On the Subject of the Ready-Made

or Using a Rembrandt as an Ironing Board

Arbeiten aus der Daimler Art Collection
ausgewählt von Bethan Huws anlässlich 100 Jahre Ready-made

Mit Leihgaben aus dem Duchamp Archiv der Staatsgalerie Stuttgart

25. November 2016 – 14. Mai 2017

Daimler Contemporary Berlin

Daimler
Art Collection

Max **Ackermann** (D), Josef **Albers** (D), Ian **Anüll** (CH), John M **Armleder** (CH), Hans/Jean **Arp** (F), Richard **Artschwager** (CH), Willi **Baumeister** (D), Bill **Beckley** (USA), Max **Bill** (CH), Julius Heinrich **Bissier** (D), Dieter **Blum** (D), Hartmut **Böhm** (D), Greg **Bogin** (USA), Monika **Brandmeier** (D), Andreas **Brandt** (D), Sarah **Browne** (IRL), Max **Burchartz** (D), Daniel **Buren** (F), André **Cadere** (PL), Siegfried **Cremer** (D), Marcel **Duchamp** (FR), Gia **Edzgveradze** (GE), Sergio **Fermariello** (I), Roland **Fischer** (D), Adolf **Fleischmann** (D), Günter **Fruhtrunk** (D), Poul **Gernes** (DK), Hermann **Glöckner** (D), David **Goldblatt** (ZA), Camille **Graeser** (CH), Konstantin **Grcic** (D), George **Grosz** (D), Isabell **Heimerdinger** (D), Jan **Henderikse** (NL), Adolf **Hölzel** (A), Johannes **Itten** (CH), Donald **Judd** (USA), Franklin Prince **Knott** (USA), Tadaaki **Kuwayama** (J), **Liu** Zheng (CHN), Robert **Mapplethorpe** (USA), John **McLaughlin** (USA), Albert **Mertz** (DK), Gerold **Miller** (D), Olivier **Mosset** (CH), Horst **Münch** (D), John **Nixon** (AUS), Patrick Fabian **Panetta** (D), Esteban **Pastorino** (AR), Lothar **Quinte** (D), Timm **Rautert** (D), Joseph Francis Charles **Rock** (A), Peter **Roehr** (D), Ulrike **Rosenbach** (D), Tom **Sachs** (USA), Kiyoshi **Sakamoto** (J), Pietro **Sanguineti** (D), Viviane **Sassen** (NL), Jürgen **Schadeberg** (D), Andreas **Schmid** (D), Leonhard **Schmidt** (D), Jan J. **Schoonhoven** (NL), Dayanita **Singh** (IND), Anton **Stankowski** (D), Elaine **Sturtevant** (USA), Guy **Tillim** (ZA), Hayley **Tompkins** (GB), Rosemarie **Trockel** (D), Timm **Ulrichs** (D), Dieter **Villinger** (D), Andy **Warhol** (USA), Franz **West** (A), Christa **Winter** (D), **Zheng** Guogu (CHN), Heimo **Zobernig** (A)

In das Jahr 1916 fällt die ›Geburtsstunde‹ des Konzepts des Ready-made, formuliert in einem Brief von Marcel Duchamp aus New York an seine Schwester in Paris. Das Ready-made zielt auf eine radikale Umwertung der künstlerischen Produktion: Im Rückgriff auf bereits existierende Elemente besteht diese prinzipiell aus einem Akt der Auswahl und Reduktion, wobei ›ausstellungsimmanente‹ Aspekte wie Präsentation, Vermittlung, Dokumentation und Verbreitung in den Fokus rücken. Das Ready-made definiert den Realitätscharakter und die Abbildfunktion des Kunstwerkes neu und rückt die Rolle des Betrachters ins Zentrum.

Konzentrierte sich die Daimler Art Collection in seriellen Ausstellungsblöcken seit 2001 auf die Sammlungsschwerpunkte im Bereich minimalistischer und konzeptueller Tendenzen des 20. Jahrhunderts bis heute, wird mit der Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made oder einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen‹ der historischen und zeitgenössischen Bedeutung des Konzepts ›Ready-made‹ nachgegangen. Dabei werden kunsttheoretische und -kritische Aspekte als entscheidende Faktoren der Rezeptionsgeschichte des Ready-made diskutiert. Kuratorin der Ausstellung ist die international renommierte Künstlerin Bethan Huws.

Bethan Huws ist Konzeptkünstlerin, die eine Vielfalt künstlerischer Medien in orts- und raumbezogenen Werken synthetisiert, um immer neu die Bedeutung von Kunst in der Gesellschaft zu verhandeln. Basis ihrer Arbeit ist die Sprache als gesprochenes Wort und als kommunikatives System. Sprachwerke als Wandtexte, Buchobjekte, Neonschrift, Lesung, Performance, Textvitrine oder Handzettel verbinden sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Ready-mades, Skulpturen und Film.

Für die Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made‹ konzipiert die Künstlerin ein ortsbezogenes Projekt mit exemplarischen Arbeiten aus der Daimler Art Collection.

Das kuratorische Konzept von Bethan Huws setzt an bei der kombinatorischen Praxis, der inhärenten Logik und dem analytischen Anspielungsreichtum des Duchamp'schen Denkens. Sie überführt dieses in die visuelle Präsenz überraschender, wechselweise sich kommentierender Nachbarschaften von Werken aus einhundert Jahren Kunstgeschichte. Der Titel der Ausstellung spielt an auf das berühmte Diktum Lautréamonts ›Schön wie die Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch‹ (1874), welches zur Losung des Surrealismus wurde und zugleich eine sprachliche Vorwegnahme des Ready-made darstellt. Duchamp wandelt dies 1959 ab für das Konzept eines ›reziproken Ready-made‹: »Sie nehmen ein Bild von Rembrandt, und statt es anzusehen, verwenden Sie es einfach als Bügelbrett.«[1]

Dr. Renate Wiehager

Leiterin Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Anmerkungen

1 *Marcel Duchamp: Duchamp du signe, suivi de Notes,* hg. von Paul Matisse und Michel Sanouillet, Flammarion, Paris 1994, S. 49.

Max Ackermann

1887 Berlin, D – 1975 Bad Liebenzell, D

Max Ackermanns künstlerisches Schaffen ist stark mit der ›Absoluten Malerei‹, dem prägenden Begriff in Adolf Hölzels (1853–1934) Grundlehre, verbunden. Diese gestaltete sich in der Lehre methodisch-theoretisch aus und stand in scharfem Gegensatz zur Ausbildung etwa an der Münchner Akademie, an der Ackermann 1909/10 bei dem Mitbegründer der Münchner Sezession, Franz von Stuck (1863–1928), wie auch Josef Albers (1888–1978), Paul Klee (1879–1940) und Wassily Kandinsky (1866–1944) studierte. Ackermanns Werk bewegte sich in großer Variabilität bis in die späten 1940er-Jahre zwischen Figuration und gegenstandsloser Malerei. Seine Bildsprache kreist um die Ausdruckskraft der künstlerischen Mittel, insofern er Empfindungswerte in die Malerei einzuschreiben versuchte. Trotz seiner Auseinandersetzung mit Kubismus und Futurismus um 1913, konstruktivistischen Tendenzen um 1921 sowie mit Werken Fernand Légers (1881–1955) während eines Paris-Aufenthaltes 1926 entfernte sich der Künstler nicht vom Moment des Bildnerischen.

Mit *Kurven in Rot*, 1962, besitzt die Daimler Art Collection ein repräsentatives Beispiel seiner wenigen abstrakt-gegenstandslosen Arbeiten. Das Ölgemälde belegt eine für das Werk Ackermanns charakteristische Musikalität. Über den roten Untergrund zieht sich eine über weite Strecken nicht abgesetzte Linie, wie sie Ackermann im ›Schnellzeichnen‹ während Konzertbesuchen und beim Hören im Dunkeln übte. Die so erzeugte Linie bildet damit den elementaren Kontrast von Linie, Form und Farbe sichtbar aus.

Max Ackermann

Kurven in Rot, 1962
Öl auf Leinwand

Erworben 1976
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Josef Albers

1888 Bottrop, D – 1976 New Haven, USA

Als Josef Albers 1922 mit 32 Jahren an das Bauhaus kam, übernahm er zunächst als Bauhausgeselle die technische Leitung der Glaswerkstatt. Vorher studierte er an der Kunstgewerbeschule Essen, 1916–19, bei Jan Thorn Prikker (1868–1932), der sich zu dieser Zeit bereits ausschließlich mit Glaskunst auseinandersetzte und Albers in diese einführte. Albers' Prinzip am Bauhaus war die Vermittlung eines ökonomischen Einsatzes der verfügbaren Mittel, dabei dienten unter anderem Zeitungen dazu, seine Studenten zu konstruktivem Denken anzuleiten und die Geschicklichkeit im Umgang mit dem Material der Schönheit eines Resultats vorzuziehen. Parallel zu seinem Unterricht entwarf Albers Möbel und Geschirr, so die heute als *Nesting Tables*, 1926/27, bekannten Beistelltische aus Holz und lackiertem Glas.

Josef Albers

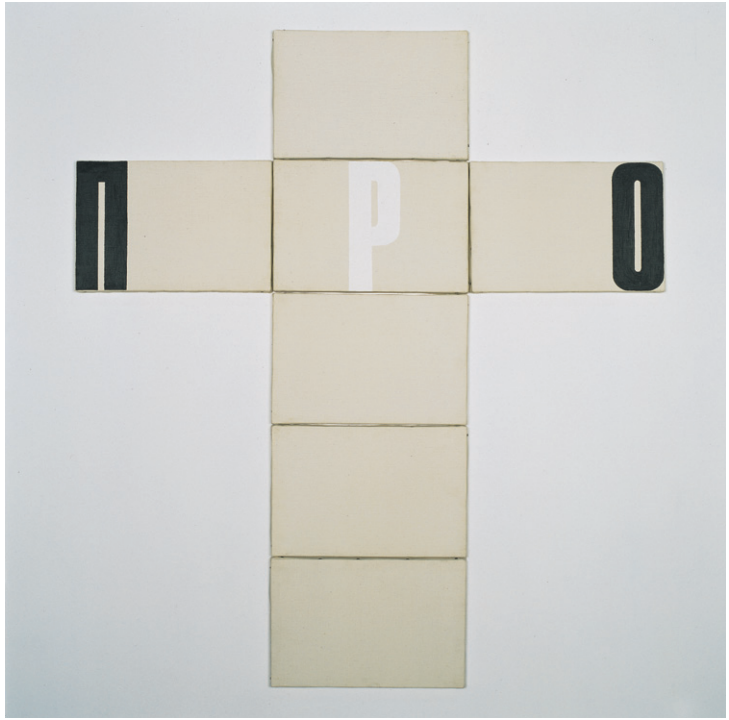
Nesting Tables (Entwurf), 1926/27
Reedition Vitra 2005, Set aus vier Tischen
Eiche massiv, lackiertes Acrylglas

Erworben 2005
Daimler At Collection, Stuttgart/Berlin

Ian Anüll

***1948 in Sempach, CH – lebt in Zürich, CH**

Die Frage nach der Bedeutung der Kunst im Gefüge von Markt und Konsum, Macht und Geld ist ein zentrales Thema der künstlerischen Arbeit von Ian Anüll. Seine Werke reflektieren in kritisch-ironischer Weise den zeitgenössischen Kunstbetrieb, in dem Bilder weitestgehend als Markenartikel rezipiert werden. Das von der Daimler Art Collection erworbene Gemälde *ohne Titel*, 1985/86, reiht sich in Anülls Serie von Schrift-Bildern ein, in denen er den Begriff ›Produkt‹ variiert. Diesem entnommen finden sich die lateinischen Buchstaben ›O‹ und ›P‹ sowie dessen kyrillisches Äquivalent auf der zentralen Achse eines aus sieben Leinwänden bestehenden Ensembles, das in seiner Anordnung die Form eines Kreuzes bildet. Signalhafte Zeichen der Kunst werden somit in einen objekthaften Zusammenhang gebracht, der neue Assoziationen entstehen lässt. Entsprechend referieren Anülls Leinwände auf die monochrome Malerei eines Kasimir Malewitsch (1878–1935) oder Yves Klein (1928–62), deren Farbigkeit jedoch auf das profane Verpackungsmaterial Karton, ebenso verweist die Form des Kreuzes auf das zentrale Motiv der christlichen Ikonographie wie auch auf die Hüpfspiele von Kindern, die entsprechende Kreidefelder auf die Straße malen. Durch die ungewohnte Zusammensetzung verschiedener, eigentlich fixierter Begriffe, Zeichen und Symbole eröffnen Anülls Arbeiten ein neues visuelles System, welches den Fetischcharakter der Kunst gleichermaßen aufzuzeigen wie aufzubrechen versucht.



Ian Anüll

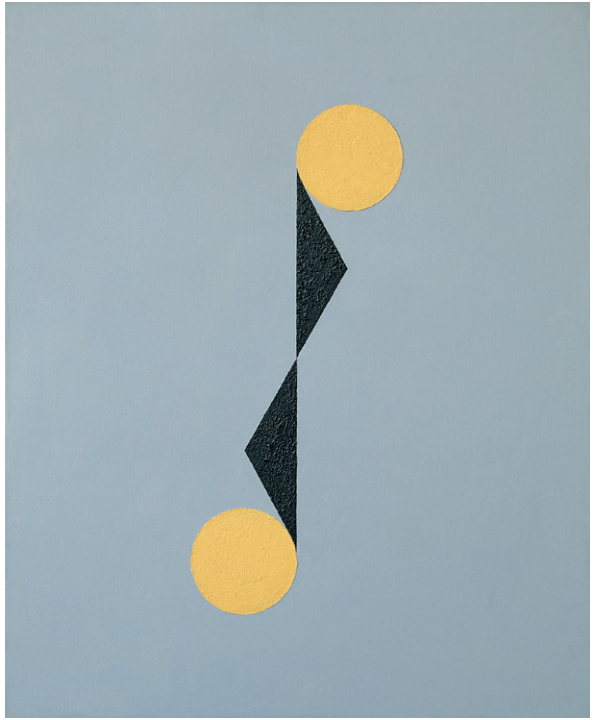
Ohne Titel, 1985/86
Öl auf Leinwand

Erworben 2003
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

John M Armleder

***1948 in Genf, CH – lebt in Genf, CH**

John M Armleder unterzieht seit Beginn der 1980er-Jahre die ›bedeutungsvollen‹ Inhalte der Kunst einer kritischen Reflexion. Die Bezüge seiner Malerei verweisen auf die Pioniere der Abstraktion wie die Konstruktivisten oder die Vertreter der Konkreten Kunst. Sie sind aber weder eine Wiederaufnahme noch eine analytische Genealogie, noch buchstäbliche Zitate. Armleders Behandlung dieser Stile ist von einer kulturkritischen Reflexion geprägt: Er trennt die ursprünglich utopischen, künstlerischen wie sozialen Entwürfe dieser Kunstrichtungen von der Formulierung seiner Bilder, wodurch sie jegliche diskursive Struktur verlieren und mit der Dekoration kokettieren. Die Zeichen der Abstraktion werden so zu inhaltsleeren, formalen Vokabeln, zu Ready-mades, die immer wieder neu kombiniert werden können.



John M Armleder

Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand

Erworben 2001
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Hans/Jean Arp

1886 Straßburg, F – 1966 Basel, CH

Das Werk von Hans/Jean Arp schließt sich an die wichtigen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts an: Dada, Surrealismus und die beginnenden Tendenzen abstrakter Kunst. Seit 1916 tritt Arp als Dichter und Bildender Künstler gleichermaßen hervor. Sein assoziatives Spiel mit sprachlicher Mehrdeutigkeit findet ihr bildliches Gegenüber in Collagen, Plastiken und Reliefs. Arps Schaffen kreist gedanklich um zwei für die Kunst grundlegende Gestaltformen: die menschliche Figur und die organische Pflanzenwelt. Das Ineinanderfließen von biomorphen, vegetativen und abstrakten Formen zeigt sein zugleich assoziatives, metaphorisches und abstraktes Denken. Arps Suche nach der ›universalen Urform‹ wird sich zeitlebens in organischen Figurationen ausdrücken, die dennoch abstrakt bleiben.

Hans/Jean Arp

Lèvres et glace à main [Lippen und Handspiegel], 1927
Öl auf Holz

Chapeau-nombril [Nabelhut], 1924
Öl auf Leinwand

Erworben 1986
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Richard Artschwager

1923 Washington D.C., USA – 2013 Albany, USA

Richard Artschwagers frühe Biografie ist von einer Tischlerlehre geprägt, in der er selbst entworfene Möbel anfertigte, und einem kurzen Kunststudium 1950-52 in New York. Artschwagers vielfältiges Œuvre – Bildobjekte, Skulpturen, Installationen – ist stilistisch zwischen Pop, Minimal Art und Konzeptkunst einzuordnen. 1966 zählte er zu jenen KünstlerInnen, die auf der ersten großen Minimal Art-Ausstellung ›Primary Structures‹ im New Yorker Jewish Museum vertreten waren. Bereits in frühen Werken verwendet Artschwager den preiswerten Kunststoff Formica, dessen Maserung eine starke Künstlichkeit ausstrahlt. Artschwager übersetzt oder verstärkt die im Material angelegte Nachahmung echter Holzstruktur durch ›Täuschung des Auges‹ – des ›Trompe-l'oeil‹ – auf die Form seiner Objekte: Sein Werk *Corner*, 1992, ›täuscht‹ die BetrachterInnen mit dem Eindruck, das harte Holz sei wie ein Blumenstrauß in der Mitte zusammengebunden und in der Ecke des Raumes angebracht worden.

Richard Artschwager

Corner [Ecke], 1992
bemaltes Holz, Resopal und verchromter Stahl, Ed. 18/30

Erworben 1998
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Willi Baumeister

1889 – 1955 Stuttgart, D

»Die Reinigung der Kunst der Malerei entblößt die ganz spezifischen Grundgesetze, die nur in ihr liegen. Sie entspringen teils aus dem technisch Handwerklichen, teils aus übergeordneten Faktoren elementarer Art (Auffassungen der Fläche, des Skulpturalen, der Farbe)«, schreibt Baumeister in seinem Buch *Das Unbekannte in der Kunst* (1947). Zwei Jahre zuvor hatte er eine Professur an der Stuttgarter Akademie übernommen, an der er um 1910 zusammen mit Oskar Schlemmer (1888–1943) studierte.

Willi Baumeisters Werk *Ruhe und Bewegung II (auf Blau)* setzt das im Titel angedeutete Bildthema als Spiel abstrakter Formen um, die auf dem lichtblauen Grund, gleich Schattenbildern, zu schweben scheinen. Während sich das Thema ›Ruhe‹ durch die strenge Geometrie der Formen zeigt, wird ›Bewegung‹ durch die Wirkung von wechselnden Figur-Grund-Verhältnissen ansichtig. Die Betonung der Farbe als Material findet in diesem Werk ihre entsprechende Umsetzung.

Willi Baumeister

Apoll II, 1921/22
Lithografie auf gelblichem Papier

Ruhe und Bewegung II (auf Blau), 1948
Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte

Erworben 1979/1978
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹,
Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Ulrike Rosenbach, Bill Beckley,
Josef Albers, Roland Fischer, Donald Judd

Bill Beckley

***1946 in Hamburg, Pennsylvania, USA – lebt in New York, USA**

Geboren in Hamburg, Pennsylvania, einer kleinen Stadt im ländlichen Gebiet der Amish People, hat Bill Beckley zwischen 1964 und 1970 studiert, u.a. an der berühmten Tyler School of Art, Temple University, in Philadelphia. Hier trifft er bedeutende zeitgenössische Künstler wie Bruce Nauman, Dan Flavin, Sol LeWitt, aber auch die Kuratorin Marcia Tucker, über deren Vermittlung er an der ersten, legendären Schau zur Konzeptkunst, ›Art in the Mind‹ (1969), teilnimmt. 1970 zieht Beckley nach New York. Gemeinsam mit Künstlern wie Gordon Matta-Clark, Barry Le Va oder Bill Bollinger organisiert er erste Ausstellungen in der Galerie Greene Street 112, er begegnet der Bildhauerin Louise Bourgeois und dem Künstler Vito Acconci, mit Dennis Oppenheim verbindet ihn eine lebenslange Freundschaft. 1986 heiratet er in zweiter Ehe die Bildhauerin Laurie Johenning, mit der er zwei Söhne hat. Beckleys inszenierte, aus verschiedenen Bildquellen gebaute fotografische Stillleben der frühen 1970er-Jahre werden zu wichtigen Anregungen für die New Yorker Künstlergruppe ›The Pictures Generation‹ (Cindy Sherman, Robert Longo, Richard Prince, Louise Lawler u.a.).

Bill Beckley

Hot and Cold Faucets
[Heiß- und Kalt-Armaturen], 1975
Cibachrom

Erworben 1994
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Max Bill

1908 Winterthur, CH – 1944 Berlin, D

Der Baubeginn der Ulmer Hochschule für Gestaltung (HfG) im Jahr 1953 markiert in der Biografie Max Bills den Kristallisationspunkt all seiner bisherigen Studien- und Arbeitsfelder. Als Gründungsrektor verantwortet er die Zukunft der umfassenden Lehre, als Architekt der Schule gibt er der Idee zur Fortsetzung der Bauhaus-Tradition im Nachkriegsdeutschland klare Gestalt, als Leiter der Abteilung Architektur und Produktform setzt Bill seine Arbeit als umfassend tätiger Gestalter fort. Der mit Hans Gugelot (1920–65) entworfene *Ulmer Hocker* als mobile Sitzgelegenheit für die Studierenden der Ulmer HfG ist beispielhaft für die ›gute Form‹, welche bei Bill funktionale, kulturelle und wirtschaftliche Anforderungen mit der Idee neuartiger Gebrauchsweisen zu verbinden hat. In den 1950er-Jahren ist Bill ebenfalls für die Firma Junghans tätig, für welche er Wand- und Armbanduhren entwirft. Weiter datieren zwischen 1949 und 1960 eine Reihe an Möbelentwürfen, u. a. Dreibein- und Kreuzzargenstühle, der *dreirundtisch* sowie der *quadrat-rund-tisch*.

Max Bill

Ulmer Hocker, 1954
Fichten- und Buchenholz unlackiert
Reedition Vitra Design

Erworben 2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Julius Heinrich Bissier

1893 Freiburg/Breisgau, D – 1965 Ascona, CH

Julius Heinrich Bissier lässt sich mit seinem metaphysischen und meditativen Werk zwischen der frühen abstrakten Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der expressiven Phase informeller Nachkriegskunst verorten. Bissier kommt von der altmeisterlichen deutschen Malerei über die Neue Sachlichkeit zur Abstraktion, hat dabei aber immer auch spirituelle Ambitionen. Tuschezeichnungen haben bei Bissier eine lange Tradition, die ersten entstehen 1926. Vier Jahre später lernt Bissier auf seiner Reise nach Paris den Bildhauer Constantin Brâncuşi (1876–1957) kennen. In der Folge beginnt er mit nichtgegenständlichen Tuschearbeiten zu experimentieren, die bald zum festen Bestandteil seines Schaffens gehören. Diese bekannten, von chinesischer Kalligrafie inspirierten abstrakten Darstellungen zeigen deutlich den Einfluss, den der Sinologe Ernst Grosse (1862–1927) auf den jungen Künstler hatte. Der väterliche Freund führte Bissier schon 1919 in die Kunst und Geisteskultur Asiens ein. Die Tuschezeichnung *4.1.63.8* aus dem Jahre 1963 zeigt eine jener abstrakten Zeichnungen, die stark an asiatische Schriftzeichen erinnern.

Julius Heinrich Bissier

4.1.63.8, 1963
Tusche auf Papier

Erworben 1994
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Dieter Blum

***1936 in Esslingen, D – lebt in Düsseldorf, D**

Dieter Blum war 1992 zu einem ersten Probeshooting für Marlboro in die USA eingeladen. Die dort entstandenen Bilder waren die Basis, dass Blum zum international bekanntesten Fotografen in diesem Kontext wurde. Dieter Blum hat nicht nur die Marlboro-Kampagne, sondern auch die Produktwerbung und die dokumentarische Fotografie der Zeit generell stark mitgeprägt. Seine Fotos waren wenig später das ›Material‹ der berühmten Cowboy-Fotos von Richard Prince (*1949) – und somit auch auf Umwegen für den Kunstkontext relevant.

Seit den 1960er-Jahren fotografiert Blum sowohl frei wie angewandt. Die fotografischen Serien widmen sich den Themen Afrika, Nippon, Deutsche Wahrzeichen, Tanz, Shell, Künstler- und Musikerporträts. Sein Werk ist in zahlreichen deutschen und internationalen Galerien und Museen vorgestellt worden. 2015 ist Blum in Paris für sein Lebenswerk mit der ›Grande Médaille de Vermeil‹ der Pariser ›Société des Arts-Sciences-Lettres‹ ausgezeichnet worden – als erster Fotograf in der 100-jährigen Geschichte der Gesellschaft und als einer der ganz wenigen Deutschen.

Dieter Blum

Saddle [Sattel], 1992

Red Light [Rote Ampel], 1992

Train [Zug] (46), 1992

Oil [Öl] (12), 1992

American Flag
[Amerikanische Flagge], 1992

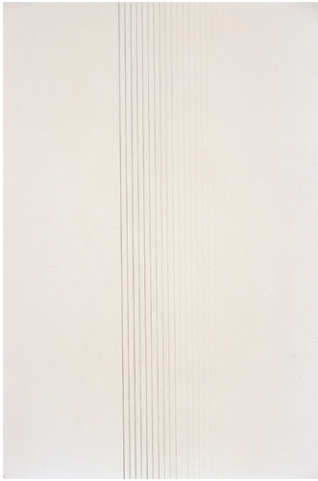
Alle: Pigmentdruck

Erworben 2016
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Hartmut Böhm

***1938 in Kassel, D – lebt in Berlin und Lünen, D**

Die drei Blätter der *Bleistiftlinienprogramme*, 1974, sind ein frühes Beispiel für Hartmut Böhms logisch-serielles Arbeiten. 20 Bleistiftlinien bewegen sich in Leserichtung von links nach rechts über die Blätter hinweg, dabei wirkt – entsprechend der Härtegrade der einzelnen Bleistifte – die äußerst linke Linie jeweils sehr zart, die äußerst rechte dagegen markant. Im Zusammenhang der drei Zeichnungen nebeneinander erscheint die Bewegung der Linien von links nach rechts gleich einer sanften Wellenbewegung, die über die Blätter hinweg gleitet. Trotz der vorgefassten konstruktiven Regeln verschwindet so die Systematik hinter einer äußerst sinnlich-poetischen Wirkung.



Hartmut Böhm

Bleistiftlinienprogramme, 1974
20 Bleistiftlinien, 10H–8B (I–III)

Erworben 2004
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹,
Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Hartmut Böhm, Gia Edzgveradze, Max Bill, Jan Schoonhoven, Hermann Glöckner, George Grosz, Richard Artschwager, Esteban Pastorino, Ian Anüll, Tom Sachs, Jean Arp, Viviane Sassen, Greg Bogin u.a.

Greg Bogin

***1965 in New York, USA – lebt in New York, USA**

Die Arbeiten des US-amerikanischen Künstlers Greg Bogin sind seit Mitte der 1990er-Jahre dem formalen Reduktionismus verschrieben. Dabei stehen sie stets in bildhaftem Verhältnis zur Emblematik des Alltäglichen. So übernimmt Bogin Logos, Signets, Piktogramme sowie Diagramme, die in ihrem ursprünglichen Kontext mit ihren Formen und Farben für den gestalterischen Zwang zur Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit stehen. Mit Headlines und Legenden versehen, die dem Dargestellten einen Sinn geben, sind sie Sinnbilder unserer Informationsgesellschaft. Gegen diese Eindeutigkeit arbeiten Bogins minimalistische Abstraktionen, deren semantischer Horizont durch die Werktitel verunklärt wird. Bogin kultiviert also ein induktives Verfahren: Aus den summarisch zusammengetragenen Einzelfällen des Alltags isoliert er die kategorialen, abstrakten Muster, lässt aber stets eine schwache Spur der Wirklichkeit als Erinnerung zurück.

Greg Bogin

Wonderful and Colorful [Wunderbar und farbenfroh], 1995
Acryl und Emaille auf Leinwand

Erworben 1997
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Monika Brandmeier

***1959 in Kamen, D – lebt in Berlin, D**

Wenn man eine übergreifende Charakterisierung für das Werk Monika Brandmeiers formulieren möchte, so könnte man eine reduzierte, nicht-literarische Poetik als kennzeichnend für ihre Skulpturen, Objekte, Zeichnungen, Fotografien und Videos benennen. Präzision und Energie konzentrieren sich in ihrem Werk auf die Klärung plastisch-zeichnerischer Sachverhalte, die sich in den Details, in den ›Anschlüssen‹ artikulieren. Das ›Herstellen von Verbindungen‹ ist selbst das zentrale Thema: Verbindungen zwischen Materialien und ihrem individuellen, psychologischen oder gesellschaftlichen Gebrauch, zwischen Konstruktion und Realität, zwischen Bewegung und Raum. Die Wandskulptur *Ohne Titel*, 1992, zeigt eine flache, ovale Ringform mit einer Ausbuchtung im unteren Teil. Die Asymmetrie wird verstärkt durch eine Drahtschnur, mit der das Rundgebilde an einem Haken aufgehängt ist, so dass es schräg von der Wand absteht. Die Form entspricht den Gummis, die zum Abdichten von Weckgläsern verwendet werden. Durch seine Monumentalisierung und prekäre Aufhängung erfährt dieser unscheinbare Gebrauchsgegenstand eine Aufwertung zum autonomen ästhetischen Objekt. Das Wandstück entzieht sich der klaren, eindeutigen Wahrnehmbarkeit, da es sich in Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt zu verändern scheint. Es wirkt von der Seite gesehen kreisrund und kann sich durch die quer gelagerte Ovalform auch aufrecht stehend zeigen.

Monika Brandmeier

Ohne Titel, 1992
Stahlblech, Draht, Ringhakenschraube

Erworben 1996
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Andreas Brandt

1935 Halle/Saale, D – 2016 Niebüll, D

»Über Malerei ist nichts zu sagen, reden lässt sich nur über die Methode, wie bildnerische Mittel zur Verwirklichung einer Konzeption verwendet werden. […] Material ist die Fläche, sind die Farben. Es gilt die Fläche – in ihrer Begrenzung und Ausdehnung – durch Farbe in Bewegung zu bringen.« (A.B.)

Andreas Brandt studierte von 1955 bis 1961 Malerei an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Ab 1968/69 entstehen Arbeiten mit Farbbalken oder Farbstreifen auf weißem Grund, die eine Nähe zu Joseph Albers' Farbrecherchen zeigen. Anschaulich wird die optische Gewichtung der Farben, die den Bildraum rhythmisieren und dynamisieren. In Brandts frühen Werken zeigt sich aber auch eine ästhetische Verwandtschaft mit den Kreisbildern Alexander Libermans (1912–99). Beide Künstler zeigen in ihrer reduktionistischen Malweise Beziehungen von Farbe und Form auf, die nicht nur die Wirkungen von Farbklängen, sondern auch von Räumlichkeit erzeugen. 1980–82 schafft Brandt eine Serie von Bildern, in denen sich die Farb- oder Schwarz-Weiß-Bahnen stärker in der linken Bildhälfte gruppieren. 1984/85 entwickelt er weitere Variationen dieser Bildgestalt, wobei häufig eine große weiße oder graue Fläche durch Farbstreifen am rechten Bildrand gerahmt wird. Seit 1987 werden wiederholt vertikale und horizontale Bahnen gerüstartig miteinander verklammert. 1989 beginnt er eine neue Bilderfolge, in der nur horizontale Bahnen im Dialog mit weißen Bildflächen erscheinen.

Andreas Brandt

Weiß und Schwarz, 1989
Öl und Acryl auf Leinwand

Erworben 1994
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Sarah Browne

***1981 in Dublin, IRL – lebt in Dublin, IRL**

Sarah Browne beschäftigt sich in ihrem Werk mit ›Ökonomien‹ als dominante Metaphern für soziale und politische Beziehungen sowie mit dem klassischen Minimalismus, etwa mit der Diskrepanz zwischen maschinell produziertem Objekt und dessen Status eines ›nutzlosen‹ Objekts von undefinierbarem Wert. Ihre künstlerischen Techniken und Materialien referieren auf das Umfeld von Häuslichkeit, Handwerk und persönlicher Handschrift. Auch bei der Edition von drei metallenen Türstoppern für die Daimler Art Collection steht die Idee einer handwerklich produzierten, funktionalen Alltagsskulptur im Vordergrund, welche sich ›unsichtbar‹ in die Nutzung der Räume einfügt. Einmal wahrgenommen als künstlerischer Beitrag können die Türstopper jene Momente von Witz und Understatement erfahrbar machen, welche für Browne die Entwurfspraxis der irischen Designerin und Innenarchitektin Eileen Gray (1878-1976) charakterisieren.

Sarah Browne

Türstopper (Eileen Gray), 2010
Metall

Erworben 2010
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Max Burchartz

1887 Elberfeld, D – 1961 Essen, D

Max Burchartz agierte als Maler, Designer, Fotograf, Kunstschriftsteller und Lehrer der Folkwangschule in Essen. Er gilt als Verfechter der gegenstandslosen Malerei. Ab 1924 lässt sich ein radikaler Bruch in seinem Werk erkennen: In dieser Zeit wandte sich Burchartz von der Malerei ab und der Angewandten Kunst zu: Fotografie, Werbung, Industriedesgin und Typografie. Im Entstehungszeitraum der hier gezeigten Fotografie untersuchte Burchartz die Möglichkeiten der visuellen Kommunikation im Wechselspiel mit dem Gebrauch damals neuer Medien, insbesondere der Reproduktionstechnologie und der Fotografie. *Lotte (Auge),* 1928/1980, ist eine Nahaufnahme von Burchartz kleiner Tochter, die den Betrachter direkt ansieht. Die Persönlichkeit des kleinen Mädchens wird durch Heranzoomen des linken Auges zugleich übertrieben und verfremdet. Das Foto wurde um 1930 in führenden Fachzeitschriften veröffentlicht und zählt heute zu den Ikonen der modernen Werbefotografie.

Max Burchartz

Lotte (Auge), 1928/1980
Schwarzweißfotografie

Erworben 2008
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Daniel Buren

***1938 in Boulogne-Billancourt, F – lebt in Paris, F**

Buren definiert seine Kunst durch den spezifischen Ort, eine besondere Situation oder durch ein festgelegtes Datum. So brachte er im März 1970 für einen bestimmten Zeitraum in 130 Pariser Metrostationen in der rechten oberen Ecke der Werbeflächen ein blau-weiß gestreiftes Poster an. Buren verzichtete bewusst auf ein singuläres Kunstwerk. Die einzelnen Poster mussten als Teil des Ganzen, aber auch als Teil eines Prozesses begriffen werden, der ständig erweiterbar ist.

Die von der Daimler Art Collection erworbene Arbeit *Zu Unterstreichen*, 1989, besteht aus einer Gruppe vier identischer, teilweise bemalter Streifenbilder, die auf einer Konsole stehend an die Wand gelehnt werden. Die sich ergebende leichte Schräge unterstützt den objekthaften Charakter der Bilder. Die Gruppe kann als Reihe, als geschlossener oder als offener, entsprechend der Wandgröße variierter Block gezeigt werden. Jedes Mal ergibt sich daraus für die BetrachterInnen ein neues Bild, eine neue Situation.

Daniel Buren

Zu Unterstreichen, 1989
Schwarz-weiß gestreifter Stoff, teilweise weiße Farbe

Erworben 2002
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹, Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Guy Tillim, Peter Roehr, David Goldblatt, Olivier Mosset, Leonhard Schmidt,
Daniel Buren, Hermann Glöckner, Andreas Brandt, Elaine Sturtevant u.a.

André Cadere

1943 Warschau, PL – 1978 Paris, F

André Cadere entwickelte 1970 seine *Barres de bois* – mobile Kunstwerke, die er leicht mit sich führen und spontan ›ausstellen‹ konnte. So unterminierte er spielerisch aber folgenreich das Distributions- und Präsentationssystem ebenso wie ökonomisch gesteuerte Bewertungen des Kunstsystems. Die handgefertigten Stäbe wurden in sieben Varianten, ›Permutationen‹, hergestellt, die stets einem konzeptuellen Muster folgten, jedoch einen absichtlichen Fehler beinhalteten. Jeder Farbe war eine Zahl zugeordnet, aus deren Reihung sich ein Code ergab, der in einer ›Carte d'Authenticité‹ für den Käufer dokumentiert wurde. Der von der Daimler Art Collection erworbene *Barre de bois*, 1974, gehört mit drei Farben und 21 Segmenten zur ersten Variante des Typ B und war ein Geschenk an seinen Vater. Cadere gelang es, über Provokation und Interaktion mit seiner Umgebung das Beziehungsgeflecht zwischen Kunst und soziokulturellem Umfeld bloßzustellen.

André Cadere

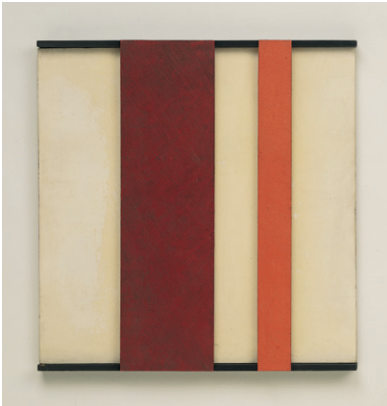
Barre de bois ronde [Rundholzstange], 1974
Holz, Industrielack

Erworben 2002
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Siegfried Cremer

1929 Dortmund, D – 2015 Stuttgart, D

In die historische Zeit des Nationalsozialismus hineingeboren, konnte Siegfried Cremer nach 1945 nicht, wie ältere KünstlerInnen, an die Entwicklung vor 1933 anknüpfen. Der Tachismus gab den Rahmen, den Cremer 1958, gleichzeitig mit vielen KünstlerInnen seiner Generation, verließ und in Richtung einer wechselnden Beschäftigung mit Impressionismus und Konstruktivismus entwickelte. Werkgruppen bildeten sich heraus: Zunächst die Drahtplastiken, 1958, die Statischen Objekte, 1959, die Kinetischen Objekte, 1959/60, die Kinetischen Plastiken, 1961/62, seit 1975 die Randzonen- und Distanzbilder. Dann die Holzcollagen, 1959, die Arbeiten mit Verpackungsmaterialien, 1965, die Hinterglasbilder, 1964/65, die Alphabetbilder und Porträts sowie die Holzreliefs seit 1975. In folgerichtiger Anwendung der Erfahrungen seiner Doppelausbildung als Maler und Bildhauer stieß Cremer so auf die Raumfrage als Problem seiner Arbeit.



Siegfried Cremer

Ohne Titel (Statisches Bild), 1959
Holz, Hartfaserplatte, Farbe

Ohne Titel (Statisches Objekt), 1959
Holz, Farbe

Ohne Titel (Weißes Bild), 1959
Holz, Leinwand, Farbe

Erworben 2010
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Marcel Duchamp

1887 Blainville-Crevon, F – 1968 Neuilly-sur-Seine, F

In den 1960er-Jahren autorisierte Marcel Duchamp mittels unterschiedlicher Aufschriften und seiner Signatur verschiedene Repliken des *Porte-bouteilles* [Flaschentrockner], 1914. Das Original erwarb er 1914 auf dem Pariser Bazar de l'Hôtel de Ville. Die Idee, diesen zu einem Ready-made zu erklären, kam ihm 1916, wurde jedoch nie ausgeführt (siehe Text *Renate Wiehager über Bethan Huws und das Ausstellungskonzept*). Narrativ inszenierte der Künstler die Geschichte des ersten Ready-made *Porte-bouteilles* in zahlreichen Gesprächen mit Bekannten und Kunstwissenschaftlern; heute ist sie Teil des kunsthistorischen Kanons.

Auf den Begriff ›Ready-made‹ trifft Duchamp im Jahre 1915 in New York. In den USA im 19. Jahrhundert unterschied die Textilindustrie zwischen maßgeschneiderter Kleidung, den »made-to-measure garments«, und der massenproduzierten Konfektionsbekleidung, den »ready-made garments«. Diese Unterscheidung zwischen meisterlich-handwerklicher Qualität und industriell gefertigter Ware übernahm Duchamp selbstironisch als Dualismus für die von ihm konzipierte künstlerische Gattung ›Ready-made‹. Das Auswählen, Signieren und Beschriften von fertigen Produkten stellte er der künstlerisch-versierten Handarbeit der Malerei entgegen. Der Flaschentrockner als Sinnbild für ein gewerbliches, von Duchamp vereinnahmtes Handwerk kann als Polemik gegen das malerische Handwerk verstanden werden.

Marcel Duchamp

Ready-made: Porte-Bouteilles (Flaschentrockner), (1914) 1964
Verzinkter Stahl, genietet und geschweißt (Ex. 1/8)
Höhe: 64,2 cm; Durchmesser: 37 cm
Bez. am unteren Ring in schwarzer Tinte: Marcel Duchamp 1964 1/8; auf einem der vertikalen Eisenbänder an Innenseite o. Kupferplättchen geritzt: Marcel Duchamp 1964; graviert: Porte-Bouteilles, 1914/ Edition Galerie Schwarz, Mailand
Prov.: erworben 1985 aus Mitteln des Zentralfonds
Staatsgalerie Stuttgart
Inv.Nr. P 993

Leihgabe
Staatsgalerie Stuttgart

Marcel Duchamp

1887 Blainville-Crevon, F – 1968 Neuilly-sur-Seine, F

Possible

La figuration d'un possible
(pas comme contraire d'impossible
ni comme relatif à probable
ni comme subordonné à vraisemblable)
le *possible* est seulement
un *»mordant« physique* [genre vitriol]
brûlant toute esthétique ou callistique

Franz. aus: *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp,* ed. Michael Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris 1959.

Möglich

Die Figuration eines Möglichen
(nicht als entgegengesetzt zu unmöglich
noch als bezogen auf glaubwürdig
noch als untergeordnet von wahrscheinlich)
das *Mögliche* ist nur
eine *physische »Ätze«* [Genre Vitriol]
die jede Ästhetik oder Kallistik versengt

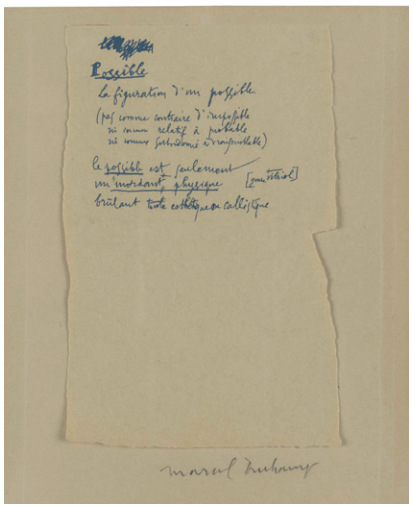
Dt. aus: *Marcel Duchamp: Schriften,* Band 1: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, gestaltet von Peter Zimmermann, Regenbogen-Verlag, Zürich 1981, S. 110. Übersetzung bearbeitet von Sandro Zanetti: »Handschrift, Typographie, Faksimile. Marcel Duchamps frühe Notizen – ›Possible‹ (1913)«, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur,* Stroemfeld, Basel/Frankfurt am Main 2006, S. 203–238.

Marcel Duchamp

Possible, (1934) 1959
Faksimiliertes Autograf auf gelblichem Papier, aufgezogen, am linken, rechten und unteren Rand gerissen, gerahmt
Blatt: 15,3 × 10 cm; Karton: 18,2 × 15 cm; Rahmen: 41,7 × 33,5 cm
Bez. in Bleistift u.: Marcel Duchamp
Prov.: Nachlass Dieter Keller; erworben 2005
Staatsgalerie Stuttgart
Inv.Nr. A 2005/7409

Ombres portées (Ombres de ready-mades) (Schlagschatten), 1917–1918
Schwarzweiß-Fotografie, Vintage Print
Bildfenster: 6,1 × 3,9 cm; Blatt: 8,2 × 6,1 cm
Bez. in Kugelschreiber auf Passepartout u.: ombres portées 1917. N. Y./ Marcel Duchamp; verso in Bleistift: 1918/ NY/ 33 W. 67/ PHOTO
Prov.: Miriam Keller, Baden-Baden; erworben 1996 aus Mitteln des Zentralfonds

Leihgaben
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung



Gia Edzgveradze

***1953 in Tbilissi, GE – lebt in Düsseldorf, D**

Gia Edzgveradze sucht immer wieder die Begegnung mit der Zeit als Ausdruck von Gegenwärtigkeit – ein Aspekt der ihn mit der informellen Malerei der 1960er-Jahre verbindet. Das Kunstwerk erscheint, fast absichtslos, durch den Vollzug der Malerei. Diese Form der Selbstvergessenheit nennt Edzgveradze den Naturzustand menschlichen Bewusstseins. Die von ihm in seine Bilder eingeschrieben Zeichen erinnern teilweise an Kinderzeichnungen. Zeichen, Zahlen und skripturale Kürzel repräsentieren das Involviertsein in unserem, wie er es nennt, »silly game of life«. Die Arbeit *Ohne Titel* von 1997 zeigt ein zeichnerisches Grundsystem, auf dem in einer fast bescheidenen Systematik die einzelnen Felder markiert sind. Durch die starken Holzplatten verwandeln sich die Blätter zu einem Objekt von einfacher und klarer Ausstrahlung.

Gia Edzgveradze

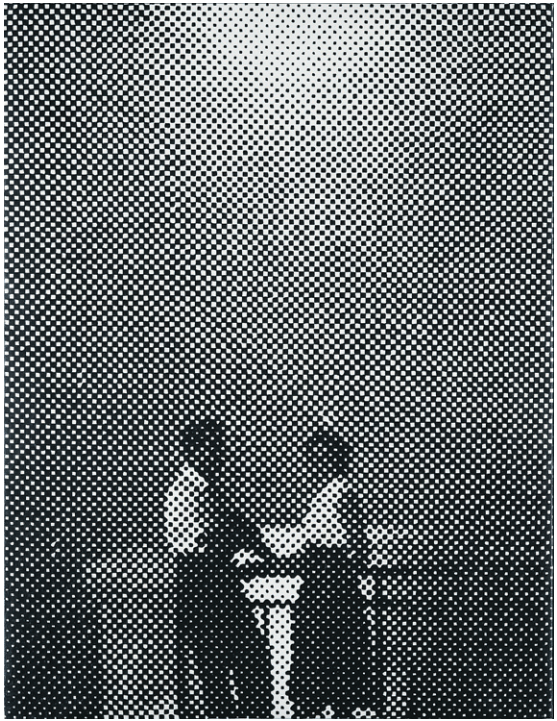
Ohne Titel, 1997
Grafit auf Papier, auf Holz aufgezogen, 6-tlg.

Erworben 1998
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Sergio Fermariello

***1961 in Neapel, I – lebt in Neapel, I**

Sergio Fermariello erforscht in seinen Kunstwerken universale Archaismen, die das kollektive Unterbewusstsein der Menschen prägen. Bereits Ende der 1980er-Jahre entwickelte er – inspiriert durch prähistorische Höhlenmalereien – die Figur des Kriegers, die sein gesamtes Werk in Variationen bis heute prägt. Hinzu kommt Fermariellos Interesse für seine Heimatstadt Neapel und deren Umgebung, Geschichte und Traditionen. Namensgebend für die Arbeit *Vietri sul Mare*, 1992, ist der gleichnamige Ort nahe Salerno, der die berühmte Amalfiküste eröffnet. Die in schwarz und weiß gehaltene Arbeit erweckt den Anschein eines gerasterten Fotos, doch sind die kleinen Quadrate unregelmäßig ausgeführt. Das diffuse Bild gibt sich bei größerer Entfernung zur Leinwand zu erkennen: ein Mann und eine Frau stehend vor einem Geländer, vielleicht vor der Traumkulisse der Amalfiküste? Das abstrakte Raster lässt genügend Freiraum für die Fantasie der BetrachterInnen, die – angeregt vom Werktitel – den Bildraum deuten und eine Geschichte rekonstruieren.



Sergio Fermariello

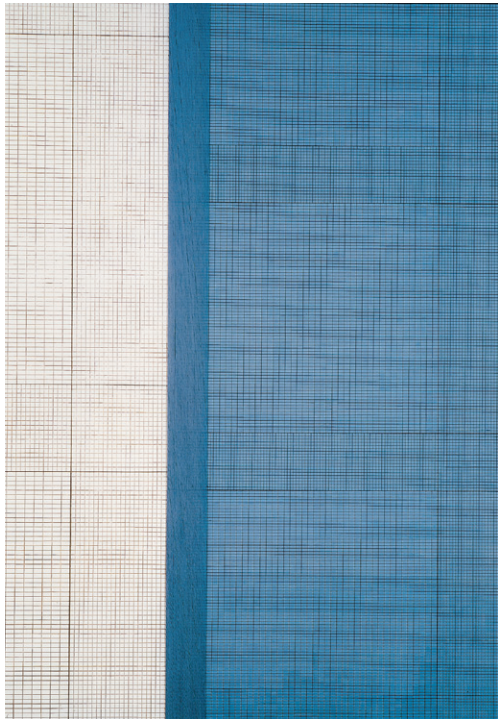
Vietri sul Mare, 1992
Acryl auf Leinwand

Erworben 1992
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Roland Fischer

***1958 in Saarbrücken, D – lebt in München, D und Peking, CHN**

Serielles Arbeiten, große Formate und eine formal strenge Behandlung der Bildsujets sind die zentralen Merkmale in Roland Fischers fotografischem Werk, das den Themen ›Mensch‹ und ›Architektur‹ gewidmet ist. Seit 1980 experimentiert Fischer mit großformatigen Porträtaufnahmen, weshalb er zu den Wegbereitern der in diesem Fach bekannt gewordenen Künstler Thomas Ruff (*1958), Thomas Struth (*1954) und Andreas Gursky (*1955) gezählt werden darf. In seinen ›Fassadenbildern‹ befasst sich Fischer mit den Strukturen von Hochhausfassaden, die die Wirkung abstrakter Gemälde entfalten und eine Beschäftigung mit Begriffen wie Struktur, Farbe, Rhythmus, Reduktion, Form und Geometrie ermöglichen. Der Künstler isoliert die Fassaden aus ihrem urbanen Kontext, aus ihrem Raum- und Zeitgefüge, um sie einer formalen, der abstrakten Oberflächenstruktur gewidmeten Untersuchung zu unterziehen. Was den Künstler nicht interessiert, ist »das Abbildende, also Dokumentarische, Reportagehafte usw. am Medium Fotografie« (R.F.). Die der Dokumentation verpflichtete Abbildfunktion der Fotografie wird zugunsten der Schöpfung vorgefasster Bildwelten aufgegeben.



Roland Fischer

Pudong, Shanghai (Fassade) Nr. 2, 1998
C-Print

Erworben 1998
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Adolf Fleischmann

1892 Esslingen, D – 1968 Stuttgart, D

Der gebürtige Esslinger Adolf Fleischmann reist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts rastlos durch Europa, bevor er 1952 seinen Lebensmittelpunkt in New York findet. Dabei kommt er in Kontakt mit den bedeutenden KünstlerInnen seiner Zeit. Die Beschäftigung mit Piet Mondrians (1872–1944) idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens und das Thema der Vibrationsbewegung der Farbe sind Charakteristika der Gemälde Fleischmanns. Die Bevorzugung ovaler Bildfelder, die gewissermaßen ein Bild im Bild entstehen lassen, erinnert an die kubistischen Kompositionen eines Georges Braque (1882–1963), von dem her auch die systematische Flächengliederung in L-förmige, ineinander verzahnte Elemente zu verstehen ist. Kubische Flächenformen entstehen bei Fleischmann aber auch mittels horizontaler oder vertikaler Schraffuren auf dunklem Grund. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie, Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter, die er nicht zufällig gerne mit ›Opus‹ oder ›Fuge‹ betitelt.

Adolf Fleischmann

Ohne Titel, 1963
Kohle auf Papier

Erworben 2011
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹,
Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Dieter Blum, Anton Stankowski,
Adolf Fleischmann, Adolf Hoelzel,
Liu Zheng, Christa Winter, Hartmut
Böhm, Gia Edzgveradze, Max Bill

Günter Fruhtrunk

1923 – 1982 München, D

»Der Rang der Bilder wird nicht entschieden durch das Äußerliche, Benennbare, sondern gibt sich kund durch jenes tief Erregende in Rhythmus und Maß und Klang.« (G.F.) Diese Worte könnten über dem frühesten Werk von Günter Fruhtrunk in der Daimler Art Collection stehen: *Jardin de monastère, étude no. 6* [Klostergarten, Studie Nr. 6], 1962, von dem acht – durch Format und Material unterschiedene – Variationen existieren. Das Ineinandergleiten der quadratischen Parallelraster ist eine Reminiszenz an den kubisch zersplitterten Bildaufbau des von Fruhtrunk verehrten Georges Braque (1882–1963); die diagonal dynamisierte Bewegung knüpft an Kasimir Malewitsch (1878–1935) und El Lissitzky (1890–1941) an; die Verschränkung der Streifen lässt – unterstützt durch den Begriff ›étude‹ [Studie] und die Bezugnahme auf musikalische Strukturen – an die Tasten eines Klaviers denken; das wiederkehrende Quadrat-Modul schließlich evoziert die Vorstellung der strengen Symmetrie eines Klostergartens mit Beeten, Wegen und Wandelgängen.

Günter Fruhtrunk

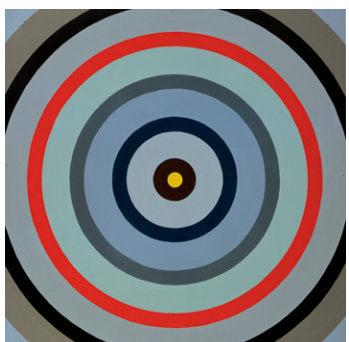
Jardin de monastère, étude no. 6
[Klostergarten, Studie Nr. 6], 1962
Vinyl auf Leinwand

Erworben 1989
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Poul Gernes

1892 Carouge, CH – 1980 Wald, CH

Anfang der 1960er-Jahre begann Poul Gernes seine Malerei auf einfache, reduzierte Formen mit visuell starken, poppigen Motiven wie Kreise, Streifen oder Punkte zu konzentrieren. Die meisten der damals entstandenen ca. 40 *Targets* waren Entwürfe für architekturbezogene Arbeiten. Zunächst malte er die Ringe seiner *Targets* noch mit dem Bleistift auf, später ging er dazu über, sie mittels eines Zirkels in den Grund einzuritzen. Dies verleiht den Gemälden einen reliefartigen Charakter und lässt klar definierte Farbflächen entstehen. Die kontrastierenden Farbintensitäten der Kreise lassen die jeweiligen Farben als unterschiedliche plastische Volumina erscheinen. Die signalhaften Farbkombinationen der *Targets* stammen von Skizzen oder von Ready-mades wie den Streifen auf einem T-Shirt. Manchmal nutzte Gernes auch Zufallssysteme, indem er zum Beispiel die Farbtöpfe hinter sich platzierte und den Pinsel blind in einen Topf tauchte. Obwohl es anders scheinen mag, sind Gernes' Werke frei von etwaigen Referenzen auf zeitgenössische Werke anderer KünstlerInnen.



Poul Gernes

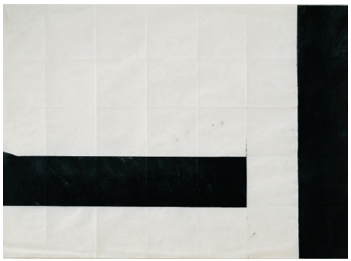
Ohne Titel (Targets) [(Zielscheiben)],
1966–1968
Lack auf Masonit

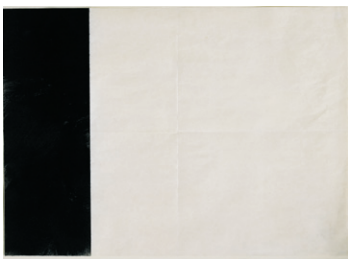
Erworben 2004
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

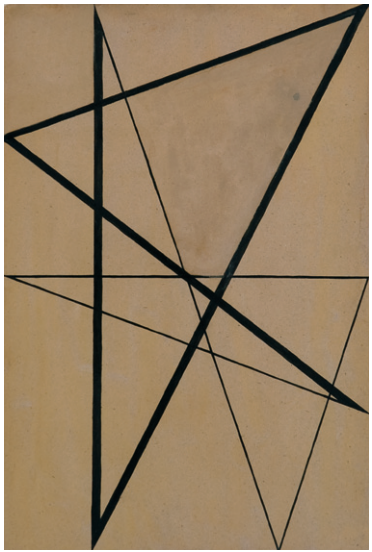
Hermann Glöckner

1889 Cotta, D – 1987 Berlin, D

Hermann Glöckner, einer der führenden abstrakten Künstler der ehemaligen DDR, entwickelte zwischen 1930 und 1935 sein ›Tafelwerk‹, mit welchem er das räumliche Potential streng systematisierter und reduzierter geometrischer Formen erprobte. Diese ›Tafeln‹ nahmen vorweg, was sich mit den ab 1935 entstehenden collagenhaften Faltungen zum wesentlichen Beitrag Glöckners zur Kunst des 20. Jahrhunderts verdichten und zugleich die minimalistischen Tendenzen der 1960er-Jahre vorbereiten sollte. Während im öffentlichen Raum sein Einsatz einer abstrakten Formensprache keinen Anstoß erregte, geriet der autonome Künstler Glöckner mit den 1950 beginnenden Kampagnen in der DDR unter ›Formalismusverdacht‹. Erst 1969 konnte Werner Schmidt dem 80-Jährigen im Dresdner Kupferstichkabinett seine erste Einzelausstellung einrichten. Die schwarz-weißen Faltungen sind Teil einer um 1970 entstandenen Serie, in welcher die schwarzen Flächen und weißen Papierfaltungen in ihrem Zusammenspiel die Vorstellung einer bildhaften Ganzheit bewirken.







Hermann Glöckner

Vertikale und Horizontale, um 1982
Papier, Tempera über Faltung

Vertikal, um 1972
Papier, Tempera über Faltung

Ohne Titel (Konstruktion mit 8 Zacken), um 1930
Tempera, Tinte auf Papier

Erworben 2003/2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

David Goldblatt

***1930 in Randfontein, ZA – lebt in Johannesburg, ZA**

David Goldblatts Werk durchwandert politische und reale Geografien, in denen sich weltpolitische Themen und die Geschichte Südafrikas widerspiegeln. In jüngerer Zeit entstand die Werkgruppe *Platteland Intersections*, Fotografien der sich grundlegend im Wandel befindlichen ländlichen Regionen in den Provinzen Südafrikas. Goldblatts geistige und intellektuelle Haltung, seine Parteinahme im Kampf gegen die Apartheid, seine Sichtweise und Interpretation aktueller Entwicklungen im Land sind eindeutig, gleichwohl nicht ideologisch eindimensional, insofern er die ganze Breite des gesellschaftlichen und sozialen Spektrums in den Blick nimmt. Technisch arbeitet Goldblatt mit analoger Großformatfotografie. Die Farbigkeit der unverändert belassenen Motivausschnitte und Proportionen wird hingegen im Computer bearbeitet. Durch die technischen Möglichkeiten der Vergrößerung erzielt er hohe Kontrastdifferenzierungen. Ausgedruckt wird das fertige Bild mit einer Pigmenttinte auf baumwollhaltiges Papier.

Bungee Jumper, Bloukrans, Eastern and Western Cape.
25 April 2006

Digital-Inkjet-Print auf Baumwollpapier, Ed. 1/10

Kite-Flying [Drachenfliegen], near Phuthaditjhaba, in the Qwa Qwa Bantustan, now the Free State.
1 May 1989

Silbergelatine-Druck auf Faserpapier, Ed. unlim.

On Steenkamp Street, Northern Cape. 4 June 2004

Digital-Inkjet-Print auf Baumwollpapier, Ed. 1/10

Spec Housing in Authentic Cape Dutch Style by a Property Developer on a Rural Viewsite [Fertighaus im authentischen niederländischen Stil eines Immobilienentwicklers in ländlichem Gebiet], Agatha, Tzaneen, Limpopo.
10 April 1989

Silbergelatine-Druck auf Faserpapier, Ed. unlim.

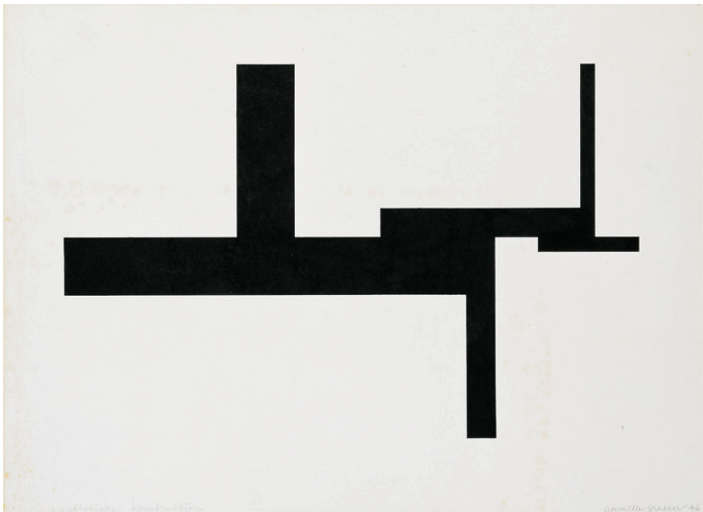
David Goldblatt

Erworben 2010
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Camille Graeser

1925 Frederiksberg, DK – 1996 Kopenhagen, DK

Camille Graeser gehörte zu den Gründungsmitgliedern der ›Allianz‹, einer Künstlervereinigung der Zürcher Konkreten, die sich für eine geometrisch-konstruktive Formensprache und gegen konservative, reaktionäre Tendenzen in der Kunst aussprach. Seit den 1940er-Jahren erarbeitete Graeser seine spezifischen geometrischen Gestaltungsprinzipien, die sich insbesondere in seinen Zeichnungen als klare, lineare Konstruktionspläne artikulieren. Die in *Synthetische Konstruktion*, 1946, veranschaulichte und auch allgemein für Graesers Arbeiten bezeichnende Bildthematik lässt sich als Gruppierung elementarer Abläufe auf der Grundlage mathematischer und geometrischer Relationen beschreiben. Der breite horizontale Balken im Zentrum entwickelt sich nach oben in einen Balken halber Länge weiter, nach rechts hin wird Letzterer halbiert, verbindet die Konstruktion mit dem unteren und weiter mit dem rechten Blattrand. Das strenge Schwarzweiß der Tuschezeichnung diente Graeser als quasi konzeptuelle Basis von Formentscheidungen und zur Erprobung exakter Gestaltung: »Bevor das Werk in Malerei umgesetzt wird, soll es vollständig im Bewusstsein konzipiert und vorgeformt sein.« (C.G.)



Camille Graeser

Synthetische Konstruktion (Z1946.1A),
1946
Tusche auf strukturiertem Papier

Erworben 1986
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Konstantin Grcic

***1965 in München, D – lebt in München, D**

Konstantin Grcic absolvierte eine Ausbildung zum Möbeltischler am Parnham College in England und studierte anschließend am Royal College of Art in London im Fach Design. Kurz darauf gestaltete er für Jasper Morrison (*1959), bevor er 1991 in München sein eigenes Studio für Industrial Design gründete. Er entwirft Möbel, Objekte und Leuchten für namhafte Hersteller wie Flötotto, Authentics, Driade, Flos oder Magis. *MAXI SQUARE*, 1995, ist ein von Grcic entworfener Papierkorb aus Polypropylen, der die geometrischen Grundformen Kreis und Quadrat verbindet. Eine Aussparung dient als stabiler Tragegriff. Er ist auch als Übertopf für Pflanzen geeignet.

Konstantin Grcic

MAXI SQUARE, 1995
Polypropylen

Erworben 2007
Daimler Art Collection,
Stuttgart/Berlin

George Grosz

1893 – 1959 Berlin, D

Die präzise, entlarvende Linienkunst des Zeichners George Grosz erlaubt keine Tiefenentwicklung des Raumes, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf das Bildgeschehen selbst: Angedeutete Orgelpfeifen in der linken oberen Bildecke sowie der auf einer Kanzel stehende Geistliche verweisen auf den Ort der Kirche. Dieser hält die Arme zum Weihgestus ausgestreckt nach oben und blickt blasiert auf die Vertreter des Militärs. Humorlos dreinblickend und sittsam auf der Bank aufgereiht, scheinen sie gefügig seinen Worten zu folgen.
Der Hauptvertreter des Berliner Dadaismus, Georg Gross, der 1916 aus Opposition gegen die deutsche Kriegspolitik seinen Namen in George Grosz änderte und 1933 in die USA flüchtete, richtete seine künstlerisch formulierte, bissige Kritik zeitlebens gegen den politischen Ungeist seiner Zeit, die herrschende Klasse und die ihr dienenden Organe wie Polizei, Militär und Klerus. Seine in zahlreichen Mappenwerken und Zeitschriften verbreiteten Zeichnungen, die er seit Beginn als zentrale und eigenständige Gattung seiner Kunst auffasste, karikieren das politische Tagesgeschehen sowie die niederträchtige Gesinnung des Menschen; sie geben der dadaistischen Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft provokativen Ausdruck.
Die Zeichnung *Ohne Titel,* 1923, ist charakteristisch für Grosz' unverkennbaren Stil, den er in den 1920er-Jahren entwickelte. Die Reduktion der Linie und die Verknappung, Klarheit und groteske Übertreibung als künstlerisches Ausdrucksmittel beschrieb er selbst als »die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung.« (G.G.)

George Grosz

Ohne Titel, 1923
Feder in Schwarz auf festem Velin

Erworben 1998
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Isabell Heimerdinger

***1963 in Stuttgart, D – lebt in Berlin, D**

Isabell Heimerdinger hat sich seit Mitte der 1990er-Jahre in zahlreichen konzeptuell angelegten Fotoserien mit den Grenzen zwischen filmischer Realität und Alltagswirklichkeit, zwischen medialem Schein und faktischem Sein beschäftigt. In fotografischen, filmischen oder installativen Versuchsanordnungen lotet sie modellhaft die subtilen Unterschiede zwischen Pose und (Schauspieler-) Persönlichkeit, zwischen Selbst und Selbstdarstellung, zwischen Rolle und Identität aus. In den insgesamt zehn Fotos der Serie *Thomas*, 2005, betiteln beispielsweise unterschiedliche Seelenzustände (aufgeregt, gut gelaunt, zögernd, melancholisch) ein- und dasselbe Bild.

Isabell Heimerdinger

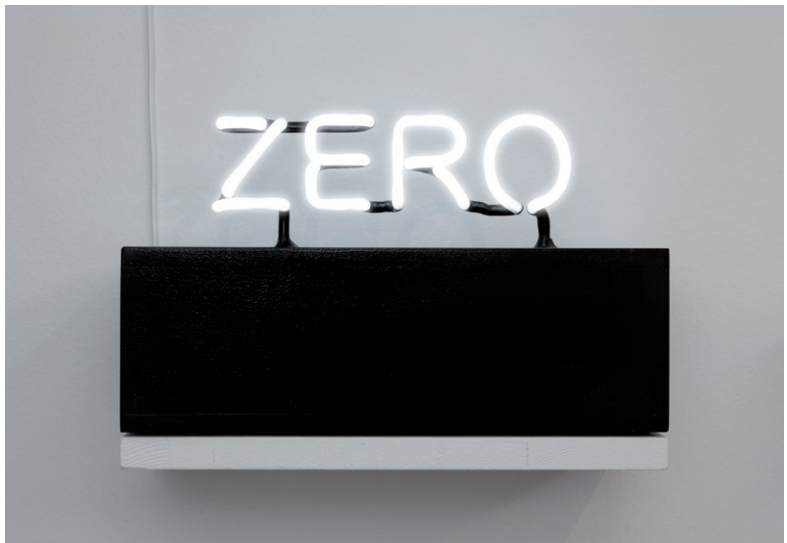
Thomas (aufgeregt, gut gelaunt, zögernd, melancholisch), 2005
4 Farbfotografien, Ed. 10

Erworben 2006
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Jan Henderikse

***1937 in Delft, NL – lebt in Antwerpen, B**

Jan Henderikse, 1958 Mitbegründer der ›Niederländischen Informellen Gruppe‹, zieht 1959 nach Düsseldorf, wo seine ersten Assemblagen mit Fundstücken entstehen. Er kommt mit den KünstlerInnen des Zero-Kreises und den Nouveaux Réalistes in Kontakt und wird Mitglied der holländischen Gruppe ›Nul‹. 1963–67 lässt er sich auf der Karibikinsel Curaçao nieder, wo er fortan leere Kisten mit Abfällen füllt und serielle Arbeiten fertigt – teils mit selbst aufgenommenen, teils mit zufällig gefundenen, als Ready-made eingesetzten Fotografien, mit Geld oder Nummernschildern. 1968 zieht Henderikse nach New York. Neben Fundstücken und Assemblagen arbeitet er nun überwiegend im Medium Film sowie mit Fotosequenzen, die auch in Buchform erscheinen.
Ab 1980 entwirft er vor allem Künstlerbücher, die ihm die Zirkulation seiner konzeptuellen Fotoprojekte außerhalb eingefahrener Galerie- und Museumskontexte ermöglichen. 1987/88 geht Henderikse auf Einladung des DAAD nach Berlin, wo er bis 2001 ein zweites Atelier unterhält.
Bis heute sind konzeptuell angelegte fotografische Arbeiten, Multiples und Ready-mades Schwerpunkte seines künstlerischen Arbeitens.



Jan Henderikse

Zero, 2010
Neon, Holz

Erworben 2011
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Adolf Hölzel

1853 Olmüntz/Mähren, CZ – 1934 Stuttgart, D

Die Klassische Moderne in Deutschland konzentriert sich in wenigen Zentren: München, Dresden und Stuttgart. Mit Adolf Hölzel, der 1905 an die Stuttgarter Akademie berufen wurde, formiert sich die malerische Abstraktion im Südwesten, die für Hölzels Studenten Willi Baumeister (1889–1955), Oskar Schlemmer (1888–1943), Johannes Itten (1888–1967), Ida Kerkovius (1879–1970) und andere rückblickend wie eine Befreiung gewirkt haben muss. Hölzel bildet das Kraftfeld eines Kreises, der seine Lehre am Bauhaus in Weimar und Dessau erfolgreich fortsetzen wird. Lange Zeit nahm Hölzel in der Kunstgeschichte nicht den Stellenwert ein, der ihm heute als einem Vater der Abstraktion eingeräumt wird. Grund dafür mag sein, dass sich Hölzel von jeglicher Programmatik, wie sie allerorts in Manifesten proklamiert wurde, fernhielt. Statt des radikalen Bruchs mit malerischen Traditionen entwickelte Hölzel die Autonomie der Farbe aus der akademischen Lehre heraus. Sein Glasfensterentwurf *Komposition*, ca. 1932, bildet einen wichtigen Referenzpunkt abstrakter Tendenzen in der Sammlung der Daimler Art Collection. Er zählt zu Hölzels späten, in Pastellkreide ausgeführten Arbeiten – einer Zeichentechnik, mit der sich Hölzel Zeit seines Lebens auseinandergesetzt hat.

Adolf Hölzel

Zeichnung (3 Zeichnungen), um 1930
Kohle und Grafit auf Papier
Komposition (Glasfensterentwurf), ca. 1932
Pastell auf Papier

Erworben 1994/1978
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Johannes Itten

1888 Süderen-Linden, CH – 1967 Zürich, CH

Johannes Itten, Schüler von Adolf Hölzel (1853–1934) in Stuttgart um 1910, war einer der prägenden Künstler des frühen Weimarer Bauhauses, in späteren Jahren selbst Lehrer am Bauhaus und in Zürich. Itten praktizierte mit seinen SchülerInnen neben Motivübungen entlang der klassischen Malereigattungen auch Atem-, Körper- und Taktstudien, die zu einer ganzheitlichen Ausbildung anleiten sollten. Am Bauhaus wurde Ittens pädagogischer Ansatz von ›Intuition und Methode‹ innerhalb seines Vorkurses um Kontrast-, Farb- und Formlehre erweitert, die Formen und Farben synästhetisch fasst (Kreis = fließend, unendlich, immer blau, zentral; Quadrat = Ruhe, Tod, schwarz, dunkel, rot; Dreieck = diagonal, Heftigkeit, Leben, weiß, hell, gelb).

Abstraktion und Figuration behielten auch für den Maler Itten ihre gleichrangige Bedeutung. Ittens *Jüngling*, 1949, ist aus einer farbigen Flächentektonik heraus angelegt, die anhand schwarzer Linien gegeneinander abgehoben wird und zur Herausbildung eines Gesichts *en face* führt.

Johannes Itten

Jüngling, 1949
Öl auf Leinwand

Erworben 1989
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Donald Judd

1928 Excelsior Springs, Missouri, USA – 1994 New York, USA

Neben seinem künstlerischen Werk trat Donald Judd auch als Möbelentwerfer, Architekt und mit theoretischen Schriften hervor. Die Übersetzung des Formenkanons der Minimal Art in lebenspraktische Bezüge erfolgte bereits 1968 mit dem Kauf des Gebäudes 101 Spring Street in Soho/New York, das gleichermaßen als Atelier, Ausstellungsort und Wohnraum für ihn und seine Familie diente. Die vergebliche Suche nach einem schlichten funktionalen, aber ästhetisch anspruchsvollen Mobiliar für das Haus war der Auslöser für die Konzeption einer eigenen Werkgruppe in seinem bildhauerischen Œuvre: dem großen Komplex von Möbelentwürfen in Holz, Metall und Stein. In den 1980er-Jahren vertiefte Judd diese Auseinandersetzung mit dem Möbel- und Materialdesign. »Möbel wurden zu etwas Neuem für mich, je mehr ich mit der Wirklichkeit umging. Ein guter Stuhl ist ein guter Stuhl. Aus den besonderen Gegebenheiten entstanden langsam eigene (Möbel-)Formen, die keine reinen Ableitungen mehr waren.« (D.J.)

Donald Judd

Tisch No.10, RAL9017,
Tisch No.10, RAL5002,
Tisch No.10, RAL2002,
1985/2002
Ed. 100, Aluminium,
Emaillelack
(Verkehrsschwarz/
Ultramarinblau/Blut-
orange)

Erworben 2007
Daimler Art Collection,
Stuttgart/Berlin

Franklin Prince Knott

1854 Ohio, USA – 1930 Paris, F

Joseph Francis Charles Rock

1884 Wien, A – 1962 Honolulu, USA

Kiyoshi Sakamoto

Ende 19. Jhdt. – Mitte 20. Jhdt.

Die C-Prints von Franklin Prince Knott, Joseph F. Rock and Kiyoshi Sakamoto in der Daimler Art Collection entstammen der Autochromsammlung der National Geographic Society Image Collection, deren Archiv mehr als 14.000 Autochromplatten aus der Zeit zwischen 1907 und 1930 umfasst. Autochrome sind fragile Glasplatten: in geringen Stückzahlen produziert, schwierig auszustellen und von der Geschichte der Fotografie weitgehend vergessen. 1885 erfanden die Brüder Lumière das Kino, bald darauf begannen sie auch im Bereich der Farbfotografie zu arbeiten. 1904 patentierten sie das Autochrom [›Selbst-Farbe‹]. Ab 1907 wurden diese ersten exakten Farbfotografieplatten im großen Stil vertrieben und bald von den führenden Fotografen der Zeit wie Alfred Stieglitz (1864–1946) oder Edward Steichen (1879–1973) genutzt. Wie Daguerreotypie und Ferrotypie waren die Autochrome nicht von Hand manipulierbar. Die Platte wird belichtet und entwickelt: ein kleines einzigartiges Objekt, dessen Vergrößerung ausgeschlossen ist. Wurden Autochrome bald als zu ›mechanisch‹ für den künstlerischen Ausdruck in der Fotografie angesehen, so nutzten professionelle Autochromisten das Medium für eine modernistische Richtung. Sie begannen, die Welt in Farbe zu dokumentieren und erfanden so einen Realismus, den die Fotografie erst zwei Jahrzehnte später für sich entdeckte.

Joseph Francis Charles Rock
A Naxi Leader, Tibet, China, ca. 1927

Franklin Prince Knott
Balinese Women Carry Temple Offerings,
Bali, Indonesia, 1926
The Gathering, M'sila, Algeria, ca. 1927

Kiyoshi Sakamoto
Swimming Lessons, Japan, ca. 1927

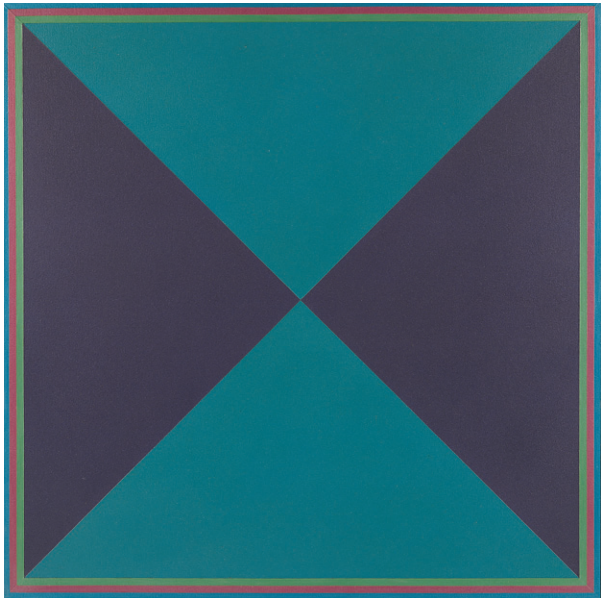
C-Prints, gedruckt 2010

Erworben 2010
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Tadaaki Kuwayama

***1932 in Nagoya, J – lebt in New York, USA**

Tadaaki Kuwayama, der seit 1958 in New York lebt, hat ein Œuvre entwickelt, welches sich durch einen äußerst differenzierten Umgang mit Dimension, Proportionalität und Farbformationen beschreiben lässt. Charakteristisch ist seine Verwendung von mit Grau durchmischten und abschattierten Farben, die zudem einen metallischen Glanz erhalten. Die in seinen Werken wiederkehrende systematische Aufteilung des Grundformats in gleichmäßige Farbsegmente lässt einen autonomen Bildkörper entstehen, der gleich einer Erscheinung aus dem Nichts selbstverständlich vor Augen tritt. Im Fall von *Ohne Titel,* 1965, könnte man von einer gerahmten Leere sprechen, die den Blick der BetrachterInnen anzieht, ihn aber durch das Diagonalkreuz zugleich auf sich selbst zurückverweist. Der Zen-Buddhismus kennt die Kunst, sich in der »absichtslosen Absicht« zu üben, bis die Gegensätze von Mittel und Zweck im Vollzug einer zielgeführten Handlung bewusst aufgehoben sind. Mit Blick auf das Werk Kuwayamas verwirklicht sich die »absichtslose Absicht« darin, den Gegensatz von Bildidee und deren technisch perfekter Materialisierung in ein ihr eigenes, ästhetisch vollkommenes Zusammenspiel überführt zu haben.



Tadaaki Kuwayama

Ohne Titel, 1965
Metallicfarbe auf Leinwand

Erworben 2004
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹,
Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Günter Fruhtrunk, Lothar Quinte, Jean Arp,
Isabell Heimerdinger, Willi Baumeister,
Dieter Blum, Tadaaki Kuwayma, Andy Warhol,
Andreas Schmid, Guy Tillim u.a.

Liu Zheng

***1969 in Kreis Wuqiang, Provinz Hebei, CHN – lebt in Peking, CHN**

Im Mittelpunkt von Liu Zhengs über sieben Jahre gewachsenen fotografischen Serie *The Chinese* steht der Mensch: seine Erscheinung und seine unmittelbare Umgebung als erweiterter Kosmos von Identität. Aus Misstrauen gegenüber einer stark tendenziösen, offiziellen Geschichtsschreibung entwarf Liu Zheng – in einer Zeit radikalen Umbruchs und rasanter Beschleunigung – sein eigenes Geschichtsbild. Seine künstlerische Entwicklung fiel dabei mit der Tendenz und Generation der ›New Documentary‹ zusammen, die sich durch eine konzeptuelle, experimentelle Herangehensweise auszeichnete, wobei sich das Interesse der Fotografen von formeller Berichterstattung verlagerte in Richtung eines persönlicheren und ungeschönten Blicks auf die chinesische Bevölkerung und deren Lebensumstände. Liu Zheng verfolgte diesen Ansatz Mitte der 1990er-Jahre mit einer stringenten künstlerischen Strategie. Die fragilen, einprägsam zur Schau gestellten oder trotzenden Körper werden dabei zu Zeugen wechselhafter Machtverhältnisse. Wie menschliche Denkmäler stehen sie für die jüngere Geschichte Chinas und seine ›erschöpften‹ älteren Traditionen, die durch Liu Zhengs Serie *The Chinese* nun nicht mehr im rapiden Wandel vergessen werden können.

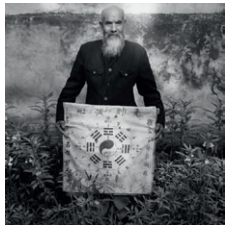
Liu Zheng

The Chinese
[Die Chinesen],
1994-2002
Inkjet-Drucke,
30-tlg., Ed. 18/20

Erworben 2015
Daimler Art Collection,
Stuttgart/Berlin

Warrior on Donkey [Krieger auf Esel], Longxian, Shaanxi Province, 1999

A Flower Boy at the Roadside [Ein Blumenjunge am Straßenrand], Daqing Mountain, Inner-Mongolia, 1998

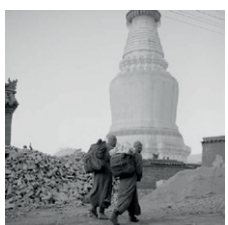


A Rural Fortune-Telling Man [Bäuerlicher Wahrsager], Pingyao, Shanxi Province, 1998

Buddha in Cage [Buddha im Käfig], Wutai Mountain, Shanxi Province, 1998

Two Miners in Public Bathhouse [Zwei Bergleute im öffentlichen Badehaus], Datong, Shanxi Province, 1998

Lab Specimens [Laborproben], Zhengzhou, Henan Province, 1999



Two Monks under the White Tower [Zwei Mönche unter dem Weißen Turm], Wutai Mountain, Shanxi Province, 1998

Burnt Patients [Verbrannte Patienten], Beijing, 1999

Robert Mapplethorpe

1946 Floral Park, New York, USA – 1989 Boston, USA

Blickt man heute auf die Fotografien von Robert Mapplethorpe, fällt auf, wie diszipliniert und zugleich intim das Werk eines der umstrittensten Künstler des vergangenen Jahrhunderts ist. Der klassizistische Impuls und die Idealisierung der Physis offenbaren in seinen Bildern einen Humanismus, der den menschlichen Körper unabhängig von Geschlecht oder Ethnizität zu plastischer Perfektion bringen will. Unbestritten ist, dass Mapplethorpe die Fotografie auf das Niveau der Malerei und Bildhauerei gehoben hat. Vor ihm spielte das Medium in der von KunsthistorikerInnen und Museen definierten Hierarchie der Disziplinen stets eine untergeordnete Rolle – sie war mehr Dokument als eigenständiges Kunstwerk.

Tunnel, 1983, blickt in einen Gang aus Vulkangestein. Durch ihn erreicht man in der antiken Stadt Cumae in Süditalien die Grotte der Sibylle, die von Dante beschrieben und von Michelangelo dargestellt wurde. Weiß man um Mapplethorpes exzessiven Lebensstil, mag dieser ›Eingang zur Unterwelt‹ an den Weg erinnern, den sein eigenes Leben nahm. Das Bild entstand während eines Aufenthalts in Neapel zur Vorbereitung einer Ausstellung bei Lucio Amelio. Komponiert wie die Nahaufnahme eines menschlichen Modells, gleicht die rudimentäre Architektur des Tunnels einer Körperöffnung.

Robert Mapplethorpe

Tunnel, 1983
Silbergelatineabzug

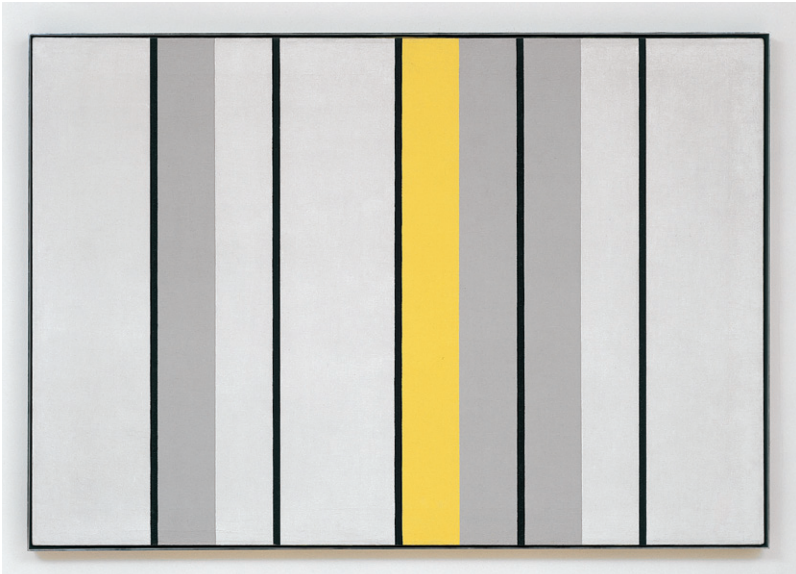
Erworben 2013
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

John McLaughlin

1898 Sharon, USA – 1976 Dana Point, USA

John McLaughlin zählt in den USA zu den Wegbereitern der Minimal Art und des Hard Edge Painting. Bereits als junger Mann interessierte er sich für asiatische Kunst und bereiste China und Japan. Während des Krieges arbeitete er für die Sino Intelligence der amerikanischen Armee in Fernost. Erst nachdem McLaughlin sich 1946 fast 50-jährig in Dana Point niedergelassen hatte, begann er zu malen. Die Faszination für die orientalische Kunst und Kultur sollte sein Denken und Handeln weiterhin prägen.

Das von der Daimler Art Collection erworbene Gemälde *#1 – 1962*, 1962, gehört zu einer kleinen Gruppe von Anfang der 1960er-Jahre entstandenen Arbeiten, die im weitesten Sinne als Streifenbilder bezeichnet werden können. Monochrome Linien und Streifen sind harmonisch über die Bildfläche verteilt. Die Präsenz der farbigen Streifen scheint im Verhältnis zu ihrer Ausdehnung so kalkuliert zu sein, dass sich ein Rhythmus entwickelt, der die BetrachterInnen – nach dem Willen des Künstlers – zur Kontemplation anregt. Die Farbigkeit erinnert an McLaughlins frühe Gemälde, in denen er kontrastreichere Töne wie gelb und rot verwendete, auf die er später fast völlig verzichtete.



John McLaughlin

#1 – 1962, 1962
Öl auf Leinwand

Erworben 2003
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Albert Mertz

1920 Kopenhagen, DK – 1990 Slagelse, DK

Der Name Albert Mertz steht im Horizont der europäischen Nachkriegsavantgarden für ein anarchisches und bewusst destruktives Werk. Gleichwohl lässt die zugrunde liegende konzeptuelle und konstruktive Strenge immer die eindringliche Befragung gesellschaftlicher und kommunikativer Aufgaben der Kunst erkennbar werden. Mertz stellte demonstrativ das Nicht-Intakte der physischen Gestalt seiner Werke heraus, um die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf Authentizität und Stringenz des Gedankens zu fokussieren. Mertz – das war der Repräsentant einer künstlerischen Haltung, welche sich an der Frage abarbeitete, ob Ästhetik und Verantwortung als einander bedingende Begriffe zu verstehen sind. In seinem Objektbild *Buttons*, 1960, setzt er sich mit den verschiedenen künstlerischen Strömungen auseinander, die sein Schaffen geprägt haben: Dada, Schwitters und die europäischen Entwicklungen von Zero und Nouveau Réalisme.

Albert Mertz

Buttons [Knöpfe], 1960
Öl und Knöpfe auf Leinwand

Erworben 2012
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Gerold Miller

***1961 in Althausen, D – lebt in Berlin, D**

Gerold Millers *total object* artikuliert eine Form von Bildlichkeit, die sich jenseits eingeführter Begriffe manifestiert: Weder als Malerei noch als Objekt ist das Werk eindeutig zu definieren – es ist gleichermaßen rahmenlos und umschließt doch als breiter Rahmen eine Fläche. Der monochrom schwarz glänzende Autolack spiegelt das Licht und die Veränderungen des umgebenden Raumes. Die frontale Ausrichtung und die perfekte Lackierung von *total object* entsprechen der Tendenz der visuellen Kultur zu perfekten Oberflächen, die der Künstler sowohl reflektiert wie ›ins Leere laufen‹ lässt. Indem die Wandskulptur auf mehrfache Weise gelesen werden kann, funktioniert sie gleichermaßen als ›Null‹ oder als rein ästhetische Form. So oszilliert das Werk zwischen Bild und Objekt, Abstraktion und Realität. *Total object* reformuliert ein für die 1960er-Jahre typisches Paradox, als Überfluss und Oberflächenfixierung der Pop Art auf die Tendenzen zu Reduktion und Raumbetonung der Minimal Art trafen.

Gerold Miller

total object 30, 2004
Aluminium lackiert

Erworben 2005
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Olivier Mosset

***1944 in Bern, CH – lebt in Tucson, USA**

Die Gruppe BMPT gründete sich 1966 im Paris der Studentenrevolten als Vereinigung der Künstler Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni. Ziel der Gruppe war es, die Kunst so weit zu neutralisieren und zu entpersonalisieren, dass sie aus dem Verwertungszyklus von Kunstmarkt und Kunstgeschichte verschwinde. In Flugblättern und öffentlichen Malaktionen forderten die Gruppenmitglieder die Abschaffung der konventionellen Malerei. Dabei sollte eine Verbindung hergestellt werden zwischen dem Konzept einer radikal ›neuen‹ Kunst und deren politischer Wirkung. Die Künstler praktizieren vor diesem Hintergrund eine minimalistische Formensprache: Kreise (Mosset), Streifen (Buren und Parmentier) und Pinselmarkierungen (Toroni) waren ihr Erkennungszeichen. Olivier Mosset zeigte seine ersten Kreisbilder 1966; bis 1974 sollte ihre Zahl auf 200 identische Arbeiten anwachsen. Die Kreisbilder scheinen durch ihre Unveränderlichkeit ihrer Entwicklungsmöglichkeiten beraubt, kennen keine Vergangenheit oder Zukunft. In der unendlichen Wiederholung eines mit Symbolgehalt beladenen Zeichens wie dem Kreis zerstören sie die malerische Aura des Kunstwerks, negieren dessen Originalität und Authentizität.

Olivier Mosset

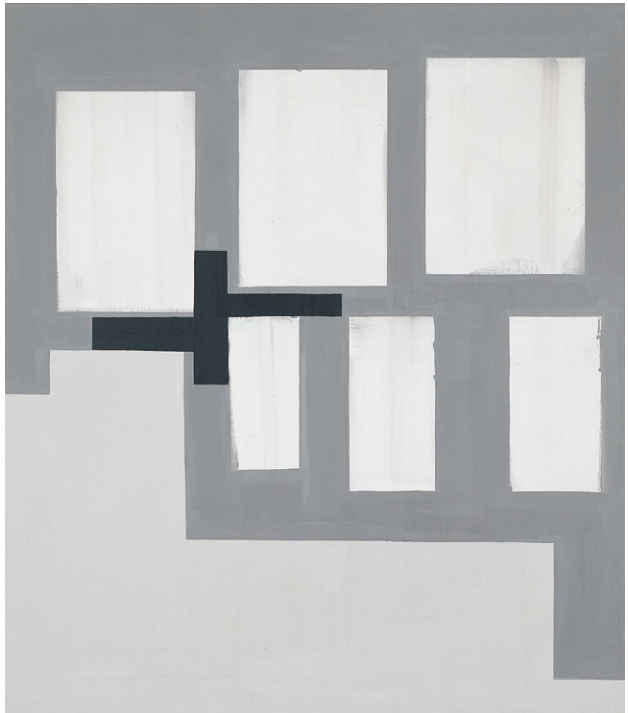
Ohne Titel, 1974
Acryl auf Leinwand

Erworben 2002
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Horst Münch

***1951 in Nürnberg, D – lebt in Köln, D**

Anspielungs- und variationsreich ist das Œuvre des Bildhauers, Filmemachers, Malers und Poeten Horst Münch, der 2003 mit dem Käthe-Kollwitz-Preis ausgezeichnet wurde. Der Künstler verhelfe dem Denken zur bildhaften Form, hieß es in der Jury-Begründung seines einstigen Lehrers Alfonso Hüppi (*1935). Während Münch in abstrakten Gemälden wie *Ohne Titel*, 1990, die geometrischen Variationsmöglichkeiten eines am Konstruktivismus Kasimir Malewitschs (1878–1935) orientierten Formenvokabulars auslotet, erprobt er in seinen Gedichten die Darstellungsmodi der Sprache. Wörter beziehungsweise Zitate spielen eine wichtige Rolle im Werk des Künstlers. Sie sind nicht nur Bindeglied zum Visuellen, etwa in seinen Videos, sondern sie hinterfragen humorvoll und hintergründig auch gesellschaftliche Gegebenheiten.



Horst Münch

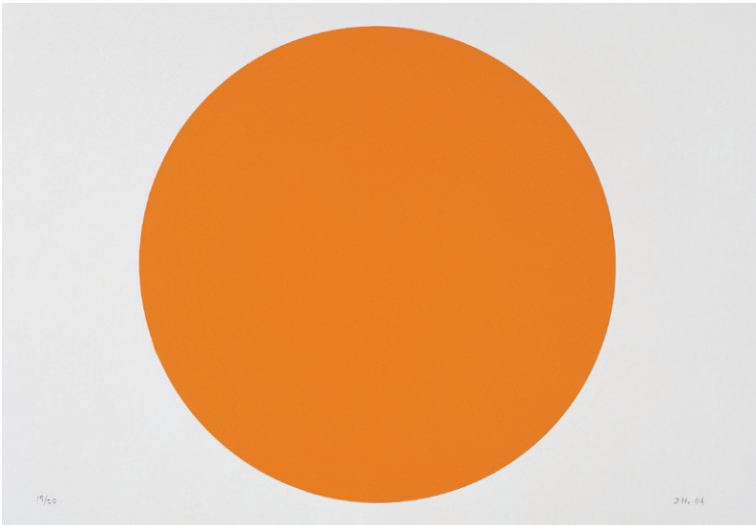
Ohne Titel, 1990
Acryl auf Leinwand

Erworben 2003
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

John Nixon

***1949 in Sydney, AUS – lebt in Sydney, AUS**

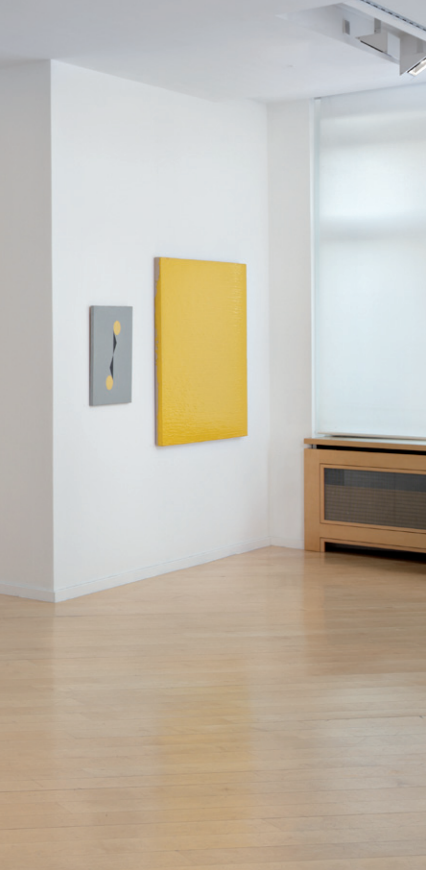
John Nixon sieht seine künstlerische Arbeit als eine Fortführung des Projekts der historischen Avantgarde. Sein 1968 begonnenes Projekt zur Befragung der nichtgegenständlichen Malerei nennt er *Experimental Painting Workshop (EPW)*. Die ersten in diesem Geiste entstandenen Arbeiten waren kleinformatige *Block Paintings* objekthaften Charakters, die er bis heute herstellt. Seit einem Atelieraufenthalt 1995 in New York sind seine Gemälde der Farbe Orange verpflichtet, die Nixon als freie, von der traditionellen bildenden Kunst noch unbesetzte Farbe und daher als unabhängig von jeglichem kunsthistorischen oder ideologischen Verweis versteht. Teil von Nixons ›Workshops‹ sind stets auch Interviews, Vorlesungen, Seminare sowie selbst verfasste Schriften und Hefte, die seine ästhetisch-künstlerischen Arbeiten theoretisch erweitern. Wesentliche Bezugspunkte Nixons sind die beiden Wegbereiter der Moderne: Kasimir Malewitsch (1878–1935) und Marcel Duchamp (1887–1968). Malewitschs *Schwarzes Quadrat*, 1913, prägte die Idee der Selbstbezüglichkeit und Absolutheit der Malerei, während Duchamp mit seinen Ready-mades alltägliche Objekte in den Kunstkontext überführte. Nixon schöpft die Möglichkeiten von Monochromie und Ready-made aus, entwickelt sie innerhalb seines Œuvres meist im Dialog mit anderen Protagonisten der Moderne, wie etwa El Lissitzky (1890–1941) und Piero Manzoni (1933–63), weiter.



John Nixon

Ohne Titel, 2004
Serigrafie auf Rives BFK, 7-tlg.,
Ed. 20 + 7 AP + 1 PP
Drucker: Mark Nilen

Erworben 2005
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin



›On the Subject of the Ready-Made‹,
Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Sergio Fermariello, Adolf Hoelzel,
Patrick Fabian Panetta, John Nixon,
Max Ackermann, John M Armleder,
Lothar Quinte

Patrick Fabian Panetta

***1977 in Stuttgart, D – lebt in Berlin, D**

Eine für die künstlerische Arbeit zentrale Frage der letzten Jahrzehnte richtet sich auf die Produktionsbedingungen von Kunst. Vor diesem Hintergrund macht sich Patrick Fabian Panetta in seinen seit 2002 entstehenden Arbeiten die Rahmenbedingungen und Handlungsmuster des Ausstellungswesens zu eigen. Es entstehen Werkgruppen, die jeweils mit der Vorsilbe *PROXY* [Stellvertreter] bezeichnet werden. Die Serie *PROXY AFFAIRS* überführt die von anderen KünstlerInnen verworfenen Gemälde in einen neuen Zustand, indem sie mit schwarzer Lackfolie überzogen werden. Die auf diese Art maskierten Bilder gelangen unter geänderten Autoren- und Besitzverhältnissen als Stellvertreter für den Warenwert der Kunst in den Verwertungszusammenhang eben dieses Kunstsystems.

Patrick Fabian Panetta

Proxy Affairs (Gladly in here) [Stellvertreterangelegenheiten (glücklich hier zu sein)], 2007/2008
Lackfolie, Acryl auf Leinwand, Mikrofonstativ, Stabmikrofon

Erworben 2009
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Esteban Pastorino

***1972 in Buenos Aires, BR – lebt in Madrid, E**

Esteban Pastorino thematisiert Geschichte, Realitätscharakter und technische Bedingungen des Mediums Fotografie. Verbunden ist dieses Interesse mit seiner eigenen Biografie: Pastorino beendete zunächst ein Studium als Ingenieur, bevor er sich dem Studium der Fotografie zuwandte.

Ein zentraler Aspekt im Werk des argentinischen Fotografen widmet sich der Frage der Raumwahrnehmung. So manipuliert er für die surreale Wirkung seiner Fotos das technische Regelwerk im Umgang mit Fotoapparaten. Seine Großfotos erscheinen wie Abbildungen nachgebauter Miniaturwelten; sie sind jedoch Abbilder realer Orte und Landschaften aus höchster Höhe. Diese Luftbilder, hier von der japanischen Brücke Nikko, entstehen, indem Pastorino eine Kamera an einem Flugdrachen befestigt und aufsteigen lässt. Die Bildausschnitte sind nur bedingt planbar, da sich im Flug Zufallsperspektiven und überraschende Details ergeben. Im nächsten Schritt bearbeitet der Fotograf die Aufnahmen so, dass gewisse Bereiche scharf, andere unscharf erscheinen. Durch dieses Gestaltungsmittel erhalten seine Fotografien ihre irreal erscheinenden Dimensionen. Indem Pastorino die Bilder manipuliert, kreiert er einen bildnerischen Raum mit konträren Lesarten – einerseits als Verweis auf den realen Ort, andererseits auf die Verfremdung desselben.

Esteban Pastorino

Nikko, 2005
C-Print

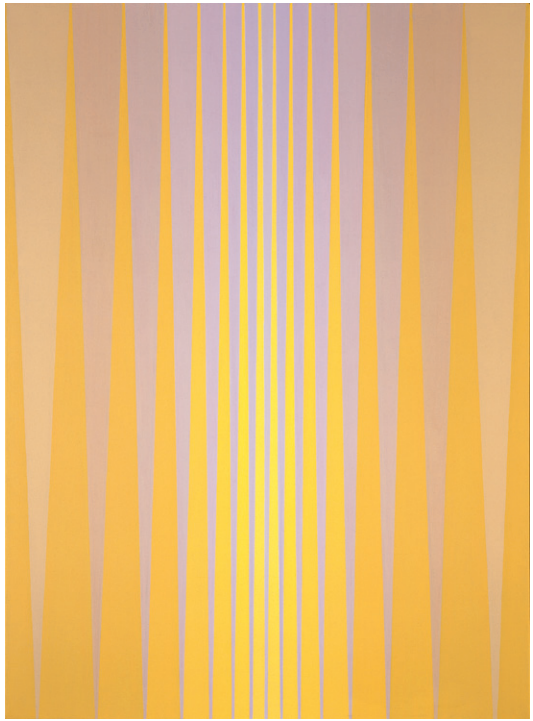
Erworben 2015
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Lothar Quinte

1923 in Neiße, D – 2000 in Wintzenbach, F

Lothar Quinte wird, zusammen mit Rupprecht Geiger (1908–2009) und Günter Fruhtrunk (1923–83), im Allgemeinen der Generation der deutschen Konkreten nach 1945 zugeordnet. Sein umfangreiches Œuvre lässt jedoch Entwicklungen und Brüche erkennen, welche die Konkrete Kunst nur als einen Teilaspekt seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der malerischen Abstraktion auszeichnet. Nach einer kurzen Frühphase von gestischer Malerei, zwischen 1957 und 1960, interessieren Quinte die Werke der Amerikanischen Abstrakten Expressionisten, besonders die Gemälde Barnett Newmans (1905–70) und Mark Rothkos (1903–70). Die amerikanische Farbfeldmalerei findet in den Werken Quintes ihr wirkungsvolles europäisches Pendant – in den Gemälden der ›Schleier- und Fensterbilder‹ (1961–64), aber auch in späteren Werkgruppen wie den ›Drippings‹ (1979–84), den ›Netzbildern‹ (1980–84) und den ›Farbräumen‹ (1977–97).

In der Zeit zwischen 1964 und 1979 entwickelt Quinte Werke, die den geometrisch-abstrakten Kompositionen der Konkreten und Konstruktivistischen Kunst formal sehr nahestehen. Im Unterschied zu diesen finden jedoch, neben der plastischen Lichtwirkung von Farbe, vor allem bildräumliche Überlegungen ihre Fortsetzung. *Quintes Doppel V – Gelb*, 1969, gehört zur Gruppe der ›Fächerbilder‹, die durch konisch zulaufende, diachromatische Farbvertikalen aufgebaut sind, wodurch der Eindruck von Raumwölbungen und zylindrisch oder kegelartig geformten Oberflächen entsteht.



Lothar Quinte

Doppel V – Gelb, 1969
Öl auf Leinwand

Erworben 1980
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Timm Rautert

***1941 in Tuchel, D – lebt in Essen und Leipzig, D**

Sein Studium der Fotografie absolvierte Timm Rautert von 1966 bis 1971 bei Otto Steinert (1915–78) an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. In den 1970er-Jahren arbeitete er als Fotojournalist u.a. für das ZEIT-Magazin. Von 1993 bis 2007 war er Professor für Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Stilistisch und thematisch ist Rautert an der Schnittstelle zwischen angewandter und künstlerischer Fotografie anzusiedeln: Neben Fotoprojekten für Ausstellungen entstehen Fotoserien im Auftrag internationaler Magazine, Zeitschriften und Unternehmen. Er beschäftigt sich mit sozialkritischen Themen wie der veränderten Arbeitswelt, der Bedeutung von Arbeit (u.a. in seinem Buch ›Menschen in Uniformen‹, 1974) oder mit gesellschaftlichen Randgruppen (z.B. Contergan-Kindern oder Obdachlosen).

Zeitgleich zu seiner journalistischen Tätigkeit entstanden freie Projekte, so Anfang der 1970er-Jahre die Serie über Andy Warhols *Factory* oder die 12-teilige Fotoreihe über Walter de Marias New Yorker Loft. »Ich bin die kommenden Jahre immer wieder nach New York gefahren und habe Walter oft besucht. 1971 habe ich ihm vorgeschlagen aus den Aufnahmen, die ich in seinem Loft gemacht hatte, sein Porträt zu formen. Er hat aus meinen Fotos zwölf ausgesucht und sie 1972 erstmals in der Zeitschrift ›Avalanche‹ als sein Porträt veröffentlicht.« (T.R.)

Timm Rautert

Ohne Titel (Walter de Maria), New York, 1971
Bromsilbergelatine-Abzug, Vintage-Print, 12-tlg.

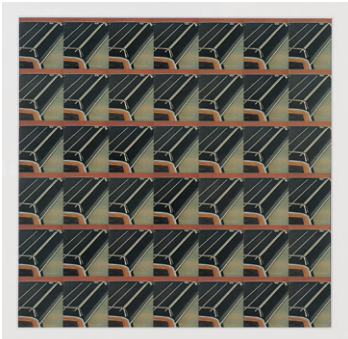
Erworben 2015
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Peter Roehr

1944 Lauenburg, PL – 1968 Frankfurt/Main, D

Das schmale Œuvre Peter Roehrs umfasst neben Film- und Audiomontagen auch Text- und typovisuelle Montagen, jeweils ohne Titel und in durchgängiger Nummerierung. Die Typomontagen – mit der Schreibmaschine auf Papier getippte Felder aus Buchstaben, Zahlen oder Interpunktionszeichen – zählen zu den ersten Montagen Roehrs. Im Kontext der Kunstentwicklungen der frühen 1960er-Jahre sind Roehrs Arbeiten sowohl eine Radikalisierung der seriellen Strukturen der ›Zero‹-Kunst wie auch ein Gegenstück zu Carl Andres zeitgleich in New York entstandenen *Typewriter Drawings*.

Roehrs erste Fotomontagen entstanden im Herbst 1964 aus einer Anzeigenkampagne für die Kaffeemarke ›Maxwell‹. Die Abbildungen wurden direkt aus der Werbung ausgeschnitten und ohne Veränderung auf einen festen Untergrund montiert. Insgesamt stellte Roehr zwischen 1964 und 1966 etwa 130 Fotomontagen her, darunter die große Gruppe der Montagen aus Werbebroschüren der Autofirmen VW, Mercedes oder Chevrolet. Die künstlerische Entscheidung betraf allein die Auswahl des Ausgangsmaterials sowie die Bestimmung der Anzahl und Anordnung der Elemente. Roehrs Bestreben war es dabei, einen genau zu definierenden Punkt zwischen einer kleinen Ansammlung und einer großen Menge zu finden, an dem das einzelne Bildelement noch deutlich erkennbar ist und dennoch eine Verbindung mit seinem Umfeld eingeht. So erfährt die im Einzelbild angelegte Form- und Farbstruktur in der seriellen Wiederholung ihre Potenzierung.



Peter Roehr

Ohne Titel (FO–72) / (FO–96) / (FO–60), 1966
Fotomontage, Papier auf Karton

Ohne Titel (GR–8), 1963
Hektografie, Ed. 25/30

Erworben 1994–96/2006
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹, Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Andre Cadere, Guy Tillim, Hayley Tompkins, Siegfried Cremer, Albert Mertz, Liu Zheng, Dayanita Singh, Peter Roehr, Franz West

›On the Subject of the Ready-Made‹, Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. David Goldblatt, Donald Judd, Pietro Sanguineti, Zheng Guogu, Ulrike Rosenbach, Josef Albers

Ulrike Rosenbach

***1943 in Bad Salzdetfurth, D – lebt in Roderath/Nettersheim, D**

Wie bringt ›Frau‹ die aggressive Vorherrschaft der Männer zur Strecke? Die 29-jährige Ulrike Rosenbach hat darauf 1972 eine ebenso naheliegende wie wirkungsvolle Antwort versucht: Indem sie in die Rolle berühmter Männer schlüpft, die Waffe selbst in die Hand nimmt und aufs Publikum zielt. Der Titel *Art is a Criminal Action* radikalisiert das Thema: Der Angriff auf das Territorium männlicher Kunstproduktion darf nicht mit weiblicher Demut daherkommen, sondern muss die ›kriminellen‹ Energien männlicher Herrschaftsformen kurzfristig adaptieren und den Rollentausch üben. Rosenbachs frühe Fotomontage hat eine Fotografie von Andy Warhols berühmtem Siebdruckbild *Double Elvis* von 1963 als Vorlage. Rosenbach imitiert (mit ausdrücklicher Erlaubnis Warhols) Kleidung und Haltung seines ›Elvis‹ und montiert sich – eine damals noch gänzlich unbekannte Künstlerin – an die Seite des gefeierten Rockstars. Der Aspekt des kämpferischen Angriffs und der demonstrativen Demontage tradierter Bilder und Rollenklischees spielt in Rosenbachs gesamtem Œuvre eine zentrale Rolle.

Ulrike Rosenbach

Art is a Criminal Action [Kunst ist eine kriminelle Handlung], 1972/96
Schwarzweißfotografie, Diasec

Erworben 2005
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Tom Sachs

***1966 in New York, USA – lebt in New York, USA**

Mit einfachen Materialien aus dem Baumarkt rekonstruiert, dekonstruiert und parodiert der amerikanische Bildhauer Tom Sachs Symbole des Konsums und der Unterhaltungskultur. Sich alles zu eigen machend, was als ›hip‹ gilt, was schockierend, abgeschmackt oder mit dem Label des Fetischs behaftet ist, schließt er auch Werke der jüngeren Kunstgeschichte nicht aus.

Brillo Boxes, 2003, rekurriert auf die gleichnamige, 1969 entstandene Arbeit Andy Warhols (1928-87), der als Begründer der Pop Art selbst zur Marke stilisiert wurde. Damit reihen sich die Sachs'schen Brillo-Kartons nahtlos in eine ›ästhetische Vernutzungsmaschinerie‹ im doppelten Sinne ein: Einerseits sind sie Nachbilder eines kommerziellen Produkts – des Verpackungskartons der unter dem Markenzeichen ›Brillo‹ patentierten Putzschwämme aus Stahlwolle –, andererseits verweisen sie auf Warhols ›Mythos als Marke‹. Sie sind also Teil einer Welt, die ›Trademarks‹ jedweder Art willkommen heißt, weil deren Aura für eine (künstlerische) Konsumkritik genutzt werden kann.

Tom Sachs

Brillo Boxes, 2003
Schaumkern, Wärmeleitkleber, Tusche, 3-tlg.

Erworben 2005
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Pietro Sanguineti

***1965 in Stuttgart, D – lebt in Berlin, D**

Pietro Sanguineti arbeitet auf verschiedenen Ebenen und unter Einbeziehung unterschiedlicher Präsentationsformen und Medien. Die Basis seiner Arbeit bilden seine digitalen Filme, die sich aus 3D-Computeranimationen und ›found footage‹ (künstlichen Bildern aus der Fernseh- und Kinowelt) zusammensetzen. Seine Techniken sind die von Remix und Tuning. Sprache, ein Medium per se, ist durch Print, TV und Internet selbst wieder einer Mediatisierung unterworfen. Sanguinetis Montagen aus Computeranimation, Ready-mades und skulpturalen Displays reflektieren dies, und sie vermögen mit ihren fragmentierten Sinneinheiten Bedeutung nur noch ex negativo zu stiften. Statt eines ›bedeutungserfüllten‹ Kontextes werden den BetrachterInnen vielmehr Assoziationsfelder angeboten, die sie, wie bei einem Pop-up-Menü, anklicken oder wegklicken können; ein offener Bereich möglicher Verknüpfungen und Schlüsse. Diese ›negative‹ Sinn-Definition Sanguinetis – bezogen auf die sinnerfüllten Kontexte der Konzeptkunst – ist in einem nächsten Schritt die Bedingung dafür, dass Bedeutung zwischen den Zeilen entstehen kann, das heißt im ›Shiften‹ zwischen den verschiedenen Ebenen: zwischen bildhaften und sprachlichen Elementen, zwischen virtuellen und realen Räumen, zwischen Beschleunigung und Stillstand.

Pietro Sanguineti

krnnk, aus der Serie back to reality,1995
Cibachrom auf Pressspanplatte

Whooosh, 1995
Cibachrom auf Pressspanplatte

Erworben 1995
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Viviane Sassen

***1972 in Amsterdam, NL – lebt in Amsterdam, NL**

Viviane Sassen studierte Modedesign, Fotografie und Bildende Kunst in den Niederlanden. In Amsterdam geboren, verbrachte sie den Großteil ihrer Kindheit in Kenia. Viele ihrer Fotografien sind geprägt von diesen frühen Erinnerungen. Die Fotografie *Cyano* entstammt der 2013 entstandenen *Pikin Slee*-Serie. Dabei verweist der Titel auf den Aufnahmeort: Pikin Slee ist ein Dorf im südamerikanischen Staat Suriname, der nur durch eine lange Kanufahrt erreichbar ist. Dort leben mitten im Regenwald, isoliert vom Rest der Welt, ohne Elektrizität und fließendes Wasser, etwa 4.000 Menschen, die größtenteils Mitglieder des Saramaccaner-Stammes sind, deren Vorfahren im 18. Jahrhundert der Sklaverei auf niederländischen Plantagen entflohen sind. Sassens Fotografien bilden stilllebenartig arrangierte Industrieprodukte, die natürliche Umgebung und die alltäglichen Gewohnheiten der DorfbewohnerInnen ab. Dabei schafft Sassen keinen Überblick über die Welt der Saramaccaner, sondern sie fokussiert auf Details und greift gelegentlich in das Bildgeschehen ein. So verknüpft sie Gesehenes und Erfundenes zu einer neuen Erzählung. In *Cyanos* beispielsweise bemalte Sassen einen Jungen mit blauer Farbe, ein wiederkehrendes Stilmittel ihrer Fotografien.

Viviane Sassen

Cyano, aus der Serie Pikin-Slee, 2013
C-Print, 4/5 + 2 AP

Erworben 2015
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Jürgen Schadeberg

***1931 in Berlin, D – lebt in Berlin, D, Paris, F, ZAF und ESP**

Die Fotografien des deutsch-südafrikanischen Fotografen Jürgen Schadeberg thematisieren die Lebenssituation zur Zeit der Apartheid in Südafrika. *Haircuts Everywhere* [Friseure überall], 1958, zeigt Schadebergs intuitives Verständnis für den Moment und die Komposition. Wie in einem Ballett reihen sich Passanten, Kunden und Friseure, selbst die Bewegungen scheinen synchronisiert. Die Straße als Lebensraum, Arbeitsplatz, Ort der Begegnung und des Handels: bis heute in Südafrika eine Selbstverständlichkeit. *The Gambling Quartett* [Das Glücksspiel-Quartett], 1958, bezeichnet Schadeberg als ›seinen Rembrandt‹. Die vier Spieler in einer dunklen Ecke im Stadtteil Sophiatown – dem lebendigen, multikulturellen Stadtteil Johannesburgs – sind ganz auf das Spiel konzentriert. Die BetrachterInnen beobachten ihre entspannte Aufmerksamkeit; die Art des Spiels selbst bleibt verborgen. Das zentrale Licht unterstützt diesen Eindruck. Der ›homo ludens‹, das Verbotene, Verruchte, Geheime, das so Spannende, Verlockende – all dies ist Thema.

Jürgen Schadeberg

The Gambling Quartett [Das Glücksspiel-Quartett], Sophiatown, 1958
Vintage-Print, gedruckt und mit Selen gefärbt

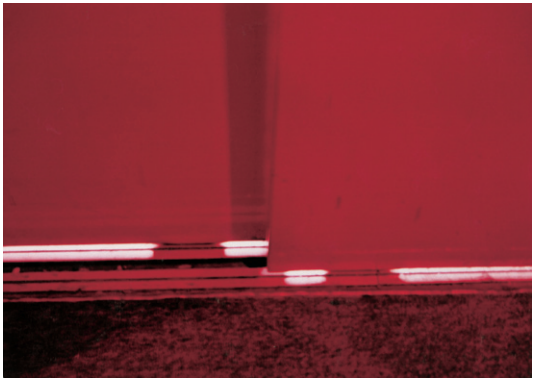
Haircuts Everywhere [Friseure überall], Sophiatown, 1958
Vintage-Print, gedruckt und mit Selen gefärbt

Erworben 2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Andreas Schmid

***1955 in Stuttgart – lebt in Berlin, D**

Andreas Schmid geht als Künstler situativ und temporär vor. Er bearbeitet vorhandene Räume als Orte des Übergangs zwischen Außen- und Innenwahrnehmung, die sich mit der Bewegung der BetrachterInnen im Raum entfalten. Für die Interpretation ›latenter‹ Räume arbeitet er vor allem mit Linien, die ausgespannt oder geklebt, gezeichnet, gemalt, geschnitten, fotografiert oder gelegt werden. »Ich verstärke sozusagen das, was ich als die Charakteristika eines Raumes wahrgenommen und weiter verarbeitet habe. Auch die Leere wird durch meine Eingriffe aufgeladen beziehungsweise aktiviert.« (A.S.) Die Erfahrungen von Nähe und Ferne ereignen sich im Moment der Wahrnehmung gleichzeitig und verleihen seinen fotografierten, gezeichneten oder plastisch-zeichnerisch definierten Räumen eine transitive Qualität. Auch in *Shanghai Red*, 1998/2002, geschehen plastische Überlagerungen von Außen und Innen – fern wird nah, eng wird weit. Das Foto *Mauerflug*, 1984/2013, zeigt einen entlegenen Teil der Chinesischen Mauer, der Blick ›fliegt‹ über dieses einzige Zeichen kultureller Erschließung des Raumes hin in die Ferne einer unzugänglich erscheinenden Landschaft.



Andreas Schmid

Shanghai Red, 1998/2002
Farbfotografie auf Aluminium

Mauerflug, 1984/2013
Farbfotografie auf Alubond

Erworben 2003/2014
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

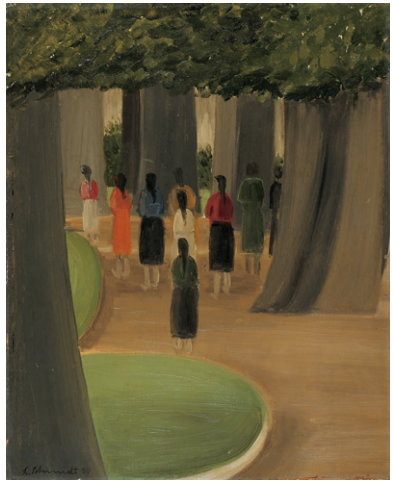
›On the Subject of the Ready-Made‹, Daimler Contemporary Berlin 2016: v.l. Jürgen Schadeberg, Andreas Schmid, Guy Tillim, Jean Arp, Isabell Heimerdinger, Willi Baumeister, Donald Judd, Dieter Blum, Tadaaki Kuwayma

Leonhard Schmidt

1892 Backnang, D – 1978 Stuttgart, D

Eine stille Melancholie liegt über der *Winterlandschaft,* 1932, von Leonhard Schmidt. Erinnert die Farbigkeit in ihren monochromen Graunuancen an Grisaillen altmeisterlicher Malerei, so verraten die formelhafte Verkürzung der Baumstämme und die Farbflächen des Hintergrunds Einflüsse abstrakter Tendenzen. Ähnlich vereinzelt wie die Baumstämme sind die Figuren in der *Parklandschaft mit Figuren,* 1937, angeordnet. Ohne Beziehung untereinander und von den BetrachterInnen abgewandt, erfahren wir nicht, worauf sich ihr Interesse richtet.

Landschaften, die in ihrer reduzierten Formensprache im Stil der Neuen Sachlichkeit von Strenge und Einsamkeit zeugen, sind charakteristisch für das Werk Schmidts. Nach seiner Ausbildung zum Dekorationsmaler studierte er ab 1919 an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste und zählte zum Kreis der Stuttgarter Sezessionisten. Sein späteres Werk entwickelte sich hingegen fernab des Kunstbetriebs in Versenkung und Stille.



Leonhard Schmidt

Winterlandschaft, 1932
Öl auf Holz

Privatsammlung, Berlin

Parklandschaft mit Figuren, 1937
Öl auf Holz

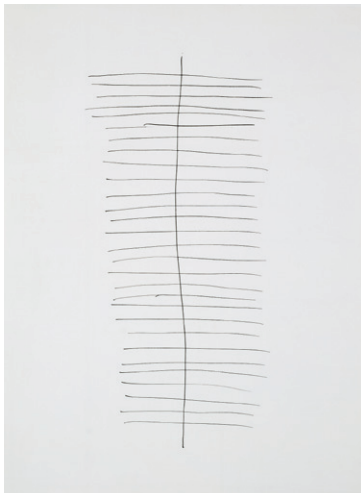
Erworben 1984
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Jan J. Schoonhoven

1914 – 1994 Delft, NL

Jan J. Schoonhoven gehörte um 1960 zur holländischen Zero-Gruppe ›Nul‹. Zero und Minimal hatten verschiedene Hintergründe und Ziele, dennoch waren ihnen Beschreibungskriterien wie die Reduktion der Farbe, Monochromie und Serialität, die Direktheit des Materials oder die Minimalisierung der Mittel gemein. Anti-kompositionell, unhierarchisch, non-relational sind die für beide Richtungen geltenden Stichpunkte.

Schoonhovens Federzeichnungen vermitteln durch den Einsatz des stilistischen Mittels der Wiederholung sowie durch ihre geometrisch-reduzierte Binnenstruktur den Eindruck von leichter Erfassbarkeit und ›Objektivität‹ des Dargestellten. Die strenge Regelhaftigkeit wird allerdings durch die subjektive Interpretation der von Hand gezogenen Linien gebrochen, da der Künstler seine Person nicht gänzlich aus dem Entstehungsprozess dieser Bilder herausnehmen wollte. Die Federzeichnungen vereinigen daher grundlegende Aspekte von Minimal und Zero.



Jan J. Schoonhoven

T 62–68, 1962
T 62–105, 1962
Chinesische Tinte auf Papier

Erworben 2002
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Dayanita Singh

***1961 in Neu-Dehli, IND – lebt in Neu-Delhi und Goa, IND**

Dayanita Singh hat eine fotografische Sprache entwickelt, mit der sie Horizonte des Erzählerischen entwirft, die für alle offenbleiben. Verabschiedet ist die Idee des Fotos als umfassende Aufnahme einer allgemeingültigen, nachvollziehbaren Story. Singhs Fotos suchen BetrachterInnen, die die in den Fotos angedeuteten Geschichten ›edieren‹, sie imaginativ mit ihren eigenen Erfahrungen, ihren kulturellen und psychologischen Prägungen aufladen und zu einer neuen ›Geschichte‹ formen. Die Serie *Go Away Closer*, 2001–2006, zeigt Theaterräume im indischen Bombay und anderswo: die Wasserfläche vor dem Devigarh Fort Palace, eine Fabrik in Pune, eine Hochzeit. Alle Bilder wirken real, aber auch irreal. Für Singh sind sie »[...] Ausdruck der ambivalenten Beziehung, die wir zu Liebe und Verlust und Erinnerung haben. Wollend, nicht wollend, nicht gehen lassen könnend. Und dann Deine Lektüre, die mit meiner Saga nichts zu tun haben mag.« (D.S.)

Dayanita Singh

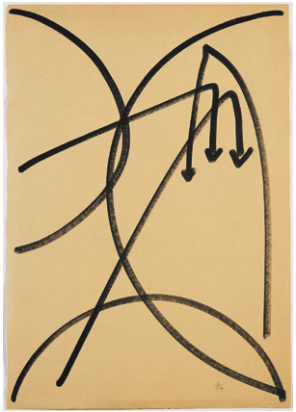
Go Away Closer, 2001–2006
Schwarzweißfotografie, Silbergelatine
getönt

Erworben 2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Anton Stankowski

1906 Gelsenkirchen, D – 1998 Esslingen, D

Anton Stankowski, der als Maler und Fotograf, aber auch als Werbegrafiker tätig war, steht mit seinem Werk für eine Verbindung von Angewandter und Freier Kunst auf hohem Niveau. Als eine neue Form des Grafikdesigns hat er die ›konstruktive Grafik‹ entworfen, die sich auf die Unität von Typografie und Bild konzentriert. Stankowskis grundlegende künstlerische Idee folgt einer gedachten Einheit von Fotografie, Werbegestaltung und Malerei; seine geometrisch-abstrakten Gemälde bereichern in ihrer zeichenhaften Dynamik die konstruktivistische Kunst. In Serien angelegt, untersucht er die Zusammenhänge von Farbe und Form, aber auch deren Rezeption. Als Designer und Formgestalter hat Stankowski verschiedene Signets entwickelt: Erscheinungsbilder mit Wiedererkennungseffekt, mit originärer Farbgebung und mit assoziativer Bedeutung. Eines der bekanntesten ist die Diagonale im Quadrat, das Signet der Deutschen Bank AG.



Anton Stankowski

Pfeile, 1957
Kohlezeichnung auf Papier

Stämme, 1957
Kohlezeichnung auf Papier

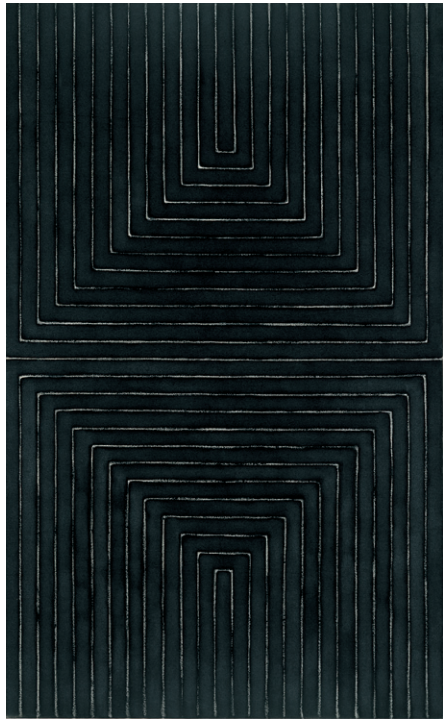
Ohne Titel, 1959
Pinselzeichnung/Tusche auf Papier

Erworben 1987
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Elaine Sturtevant

1930 Lakewood, USA – 2014 Paris, F

Elaine Sturtevant gehörte in den 1960er-Jahren zum Umkreis der amerikanischen Concept Art, die das Wesen der Kunst auf mentaler Ebene hinterfragte. Ihr wesentliches Interesse galt dem ›Original als Ready-made‹, zu dessen Herstellung sie spezifische, bereits existierende Kunstwerke prozessual nachvollzog. Diese Auffassung vom Kunstwerk befreite sie und andere KünstlerInnen davon, ›Originäres‹ schaffen zu müssen und machte das Entstehen von Kunst zu einem planbaren Prozess. Entsprechend war Sturtevant in dieser Zeit auf der Suche nach einem Mittel, »[...] mit dem [sie] über eine eher interne Ebene der Kunst sprechen könnte« (E.S.). Sich dazu jeweils auf ein bereits existierendes Kunstwerk von hoher visueller und intellektueller Aussagekraft zu konzentrieren, sollte ihr eine möglichst große Annäherung an dessen Kern gestatten. Das Unverständnis und die harsche Kritik, die ihrem Werk entgegenschlug, veranlassten Sturtevant schließlich 1974, für elf Jahre nicht mehr als Künstlerin zu arbeiten. Erst ab 1985 fand sie im Umfeld der Appropriation Art neue Wertschätzung.



Elaine Sturtevant

Stella Arundel Castel (Studie), 1990
Schwarzer Lack auf Leinwand

Erworben 2001
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Guy Tillim

***1962 in Johannesburg, ZA – lebt in Kapstadt, ZA**

Die künstlerische Haltung des südafrikanischen Fotografen Guy Tillim formiert sich im heiklen Grenzbereich zwischen Empathie und Distanzierung. Seine Wege durch die Länder Afrikas sind nicht von vorgezeichneten Zielen diktiert, sondern scheinen einer zunächst vorurteilsfreien Aufmerksamkeit für die Gegebenheiten und die Lebenswelten zu folgen, welche die Menschen selbst herbeigeführt haben und in die sie gleichermaßen hineingestellt sind. Tillim sucht nicht das ›richtige‹, das ›geglückte‹ Motiv, er lässt sich von den Bildern gleichsam auffinden, um sie zugleich in gerichteter Bewegung zu umkreisen. »Eines kann man dennoch immer: etwas Hässliches, Brutales in etwas Erhabenes und Erlösendes verwandeln. Also besitze ich Fotos, die mir gefallen, aus Gründen, denen ich inzwischen misstraue.« (G.T.)

Auf Einladung des afrikanischen Hilfsprojekts ›Dream‹ hatte Tillim im Februar 2006 eine Woche in dem kleinen Dorf Petros Village in Malawi gelebt. Aus der hier entstandenen Fotoserie hat der Künstler rund 30 Fotos für ein Buchobjekt gleichen Titels ausgewählt, von denen wiederum zehn für die Daimler Art Collection erworben wurden. Tillim porträtiert in seinen Fotos das tägliche Leben im Dorf und macht durch seinen analytisch wie auch empathisch eindringlichen Blick die Klischees von Armut und Aids auf ihre individuelle Schicksalhaftigkeit hin durchsichtig.

Guy Tillim

Petros Village,
Malawi, 2006
Pigmentdruck auf
Baumwollpapier

Erworben 2007
Daimler Art Collection,
Stuttgart/Berlin

Running Woman [Rennende Frauen]

Girls at Play [Mädchen beim Spielen]

Emily, Alefa, Gloria Banda and [und]
Muyeso Makawa

Chimombo Chikwahira

Hayley Tompkins

***1971 in Leighton Buzzard, GB – lebt in Glasgow, GB**

Hayley Tompkins' Aquarelle auf Papier, Gipskarton, Fotos oder Oberflächen von Alltagsobjekten bestechen durch ihr Format, obwohl sie Werke von überraschend geringer Größe sind. Sie scheinen das Ergebnis eines intuitiven Malaktes zu sein, bei dem die Künstlerin Farbe und Gestalt ›geschehen‹ lässt. Und doch wird die Wirkung einfacher Grundelemente der Abstraktion zugleich intuitiv und kalkuliert eingesetzt. Hinsichtlich ihrer Sensibilität und konzeptuellen Flüchtigkeit lässt sich die Bildsprache von Tompkins dem Postminimalismus zuordnen, etwa dem Werk von Eva Hesse (1936–70) oder Richard Tuttle (*1941). Wie diese verbindet Tompkins in schlichten, betont unkünstlerisch erscheinenden Bildstudien minimalistische Malerei, Ready-made und verspielte Objektkunst. »Inhalt ist etwas, das vorher gesehen, gedacht, gefühlt, geträumt wurde, das dann rekonstruiert oder neu gedacht wird. Ich mache diese Dinge, um mich lose in der Realität zu verstricken und positiven Zweifel auszudrücken.« (H.T.) In den zwei Blättern der Daimler Art Collection aus dem Jahr 2007 arbeitet die Künstlerin auf Standard DIN-A4-Format – offenbar Seiten aus einem Notizblock oder Rechenheft – mit spröde geschichteten Tuschen, die ein unsystematisches Ensemble rechtwinkliger Formen vor einem Grund in monochrom gebrochener Farbigkeit zum Schweben bringt.

Hayley Tompkins

Ohne Titel (gelbgrundig), 2007
Wasserfarbe auf Papier

Ohne Titel (schwarzgrundig), 2007
Wasserfarbe auf Papier

Erworben 2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Rosemarie Trockel

***1952 in Schwerte, D – lebt in Köln, D**

Das Werk von Rosemarie Trockel lässt sich nicht in Zyklen eingrenzen oder innerhalb eines linearen Entwicklungssystems einordnen, sondern diskutiert mit Hilfe verschiedener künstlerischer Methoden und Ausdrucksmittel unterschiedliche Thematiken einer postmodernen Situation. Vor der Folie des Gesamtwerks der Künstlerin, das sich zumeist polymorph, multivalent und in der Ästhetik präzise unvollkommen darstellt, ist *Revox,* 2003, ungewohnt klar zu erfassen und zeigt, wie vielgestaltig ihre Arbeit ist.

Der Druck zeigt ausschnitthaft den Wickelteller, Lautstärkenregler sowie die Aufnahme- und Wiedergabeknöpfe eines Tonbandgeräts der Firma Revox. Die Heliogravüre, auch Fotogravure genannt, ist ein fotomechanisch erzeugter Kupferdruck, der durch die Belichtung eines fotografischen Diapositivs auf eine mit lichtempfindlicher Schicht bezogene Platte und anschließender Ätzung die exakte Nuancierung der Halbtöne ermöglicht. Abgelöst durch den technischen Tiefdruck wird das Edeldruckverfahren heute nur noch im künstlerischen Bereich angewendet. Intensität der Farbkraft und Wärme des Farbtons bewirken im Zusammenspiel für das gedruckte Blatt eine spezifische Eleganz, die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Fotos erfährt durch die dunkeltonige Ästhetik der Druckgrafik zugleich eine gewisse Verfremdung.

Rosemarie Trockel

Revox, 2003
Heliogravüre-Technik, Ed. 111

Erworben 2003
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Timm Ulrichs

***1940 in Berlin, D – lebt in Hannover, Münster und Berlin, D**

Timm Ulrichs' Œuvre changiert zwischen Dada, Konkreter Poesie und konstruktivistischen Tendenzen, zwischen Performance und Conceptual Art, zwischen analytischem Sprachwitz, Selbsterforschung und dem Streben nach Demokratisierung der Kunst. Die Fetischisierung des Kunstwerks unterläuft er mit Ready-mades, Multiples oder Auflagenobjekten wie Postkarten, Postern und Künstlerbüchern. Bei dem Werk *Bild*, 1966, handelt es sich um eine frühe konzeptuelle Arbeit. In der Tradition des 20. Jahrhunderts seit Kasimir Malewitschs Arbeit *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, 1915, hinterfragt Ulrichs hier einen kunsthistorisch bestimmten Bildbegriff. Indem er das Bild als ›Bild‹ benennt und damit zum ›Sprach-Bild‹ macht, verdoppeln sich Material und Begriff tautologisch. *Bild* steht damit in einer Reihe von Arbeiten, in denen Ulrichs über die Bedingungen von Kunstproduktion und -rezeption reflektiert.

Timm Ulrichs

Bild, 1966
Grundierte Leinwand, Siebdruck, Holzrahmen

Erworben 2010
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Dieter Villinger

***1947 in Bad Bergzabern, D – lebt in München, D**

Dieter Villinger beginnt mit Farbflächen, die er ähnlich wie sein Lehrer Günter Fruhtrunk (1923–82) durch Streifenfolgen gliedert. Mitte der 1970er-Jahre wendet er sich monochromen Bildern zu, deren ›Klang‹ er durch behutsame geometrische und chromatische Differenzierungen intensiviert. Ein Aufenthalt in New York ermutigt den Maler zum Verzicht auf jegliche koloristische Differenzierung und damit zu einer radikal monochromen Malerei. Seit Anfang der 1980er-Jahre tritt neben die rein optische Farbwirkung die Materialität der Farbe als neuer, entscheidender Bildfaktor. Malerei wird als körperliche Handlung und – ihrer Wirkung nach – als eine ›Haut‹ zwischen Wand und Raum objekthaft zur Geltung gebracht. Villinger geht seitdem von der Wahl eines bestimmten Pigments aus (Manganblau, Hansagelb dunkel, Cadmiumrotorange etc.), das er, mit einem zähflüssigen Acrylbinder vermischt, als breiige Masse vermalt. Teils in Schichten, teils Nass-in-Nass, wird diese Farbe mit breiten Bürsten in horizontalen Bewegungen aufgetragen und in dieser Weise so lange bearbeitet, bis die Bewegungsschübe als intensive Furchungen oder Riffelungen der Oberfläche sichtbar werden. Abbrüche in der Bewegung oder Absackungen in nicht angetrockneten Farbmassen sorgen für eine bewusste Unregelmäßigkeit, die der Reliefstruktur des Bildes individuellen Charakter verleiht.

Dieter Villinger

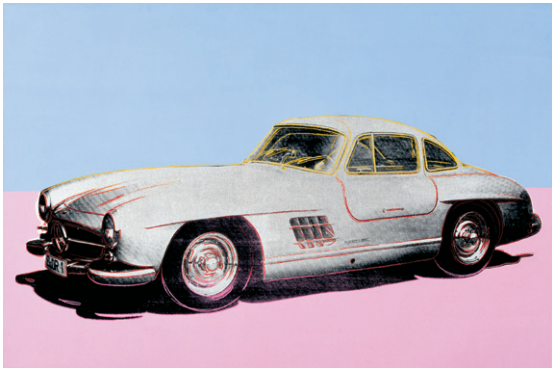
Hansagelb dunkel, 1991
Acryl mit Pigment auf Leinwand

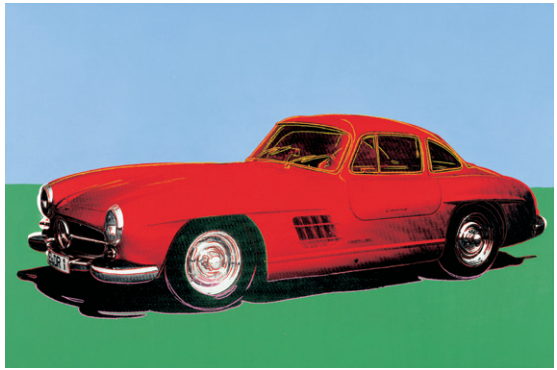
Erworben 1991
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Andy Warhol

1928 Pittsburgh, USA – 1987 New York, USA

Mit seiner Serie *Cars* von 1986/87 ist Andy Warhol prominent in der Daimler Art Collection vertreten. Als seine letzte Bildfolge blieb diese Werkgruppe, die der Konzern anlässlich des 100-jährigen Geburtstags des Automobils in Auftrag gegeben hatte, unvollendet. Von den 80 geplanten Bildern, die anhand 20 ausgewählter Mercedes-Typen die Geschichte des Automobils von der Daimler-Motorkutsche und dem Benz-Patent-Motorwagen aus dem Jahre 1886 bis in die jüngste Gegenwart dokumentieren sollten, gelangten 35 Bilder und 12 großformatige Zeichnungen mit der Darstellung acht verschiedener Modelle zur Ausführung. Drei zusätzliche Großformate beendete Warhol in den letzten zwei Wochen vor seinem Tod am 22. Februar 1987. Thema der *Cars*-Serie ist das Automobil als Fetisch einer expandierenden Konsumgesellschaft. Indem Warhol die Marke ›Mercedes-Benz‹ in den Kunstkontext stellte und gleichzeitig mit seiner eigenen, der ›Warhol-Aura‹ belegte, gelang die Begegnung zweier Markenprodukte: Der Name ›Warhol‹ besitzt noch heute, wie die Besucherzahlen seiner Ausstellungen zeigen, ›mythische‹ Anziehungskraft. So auch der Markenname ›Mercedes-Benz‹, der – materialisiert im Symbol des Sterns – in der warenproduzierenden Gesellschaft des 20. Jahrhunderts ein gesichertes Feld von Konnotationen hervorruft: schön, schnell, modern, qualitätsvoll.





Andy Warhol

Mercedes Benz 300 SL Coupé, 1954, 1986
Siebdruck, Acryl auf Leinwand

Erworben 1987
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Franz West

1947 – 2012 Wien, A

Die Werke von Franz West wollen mehr als nur betrachtet und reflektiert werden: Ihre Benutzung ist ein wesentlicher Faktor der Rezeption. Mit Wests Objekten soll man direkten körperlichen Kontakt aufnehmen. So entstehen seit den frühen 1970er-Jahren sogenannte ›*Paßstücke* für den menschlichen Körper‹ – Gebilde in sehr individuellen, bisweilen sogar skurrilen Formen, die jede/r nach Belieben in Beziehung zum eigenen Körper bringen kann. Im Akt ihrer Benutzung ergänzen, erweitern, verändern diese *Paßstücke* den Körper und beeinflussen damit das Körpergefühl, was wiederum Auswirkungen auf das physische wie psychische Befinden ihrer jeweiligen TrägerInnen hat. Wests Möbel sind eine logische Weiterentwicklung des Konzepts der *Paßstücke*. Neben den stets handlichen, tragbaren *Paßstücken* entstanden in den frühen 1980er-Jahren zunächst größere möbelartige *Paßstücke* beziehungsweise paßstückartige Möbel, beispielsweise ein Stuhl mit besonders markant ausladender, den Körper weitgehend umfassender Lehne. Durch aktives Befinden werden hier Erfahrungen modelliert. In der Folge entwickelt West die Idee des Möbels als Befindlichkeitshersteller weiter, wobei im Laufe der Zeit seine Stühle, Tische, Liegen etc. immer klarere Formen annehmen und auch bequemer werden. Zusätzlich zu den materiellen Gegebenheiten seiner Möbel bringt West durch deren Aufstellung in bestimmten örtlichen Situationen noch weitere Befindlichkeitsstimuli ins Spiel.

Franz West

Ottomane, 2005
Baustahl geschmiedet, Schaumstoff,
Leinen, punziert FW und nummeriert,
Ed. 42/100

2 × 20 Jahre PARKETT, 2004
Armierungsstahl, Plexiglas, Ed. 56/99

Erworben 2007
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Christa Winter

***1952 in Duisburg, D – lebt in Stuttgart, D**

In Christa Winters Arbeiten spielt die Farbe als Material und chemische Substanz eine ebenso große Rolle wie formale Entscheidungen. Seit 1999 unternimmt die Künstlerin ausgedehnte Studienreisen, um in industriellen und wissenschaftlichen Forschungslaboren die neuesten Entwicklungen technischer Farben zu studieren. Es folgen eigene Experimente mit der Intention, diese hochtechnisierten Produkte zum Leben zu erwecken. Das Ergebnis ihrer Arbeit ist die ›Floating Color [fließende Farbe]‹, die eine intensive Farbwahrnehmung eröffnet. Sobald die BetrachterInnen ihre Position zum Bild verändern, beginnt sich auch die Farbe fließend zu verwandeln, wobei sowohl die Blickrichtung als auch Intensität und Richtung des Lichteinfalls den resultierenden Farbton beeinflussen. Der statische Charakter des visuellen Kunstwerks wird so durch die Interaktion der BetrachterInnen mit dem Bildkörper aufgehoben. *Purchi*, 1998, gehört zur Werkgruppe der Bildobjekte, für welche die Künstlerin gerne Formen verwendet, die organisch-naturhafte Assoziationen hervorrufen.

Christa Winter

Purchi 1998
Lack auf Erlenholz

Erworben 2006
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Zheng Guogu

***1970 in Yangjiang, CHN – lebt in Yangjiang, CHN**

Eine wiederkehrende Thematik in Zheng Guogus Werken ist die Auseinandersetzung mit der traditionellen chinesischen Kunst und Kultur sowie deren Übertragung in eine postmoderne Bild- und Formensprache, die dem asiatischen Kulturkreis verpflichtet ist. Zu Beginn seiner Karriere in den 1990er-Jahren arbeitete Zheng vor allem im Medium der Fotografie, mit der sich zu dieser Zeit nur wenige chinesische KünstlerInnen auseinandersetzten. Eine frühe Arbeit ist *Me and My Teacher*, 1993. Ein halbes Jahr begleitete Zheng einen geistig behinderten, wohnungslosen Mann durch die Straßen Yangjiangs und hielt Szenen aus dessen Alltagsleben mit der Kamera fest. Zheng faszinierte dabei vor allem die unvoreingenommene, konventionsfreie Sicht des jungen Mannes auf die ihn umgebende Welt. So wurde dieser, wie der Titel der Arbeit impliziert, zu einer Art Lehrmeister für den Künstler. In der Folge entstand eine Reihe fotografischer Werke, in denen sich Zheng mit dem Verhältnis von Fiktion und Realität auseinandersetzt. In ihrer ästhetischen Sprache erinnern diese an Dokumentarfotografien, sind de facto aber Inszenierungen, Doku-Fiktionen.

Zheng Guogu

Me and My Teacher [Ich und mein Lehrer], 1993
C-Print

Erworben 2014
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Heimo Zobernig

***1952 in Linz, A – lebt in Berlin, D**

Die *REAL*-Arbeit Heimo Zobernigs thematisiert den Realitätsanspruch der Kunst, der sich zunächst über die Farbe artikuliert. Als ›real‹ bezeichnet man in der Farbentheorie Farbe als Oberfläche des Malgrundes (die wahrnehmbar wird durch die phänomenale Realität des Beleuchtetseins), im Gegensatz zur ›illusionistischen‹ Farbe als Oberfläche der dargestellten Dinge. Die vier Buchstaben des Wortes ›Real‹ sind formatfüllend in die Farbflächen gesetzt, so dass Bild-Realität und Text-Realität zur Deckung kommen. Die Farben des Bildes sind flächig auf den Malgrund aufgetragen, die Setzung der geometrischen Farbfelder, welche die Buchstaben hinterlegen, scheint wichtiger als die Lesbarkeit des Begriffs. Malerische und kompositorische Überlegungen haben für Zobernig die gleiche Bedeutung wie die Lesbarkeit des Begriffs und die Typografie. Tradierte Wertzuordnungen werden auf diese Weise von ihm außer Kraft gesetzt. Das Bild ist nur in seiner Wirklichkeit als Bild real.

Heimo Zobernig

Ohne Titel (REAL), 1999
Acryl auf Leinwand

Erworben 2001
Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

›On the Subject of the Ready-Made‹, Daimler Contemporary Berlin 2016:
v.l. Heimo Zobernig, Donald Judd, Andy Warhol

Renate Wiehager über Bethan Huws und das Ausstellungskonzept

»Artist: But I thought I heard you say earlier that you even don't know what they are? Artworks that is? Artist do those? You're a hard act to follow? So in fact, the work of art is life. Is that how it works?«[1]

Bethan Huws (*1961 Bangor, Wales, UK – lebt in Berlin, D) ist Konzeptkünstlerin, die eine Vielfalt künstlerischer Medien in orts- und raumbezogenen Werken synthetisiert, um immer neu die Bedeutung von Kunst in der Gesellschaft zu verhandeln. Basis ihrer Arbeit ist die Sprache als gesprochenes Wort und als kommunikatives System. Die textbasierten Arbeiten von Bethan Huws loten das Grenzgebiet aus zwischen reflexiver Aneignung und Werkkonstitution. Notate, Zitate, etymologische und linguistische Recherchen auf Tausenden von DIN-A4-Blättern einerseits machen die reflektierende Anstrengung nachvollziehbar. Sprachwerke als Wandtexte, Buchobjekte, Neonschrift, Lesung, Performance, Textvitrine, Handzettel andererseits verbinden sich in ihrer künstlerischen Praxis mit Readymades, Skulpturen und Film. Der differenzierte Einsatz von Sprache ist für die Künstlerin Ausgangspunkt und Movens einer dynamischen Qualität des Denkens, des Interpretierens und der Befragung von Kunst als Herstellung von Bedeutung. Bethan Huws ist mit der walisischen Sprache aufgewachsen, sie hat sich mit dem Studium in London das Englische als zweite Sprache angeeignet, anschließend viele Jahre in Paris gearbeitet, zeitweise in Zürich unterrichtet und lebt seit 2010 in Berlin. Für die Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board‹ konzipiert die Künstlerin ein ortsbezogenes Projekt in Verbindung mit exemplarischen Arbeiten aus der Daimler Art Collection und Leihgaben aus dem Duchamp Archiv der Staatsgalerie Stuttgart.

Von 1999 bis 2014 hat sich Bethan Huws intensiv mit dem Werk Marcel Duchamps, mit dem Konzept des Ready-made

und vor allem immer wieder mit seinem kunsthistorisch zentralen Objekt *Fountain*, 1917, auseinandergesetzt. Aus den mehrere tausend Seiten umfassenden *Research Notes*, 2007–14, hat sie 2014 eine Auswahl von 523 Blättern als *artist's book* publiziert.[2] Es dürfte in der zeitgenössischen Kunst kein vergleichbares Unterfangen einer analytischen Re-Lektüre, einer grundlegenden und umfassenden künstlerischen Aneignung des Duchamp'schen Werkes geben. Huws hat sich auf einer ersten Ebene im präzisen Nachvollzug der Selbstaussagen wie der Rezeption des Werkes in die Schriften Duchamps und die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Metatexte vertieft. Exzerpte aus Künstlertexten, Begriffe, Bildmaterial, historische Fakten und Interpretationen bringt sie auf einer nächsten Ebene in größere Kontexte ein: Sprachphilosophie, Linguistik, Etymologie, Psychoanalyse. Rückblickend hat Bethan Huws in einer Kombinatorik aus intuitivem Nachvollzug und analytischer Durchdringung auch ihre eigene Werkentwicklung noch einmal auf subjektive Entscheidungen und objektive Rahmenbedingungen hin befragt. Vorausschauend stellt sie als Künstlerin wie als Rezipientin die Frage, wie Kunstbegriff und künstlerische Praxis im Status des Ready-made individuell glaubwürdig und überpersönlich kommunikativ weiterverfolgt werden können.[3]

Die Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made‹ – mit Werken aus der Daimler Art Collection und konzipiert in Kollaboration mit Bethan Huws – überspannt die Jahreswende 2016/17 und referiert damit auf den ›doppelten‹ Geburtstag des Ready-made als Konzept und künstlerische Praxis. Im Januar 1916 schrieb Marcel Duchamp, der im Jahr zuvor von Paris nach New York gewechselt war, an seine Schwester Suzanne einen Brief, in welchem er sie um Auflösung seiner Pariser Wohnung bittet und erstmals das Konzept des Ready-made benennt. Marcel Duchamp erläutert seiner Schwester zum Status seiner zurückgebliebenen Sachen: »Nun, wenn Du hinaufgegangen bist,

hast Du in meinem Atelier das Rad eines *Fahrrads* und einen *Flaschentrockner* gesehen. – Ich habe das als eine bereits fertige Skulptur gekauft. Und ich habe dazu eine Idee, was den besagten Flaschentrockner betrifft: Hör zu. Hier in New York habe ich Objekte desselben Stils gekauft und sie ›readymade‹ [sic] genannt. Du kannst genug Englisch, um den Sinn von ›bereits fertig‹ zu verstehen, den ich diesen Objekten gebe. – Ich signiere sie und gebe ihnen eine Inschrift in Englisch. Ich gebe Dir ein paar Beispiele: So habe ich eine große Schneeschaufel, auf welche ich unten geschrieben habe ›In advance of the broken arm‹, französische Übersetzung: ›Dem gebrochenen Arm voraus‹. – Bemühe Dich nicht zu sehr, dies im romantischen oder impressionistischen oder kubistischen Sinne zu verstehen – das hat damit nichts zu tun; ein anderes ›readymade‹ heißt: ›Emergency in favor of twice‹, mögliche französische Übersetzung: ›Gefahr (Krise) aufgrund von 2mal‹. Diese ganze Vorrede, um Dir zu sagen: Nimm für Dich diesen Flaschentrockner. Ich mache aus ihm ein readymade [sic] aus der Entfernung. Du wirst ihn unten und im Inneren des Rings beschriften, in kleinen Buchstaben mit einem Pinsel für Öl in der Farbe silbernes Weiß mit der Inschrift, die ich Dir hier anschließend gebe, und du wirst ihn in derselben Schrift signieren wie folgt: ›[nach] Marcel Duchamp‹.«[4] Der Flaschentrockner ebenso wie das Fahrrad-Rad wurden trotz Duchamps expliziter Erläuterungen als Müll entsorgt.

Bereits im April verzeichnet der Katalog zur Gruppenausstellung ›Exhibition of Modern Art‹ der New Yorker Bourgois Gallery als Beitrag von Marcel Duchamp ›Two Readymades‹.[5] Ein Jahr später, 1917, entscheidet die Jury des New Yorker Kunstereignisses ›Salon des artistes indépendents‹, welcher auch der Künstler Marcel Duchamp angehört, ein als Skulptur eingereichtes Urinal, signiert ›R.Mutt 1917‹, nicht zur Ausstellung zuzulassen. Duchamps Skandalobjekt *Fountain* taucht noch kurz in der Galerie

von Alfred Stieglitz auf, der es auch fotografiert, bevor es für mehr als zwei Jahrzehnte verschwindet. Noch 1965 erinnert sich Duchamp an das völlige Desinteresse der zeitgenössischen Öffentlichkeit gegenüber seinem Konzept des Ready-made: »Bis vor wenigen Jahren stellte ich sie [die Ready-mades] nicht einmal aus, mit Ausnahme einer einzigen Ausstellung in der Galerie Bourgois in New York im Jahre 1916. Ich hängte drei davon an einem Kleiderständer beim Eingang auf, und niemand bemerkte sie – was mir viel Spaß bereitete.«[6] Ab 1941 verbreitet Duchamp seine legendären frühen Ready-mades über Miniaturreproduktionen in seinem Ausstellungskoffer *Boîte-en-valise*. Nach Stieglitz' Foto fertigt Duchamp um 1950 Repliken an (1959 gibt es eine zweite Version, aus dem Jahr 1953 eine nicht bestätigte Version sowie eine dritte in 1963) und ab 1964 bringt der Mailänder Galerist Arturo Schwarz *Fountain* als aufwendig produziertes Multiple auf den Markt.

Zur Werkgenese von Bethan Huws

Das frühe Werk von Bethan Huws, Ende der 1980er-Jahre im Umfeld der Young British Artists entstanden, formuliert zunächst Fragen an die eigene – geistige – Position als Künstlerin über institutionskritische räumliche Interventionen: Abheben, Freilegen, Transferieren und Verdoppeln von Fußböden im Kontext von Akademie, Galerie, Museum. Es entstehen Erfahrungs- und Gedankenräume, die dem Betrachter Orte der Wahrnehmung und Selbstreflexion eröffnen wollen. Ab 1991 und über einen Zeitraum von rund zehn Jahren übersetzt Bethan Huws ihre grundlegenden Recherchen zum Verhältnis von Körper, Sprache, Kunst und Gesellschaft in reine Textarbeiten, die unterschiedlich materialisierte Verbindungen mit konkreten Räumen, Orten und kulturellen Situationen eingehen: handschriftliche Texte auf der Wand, ausliegende DIN-A4-Blätter, temporäre Textbilder für Naturräume, Bücher, ein Theaterstück, Lesungen, Performances, Wortskulpturen in situ, Film, Sprachobjekte.

Die Unauflöslichkeit der Verbindung von Geist, Körper, intellektueller Durchdringung und sozialer Interaktion als Basis von Kunst untersucht Bethan Huws seit rund 15 Jahren in Auseinandersetzung mit der Tradition des Ready-made und dem Werk von Marcel Duchamp. Dabei führt sie ihre Recherchen parallel durch verschiedene Wissensgebiete: Philosophie und Linguistik, Poesie und Kunstgeschichte, Filmhistorie, Musik und spirituell-religiöse Traditionen. Analytische Setzungen und künstlerische Praxis eröffnen im Werk von Bethan Huws dem Konzept des Ready-made einen denkbar weiten Horizont: Übersetzung eines historischen Kunstwerks (Duchamps Gemälde *Nu descendant un escalier*) als ›Ready-made‹-Sprachbild, Objekte aus verschiedenen kulturellen Funktionen als Denkbilder, ein bulgarischer Frauenchor als »Ready-made equivalent«, Definitionen eines linguistischen Lehrbuches als Auflagengraphik, Neuordnung musealer Sammlungen als Ready-mades entgegen kunstwissenschaftlicher Klassifikationen, wodurch neue Lesarten geschaffen werden.

Entscheidend für das Verständnis der Ready-made-Thematik im Werk Huws' ist, dass es ihr nicht mehr – entsprechend dem ursprünglichen Verständnis – um das Herauslösen eines vorfabrizierten Alltagsgegenstandes aus seinem Umfeld und die Übersetzung in den Kunstkontext geht. Vielmehr geht es bei ihr um den Transfer von kontextuellen Einheiten, um eine Dislokation von kulturellen und historischen Kontexten, so dass immer neue Lektüren gegebener Sinneinheiten provoziert werden. Voraussetzung solcher Übersetzung ist die strukturelle Analyse von Phänomenen aus unterschiedlichen Zusammenhängen: Indem Bethan Huws die Struktur, das System erkennt, das etwa dem *Flaschentrockner* und mit diesem dem Konzept des Ready-made von Marcel Duchamp zugrunde liegt, kann sie diese Grundstruktur in Phänomenen aus anderen Kontexten auffinden. Eine signifikante Konstruktion in

diesem Sinne hatte Bethan Huws 2015 für die Kunsthalle Karlsruhe realisiert: In der Leere des großen Eingangsbereiches stand der Besucher einer philippinischen Muschel gegenüber (eine Murex pecten, auch Venus comb murex genannt), betitelt *Le porte-bouteilles*, 2008, mit spiralförmig aufsteigenden spitzen Stacheln, handtellergroß auf einem weißen MDF-Sockel platziert. Als Auftakt verwies dieses Stück Natur auf den Abschluss der Ausstellung, Huws' große Installation *Forest*, 2008–09, bestehend aus 88 Flaschentrocknern.[7] Der Titel der Arbeit verweist die Kaufhausobjekte wieder zurück in den Kontext Natur, insofern jeder Flaschentrockner metaphorisch für einen Baum lesbar wird. »Alle Kunstwerke sind von Natur aus linguistisch. Nicht ein einziges würde ohne Sprache existieren. Bei allen Kunstwerken handelt es sich um linguistische Konstruktionen.«[8]

Marcel Duchamps »Ready-made-Meisterwerk« (B.H.), das *Fountain* betitelte, horizontal positionierte Urinal, liest die Künstlerin als Akt und als Sprachspiel: »*Fountain* ist mit Sicherheit ein Akt: der Mann – oder zumindest dieses kleine aber entscheidende Teil von ihm – ist es jedenfalls, und was ist schon populärer als ein Klosett? [...] Als ich *Fountain* zum ersten Mal im Original gesehen habe, habe ich es nicht als Kunstwerk wahrgenommen; ich habe einfach ein Urinal auf einem Sockel gesehen, weiter nichts. Erst später, nachdem ich selbst einige zusätzliche Arbeiten gemacht hatte, habe ich irgendwann den Begriff ›Fountain‹ (Realisierung) und das Objekt ›Urinal‹ (Wiedererkennen) zusammengesetzt – und so hat die Sache ihren Lauf genommen.«[9] Bethan Huws nimmt den Titel des Werks beim Wort: *Fountain* ist für sie Quelle, Ursprung und immer neu auszuschöpfender Ausgangsort des Nachdenkens über künstlerische Entscheidungen und ethische Verankerung derselben.

Basis von Bethan Huws' Ausstellung ›The Lake Writing‹ im Institute for Contemporary Art (ICA) London, 1991, war

die phänomenologische Beschreibung einer Wanderung um einen Bergsee, die ungefiltert in ein Diktiergerät gesprochen, in ein handschriftliches Manuskript auf DIN-A4-Blätter übertragen und in den ansonsten leeren Museumsräumen gehängt wurde. ›Ungefiltert‹ meint, dass die Künstlerin außerordentlich präzise und konkret ihre Beobachtungen in Sprache übersetzt, ohne jedoch in eine analytische oder wissenschaftliche Metasprache zu verfallen.[10] Der Moment gesteigerter Wahrnehmung geht über in ein antisubjektives, antiimpressionistisches Sprachbild, das sich außerhalb von Zeit, Geschichte und Erinnerung stellt und damit auch subtil die unüberbrückbare Entfremdung von Ich und Welt / Natur ausspricht. Die Verbalisierung und schriftliche Notation einer Kette visueller Seheindrücke fungiert hier wie ein Ready-made, das gleichsam einen sensorisch-geistigen Akt aus dem Naturraum in den Raum der Kunst transferiert. Für ihre Ausstellung ›Haus Esters‹, 1993, erklärt Bethan Huws die architektonische Gesamtheit des von Mies van der Rohe erbauten Wohnhauses zum Ready-made: ein ›bereits fertiges‹ Kunstwerk, dem sie lediglich ein offen angelegtes Textobjekt hinzufügte, das die Besucher bei ihrem Gang durch die leeren Räume mitnehmen konnten. Im gleichen Jahr lädt Bethan Huws für ein Performance-/Film-Projekt für Artangel, *Singing to the Sea*, einen bulgarischen Frauenchor ein, der an der Meeresküste Northumbelands traditionelle Volkslieder singt, welche Wälder und Berge, Schafhirten und junge Mädchen der bulgarischen Heimat beschwören. Huws selbst hat die Performance als ›Ready-made equivalent‹[11] zu ihren frühen Fußbodenarbeiten bezeichnet – wenn das Moment der Übersetzung generell eine grundlegende Bedeutung für die künstlerische Praxis hat, dann kann man hier davon sprechen, dass sie eine kulturell gewachsene, jahrhundertealte Tradition von Sprache und Musik von einem Kulturraum in den anderen übersetzt.

Das Konzept des handschriftlichen Zitierens, Collagierens, Montierens, Auslöschens, neu Komponierens etc. von Begriffen, Zitaten, Definitionen und eigenen Reflexionen ist die Basis von Bethan Huws' über drei Jahre sich verdichtender Textarbeit *Origin and Source*, 1993–96, die sie unvollendet abbricht, um die rund 1300 Seiten in sechs Bänden zu ordnen.

Konsequent antilinear angelegt, umkreist sie hier für ihr Werk grundlegende Begrifflichkeiten – Sprache / Schreiben / Material / Medium / Form / Differenz / System / Synthese / Ursprung / Identität etc. –, die immer wieder von der objektiven Erkenntnis zu den Denkprozessen und Sprechhandlungen einer konkreten Person zurückführen: »An artwork is made of one thing – a person – it becomes the job of an artist to know what a person is.«[12] Die Künstlerin setzt sich hier mit dem ›System Sprache‹ auseinander, sie reflektiert die Bedingungen künstlerischer Praxis im Medium der Sprache. Auch für die Textarbeit *Origin and Source* gilt, dass Bethan Huws konsequent das von Marcel Duchamp 1916 formulierte Konzept des Ready-made weiterdenkt: Während Duchamp Alltagsobjekte in den Kontext der Kunst verschiebt, um Bedeutungsdifferenzen offenzulegen, verbleibt Huws im Kontext der Kunst, sie nimmt die künstlerische Praxis selbst – ihre eigene wie die geistesverwandter KünstlerInnen – zum Ausgangspunkt und transferiert das Moment der Selbstreferentialität auf eine nächste Stufe. Anders gesagt: künstlerische Praxis kann explizit persönlich und individuell sein, insofern sie zugleich überpersönlich kommuniziert und gelesen werden kann. »Ein Kunstwerk kann alles sein, was wir annehmen, dass es sei / unsere eigene Vision – unsere eigene Vorstellung – unser eigener Traum – unsere Wünsche – was wir wollen – begehren – Hoffnung für die Zukunft / solange wir andere finden, welche unsere Wünsche teilen.«[13] Ernsthafte künstlerische Praxis, so Bethan Huws, trägt immer auch ethische und soziale Impulse in sich.

Duchamps erstmals 1917 ausgestelltem Objekt *Fountain* kommt schon hier, in *Origin and Source,* eine zentrale Bedeutung als Quelle eines qualitativ neuen Anspruchs an das Verhältnis von Kunst und Ethik zu, dem Bethan Huws sich bis heute in immer neuen Hinsichten gewidmet hat. Kontextverschiebung und funktionale Entwertung des von Duchamp auf den Kunstsockel gehobenen Urinals benennt sie knapp: »2 Major Events / 1 Displacement / 2 Turning, (making) reflection, Movement. The point of origin of an earthquake within the crust of the Earth. Also known as the seismic focus.«[14] Der gedankliche Akt, das disziplinierte, präzise Durchdenken als Substanz des Werkes bringt eine Korrespondenz von Geist und Welt, von Innen und Außen zum Ausdruck. Von etwa 1999 bis 2014 widmet sich Bethan Huws mit wachsender Intensität dem Werk Duchamps und dem Konzept des Ready-made, aus dieser Beschäftigung – die als künstlerische Praxis ›angewandt‹ und parallel ›reflektierend‹ erfolgt – resultieren verschiedene Werkgruppen: die Wortvitrinen, temporäre Sprachwerke für Ausstellungskontexte, Filme, Skulpturen mit Alltagsobjekten, Puzzles, die mehrere tausend Seiten umfassenden *Research Notes* (2007–14).

Das Werk von Bethan Huws ist in seiner Gesamtheit von antonymischen Paradigmen durchzogen: Innen – Außen / Stadt – Natur / statisch – fließend / begrenzt – unbegrenzt / Kunst – Landschaft / individuelle Handschrift – genormte Räume. Ihr Denken verschreibt sich der Dialektik von Subjekt/Individuum versus kulturelle Öffentlichkeit, Hermetik versus Weltoffenheit. Ihr prozesshaft angelegtes Werk resultiert in Konstruktionen, »die ein reales Stück Welt mit dem Ich und der Frage nach der Möglichkeit von Kunst zu einer Einheit verbinden.«[15]

»Ja, das Wort Grund [engl. reason], Fundament, führt uns zum reinen Grund, zu unserem endgültigen Bestimmungsort, all jenen fundamentalen Tatsachen in Bodenhöhe, auf der Ebene, auf der Erde. Das Fundament bildet den letzten

und endgültigen Schritt, bevor wir den Boden oder tiefsten Punkt Ludwig Wittgensteins und damit das Ende erreichen. Den Ort, an dem sich nichts mehr sagen oder denken lässt. Und dieser Boden, das was uns deprimiert, ist das Menschliche. Die Art und Weise, wie einige, nicht alle, denken und funktionieren. Das ›Warum‹ oder ›Weshalb‹. Verfügt etwas nicht über einen festen Boden, das heißt ein Fundament für seinen Ansatz, so kann das ganze Haus (Bau, Architektur) zum Schluss zusammenstürzen. Es gibt in meinem neuen Film *ION ON* einen Witz über die Bauten der Kuratoren, nicht der Künstler: ›Das Problem ist, ihre Buden sind ziemlich wackelig – ein bisschen wie Götterspeise‹.«[16]

Dr. Renate Wiehager
Leiterin Daimler Art Collection, Stuttgart/Berlin

Anmerkungen

1 »The Work of Art is Life«, aus *Bethan Huws: ION ON. A Critical Comedy*, 45 Scenes, 2001–2003, Theater Piece and Film, Scene 2, abgedruckt in *Bethan Huws: Selected Textual Works 1991–2003*, Ausst.-Kat. Bethan Huws – Foyer, hg. v. Dieter Association Paris und Kunsthalle Düsseldorf, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, S. 156.

2 *Bethan Huws: Research Notes*, Artist's Book with 523 Facsimile A4 Notes on Marcel Duchamp, hg. v. Dieter Association Paris, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2014.

3 Siehe auch das Interview in Veit Görner, Kristin Schrade, Ariane Beyn (Hg.), *Bethan Huws: Il est comme un saint dans sa niche: il ne bouge pas*, Ausst.-Kat. kestnergesellschaft Hannover, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Dieter Association Paris, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010.

4 Zit. n. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, DuMont Buchverlag, Köln, 1992, S. 168f. Die Briefe befanden sich im Besitz von Alice Buckles-Brown und wurden auf Initiative von Francis Naumann den Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., (Crotti Papers), vermacht.

5 Vgl. Daniels 1992, wie Anm. 4, S. 172f.

6 Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp: Ready Made! 180 Aussprüche aus Interviews mit Marcel Duchamp*, Regenbogen-Verlag, Zürich 1973, S. 52. Zit. n. Daniels 1992, wie Anm. 4, S. 174.

7 *Bethan Huws: Forest*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Dieter Association Paris, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2015.

8 Julian Heynen, »Odyssee: Auf dem Grund des Gehirns befindet sich ein Brunnen«, in: Ausst.-Kat. Bethan Huws, Bonnefantenmuseum Maastricht, Kunstmuseum St. Gallen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, S. 98.

9 Huws 2010, wie Anm. 3, S. 48, 45.

10 Vgl. hierzu: Emma Dexter, »The Lake Piece. Alles zum ersten Mal sehen«, in: Huws 2003, wie Anm. 1, S. 25.

11 Vgl. Huws 2003, wie Anm. 1, S. 6.

12 Huws 2003, wie Anm. 1, S. 53. Vgl. Hans-Rudolf Reust, »To Start by Writing – Denkakte im Gerundium [Acts of thinking in the Gerund]«, in Huws 2003, wie Anm. 1, S. 66ff.

13 Huws 2003, wie Anm. 1, S. 83. Zitat aus der Textarbeit *Hiraeth*.

14 Huws 2003, wie Anm. 1, S. 73.

15 Julian Heynen, »Ich will versuchen, mich an die Zeichnungen zu erinnern«, in: Ausst.-Kat. Bethan Huws – Watercolours, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Plitt Druck und Verlag, Oberhausen 1998, S. 93.

16 Bethan Huws, in: Huws 2007, wie Anm. 8, S. 100.

Impressum

On the Subject of the Ready-Made
or Using a Rembrandt as an Ironing Board
Daimler Contemporary Berlin
25. November 2016 – 14. Mai 2017

Herausgeberin
Renate Wiehager für die Daimler AG

Kuratorinnen
Bethan Huws, Renate Wiehager

Texte
Nadine Brüggebors, Christian Ganzenberg, Wiebke Hahn, Nadine Henrich, Irina Hiebert Grun, Friederike Horstmann, Julia M. Müller, Astrid Silvia Schönhagen, Renate Wiehager

Redaktion
Wiebke Hahn, Irina Hiebert Grun

Lektorat
Wiebke Hahn, Irina Hiebert Grun, Astrid Silvia Schönhagen

Ausstellungskoordination
Wiebke Hahn, Kathrin Hatesaul, Irina Hiebert Grun, Jennifer Meiser, Studio Bethan Huws, Carolina Zirn

Gestaltung
hackenschuh communication design, Stuttgart

Druck
Elanders Germany GmbH, Waiblingen

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016: Max Ackermann, Josef Albers, Hans/Jean Arp, Richard Artschwager, Willi Baumeister, Max Bill, Julius Heinrich Bissier, Hartmut Böhm, Monika Brandmeier, Max Burchartz, Daniel Buren, Marcel Duchamp, Sergio Fermariello, Roland Fischer, Günter Fruhtrunk, Hermann Glöckner, Camille Graeser, George Grosz, Johannes Itten, Donald Judd, Albert Mertz, Blinky Palermo, Lothar Quinte, Peter Roehr, Ulrike Rosenbach, Andreas Schmid, Jan J. Schoonhoven, Rosemarie Trockel, Timm Ulrichs, Dieter Villinger, Heimo Zobernig
© The Josef and Anni Albers Foundation, Succession Marcel Duchamp, Camille Graeser Stiftung, Art Judd Foundation, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/Artists Right Society, New York
© 2016 Daimler Contemporary, KünstlerInnen, AutorInnen und FotografInnen

Daimler Contemporary
Alte Potsdamer Str. 5
10785 Berlin
T +49-30-2594 142-0, F -9
Geöffnet täglich 11–18 Uhr, Eintritt frei
art.collection@daimler.com
www.art.daimler.com

Cover
Studio Bethan Huws, Foto: Hans-Georg Gaul, Berlin