Mit wallenden Locken und einer goldbesetzten Robe erinnert er an einen Bürger einer Handelsmetropole wie in einem Porträtmalerei der frühen Neuzeit.

In den kleinformatigen Aquarellen auf Papier aus der Sammlung Ulrike Crespo wendet die Künstlerin ihren Blick der männlichen Porträtmalerei zu. Ihre Motive erscheinen als begehrenswert und verletzlich – eine Rolle, die in der Malerei traditionell Frauen vorbehalten ist – und verkörpern gleichzeitig die komplexe Beziehung zwischen Malerin und Modell. Van den Plas macht sie sowohl zu Objekten unseres Blicks als auch zu Subjekten der Darstellung. Die Werke entfalten sich so zu spielerischen und zugleich rätselhaften Meditationen über Geschichte und Begehr, Männlichkeit und Fantasie.

Ein weiteres Werk zeigt einen schlanken, nackten Torso, weiß und zart vor einem samtig grünen Hintergrund. Er scheint etwas verschämt zu sein, so nackt im Bild zu stehen, doch fügsam und ergeben hält er die Pose des *Wagenlenkers* (2001), ohne jedoch die Zügel selbst in der Hand zu halten. Nicole van den Plas schafft hier eine Studie in zarter Erotik, die begehr wie ein Minnegesang.

In *Little Charles* (2000) ist es vielleicht das ausgehende 19. Jahrhundert und dessen Fokus auf das Interieur, was van den Plas aufgreift. Unscharf zeichnen sich die Züge eines Jungen vor dem fliederfarbenen Hintergrund ab. Seine blasse Haut deutet darauf hin, dass er nur selten das Haus verlässt. *Little Charles* verschmilzt beinahe mit dem häuslichen Interieur. Er ist eine Figur der Zurückgezogenheit, vielleicht auch der unfreiwilligen Isolation.

L.E.

Bernhard Prinz

(*1953, Fürth/Bayern, D; lebt in Hamburg, D)

Die Realität abbilden, das hätte er schon immer langweilig gefunden, sagte Bernhard Prinz in Bezug auf seine Arbeit *Lockungen II* (2001) aus der Sammlung Ulrike Crespo.

Bernhard Prinz lebt heute in Hamburg, wuchs aber in Nürnberg und damit in nächster Nähe zur wuchtigen Präsenz von NSDAP-Gebäuden auf. Die ehemalige „Stadt der Reichsparteitage“ ist bis heute von nationalsozialistischer Monumentalarchitektur geprägt. Diesem Erbe wollte Prinz auch in seiner Fotografie kritisch begegnen. In seiner Serie *Lockungen* geht er dabei über die Dokumentation hinaus: Die Architekturfotografien verdichtet der Künstler in Kombination mit Porträtfotografien.

In einem Rahmen vereint er einen offensichtlichen Kontrast: Mädchenporträt und Naziarchitektur sind wie zwei gegensätzliche Allegorien für Zukunft und Vergangenheit, Unschuld und Schuld, Reinheit und eine schamvolle und schmutzige Geschichte, von der wir uns und die Gesellschaft reinzuwaschen haben.

Was ihn dabei interessiere, sagte Prinz, sei das, was „gestalt-psychologisch“ passiert. Die Gestaltpsychologie beschäftigt sich mit der gestaltenden Kraft der Psyche: Zwei Fotografien in einem Rahmen etwa fordern uns heraus, ein gemeinsames Ordnungsprinzip zu suchen.

Und dennoch will das Mädchenporträt die kategorische Einteilung nicht vollends einhalten. Die vermeintliche Allegorie der Reinheit und Unschuld ist hier bereits deutlich getrübt. Es zeigt ein androgynes Mädchen in der Pubertät, an der Schwelle vom Kind zur Frau, oder auch allegorisch gesprochen im Werden von Unschuld zum Sexualobjekt.

Prinz vereint hier weniger zwei Allegorien von Unschuld und Schuld, sondern stellt uns ein Unbehagen vor, das uns selbst in unseren Konzepten von Reinheit und Verschmutzung, Unschuld und Schuld befragt.

L.E.

Amparo Sard

(*1976, Mallorca, ES; lebt und arbeitet auf Mallorca, ES, in Barcelona, ES)

Statt mit Stift oder Pinsel zu zeichnen, erschafft Amparo Sard ihre Bilder mit Nadeln. Sie perforiert das Papier mit vielen kleinen Stichen, durchstößt mit der feinen Nadel die fragile Oberfläche.

Minutiös setzt Sard einen Stich nach dem anderen, bis der Umriss einer Figur entsteht – einer Frau beim Tanz. Ihr wallendes Kleid erinnert an ein reich verziertes Trachtenkleid mit Lochstickerei. Dabei greift Sard bei ihrer Gestaltung des dargestellten Trachtenkleides die traditionelle Nähtechnik auf. Auch sie verziert das Kleid mit Löchern, jedoch mit einem Unterschied: Denn anders als beim Perforieren wird der Stoff beim Sticken nicht durchbohrt, sondern jedes Loch wird sorgsam vernäht.

Amparo Sard entfaltet in ihren Zeichnungen eine Studie über die Formgewalt der Wunde. Die Perforationen sind kleine Verletzungen der Papieroberfläche – gleichzeitig zeichnend und zerstörend. Und dort, wo keine Verletzung ist, ist Leere, ist nichts als unbearbeitetes Papier. Der Körper der Frau ist uns frontal zugewandt. Ihr Gesicht aber sehen wir im scharfen Profil, sie blickt auf die leere Fläche neben sich, dorthin, wo das Papier unversehrt ist.

Eine horizontale Linie teilt das Bild in zwei ungleiche Hälften – ein Oben und ein Unten. Und während oben die Frau tanzt und mit den Händen das Kleid nach oben schwingt, zeigt der untere Bereich einen zerstückelten Körper. Ein Bein liegt abgetrennt auf dem Boden, jedoch ohne Blut, ohne Fleisch, als wäre es Teil einer Porzellان- puppe, der versehentlich abgebrochen ist. Die Frau scheint ihre gravierende Verletzung nicht zu bemerken, vielleicht ignoriert sie auch ihren Schmerz und tanzt weiter, oder aber es ist gar nicht ihr Bein und die horizontale

Linie vereint zwei unterschiedliche Körper in einem Bild. Allenfalls ist das Bild fragmentiert, und die Zartheit der feinen Nadelstiche kontrastiert mit der Brutalität der Amputation.

Das andere Bild zeigt ebenfalls eine Tanzszene – in diesem Fall mit zwei Figuren, die sich auf dem leeren Papier begegnen. Eine Frau, ebenfalls im Trachtenkleid mit reich verziertem Stickmuster, wird von ihrem Tanzpartner in die Höhe gehoben wie in einer klassischen Pose. Ihre Arme sind weit ausgestreckt, sie wirkt reglos und steif – ja, puppenhaft, wie eine Marionette. Die zweite Figur ist androgyn und es ist nicht ganz klar, ob sie männlich oder weiblich ist. Gekleidet in T-Shirt und Unterhose scheint sie im Begriff schlafen zu gehen, vielleicht ist sie auch soeben aufgestanden. Offensichtlich ist nur, dass die androgyne Figur die Frau an den Schultern emporhebt. Sards Arbeiten leben von Mehrdeutigkeit. Und es ist nicht ganz klar, ob die eine Figur die andere wie eine Marionette herumwirbelt, oder aber anhebt, um in diese wie in eine Maske hineinzuschlüpfen; sie anzuziehen wie ein Kleid.

Diese Ambiguität überträgt Sard auch auf ihre Technik. Letztendlich sind es Schatten, die den Figuren ihre Form geben. Dort, wo das Papier durchdrungen ist, öffnet sich ein Blick hinter das Papier – allerdings ist das Loch zu eng und viel zu klein, um genug Licht hindurchzulassen, es erscheint uns als schwarzer Punkt. Und so ist dort, wo die Form entsteht, die eigentlich leere Fläche. Das unversehrte Papier ist zwar leer, aber nie so leer wie das Loch. Die Formen entstehen dort, wo nichts ist, kein Papier und kein Licht.

L.E.

Markus Schinwald

(*1973, Salzburg, AT; lebt in Karlsruhe, D, Wien, AT, New York, USA)

Markus Schinwald bewegt sich souverän zwischen Malerei, Film, Installation, Performance und Skulptur – kaum ein Medium, das er nicht bereits genutzt hätte.

Er bezeichnet sich selbst als „Prothesenbauer für unbestimmte Fälle“ und verändert Porträts des 19. Jahrhunderts, indem er den Figuren unwahrscheinliche Vorrichtungen aufmalt. Bandagen, Schienen oder Drähte, die wirken, als würden sie die Gliedmaßen zusammenhalten oder kontrollieren.

Hier sehen wir ein Gemälde aus jener Werkserie, mit der er internationale Bekanntheit erlangte. Für diese Serie bearbeitete er originale historische Porträts aus dem Biedermeier. Die Malerei des Biedermeier ist in Österreich eng mit dem aufstrebenden Bürgertum verbunden. Sie war kein revolutionärer Stil, sondern Ausdruck des Wunsches nach Ordnung, Beschaulichkeit und Stabilität – Werte, die im 19. Jahrhundert großen Anklang fanden und entscheidend zur kulturellen Prägung heutiger Vorstellungen von Familie, Privatem und Innerlichkeit beitrugen. In jener Zeit etablierte sich etwa auch der Weihnachtsbaum – heute Sinnbild für Tradition und familiäre Ordnung.

Die vorgefundenen Porträts – meist intime, sentimental aufgeladene Interieurszenen mit zurückhaltend posierenden Figuren – werden von Schinwald subtil verändert. Er versieht die dargestellten Personen mit feinen, beinahe chirurgisch wirkenden Apparaturen: dünne Drähte, die sich um Münden und Wangen legen – wie zarte Maulkörbe oder die gebogene Mechanik einer Reittrense. Sie zügeln die Gesichter und fixieren die Mienen in einem Zustand ewiger Selbstkontrolle und gesteigerter Empfindsamkeit. Die eingesetzten metallenen Vorrichtungen – fein, silbern und technisch anmutend –

fügen sich organisch in das Gemälde ein.

Wären sie nicht so irritierend, könnte man sie fast übersehen. Doch gerade diese Irritation ist entscheidend. Schinwald macht sichtbar, wie sehr unsere Sehgewohnheiten durch historische Bildkonventionen geprägt sind.

Das hier ausgestellte originale Gemälde zeigt die junge Person nackt. Der Blick ist abgewandt, der Hals liegt frei und ihre Gedanken scheinen in die Ferne zu schweifen. Ihre entblößte Brust ist wenig entwickelt und kaum als die Brust einer Frau zu erkennen. Erst der Titel verrät ihr Geschlecht, *Irma* (2008) ist ein weiblicher Vorname. Vermutlich hatte Markus Schinwald das Werk so benannt und assoziiert den androgynen Körper mit einem weiblichen Vornamen.

Dass wir die Entblößung des Mädchens kaum als auffällig empfinden, liegt an der jahrhundertelangen Ästhetisierung weiblicher Jugendlichkeit in der Malerei. Irritierend wirkt allein das Werkzeug am nackten Körper, nicht die Darstellung des Mädchens selbst. Diese gezielte Verschiebung legt einen Mechanismus offen. Das Vertraute wird fremd, das Gewohnte zur Frage. So entstehen Widersprüche, die unsere Realität hinterfragen, indem sie uns eine neue, kritische Aufmerksamkeit abringen.

L.E.

Cornelia Schleime

(*1953, Ostberlin, D; lebt in Berlin, D)

Ulrike Crespo sammelte etliche Aquarellzeichnungen von Cornelia Schleime, die heute fest zum Kanon der bekanntesten Malerinnen ihrer Generation gehört.

Ihr Frühwerk ist zu großen Teilen verschollen. 1984 flieht sie aus der DDR nach Westberlin und muss dabei nicht nur ihr Zuhause, sondern auch ihr künstlerisches Schaffen zurücklassen.

Heute gilt das Interesse an der Malerin nicht nur ihren aktuellen Gemälden, sondern auch einer Wiederaufarbeitung ihrer Arbeiten aus der DDR.

Hier sehen wir künstlerische Arbeiten aus den 1990er-Jahren. Sie zeigen eine Cornelia Schleime, wie wir sie heute nur selten zu sehen bekommen.

Die Protagonist:innen in ihren Aquarellen scheinen wie Bot:innen einer verschollenen oder mystischen Welt. Wie ein Wolpertinger, ein bayerisches Fabelwesen, stakt ein Hasenkopf auf langen Menschenbeinen vor pastellfarbenem Hintergrund. Zwei Stierfiguren vereinen sich im Kampf auf einer tief-schwarzen Fläche. Wie auf Wasser spiegeln sich ihre Körper, schemenhaft und ausgemergelt hinter dem Schwarz, als wäre ihr Spiegelbild ein Bote einer jenseitigen Vision. Cornelia Schleime befasst sich neben mystischen Wesen auch mit dem weiblichen Körper als Verhandlungsraum zeitlicher Aspekte. Das *Mädchen mit Spazierstock* (1998) erinnert mit ihrem Kleid an Biedermeier-Zeiten. Zugleich ist sie ein wenig aus der Zeit gefallen, wie sie so ganz kontextlos und etwas einsam auf dem blanken Papieruntergrund steht. Auch die Frau mit Ballettschuhen wirkt anachronistisch. Vielleicht ist es eine Referenz auf den Aquarellmeister Egon Schiele, in der Cornelia Schleime den künstlerischen Blick auf den weiblichen Körper verhandelt. Die Tänzerin offenbart sich Be-

trachtenden nicht, sondern wirkt in ihre eigene Gedankenwelt versunken. Beide Beine geschlossen und mit den Armen umfasst, begegnet sie unserem Blick nicht, ganz so, als wäre ihr nicht bewusst, auf dem Bild zu sein, oder als wäre es ihr gleichgültig oder als wäre sie gar etwas verschämt, dass sie beobachtet wird.

L.E.

Dayanita Singh

(*1961, Neu-Delhi, IND; lebt in Neu-Delhi, IND)

Die in Neu-Delhi lebende Künstlerin gilt als die bedeutendste Protagonistin der indischen Gegenwartsfotografie. Bekannt wurde Dayanita Singh vor allem durch ihre sorgfältig gestalteten Künstlerbücher, die sie von Anbeginn als tragbare Museen betrachtete. Sie selbst bezeichnet sich als „a bookmaker working with photography“. Es waren zumeist kleinformatige, handliche Bücher, die man mühelos auf Reisen mitnehmen konnte. Die Bücher Dayanita Singhs hatten immer einen sehr intimen Charakter, eher ein Roman als ein stattlicher Bild-band. Buchtitel wie *Privacy* (2004), *Go Away Closer* (2007), *Dream Villa* (2010) oder *House of Love* (2010) sind bezeichnend für die Haltung der Künstlerin zu den Motiven der Bücher als „portable museums“. Das Ankommen und das Abreisen, Nähe und Distanz, sowohl räumlich betrachtet als auch im Privaten, Begegnungen und Trennungen, Wachen und Träumen sind allesamt Momente unseres Lebens. Im Medium der Fotografie verbindet sich immer der gegenwärtige Augenblick mit der späteren Erinnerung.

Einen ersten Höhepunkt, auch in Bezug auf ihre langjährige Zusammenarbeit mit dem deutschen Verleger Gerhard Steidl in Göttingen, bildet dabei die Publikation *Sent a Letter* (2008). In einem Leinenschuber befindet sich ein Set von sieben kleinen Bänden, deren Fotos jeweils auf einem Leporello angeordnet sind. Die sieben Büchlein haben den Charakter von Reisetagebüchern mit der Betonung auf Absender:in und Empfänger:in. Sie sind Orten gewidmet wie dem Swaraj Bhavan in Allahabad, dem einstigen Wohnsitz von Jawaharlal Nehru, Indiens erstem Ministerpräsidenten, Städten wie Mumbai, Kalkutta oder Varanasi, aber auch historischen Bauwerken wie dem Devi Garh Palace in Udaipur oder dem Padmanabhapuram

Palace in Tamil Nadu. Das siebte und letzte Büchlein zeigt die Fotografien von Nony Singh, der Mutter der Künstlerin. Sie war bereits in den 1960er-Jahren eine passionierte Fotografin und hat vor allem Familienporträts angefertigt, darunter eine ganze Reihe von Kinderbildern von Dayanita Singh. All diese kleinen Fotoalben mit dem Titel *Sent a Letter* sind Tagebücher, die verschiedenen Reisegefährt:innen gewidmet sind. Die Künstlerin verzichtet dabei bewusst auf eine Beschriftung oder Datierung der einzelnen Fotografien.

Dayanita Singh fordert die Museumsbesucher:innen heraus, gewohnte Pfade bei der Bildbetrachtung zu verlassen. Die Künstlerin führt uns in ein Labyrinth, in dem wir uns vielleicht sogar für Augenblicke verlieren.

„The play with the real and the fictional is what I am interested in.“

„Das Spiel mit dem Realen und dem Fiktiven ist es, woran ich interessiert bin.“

Dayanita Singh

Das gesamte Werk durchzieht eine Balance zwischen der Wahrheit der Dokumentarfotografie und der Subjektivität des Fiktiven. Es bildet gleichsam wie eine Bibliothek der Bilder ein Archiv der Künstlerin der vergangenen 40 Jahre.

Ulrike Crespo erwarb diese Künstlerbücher direkt im Atelier von Dayanita Singh bei einer Indienreise im Jahr 2014.

M.K.

Kiki Smith

(*1954, Nürnberg, D; lebt in New York, USA)

Flew out/into the Night

*Where there is no light there is no need/
for eyes/ Photosensitive/ Barren/ Glass ice/
Forest of twilight/ A place to reside/
Full of wind and birds/ Forage/ Black Rain/
Coal/ Black Snow/ Black Rabbit/ A Black Cloud/
Winter!/ ...*

— From Kiki Smith's notebook, 1998

Floh hinaus / in die Nacht,

*Wo kein Licht ist, ist auch kein Bedarf /
für Augen / Lichtempfindlich / Karg / Glaseis /
Wald der Dämmerung / Ein Ort zum Verweilen /
Voller Wind und Vögeln / Futter /
Schwarzer Regen / Kohle / Schwarzer Schnee /
Schwarzer Hase / Eine Schwarze Wolke /
Winter! / ...*

— Übersetzt von Leonie Emeka,
aus dem Notizbuch von Kiki Smith, 1998

Jersey Crows (1997) war Kiki Smiths Antwort auf Zeitungsberichte von 1995, in denen geschildert wurde, wie in New Jersey Vögel tot vom Himmel fielen – nachdem sie durch einen Nebel aus Pflanzenschutzmitteln geflogen waren.

Dazu schuf Smith eine Installation aus 20 Krähen aus schwarzer Bronze. Die Vögel liegen reglos auf dem Boden, als wären sie im Moment des Todes erstarrt. Entstanden zwischen 1995 und 1997, war die Arbeit zuletzt 2018 im Haus der Kunst in München zu sehen.

Aus der Installation ging eine Folge von drei Drucken hervor. Jeweils zwei Motive pro Blatt wurden im Irisdruck-Verfahren übereinandergelegt – lasierende Grundfarben, in einem einzigen Vorgang gedruckt, vermischen sich ohne Rasterung zu weichen, fließenden Übergängen.

In vielen ihrer Werke verhandelt Smith religiöse und mythische Motive. Ihre erste Installation erinnerte an die Arche Noah – jedoch bevölkert von toten Tieren. Wie eine zoologische Sammlung, konserviert und zugleich voller Bedeutung.

In der Antike versuchten römische Auguren, aus dem Flug der Vögel göttliche Botschaften zu lesen. Krähen, die tot vom Himmel fallen – schwarze Vögel, die es buchstäblich auf die Erde regnet – hätten sie als Unheilszeichen gedeutet, als düsteres Omen.

Die Krähen in *Jersey Crows*, steif wie in Totenstarre, wirken paradoxerweise lebendig. Sie sind wie ein Stillleben, jedes zeigt eine stille Spannung im Körper. Die toten Vögel durchdringen den Raum – sie liegen da und beleben doch alles um sich herum.

L.E.

Günter Umberg

(*1942, Bonn, D; lebt in Köln, D, Corberon, F)

Die extrem berührungsempfindliche, samtige Oberfläche des Gemäldes *ohne Titel* (2004) entfaltet eine starke Sogwirkung für das Auge und suggeriert Tiefe. Wir blicken wie durch ein Fenster in einen schier grenzenlosen Bildraum, wie in einen blinden Spiegel, in dem wir aber nicht unser Antlitz erkennen, vielmehr entsteht ein inneres Selbstbildnis.

Das Werk ist eine konzentrierte monochrome Bildfläche in einem leichten Hochformat von $36 \times 34,7 \times 5,7$ cm, das exakt unserem Gesichtsfeld entspricht.

Seit mehr als vierzig Jahren malt Günter Umberg monochrome Bilder. Die besondere Intensität von Umbergs Arbeiten entsteht durch den wiederholten Auftrag von Farbpigmenten und Bindemitteln – konzentriert auf relativ kleinen Formaten.

Ab den 1980er-Jahren fand Günter Umberg zu den Malmaterialien, die bis heute charakteristisch für seine Werke sind: pulverisierte reine Pigmente. Seitdem verwendet er vor allem schwarze Pigmente, aber auch grüne, rote und blaue. Umberg zählt zu den Vertretern des „Radical Painting“, einem Kreis von Künstler:innen aus den USA und Westeuropa, die sich in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts auf die Grundlagen der Malerei, allen voran auf die Farbe, konzentrierten. In zeitintensivem Prozess und in bis zu fünfzig Malschichten trägt er die losen Pigmente mit dem Pinsel auf, im Wechsel mit aufgesprühten Lagen aus Dammarharz, das zuvor in Balsamterpentin aufgelöst wurde und als Bindemittel dient. Ein Bild ist erst dann fertig, wenn dem Künstler die Farbe intensiv genug erscheint.

Da die massiven Bildträger aus MDF abgeschrägt sind und dadurch subtile Schatten entstehen, scheinen die Werke regelrecht vor der Wand zu schweben.

Günter Umberg vergleicht seine gemalten Bilder mit menschlichen Wesen. Sie sind nichts Gegebenes, nichts Erdachtes. Sie sind Energiesysteme, die Grenzen überschreiten. Der Künstler beschäftigt sich mit fundamentalen Fragestellungen der Malerei. Und wie bereits bei Kasimir Malewitschs ikonischem *Schwarzen Quadrat* von 1915 stellt sich die Frage, ob es tatsächlich ein abstraktes Bild ist, oder ob ein solches Werk die höchste Form von Realismus darstellt, denn es zeigt ja nichts anderes als ein schwarzes Quadrat, in unserem Fall ein leuchtend dunkelgrünes Rechteck.

M.K.

Ben Vautier

(1935, Neapel, I — 2024, Nizza, F)

Auf die Rückseite des Gemäldes *Take Art As It Comes* (2010) zeichnete Ben Vautier eine Widmung an die Sammlerin Ulrike Crespo:

Ein Strichmännchen
hält mit beiden Händen zwei Schilder hoch.
Auf dem einen steht: „take love as it comes“
(nimm die Liebe, wie sie kommt), auf dem
anderen: „take life as it comes“ (nimm das Leben,
wie es kommt). Das Figürchen lacht und ruft
in einer Sprechblase: „take Uilly as she comes,
always smiling“ (nimm Uilly, wie sie kommt –
immer lächelnd).

Ben Vautier gehört zu den bedeutendsten Vertretern der Fluxus-Bewegung. Ulrike Crespo erwarb von dem französisch-schweizerischen Künstler zwei seiner *Écritures*-Gemälde. Das zweite und für die Ausstellung namensgebende Werk *Die Zeit hat kein Zentrum* (1992) ist im Eingangsbereich zu sehen.

Die prägnanten Slogans, die er in Schreibschrift mit Acrylfarbe direkt aus der Farbdose auf einen dunklen Hintergrund aufträgt, wurden zunächst in ganz Frankreich und schließlich weltweit bekannt. Dabei steht für ihn nicht die Ästhetik des Bildes im Vordergrund. Vielmehr ist ihm wichtig, dass seine schriftlichen Botschaften verstanden werden. Denn in seinen Arbeiten stellt der Konzeptkünstler die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Sprache, von der Bedeutung von Bedeutung und von der Idee und ihrer Realisierung.

Ulrike Crespo wählte für ihre Sammlung jene Werke, deren Aussagen für sie von besonderer Bedeutung waren. *Take Art As It Comes* ist für sie nicht nur ein Slogan von Ben Vautier, sondern eine Haltung zur Kunst.

„Nimm die Kunst, wie sie kommt“ – dieser Leitsatz soll dazu aufrufen, den Werken mit Offenheit zu begegnen und sich auf sie einzulassen – und wendet gleichzeitig den Blick auf sich selbst zurück, denn – überspitzt gesagt – fordert das Kunstwerk: Nimm mich so, wie ich daherkomme.

L.E.

Darius Žiūra

(*1968, Joniškėlis, LT; lebt in Vilnius, LT)

Diese Porträts sind Teil der Fotoserie *Emission* (2005), die Darius Žiūra auf einer Reise in entlegene Dörfer in Litauen anfertigte. Mit Kindern im Blick will der Fotograf die Lebenswelt in Litauen neutral im Objektiv festhalten.

Dennoch sind die Porträts konstruiert. In der Bildmitte steht ein Mädchen starr und kerzengerade. Ihre Arme sind fest an den Körper gepresst, die Beine sind geschlossen. Fast so, als müsse es sich für diesen besonderen Moment wappnen, als würde es seine Unsicherheit und Scham in eine rechteckige Körperhaltung verpacken wollen.

In der Serie *Emission* bildet Žiūra die Kinder nicht etwa in einem unbemerkten Moment beim alltäglichen Spiel ab. Er arrangiert sie in immer gleicher Pose: zentral in der Bildmitte, frontal zur Kamera ausgerichtet, in gerader Haltung und mit ausdruckslosem Gesicht.

Dadurch erschafft der Fotograf eine Serialität, die an fotografische Methoden der frühen Volkswissenschaft erinnert. Menschen wurden dazu systematisch im Bild erfasst, in immer gleicher steifer Pose, um Unterschiede in Kleidung, Haartracht und Physiognomie hervorzuheben. Diese fotografische Methode erhob Anspruch auf Objektivität, die sich auch bei Žiūra in das Bild drängt.

Einsam stehen die Mädchen in der Bildmitte, der Hintergrund deutet auf ärmliche Zustände hin. Die Bilder sind mehr eine Tatsache denn eine Allegorie einer kargen Lebenswirklichkeit. Die Porträts erwecken Mitleid. Doch werfen die Mädchen den Blick auf uns zurück und exponieren uns als Voyeur:innen ihrer Lebensrealität.

Diese Publikation erscheint begleitend zur Ausstellung
Die Zeit hat kein Zentrum – Werke aus der Kunstsammlung
 Ulrike Crespo im Crespo Haus, Frankfurt.

24.10.2025 — 18.1.2026

Crespo Foundation
 im Crespo Haus
 Weißfrauenstraße 1–3
 60311 Frankfurt am Main
www.crespo-foundation.de

Vorstand
 Prof. Christiane Riedel
 Dr. Dettloff Schwerdtfeger
 Dr. Christian Meyn

Stiftungsrat
 Karin Heyl
 Prof. Dr. Christian Duve
 Karl von Rohr

Begleitpublikation

Texte
 Leonie Chima Emeka
 Dr. Mario Kramer
 Prof. Christiane Riedel

Redaktion
 Lena Sobczinski

Korrektorat
 Renate Bacher
 Marie Georgi

Lektorat
 ad editum

Fotos
 Axel Schneider
 Xiomara Bender (Portrait Ulrike Crespo)

Gestaltung
 U9 visuelle Allianz

Druck
 Kümmel KG Druckerei

Ausstellung

Programmleitung
Open Space
 Prof. Christiane Riedel

Kurator
 Dr. Mario Kramer

Kuratorische Assistenz
 Leonie Chima Emeka

Sammlungsarchiv
und Koordination
 Renate Bacher

Ausstellungsmanagement
 Lena Sobczinski

Technische Betreuung
und Veranstaltungen
 Jan Lotter
 Ingrid Pradler

Assistenz
Ausstellungsmanagement
 Marie Georgi

Beratung
 Yama Rahimi

Ausstellungsarchitektur
 Prof. Dr. Michel Müller, Studio MC
 Mario Könecke, Entedimension

Art Handling
 Marc Haub
 Oliver Heinzenberger
 Özcan Kaplan
 Johannes Schwalm
 Lena Stewens

Kunstransporte
 Hasenkamp Internationale
 Transporte GmbH

Technische Realisierung
der Videoinstallation
 Markus Berger, satis&fy AG

Neurahmungen
 Michael Mittenzwey

Konservatorische
Betreuung
 Yousef Shiraz
 Ulrich Lang

Ausstellungsbeleuchtung
 Stephan Zimmermann Lightsolutions

Malerarbeiten
 Zeljko Radić Innenausbau

Wandtexte
 Schreiber Messegrafik und Messebau

Externes Führungsteam
 Teresa Heinzelmann
 Mike Bill

Gestaltung
 U9 visuelle Allianz

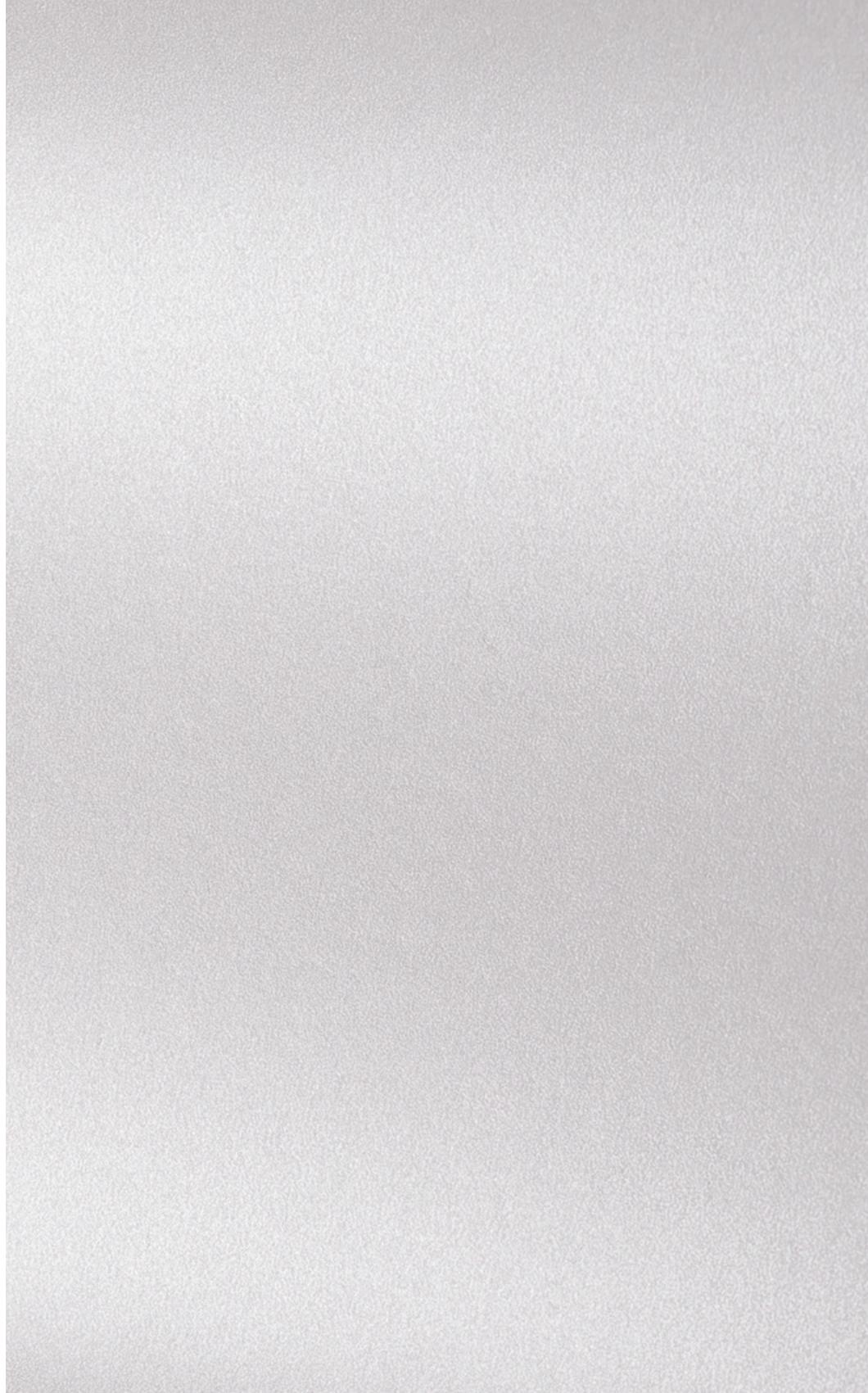
Ausstellungsfotografie
 Jens Gerber

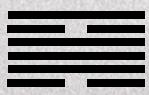
Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit
 fsr kommunikation

© Oktober 2025 Crespo Foundation



Crespo
Foundation





Crespo
Foundation