





**AUF EIGENEN FÜßEN.
LOUISA CLEMENT, ANNA VOGEL, MORITZ WEGWERTH
UND DIE KLASSE ANDREAS GURSKY**

Martin Hentschel

Erfahrungshorizont Klasse Gursky

Die Erscheinungsformen ihrer Arbeiten sind so unterschiedlich wie die Konzepte, die ihnen zugrunde liegen, und doch haben Louisa Clement, Anna Vogel und Moritz Wegwerth eines gemeinsam: Sie gehören zu den ersten Studenten, die Andreas Gursky 2010 in seine Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf aufnimmt. Als Gursky vom damaligen Rektor der Akademie, Tony Cragg, gebeten wird, eine Professur zu übernehmen, zögert er zunächst. Schließlich stellt sich ihm die Aufgabe, eine Klasse von Grund auf zu entwickeln. Da damals nur wenige interessante Fotografen zur Auswahl stehen, entschließt er sich, spannende Kunstpositionen unabhängig vom Medium auszusuchen. So kommt es, dass Gursky eine Klasse für Freie Kunst aufbaut. Schon nach wenigen Wochen gelingt es ihm, aus den weit über hundert Bewerbern eine Klasse aus zwölf bis vierzehn Studentinnen und Studenten zu installieren. Sie arbeiten in allen möglichen Medien: Malerei, Skulptur, Video, Performance – und eben auch Fotografie. Zu Gurskys eigener Überraschung ist die Fotografie in seiner Klasse bis heute nicht dominierend. Die interdisziplinäre Struktur – so berichten einhellig alle Beteiligten – erweist sich als vorteilhaft, bietet sie doch ständig Anlass, den eigenen Horizont zu erweitern und neue Herausforderungen anzunehmen. Hinzu kommt, dass Gursky immer wieder befreundete Künstler – unter ihnen etwa Thomas Schütte, Hans-Peter Feldmann, Thomas Demand – einlädt, ihre Sicht der Dinge darzustellen. Von Beginn an kooperiert Gursky mit Stefan Hostettler bei seiner Lehrtätigkeit. Über die Jahre entsteht eine Gemeinschaft, die sich auch privat trifft und künstlerisch austauscht. Der Lehrer selbst ist auch heute noch möglicher Ansprechpartner für seine ehemaligen Schüler.

Unter allen Facetten, die Gurskys Unterricht an der Akademie eröffnet, erscheinen zwei Gesichtspunkte von zentraler Bedeutung: zum einen, dass er seine Studenten anhält, sich intensiv mit der Geschichte ihres jeweiligen Mediums auseinanderzusetzen, und zum anderen, dass er sie auffordert, sich mit den gesellschaftlichen Umständen zu beschäftigen, die die gegenwärtige Lebenswelt prägen. Insofern ist es kaum verwunderlich, dass diese Gesichtspunkte auch in den Arbeiten der ausgestellten Künstler eine wichtige Rolle spielen, so heterogen sie auf den ersten Blick wirken mögen. Ungeachtet dessen, dass Clement, Vogel und Wegwerth bereits seit geraumer Zeit auf ihren eigenen Füßen stehen, vermittelt sich in ihren Werken auch die künstlerische Bandbreite und Qualität, die in der Klasse Gursky präsent ist.

LOUISA CLEMENT

Anfangen hat alles im Zug. Den gewöhnlichen Reisenden kann nach stundenlanger Fahrt zuweilen jene dösige Leere überfallen, die unweigerlich in Schlaf übergeht. Nicht so Louisa Clement: Ihr Blick verfährt sich unterdessen an Stellen und Zwischenräumen, die der alltagspraktischen Wahrnehmung gemeinhin entgehen: am Gleitmechanismus der Schiebetür etwa, am Lüftungsgitter, an der Stelle, wo die Haltestange in den Kunststoffmantel mündet. Doch sie zeigt diese Details so, dass wir manchmal Mühe haben, die Dingwelt zu dechiffrieren. Die Bildausschnitte liegen präzise neben der Spur, die Farbigkeit der Fotografien wirkt eigentümlich ausgebleicht. Womöglich würden Wesen von anderen Planeten auf diese Weise die Menschenwelt anschauen – Wesen, die noch über keinerlei kulturelle Kompetenz verfügen. Clements 22-teilige Fotoserie *On One's Way*, die 2013 noch während ihres Studiums bei Andreas Gursky entstand, bündelt die ungewöhnlichen visuellen Erlebnisse diverser Zugfahrten, die sich über ein Jahr erstrecken. Ein ganzes Jahr lang – das war Bestandteil des Konzepts.

Nicht von ungefähr sind diese Fotoarbeiten mit dem Smartphone entstanden, das Instrument, das spontanes Handeln ermöglicht, leicht zu transportieren und aus der heutigen Lebenswelt nicht mehr wegzudenken ist. Inzwischen benutzt die Künstlerin den Apparat in konzeptuellem Sinne, er macht einen wichtigen Teil ihrer Ästhetik aus. Gerne benutzt sie ein etwas älteres Modell: Aus der Diskrepanz zwischen begrenzter maximaler Auflösung respektive begrenzter Tiefenschärfe und gewähltem Bildformat entstehen gewisse Unschärfen, mit denen sie gezielt arbeitet.

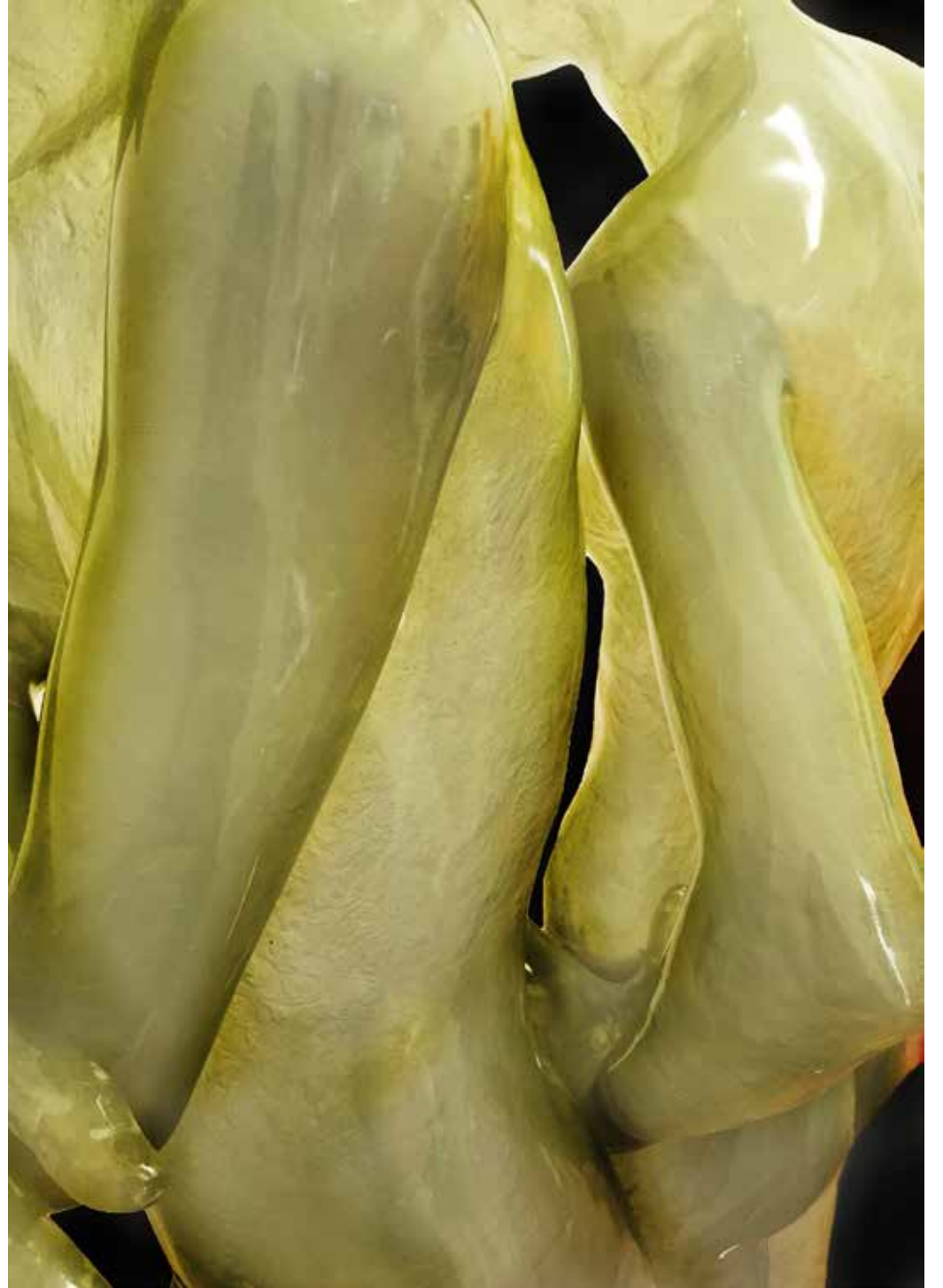
So etwa bei der Serie *Heads*. Mit dieser Arbeit hat Clement im Juli 2015 ihre Abschlussausstellung an der Kunstakademie Düsseldorf bestritten: Fünfundfünfzig Köpfe von Schaufensterpuppen, die sie als Passantin durch die Außenscheiben von Modeläden hindurch fotografiert. Wieder geht dabei eine wichtige Grundentscheidung voraus: Sie wählt ausschließlich Puppen, deren Köpfe keine Gesichtszüge aufweisen. Das Ergebnis ist frappierend: Je länger wir diese leeren Gesichter betrachten, desto stärker imaginieren wir bestimmte Charaktere. Die Künstlerin berichtet gar, dass sie sich während der Ausstellung in der Akademie, bei der sie die *Heads* als durchlaufenden Fries installierte, „von allen Seiten beobachtet“ fühlte.¹ Eine Erklärung für dieses Phänomen finden wir bereits in Philostrats Lebensbeschreibung des Apollonius von Tyana. Bei der Diskussion zwischen Apollonius und seinem Schüler Damis, inwieweit sich Wolkengebilde dem Zufall verdanken, kommen beide zu dem Schluss, dass „wir erst ihnen Gestalt und Sinn unterlegen, da unserer Natur die Neigung zur Nachahmung angeboren ist.“² In der Tat geben Clements Köpfe, so uniform sie zunächst erscheinen mögen, vielerlei Anlass zu dieser Art gestaltender Projektion. Sie unterscheiden sich in Formen, Farben, Oberflächen, Lichtverhältnissen, Neigung und Position im Bildfeld. In der Nahbetrachtung fallen außerdem Unschärfen

ins Auge, die Bewegung assoziieren lassen und eine Räumlichkeit vermitteln, die wir eher aus der Malerei als aus der Fotografie kennen. Interessant ist, dass Clement in der Serie zugleich das typologische Prinzip von Bernd und Hilla Becher aufgreift, während ihre sonstigen Parameter denen der Bechers diametral entgegengesetzt sind.

Mit der Serie *Fractures* (2016) begibt sich die Künstlerin erneut in die Schaufensterwelt. Ihr war aufgefallen, dass die Hände der Gliederpuppen beim Dekorieren oft leicht verrenkt blieben, und sie begann sich für diese versetzten Nahtstellen zu interessieren. Wie bei den *Heads* sind auch hier sämtliche Bildhintergründe bereinigt und mit einer Farbigkeit versehen, die der ursprünglichen Umgebung entnommen ist. Die isolierten Körperfragmente, deren innerbildliche Frakturen auch nach außen in die Gestalt der Bilderreihe gestülpt werden, sind für Clement Metapher dessen, was wir täglich tun: „Das macht eigentlich jeder non-stop – sich zusammensetzen, sich anders zusammensetzen, auch sein Gegenüber falsch zusammensetzen.“ Einmal mehr geht es also um Fragen der Identität. Überdies nehmen die Arbeiten die lange Tradition der Faszination von Automaten-Menschen auf, von E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann bis zu den zahllosen Androiden und Cyborgs, die gegenwärtig Science-Fiction-Filme wie Computerspiele bevölkern. Insofern ist es nur konsequent, dass Clement ihre jüngste Serie *Avatar* (2016) nennt. Denn das uralte Verlangen, jemand anderes sein zu wollen, wird heutzutage mehr denn je durch die sozialen Medien erfüllt, in der virtuellen Realität erfährt es geradezu schwindelerregende Dimensionen. Clements Avatare, die sich in künstlich geschwärzten Räumen aufhalten, eröffnen ein ganzes Spektrum möglicher Interaktionen. Die geradezu gespenstische Erotik dieser Wesen geht einher mit extremer Isolation, die durch den Eintritt in die ‚schöne neue Welt‘ erkaufte wird.

¹ Louisa Clement im Gespräch mit dem Verfasser; digitale Tonaufzeichnung vom 16.08.2016. Daraus ist auch das weitere Zitat entnommen.

² Zit. nach Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion*. 6. dt. Aufl. 2002, S. 154 (Hervorhebung im Originaltext)



ANNA VOGEL

Eigentlich enthält sie sich eindeutiger Aussagen. Die Titel Ihrer künstlerischen Arbeiten geben stets nur spärliche Hinweise. Man muss diese Bilder lesen lernen, und selbst dann bewahren sie sich jene Offenheit, die Kunst weithin auszeichnet. Nur einmal, als Anna Vogel ihrer ersten Ausstellung bei Sprüth Magers den Titel *Give Back the Kingdom* gibt, kann man erahnen, was sie umtreibt: Die Erde ist ein Geschenk – aber wie geht der Mensch damit um?

Im Sommer 2010 tauscht Vogel ihren neuen Studienplatz bei Andreas Gursky monatelang gegen die Arbeit auf einer Alpenhütte aus. Diese Zeit hoch in den Bergen muss wie eine Katharsis auf sie gewirkt haben. Als sie im Herbst zurückkehrt, beginnt sie ihre Reisefotos mit dem Cutter einzuritzen, sie beschneidet sie, collagiert fremde Elemente in die Landschaften und übermalt Partien mit Lack und Acryl. Mit diesen Arbeiten dekonstruiert sie ganz bewusst den herkömmlichen kategorialen Horizont der Fotografie, das, was Roland Barthes ihr „Noema“ genannt hat.³ Ihre Eingriffe heben dagegen die Eigenwertigkeit der Bildoberfläche hervor. Über das Erinnernte legen sich opake Schichten des Vergessens.

Die Überlagerung von Fotografie und Zeichnung praktiziert Vogel auch heute noch. In Arbeiten wie *Translator III* und *IV* (2016) verzichtet sie gar völlig auf das fotografische Abbild; die helldunkel verlaufenden Bildgründe sind computergeneriert und anschließend mit eigens gefertigten Schablonen überzeichnet – ein akribischer Arbeitsprozess, der allerdings auch meditative Form annehmen kann. Das Fotopapier fungiert somit nur mehr als Indikator für Fotografie, es verleiht der Arbeit den Charakter des technischen Bildes.⁴ Dem entspricht, dass die Tuschezeichnung selbst ihre manuelle Herstellung erst auf den zweiten Blick zu erkennen gibt. Vogel versieht ihre Schablonen gezielt mit kleinen Unebenheiten; sie erzeugen jene scheinbaren Fehlstellen, die das Bild vibrieren und knistern lassen wie eine abgenutzte Schallplatte. Womöglich können wir das Ganze wie eine fremdartige Sprache anschauen, die immer wieder von weißem Rauschen durchbrochen wird. Verwandt sind die *Frequency* betitelten Arbeiten; sie basieren tatsächlich auf Fundstücken visueller Soundkurven, die auf Fotopapier gedruckt und wiederum mit Schablonen überzeichnet sind.

Ein weiterer Erzählstrang tut sich in technischen Gegenständen auf, die die Künstlerin im Studio aufnimmt und am Computer bearbeitet, etwa *Tinted Transformer III* oder *Protection I* und *II* (2016). Alle drei Motive kommen aus dem Bereich Motorsport (Helm und Kotflügel) – alle drei wirken allerdings mehr oder minder verfremdet. Nicht allein die Umgebung ist völlig bereinigt, auch die Gegenstände selbst treten in einer Art Makellosigkeit auf, die man aliensk nennen möchte. In den *Protection* betitelten Arbeiten sind sie außerdem an den äußersten Bildrand gerückt; dadurch wirken sie gleichsam schwerelos. Vermutlich hat Stanley Kubrick in seinem Film *2001: A Space Odyssey* (1968)





diese Ästhetik der Makellosigkeit zum ersten Mal ins Spiel gebracht. Heutzutage dringt sie über den Cyberspace in alle Lebensbereiche ein.⁵ Die Stichworte heißen Optimierung oder Update: Keine Hard- und keine Software, die nicht andauernd optimiert würde. Davon bleibt auch der menschliche Körper nicht unbetroffen, und Vogel zeigt das in der gnadenlos übersteigerten und zugleich ganz realen Oberfläche des Sportanzugs, der wie ein Schutzpanzer daherkommt (Back, 2014/2016).

Doch auch die Antipoden dieser klinischen, pseudoerotischen Lebenswelt werden nicht ausgespart. In der Arbeit *Groundblast* (2016) bekommen wir eine Vorstellung davon, was sich diesseits der Benutzeroberflächen in der Welt zuträgt. Das Motiv stellt die Sprengung eines Schornsteins dar. Indem die Künstlerin das Geschehen weitgehend von ortsbezogenen Elementen isolierte, steht es nun als Menetekel für die Kriegsgräuel, die gegenwärtig an allen möglichen Ecken der Welt an Terrain gewinnen.

Deutlich verhaltener gerieren sich hingegen zwei weitere Arbeiten, deren inhaltliche Dimension aber kaum weniger bedrohlich ist. Während eines Urlaubs auf Sardinien stieß Vogel auf einen Umweltskandal, der Touristen gewöhnlich vorzuenthalten wird. Im Südosten der Insel befindet sich ein militärisches Gelände, auf dem jahrzehntelang Phosphor- und Uranmunition getestet wurden. Durch die weitreichende Kontamination von Boden und Wasser treten bis in die jüngste Zeit zahlreiche Krankheits- und Todesfälle auf.⁶ Die beiden Arbeiten *Salto di Quirra I* und *II* (2015) zeigen lediglich zwei Schiffe auf dem Meer – ursprünglich ein romantisches Motiv. Dass es Kriegsschiffe sind, wird nur ein seeerfahrenes Auge bemerken. Doch die fast monochromen, bleiernen Himmel über den tiefgrauen Meereslandschaften deuten an, dass wir es mit gänzlich anderem zu tun haben als Reiseerinnerungen.

³ Das „Noema“ der Fotografie besteht für Barthes aus der Verbindung zwischen „Realität und Vergangenheit“. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Dt. Ausgabe Frankfurt am Main 1985, S. 86.

⁴ Vergleichbar verhält sich der Künstler Herbert Hamak, der sich im Grenzbereich zwischen Malerei und Skulptur bewegt. Um anzudeuten, dass es sich bei seinen Arbeiten um eine Erweiterung malerischer Paradigmen handelt, versieht er seine Werke, die oft wie Skulpturen anmuten, stets mit einem rückwärtigen Keilrahmen.

⁵ „Meine Vermutung ist, dass die religiösen Motive des Cyberspace dazu führen, die Welt ihrem Elend zu überlassen und Cyberspace als Möglichkeit der Weltflucht in eine Sphäre des Reinen anzubieten – jenseits des endlichen Leibes und der sterbenden Erde.“ Hartmut Böhme, „Zur Theologie der Telepräsenz“, in: Frithjof Hager (Hg.) *KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie*, Berlin 1996, S. 237-249, zit. nach <https://www.hartmutboehme.de/media/Telepraesenz.pdf>, Zugriff August 2016

⁶ Vgl. <http://www.mein-italien.info/wissenswertes/sardiniens-geheimnis.htm>, Zugriff August 2016

MORITZ WEGWERTH

„Die Idee, fotografierend durch die Welt zu gehen und Bilder zu hinterlassen, ist eigentlich tot. Trotzdem glaube ich daran.“⁷ Wo immer sich Moritz Wegwerth aufhält, er begegnet den Einzelheiten der Welt mit scharfsichtigen Augen, mit dem Blick für das scheinbar Nebensächliche – einerlei, ob es sich um Menschen oder Dinge handelt. Sein Interesse gilt dem einzelnen Bild, nicht der Serie. Dabei ist er sich stets bewusst, dass eigentlich schon alle Bilder gemacht worden sind, dass es im Universum der Fotografie nur ganz wenige Ansatzpunkte gibt, authentisch zu sein.

Bei einem Architekturfotografen hat er sich mit den Feinheiten der Kamertechnik vertraut gemacht, von Jörg Sasse hat er erfahren, wie man die Fotografie in ihre Bestandteile zerlegen und wieder neu aufbauen kann. „Man muss das nicht, aber es gibt diese Möglichkeit.“ Letztendlich schlägt sich diese Studienzeit, zu der schließlich auch die Klasse Gursky mit ihren multimedialen Disziplinen gehört, in einem äußerst reflektierten Umgang mit dem Medium Fotografie nieder. Unter den zahlreichen Bildern, die er in den letzten Jahren aufgenommen hat, findet nur eine konzise Auswahl den Weg in die Öffentlichkeit. Jede neue Arbeit wird auf ihren Geltungsanspruch im zeitgenössischen Kontext hinterfragt. Eigens zu diesem Zweck hat sich Wegwerth ein digitales Archiv zur Fotogeschichte angelegt; es umfasst etwa fünfzig Positionen von Eugène Atget bis Annette Kelm – ein ständiger Prüfstein für das eigene Handeln. Und weil er sich schon früh mit Architektur auseinandersetzt, ist ihm die Verortung von Werken im gegebenen Raum enorm wichtig. Daher besitzen seine Fotoarbeiten keine feststehenden Bildgrößen; sie werden von mal zu mal austariert und an die jeweilige Umgebung angepasst.

Diese Haltung, die Parameter der Fotografie unentwegt neu zu justieren, greift auch ins Bildinnere. Beispielsweise zeigt der Künstler anlässlich der Ausstellung des Friedrich-Vordemberge-Stipendiums im KIT Düsseldorf die Arbeit *Gamescom I* (2014). In dieser Fassung erscheint die Fotografie beinahe abstrakt, der gegenständliche Zusammenhang mischt sich mit dem Erscheinungsbild eines versprengten, schwarz-roten Ornaments. Doch darin gibt es einen klaren Fokus; er liegt auf dem einzigen blauen Bildelement, einem Smartphone. In der gegenwärtigen Fassung *Gamescom II* (2016) ist dieser Gegenstand eliminiert, die räumliche Präsenz dagegen deutlich erhöht: Wir sehen die Teilnehmer der weltgrößten Computerspielmesse in fast völliger Dunkelheit auf Einlass warten, und das Verhältnis von Personendichte und Raumtiefe erscheint nunmehr exakt balanciert.

Hingegen muss sich das Auge des Betrachters angesichts der Arbeit *Flicker* (2016) ständig neu einstellen. Wegwerth hat den Marmorboden der Kirche Santuário Dom Bosco in Brasília fotografiert, der vom farbigen Licht der Glasfenster überstahlt wird. Insofern als die architektonischen Dimensionen

bis an die Grenze der Sichtbarkeit reduziert sind, bewegt sich der Rezipient im doppelten Sinne auf unsicherem Boden.

Zu den marginalen Dingen zählt sicherlich der Mangold, den der Künstler im Garten der Großeltern fand; für das gleichnamige Bild (2016) wählt er ein entsprechend bescheidenes Bildformat. Doch die Art und Weise, wie dort zwei Blätter scheinbar ineinander wachsen, wie das gesamte Bild von feinen weißen Adern durchzogen ist, verdient eben die Aufmerksamkeit, die der Künstler dem Ganzen zukommen ließ. Ähnliches gilt für die wassergefüllte Regenrinne, die die Arbeit *Ultramarine* (2016) in der Längsachse durchzieht. Ein kurzer Augenblick nur, dann würde die Spiegelung des blauen Himmels wieder im feuchtgrauen Tag verschwunden sein. Hier kommt allerdings etwas hinzu, was das große Bildformat allemal rechtfertigt: nämlich die Installation des Blitzableiters auf dem Flachdach; sie macht eine merkwürdige Kurve, die technisch durch nichts gerechtfertigt ist – außer durch den unnachahmlichen Eigensinn des Handwerkers, dessen Motive wir niemals ergründen werden. So gesehen spiegelt die Arbeit auch den leisen Humor des Künstlers; zu seinen Favoriten zählt nicht von ungefähr auch Sigmar Polke.

Jüngst nimmt Wegwerth am Summer Residency Program der renommierten Skowhegan School of Painting & Sculpture in Maine teil. Von dort aus erkundet er die Gegend und stößt auf das Shaker-Dorf Sabbathday Village. Er kommt mit Brother Arnold Hadd, dem Dorfoberhaupt und letzten aktiven Shaker ins Gespräch, der ihn daraufhin einige Tage bei sich aufnimmt. Aus der Begegnung ist die großformatige Arbeit *Shaker Trees* (2016) entstanden. Kerzengerade und parallel zur Bildfläche durchziehen die Baumriesen das Bildfeld, vom feinen Gespinnst der Äste und Blätter in leichte Unruhe versetzt: eine Reminiszenz an den abgelegenen Ort, aber noch vielmehr ein Monument, eine Hommage an die freie Natur. Wie auch sonst in seiner Arbeit hat der Künstler auch hier nur das Nötigste verändert, indem er das Motiv in Schwarzweiß umwandelt. Diese Entscheidung ist zweifellos der Vorstellung vom einfachen Leben geschuldet, dem die Shaker huldigen.⁸ Jedenfalls wird der Künstler eine Kopie an den Ort der Entstehung zurückgeben, soviel ist ausgemacht.

⁷ Moritz Wegwerth im Gespräch mit dem Verfasser; digitale Tonaufzeichnung vom 15.08.2016. Daraus sind auch die weiteren Zitate entnommen.

⁸ Zu den bedeutendsten religiösen Symbolen der Shaker zählt der *Tree of Life*.



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung von

LOUISA CLEMENT
ANNA VOGEL
MORITZ WEGWERTH

Kuratiert von Andreas Gursky

Sprüth Magers Berlin
17. September bis 29. Oktober 2016

Herausgeber: Sprüth Magers
Text: © Martin Hentschel
Gestaltung: Swantje Hoffmann
Druck: primeline print berlin GmbH

Louisa Clement

Cover: *Fracture 9*, 2016, Inkjet print, 45 × 37 cm
Seite 6: *Avatar 17*, 2016, Inkjet print, 115 × 86 cm
Seite 7: *Avatar 32*, 2016, Inkjet print, 115 × 80 cm

© Louisa Clement

Courtesy Sprüth Magers

Anna Vogel

Seite 1: *Lamp I*, 2016, Pigment print, 40 × 30 cm
Seite 2: *Tinted Transformer IV*, 2016, Pigment print, 60 × 45 cm
Seite 9: *Salto di Quirra I*, 2015, Pigment print, 60 × 45 cm
Seite 10: *Groundblast*, 2016, Pigment print, 60 × 40 cm

© Anna Vogel

Courtesy Sprüth Magers und Galerie Conrads

Moritz Wegwerth

Cover (Innenseite): *Gamescom II*, 2016, Inkjet print, 200 × 133,6 cm
Seite 14: *Shaker Trees*, 2016, Inkjet print, 230 × 153,4 cm
Seite 15: *Ultramarine*, 2016, Inkjet print, 205 × 136,7 cm

© Moritz Wegwerth, VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Courtesy Sprüth Magers

www.spruethmagers.com