

# SECESSION

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, Friedrichstraße 12, A-1010 Wien  
Telefon +43 1 587 53 07, Telefax +43 1 587 53 07-34, www.secession.at

## Informationsmaterial für LehrerInnen

**CHRISTOPHER WILLIAMS & JEROEN DE RIJKE / WILLEM DE ROOIJ**

**25. 11. 2005 – 15. 1. 2006**

## INHALT

<b>Einführung</b>	.....	<b>2</b>
<b>Arbeitsblatt zur Ausstellung</b>	.....	<b>4</b>
Themen: natürlich – künstlich, analoge Fotografie, architektonische Intervention		
<b>Vor- und Nachbereitung des Ausstellungsbesuches</b>		
<b>Malerei ohne Malerei</b>	.....	<b>6</b>
Ein Vergleich / Die Bildgattung Stilleben		
<b>Präsentationsräume</b>	.....	<b>9</b>
Das Verhältnis von Kino und Kunst im Werk von de Rijke / de Rooij		
<b>Auf der Suche nach Objektivität</b>	.....	<b>10</b>
Positionen sachlicher Fotografie im 20. Jhd.:		
Bernd und Hilla Becher, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, August Sander		
<b>Die Fotografie zeigt dir alles, aber sie erklärt dir nichts“</b>	.....	<b>15</b>
Christopher Williams Streben nach Objektivität		
<b>Vorschläge zur praktischen Arbeit</b>	.....	<b>17</b>
Themen: natürlich – künstlich, Schnappschuss oder Inszenierung, Raumkonzept, architektonische Intervention – Gesamtkunstwerk		
<b>Texte:</b>		
Jeroen de Rijke & Willem de Rooij:	.....	<b>20</b>
<i>Azra Akin, Agbani Darego, Ayaan Hirsi Ali, Amina Lawal</i>		
Catrin Lorch: Jeroen de Rijke und Willem de Rooij – <i>The Point of Departure</i>		
<b>Literaturhinweise</b>	.....	<b>25</b>

## Einführung

Christopher Williams und Jeroen de Rijke / Willem de Rooij haben ihre Ausstellung, die alle Räume des Hauses bespielt, gemeinsam erarbeitet. Ihre unabhängig voneinander entwickelten Positionen treten dabei in einen Dialog, der die Ähnlichkeiten ihrer Ansätze und die Differenzen in der Ausführung deutlich werden lässt. Diese Art der Ausstellung unterstreicht in hohem Maße das Selbstverständnis der Secession als KünstlerInnenvereinigung und Produktionsort zeitgenössischer Kunst.

Der Schnittpunkt des Werkes von Williams und de Rijke / de Rooij ist das Nachdenken über die Koordinaten und Bedingungen fotografischer und filmischer Bildproduktion. Ausgehend von einer Ästhetik, die sich am Dokumentarischen orientiert, setzen sich beide Positionen mit Zustand, Präsenz und Wirkung dieser Bilder auseinander. In einer Welt der visuellen Reizüberflutung wird oft weniger das Bild als solches wahrgenommen, sondern vielmehr das, was es darstellt.

Wenn die Fotografie als Medium Zeit und Bewegung still stellt, dann halten **Williams** Bilder auf paradoxe Weise fest, was in der Welt war und deshalb flüchtig und stets im Verschwinden begriffen ist. Dabei ist er um größtmögliche **Objektivität** bemüht. „Es ist notwendig, sich die Dinge von allen Seiten genau anzuschauen“, sagt er bei einer Ausstellungseröffnung. „Die Fotografie zeigt dir alles, aber sie erklärt dir nichts“.<sup>1</sup> So zeigen seine Fotografien zum Beispiel Ansichten einer Mittelformatkamera, rekurren auf Ästhetiken der Werbung vor 30 oder 40 Jahren und konfrontieren täuschend echte Maiskolben mit einer Farbkarte, die zur Normierung fotografischer Aufnahmen verwendet wird. Die Verwendung analoger Fotografie sieht er dabei „weder nostalgisch noch als ein Argument gegen digitale Medien, sondern vielmehr als den Versuch, diese Prozesse im Augenblick ihres Verschwindens zu begreifen“. Williams verknüpft solcherart die Materialität seiner Aufnahmen mit der Historizität des Aufgenommenen. Geschichte schreibt sich gleichermaßen den Objekten der materiellen Welt und ihren Abbildern ein.

„**Art is artificial, and we like that.**“ **De Rijke / de Rooij** rühren mit ihren Arbeiten an die Selbstverständlichkeit des Sehens und Übersehens. Bilder werden von ihnen gleich in doppelter Weise produziert: einerseits konkret als Filme, als Fotografien und Installationen, andererseits gesellschaftlich durch Konventionen der Wahrnehmung und Inszenierung. Langsam sich entwickelnd, visuell opulent oder in der Konfrontation mit Texten provozieren ihre Arbeiten Blickweisen, die sich an Veränderungen im Detail schärfen, ohne dabei auf eine durchgehende Erzählung angewiesen zu sein. Ihre Bilder erzählen keine Geschichte als die eigene.

---

<sup>1</sup> Vgl. Melanie Mayr, *Christopher Williams im Braunschweiger Kunstverein*, 21. 5. – 24. 7. 2005

Sie sind konzentrierte, nahezu statisch anmutende Abbildungen oder speziell ausgesuchte Studien – wie zum Beispiel eine Blume, ein Innenraum einer Kirche oder eine Liebesaffäre. In einer Welt, in der Bilder allgegenwärtig sind, liefern diese Filme, trotz ihrer Referenzen zu Film und Malerei, eine Möglichkeit zum Innehalten.<sup>2</sup>

Im Hauptraum der Secession zeigen de Rijke / de Rooij den 16 mm Film *Mandarin Ducks*, den sie im Sommer erstmals bei der Biennale in Venedig präsentierten: Liebe und Korruption, psychische Gespaltenheit und Chaos, Abhängigkeiten und Ideale – das sind die Dinge, die zehn Personen in einer modern ausgestatteten Wohnung zu verhandeln haben. Die demonstrativ artifizielle Performance der SchauspielerInnen, die gemälde-artig aneinander gereihten Standbilder und die nichtlinearen Narrationen betonen den Konstruktionscharakter und die Künstlichkeit der Bilder. Im Wechsel mit *Mandarin Ducks* läuft in der Galerie der Secession der 35 mm Film *The Point of Departure* – eine Kamerafahrt, die Struktur und Muster eines kaukasischen Teppichs aus dem 19. Jhdt. untersucht.

Überlegungen zur Übertragbarkeit der Farben in ein schwarzweißes Spektrum, Bezüge zwischen Objekt und Abbild sind Ausgangspunkte zu *Bouquet IV*. Während die kunstvoll im Raum arrangierten, wie Skulpturen im Raum platzierten Blumensträuße von de Rijke/de Rooij zunächst nichts anderes zu sein scheinen als sie selbst, zwingen begleitende Texte und parallel präsentierte Fotografien dem exponierten Objekt massive Bedeutung auf.<sup>3</sup>

Die vielfältigen Verknüpfungen und Bezüge inhaltlicher und formaler Art, die in der Ausstellungsgestaltung und Ausstellungsarchitektur deutlich werden, weisen darauf hin, dass die Bilder, die das Medium der analogen Fotografie und des Films liefert, nicht als Abbilder außerhalb einer wirklichen Welt stehen, sondern formend und den Blick lenkend in sie eingreifen.

**Jeroen de Rijke**, geb. 1970, und **Willem de Rooij**, geb. 1969, leben und arbeiten in Amsterdam.

**Christopher Williams**, geb. 1956, lebt und arbeitet in Los Angeles.

---

<sup>2</sup>Vgl. Besuchertext zur Ausstellung *Together*, Magazin 4, Bregenz, 30. 1. - 13. 3. 2005

<sup>3</sup>Vanessa Joan Müller, *Komplizierte Bilder*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung, Secession, Wien 2005, S. 49

## **Arbeitsblatt zur Ausstellung**

Themen: natürlich – künstlich, analoge Fotografie, architektonische Intervention

Was fällt Euch in der Ausstellung zuerst auf?

Echt oder falsch?

Wo befindet sich das Bild zum Objekt?

Was war zuerst – das Foto oder der Blumenstrauß?

Welche Geschichte erzählen die Blumen?

Wo habt ihr Blumenbilder sonst schon gesehen?

Wie nennt man diese Blumenbilder?

Wie alt sind die Fotos?

Welche Motive, welche Dinge sind hier abgebildet?

Kennt ihr diese Dinge? Wo habt ihr ähnliche Abbildungen schon gesehen?

Warum ist dasselbe Objekt ein paar Mal zu sehen?

Warum hängen die Bilder so tief?

Wo sind die Fotos gemacht?

Welche Kamera wurde verwendet?

Was ist analog, was ist digital?

Was ist ein Kontaktabzug?

Welche Geschichten erzählen die Bilder?

Warum sind die Titel so lang, worüber geben sie Auskunft?

An welche Orte erinnern die Präsentationsräume, in denen die Filme von de Rijke/de Rooij gezeigt werden?

Was ist in diesen Räumen zu sehen? Beschreibt die „Einrichtung“!

An welche Art von Architektur erinnert der Hauptraum?

Wie sieht der Hauptraum aus, wenn keine Ausstellung zu sehen ist?

Wo und wie sind konkrete Elemente – Plakate, Tafeln, Wände etc. die sonst immer im Haus sind, in die Ausstellung eingebaut?

Wie werden diese Elemente mit den Ideen, die der Ausstellung zugrunde liegen verknüpft?

## Vor und Nachbereitung des Ausstellungsbesuches

### Malerei ohne Malerei – ein Vergleich

Das Künstlerduo Jeroen de Rijke und Willem de Rooij verbinden das Genre der Malerei mit dem des Films. Ihre filmischen Sequenzen sind oft verlangsamte oder reduzierte Bild für Bild – Abfolgen, die maßgeblich von der holländischen Malerei angeregt worden sind.<sup>4</sup>

### Die Bildgattung „Stilleben“

In der Malerei lassen sich verschiedene Bildgattungen feststellen. Solche Bildgattungen sind beispielsweise Altarbilder, Landschaftsbilder, Genre- und Sittenbilder, Architektur- und Stadtansichten, Landschaften, Stilleben und Porträts.



Ambrosius Bosschaert, *Blumenstück*, um 1620, Öl auf Holz, 64x64, Mauritshuis Den Haag



De Rijke / de Rooij, *Bouquet I*, 2002

Vergleiche die Zusammenstellung der Bouquets auf den Bildern.

Welche Geschichten und Ereignisse könnten die Künstler hier ansprechen?

Wodurch unterscheiden sich klassische Stilleben von den Arbeiten von de Rijke / de Rooij?

<sup>4</sup> Vgl. Ausstellungsinformation zu *Malerei ohne Malerei*, Siemens Arts Programm, 31. 1 – 7. 4. 2002

Das Stilleben von Ambrosius Bosschaert will mehr sein als ein bloßes Abbild der Gegenstände. Im *Blumenstück* von 1620 wurde die Schönheit dieser Welt durch die Darstellung kostbarer Blumen gezeigt und auf die Exotik fremder Länder in der Wiedergabe seltener Meeresschnecken aufmerksam gemacht. Erst bei genauerem Hinsehen wird deutlich, das hier nicht einfach ein Blumenstrauß in einer Vase abgebildet ist. Die Darstellung einer Vielzahl von Blumen, die damals nicht zur gleichen Zeit blühen konnten, lässt ahnen, dass dieses „Blumen-Porträt“ über das Einfangen eines schönen Augenblicks hinausgeht.<sup>5</sup>

*Bouquet II* besteht aus vier Teilen: einer Kopie des von Willem de Rooij und Jeroen de Rijke verfassten Artikels Azra Akin, Abgani Darego, Ayaan Hirsi Aslan, Amina Lawai, einer detaillierten Beschreibung des Blumenstraußes, einer Auflistung der verwendeten Blumen sowie einem Echtheitszertifikat.<sup>6</sup>

Begleitende Texte zwingen dem Bild, dem Blumenstrauß, der kunstvoll im Raum arrangiert ist, massive Bedeutung auf. Formale und gesellschaftspolitische Fragestellungen treffen aufeinander. So tritt durch die Ergänzung des Textes bei *Bouquet II* die Schönheit der Blumen, bestätigt und garantiert durch abendländische Kunst- und Kulturgeschichte<sup>7</sup>, in Konkurrenz zu anderen Auffassungen von Schönheit, in dem Fall weiblicher Schönheit, Tugend und Moral, die letztendlich zu den im Begleittext erwähnten Ausschreitungen bei der Misswahl in Nigeria führen.



Jeroen de Rijke / Willem de Rooij, *Bouquet IV*, 2005

Aus wie vielen Teilen besteht *Bouquet IV*?

Wie ist diese Arbeit in der Secession präsentiert und wie korrespondiert sie mit den anderen Kunstwerken?

---

<sup>5</sup> Vgl. Figlhuber, Darbringer (Hg.), *Kunst I*, Wien 1997, S. 128 ff.

<sup>6</sup> in: Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, 1/02

<sup>7</sup> andere Stilleben: Blumenstrauß in Tonvase und der Versuch einer Artenbestimmung, in: *Breughel. Flämische Malerei um 1600*, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, S.280, 535.

Welche Bildgattungen liegen den Filmen von de Rijke / de Rooij zugrunde?  
Welche Aspekte erzeugen die große vorhandene Künstlichkeit in *Mandarin Ducks*?  
Was ist ein Genrebild?



Still aus *Mandarin Ducks*, 2005

„Genre“, in der bildenden Kunst die Darstellung von Szenen aus dem alltäglichen Leben der verschiedensten Gesellschaftsschichten, gekennzeichnet durch Lebensnähe und hohen Realitätsbezug (auch Sittenbild).<sup>8</sup>

De Rijke / de Rooij reduzieren und fokussieren auf signifikante Details, kulturell kodierte Dinge, die sie wirkungsvoll ins Bild setzten. „In der Ausstattung zu *Mandarin Ducks* tauchen zum Beispiel neben einem venezianischen Spiegel ein holländisches Designer-sofa, ein islamisches Mosaik und ein Zebrafell auf. Aspekte wie Kolonialismus, Modernismus, die Adaption anderer Kulturen unter Ausblendung ihrer tradierten Codierung in diesen Dingen sind, sobald sie als filmische Kulisse auftreten, bereits manifest. Sie werden jedoch nicht explizit thematisiert, sondern gehen eine Synthese mit den übrigen filmischen Konstituenten – Dialoge, Kostüme, Lichtregie, aber auch Genre und Design – ein, sodass sich insgesamt ein dicht gewebtes, stilbesessenes All-Over ergibt, das sich wiederum über die existentielle Leere des Lebens der Protagonisten legt.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. 5, Erlangen 1994, S. 40

<sup>9</sup> Vanessa Joan Müller, *Komplizierte Bilder*, in: Ausstellungskatalog Secession

## Präsentationsräume

Das Verhältnis von Kino und Kunst im Werk von de Rijke / de Rooij

Die Künstler produzieren neben einer kleinen Anzahl von Fotografien hoch entwickelte 16 und 35mm Filme, die keinem typischen Erzählmuster gleichen. Diese werden in speziell umgebauten Museums- und Galerieräumlichkeiten in regelmäßigen Intervallen gezeigt. Beinahe alle filmischen Arbeiten fügen sich in diese präzise Rahmung aus Präsentation und Vorführung ein. Außerhalb der Vorführungszeiten präsentiert sich die Filminstallation als minimalistisches Arrangement aus Sitzbank und dem in einer schalldichten Box platzierten Projektor. Auch inhaltlich liefern diese Filme sowohl Referenzen zur Filmgeschichte als auch eine Möglichkeit zum Innehalten. Lange Einstellungen, in denen die Zeit in der Dimension der Darstellung selbst hervortritt, und fragmentierte Erzählungen kennzeichnen ihre Filme und machen sie so zum Teil einer Filminstallation, in der Präsentationsraum und vorgeführter Film eine Symbiose eingehen.

„In unseren Filminstallationen, fotografischen Arbeiten und Publikationen der letzten 10 Jahre ist die Nichtpräsenz von Bildern oft genauso wichtig wie das Bild selbst. Wir sind extrem wählerisch und vorsichtig mit deren Ausgabe; das Entwerfen einer Einladung oder die Gestaltung einer Katalogseite nehmen ebenso viel Zeit in Anspruch wie das Arbeiten an einem Film. Daher haben diese Objekte auch den Status eines autonomen Werkes. Als Filmmacher fühlen wir uns für jedes Bild, das wir neu kreieren, verantwortlich. Daher unternehmen wir den Versuch, soviel Einfluss wie möglich auf den Kontext der Bildzusammensetzung auszuüben.“<sup>10</sup>



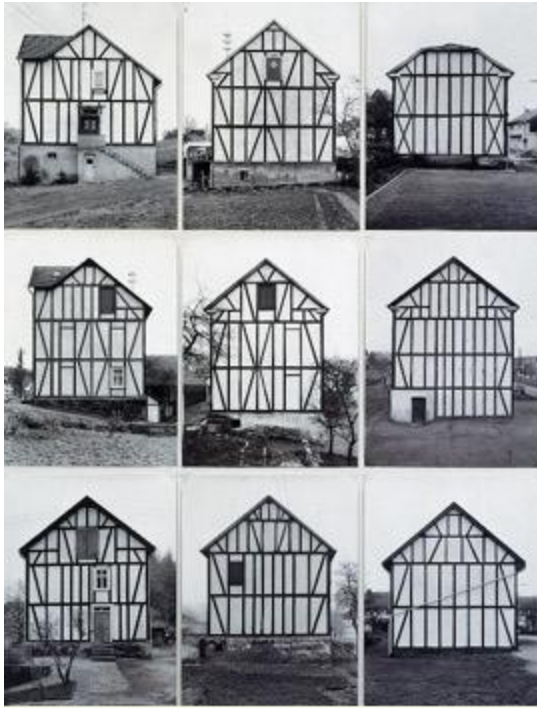
Beschreibe die hier vorgefundenen Merkmale eines Kinos.

---

<sup>10</sup> Besuchertext zur Ausstellung *Together*, Magazin 4, Bregenz 30. 1. - 13. 3. 2005

**Auf der Suche nach Objektivität – Positionen sachlicher Fotografie im 20. Jhdt.:**  
Bernd und Hilla Becher, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, August Sander

### **Bernd und Hilla Becher**



Ausschließlich mit Architektur befasst, entwickeln Bernd und Hilla eine Systematik in ihrem Konzept der Darstellung von Durchschnittsgebäuden, Industrie und Nutzbauten. Speicheröfen, Wassertürme, Hochöfen, Fördertürme und Silos werden nach streng festgelegten Grundsätzen aufgenommen und systematisch zu Sequenzen arrangiert. Durch die Anerkennung ihrer Arbeit findet technisch perfekte Fotografie Einzug in den Kunstbetrieb.<sup>11</sup>

Welche Fotografien Williams lassen sich mit den Bildfolgen der Bechers vergleichen?

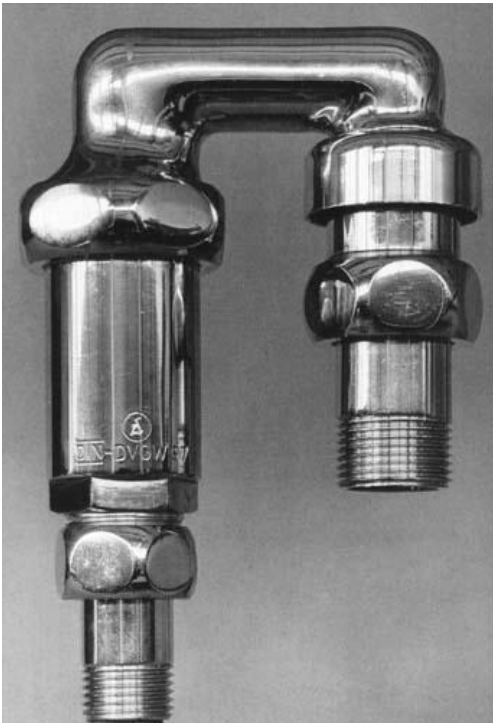
Wodurch unterscheiden sich die Architektur Fotografien der Bechers von Williams  
Abbildung von einem Mietshochhaus in Lodz?

Welche kompositorischen Grundsätze verfolgen Bernd und Hilla Becher?

---

<sup>11</sup>vgl. *Photografie des 20. Jhdts.*, Museum Ludwig Köln, Köln 1996, S. 50 ff.

## Albert Renger-Patzsch



Albert Renger-Patzsch  
*Rohrbelüfter und Entlüfter*, 1961,  
Gelatinesilber, 22,3 x 15,6 cm  
ML/F 1990/898



Albert Renger-Patzsch  
Werbeaufnahme für die Jenaer Werke, um 1935  
Gelatinesilber, 38 x 28,2 cm  
ML/F 1977/655

Als entschiedener Gegner der künstlerischen Fotografie entwickelte Renger-Patzsch seinen präzisen und auf exakte Formenwiedergabe abzielenden Aufnahmestil, der ihn zu einem führenden Vertreter der sachlichen Fotografie in Deutschland machte. Bekannte Publikationen wie *Die Welt ist schön* zeigen seine Industriefotografien in einem programmatischen Kontext – sie stehen gleichermaßen als Dokumente und als ästhetische Leitbilder des technischen Zeitalters.<sup>12</sup>

Vergleiche die Titel der Fotografien von Renger-Patzsch und Williams.

Welchen kompositorischen Regeln unterwirft sich Renger-Patzsch?  
Was macht ihn zu einem neutralen, genauen Beobachter des technischen Zeitalters?  
Welche Interessen bestimmen seine Motivwahl?

---

<sup>12</sup> Vgl. *Photografie des 20. Jhdts.*, Museum Ludwig Köln, Köln 1996, S.530 ff.



Christopher Williams, Kiev 88, 4.6 lbs. (2.1 Kg) Manufacturer: Zavod Arsenal Factory, Kiev, Ukraine.  
Date of production: 1983-87  
Douglas M. Parker Studio, Glendale, California. March 28, 2003 (NR. 1, 2, 3)

„Es ist notwendig, sich die Dinge von allen Seiten genau anzuschauen, damit man sie versteht“<sup>13</sup>, sagt Christopher Williams zur Ausstellungseröffnung im Braunschweiger Kunstverein.

Wie setzt Christopher Williams diesen Satz in seinen Arbeiten um?

---

<sup>13</sup> in: Melanie Mayr, *Christopher Williams im Braunschweiger Kunstverein*, 21. 5. – 24. 7. 2005

August Sander



Sander beginnt ca. 1910 mit seinem Lebenswerk, Menschen des 20. Jahrhunderts zu fotografieren. Bedingt durch die Wirren des zweiten Weltkrieges ist dieses Werk von seinem Sohn erst 1980 veröffentlicht worden. Sander hat mit seinem Porträtwerk einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung der Fotografie als Kunst geleistet. Seine Systematik wird heute als frühes Beispiel konzeptueller Kunst angesehen, die auch auf Entwicklungen innerhalb der bildenden Kunst nicht ohne Einfluss blieb.<sup>14</sup>

Nach welchen kompositorischen Grundsätzen gestaltet August Sander seine Porträts?

Wo fotografiert er?

---

<sup>14</sup> Vgl. *Fotografie des 20. Jhdts.*, Museum Ludwig Köln, Köln 1996, S.564 ff.

## „Die Fotografie zeigt dir alles, aber sie erklärt dir nichts“

Christopher Williams Streben nach Objektivität

Melanie Mayr, *Texte zur Ausstellung Christopher Williams im Braunschweiger Kunstverein*, 21. 5. – 24. 7. 2005

Nun könnte man meinen, in Christopher Williams einen Photo-Künstler zu sehen, der seine Photographien mit Eingriffen in das Interieur des Ausstellungsensembles bereichert. So ist es nicht. Williams bemüht sich um die größtmögliche Objektivität. So photographiert er keinesfalls selbst, sondern lässt photographieren, wenngleich er selbst quasi als Regisseur die Technik, die Modelle und Objekte, ebenso Ausschnitt und Sichtachsen bestimmt. Nehmen wir nur mal das fünf mal auftauchende Motiv des Mädchens, die ihren einshampoonierten Kopf aus der geöffneten Duschtür heraus zeigt. Auf den ersten Blick wirkt es wie eine Reklame aus den 60er Jahren für Shampoo, erst auf den zweiten Blick wird man sich der Unregelmäßigkeiten auf den Bildern bewusst. Da hängen einige Haarsträhnen in ihrer Stirn, tropft das Shampoo unter dem Kinn an ihrem Hals entlang, einige Hautunreinheiten sind in ihrem Gesicht vorhanden. Das alles wäre für eine professionelle Werbeaufnahme wegretuschiert worden. Ihre Kopfhaltung und ihr Gesichtsausdruck weisen innerhalb der Serie Modifikationen auf. So deckt Williams zum einen die Absurdität der Werbephotographie auf: „Zuerst benutzen sie ihre Kameras um alles sichtbar zu machen und festzuhalten und dann lassen sie es über ihre Computer durch Photoshop wieder verschwinden“. Zum anderen steht für ihn das „Duschmädchen“ als Synonym für den Konsum der Nachkriegsgesellschaft, der in den 60er Jahren seinen Höhepunkt erfuhr. Überhaupt die 60er Jahre: Gleichsam auch das Jahrzehnt des „Kalten Krieges“ zwischen USA und Sowjetunion. Ein Photo, aufgenommen in der komplizierten und in Zeiten der digitalen Photographie vom Aussterben bedrohten analogen Technik, des Dye-Transfer-Verfahrens, zeigt übereinanderliegende Maiskolben. Im Gegensatz zum „Duschmädchen“ wirken diese Maiskolben perfekt. Kein Wunder, sind sie doch künstlich. Auch hier erst wieder durch intensives Schauen herauszufinden. Wiederholt sich doch die gleiche Unregelmäßigkeit in den Reihen der Maiskolben regelmäßig an der jeweils gleichen Stelle auf den einzelnen Kolben. Der Mais allerdings bekommt seinerseits nun auch wieder seinen eigenen Verweischarakter. Mais steht Williams für die USA. Zum einen, dort wird er auf breiten Landstrichen angepflanzt, zum anderen, und dieser Verweis ist subtiler, gibt es kaum ein Produkt, in dem nicht in irgendeiner Form ein Derivat der Maispflanze ein Bestandteil dieses Produktes wäre. [...] Williams bewegt sich mit seinem Projekt in der Spannung zwischen Möglichkeit und Grenze – zwischen dem Anspruch, die zeitlos gültige Eigenart eines Gegenstandes zu erfassen, und der Einsicht in die bloß reproduktive Bestimmung eines Mediums. <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Melanie Mayr, *Christopher Williams im Braunschweiger Kunstverein*, 21. 5. – 24. 7. 2005



Christopher Williams, Model # 105M – R59C, Keystone Shower Door, 57,4 X 59" / Chrome / Raindrop, SKU # 109149 # 96235. 970 – 084 – 000  
(Miko), Vancouver, B.C. Wednesday, April 6, 2005

Williams hält fest, was in der Welt war und im Moment seines Festhaltens schon wieder im Verschwinden begriffen ist. Mit Hilfe der perfekten Technik, dem Festhalten an verschwindenden fototechnischen Produktionsweisen, die größtmögliche Präzision ermöglichen, reflektiert er diesen Gedanken.

Lange, beschreibende Titel spielen dabei eine wesentliche Rolle. Das „Außerhalb“ des Bildes tritt gewissermaßen hinzu, um das Bild zum Sprechen zu bringen. Die ausführlichen, Gegenstand, fotografische Technik, Aufnahmezeitpunkt und andere an das Bild geknüpfte Referenzen suggerieren große Objektivität.

Von welcher Art der Fotografie lässt sich Williams hier beeinflussen?

Woran erinnert Euch das Mädchen in der Dusche?

Wo liegen die Fehler? Finde den Unterschied zwischen dem Idealbild eines Modells und dem hier abgebildeten Mädchen unter der Dusche.

In welcher Zeit hat man Bilder dieser Art zu Werbezwecken verwendet?  
Suche historische Bezugspunkte!

## **Vorschläge zur praktischen Arbeit**

Thema: natürlich – künstlich

Suche Genrebilder aus der Tradition der niederländischen Malerei und versuche, sie täuschend echt nachzustellen. Dokumentiere das Ergebnis fotografisch.

z.B. Das Mädchen mit dem Perlenohrring – Malerei

Thema: Schnappschuß oder Inszenierung

Suche Objekte, die für das 21. Jhdt. typisch sind und setze sie sowohl malerisch als auch fotografisch in Szene. Achte auf große Detailgenauigkeit.

Fotografiere Werbeplakate deiner Umgebung und versuche, sie neu „unperfekt“ zu gestalten.

Gestalte das Plakat für die Ausstellung neu!



Wie verhält sich die Ausstellungsarchitektur, Konzept, Gestaltung und Hängung der Bilder zur Idee des Gesamtkunstwerkes.

Wie reagieren die Künstler ganz konkret auf die Idee des Gesamtkunstwerkes?

„Gesamtkunstwerk“, die Vereinigung mehrerer Künste zu einem einheitlichen Ganzen; Richard Wagner prägte den Begriff Gesamtkunstwerk in seiner Poetik des Musikdramas, auch Yvan Goll („Überdrama“) und Erwin Piscator („Total-Theater“) verwendeten ihn. In der Bauweise und den Festspielen des Barock zeigt sich der Gedanke des Gesamtkunstwerks, ebenso in der Architektur des Jugendstils und des Bauhauses. In der zeitgenössischen Kunst hat sich die Bezeichnung Multi-Media-Veranstaltung oder das engl. Mixed Media durchgesetzt.

## Texte

### Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, 1/03, Hauptteil

Azra Akin, Agbani Darego, Ayaan Hirsi Ali, Amina Lawal

Jeroen de Rijke & Willem de Rooij

Am 17. November 2001 wurde die achtzehnjährige Agbani Darego aus Nigeria zur Miss World gewählt. Moderiert wurde die Endausscheidung in Sun City, im Herzen Südafrikas, von Jerry Springer. Ehrengast war Nelson Mandela. In jenem Jahr siegte der Stolz über die gewohnte Kritik<sup>1</sup> an der Bikini-Parade: Darego war die erste schwarzafrikanische Miss World und somit ein leuchtendes Beispiel für viele Mädchen und Frauen in ganz Afrika, für die Hellhäutigkeit immer noch das höchste Schönheitsideal darstellte.<sup>2</sup> Darego, die im Süden Nigerias lebt, machte ausdrücklich klar, dass sie Christin ist. Ihr besonderer Dank galt daher Gott, dem sie stets dafür dankbar sei, dass er ihr Leben mit seiner Liebe gekrönt hat.

Nachdem Nigeria lange Zeit von einem Militärcoup in den nächsten geschliddert war, verfügt es seit 1999, dem Jahr, in dem Olusegun Obasanjo an die Macht kam, über eine gewählte Regierung. Doch die durch die Rückkehr einer zivilen Regierung eingeleitete politische Liberalisierung verschaffte auch militanten VertreterInnen unterschiedlicher ethnischer und religiöser Gruppen<sup>3</sup> die Möglichkeit, ihre Frustration offener und mit wachsender Brutalität zum Ausdruck zu bringen. Seit 1999 sind Tausende von Menschen in Kämpfen zwischen den verschiedenen Volksgruppen umgekommen; in einigen Gruppen kam es außerdem verstärkt zu separatistischen Bestrebungen. Die Einführung des islamischen Gesetzes, der Scharia, in zwölf der verarmten, überwiegend islamischen Bundesstaaten des Nordens hat die Spaltungen noch verschärft. Mehr als 3000 Christen mussten bei blutigen Protestmärschen ihr Leben lassen, woraufhin Tausende in die südlichen Bundesstaaten flohen. Die Gerichte der Scharia verhängten strenge Strafen, darunter die Prügelstrafe sowie Amputationen für Gesetzesüberschreitungen wie Diebstahl<sup>4</sup> und Ehebruch.

Am 22. März 2002 wurde die 30-jährige Muslimin Amina Lawal von einem Scharia-Gericht in Bakori im nördlichen Bundesstaat Katsina zum Tod durch Steinigung verurteilt. Amina hatte eingestanden, ein Kind bekommen zu haben, obwohl sie geschieden war. Der als Kindsvater genannte Mann bestritt, Sex mit ihr gehabt zu haben. Daraufhin wurde die Anklage gegen ihn fallen gelassen. Während des ersten Verfahrens, in dessen Verlauf auch das Urteil gefällt wurde, hatte Amina keinerlei Rechtsbeistand. Erst als sich nigerianische Menschen- und Frauenrechtsorganisationen zusammenschlossen und eine Rechtsanwältin engagierten, legte sie Berufung gegen das Urteil ein. Doch am 19. August bestätigte das Scharia-Berufungsgericht in Funtua das Todesurteil durch Steinigung gegen Lawal. Diese Bestätigung war ein Schock für die zivilisierte Welt sowohl in Nigeria als auch außerhalb, insbesondere für diejenigen, die aktiv für den Schutz der Rechte Aminas eingetreten waren.

Am 27. September 2002 legte Amnesty International den nigerianischen VertreterInnen des Londoner Hochkommissariats eine 1,3 Millionen Unterschriften umfassende Petition für Amina Lawal vor, die wahrscheinlich eine der größten Mobilisierungen in der Geschichte des Internets darstellt.

Der Fall Amina Lawal warf einen Schatten auf die bevorstehenden Miss-World-Wahlen 2002, die am 30. November in Abuja, der Hauptstadt Nigerias, stattfinden sollten. Die Teilnehmerinnen aus Frankreich, Kanada, Belgien, der Elfenbeinküste und Norwegen drohten mit dem Boykott der Veranstaltung, sollte Aminas Fall nicht im positiven Sinne entschieden werden. Die Finalistinnen aus Costa Rica, Dänemark, der Schweiz, Panama und Südafrika hatten sich bereits gegen eine Teilnahme entschieden. Diejenigen, die sich erhofft hatten, dass allein ihre Anwesenheit in Nigeria als eine Art Statement funktionieren würde, wurden Opfer sowohl

christlicher als auch muslimischer Kritik an der Bikini-Parade: In Nigeria galt das Zeigen nackter Oberschenkel als äußerst kontrovers. Die muslimische Gemeinde war zudem nicht mit dem Austragungsdatum der Endausscheidung am 30. November einverstanden, da dieser Tag in die letzte Woche des Fastenmonats Ramadan fiel. So konnten die Vorbereitungen für den Wettbewerb erst fortgesetzt werden, als der Termin auf den 7. Dezember verschoben worden war und nachdem die nigerianische Regierung eine offizielle Erklärung zur Strafverfolgung von Amina Lawal abgegeben hatte: »Wir betonen erneut, dass in Nigeria kein Mensch zum Tod durch Steinigung verurteilt wird. Nigeria wird seine verfassungsmäßigen Rechte einsetzen, um jeder negativen gerichtlichen Entscheidung entgegenzuwirken, die sich als nachteilig und schädlich für sein Volk auswirken könnte.«<sup>5</sup> Amina, die weder schreiben noch lesen konnte und in ihrem Dorf keinen Zugang zu Radio oder Zeitungen hatte, hatte noch nie etwas von den Miss-World-Wahlen gehört, als man sie nach ihrer Meinung<sup>6</sup> zu dem Boykott befragte, den einige der schönsten Frauen der Welt ihretwegen veranstalteten. Sie ließ jedoch klar verlauten, die Show solle ruhig weitergehen: »Lasst sie kommen. Ich weiß, dass sich alles zum Guten wenden wird, denn meinerwegen kommen Leute aus der ganzen Welt.« Und so fanden sich die angehenden Missen in ihrem Bestreben, die Aufmerksamkeit auf die Rechte unterdrückter muslimischer Frauen zu lenken, im feministischen Lager wieder und wurden damit dem neuen Motto des Wettbewerbs vollends gerecht, das da lautete »Beauty with a Purpose«.

Am Samstag, dem 16. November, kommentierte die 24-jährige Isioma Daniels, eine in England aufgewachsene Christin, die muslimischen Reaktionen zum Miss-World-Spektakel in Nigerias beliebter Tageszeitung ThisDay wie folgt: »Die Moslems fanden es unmoralisch, 92 Frauen nach Nigeria zu bringen, um sie zu bitten, in Eitelkeit zu schwelgen. Was würde (der Prophet) Mohammed darüber denken? Seien wir doch ehrlich, er hätte sich wahrscheinlich eine von ihnen (den Teilnehmerinnen) zur Frau genommen.«<sup>7</sup>

Die Empörung der Moslems über diese Aussage wuchs in den nächsten Tagen stetig an<sup>8</sup>, bis am Mittwoch, dem 20. November, Moscheen in der im Norden gelegenen Stadt Kaduna offiziell zu Demonstrationen gegen Daniels, ihren Artikel, ThisDay und die Misswahlen aufriefen.

Bei den Unruhen, die folgten, wurden mehr als 200 Menschen getötet. Tausende verloren ihre Habe oder wurden verletzt. Zwanzig Kirchen und acht Moscheen wurden zerstört und der Hauptsitz der Tageszeitung ThisDay in Kaduna niedergebrannt. Am Freitag, dem 22. November, griffen die Unruhen trotz einer förmlichen Entschuldigung in der am gleichen Tag erschienenen Ausgabe von ThisDay auf Abuja über. Vor der größten Moschee der Stadt riefen die DemonstrantInnen: »Nieder mit der Schönheit!«, während die Teilnehmerinnen der Misswahlen unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen im nahe gelegenen Abuja Hilton Hotel versteckt gehalten wurden.

Am 23. November beschlossen die Miss-World-OrganisatorInnen, die Endausscheidung und die Teilnehmerinnen nach London zu verlegen, und zwar »zum Wohle der Nation«, wie die Sprecherin des Wettbewerbs, Stella Din, es ausdrückte. Die Enttäuschung über die Absage der Veranstaltung traf Abuja schwer; die Aussichten auf Millionen von ZuschauerInnen weltweit, die einen Eindruck von Nigerias touristischer Pracht erhalten würden, lösten sich in Rauch auf.

Der Verlust der Investoren, darunter die staatliche Ölgesellschaft Nigerian National Petroleum Corporation, das Ministerium für Frauenfragen und Jugendentwicklung, die staatliche Fluggesellschaft Nigeria Airways sowie die Kinderwohltätigkeitsorganisation der First Lady, Stella Obasanjo, belief sich auf schätzungsweise 10 Milliarden Naira.<sup>9</sup> Agbani Darego lies verlauten, sie sei »schockiert«, und bei Silverbird Productions, dem nigerianischen Organisator des Wettbewerbs, sprachen die MitarbeiterInnen von »einer nationalen Katastrophe«. Präsident Obasanjo behauptete, die Medien seien für die Kontroverse um die Miss-World-Wahlen verantwortlich.

Im nördlichen Bundesstaat Zamfara rief der Vizegouverneur Mamoudu Shinkarfi eine Fatwa gegen Isioma Daniels aus. Shinkarfi sagte im staatlichen Fernsehen: »Jeder echte Moslem würde dafür sorgen, dass das Blut dieser Frau vergossen wird, wo immer sie auch sei.« Obgleich die Berechtigung der Fatwa von Moslems in der ganzen Welt angezweifelt wurde, gab Daniels ihren Posten auf und floh in die USA.

Unterdessen wurde in den Niederlanden eine weitere junge Frau aufgrund ihrer freimütigen Ideen von radikalen Moslems bedroht. Eine Kurzbiografie: Ayaan Hirsi Ali wurde 1969 in Somalia geboren. Ihr Vater, ein politischer Aktivist, musste 1975 sein Heimatland verlassen, weil er den Diktator Mohamed Siad Barre kritisiert hatte. Er ging mit seiner Familie nach Kenia. Trotz einer strengen islamisch-fundamentalistischen Erziehung durfte Ayaan zur Schule gehen. Dem Wunsch der Großmütter gemäß wurde sie jedoch beschnitten und im Alter von zwanzig Jahren mit einem Cousin verheiratet. Sie floh in die Niederlande, studierte dort Politikwissenschaften, wurde Vorstandsmitglied von Amnesty International und begann für die Wiardi Beckman Stiftung zu arbeiten, dem wissenschaftlichen Forschungszentrum der niederländischen Arbeiterpartei PvdA. Schwerpunktthema ihrer Arbeit wurde die Stellung muslimischer Frauen in den Niederlanden.

Zwanzig Jahre lang hatten linke Regierungen versucht, MigrantInnen in die niederländische Gesellschaft zu integrieren. Unter dem Motto »Integration mit Respekt für individuelle Identität« wurden Hunderte von staatlich geförderten Islam-Schulen, Hilfsorganisationen und Zufluchtsstätten gegründet. Hirsi Ali behauptete, all diese Institutionen förderten die Ausgrenzung muslimischer MigrantInnen aus der niederländischen Gesellschaft. Die sozio-religiösen Mechanismen, die dieser Ausgrenzung zugrunde lägen und die Probleme muslimischer Frauen (Beschneidung, arrangierte Ehen, Analphabetismus, soziale und finanzielle Abhängigkeiten, Isolation, Folter) unangetastet ließen, würden vollkommen übersehen. Hirsi Ali plädierte für radikale kulturelle Veränderungen, eine Aufklärung, die aus der moslemischen Gesellschaft selbst kommen müsse, einer Gesellschaft, die ihrer Ansicht nach zwanghaft andere für ihre eigenen Probleme verantwortlich mache. Unter linken KulturrelativistInnen seien diese Themen von jeher indiskutabel. Ayaan behauptete, diese hätten zwar für die Emanzipation westlicher Frauen gekämpft, die muslimischen Frauen allerdings im Regen stehen lassen: »Die Arbeiterpartei sagt mir als Migrantin nichts weiter, als dass ich das Recht zu meiner eigenen Rückständigkeit habe.«<sup>10</sup>

Als Hirsi Ali sich nach dem 11. September 2001 öffentlich vom Islam lossagte, begann ihr in London lebender Vater Morddrohungen zu erhalten; die meisten stammten von Flüchtlingen aus Somalia. Im darauf folgenden Jahr wurde Hirsi Alis Position noch deutlicher: Sie beschuldigte den Islam als Kultur und als Religion explizit des Missbrauchs an muslimischen Frauen, während ihre Partei, die PvdA, zwischen extremen und moderaten Moslems unterschied. Die Anzahl der Morddrohungen gegen sie nahm zu, und so beschloss sie um den 20. Oktober 2001 herum, Holland zu verlassen und sich (mit finanzieller Unterstützung der Beckmann Stiftung) in den USA zu verstecken, so wie Isioma Daniels. Dort verfasste sie einen kontroversen Artikel über eine kontroverse berufliche Entscheidung: Sie hatte beschlossen, die PvdA zu verlassen und der VVD, der niederländischen rechten liberalen Partei, beizutreten. Die Reaktionen des rechten Flügels reichten von enthusiastisch (»Zu Recht verlässt sie die PvdA. Die sollte man wegen Rassismus und Diskriminierung verklagen.«)<sup>11</sup> bis skeptisch (»Sie ist nichts weiter als eine skrupellose Opportunistin.«)<sup>12</sup>. Was die Linke anbetraf, so wurde Hirsi Ali von einigen gewarnt (»Sie sollte sich darüber im Klaren sein, dass nicht nur moslemischer Fundamentalismus eine Bedrohung für unsere Gesellschaft darstellt, sondern auch die Radikalisierung der Rechten. Ihre Aussagen können leicht von rassistischen Zellen missbraucht werden.«)<sup>13</sup>, andere wünschten ihr Glück (»Integration bedeutet, dass MigrantInnen nicht in der Isolation ihrer eigenen Minderheitengruppen verbleiben, sondern unabhängig entscheiden können, wem sie sich anschließen möchten.«)

Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, 1/03, Reviews

Jeroen de Rijke und Willem de Rooij: The Point of Departure

Catrin Lorch

Galerie Buchholz

Köln

30. 10. - 7. 12. 2002

»Bisher haben wir noch nie selbst die Szenarien für einen Film konstruiert«, sagen Jeroen de Rijke und Willem de Rooij. »Wir verändern bestimmte Kleinigkeiten an einem Ort, aber nicht sehr viel.« Im bewegten Filmbild provozierte das Stillgehaltene, Freigestellte – etwa die langsamen Bewegungen von drei Muslimen in einer zur Moschee umgewandelten Kirche (»Of Three Men«, 1998) oder die Morgendämmerung in einem indonesischen Slum (»Bantar Gebang«, 2000). Die Dauer der Filme ergibt sich zumeist aus dem Material – der Länge einer Filmspule beispielsweise. Anders als endlose Filmloops oder Videoprojektionen werden die Filme in Ausstellungssituationen nur zu bestimmten Uhrzeiten aufgeführt. Diese Filme machen sich rar und zeigen das Ausgewählte: Ein kostbarer Moment, bereichert verlässt man den Saal.

Die Farben schweben auf die tiefschwarze Kinoleinwand – dunkelgoldene Fasern, unscharfe, rötliche Flocken, leuchtende Schlieren. Eine übersensible Tiefenschärfe zeigt, dass die Kamera sich durch mikroskopisch kleines Terrain tastet. Ein greller Lichtschein beendet das organische Dunkel der ersten Szene. Jetzt schwebt die Kamera – über die zottige, gelblich-beige Oberfläche eines Teppichs, bald auch smaragdgrün und rostrot. Die Nahsicht verschafft keine Orientierung, sie analysiert, zerlegt jeden Ton in viele faserige Nuancen. Die abgezirkelte Präzision des antiken kaukasischen Museumsstücks zeigt sich erst später – mit noch mehr Abstand werden Linien und Geometrien observiert. Das ist »The Point of Departure«, ein 35-Millimeter-Film, er zeigt das Muster eines Teppichs, ein islamisches Ornament.

Der Film ist umgeben von einer Werkgruppe – Arbeiten für die Galerieräume und den Messestand, denn die Premiere fand in der Kölner Cinemathek statt. Ein Blumenstrauß und zwei Bilder. Eines bildet den »Point of Departure« ab, einen kleinen weißen Punkt auf einer schwarzen Fläche, erste Schautafel des Buches »Islamic Patterns«, und er gibt dem ersten Kapitel von Keith Critchlow's Standardwerk die Überschrift. Der Punkt, den man verlässt, ist nicht der Anfang und nicht das Ende. Das Ornament kennt keine Hierarchie, wer sich hineinbegibt, kann forschend nur tiefer eindringen. Mathematisch berechnete Geometrien und das Organisch-Florale verknüpft das farbige Muster aus unzählbaren Einzelteilen zu einem Ganzen und breitet es aus.

Das hart konturierte, schwarzweiße Foto im Nebenraum zeigt einen antiken Teppich in Originalgröße, zitiert die Zusammenhänge wie Gobelin und Gemälde, zieht sich selbst aber aus diesem sinnlichen und historischen Zusammenhang zurück. So fotografiert die Wissenschaft, abstrakt und statisch. Als ginge es darum, die Geometrie einer Schneeflocke für immer einzufrieren. Das Lebendige und Farbige ist dagegen in die Vase gewandert – die Blumen blühen nach Anleitung, ein Florist hat das Gebinde entworfen, und wer den Strauß von der Messe nach Hause gebracht hat, darf die Blumen ewig und immer wieder frisch zusammenstellen.

Weil die Filmbilder und Objekte schön, fremd und eigenartig bleiben dürfen, werden damit nicht Kategorien der Ethnologen abgebildet, werden keine Fernseh-Sentenzen der Tagespolitik synkretisiert. Denn die Filme verbinden sich mit ihrem Objekt, das geht über die Vereinbarungen der Dokumentation hinaus. Dies muss betont werden, denn Jeroen de Rijke und Willem de Rooij suchen das Suchen des Exotischen (dazu gehört ein Schmetterlingsgarten genauso wie die wissenschaftliche Einordnung von Teppichmustern). Nur oberflächlich und für einen kurzen Moment gleichen die Motive aus Kirchen und Indien den Medienbildern vom Globus und dem Realismus der Kunst: »Das hängt davon ab, was man unter »exotisch« versteht. Wenn man Exotik mit Moral verbindet, impliziert man eine kolonialistische Lesart des Wortes, die in enger Verbindung mit Schuldbewusstsein steht. Das interessiert uns aber nicht.« Das exotische Objekt ist exotisch, weil es von einer Welt in eine andere transportiert wurde – mit allen Umdeutungen und Verständnisschwierigkeiten behaftet, spricht der Mongrel auf der Leinwand von allen Kulturen.

Bisher trugen die Filme ihre Gedanken fast beiläufig vor. Diesmal haben Jeroen De Rijke und Willem de Rooij geschnitten und manipuliert. »The Point of Departure« teilt sich in vier Sequenzen, und vor allem der letzte Teil besteht aus sichtbar digital bearbeiteten Aufnahmen, was überrascht: Der Teppich dreht sich, wechselt die Farbe, er zeigt sich im schwarzen Nichts von allen Seiten und am Ende verschwindet er als weißer Tupfen, indem er kleiner und kleiner wird (die einen meinen, er flöge davon, und die anderen konstatieren die ungeheure Distanz einer sich entfernenden Perspektive). Für den Sound gibt es spezielle Wörter wie »sphärisch« – so unterlegt man Raumschiffe oder Atompilze. Wenn das Wunderbare zugerichtet ist wie ein Trick, bezaubert es nicht. Sorgfältig führt »The Point of Departure« die Balancen der Ornamente und die Paradoxien in gemessen angewendeten Effekten auf: Das flache Muster auf dem dreidimensionalen Teppich in den zwei Dimensionen der Film-Illusion. Indem der Film jedes Element genau abwägt, versichert er sich sichtbar seines Gewichts.

## Literaturhinweise:

Figlhuber, Darbringer (Hg.), *Kunst I und II*, Wien 1997

Hans Jürgen Hafner, *Over the Top*, artnet Magazin, [www.artnet.de](http://www.artnet.de), 13. 7. 2005

Kunsthistorisches Museum Wien, *Breughel, Flämische Malerei um 1600*, Wien 1997 (Kat.)

Magazin 4, *Together*, Bregenz, 30. 1. – 13. 3. 2005 (Texte zur Ausstellung)

Museum Ludwig Köln, *Photografie des 20. Jahrhunderts*, Köln 1996

Siemens Arts Program, *Malerei ohne Malerei*, Leipzig 2001

Christopher Williams, Raoul Coutard, *Bei Tageslicht*, in: *Camera Austria* 51/52/1995