

U
DORTMUNDER U
ZENTRUM FÜR KUNST
UND KREATIVITÄT

MO
MUSEUM OSTWALL



Ergänzend zu diesem Kurzführer bieten wir Ihnen die kostenlose Nutzung eines Audioguides an.

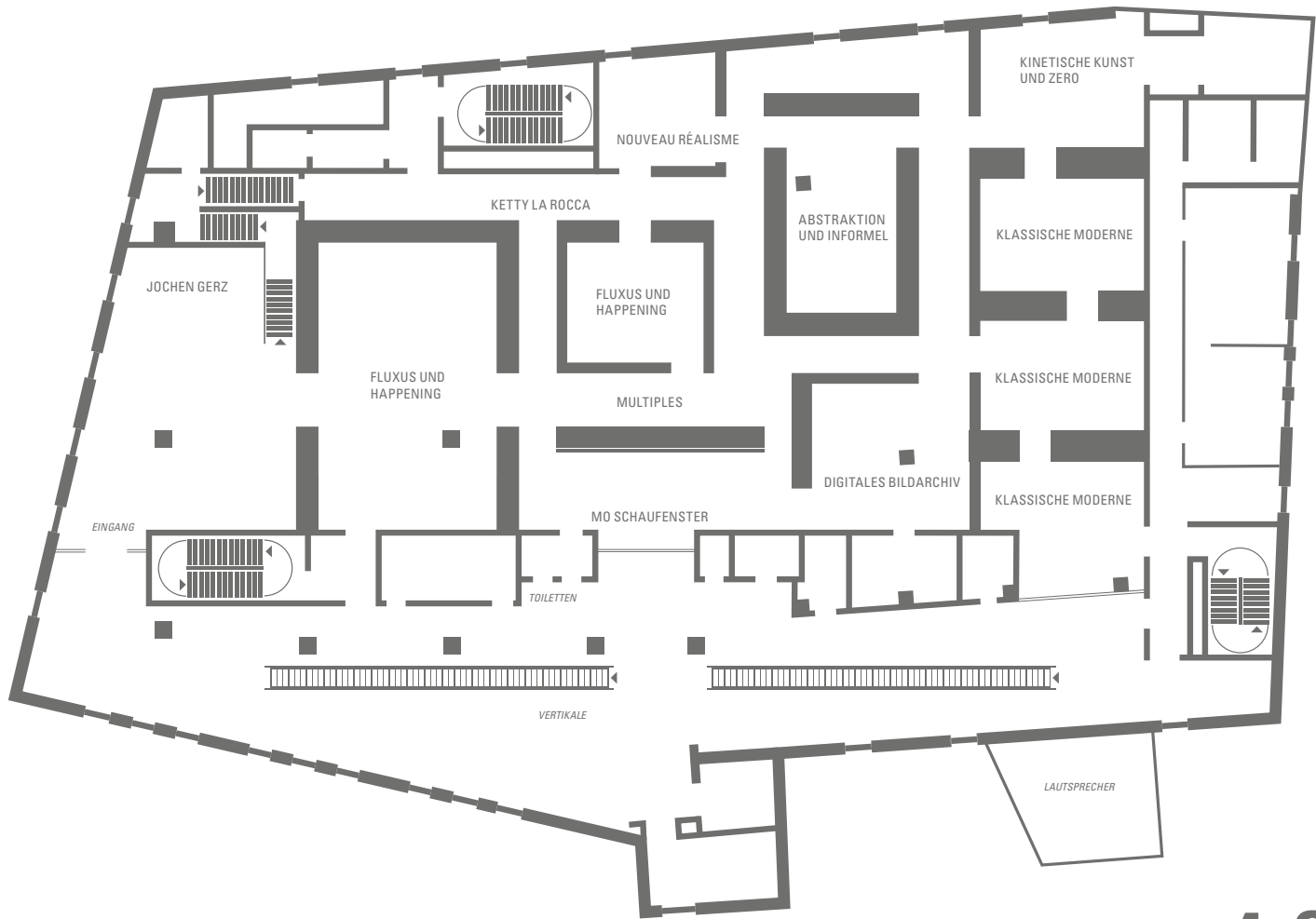
Mit unserem ebenfalls kostenlosen Kunst-Set können Kinder und Erwachsene die Sammlung gemeinsam erkunden.

DAS MUSEUM ALS KRAFTWERK

*EIN RUNDGANG DURCH DIE SAMMLUNG
DES MUSEUMS OSTWALL IM DORTMUNDER U*

Museum Ostwall im Dortmunder U
Leonie-Reyggers-Terrasse
44137 Dortmund
+49(0)231 50-23247
mo@stadtdo.de
www.museumostwall.dortmund.de

Museum Ostwall



4. OG

DAS MUSEUM OSTWALL IM DORTMUNDER U

Im 4. und 5. Obergeschoss des Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität zeigt das Museum Ostwall Werke aus seiner Sammlung, die durch Leihgaben aus Privatbesitz ergänzt werden. Im 4. Stock führt ein Rundgang von den Werken des Fluxus der 1960er Jahre zeitlich zurück durch das zwanzigste Jahrhundert bis zur Klassischen Moderne. Im 5. Stock werden Werkkomplexe einzelner Künstlerinnen und Künstler von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart präsentiert. Ergänzt werden die Kunstwerke durch Medienstationen und Vitrinen. Diese bieten Ihnen historische und kunsthistorische Informationen, ordnen die Kunst in die jeweilige Zeit ihrer Entstehung ein und vermitteln so einen Eindruck von dem jeweiligen Kunstverständnis.

Das MO Schaufenster bietet im regelmäßigen Wechsel zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern ein Forum, während das MO-Lautsprecher-Programm Klangkunst präsentiert. Darüber hinaus ermöglicht unser interaktives Bildarchiv unseren Gästen das Museum selbst mitzugestalten. Die verschiedenen Angebote entsprechen der Gesamtidee vom »Museum als Kraftwerk«: Die Kunstwerke, aber auch das Museum selbst sind einerseits ein Speicher der Vergangenheit und Ort der Erinnerung. Andererseits ist das Museum Ostwall ein Museum der Gegenwart, das zeitgenössische Kunst präsentiert, Anregungen aus dem Alltag aufnimmt und Impulse in die Gesellschaft zurück geben will.

FLUXUS UND HAPPENING

Der Idee vom »Museum als Kraftwerk« folgend, beginnt der Rundgang mit Fluxus, einer internationalen Kunstbewegung, die Ende der 1960er Jahre – wie manche Avantgarde-Bewegung zuvor – nach einer Verbindung von Kunst und Leben suchte. In seinem Manifest von 1962 schrieb George Maciunas, Mitbegründer der Bewegung: »Reinigt die Welt von bourgeoiser Übelkeit, ›intellektueller‹, professioneller und kommerzieller Kultur. Reinigt die Welt von toter Kunst. [...] Fördert die Nicht-Kunst-Realität, so dass sie vollkommen von allen Menschen verstanden wird – nicht nur von Kritikern, Stümpfern und Fachleuten.«

Ihre Themen und Materialien fanden die Fluxus-Künstlerinnen und -Künstler im täglichen Leben. Es entstanden nicht nur Kunstobjekte, sondern vor allem Aktionskunst. Choreographische Einlagen, Alltagshandlungen und musikalische Elemente wurden wie in einer Collage miteinander verbunden. Das gemeinsame Arbeiten und das Überschreiten von Gattungsgrenzen sind weitere wichtige Merkmale dieser Kunst.

Eng mit der Fluxus-Kunst verbunden war das Happening, Aktionskunst, bei der das Publikum beteiligt wurde. Allan Kaprow schrieb 1966: »Ein Happening kann [...] in einem Supermarkt stattfinden, während der Fahrt auf einer Autobahn, [...] in der Küche eines Freundes [...]. Das Happening wird anhand eines Plans ausgeführt, allerdings ohne Proben, Publikum oder Wiederholung. Es ist Kunst, aber scheint dem täglichen Leben näher.« Die hier präsentierten Kunstwerke werden durch Relikte, Dokumente und Anleitungen solcher Aktionen ergänzt.

MULTIPLES

Im Kontext der Fluxus-Bewegung wurden in den 1960er Jahren sogenannte Multiples populär – Kunstobjekte, die in mehrfacher Auflage produziert und massenhaft vertrieben wurden. So, wie Verbrauchsgüter seit den 1950er Jahren erstmals für den Massenkonsum hergestellt wurden, sollten nun auch Kunstwerke für jeden erschwinglich sein. Unsere Präsentation der Multiples, die wie in einer Kaufhausvitrine arrangiert sind, greift diesen Gedanken der massenhaften Verbreitung auf. Indem der Umgang mit Kunstwerken demokratisiert wurde, stellte die Idee des Multiples gleichzeitig die Vorstellung des Künstlergenies infrage: Statt eines einzelnen, genialen Meisterwerks produzierten die Künstlerinnen und Künstler nun sozusagen Kunst für den Hausgebrauch.

Manche dieser Werke wurden erst gar nicht von Künstlerhand geschaffen, sondern als objets trouvés – gefundene Objekte – zu Kunst erklärt, wie Daniel Spoerri »Sonnensalz«. Sie stehen in der Tradition Marcel Duchamps, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Alltagsgegenstände in den Kunstkontext überführte. Sein als »Fountain« (Brunnen), betitelt es Pissoir von 1917 wurde legendär.

Mit Fluxus wurde das Leben zur Kunst und Kunst zu einem Teil des Lebens. So war es naheliegend, dass mit manchen Multiples auch politische Themen aufgegriffen wurden: Wolf Vostells »Prager Brot« erinnert zum Beispiel an die russische Besetzung der Tschechoslowakei im Jahre 1968. Aus Protest buk eine Bäckerei – der Legende nach – Buchstaben auf ihre Brote, die in der Schaufensterauslage zusammengelegt Worte wie »Frieden« ergaben.

KETTY LA ROCCA

Das Werk Ketty la Roccas kreist um die Themen Kommunikation, Macht und Identität. In frühen Arbeiten aus den 1960er Jahren übte la Rocca Kritik am Massenkonsum, an Krieg oder ungleicher politischer Machtverteilung. Vor allem griff sie jedoch in ihren Arbeiten immer wieder die Ausbeutung von Frauen auf.

Ihre Werkgruppe der »Riduzioni« (Reduktionen) ist von der Konkreten Poesie beeinflusst und übersetzt Bilder in Text und Zeichnung. Dazu destillierte la Rocca aus Fotografien, beispielsweise einer Stadtansicht oder einem Portrait, schrittweise deren grundlegende Strukturen heraus. Indem sie die Konturen des Bildmotivs in handgeschriebene Worte übersetzte, eignete sie sich den Bildgegenstand auf sehr persönliche Weise an.

Eine wichtige Werkgruppe aus den 1970er Jahren sind Fotografien gestikulierender Hände. Wie in der Serie »Appendice per una supplica« scheinen sie sich stets in einer Art allgemeinverständlichen Zeichensprache ausdrücken zu wollen. Bei genauem Hinsehen geht es jedoch gerade um die Schwierigkeiten zwischenmenschlicher Kommunikation, darum, die eigene Position und damit sich selbst zu behaupten. »You« – immer wieder taucht dieses Wort, mit Filzstift auf die Fotografien geschrieben, als Gegenüber und Infragestellung des Ichs in la Roccas Bildern auf. Selbst in Röntgenaufnahmen ihres eigenen Schädels hat sie – oder: hat sich – dieses »Du« hineingeschrieben. Wer oder was wir sind, wird durch unsere Auseinandersetzung mit Anderen geprägt, und so macht la Rocca deutlich: An der Grenze meines Ichs hat das Du schon angefangen.

NOUVEAU RÉALISME

Die Gruppe der Nouveaux Réalistes, deren theoretisches Programm der Kulturphilosoph Pierre Restany entwarf, wurde 1960 in Paris gegründet. Weniger als ein gemeinsamer Stil verband die Beteiligten eine Haltung zur Kunst. Ihr erstes Manifest lautete: »Am Montag, den 27. Oktober 1960 sind sich die Nouveaux Réalistes ihrer kollektiven Einzigartigkeit bewusst geworden. Nouveau Réalisme = neue perzeptive Annäherungen an das Reale.« Der Alltag der 1960er Jahre rückte somit in den Fokus ihrer Kunst. Damit grenzten sie sich unter anderem vom Tachismus ab, der den individuellen künstlerischen Ausdruck, Emotion und Spontaneität in den Vordergrund stellte und der den Nouveaux Réalistes als selbstbezogen erschien.

Die Nouveaux Réalistes sahen sich als eine Art soziologische Beobachter. Besonders interessierte sie das Phänomen des Massenkonsums, so dass sie begannen, Alltagsmaterialien in ihre Kunst zu integrieren. Martial Raysse beispielsweise drapierte für sein »Objekt mit rosa Puderquaste« ein Schminkutensil wie ein Kleinod auf Samt, Gérard Deschamps wählte aus gebrauchten LKW-Planen den ästhetisch perfekten Ausschnitt und zog diesen wie ein Gemälde auf einen Keilrahmen auf. Der individuelle Ausdruck des Künstlers trat zurück: Jean Tinguelys »Méta-Matics« – abstrakte Zeichnungen – wurden nicht von Künstlerhand, sondern maschinell hergestellt, und Daniel Spoerri fing in seinen »Fallenbildern« Augenblicke ein, indem er zum Beispiel nach einem Kneipenbesuch Gegenstände gerade so, wie sie auf dem Tisch liegen geblieben waren, auf einem Holzteller fixierte.

ABSTRAKTION UND INFORMEL

Mit Werken der Abstraktion und des Informel treten sich zwei künstlerische Positionen der Nachkriegszeit gegenüber, die eine Abkehr von gegenständlicher Malerei und Plastik verbindet. Viele bildende Künstler waren während des Nationalsozialismus als »entartet« diffamiert und mit Mal- und Ausstellungsverbot belegt worden. Sie suchten nach 1945 nach einem Neuanfang. Einige knüpften an die abstrakte Kunst der Vorkriegsmoderne an, andere entwickelten eine gestische, informelle Malerei. Fritz Winter beispielsweise komponiert in seinem Bild »Landschaftliches« leuchtende, aber lichte Farben mit kräftigen schwarzen Pinselstrichen zu einer klar strukturierten, ausgewogenen, abstrakten Form, während Ernst Wilhelm Nays »Kleines figürliches Formbild« florale Ornamente aufgreift, die an eine wild wuchernde, lebendige Natur erinnern.

Im Zentrum der informellen Malerei steht hingegen die individuelle Geste des Künstlers. Nachdem während des Nationalsozialismus auch die Kunst zum Propaganda-Instrument der Nazis geworden war, ging es nun darum, sich frei von jeder formalen Beschränkung als Künstler zu entfalten. Als Geburtsstunde des deutschen Informel gilt die Ausstellung »Quadriga« in Frankfurt am Main, an der 1952 unter anderem K. O. Götz beteiligt war. Seinem unbetitelten »Bild vom 28. 4. 1954« ist der dynamische Entstehungsprozess deutlich anzusehen: Intuitiv hat der Künstler eine freie schwarz-rote Form ins Bild gesetzt, die sich wie ein Blitz über die Leinwand zieht und deren Ränder zu sprengen scheint.

KINETISCHE KUNST UND ZERO

Werke der Künstlergruppe Zero treten in diesem Raum mit kinetischer Kunst in Dialog. Ihre Schnittstelle ist die Bewegung.

Die Künstlergruppe Zero wurde 1958 von Otto Piene und Heinz Mack gegründet; 1961 stieß Günther Uecker hinzu. Zero, Null, das bedeutete für die Künstler: Neuanfang. Die Malerei des Informel erschien ihnen zu sehr von den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges geprägt; sie suchten nach einer zukunftsgerichteten Kunst, einer Kunst der Reinheit und des Friedens. Die individuelle Künstlergeste, die für das Informel stilprägend war, wollten sie aus ihren Werken verbannen. Inspiriert von Yves Kleins einfarbigen Bildern oder Jean Tinguelys Maschinen experimentierten die Zero-Künstler stattdessen mit dynamischen Lichtskulpturen und der Wirkung der Farbe Weiß. So entstanden Lichträume und -skulpturen, die es dem Betrachter ermöglichen sollten, zu innerer Ruhe zu gelangen. Auch in der kinetischen Kunst tritt die individuelle Handschrift der Künstler zurück: Das Kunstwerk entsteht hier durch maschinell erzeugte Bewegung oder optische Täuschung im Auge des Betrachters. So wird Gianni Colombos »Weißes Relief« durch einen Motor zum Pulsieren gebracht, während Jesus Raphael Sotos »Spirale« ein optisches Flirren auf der Netzhaut erzeugt.

Zero, kinetische Kunst und Nouveau Réalisme: Die Künstler dieser Kunstströmungen standen in engem Austausch. Statt um Alltägliches ging es den Zero-Künstlern jedoch um Reinheit und Spiritualität – oder wie Piene es nannte: um einen Nouveau Idéalisme.

KLASSISCHE MODERNE

Die Kunst der Klassischen Moderne verbindet kein einheitlicher Stil – zu verschieden waren die zahlreichen Kunstströmungen, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Westeuropa entstanden. Dennoch, sie alle stellten das damalige akademische Kunstverständnis radikal infrage: Den Expressionisten ging es nicht länger um Nachahmung der Natur, sondern darum, ihr Empfinden der Natur mit kräftigen Farben ins Bild zu setzen. Viele Künstler der Moderne orientierten sich außerdem an außereuropäischen Kunstformen, der so genannten »primitiven Kunst«, in der sie das Ideal eines ursprünglichen und naturverbundenen Ausdrucks menschlicher Kreativität sahen. Die Surrealisten hingegen widmeten sich der Erforschung der »Über-Realität« der Träume und Wahnvorstellungen. Die Erfahrungen der Industrialisierung, des Großstadtlebens und des Ersten Weltkrieges prägten das Kunstgeschehen, und es herrschte reger Austausch zwischen den verschiedenen Kunstströmungen jener Zeit. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 war es mit der Klassischen Moderne in Deutschland vorbei. Die Kunst der Avantgarden galt den Nazis als »entartet«, als Ausgeburt einer »kranken Phantasie«. Zahlreiche Kunstwerke wurden zerstört.

Als das Museum am Ostwall 1949 eröffnet wurde, ging es der Gründungsdirektorin Leonie Reygers vor allem darum, der Dortmunder Bevölkerung diese zuvor verfemte Kunst nahe zu bringen. Mit dem Ankauf der Kunstsammlung Karl Gröppels im Jahr 1957 legte sie den Grundstein für die Sammlung des Museum Ostwall.



Foto: © Jürgen Spiller

JOCHEN GERZ

»Das Geschenk« hat Jochen Gerz seine Fotoserie betitelt, die im Jahr 2000 im Rahmen von »Vision Ruhr« auf der Zeche Zollern II/IV in Dortmund entstand. Die Ausstellung zeigte damals Kunstprojekte, die sich mit der Vergangenheit und der Gegenwart des Ruhrgebiets befassten. Für Jochen Gerz' Beitrag ließen sich insgesamt 4889 Gäste der Ausstellung von Kunststudierenden der FH Dortmund fotografieren. Durch den immer gleichen Aufbau wirken die Bilder einander ähnlich; gleichzeitig hebt jedoch gerade die formale Ähnlichkeit die Verschiedenheit der Porträtierten hervor. Von jedem dieser Fotos entstanden zwei Abzüge. Einer wurde in die Sammlung des Museum Ostwall aufgenommen, den zweiten durften die Besucher mit nach Hause nehmen, allerdings nicht das eigene Portrait, sondern das eines Anderen. Außerdem wurden die Fotos als Beilage einer Tageszeitung veröffentlicht und damit in den öffentlichen Raum überführt. So stellte Jochen Gerz eine Verbindung zwischen den Bewohnerinnen und Bewohnern des Ruhrgebiets her, die in ihrer Verschiedenheit Gemeinsames teilen. In zahlreichen Wohnungen hängt nun das Gesicht eines Unbekannten an der Wand, eines Fremden, der aber doch eigentlich ein Nachbar ist.

Gerz sagte: »Sie müssen die fremde Person zuhause aufnehmen und sie aushalten. Dieser spielerische Verwechslungsreigen ist ein kleines Statement, das besagt: Alt und Jung, Frau und Mann, Weiß und Schwarz und so weiter, das scheint die Bevölkerung dieser Gegend zu sein. Wenn man von regionaler Identität redet, dann muss jemand anders drin sein im Boot.«

WOLF VOSTELL

Als Fluxus-Künstler verband Wolf Vostell seine Kunst mit den Erfahrungen des täglichen Lebens. Die Ästhetik seiner Werke ist oft roh, seine Bildsprache aggressiv. Vostell übte mit seiner Kunst Sozialkritik, benannte Missstände, um das menschliche Zusammenleben zu verbessern. Er meinte: »Der Mensch wird freier, wenn seine Erniedrigung dokumentiert anstatt verschwiegen wird.«

Oft benutzte Vostell alltägliche Materialien wie Zeitungsfotos, die er durch Reißen, Verbrennen, Verätzen oder Übergießen veränderte. Sein Grundprinzip ist die »dé/coll/age«. Wörtlich übersetzt bezeichnet »décoller« das Abheben eines Flugzeugs, aber auch »etwas Aufgeklebtes wieder abkratzen«. Vostell verwendete den Begriff für seine prozessorientierte Kunst und seine Happenings mit ungewissem Ausgang, aber auch für dé/coll/agen, also Plakatabrisse im wörtlichen Sinne. Der Entstehungsprozess ist in Vostells Kunstwerken immer sichtbar. Er war ihm wichtiger als das Ergebnis.

Oft beteiligte Vostell sein Publikum. Nicht nur bei seinen Happenings, auch in seinen Environments ist das persönliche Erleben einer Situation zentraler Bestandteil seiner Kunst. Seine Installation »Thermoelektronischer Kaugummi« versetzt das Publikum in eine physische wie psychische Extremsituation: Man fühlt sich wie in einem Gefangenenlager und trägt durch das eigene Handeln gleichzeitig selbst zu der unheimlichen Lärmkulisse bei, die Stress und Angst erzeugt. So stellt Vostell die Frage nach der Verantwortung jedes Einzelnen für Tod und Leid.

DIETER ROTH

Schokolade, Tagebücher und Kaninchenkot – Dieter Roth machte jedes noch so alltägliche Produkt zu Kunst. Sein persönliches Verhältnis zur Welt war konfliktbeladen; die eigene Angst vor dem künstlerischen Scheitern und deren trotzige Überführung in einen genialen Dilettantismus war Motor seines Schaffens

Viele seiner Arbeiten zeugen von Roths intensiver Auseinandersetzung mit Zeichen, Schrift und Sprache. Für ihn war offensichtlich, dass das Leben zu komplex ist, um ihm durch Sprache beizukommen. Zu vieles passiert gleichzeitig, und ein einziges Ereignis hat, aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, unendlich viele Bedeutungen. Also gibt es keine unumstößlichen Wahrheiten und letztlich nichts, woran man sich halten kann.

Arbeiten mit Nahrungsmitteln und Exkrementen sind Sinnbilder einer sich permanent verändernden Welt. Diese Werke sind niemals fertig: Roth überlässt sie der Zeit und dem Verfall, der seine eigenen Bilder schafft und setzt seine Anti-Ästhetik den für die Ewigkeit gemachten Meisterwerken anderer entgegen.

Zeugnisse seines eigenen Künstleralltags, manchmal auch seines Leidens an der Welt, sind die Tagebücher und Postkarten, aber auch die Schallplatten, die Roth größtenteils in geselligen Runden mit Künstlerfreunden aufnahm. Über Jahre hinweg wurden Gespräche und Handlungen von Roth dokumentiert, zufällig gefundene Schnipsel gesammelt, abgeheftet, integriert.

Seine Werke aus dem Besitz des Museums und Leihgaben aus der Sammlung Spankus zeigen: Roth präsentierte sich als genialer Dilettant und erhob das Nicht-Können zum Prinzip.

GRAFIK-KABINETT

Text, Buchstabe, Satzzeichen – in den Werken der Konkreten Poesie und der ihr verwandten Kunst, die während der Eröffnungsausstellung im Grafik-Kabinett ausgestellt sind, werden die Mittel der Schriftsprache zu bildnerischen Mitteln.

Der Begriff »Konkrete Poesie« wurde in den 1950er Jahren von Eugen Gomringer in Anlehnung an die Konkrete Kunst der 1920er und 1930er Jahre geprägt. Ziel jener Kunstströmung war es, nicht länger die sichtbare Welt abzubilden, sondern zu deren grundlegenden geistigen Prinzipien vorzudringen. Dazu konzentrierten die Künstler ihre bildnerischen Mittel auf die geometrischen Grundformen und die Grundfarben rot, gelb und blau. Analog dazu diente in der Konkreten Poesie Sprache nun nicht länger dazu, die Welt zu beschreiben, sondern die Mittel der Sprache selbst wurden zum Gegenstand künstlerischen Schaffens. Der Buchstabe war nun nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern wurde – aus seinem Funktionszusammenhang heraus gelöst – zum Bildmotiv.

Das H quadratisch, das O rund, das Z eine Diagonale – so lassen sich mit den Stempeln einer Schreibmaschine geometrische Figuren zeichnen. Oft werden Buchstaben oder Satzzeichen auch als Einzelmotiv ins Bild gesetzt und so ihre Besonderheit hervorgehoben. Beim Figurengedicht werden hingegen Zeichen und Wörter so angeordnet, dass sich ein Bild ergibt, das mit dem Inhalt korrespondiert. Auch Palindrome oder Ambigramme – Worte oder Texte, die vorwärts und rückwärts oder kopfüber gelesen dasselbe ergeben – gehören zu den Spielarten dieser Kunst.

JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys verstand seine Kunst als Arbeit am gesellschaftlichen Zusammenleben. Seine Werke und Aktionen sind Ausdruck eines ganzheitlichen Kunstverständnisses, das unter anderem naturwissenschaftliche Erkenntnisse, mythisch-religiöse Aspekte und die anthroposophische Lehre Rudolf Steiners vereint.

Seit Mitte der 1960er Jahre prägte die Idee der »Sozialen Plastik« Beuys' künstlerisches Handeln. Sie ist Kernstück seines »erweiterten Kunstbegriffs«. Sein oft zitierter Satz »Jeder Mensch ist ein Künstler«, besagt, dass jeder Mensch über ein kreatives Potenzial verfügt und dass er diese schöpferische Energie nutzen kann, um das menschliche Zusammenleben positiv zu gestalten. Die so entstehende »Soziale Plastik« ist ein Gemeinschaftskunstwerk, an dessen Bearbeitung sich auch der Künstler Joseph Beuys beteiligte.

Die Verwendung von Materialien wie Fett, Filz oder Metall in seiner Kunst verbildlicht diese Idee. Filz, als wärmendes Material, speichert Energie; Kupfer symbolisiert als leitendes Metall den Fluss von Energie von einem Subjekt zum anderen. Fett wiederum ist ein kristallines Material, das sich bei Zufuhr von Wärme formen lässt – so wie sich im Sinne Beuys' verhärtete gesellschaftliche Strukturen durch die Zufuhr kreativer menschlicher Energie verändern lassen.

Beuys beschränkte sich jedoch nicht auf symbolisches Kunstschaffen, sondern beteiligte sich als Künstler auch aktiv an gesellschaftlichen Prozessen, wie die Zeugnisse seines politischen Engagements belegen.

ANNA UND BERNHARD BLUME

Seit den 1980er Jahren ist das Ehepaar Anna und Bernhard Blume auch ein Künstlerpaar. Gemeinsam schaffen sie Bilder, die meist von alltäglichen Situationen ausgehen, jedoch mit Humor grundlegende philosophische Fragen behandeln.

Die Räume und Requisiten, mit denen Anna und Bernhard Blume sich selbst in ihren Fotoserien inszenieren, erscheinen uns vertraut. Der philosophische Hintergrund der Werke weist allerdings über diesen alltäglichen Zusammenhang hinaus und fragt nach den Bedingungen menschlichen Daseins: Nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Dingwelt, danach, wie der Mensch sich seine jeweils eigene Realität erschafft. Welche Funktion haben dabei Religion und Spiritualität? Und welche gesellschaftliche Rolle wird Männern und Frauen jeweils zugedacht?

Bezüge zur Kunstgeschichte sind gewollt: Fotoserien wie »Strahlemann« verweisen auf die Geisterfotografie des 19. Jahrhunderts, die angeblich übersinnliche Phänomene zeigte. Der humorvoll-selbstironische Angriff des Künstlerpaares auf die Ideale des Kleinbürgers im »Trauten Heim«, erinnert an die Attacken der Dadaisten, und Anna Blumes Auseinandersetzung mit der Konkreten Kunst zeigt schließlich, welches männlich-chauvinistische Verständnis von Wahrheit den sogenannten reinen Formen der künstlerischen Avantgarden zuweilen zugrunde lag.

Trotz des philosophischen Überbaus ihrer Arbeiten ist die Metaphysik Anna und Bernhard Blume nur ein schwacher Trost. Zu ihrer Polaroidserie »Prinzip Grausamkeit« bemerken sie lakonisch: »Märtyrer leiden, um recht zu haben.« Und: »Die Dinge sind wie sie sind, das heißt grausam.«

FRANZ GERTSCH

Die drei Drucke des Künstlers Franz Gertsch tragen alle denselben Titel: »Cima del Mar« (»Schaumkrone«), jeweils ergänzt durch den Zusatz »grün«, »rot«, »hellblau«. Auch wenn die Bilder bis auf die Farben einander gleichen: Es handelt sich nicht um eine Serie. Jedes dieser Werke ist ein Einzelwerk und steht für sich. Diese Bilder sind ungewöhnlich, denn sie zeigen uns einerseits die fotorealistische Nachbildung einer Meeresbrandung, bleiben andererseits in ihrer Farbigkeit jedoch monochrom. Franz Gertsch findet Ende der 1960er zu seinem hyperrealistischen Malstil. Er fotografiert Freunde und Bekannte in alltäglichen Situationen und überträgt die Fotos Punkt für Punkt mit dem Pinsel auf riesige Leinwände. Ab 1986 druckt Gertsch Portraits im Holzschnittverfahren auf Papier. Auch Naturdarstellungen wie die hier gezeigten entstehen in Holzschnitttechnik. Mit Hilfe eines Diaprojektors wirft Gertsch ein Foto auf eine Holzplatte und arbeitet dann das Motiv Stich für Stich mit einem feinen Werkzeug aus dem harten Material heraus – ein extrem aufwändiger Herstellungsprozess. Fast könnte man sich diese Arbeit als meditativen Vorgang vorstellen, zumal Gertsch seine Druckfarben oftmals selbst herstellt und auch das Druckpapier mit großer Sorgfalt auswählt. Von jeder Druckplatte entstehen dann nacheinander mehrere verschiedenfarbige Drucke. Diese Konzentration auf sorgfältige, zeitintensive Handarbeit bildet einen Gegenpol zu unserer hochtechnisierten, temporeichen Welt.

INTERMEDIA-ARCHIV HANS BREDER

In diesem Arbeitsraum haben die Besucherinnen und Besucher die Möglichkeit das Intermedia-Archiv des Künstlers Hans Breder zu erkunden: Dokumente, Videos und Skripte von Künstlerinnen, Künstlern und Studierenden, die seit den späten 1960er Jahren im Rahmen des Intermedia Program entstanden.

Das Intermedia Program wurde 1968 von Hans Breder an der Fakultät für Kunst der Universität Iowa gegründet. Er schuf damit ein Labor, in dem Künstler, Studierende und verschiedenste Wissenschaftler miteinander experimentieren konnten. Dabei wurden die Grenzen der herkömmlichen Kunstgattungen bewusst überschritten und die Möglichkeiten elektronischer Medien, von Tanz, Performance, Film und Video erprobt. Cultural Studies, Psychologie oder Soziologie spielten bei der theoretischen Reflexion der eigenen künstlerischen Arbeit eine wichtige Rolle. Außerdem änderte sich das Verhältnis von Lehrenden und Studierenden grundlegend: Es ging nun darum, gemeinsam und voneinander zu lernen. Im Rahmen des Visiting Artists Programs der Rockefeller Foundation kamen namhafte Künstler wie Nam June Paik, Vito Acconci oder Wolf Vostell nach Iowa, um mit den Studierenden zu diskutieren und zu arbeiten.

Durch Kooperationen zwischen der Universität Dortmund und der Universität Iowa kam das Breder-Archiv nach Dortmund. Es wird nun gemeinsam mit dem Museum Ostwall aufgearbeitet und dem Publikum zugänglich gemacht.

MARTIN KIPPENBERGER

Um die Kunst Martin Kippenbergers ranken sich zahlreiche Anekdoten. Sein Werk ist eng mit seiner Biographie verwoben. Kippenberger war ein großer Selbstdarsteller, der einerseits eine demonstrative Verachtung gegenüber dem Kunstmarkt zur Schau trug, gleichzeitig aber durch seine Selbstinszenierungen zur Schaffung seines eigenen Künstlermythos beitrug. Seine Arbeiten zeugen von teils derbem Humor, Selbstironie und dem Geist des Punk.

Das Plakat war für Martin Kippenberger ein wichtiges, weil schnell zu produzierendes künstlerisches Medium. Rund 180 Motive entstanden seit Ende der 1970er Jahre. Der Stil der Plakate bewegt sich zwischen dadaistischer Fotomontage und Do-It-Yourself-Ästhetik der Punkbewegung: Es gibt Werbeplakate für sein »Büro Kippenberger«, die für »die ganze Palette der Dienstleistungen« werben oder Veranstaltungsankündigungen für den von Kippenberger mit betriebenen Berliner Punkclub SO 36. Auch Plakate zu eigenen Ausstellungen Kippenbergers sind zu sehen oder Kunstplakate, die für sich stehen. Als Meister der Selbstdarstellung inszeniert sich Kippenberger häufig selbst – meist jedoch ironisch: Unter der Parole »Kampf dem Dekubitus« sieht man ihn nackt über eine Wiese laufen, eine Ausstellung eigener Fotografien wird schnoddrig als »Helmut Newton für Arme« betitelt. Seinem Image als »enfant terrible«; des Kunstbetriebs setzt er augenzwinkernd seinen »Abschied vom Jugendbonus« entgegen, eine Art Windel über dem Anzug tragend. Mit dem Tod Martin Kippenbergers 1997 findet die Produktion solcher, sein Leben und seine Kunst reflektierenden Plakate ein jähes Ende.

ADRIAN PACI

Adrian Paci wurde 1969 im kommunistisch regierten Albanien geboren. 1990 floh er mit seiner Familie vor dem Bürgerkrieg nach Italien. Die Erfahrung des Krieges und der Migration bilden den Hintergrund seiner Arbeiten aus den 1990er und 2000er Jahren.

In seiner Videoarbeit »Vajtojca« lässt sich Paci von einem albanischen Klageweib betrauern und begeht damit als Lebender ein traditionelles Totenritual. Für seine »hinterbliebenen« Verwandten ist seine Emigration nach Italien beinahe so traurig als sei er gestorben. Das Video signalisiert hingegen, dass das Leben weiter geht: Als die Frau ihr Klagelied beendet hat, springt Paci auf und umarmt sie fröhlich zu beschwingter Musik. Auch die Fotoserie »Back Home« handelt von der Migration. Die Bilder wirken zunächst wie klassische Familienfotos vom Fotografen. Doch anstatt eines neutralen Hintergrunds sehen wir hinter den Menschen Ölmalereien. Bei den Porträtierten handelt es sich um albanische Migranten, die andernorts ein neues Leben angefangen haben. Auch Paci selbst ist mit seiner Familie zu sehen. Die in zarter Grisaille-Malerei gehaltenen Hintergrundkulissen zeigen das jeweilige Zuhause der Porträtierten und wirken wie das Symbol einer verblassenden Erinnerung. Menschen, die von Zuhause fort gegangen sind, schicken oft Fotos aus ihrem neuen Leben »back home«. Hier hingegen sehen wir Menschen vor Bildern ihres ehemaligen Zuhauses. Die Zeit, die sie dort verbracht haben, wird immer ein Teil ihres Lebens bleiben. Auf diesen Bildern sind sie selbst »back home«.

TOBIAS ZIELONY

Die Fotografien Tobias Zielonys erscheinen zunächst wie Dokumentarfotos: Wir sehen Jugendliche in alltäglichen Situationen, die nichts Besonderes tun. Erst bei genauerem Hinsehen wird die Inszenierung, genauer: die Selbst-Inszenierung in den Bildern sichtbar. Bewusst oder unbewusst ahmen die Dargestellten Gesten nach, die als coole Fotopose gelten. Wo die Fotos entstanden sind, ist oft unklar – so sehr ähneln sich die Styles und Codes von Jugendlichen in der westlich geprägten Welt.

Die dreiteilige Fotoarbeit »Aral« zeigt einen Ort des Durchgangs, eine Tankstelle, die Jugendliche zu ihrer Tankstelle gemacht haben. Rummhängen, Freunde treffen, reden – für sie ist der anonyme Ort ein sozialer Ort geworden. Oft sind solche Treffpunkte unfreiwillig gewählt, weil es kein Jugendzentrum gibt oder Ausgehen zu teuer ist. Oft sind sie aber auch bewusst gewählt. Für die, die sich dort treffen, ist es nicht wichtig, wie ein Ort aussieht; wichtig ist, was dort passiert.

»Behind the Block« entstand in den Jahren 2001 bis 2004 in städtischen Randgebieten mit hoher Arbeitslosigkeit. Zielony interessierte sich für den Alltag der dort lebenden Jugendlichen: Wie eignen sie sich öffentliche Räume an? Welche Art von sozialem Miteinander entsteht unter solchen Bedingungen? Und: Welche Wirkung haben Ausgangssperren und Aufenthaltsverbote – hilflose ordnungspolitische Reaktionen auf soziale Konflikte?

Tobias Zielonys Bilder erheben keine Anklage. Er zeigt das Leben dieser Menschen, ohne ihnen seine eigenen Wertmaßstäbe aufzuerlegen.

FREYA HATTENBERGER

Freya Hattenberger beschäftigt sich in ihren Fotografien, Videos und Installationen oft mit Rollenklischees, Geschlechterverhältnissen und Identität.

»Ich bin's« ist eine Art Selbstporträt: einerseits Selbstvergewisserung, andererseits ironische Zurückweisung gesellschaftlicher Rollenerwartungen. Denn die vor einem Spiegel mehrfach getroffene Feststellung »Ich bin's« wird jeweils durch einen Rülps begleitet. Einen ganzen Liter Cola trinkt die Künstlerin und kämpft gegen den immer stärker werdenden Rülpsreflex an. Als »feines und ehrliches Spiel zwischen pubertärer Karikatur und echter Existenzkrise« will Hattenberger diese Arbeit verstanden wissen.

»Pretty Girl« hingegen ist ein bissiges Spiel mit Geschlechteridentitäten: Wir hören eine anzügliche männliche Stimme, die ein »schönes Mädchen« anfeuert, sich in Szene zu setzen, sehen jedoch Freya Hattenberger selbst, die mit der Stimme des Machos spricht. Durch Blickkontakte mit der Kamera versetzt sie zeitweise das Publikum in die Position des »pretty girl«, was trotz der offensichtlich ironischen Inszenierung ein Gefühl des Unbehagens zurück lässt: Das Machtgefüge zwischen Macho und »pretty girl« wird deutlich spürbar.

Hattenbergers Arbeiten rühren zuweilen an das Schamgefühl des Publikums und wecken den Wunsch, sich der Situation zu entziehen. Auf diese Weise schafft die Künstlerin Distanz zum Geschehen, die es ermöglicht, über die Klischees im eigenen Kopf und die ungeschriebenen Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens nachzudenken.

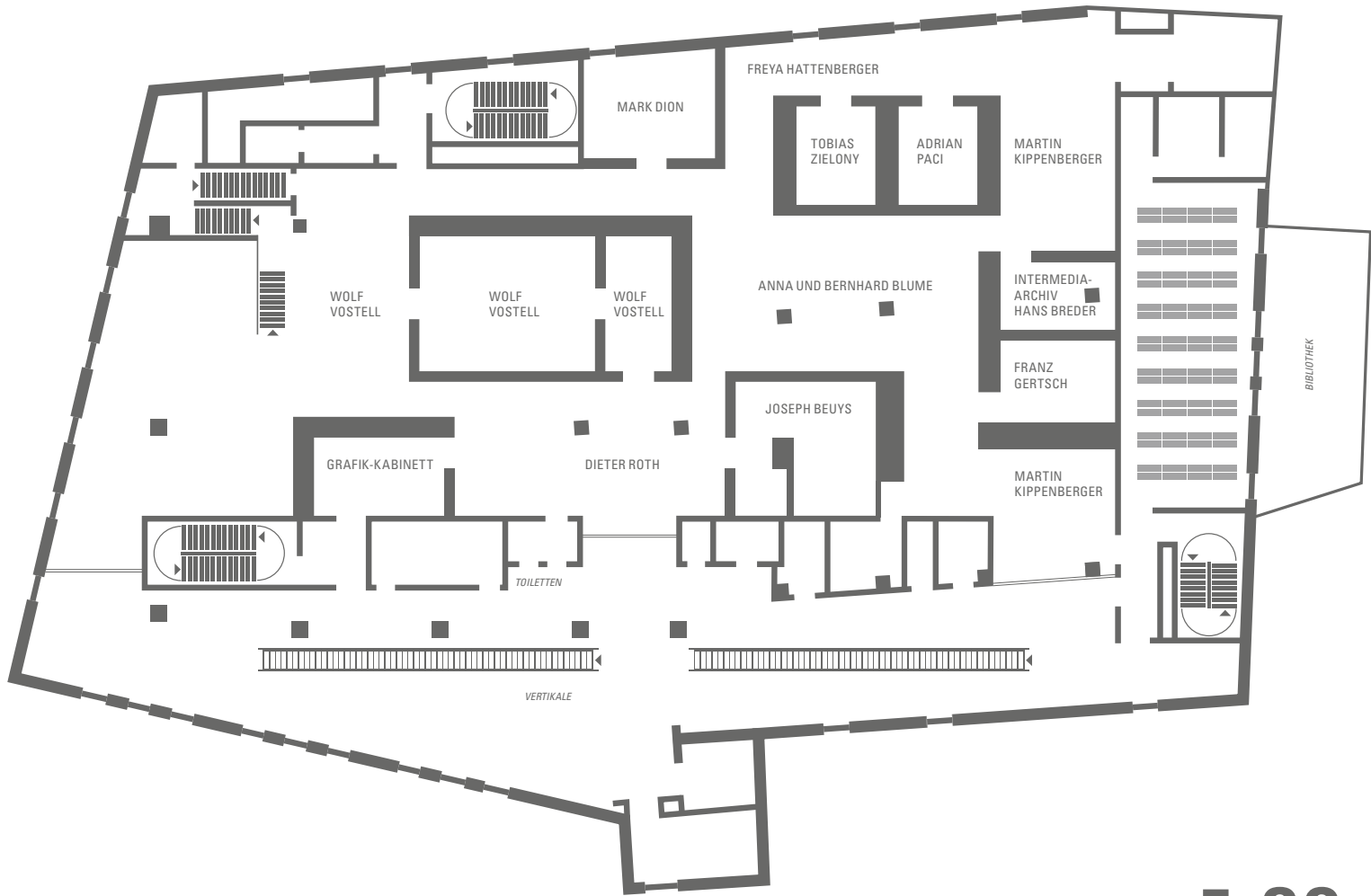
MARK DION

»Frankenstein im Zeitalter der Biotechnologie« heißt diese Rauminstallation des amerikanischen Künstlers Mark Dion – und tatsächlich: Es scheint, als wären wir im Labor der berühmten Romanfigur gelandet ...

Die Arbeit stammt aus dem Jahr 1991. Die damals scharf geführten Debatten über die Möglichkeiten und Gefahren der Gentechnologie erinnerten Mark Dion an den düsteren Roman Mary Shelleys aus dem frühen 19. Jahrhundert. Sie erzählt die Geschichte des Naturwissenschaftlers Dr. Frankenstein, der das Geheimnis des Lebens zu entschlüsseln versucht. Die Erschaffung einer künstlichen Kreatur endet schließlich in einer Katastrophe.

Dion hat allerlei Dinge zusammengetragen, die an den Roman erinnern; vieles verweist jedoch auch auf die Gegenwart und verbindet so das frühe 19. mit dem späten 20. Jahrhundert: Zeitungsartikel und Fachliteratur berichten über Genforschung, ein paar Blumentöpfe mit Petunien erinnern an das erste Freilandexperiment, das 1990 mit genmanipulierten Pflanzen durchgeführt wurde.

Mark Dion setzt sich in seiner Kunst kritisch mit den Wissenschaften auseinander. Beiläufig integriert er eine Ausgabe des Daily Planet in seine Installation, in der Dr. Frankenstein selbst zu Wort kommt: Er begreift sich zwar als Wegbereiter der Biotechnologie, reflektiert jedoch kritisch deren industrielle Nutzung und ihre unvorhersehbaren Konsequenzen für das Ökosystem. Er appelliert an die Menschheit, seine schrecklichen Erfahrungen ernst zu nehmen und warnt vor den Gefahren der »industry, that I helped to develop«.



5. OG

Diese Besucherinformation erscheint zur Sammlungspräsentation

DAS MUSEUM ALS KRAFTWERK *MUSEUM OSTWALL IM DORTMUNDER U*

HERAUSGEBER

Kurt Wettengl, Direktor, Museum Ostwall

TEXT

Nicole Grothe

GESTALTUNG

labor b, Dortmund

AUSSTELLUNGSKONZEPT

Kurt Wettengl, Nicole Grothe, Dagmar Behr

KONZEPTION INTERMEDIA-ARCHIV

Rudolf Preuss, Kurt Wettengl, Klaus-Peter Busse

BILDUNG UND KOMMUNIKATION

Regina Selter, Barbara Hlali

WISSENSCHAFTLICHE ASSISTENZ

Sandra Knorr, Anna-Cathérine Koch, Kirsten Xani

RESTAURATORISCHE BETREUUNG

Anke Klusmeier, Gesine Betz

ORGANISATION UND VERWALTUNG

Liesel Carstensen, Frauke Berend, Kyriaci Anastasiadou

EINRICHTUNG DER AUSSTELLUNG

Uwe Gorski, Ulrich Lueg, Detlef Olsziewski, Kulturelle Dienste – Dortmund

GESAMTARCHITEKTUR, UMBAU DORTMUNDER U

Gerber Architekten, Dortmund

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR

Kuehn Malvezzi, Berlin

2. überarbeitete Auflage, 2011

© Museum Ostwall im Dortmunder U, 2010

Die Ministerpräsidentin
des Landes Nordrhein-Westfalen



EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für
regionale Entwicklung
Investition in Ihre Zukunft

LWL



tu technische universität
dortmund

U DORTMUNDER U
ZENTRUM FÜR KUNST
UND KREATIVITÄT

Stadt Dortmund
Kulturbetriebe



Öffnungszeiten:
Dienstag, Mittwoch: 10–18 Uhr
Donnerstag, Freitag: 10–20 Uhr
Samstag, Sonntag: 11–18 Uhr

Museum Ostwall im Dortmunder U
Leonie-Reygiers-Terrasse
44137 Dortmund
www.museumostwall.dortmund.de