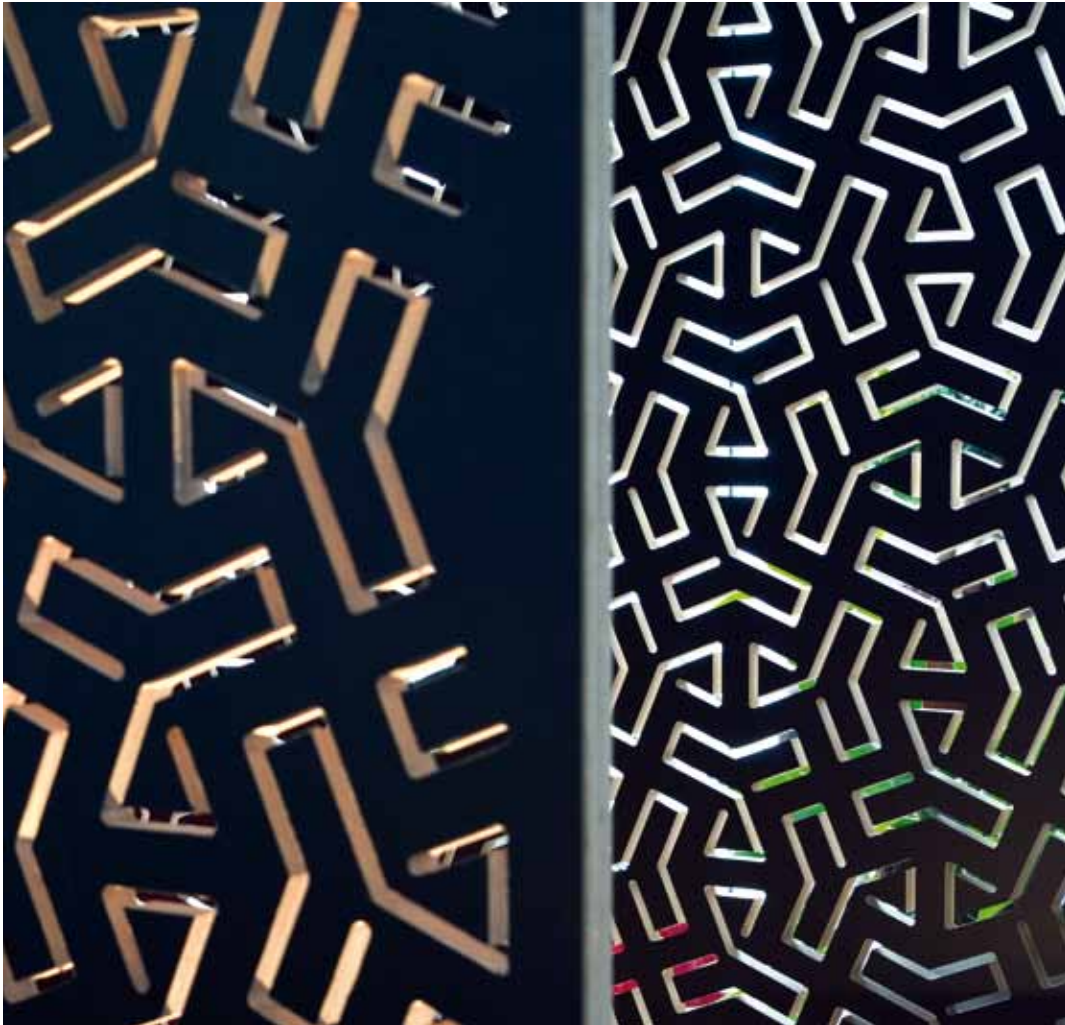


kein abbild



0512 | Ahmad Alkudhair | Tülay Akcan | James Clay | Ugo Dossi | Felix Droese | Rachel Heller | Florian Huth | Benno Meuwly und Roger Stiegler | Bert Praxenthaler | Doron Polak | Michaela Rotsch Stefan Schessl | Gotlind Timmermanns | Youssef Titou | Mitra Wakil

Kein Abbild
im Rahmen von "Changing Views"

Katalog zur Ausstellung
Ausstellungskonzept: Gotlind Timmermanns

Werke von:

0512 Martin Mathy und Steffen Strassnig
Ahmad Alkhubair
Tülay Akcan
James Clay
Ugo Dossi
Felix Droese
Rachel Heller
Florian Huth
kontur 2 Benno Meuwly und Roger Stiegler
Bert Praxenthaler
Doron Dolak
Michaela Rotsch
Stefan Schessl
Gotlind Timmermanns
Youssef Titou
Mitra Wakil

Texte:

Dr. Bernd Busch
Dr. Isabel Grimm-Stadelmann
Dr. phil Almir Ibric
Dr. Anna Zanco-Prestel zu Rachel Heller
Christian Hartard zu Mitra Wakil
oder die jeweiligen Künstler selbst zu ihren Arbeiten

Herausgeber:

Gotlind Timmermanns © August 2010
Kataloggestaltung, Vorwort, Texte soweit nicht anders genannt:
Gotlind Timmermanns

Photos/Bildrechte:

Marianne Franke, Staatliches Museum für Völkerkunde,
Uri Dushy,
Staatliche Ägyptische Sammlung,
Galerie Nusser-Baumgart und die jeweiligen Künstler

Umschlag vorne: Passage, Detail; kontur 2 Benno Meuwly und Roger Stiegler, Monte CH
Umschlag hinten: Schriftzug arabisch „kein abbild“, Youssef Titou, Fès

Dank für die Unterstützung an:

Ella Beaucamp, Ruth Dieckmann, Werner Eckart, Dr. Jürgen Frembgem, Dr. Isabel Grimm-Stadelmann, Dr. Almir Ibric,
Bert Praxenthaler; Youssef Titou,, Martin Schütz, Dr. Bernhard Uphus, Michael Wüst, Dr. Anna Zanco-Prestel,



Kunsthalle whiteBOX
Grafinger Str. 6
D- 81671 München
www.whitebox-ev.de

Du sollst dir kein Bild machen und keine Gestalt dessen im Himmel droben, auf Erden drunten oder im Wasser unter der Erde.

Zehn Gebote, Zweites Gebot; Ex (2Mos) 20,4

Kein Abbild

Die Ausstellung **Kein Abbild** bringt zeitgenössische Werke zueinander in Beziehung. Durch religiös beeinflussten Umgang mit der „Abbildung“ und Vorschriften zur Verwendung des Bildes und zur Darstellung beseelten Lebens entwickelten sich verschiedene Bildtraditionen. Diese wirken bis in die heutige zeitgenössische Kunstproduktion hinein. Keinesfalls soll die Ausstellung den Eindruck vermitteln, dass es durch religiöse Bilderverbote zu einem „Nichtvorhandensein“ figurativer Kunst kommt.

Der Umgang mit dieser Thematik wird anhand der Exponate in einer Art Umkreisung Gegensätze und Parallelen, Schnittstellen und Gemeinsamkeiten (wie z.B.: Ornament, Schrift, Kalligraphie, Zeichen) sichtbar und spürbar machen.

Weitere Themen sind Fragen nach Evidenz der Realität, Wahrheitsgehalt des Bildes, Bilderflut, Bilderverehrung, „Das nicht von Menschenhand gemachte Bild“, Bilderverbote im digitalen Zeitalter, Bilderverweigerung, Vorherrschaft von Zeichen oder Bild, Bilderzerstörung, verschwimmende Grenzen zwischen ikonografischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen.

Der Umgang mit dem Bild definierte den kulturellen Anspruch und bestimmte die Autonomie der Kunst. Vom jeweiligen kulturellen, politischen oder religiösen Rivalen oder Gegner konnte man sich anhand des Umgangs mit Bildern absetzen. Bildpolitik musste immer schon in Zusammenhang mit Macht und kultureller Vorherrschaft gesehen werden. Die Aufklärung in Westeuropa veränderte auch den Referenzrahmen für Kunstproduktion. Gleichzeitig nahmen an Stelle des Glaubens Kunst und Wissenschaft einen stärkeren Platz ein. Fotografie und Film erschufen Bilder, die näher an der „Wahrheit“ zu sein schienen. An die Stelle der Abbildung der Realität traten nach der Aufklärung nach und nach die subjektive Realität des Künstlers oder Bilder, die ihre eigene Entstehung thematisierten und damit eine eigene schöpferische Realität schufen.

Dieser Überblick ermöglicht einen Einblick und ein besseres Verständnis für kulturelle Prozesse und die Kunstproduktion in anderen kulturellen Sphären.



Keramik- und Stuck Ornamente,
Königspalast, Marrakesch

Erkennbares und Erkenntnis

Immer ist das Bild, konfrontiert mit der Frage nach dem Erkennbaren, eingebunden in alle Prozesse der Erkenntnis. Ist doch ein Bild immer auch die Visualisierung und Verifizierung von Realität. In den Regionen, in denen sich die sich einander stark beeinflussenden drei großen Buchreligionen durchsetzen, lassen sich verschiedene Entwicklungen im Umgang mit dem Abbild erkennen. Betrachten wir im Abriss historische Zusammenhänge in verschiedenen Kulturkreisen mit einigen Beispielen und Beobachtungen zur gegenseitigen Beeinflussung.

Während sich in der christlichen Einflussphäre zunächst eine Unterordnung der Wissenschaft unter die Dogmen der Kirche als Erkenntnissen hinderliches Element beobachten lässt, die sich erst spät mit unwiderlegbaren wissenschaftlichen Erkenntnissen auflöst, ist hier ein pragmatischer Umgang mit dem Bild zu verzeichnen. Bilder dienen als Informationsmittel. Byzanz schwankte in seiner Haltung zwischen einerseits Bilderverehrung, die eine maximale Abgrenzung zum Islam bedeutet hätte und andererseits Ikonoklasten, die sich streng auf das zweite Gebot bezogen.

Im Einflussbereich des Islam herrscht dagegen eine wissenschaftsfördernde Atmosphäre. Erst im 14. Jahrhundert setzen sich in der Debatte über den Umgang mit der buchstabengetreuen Auslegung diejenigen durch, die den Koran nur wörtlich ausgelegt akzeptieren. So dominierte hier trotz weniger klarer Aussagen gegen die Verwendung von Bildern im Koran jene Haltung, die die Abbildung beseelter Wesen und die Verwendung von Bildern in sakralen Räumen vermeidet.

In Islamischen Ländern übten durch die Größe des islamisierten Machtbereiches sehr viele verschiedene Kulturen stilistischen Einfluss aus, wie Indien und die Mongolen mit ihren sehr realistischen Abbildungen.

Das eigentlich Erstaunliche ist die Entwicklung der Renaissance-malerei, die es zu der uns bekannten Meisterschaft im Abbilden der Realität in Westeuropa gebracht hatte. Die Methoden zur Anwendung perspektivischer Darstellungsmittel entstanden mit Hilfe physikalischer Erkenntnisse aus dem Orient, wie der Theorie des Sehstrahls von Al Hazen, während während in islamischen Ländern die Abbildung von Realität nicht von Interesse war, sondern das Bild sich der Schrift unterordnete, also gelesen wurde.

Das Bilderverbot im Alten Testament

Zehn Gebote, Zweites Gebot:

Du sollst dir kein Bild machen und keine Gestalt dessen im Himmel droben, auf Erden drunten oder im Wasser unter der Erde. Ex (2Mos) 20,4

Das Verbot, sich ein Bild zu machen, ist eine praktische Erweiterung und Umsetzung des ersten Gebotes: „Du sollst keine fremden Götter neben mir haben“ (Ex 20,3; Dtn 5,7). 1

„Bild“, im Hebräischen *pæsæl*, im Griechischen *eidolon* meint ein „Kultbild“, eine Statue oder einen Götzen, der kultisch verehrt wird (vgl. Ex 20,5 und Dtn 5,9).

Die Erschaffung des Goldenen Kalbs (z.B. Ex 32-34) ist ähnlich zu verstehen. Die Begriffe für „Statue, Skulptur“ (z.B. hebräisch: *ʾəlaēm*; griechisch: *eikon*, lateinisch: *imago* haben eine andere sprachliche Bedeutung.)

Das Bilderverbot ist nicht ein Kunstverbot, sondern bekämpft den Götzendienst, wie er beispielsweise in der Verehrung des kanaanäischen Baal praktiziert wurde. Ein Götterbild ist dort kein Kunstwerk, sondern wird als heiliger Gegenstand der Verehrung selbst als Gott verehrt. Israel grenzt sich vom Vielgötterglauben ab und deshalb auch vom Bilderkult (vgl. Jes 40,10-31; 41,21-29; 44,9-20). Im Monotheismus wird zwischen Gott und Welt stärker unterschieden, dagegen sind in der polytheistischen Bilderverehrung Göttliches und Weltliches durchdrungen.

Im Tempel steht kein Gottesbild - der Thron Gottes ist leer. Neuere Forschungen weisen in einer Zeit der politischen Bedrängung der Bewohner Nordpalästinas ein Erstarken des Kultes um den Windgott, der ja nicht sichtbar darzustellen ist, auf.

Der orthodoxe Jahwekult ist hervorgegangen aus der Auffassung der Transzendenz Gottes als einzigem und alleinigen Gott. Das Wort wird an die erste Stelle gesetzt und ermöglicht so die bilderlose Gottesverehrung.

Im Judentum wird das Bilderverbot relativ stringent durchgehalten, jedoch sind diverse Malereien aus dem 3.-6. Jahrhundert bekannt.

Ein Beispiel ist die Synagoge von Dura Europos, da sie die einzige erhaltene Synagoge aus der Antike ist, die zum großen Teil mit figurlichen Wandmalereien dekoriert wurde.

Moses am brennenden Busch, der Auszug der Israeliten aus Ägypten, die Rückführung der Bundeslade, sowie viele weitere Szenen sind abgebildet. Einflüsse parthischer Kunst sind zu erkennen. Da im Jahr 256 die Stadtmauer von Dura Europos aufgeschüttet wurde, sind sie gut erhalten.

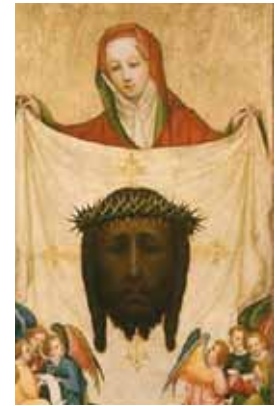
Es gibt Anzeichen, dass es zu dieser Zeit noch andere ausgemalte Synagogen gab.

Im christlichen Einflussbereich

Frühe christliche Kunst, wie Malereien, Sarkophagskulpturen und Inschriften, die in Katakomben gefunden wurden, stammen aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Die Christen hielten sich schon aufgrund der Situation als verfolgte religiöse Minderheit, die sich in geheimen Plätzen treffen musste, mit Malerei eher zurück. Im Vordergrund stand die Verwendung geheimer Symbole, wie IXTYS, griechisch der Fisch als Symbol oder Initialen PX und IHS. Das Kreuz wird erst später zum verwendeten Symbol, als Metapher hat das Paradies eine weit höhere Priorität. Das zweite Gebot wird auch im Christentum angewendet. So hat es auch Einfluss auf die Darstellung Christi, der ja eine Doppelnatur als Mensch und Gottes Sohn hat. Zunächst umgeht man dieses Dilemma, indem man nicht Christus abbildet, sondern Veronika (Vera Ikona = das wahre Bild) mit dem Schweißstuch, das sie Christus auf dem Weg zur Kreuzigung gereicht hatte. Desweiteren treten „nicht von Menschenhand gemachte Bilder“ auf, wie beispielsweise die Ikone von Manopello, eine Christusabbildung auf Muschelseide. Muschelseide, auch Byssos genannt, war in der Antike als wertvollster Stoff nur Priestern und Königen vorbehalten. Sie wird gewonnen aus dem Faden der Stabmuschel und kann gesponnen und verwebt, aber nicht bemalt, sondern nur gefärbt werden. Die Ikone von Manopello ist möglicherweise im Gesichtsbereich deckungsgleich mit dem Grabtuch von Turin. Auch hat sie ikonografischen Einfluss auf weitere Christusabbildungen. Die Ähnlichkeit mit Dürers Selbstbildnis (alte Pinakothek, München) ist frappant. Auch das Grabtuch von Turin, dessen Herkunft, Echtheit und Datierung nach wie vor rätselhaft ist, zeugt von dem Bedürfnis, sich ein Bild zu machen, jedoch dabei das Gebot, Gott nicht abzubilden, nicht zu übertreten.

Die Herstellung von Bildern, je nach Verwendung als Buchmalerei oder zur Ausstattung sakraler Räume, ist zwiespaltig: Tendenziell wird einerseits der Anspruch der Antike, möglichst gegenständlich abzubilden, sichtbar. Andererseits wird Abgebildetes als Ergänzung oder Ersatz für das Wort gebraucht und eingesetzt. Oft haben figürliche Abbildungen einen eher zeichenhaften Charakter.

Die Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Gregor und Ambrosius verurteilten Gottesdarstellungen. Es entstanden bis zum 12. Jh. Sinnbilder, gemäß biblischer Darstellungen etwa mit dem brennenden Dornbusch (Gn.3,1-4,17) oder der Feuersäule (Ex.14,15-15,21). Ab dem 12. Jh. beziehen sich die Künstler darauf, dass Gott den Propheten auch in menschlicher Gestalt erschienen ist. So beginnt man in der späten Romanik und Gotik Gott auch personifiziert zu zeigen: Gott als alter Mann, Gott als Papst, Gott als Kaiser.



Meister der Münchner hl. Veronika (1400 - 1425)
Die hl. Veronika, ca. 1420
Alte Pinakothek, München



Fra Filippo Lippi (1406 - 1469)
Verkündigung Mariä, Detail
Alte Pinakothek, München

Byzanz

Der Bilderstreit, der sich bis ins neunte Jahrhundert hinzog, spaltete die christliche Welt in zwei feindliche Lager. Gegner der Bilder, Ikonoklasten (Bilderfeinde), wie Asterius von Amasea in Pontus (gest. um 410): „Male Christum nicht! Denn es ist genug mit seiner einmaligen Demütigung in der Menschwerdung, die er freiwillig um unseretwillen auf sich nahm. Trage vielmehr auf deiner Seele in geistlicher Weise das unkörperliche Wort.“

Papst Gregor der Große (gest. 664) spricht sich am Ende des siebten Jahrhunderts für die Bilder aus, damit die des Lesens Unkundigen zum Glauben kämen: „Was für die Lesenden die Schrift, das ist für die Ungebildeten die Malerei, weil die Unwissenden sehen, wem sie folgen sollen, und weil in ihr auch diejenigen lesen, die der Buchstaben unkundig sind.“ (Epist 11,13:PL 77 1128) Auf den Vorwurf des Götzendienstes erwidert Papst Gregor 2. (gest. 731) auf die bilderfeindlichen Edikte Kaiser Leos 3.: „Ihr sagtet, Steine und Wandbretter betet ihr an! Nicht ist es so, o Kaiser, wie ihr behauptet. Wir verehren die Bilder, weil sie uns Denkhilfe und Anregung sind, und weil sie unser erdhaftes, sinnengebundenes Denken zur Höhe ziehen - Deshalb haben sie ihre Namen und Gebets-Inschriften und Formen. Aber wir beten sie nicht an als Götzenbilder, wie ihr behauptet...“

Schwierig gestaltet sich der undifferenzierte Umgang mit kulturellen und didaktischen Bildern. Der Konflikt der Bilderverehrung rührt hier auch von der Verehrung des Kaiserportraits als gottgleichem Herrscher, mit dem man sich auseinandersetzen musste. Das Zweite Konzil von Nicäa gestattete im Bilderstreit die Verehrung, jedoch nicht die Anbetung von Ikonen. Das ikonoklastische Konzil von Hieria von 754, das die Bilderverehrung verurteilt hatte, wurde für ungültig erklärt.

Umgang mit Bildern im Mittelalter

Als Gegenpol zum byzantinischen Bildersturm hatte sich am Hof Karls des Großen eine gemäßigte Haltung entwickelt. So wurde aus theologischen und politischen Erwägungen der Umgang mit Bildern schon theoretischen Überlegungen unterzogen.

Hierzu Umberto Eco:

“Ein erster wichtiger Text sind die Libri Carolini, die in der Entourage Karls des Großen geschrieben wurden und für deren Verfasser man zuerst Alkuin hielt, während man sie heute Theodulf von Orleans zuschreibt. Das Werk hat seinen Ursprung im Konzil von Nicäa, das 787 gegen den bilderstürmerischen Rigorismus die Wiederverwendung der heiligen Bilder eingeführt hatte. Die karolingischen Theologen widersetzten sich dieser Entscheidung nicht, sondern stellten eine Reihe scharfsinniger Überlegungen über das Wesen der Kunst und der Bilder an, um zu zeigen, dass, wenn es töricht ist, ein heiliges Bild zu verehren, es nicht weniger töricht ist, es als gefährlich zu vernichten, denn diese Bilder besitzen eine Eigenständigkeit, die sie an sich wertvoll macht. Sie sind opferfähig, von weltlichen Künsten erzeugte Gegenstände, und dürfen keine mystische Funktion haben. Kein übernatürlicher Einfluss wirkt auf sie, kein Engel leitet die Hand des Künstlers. Die Kunst ist neutral, sie kann als fromm oder als unfromm betrachtet werden, es kommt ganz darauf an, wer sie ausübt: „omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi.“¹

Im Bild ist nichts, was man anbeten oder verehren sollte, es nimmt durch das Können des Künstlers zu oder ab: “imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur. Das Bild ist nicht deshalb wertvoll, weil es einen Heiligen darstellt, sondern deshalb, weil es gut gearbeitet und aus kostbarem Material hergestellt ist.”¹ Umberto Eco, “Kunst und Schönheit im Mittelalter”, 1993 (1 Zitate aus den Libri Carolini)

Autonomie des Bildes nach Karl dem Großen

Hrabanus Maurus (680 - 756) war ein zu seiner Zeit ein bedeutender Universalgelehrter, Abt Fuldas und Bischof von Mainz. Als Schüler Alkuins wurde er am Hof Karls des Großen ausgebildet und verfasste wichtige theologische Werke, das „liber de laudibus sanctae crucis“, sowie die Enzyklopädie „de Universo“. Dieser wichtige Ästhetiktheoretiker setzte sich eine Generation nach Alkuin mit zeichentheoretischen Fragen über den Wahrheitsgehalt des Bildes und möglichen Konflikten bezüglich Glaubensfragen auseinander.

In einem Brief schreibt Hrabanus Maurus an seinen Freund , Bonosus (Hatto), der später seine Nachfolge als Abt antrat:

„An Bonosus

Wäre denn die Malerei die angenehmste der Künste - Schreibens unangenehmste Mühe, ich bitte dich, nicht zu verschmähen, Singens Anstrengung (und) Eifer und Sorgfalt des Lesens. Mehr hat ja Buchstabe wert, denn Form, die Eitle, im Bilde, mehr auch schenkt er der Seele an Schmuck, denn die Falsche an Farben, Malerei, die nicht zeigt der Dinge rechte Gestaltung. Denn die Schrift ist die fromme, vollendete Regel des Heiles, mehr auch vermag sie zu tun und mehr ist sie nützlich in Allem, eher bequem dem Genuss, dem Sinn vollender und auch den Sinnen des Menschen (und) ist viel leichter durch Kunst zu behalten.“

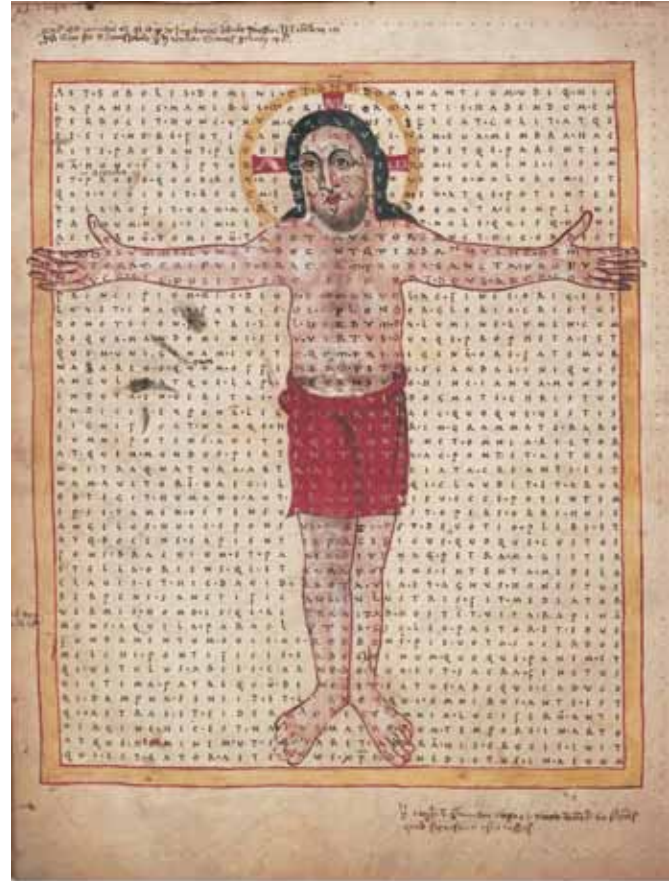
Wenn das Bild also keinen Anspruch auf Wahrheit hat und somit nicht gegen die „pia sancta norma, die fromme, vollendete Regel des Heils“ verstoßen kann, muss auch das Bild nicht einer Prüfung unterworfen werden, die Freiheit der Kunst wird möglich. Hier trennen sich auch die künstlerischen Wege der Kunst unter karolingischem Einflussbereich von den Entwicklungen im byzantinischen Umfeld.

Hrabanus Maurus` Haltung ist ambivalent:

Obwohl er dem Bild die Möglichkeit abspricht, präzise Wahrheiten wiederzugeben, verwendet er viele gegenständliche Motive in seinen Werken. Auch ließ er die von ihm gestifteten Kirchen mit gegenständlichen und figürlichen Motiven bemalen oder mit dergleichen skulpturalen Elementen ausstatten, ein wichtiges Medium zur Vermittlung von Inhalten in einer Zeit, in der der überwiegende Teil der Bevölkerung nicht lesen oder schreiben konnte.

In seinem enzyklopädischen Werk „De Universo“ definiert er das Bild folgendermaßen:

„Pictura est imago exprimens speciem rei alicuius qui dum uisa fuerit ad recordacionem mentem reducit.“ Ein Gemälde ist ein die äußere Erscheinung irgendeiner Sache ausdrückendes Bild, das, solange man es betrachtet, den Geist zur Erinnerung zurückführt. (de Pictura, Hrabanus Maurus, De Universo)



Hrabanus Maurus, **Christus**
“Liber de laudibus sanctae crucis” ca. 830, Pergament,
Codex Vindobonensis

Savonarola und die Pyramide der Eitelkeiten

Ein Phänomen im Umgang mit dem Bild tritt auf bei der Frage, ob ein Bild ein Luxusgegenstand ist, und damit nicht gottgefällig. In der Hochblüte der Renaissance hatte Girolamo Savonarola in der Zeit nach dem Tod Lorenzo di Medicis und dem damit einhergehenden Machtverlust der Medici mit seinen Predigten großen Erfolg. In Zeiten wirtschaftlicher Instabilität setzten sich asketische Bußprediger mit Luxus- und elitefeindlichen Tendenzen leichter durch: Eigentlich ähnlich den von ihm angeprangerten Maskenumzügen, die Lorenzo di Medici gerne veranstalten ließ, organisierte er Umzüge mit Kinderscharen. Die Bürger wurden mit Erfolg dazu gebracht, dass sie Luxusgüter, wie teure Möbel, Kleidung, Schmuck, Musikinstrumente, Masken und Kunstgegenstände auf dem Marktplatz von Florenz zu einer Pyramide der Eitelkeiten aufschichteten und verbrannten. Selbstverständlich hatte diese Aktion auch noch wirtschaftliche, politische und theologische Zusammenhänge, die hier nicht erläutert werden können. 1498 ereilte Savonarola der Tod auf dem Scheiterhaufen. Bemerkenswert aber ist die Begründung der Bildervernichtung aufgrund ihrer Qualität als nur von einer Elite verstandenen Produktes. Künstler wie Botticelli gerieten in jahrelange Schaffenskrisen, sei es aus Überzeugung, sei es aus Angst oder weil einfach die Auftraggeber ausblieben. Im Spätwerk wendet sich Botticelli jedoch von mythologischen (heidnischen) Themen der klassischen Antike ab und malt bevorzugt christlich-sakrale Themen.

Islam

Das Bilderverbot im Islam entspringt der Bekämpfung des damals in der Entstehungsregion verbreiteten Polytheismus und bezieht sich auf die damals üblichen Götzenbilder aus aufgeschichteten Steinen.

Auch soll kein Bild in Räumen vorhanden sein, in denen man betet, um nicht abgelenkt zu werden. Bilder werden als unrein betrachtet: "... es wird kein Engel ein Haus betreten, in dem sich ein Bild oder ein Hund befinden". Auch wird der Maler beim Jüngsten Gericht vor die Aufgabe gestellt, den Lebewesen, die er erschaffen hat, eine Seele zu geben. Kann er dies nicht, wird er verdammt.

Illustrationen im Wissenschaftlichen Bereich und besondere in Büchern treten häufig auf. Abbildungen des Propheten Mohamed werden vermieden oder sein Gesicht wird verhüllt. Ornament und die Kalligraphie entwickeln sich zu höchster Blüte.



Fliese mit drei Alifs am Anfang der Basmala
Syrien; 16.-17. Jh. Staatl. Museum für Völkerkunde München,
Photo: Marianne Franke ©

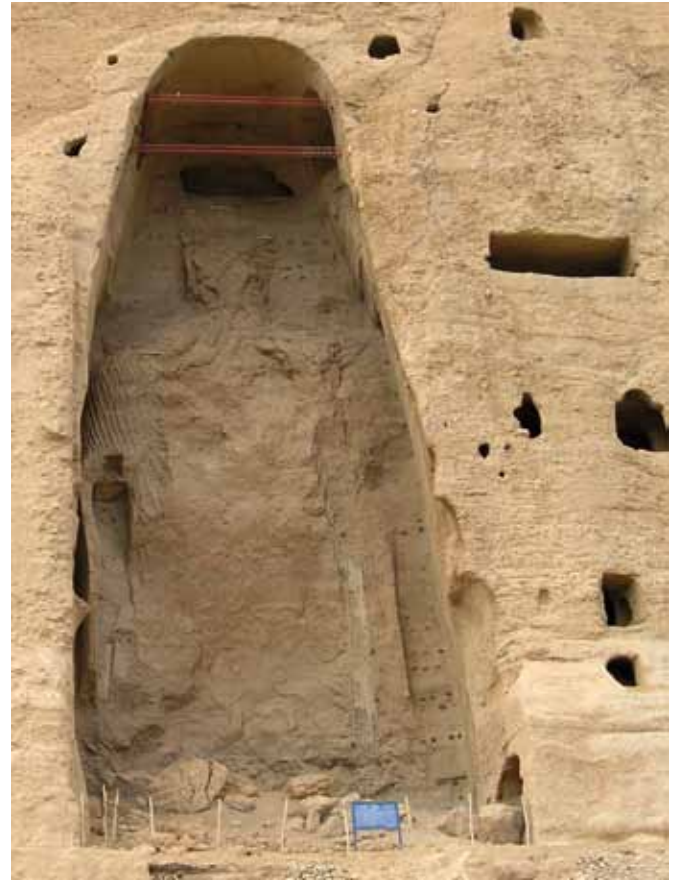
Zerstörung der Buddhastatuen in Bamiyan

Unserer Tage löste die aufsehenerregende Sprengung der beiden großen Buddhas im März 2001 durch Tailbaneinheiten weltweites Entsetzen aus. Von der, im Februar 2001 durch den Führer der Taliban, Mullah Omar, verkündeten Fatwa, nach der alle Götzenstatuen in Afghanistan zerstört werden sollten, waren auch die beiden größten Buddhastatuen der Welt, die etwa 1500 Jahre alten Buddhas von Bamiyan betroffen.

Nach einigen Fehlversuchen gelang es erst mit der Hilfe von Sprengexperten aus Pakistan die Riesenstatuen fast vollständig zu zerstören. Dieser Vorgang wurde in vielen Teilen der Welt als Barbarei gegen Kulturgüter verstanden und löste vielerorts konträre Debatten aus, die aber auch das Unverständnis auf allen Seiten deutlich machten.



Östlicher (kleiner) Buddha von Bamiyan, 1968, 38 m hoch
Photo: anonym



Überreste des östlichen (kleinen) Buddha, 2004
Photo: Bert Praxenthaler

Betrachtungen

Sehen wir in allen drei großen Buchreligionen ein Bilderverbot, das mehr oder weniger deutlich ausgesprochen wird, so sehen wir gleichzeitig die Umgehung desselben sowie Kunstformen, die sich entwickelt haben und dem Bilderverbot Genüge leisten.

Wichtig ist, den Umgang mit dem Bild und die Verwendung des Bildes zu betrachten. Der Unterschied zwischen Zeichen, Abbild und Symbol ist fließend.

Hat ein Bild eine magische Wirkung? Betrachtete man im Mittelalter noch das Bild als das Medium, das die Realität nur ungenügend wiedergab und somit weit unter der Schrift stand, stehen wir heute vor dem Problem der Manipulation von Bildern, so dass wir echt und unecht nicht mehr unterscheiden können. Virtuelle Realität in Computerspielen ist in der Kritik, denn sie steht im Verdacht, durch ihre drastische realistische Darstellungsweise, gepaart mit erlernten Handlungsabläufen, die Hemmschwelle für praktizierte Gewalt herabzusetzen.

Bilder erschaffen Evidenz von Realität: Nach dem 2. Weltkrieg (im Westen) war noch klar ein Misstrauen gegen realistische Maltendenzen auszumachen, da sich diese zur Manipulation hatten vereinnahmen lassen. Man wünschte sich das „Reine“, die nicht funktionalisierbare Kunst, die Kunst als Kunst, die erhabene Kunst. Ohnehin war die Malerei in Konkurrenz zur Photographie geraten.

Dagegen sind nun wieder neuere Tendenzen feststellbar: eine Rehabilitation der gegenständlichen Malerei, die sich damit in einer Tradition der Malerei befindet, die mit der Erzählung, dem Wort einher geht und sich gleichzeitig die Möglichkeit wieder eröffnet, Utopien zu erzeugen. Inwieweit hat ein jüdisches Bilderverbot abstrakte Künstler beeinflusst? Ist gar die Kunst Malewitschs (das Schwarze Quadrat ersetzt antropomorphe Formen durch logomorphe) eine Trotzreaktion auf die ihn umgebende Bilderverehrung der Ikonen?

Bazon Brock schreibt in „Der Barbar als Kulturheld - Bazon Brock III, gesammelte Schriften 1991 - 2002“: „Die je unterschiedlich ausgewiesenen Bilderverbote stützen sich also auf Beschränkung des Horizonts der Zeichendeutung; ihn haben Ikonologen der Warburg/Panofsky-Schule gleichermaßen wie die Symbolanalytiker oder Zeichentheoretiker von Hrabanus Maurus über Dante bis zu den Gründungsvätern der informationstheoretischen Ästhetik gleichermaßen ausgewiesen: als Einheit von materieller, symbolischer, allegorischer und anagogischer Zeichendimension; als Einheit von syntaktischer, semantischer, pragmatischer und sigmatischer Zeichendimension; als Einheit der ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichendimension; als Einheit des Bildes

in der Unterscheidung von Abbildung und Abgebildetem, in der Nichtidentität von Bildzeichen/Wortzeichen und außersprachlicher Realität.“ ... „Alle leistungsfähigen Zeichentheorien betonen, daß jede Zeichenfiguration stets auf allen drei Ebenen, der ikonischen, der indexikalischen und der symbolischen gelesen werden muß. Die Verkehrszeichen (die betontermaßen in keiner Sprache Verkehrssymbole heißen) sind z.B. sowohl als ikonische Zeichen (Fußgängerin mit Kind als weiß ausgesparte Figur auf blauem Grund), wie als indexikalisches Zeichen (Einbahnstraßenschild in Gestalt eines Pfeils) wie auch als symbolisches Zeichen (weißer Balken in einem roten Kreisfeld) vorgegeben. Die Unterscheidung der drei Zeichenfunktionen macht jede einzelne erst sinnvoll. Die Bilderverbotsbegründer agieren wie Verkehrsteilnehmer, die sich weigern würden, andere als ikonische Verkehrszeichen zu beachten. Zu welchem Desaster eine derartige Haltung im Verkehr führen muß, ist leicht vorstellbar.“ (www.bazonbrock.de)

In unserer globalisierten Welt gibt man sich gerne der Illusion hin, informiert zu sein und allgemeingültige Standards zur Bewertung zur Verfügung zu haben. Allzuoft entpuppt sich dies als zentraleuropäischer Anspruch, die eigenen Vorstellungen zum universellen Leitbild zu machen. Häufig wird dadurch Ausdrucksformen, die in anderen Zusammenhängen entstanden sind, wenig Verständnis, Wertschätzung und Anerkennung zuteil. Betrachtungen aus andere Blickwinkeln oder ein Blick zurück ermöglichen einen neuen Blick nach vorne.

Grenzüberschreitungen

Ägyptische Porträtmumien zwischen antiker Tafelmalerei und (früh-)christlichen Ikonen, Dr. Isabel Grimm-Stadelmann

Ein Abbild

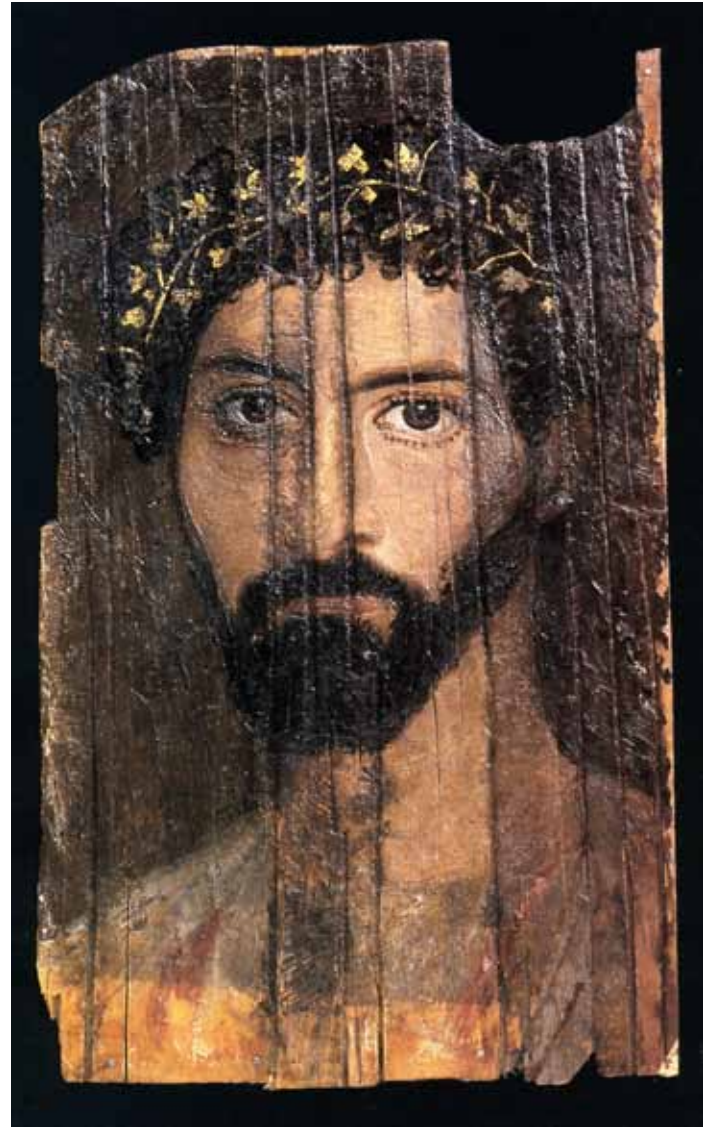
Die Wurzeln der abendländischen Bildtradition lassen sich bis zur antiken griechischen Tafelmalerei zurückverfolgen. Deren Zeugnisse werden in den antiken Quellen stets als Meisterwerke allerersten Ranges gepriesen, doch ist leider kein einziges dieser vielgerühmten Werke erhalten geblieben. Als besonderes Qualitätsmerkmal überliefern die Quellen übereinstimmend die Lebensnähe dieser Bilder; einem griechischen Maler der Antike gereichte es zu höchstem Ruhm, wenn sein Werk in völliger Übereinstimmung mit der Realität nicht mehr als gemaltes Abbild zu erkennen war, sondern täuschend echt die Wirklichkeit nachahmte: so galt beispielsweise ein Gemälde mit der Darstellung von Früchten deswegen als perfekt, weil - wie die Überlieferung berichtet - Vögel versucht hatten, die darauf dargestellten Früchte zu verspeisen.

Fast ein Abbild

Die Ende des 19. Jahrhunderts in Ägypten entdeckten Porträtmumien stehen als letzte unmittelbare Repräsentanten der antiken Tafelmalerei an der Schwelle zur spätantik-christlichen Ikonenmalerei. Dank der idealen konservierenden Eigenschaften des ägyptischen Wüstensandes läßt sich mit ihrer Hilfe eine lückenlose Tradition innerhalb der Geschichte der Malerei veranschaulichen. Die lebensnahe Wiedergabe und hohe künstlerische Qualität der auf den Mumien angebrachten Porträts wirft die Frage nach dem Porträtcharakter der Darstellungen auf. In neuerer Zeit durchgeführte computertomographische Untersuchungen an noch komplett erhaltenen Porträtmumien erbrachten dafür ganz erstaunliche Ergebnisse, und zwar nicht nur hinsichtlich des Ähnlichkeitsgrades der Bildnisse, sondern auch in psychologischer Hinsicht: so ließen sich in erster Linie Männer mittels kleiner »kosmetischer Korrekturen« dem damals vorherrschenden Schönheitsideal angleichen. Gerade solche Beobachtungen sind es, die in ihrer zeitlosen Menschlichkeit eine grenzüberschreitende Verbindung von Antike und Gegenwart herstellen.

Mehr als ein Abbild

Tagtäglich stehen Besucher der Münchner Alten Pinakothek fasziniert vor Albrecht Dürers berühmtem »Selbstbildnis im Pelzrock«, dessen geradezu sakral anmutende Unmittelbarkeit und gleichsam überirdische Entrücktheit an die aus dem 6. Jahrhundert stammende Christusikone im Katharinenkloster auf dem Sinai erinnert - und dies nicht von ungefähr: als Ausdruck der tiefsten Gläubigkeit und religiösen Verehrung



Porträt eines Mannes (2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.)
Heidelberg, Ägyptologisches Institut der Universität, Inv. 1020
Bildarchiv des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst, München

des abendländischen Malers ist Dürers Imitation des Christusbildes nicht nur ein Selbstporträt, sondern darüber hinaus auch ein gemaltes Gebet. Die Sehnsucht des Menschen, seiner Gottesverehrung eine faßbare, konkrete Gestalt zu verleihen und damit das strenge Bilderverbot des Alten Testaments zu umgehen, zeigt sich in zahlreichen Legenden, die sich um »nicht von Menschenhand geschaffene« Bilder ranken: an erster Stelle stehen hier Christusbildnisse mit Reliquiencharakter wie sämtliche Mandylion-Darstellungen, das »Turiner Grabtuch« oder der »Schleier von Manoppello«, welche sämtlich in engem Zusammenhang mit dem »Schweißstuch der Veronica« stehen, deren Name alleine schon die Sanktionierung des Bildes als Vera Icona ausdrückt. Andere Bilder werden mit Legenden in Zusammenhang gebracht, aus denen hervorgeht, daß Christus selbst die Anfertigung ihn darstellender Bildnisse nicht nur billigte, sondern sogar selbst in Auftrag gegeben hat, so jedenfalls nach dem Text des apokryphen Lukasevangeliums oder in einer Variante der Abgarlegende.

Kein Abbild mehr

Mit der Umdeutung vom Porträt zum Andachtsbild ist jedoch die Rezeption der antiken Tafelmalerei noch keineswegs an ihr Ende gelangt: gerade die Mumienporträts erscheinen so erstaunlich zeitlos, in manchen Exemplaren geradezu modern, daß sie für zahlreiche Künstler unserer Zeit zu Inspirationsquellen für ihr eigenes künstlerisches Schaffen geworden sind, so für Paula Modersohn-Becker, Alberto Giacometti, Francis Bacon und nicht zuletzt für Mark Rothko.



Ikone des Christus Pantokrator (6./7. Jahrhundert n. Chr.)
Sinai, Katharinenkloster
Bildarchiv des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst, München

Martin Luthers Denken in der Bilderfrage

Dr. Bernd Busch

Die zehn Gebote in Luthers Kleinem Katechismus enthalten - so wie alle christlichen Katechismen - kein ausdrückliches Bilderverbot im Gegensatz zur Gebotssammlung des Alten Testaments.

Man subsumiert die Bilderfrage unter das erste Gebot, das den Glauben an andere Götter behandelt.

Im sogenannten Großen Katechismus (1529), einer predigtartigen Erweiterung des Kleinen Katechismus, vorwiegend für die Ausbildung der Pfarrer in der Reformationszeit bestimmt, finden wir in der Auslegung zum ersten Gebot die berühmte Definition Gottes, die in der Sicht Luthers den zentralen Ausgangspunkt allen evangelischen (hier im Sinne von „dem Evangelium gemäß“) Glaubens und damit auch des Bilderverbotes bildet: „Ein Gott heißt das, dazu man sich versehen soll alles Guten und Zuflucht haben in allen Nöten. Also dass ‚einen Gott haben‘ nichts anderes ist, als ihm von Herzen trauen und glauben..... Worauf Du nun (sage ich) Dein Herz hängest und verlässest, das ist eigentlich Dein Gott.“

Und damit das auch jeder klar verstehen kann, erläutert er, dass die, die ihr Herz an anderes hängen als an den Schöpfer des Himmels und der Erde, vor allem an ihr Vermögen, einem anderen Gott folgen, nämlich dem Gott Mammon. Unter diesen Namen lassen sich auch alle anderen Bemühungen des Menschen zusammenfassen, sich auf sich, seine Fähigkeiten und Beziehungen mehr zu verlassen, als auf Gott, dem man vielleicht gelegentlich am Sonntag die Ehre erweist oder ihn ausschließlich in der Not anruft. Sie alle, die sich nicht ganz und gar zuallererst auf Gott verlassen, dienen anderen Göttern.

Luther geht es also um die Ausschließlichkeit und Einzigkeit Gottes, die nicht durch Abgötterei in Frage gestellt werden darf. Und dazu gehören natürlich auch Bilder oder Figuren, sofern sie die Funktion des Abbildes eines anderen Gottes außer dem Einzigen, übernehmen und dazu anregen, diese Bilder oder Figuren als Stellvertreter eines Gottes auf Erden anzubeten. Das kann dann auch ganz einfach für Heiligenfiguren oder Christusbilder gelten. In diesem Zusammenhang erwähnt er beiläufig die „Heiden“ der Antike mit ihrer Bilderverehrung, deren Verhalten er natürlich für Abgötterei hält: „So ist es um alle Abgötterei bestellt; denn sie besteht nicht allein darin, dass man ein Bild aufrichtet und anbetet, sondern vornehmlich im Herzen, welches anderswohin gaffet, Hilfe und Trost sucht bei den Kreaturen, Heiligen und Teufeln und sich Gottes nicht annimmt...“

Diese relativ ‚abgeklärte Haltung‘ konnte er wenige Jahre zu-

vor noch nicht einnehmen.

Martin Luther sah sich genötigt, sich ausführlicher zur Frage der Bilder und des Bilderverbotes zu äußern, als er in buchstäblicher Sicherheitsverwahrung auf der Wartburg saß (1521), während einiger seiner Freunde in Wittenberg unter dem Einfluss radikaler Prediger begannen, die Bilder in den Kirchen zu zerschlagen: Gemälde, Skulpturen, Kirchenfenster. Sie wollten endlich das Evangelium nicht nur „rein predigen“ hören, sondern auch „rein“ danach leben, um dem im Bilderverbot des Alten Testaments angedrohten Zorn Gottes bei Widerhandlungen zu entgehen. Zum Kampf um das Leben in der Reinheit des Evangeliums gehörte neben dem eigentlichen „Bildersturm“ auch die gesamte Bereinigung des Lebens von allem, was in den Augen der Radikalen nach Abgötterei aussah: die Messe in ihrer kath. Gestalt, das Mönchtum, Fasten, Wallfahrten und Opfergaben.

Luther verließ die sichere Wartburg und erschien unerkant (verkleidet als Junker Jörg) zum Erstaunen der Wittenberger und hielt die berühmten Invokavitpredigten (Fastenzeit 1522), mit denen es ihm gelang, den Aufruhr zu befrieden, wobei er in der Sache den Aufrührern Recht gab: „Die Sache ist wohl gut, aber das Eilen ist zu schnell, denn auf jener Seite sind auch noch Brüder und Schwestern, die zu uns gehören, die müssen auch noch herzu.“

Dieser ethische Umgang mit Menschen, denen Bilder und Messen u.ä. viel bedeuten, folgt für ihn direkt aus dem Evangelium. Dort findet er, dass der (reine) Glaube grundlegend für das rechte Verhältnis zu Gott ist. Ohne diesen Glauben gibt es keine Gnade Gottes, man kann die Gnade durch nichts erkaufen, auch nicht durch Bilder- und Skulpturenstiftungen. Aber ein Glaube ohne Liebe ist tot. Und die Liebe lebt von der Geduld, weil sie den geliebten Nächsten nicht zwingen kann. Und so wenig man in der Liebe zwingen kann, so wenig auch im Glauben. Man kann die geglaubte Wahrheit des Glaubens predigen, aber man kann den Glauben nicht erzwingen, auch nicht, wenn man seinen Bruder oder seine Schwester im Reden und Handeln „irren“ sieht. Außerdem lehrt er unterscheiden zwischen den Dingen, die zum Leben aus Glauben grundlegend sind, auf die man also nicht verzichten kann, und den Dingen, die er „frei“ nennt, die jeder gestalten kann, wie er möchte. Grundlegend sind plakativ gesprochen Glaube, Hoffnung und Liebe und die daraus folgende Geduld im Umgang miteinander, frei sind die Formen des Gottesdienstes, der Lebensgestaltung und so auch des Umgangs mit Bildern. Auf dem Hintergrund dieser Grundüberlegungen legt er dann das konkrete Bilderverbot des Alten Testaments aus. Er unterscheidet nach dem Wortlaut, dass man Bilder zwar machen kann, aber dass man sie nicht anbeten soll, und macht

von seiner Meinung keinen Hehl, dass er am liebsten wegen ihres jahrhundertelangen Missbrauchs und weiterhin möglichen Missbrauchs als Götzenbilder keine Bilder in den Kirchen und im Alltagsleben der Christen sähe. Dennoch kann er nicht umhin, festzustellen, dass es neben der Geduld mit denen, die die Bilder noch für ihren Glauben brauchen, eigentlich nicht einzusehen ist, nur wegen des Missbrauchs die Bilder zu zerstören, zumal sie noch anderen Menschen irgendwie nützlich sein könnten, auch ohne, dass man sie anbetet. Und diese Ausführungen haben wohl seine Wittenberger überzeugt, denn er gebraucht in diesem Zusammenhang ein sehr eindrückliches Beispiel: „Es gibt nun viele Menschen, die Sonne und Sterne anbeten. Wollen wir deshalb zufahren und die Sonne und die Gestirne vom Himmel werfen? Wir werdens unterlassen.“

Die sog. Bilderstürmer mussten Wittenberg verlassen, aber gaben keine Ruhe, sondern wandten sich nun gegen Luther mit dem Argument: Er sei ein Bilderschützer, was so viel bedeutet: Luther ist unglaubwürdig, er richtet die alte, religiös-kultische Bilderverehrung wieder auf.

Gegen diesen Vorwurf muss er sich verteidigen. Er tut das mit den bekannten Argumenten in der Schrift „Wider die himmlischen Propheten“ (1525), aber seine Einstellung zu den Bildern hat sich im Gegensatz zu 1522 doch stark verändert. Er will sie nun nicht mehr am liebsten von überall entfernen, sondern sieht ihre Funktion neu.

Man muss Bilder doch nicht zur Anbetung missbrauchen (gegen Missbrauch gilt immer noch: die Herzen durch die Predigt ändern, keine Gewalt!), man kann sie auch im guten Sinn gebrauchen: zur Erinnerung, zur Besinnung, zur Meditation.

Dafür sind sie sehr hilfreich. Die Betrachtung der Passion Christi hat ihn offensichtlich zu dieser Erkenntnis geführt: „So weiß ich auch gewiss, dass Gott haben will, man solle seine Werke hören und lesen, insbesondere das Leiden Christ. Soll ichs aber hören oder daran denken, so ist unmöglich, dass ich nicht in meinem Herzen Bilder davon machen sollte.“ Sicher hätte er, trotz dieser Erfahrung, die jeder nachvollziehen kann, der die Leidensbilder Jesu betrachtet, die Kruzifixe abgehängt, wenn er nicht einen biblischen Grund gefunden hätte, sie zur Betrachtung und Erinnerung hängen zu lassen. Diesen Grund fand er vor allem im Verhalten Jesu selbst: Im Streit Jesu mit den Pharisäern über die Steuermünze des Tiberius, die die Zöllner eintreiben mussten. Wer sie in die Hand nahm, beging in den Augen der Frommen, eine Gotteslästerung, denn das Bild der Münze war umschrieben mit den Worten: der göttliche Kaiser. Die Pharisäer gaben Jesus die Münze, Jesus nahm sie in die Hand, und antwortete auf die Frage, wie mit dieser Münze umzugehen sei: Gebt dem Kaiser,

was des Kaisers ist (Das Kaisergeld gehört dem Kaiser.) und Gott, was Gottes ist (Das Leben gehört Gott, der es gegeben hat.).

Daraus vor allem leitet Luther seinen freien Umgang auch im Bereich des Glaubens und Lebens mit Bildern ab: „Nun begehren wir doch nicht mehr, als dass man uns ein Kruzifix oder Heiligenbild zum Ansehen, zum Zeugnis, zum Gedächtnis, zum Zeichen lasse, wie desselben Kaisers Bild war; sollte es uns nicht ebenso sehr ohne Sünde sein, ein Kruzifix oder Marienbild zu haben, als es den Juden und Christen selbst war, des Heiden und toten Kaisers, des Teufels Glieds, Bild zu haben?“ Um seinen immer noch bilderstürmenden Gegnern zu zeigen, dass sie irren, weist er sie daraufhin, dass sie offensichtlich, wie er aus ihren Zitaten ersehen kann, aus seiner Deutschen Bibel (Neues Testament von 1522) zitieren, die doch mit vielen Bildern von Engeln, Tieren, Menschen und sogar Gott ausgestattet sei. Diese hätten sie eigentlich gar nicht verwenden dürfen, sondern vernichten müssen.

Seine neue Einstellung zum Bild führt ihn in eine geradezu begeisterte Vision:

Es würde ihn sehr freuen, wenn nicht nur Kirchenwände, sondern alle Wände mit biblischen Bildern bemalt würden: „Es ist ja besser, man male an die Wand, wie Gott die Welt schuf, wie Noah die Arche baute und was mehr gute Historien sind, als dass man sonst irgendein weltlich unverschämtes Ding malet.“ Die reformierten Kirchen vor allem der Schweiz und der Niederlande haben sich dieser Vision nicht angeschlossen. Sie haben die Bilder wegen ihrer Verführbarkeit zum „Götzendienst“ aus ihren Kirchen verbannt und zeigen auch keine Kruzifixe, nicht ganz ohne theologisches Recht, denn Jesus ist nach ihrer Überzeugung auferstanden, also: das Kreuz ist leer.

Das Bild(er)verbot) im Islam

Dr.phil. Almir Ibric, Wien

Autor online www.philosophiebuch.com

www.bilderverbot-islam.com

Dass alle Bilder im Islam verboten sind, ist eine weit verbreitete, aber nicht zutreffende Annahme. Dieses Problem hat einen vorislamischen Ursprung, wobei die Fragen der vorislamischen Weltanschauungen (wie Dynamismus und Animismus), aber insbesondere der Glaube an Dschinn (Geister, Dämonen), eine wichtige Rolle spielen. Im Laufe der Zeit wurde der Glaube an die Kraft der uns umgebenden Dinge und deren Einfluss auf das Weltgeschehen nicht endgültig aufgegeben (Vgl. Talismane bzw. Amulette). Gleichzeitig bestätigte die Offenbarung (Koran) die Existenz der Dschinn, denen man einen inspirierenden, ja sogar leitenden Einfluss auf die menschliche Kunstproduktion zusprach.

Die Fotografie als festgesetzte Raumzeit

Das Bild im Islam wurde als etwas Unnötiges angesehen, das den Gläubigen vom wahren Weg, nämlich der Suche nach der Wahrheit (= Gott), nur ablenkt. Die Nachahmung der Natur (Mimesis) wird aber in der islamischen Kunst durchaus praktiziert, auch in Bezug auf die figurativen, die ursprünglich verbotenen Bilder. Man versuchte ein Verbot zu präzisieren, indem man die Darstellungen aller Wesen mit einem Ruh (Geist, Seele) als verboten und alles Andere als erlaubt einstuft. Letztendlich beugte sich in unseren Tagen die „islamische Welt“ dem globalen Mediensiegeszug und begann Fotografien zu integrieren bis hin zum digitalen Bild (und Internet). Fotografie betrachtete man als „Fixierung der Schatten“, also nicht im Sinne von Mimesis, sondern als die festgesetzte Raumzeit, insbesondere durch Licht verursachte Schatten, die möglicherweise die Tugenden der Menschen anschaulich und verwundbar machen.

Konkurrenz Gottes

Das islamische Bilderverbot ist eigentlich ein Polytheismusverbot und als solches soll es verstanden werden. Das Bild ist das Produkt der Imagination und der Wiedergabe der Natur, wobei die Natur aber auch Imagination, -----obwohl diese als ein Produkt der Seele mit Gott - mit wenigen Ausnahmen innerhalb der Geistesgeschichte - gleichgesetzt wird. Der Gott ist Schöpfer des Daseins; nur er kann die Raumzeitatome ballen und uns die Welt so präsentieren, wie wir Sie kennen. Der Mensch allerdings, als sein Vertreter auf Erden (Halifa) darf die schöpferische Tätigkeit, unter anderem künstlerische Tätigkeit) nur übernehmen, solange er nicht in Konkurrenz zu Gott tritt. Ein Bild ist ein direktes Produkt des Menschen und indirektes Gottesprodukt; alles ist Teil der allumfassenden

den göttlichen Einheit, im Sinne von Tauhid. Die Menschen übernehmen die Kraft der Bilderschöpfung im Moment der Schöpfung, wie in der ascharitischen Lehre von der Aneignung, und tragen somit die Verantwortung für ihre Taten. Die Fragen der Willensfreiheit und Prädestination sind wichtig in diesem Zusammenhang und können an dieser Stelle aus Platzgründen nicht diskutiert werden. Es sei jedoch erwähnt, dass es mindestens fünf verschiedenen Positionen im Bezug auf das Bilderverbot gibt. Somit sind die Menschen für alle (Un)taten selbst verantwortlich, einschließlich der modernen „Idolatrie“, die man mit heutigem „Materialismus“ gleichsetzen kann. Genau dagegen spricht sich ein Bilderverbot im Islam aus und nicht gegen die Kunst. Auf diese Weise ist auch das Digitalbild (Internet) im Islam zu verstehen. Die großen Fernseh-Stationen der arabischen Welt mögen glauben, im islamischen Sinne zu handeln, man fragt sich aber, ob sie selbst nicht diejenigen sind, die den Sinn des Bilderverbots im Islam am schlimmsten missverstanden haben. Denn 24 Stunden Nachrichten über Blut und Krieg sind nicht nur Information, sondern „Lenkung des Bewusstseins“ ganz im Sinne von CNN und ähnlichen Polit-Sendern. Somit übernahm das Digital-Bild im Islam die gleiche Rolle, wie das im Westen der Fall ist.

Lesen statt Schauen

Das „Darstellungswürdige“ im Islam ist nicht der transzendente Gott, da visuell nicht darstellbar und auch nicht Prophet Mohammed, da er genau wie Prophet Jesus, dem Koran nach, „nur“ ein Mensch aus den Reihen der ihm Gleichen ist, und man einen Personenkult vermeiden wollte. Das „Darstellungswürdige“ ist das Wunder, Ayat (= Zeichen, Wunder), also Worte des Koran, weil Gottes Worte.

Die ersten Offenbarungsworte, von Engel Gabriel an Prophet Mohammed übermittelt, waren: „Iqra“, also „Lese“ und betont so die Wichtigkeit der Schrift und Wissensaneignung im Islam. Ein Bild soll vielmehr „gelesen“ als gesehen werden, denn das wahre Wunder kann man nicht nachahmen - die Kopie ist immer schlechter als das Original - sondern man soll es lesen: das Wunder wurde als Wort an die Menschen weitergegeben. Göttliche Worte, die im Koran offenbart wurden, sind das einzig „Darstellungswürdige“. Die Trinitätslehre und darauf aufbauende christliche Malerei und Ikonographie werden abgelehnt, da die Kreuzigung Jesu, laut Koran, nie stattfand. Das islamische Bilderverbot ist schon als Formulierung zu stark ausgedrückt und sollte mit dem Zusatz „sogenanntes“ beschrieben werden. Denn, obwohl manche Ereignisse in der Geschichte zu dieser Annahme verleiten können, handelt es sich nicht um eine bilderfeindliche Einstellung, die die künstlerische Tätigkeit betrifft, sondern ausschließlich zur Durchsetzung eines Polytheismusverbots.

Bildverbot oder Kunstverbot?

Künstlerischer Ausdruck verleitet nicht zur Götzenanbetung, sondern drückt die Vielfalt schöpferischer Einheit aus, im religiösen wie auch im allgemeinen Sinne und steht damit auf keinen Fall mit dem Islam in Konflikt. Im Gegenteil, es handelt sich viel mehr um den Ausdruck der menschlichen Vielfalt, die mit den „Wundern“ aus der Tierwelt zu vergleichen wäre, wie z.B. Farben bzw. Formanpassung mancher Tiere an ihre Umgebung usw. Wenn, dem Islam nach, diese „Wunder“ aus der Tierwelt als Gottes Zeichen (Göttliche Schöpfung) zu betrachten sind, warum dann nicht auch der Einfallsreichtum eines Straßenkünstlers, der Picassos Ideen mit der Asphaltfarbe kombiniert?

Das sog. islamische Bilderverbot ist kein Kunstverbot. Dennoch existiert eine solche Tendenz auch in heutigen islamischen Gesellschaften. Diese Tendenz hat sich mittlerweile gewandelt, und mit dem technischen Fortschritt wird auch die moderne Form der Naturabbildung (Foto, Film) akzeptiert und umgesetzt. Hierzu finden wir in der heutigen „islamischen“ Kunstszene etliche Beispiele (z.B. Shirin Neshat). Es ist trotzdem nicht zu übersehen, dass die ursprüngliche Bilderverbotsidee ihr Ziel nicht verfehlt hat, so dass wir bis heute, im sakralen Bereich, keine bildlichen Darstellungen haben, während die Entwicklung von dekorativen Elementen (in Form von Kalligraphie, Arabeske), die durch dieses Verbot ausgelöst wurde, ihren Entwicklungsprozess nie beendet hat. Geometrie und kalligraphische Elemente werden heute von vielen modernen Künstlern in ihren Arbeiten aufgenommen und in modernen Medien wie Internet und dazugehörigen Bearbeitungsformaten weltweit verbreitet und ausgetauscht und befördert so Neuentwicklungen in diesem Bereich.

Die wachsende Akzeptanz oben erwähnter Ansichten innerhalb islamischer Gesellschaften ist kein Produkt der „Modernisierung“, die mit der Zeit und technologischer Weiterentwicklung stattfindet, sondern vielmehr ist dies ein Spiegel des wachsenden Verständnisses der Botschaften des Islam.

KünstlerInnen und KalligraphInnen

Andererseits soll ein islamischer Künstler nicht als „Gefangener“ in seiner ornamentalen Welt betrachtet werden, wie ein Kalligraph, der gezwungen ist, aus Buchstaben Bilder machen zu müssen. Vielmehr ist dieses künstlerische Können als meisterhafte Virtuosität zu verstehen, aus ganz „wenig“ sehr „viel“ zu schaffen. Dabei handelt es sich um Darstellungen der Lebensphilosophie eines jeden islamischen Gläubigen, um Darstellungen des inneren Wesens, das Diesseits und Jenseits in einem scheinbar ewig wiederholenden Muster zeigt. Symbolik, die dabei zum Vorschein tritt, ist weniger wichtig, als die eigentliche Botschaft der Offenbarung, die für jeden is-

lamischen Künstler die eigentliche Herausforderung in künstlerischer Darstellbarkeit ausmacht. Die abstrakten Formen, die dabei entstehen, lösen im Betrachterauge eine Bewegung aus, die an das Betrachten des Sternenhimmels erinnert. Der Blick springt von einem Punkt zum anderen mit Erwartung auf ein plötzliches Verständnis des Musters. Nur diese Abstraktion kann die Unbegreifbarkeit des Göttlichen Wesens ausdrücken, das sich von jeder greifbar stofflichen Dimension unterscheidet und über dieser steht. Denn die Zugehörigkeit eines Kunstwerkes zur materiellen Dimension des Daseins bedeutet für einen islamischen Künstler einfache Nachbildung, ohne den wahren Kern, aus dem die eigentliche schöpferische Allmacht herauszulesen ist. Obwohl die Buchmalerei einen starken Einfluss in der späten Phase islamischer Kunst auf die Künstler ausgeübt hat, war sie dennoch begrenzt auf wenige Themen, wie miradsch, Himmelsreise, Mohammeds oder Herrscherportraits usw., und somit auch zeitlich begrenzt (Stilentwicklungen, die in eine bestimmte Zeit einzugrenzen sind). Dies kann man von den abstrakt erscheinenden Darstellungen, wie Ornamentik, aber auch Kalligraphie nicht behaupten. So wie vor Hunderten von Jahren, lösen diese künstlerischen Formen die gleiche Bewunderung aus, wie bei heutiger Betrachtung. Dies führt uns vor Augen, dass eine islamisch zu nennende Kunst durch das sog. Bilderverbot an ihrer Qualität nichts eingebüsst hat, im Gegenteil. Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass die bildlichen und figürlichen Darstellungen islamischer Kunst nur Reproduktion der fremden Stile waren. Sie sind sicherlich größtenteils durch die fremden Stile (vorislamische bzw. Stile der Nachbarkulturen) geprägt und trotzdem weisen sie eigene Entwicklungsphasen auf. Sie haben aber nie, wie das bei Ornamentik bzw. Kalligraphie der Fall ist, eine einheitliche Stilistik entwickelt.

Bilder im „geistigen Auge“

Das sogenannte islamische Bilderverbot prägte entscheidend die Entwicklung islamischer Kunst, positiv wie auch negativ. Dabei geht es nicht darum, wie stark diese beide Tendenzen, sondern wie qualitativ wertvoll diese Entwicklungen waren bzw., ob sie auch einen Einfluss auf die gesellschaftliche Entwicklung hatten. Das Bilderverbot des Islam wirft viele Fragen auf: wie sinnvoll ist die Darstellung der Natur überhaupt? Wer kann für sich behaupten, einen Sonnenaufgang „konservieren“ zu können? „Wir werden sie (draußen) in der weiten Welt und in ihnen selber unsere Zeichen sehen lassen, damit (oder: bis) ihnen klar wird, dass es die Wahrheit ist (was ihnen verkündet wird).“ (Koran 41,53)

0512

Infinity

Installation/Skulptur
2009/2010 Text: 0512

Schild, 2mm, Aluminium, AS - Umrandungsprofil, mikroprismatische Reflexfolie Blau, Weiss; 48 cm Durchmesser

Der letzte Schritt der Vernunft ist es, anzuerkennen, dass es unendlich viele Dinge gibt, die über sie hinausgehen.

(Blaise Pascal, Mathematiker, Philosoph, Physiker)

Man kann nicht sagen, daß das Unendliche Teile habe. Alle beschränkten Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Teile des Unendlichen, sie nehmen vielmehr teil an der Unendlichkeit.

(Johann Wolfgang von Goethe, Philosophische und naturwissenschaftliche Schriften)



Heilige Schrift (Remix)

Installation/Skulptur
2009/2010

Bibelseiten, Einheitsübersetzung,
1832 Seiten, Wasser, 82 x 58 cm

Die Bibel ist das am weitesten verbreitete und am häufigsten publizierte schriftliche Werk der Welt. Es handelt sich um verschiedene redaktionelle Zusammenstellungen von Büchern aus dem Vorderen Orient, die im Verlauf von etwa 1200 Jahren entstanden sind und bis zum 2. Jahrhundert zuerst von Juden, dann auch von Christen kanonisiert wurden. Die Seiten wurden vom Buchrücken abgetrennt und in Leitungswasser aufgeweicht, dann in Form gebracht. Es resultiert eine drei-dimensionale Grafik aus ineinander gepressten, zufällig angeordneten Seiten.

Heilige Schrift (Remix) beleuchtet den individuellen und pauschalen Bereich, in dem sich Gesellschaft zwischen sakral und profan entscheidet.



0512
Heilige Schrift (Remix)
Installation/Skulptur

0512

Sonagramm des Wortes Allah

Installation/Skulptur, 2010

Text: 0512

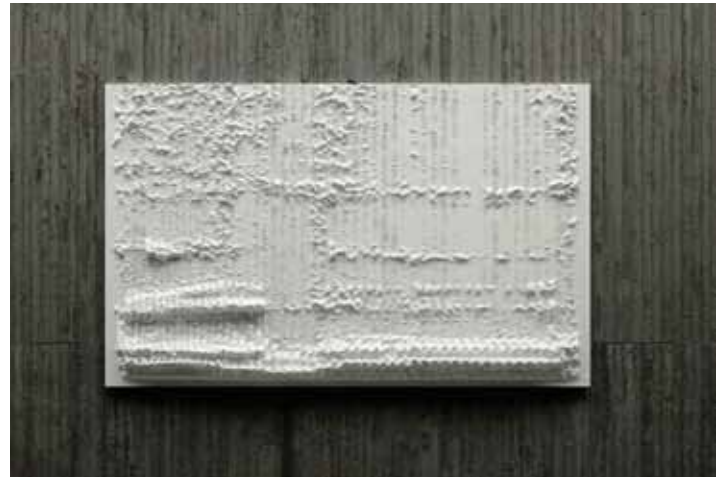
Zielsetzung der Skulptur Sonagramm des Wortes Allah ist die Beschäftigung mit den Regeln des Miteinander verschiedener Kulturen. Konkret wird auf den Islam und sein Bilderverbot (Stichwort: Karikaturenstreit) eingegangen, um einen Dialog zwischen den Religionen anzuregen.

Eine synthetisch generierte Stimme spricht das Wort Allah, dieses wird durch akustische Analyse in ein rechtwinkliges Koordinatensystem (Zeit, Frequenz, Intensität) übertragen. So wird die Basis für die dreidimensionale Umsetzung geschaffen.

Material: Kunststoff gefräst, beschichtet 140 x 87,5 x 8 cm
Seit dem 10. Jh. entwickelte sich eine Ornamentik, die nicht nur aus dem Bilderverbot resultierte, sondern auch durch die neuen Erkenntnisse auf den Gebieten der Naturwissenschaften beeinflusst wurde. Auf die bereits zu dieser Zeit hoch entwickelte theoretische Mathematik, folgte die angewandte Mathematik, mit deren Hilfe die abstrakten und komplexen Formen als Dekoration oder Architekturelemente verwendet wurden.

Die Einheit Gottes, der Einheit der Schöpfung, der "Einheit der Vielheit" und der "Vielheit in der Einheit", kann mithilfe der "spekulativen Weise" durch die geometrische Abstraktion der Formen, zum Ausdruck gebracht werden. Nur diese Abstraktion kann die Unbegreifbarkeit des göttlichen Wesens ausdrücken, das sich von jeder greifbar stofflichen Dimension unterscheidet und über dieser steht. (Dr. Almir Ibric; Philosoph und Islamwissenschaftler)

Kooperation: Islamforscher Ibric Almir/Islamische Religionsgemeinde Graz/Islamisches Zentrum Graz



Ahmad Alkudhair

Aus der intensiven Beschäftigung mit Proportionen entstehen seit Jahren Arbeiten wie Drucke und Metallskulpturen. In Serien, die sich mit Erkenntnissen des Mathematikers Fibonacci befassen, sowie das arabische Alphabet, das ebenso strenge Proportionsvorgaben hat, sind Grundlage für abstrakte Umsetzungen.



Ahmad Alkudhair
Stele,
120 cm, Eisen



Ahmad Alkudhair
Abjadhawaz
79 x 56 cm Holzschnitt

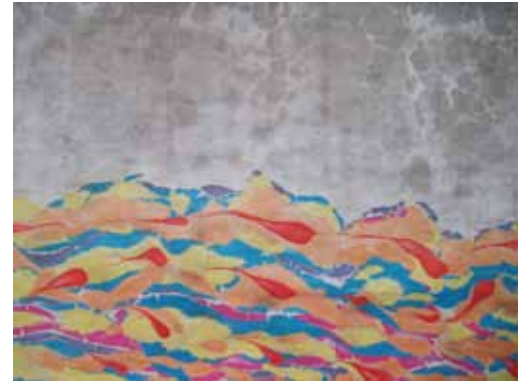
Tülay Akcan

Tülay Akcan entdeckte während ihres Studiums der Malerei die alte Kunst des Ebru für sich wieder.

Diese in der Türkei sehr verbreitete klassische Technik, Papier zu marmorieren, wurde meist zur Gestaltung von Buchmalerei oder zur Umrahmung von Kalligraphien eingesetzt.

Eingesetzte Pinsel müssen aus Rosenholz und Pferdehaar sein, traditionelle Pigmente und Ochsen-galle werden verwendet.

Gelingt es auch im klassischen Ebru, nur mithilfe vermischter Farbschlieren auch sehr gegenständliche Motive wie Blumen zu erzeugen, wendet sich Tülay Akcan ganz den abstrakten Möglichkeiten zu, die der besondere Materialeinsatz mit sich bringt.



Tülay Akcan
Ebru 4; 2010
Papier, 70 x 120 cm



Tülay Akcan
Ebru 3; 2010
Papier, 70 x 120 cm

James Clay

Vorrang

geht zunächst von einem einfachen Verkehrszeichen aus. Augenzwinkernd erweckt dieser Trickfilm das scheinbar leblose Dasein dieses indexikalischen Zeichens zu allerlei abstrusen Geschehnissen mit diversen Protagonisten aus der Welt der Verkehrsschilder.

Die Trennung zwischen den Kategorien hebt sich für James Clay bei tieferer Einsicht auf...





James Clay
Vorrang, Trickfilm

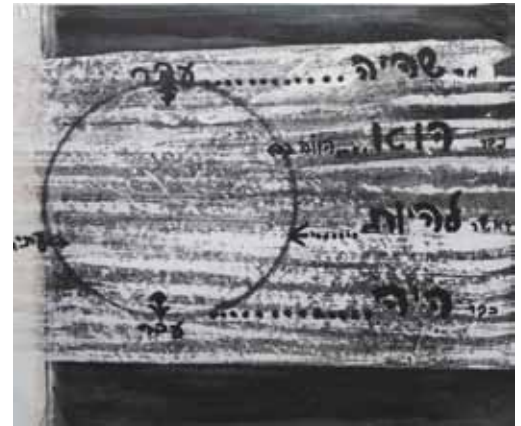
Rachel Heller

Text: Dr. Anna Zanco-Prestel

Rachels Hellers Reihe „Calligraphy“ (1974-84) beinhaltet eine Übung in der Praxis des Exorzismus, in der die esoterische Kraft der „mirro-image-writing“ mit einer aus hebräischen Quellen (Bibel, Propheten) abgeleiteten prophetischen Botschaft von Verzweiflung, Zerstörung und Krieg verknüpft ist. Rachels Hellers Arbeiten klingen an diese Verlautbarungen in Form einer eigenen „Schrift an der Wand“ an, die einem Hilferuf, einem Sich-dem Schicksal-Fügen, aber auch einer Wiederbelebung des Glaubens gleicht.

Die Beschäftigung mit diesen Werken setzt nach dem „Yom Kippur Krieg“ vom Jahre 1973 ein, einem Konflikt, der die israelische Gesellschaft tief erschütterte.

Ausgehend von einem sehr persönlichen Interesse für das „Tau Magic Language“, bedient sich Rachel Heller wie Leonardo da Vinci der „mirror-writing“ , - einer, wie die hebräische Sprache von rechts nach links geschriebenen Spiegelschrift - , um ihrer künstlerischen Aussage Spannung und tiefere Wirksamkeit zu verleihen. Die Sprache der Zeichen besitzt in ihren Augen eine größere Kraft als jede herkömmliche ikonografische bzw. bildliche Darstellung; dies um so mehr in Zeiten medialer Überflutung, in denen sehr realistische, oft erschütternde Bilder - wie z.B. mitten im Kriegsgeschehen - die Menschen täglich über Presse und Fernsehen erreichen. Die rätselhafte Magie der Buchstaben besitzt eine faszinierende schamanische Ausstrahlung, die die Vorstellungskraft des Betrachters anregt und ihn in ihrem Bann hält.



Rachel Heller
Calligraphy 2, Digital Print auf Leinen, 90 x 120 cm



Rachel Heller
Calligraphy 8, Mischtechnik auf Papier, 70 x 120 cm

Florian Huth

In Medjugorje hatten 1981 Kinder des Ortes eine Marienerscheinung. Eine Gestalt der Maria spricht seitdem immer wieder zu diesen Menschen. Inzwischen ist Medjugorje ein Wallfahrtsort besonders auch für junge Christen.

Aus der Erscheinung sind Marienbilder entstanden, die sich stark an die Visionen der Bernadette in Lourdes anlehnen. Diese werden in allen Formen verwertet und als Devotionalien verkauft. Florian Huth beobachtet genau: Die Atmosphäre des, im Grenzgebiet zu Kroatien und vom Krieg stark zerstörten Ortes. Er zeigt den Gegensatz zwischen inbrünstiger Andacht und dem systematisierten Wallfahrtsbetrieb sowie den Umgang mit Bildern und Symbolen als spirituellen Gebrauchsartikeln.





Florian Huth
Wallfahrt nach Medjugorje, Photo

Felix Droese

An der Serie der Holzdrucke mit einem Vers aus Psalm 85, Vers 12 arbeitet Felix Droese seit 1988. "Die Wahrheit sprießt aus der Erde empor" werden in hebräischen Buchstaben mit Holzschnitt auf Zeitungspapier gedruckt.

Es ist nicht einfach mit der Wahrheit: In der Jerusalemer Bibel wird dieser Vers mit "Es sprießt aus der Erde die Treue" übersetzt. In der Vulgata, der Übersetzung des Heiligen Hieronymus ins Lateinische finden wir "veritas (die Wahrheit) ex terra ortus est". Im Hebräischen wird das Wort "ämät" für Beständigkeit und Zuverlässigkeit verwendet, im Kontext mit Personen bedeutet es Treue im Hinblick auf die Verlässlichkeit Jahwes. In Zusammenhang mit Aussagen und Informationen hat "ämät" die Bedeutung von Wahrheit. Im gesamten Psalm 85 mit 14 Versen wird an die Errettung aus Unterdrückung und Unheil erinnert, eine neue Zeit des Friedens und des Heils wird angekündigt: 7/8: "Frieden verkündet der Herr seinem Volk ... sein Heil ist denen nahe, die ihn fürchten" und weiter in Vers 12: "Treue sprosst aus der Erde hervor, Gerechtigkeit blickt vom Himmel hernieder".

So druckt nun Felix Droese beharrlich die Wahrheit auf die Unwahrheit: Das Verszitat, für uns ohne Hintergrundinformation oder Kenntnisse des Hebräischen zunächst nicht dechiffrierbar, druckt der Künstler in einem Block, wie ein Stempel, auf ausgewählte Zeitungsseiten. Das Vertrauen in das Geschriebene, mit dem uns die Informationsmedien täglich versorgen, als feinsinnig durchreflektiert erscheinende Gedanken, Ansichten, griffige Überschriften und gerne als eingängige Wahrheiten hingenommen, oder auch Berichte über Katastrophen und Unheil, von denen wir uns aufgrund von Zeitungsberichten ein Bild machen, gerät sofort ins Wanken, wenn - einem Menetekel gleich - die hebräischen Schriftzeichen darüberliegen.

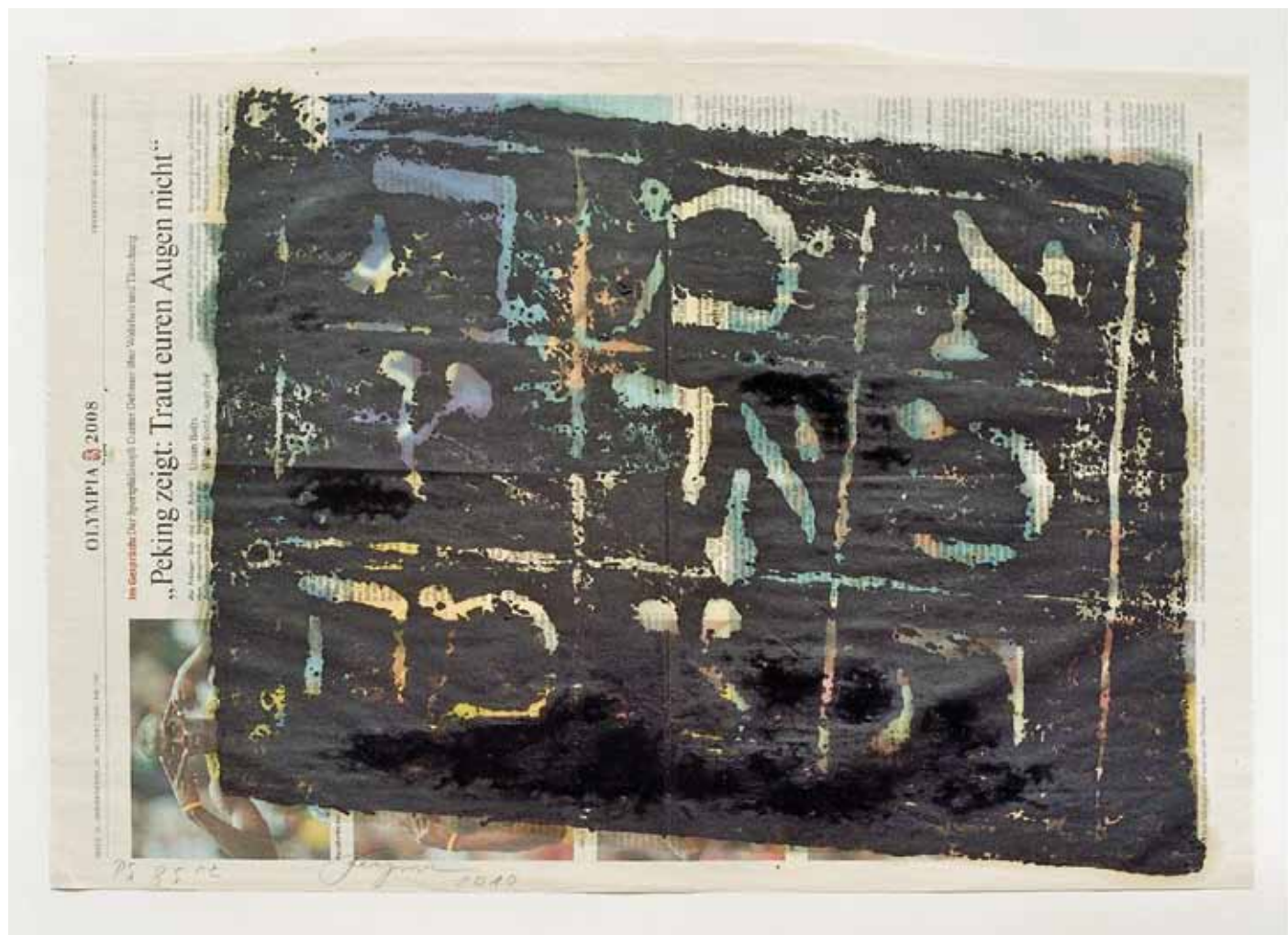
Die Wirkung des gedruckten Schriftblocks wird auch durch das eingesetzte Material gesteigert: hier einerseits das Zeitungspapier, eine Massenproduktion, bedruckt mit industrieller Druckerschwärze - darauf andererseits der handgefertigte Schriftblock des Holzschnitts, manuell bedruckt mit einer schwarzen Farbe, hergestellt aus Leinöl und Ruß, einem Material das in einem Zerstörungsprozess entstanden ist und die "echte" Anmutung des hebräischen Schriftzuges verstärkt.

Aus dem Einsatz beider gegenwirksamer Schriftzeichen ergeben sich spannungsreiche Reflexionsmöglichkeiten zu Wahrheit und Erkenntnis.



Felix Droese
Psalm 85,12

Holzdruck, Rußpigment mit Leinöl auf Zeitungspapier, 2008/9



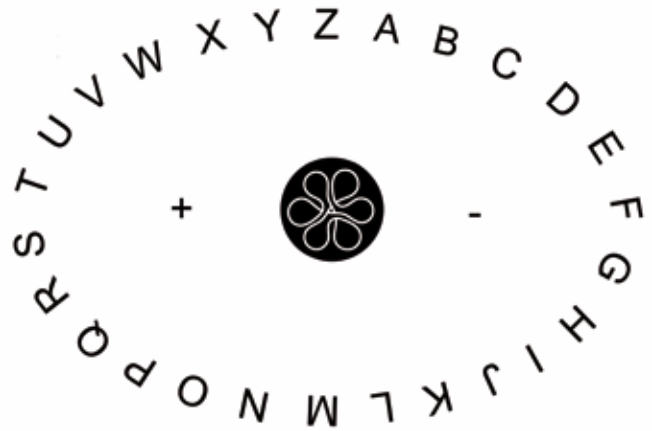
Felix Droese
Psalm 85, 12
Holzdruck, Rußpigment mit Leinöl auf Zeitungspapier; 2008

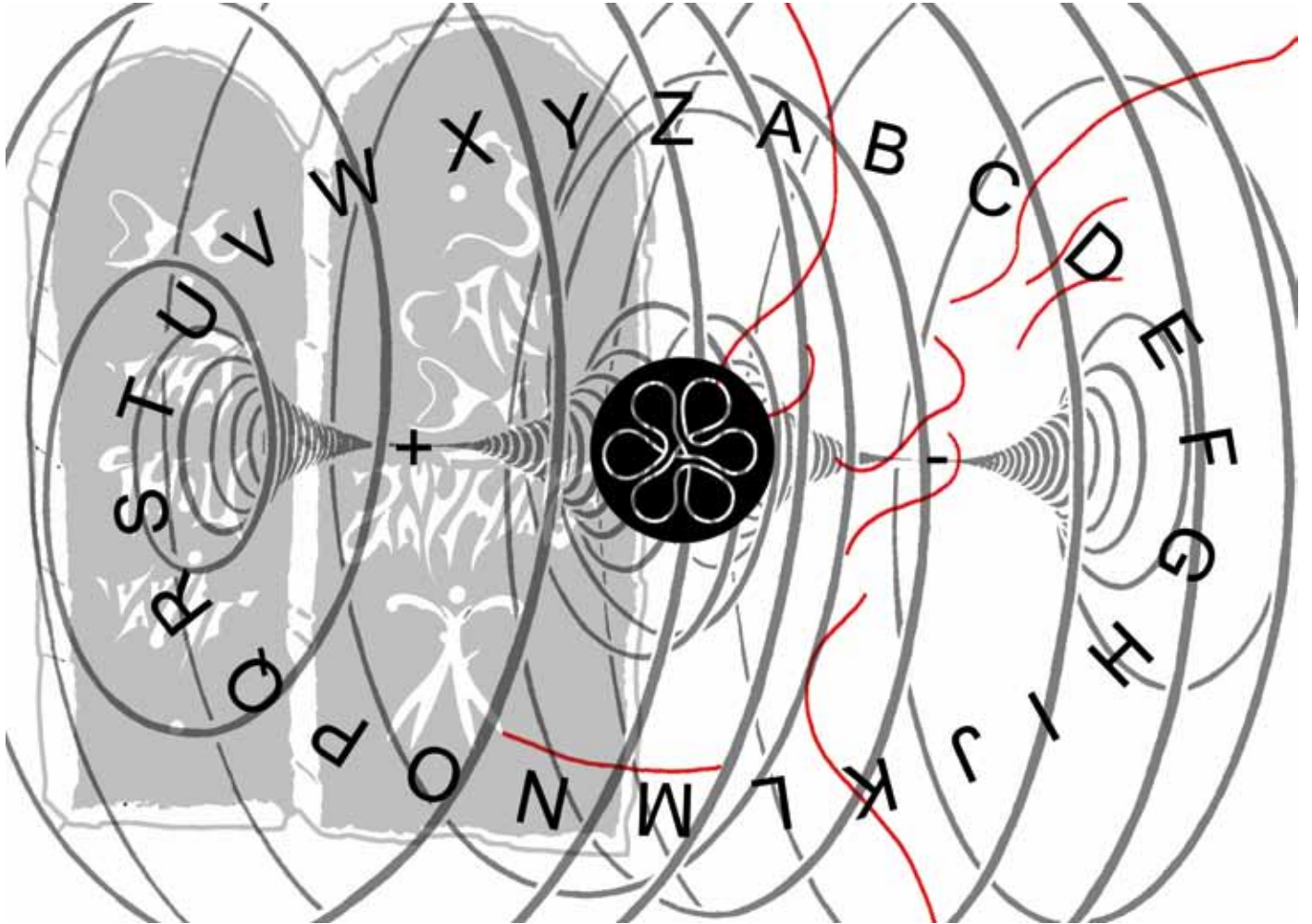
Ugo Dossi

Die Serie "Orakel" bezieht sich auf ein Kinderspiel: Glasrücken. Ein auf den Kopf gestelltes Glas wird auf ein Papier mit Buchstaben gesetzt. Es wird eine Frage formuliert. Alle Beteiligten legen einen Finger auf das Glas. Automatisch wandert das Glas über das Papier von Buchstabe zu Buchstabe und seltsamerweise ergibt sich oft eine passende Antwort.

Ugo Dossi entwickelte für diese Serie ein ovales Buchstabenboard und ein Zeichengerät, das die Linien, die von Buchstabe zu Buchstabe wandern, nachzieht.

So bilden sich Wortaussagen, die nicht bewusst gesteuert, also auch nicht den Begrenzungen des Bewusstseins unterworfen sind.





Ugo Dossi
Orakel
40 x 70 cm

Kontur ²

Benno Meuwly und Roger Stiegler

Text: Kontur 2

Die Passage ist eine begehbare Licht- und Schattenskulptur. Durch die Seitenwände aus Mehrschichtplatten dringt Licht durch das ausgefräste Ornament der Passage. Licht- und Schattenmuster ziehen sich über den Körper des Passanten und die Körperformen bilden zusammen mit dem durch das Ornamentmuster geformten Licht eine weitere Skulptur. Ein Spiel mit unserer Wahrnehmung beginnt zwischen einerseits dem Objekt der ornamentalen Passage und andererseits dem projizierten Licht auf Körpern und Passage selbst.

Die Passage steht hier für den Raum zwischen Ort und Ziel. Die arabeske Form des Ornaments, als ein Gebilde aus sich immer wiederholenden Musterelementen, verstärkt den Aspekt des "Unendlichen".

Das Licht- und Schattenornament scheint den Körper und das Ziel des Passagiers aufzulösen. Der Ausgangs- und Zielort ist der gleiche, die Zeit in der Passage erhält eine andere Dimension, der Passagier wird zum Pilger.

Die Pilgerreise ist eine Form der Initiation. Initiation bedeutet Sich-Öffnen für andere Formen und Erkenntnisse. Es ist ein Passieren, eine Bewegung hin zu Ursprung und Mittelpunkt.



kontur ² Benno Meuwly und Roger Stiegler
Passage
gefräste Mdf-Platten, Detail



Kontur ² Benno Meuwly und Roger Stiegler
Passage
gefräste Mdf-Platten

Doron Polak

Doron Polak arbeitet seit 30 Jahren im Bereich Performance. Neben seinen Arbeiten mit der "Tara Art Group" sind in den letzten Jahren verstärkt Solo Stücke zu sehen, die den Körper in den Mittelpunkt stellen.

Meist setzt Doron Polak den nackten Körper ein, gelegentlich verwendet er Utensilien.

Die Präsenz des Körpers stellt einen unmittelbaren Bezug zu der Umgebung her, sei es in einem geschlossenen Raum, einem Industriebäude oder einer seelenlosen Stadtlandschaft mit Wolkenkratzern. Je nach Stück findet so das Motiv des Körpers und das verborgene seelische Innere seinen Ausdruck an öffentlichen Plätzen. Sei es als Kontrast "Fleisch gegen Schornsteine" oder als intime fast einem Ritual ähnliche Inszenierung wie in dem hier gezeigten Video/Performancestück "Red".

"Red" entstand in Zusammenarbeit mit dem israelischen Künstler Uri Dushy.

Doron Polak zeigt sich hier gleichzeitig als Idol und als Opfer. Er wäscht seinen Körper mit Wein, der für ihn Blut und so das Leben symbolisiert und in allen Religionen und Mythen einen besonderen Stellenwert einnimmt. Ein weiterer Verweis auf Religion ist das Buch, das über den Kopf oder das Geschlecht gelegt wird.

In einem Teil des Videos wirft Doron Polak Sand in den Himmel: der einfache Mensch, der sich wie ein großer Held gebärdet und sich so im Spannungsfeld einerseits zwischen der eigenen Bedeutung und Bestimmung und andererseits dem Heiligen oder Übergeordneten finden muss.





Doron Polak/ Uri Dushy
Red, Videostück, Performance

Bert Praxenthaler

Text: Bert Praxenthaler

«Mit Füßen getreten»

Praxenthaler arbeitet seit 2004 für die UNESCO und den Internationalen Denkmalrat in Afghanistan an der Bergung und der Konservierung der Fragmente der Großen Buddhas von Bamiyan und hatte dabei auch die Gelegenheit, das Umfeld zu erkunden.

Es werden vier Bildserien ausgestellt. "Mit Füßen getreten" stellt eine rußgeschwärzte buddhistische Tempelhöhle vor, deren Wände und Kuppel mit Schuhabdrücken versehen wurden. Nach Auskunft des jetzigen Direktors des Kabuler Kultusministeriums in Bamiyan waren diese "Stempelungen" schon Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts vorhanden. Offenbar sollte durch das "mit Füßen treten" der Abbildungen und des gesamten Tempelraums des ehemaligen buddhistischen Höhlenklosters die Verachtung für die buddhistischen "Götzen" ausgedrückt werden. Wer diese Fußtrittinitiative ergriffen hat, war bisher nicht in Erfahrung zu bringen.

In diesen Zusammenhang passt eine weitere Bildserie, die Wandgemälde von Buddhadarstellungen zeigt, deren Gesichter zerstört wurden. Das geschah auch vor der Taliban-Zeit in Bamiyan. (Um eine Geschichte der Bildzerstörung in Bamiyan zu schreiben, muss man weit ausholen. Bereits um 1000 n. Chr. nannte sich Mahmud von Ghazni, der das gesamte Gebiet des heutigen Afghanistan islamisierte, den "Zerstörer der fremden Götzenstatuen".)

Der bisherige Kulminationspunkt der Bildzerstörung (hierzu eine Serie Fotos) war zweifellos die Sprengung der beiden Großen Buddhas im März 2010 durch Taliban-Einheiten. Im Februar 2001 verkündete der Führer der Taliban, Mullah Omar, eine Fatwa: Alle Götzenstatuen in Afghanistan sollten zerstört werden. Davon betroffen waren auch die beiden größten Buddhastatuen der Welt, die etwa 1500 Jahre alten Buddhas von Bamiyan. Die Taliban versuchten zuerst, mit Granatbeschuss die Buddhas zu zerstören, was nicht gelang. Alle möglichen explosiven Materialien wie Fliegerbomben, Panzerminen usw. wurden zwischen den Füßen des Großen Buddha (56 m) aufgehäuft. Mit der Sprengung dieser Explosivkörper versuchten sie, ihr Zerstörungswerk weiter zu treiben. Es gelang nur teilweise. Erst mit der Hilfe von Sprengexperten aus Pakistan konnten die Riesenstatuen fast vollständig zerstört werden.

"Talib Ready Mades": Bei der Bergung der Fragmente der zerstörten Buddhas fand Praxenthaler im Schutt der Buddhas eigenartig verformte Metallteile - Fragmente von explodierten Panzerminen, Fliegerbomben, Granaten, die die Relikte der zerstörerischen Bemühungen der Taliban sind. Im Moment der

Zerstörung der Buddhas entstanden diese bizarren Kleinskulpturen - stählerne Artefakte, durch die Gewalt der Explosion verformt, als wären sie aus weichem Wachs. Eine kleine Auswahl des zentnerweise geborgenen Materials ist von Praxenthaler fotografisch dokumentiert worden und wird unter der Bezeichnung "Talib Ready Mades" in der Ausstellung gezeigt.

Zusätzlich werden Interviews mit Zeitzeugen der Geschehnisse im März 2001 vorgestellt.



Bert Praxenthaler
Gesichtsverlust, Photo



Bert Praxenthaler
Mit Füßen getreten, Photo

Michaela Rotsch

Michaela Rotsch

Das arabeske Suchmaschinen-Tableau ist der Beginn eines Werkkomplexes, der mit der arabesken Steuerung von Bildproduktionen digitaler Suchmaschinen arbeitet.

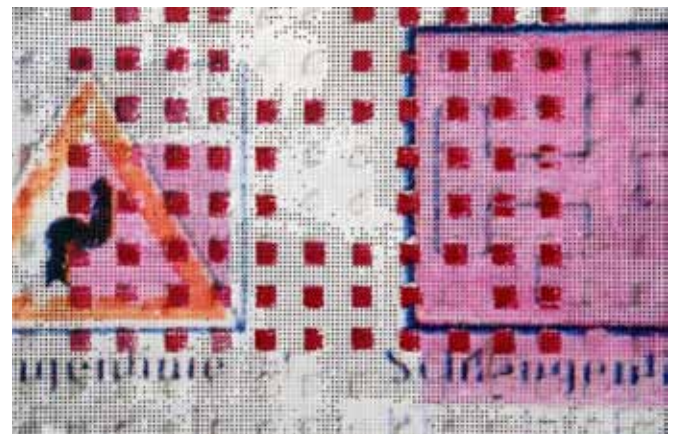
Der Sichtbarwerdung der von Suchmaschinen gespeicherten Bilddateien geht die Eingabe von Suchbegriffen voraus, die als Matrix dienen, damit diese Bilder gefunden werden. Die Bilder werden oft als Bestätigung für das aufgefasst, wonach gesucht wurde. Wohin führt ein Denken, das darauf zielt, eine komplexe Fülle von Daten unterschiedlichster Herkunft zu sammeln und auszudifferenzieren, um das Individuum darin als markante Spur erscheinen zu lassen? Anders als die Bildarchive gängiger Suchmaschinen, die Massen von Bildern temporär sammeln, speichern und ausspucken, wird im Suchmaschinen-Tableau die Bildproduktion so gesteuert, daß der Anwender einerseits in einer „mentalen Suchmaschine“ verweilt, und andererseits zur Reflexion dieses Suchprozesses herausgefordert wird: Die Fragen „Was oder wen suche ich? Warum? Wofür? Wie? Wo? Wann?“ führen dabei möglicherweise zu einem Nicht-Finden dessen, wonach er vermeintlich sucht und temporär zu einem Zustand des sich Findens in der Suche. Bilder, die nicht im Streumuster der Masse aufgehen und verschwinden, gestalten sich als Archipel aus, das durch die Erosion Umriss vereinzelter Figurationen ausbildet.

Gerade durch arabeske Gebilde der europäischen Kunsttradition wird die Suche nach etwas, das nicht endgültig zu fassen ist, herausgefordert. Sechs Gestalt- und Wahrnehmungsprinzipien wirken hier so zusammen, dass das Figur-Grund-Verhältnis sich in einer permanenten Verschiebung zwischen Zeichenhaftem, Musterhaftem, Bildlichem und Bildnerischem ausbildet. Arabeske Gebilde sind über das Prinzip „Lücke und Umweg“ organisiert. Zur Erstellung des arabesken Suchmaschinen-Tableaus wurden die sechs Prinzipien der arabesken Organisationsstruktur als Suchbegriffe in die Suchmaschine „Google“ eingegeben. Diese bilden sich aus folgenden Motivgruppen: Schwelle - Schlangenlinie - Schimmernde Oberfläche - Ich bin ein Anderer - Verbildlichung - Motiv am Rande. Das arabeske Suchmaschinen-Tableau bietet dem Suchenden sechs materiell ausgestaltete Suchfelder an, die jeweils um einen Suchbegriff kreisen. Sechs zueinander gruppierte bedruckte Holz-Lochplatten (je 135 x 170 cm) zeigen Bildausschnitte eines Screenshots, auf dem „geöffnete Fenster“ zu sehen sind. Die „Fenster“ weisen auf die verwendete Benutzeroberfläche, wodurch ein Hinweis auf die Entstehungszeit der Bilddatei gegeben ist. Außerdem zeugen die „Fenster“ von

der Eingabe von Suchbegriffen in die Suchmaschine „Google Bilder“. Die „Fenster“ sind flächendeckend von einem Punktraster mit quadratischen „Dots“ durchzogen, das die vergrößerte Abbildung des Lochplattenrasters der Trägerfläche ist. Sie erscheinen als Feld bildlicher Relikte.

In der Nahsicht des arabesken Suchmaschinen-Tableaus dominieren die Mikrostrukturen der Oberfläche, welche durch das Lochraster (2 x 2 mm) der Trägerplatten und die Materialität der Acrylfarbe bestimmt sind. In der Fernwirkung erscheint es als „Wandbildschirm“ (275 x 520 cm), der sich aus sechs Tableaux zusammensetzt. In der Verschiebung von der digitalen zur analogen Ebene werden die Tableaux als „falsche Anschlüsse“ zum digitalen „Bilduniversum“ aufgefasst, als Materialisierung eines bestimmten Weges auf der Betrachter- und Benutzerebene. Das abgebildete „Fenster“ mit dem Suchbegriff „Schimmernde Oberfläche“ wirkt zwischen den einzelnen Tableaux als bildliche Klammer.

Das potenziell reproduzierbare Original wird zum Auslöser für die Produktion der Reproduktion, wenn in der Betrachtung - von der Tableau-Oberfläche ausgehend - der Schichtungsprozess des arabesken Suchmaschinen-Tableaus in „Undo“-Prozessen analytisch zerlegt wird.



Michaela Rotsch
Arabeskes Suchmaschinentableau
Detail



Michaela Rotsch
Arabeskes Suchmaschinentableau
seit 2006, 6 Holz-Lochplatten, Digital-Druck, Acryl, 275 x 520 cm

Stefan Schessl

Es gibt schon zu viele Bilder, meint Stefan Schessl, produziert aber trotzdem welche.

Seine sehr intensive Auseinandersetzung mit Malerei und Bildtraditionen im Zeitalter der Bilderüberflutung hat starke Statements zu Malerei hervorgebracht: Stefan Schessl verweigert das Bild.

So wird beispielsweise eine Aludibondfläche mit einer Schicht Latex überzogen. Der Künstler malt darauf. Wir wissen nicht was, denn er zieht nach vollbrachtem Malprozess die, unter der Bemalung liegende Latexschicht und damit auch die Bemalung wieder ab und gönnt dem Betrachter nichts als die Spuren seines Tuns.



Stefan Schessl,
aton
Polyestertuch, Tusche, Acryl, 2007; 200 x 130 cm



Stefan Schessl,
Alu rötlich
Aluminium, Acryl, Lack, 2001; 200 x150 cm

Gotlind Timmermanns

Das Ornament als Ausdrucksform, die vom ägyptischen Lotusornament, dem Akanthus über Renaissance und Barock bis in unsere Zeit reicht, entwickelt sich parallel zur gegenständlichen Malerei. Als eigentlich nicht erzählerische, vordergründig nicht sehr gegenständliche Ausdrucksform hat sie einige abstrakte Qualitäten und kann deshalb auch als Bindeglied zur abstrakten Malerei betrachtet werden.

Gleichzeitig ist aber die Emblematisierung und Fülle an Decodierungen und Möglichkeiten der Interpretation oder Assoziation offenkundig. Ornamente werden meist in einem Raumkontext verwendet und lassen so eine spezielle Atmosphäre entstehen. Die Wirkungsweise ist umso subtiler, da man gewöhnt ist, den Inhalt von Bildern über erzählerische Formen abzulesen. Das Ornament spricht sozusagen im Hintergrund.

Die Reihe verarbeiteter barocker Stuckornamente beginnt 1999 und wird immer wieder malerisch aufgegriffen.

Am Beispiel der Stuckornamentik „Wessobrunner Schule“ der St. Anna Kirche in Schondorf am Ammersee wird durch einfache, sehr pastos aufgetragene Übermalung der Kopie eines Ornaments mit Wachs, die Fruchtbarkeits-Symbolik herausgearbeitet. St. Anna, Mutter Marias wurde erst im hohen Alter schwanger und gilt somit als Heilige der Gebärenden und Bergleute.



Gotlind Timmermanns
St. Anna Schnörkel
dreiteilig Öl/Lw 150 x 70, 150 x 70, 150 x 150 cm



Gotlind Timmermanns
der lilyen hier des gartens zier
15 x10 cm Wachs auf Kopie, 2006

Youssef Titou

Der in der marokkanischen Stadt Fès lebende Maler Youssef Titou arbeitet täglich an einer Serie „Paysages interieurs“ (Innere Landschaften), inspiriert von dem Blick auf das Atlasgebirge - ein malerisches Tagebuch.

Seit einigen Jahren befasst er sich intensiv mit Kalligraphie, die in Marokko zur künstlerischen Ausbildung gehört. Was zunächst als Studien zu archaischen Formen des arabischen Alphabets und als Rebellion gegen die festgelegte Ästhetik der klassischen Kalligraphie begann, setzt sich nun fort in der Auseinandersetzung mit den Gedichten des bedeutenden palästinensischen Dichters Mahmoud Darwich, der 2008 verstarb. Diese Gedichte, die oft vom Tod handeln, werden von dem Maler Youssef Titou mit einer speziellen Mischtechnik in Bildern auf Leinwand verarbeitet, die wie bekritzelte, beschriebene Wände anmuten: „Murales Mahmoud Darwich“. In dieser subtil auf ihre eigene Vergänglichkeit verweisenden Form setzt er Gedichtfragmente auf sensible Weise um.

Noch bevor Darwich starb, befasste sich Youssef Titou mit dem Gedicht „Murale“, das Darwich 1998 nach seiner zweiten Operation am offenen Herzen verfasste. Zu diesem Gedicht bemerkten zahlreiche Kritiker „Darwich hält den Lebewesen ihr Siechtum vor Augen, ihre Sehnsucht nach Ewigkeit, Seite an Seite mit dem Tod. Auch rufen Sie gleichermaßen Bilder hervor, die einen Bezug zu Religion (Bibel, Koran), Mythologien (Gilgamesch, Anat...) sowie zu Werken der Literatur (Tarafa ibn abd, Al maâri...) und der Philosophie herstellen. Mit fließender Lyrik bringt er die Dichtkunst vorislamischer Zeit in Erinnerung - eine Vision der Welt der Wüstenaraber. Youssef Titou versucht, diese Ansätze im Spannungsfeld zwischen dem Darstellbaren einerseits und andererseits dem Unsichtbaren und der Angst bildnerisch umzusetzen, welche die Menschen im Herzen tragen und die im Laufe des Schicksals alle Menschen vereint.



Youssef Titou
Salam,
Rondello 90 cm Mischtechnik/Lw, 2008



Youssef Titou
Murale Mahmoud Darwich 4
50 x 50 cm Mischtechnik/Lw, 2010

Mitra Wakil

Das persische „Bibigull“ bedeutet wörtlich übersetzt „kleine Blume“. „Bibigull“ ist aber auch der Name für die ältesten Frauen des Hauses. Die Künstlerin hat dieses Wort ins Dreidimensionale übersetzt: Vielfach gespiegelt und um eine gemeinsame Mitte aufgefächert, fügen sich die Schriftzüge wie Blütenblätter zu einer filigranen Blumenform. Mit ihrer floralen Abstraktion greift Mitra Wakil auf das Konzept des Ornaments zurück, das in der islamischen Kunst aufgrund des Bilderverbots über eine lange Tradition verfügt. Die Benutzung eines Wortes deutet zugleich auf die Sprache als weitere Ebene der nicht bildgebundenen, ja nicht einmal visuellen Kommunikation, die sich dennoch einer plastisch-bildhaften (im wahrsten Sinne „blumigen“) Symbolik bedienen kann. Mitra Wakil skizziert hier zwei Fluchtlinien aus dem Bilderverbot - und thematisiert die Paradoxie ihrer eigenen Rolle als „visual artist“ im westlichen Kunstsystem. „Bibigull“ ist aber auch eine Arbeit an der eigenen Biographie: Während der Kindheit der Künstlerin in Afghanistan war es die Großmutter, die so genannt wurde; sie war es auch, die das wirtschaftliche Auskommen der Familie sicherte und damit innerhalb einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft eine vergleichsweise emanzipierte Rolle einnahm. Ihr Bild verblasst; das Wort bleibt. So wird aus „Bibigull“ ein bildloses Portrait, eine Erinnerung und Hommage an Frauen wie sie.

Christian Hartard, 2010



Mitra Wakil
Bibigull
2007, Kunststoff, Goldglitter, 125cm x 27cm



Mitra Wakil,
gul, 2010
120 cm, Papier

0512

Martin Mathy und Steffen Strassnig

<http://www.zerofivetwelve.net/> <http://www.ma-thy.com/>

Martin Mathy, Steffen Strassnig, geboren am 0512 76/69,
Studium Design und Chemie, arbeiten im Bereich Fotografie und Konzeptkunst und analysieren natürliche wie artifizielle Umgebungen sowie ihr jeweiliges mit- und nebeneinander.

Tülay Akcan

TuelayAkcan@gmx.de

Geboren 1974 in der Türkei, lebt und arbeitet in München
1999 -2006 Studium der Malerei und Grafik an der Akademie der Bildenden Künste München bei Günther Förg, Diplom

Wettbewerbe, Preise:

2008 Wettbewerb für Nachwuchskünstler, Kunstmuseum Walter, Augsburg

2006 Hermann-Götz-Preis 2006, Nachwuchs-Förderpreis für Malerei, Graphik, Plastik und Photographie, Marktoberdorf

Ihre Werke waren zuletzt zu sehen in zahlreichen Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen wie
Kunstprojekt „ausgewiesen- integriert“, Atombunker am Alten Botanischen Garten München, 2008
Doppel(s)pass, in der Pasinger Fabrik, München, 2006
Ausstellung zum 12. Aichacher Kunstpreis, Kunstverein in Aichach, 2005
Zimmer Frei, Hotel Mariandl, München, 2004

Ahmad Alkhudhair

Ahmad.Alkhudhair@t-online.de

Geboren 1966 in Kuwait

1986 Studium an der University of Colorado (Boulder) USA. Unterricht in Malerei bei Jerry Kunkel, 1991 Abschluss Bachelor of Arts, B.A.(Germanistik), Bachelor of Environmental Design, B. EnvD (Planung)
1992 Studium der Kunstgeschichte und Vergleichenden Literaturwissenschaft, an der Ludwig-Maximilian-Universität, München
1998 Studium der Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, bei Werner Pokorny und Micha Ullman, Abschluss 2003. Seit 2003 freischaffender Bildhauer, Metallgestalter und Dozent an der VHS, München

Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen zuletzt

2010 „Bilder, Briefe, Noten LXX“, Autoren Galerie 1 , München

2010 „Schwarze Kunst - Die Werkausstellung“,MVHS, Gasteig Foyer der MVHS, München

2008 „Schablonendrucke“ 10 Jahre Museum und Stiftung Anton Geiselhart

James Clay

james.clay@gmx.at

Geboren am 28.6.1958 in Kufstein, lebt und arbeitet in Kufstein und Wien

1976 - 1988 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien / Österreich Bertoni, Wander, Bildhauerei, Malerei

1976 - 1988 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien / Österreich Lassnig, Maria, Bildhauerei, Malerei

Preise:

Diplomanerkenntnispreis der Stadt Wien; 1.Preis bei "Geist und Form", Wien;

3.Preis "Semana da petra IV", Santarem, Portugal; Förderungspreis der S. und A. Sussmann Stiftung, Wien;

"Ernst Schmidt Jr. Filmpreis, Wien

Zahlreiche internationale Ausstellungen, Ausstellungsbeteiligungen und Symposien zuletzt

2010 Kunstwerk Kratal, Villach; Walchseer Vier Elemente Weg; 2009 Galerie Notburga, Innsbruck

Ugo Dossi

ugodossi@ugodossi.de

www.ugodossi.de

Geboren 1943 in München, lebt in Spiazzo-Rendena / Italien

Skulpturen/Maschinen, Installationen, Video, Arbeiten im öffentlichen Raum

Ankäufe in Sammlungen

Kunstmuseum Bonn; Lenbachhaus, München; MUMOK Wien; Museum am Ostwall, Dortmund; Museum Bochum;

Museum Kurhaus Kleve; Museum Morsbroich, Leverkusen; Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg; Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

Staatsgalerie Stuttgart; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

Seine Arbeiten sind vertreten in folgenden Galerien:

Galerie Inge Baecker, Bad Münstereifel

Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld

Galerie Lisi Hämmerle, Bregenz

JÖRG HEITSCH GALERIE München

Brigitte March Galerie, Stuttgart

PARI & DISPARI Reggio Emilia

Zahlreiche internationale Ausstellungen wie documenta 6, 77, Biennale de Paris 1975, documenta 8, Kassel 87 zuletzt

2010 lichtsicht - 2. Projektionsbiennale Bad Rothenfelde Projektionsbiennale Bad Rothenfelde

2009 GAMESnogames Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn

Ugo Dossi - Zyklon Märkisches Museum, Witten

Made in Munich. Haus der Kunst, München

2008 Play it - Kunst und Spiel Play it, Stuttgart

Ugo Dossi Kunsthalle Göppingen;

Ugo Dossi Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück

2006 Hinter den Spiegeln Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn

Felix Droese

www.felixdroese.de

1950 Geboren in Singen/Hohentwiel

1970-1976 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, bei Peter Brüning und Joseph Beuys

Lebt in Mettmann

1980 Erste Museumsausstellung "Schattenrisse", Kunstmuseum Bochum

1982 Dokumenta VII, Kassel, Förderpreis für junge Künstler des Landes Nordrhein-Westphalen

1986-87 Professur für Malerei und Graphik an der Städelschule, Frankfurt/Main

1987 Kunstpreis Glockengasse, Köln

1988 43. Biennale Venedig, "Haus der Waffenlosigkeit"

1993 Kunsthalle in New York, "Vanishing Images/Dresden Window"

1996 Art-Multiple-Preis, Düsseldorf

2003 "Das ALDI-Multiple"

2007 Hamburger Kunsthalle, "10 Jahre Galerie der Gegenwart"

2008 "der Mensch verlässt die Erde", Kolumba Diözesanmuseum, Köln

2009 "Drei. Das Triptychon in der Moderne", Kunstmuseum Stuttgart

Rachel Heller

marcellaascoli@yahoo.com

Die israelische Künstlerin italienischer Herkunft Rachel Heller ist als Marcella Ascoli in Livorno geboren. Sie hat an der Hebrew University in Jerusalem, am Avni Institute of Art in Tel Aviv, ferner am Central School of Art in London und am Pratt Graphik Center in New York studiert. Rege Ausstellungstätigkeit in Israel sowie in Europa und in den USA.

Seit Jahren widmet sich die international renommierte Künstlerin ganz der Malerei, der Zeichnung und der Graphik mit einem zunehmenden Interesse in jüngster Zeit für das Medium Fotografie. Über fünfzig, meistens von Katalogen begleiteten Einzelausstellungen in verschiedenen Ländern: Im Kunstverein in Jerusalem, Frauenmuseum in Bonn, Jewish Museum in Wien, Museum der Stadt Bamberg sowie bei der Galerie der Stadt Salzburg. Ferner in den namhaften Galerien Cortina in Mailand, Horace Richter in Tel Aviv, Loeb in Bern, Jean-Marc Laik in Koblenz und Abraham Lubelski in New York sowie im Europäischen Patentamt, im Kunstpavillon im Alten Botanischen Garten und in der Kunsthalle whiteBOX in München.

Unter den zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen sind ihre dreimalige Teilnahme an der Biennale d'Arte in Venedig, an der Documenta Kassel sowie an Sotheby's in Tel Aviv besonders zu erwähnen. Mehrere Werke der Künstlerin befinden sich in privaten Sammlungen und Museen. Zu den vielen Ehrungen zählt der „Ambrogino d'Oro“, die wichtigste Auszeichnung für Verdienste auf kulturellem Gebiet der Stadt Mailand.

Sie lebt in Tel Aviv, wo ihr Lebenswerk im Frühjahr 2009 mit der von Orly Hoffmann kuratierten Mini-Retrospektive „Andammo“ im Artists' House gewürdigt wurde.

Texte über sie u.a. von Gideon Ofrat, Dan Miron, Secondo Sannipoli, Anton Gugg, Orly Hoffmann, Dr. Anna Zanco-Prestel.

Florian Huth

mail@florianhuth.de

10.12.1980 geboren in Saarbrücken

2002 - 2005 Ausbildung zum Fotografen, Saarbrücken

2006 - 2010 FotoDesign-Studium an der Hochschule München (BA)

lebt und arbeitet als freischaffender Fotograf in München

kontur2

www.kontur2.ch

Benno Meuwly

geb. 1964 in Freiburg / Schweiz

lebt und arbeitet in Monte und Thun

Roger Stiegler

geb. 1964 in Thun / Schweiz

lebt und arbeitet in Thun und Monte

Seit 2001 Zusammenarbeit von Benno Meuwly und Roger Stiegler unter dem Namen kontur2

Farbkonzepte in der Architektur, Raum- und Objektinstallationen

Projekte

- | | | |
|----------|---|--|
| 2003 | Riflettere | Eine Wand- und Rauminstallation in einem ehemaligen Industriebau in Thun |
| 2004 | Der skizzierte Raum | Eine Rauminstallation an den Berner Designertagen |
| 2007 | Passage
In...Boscamento | eine begehbare Licht und Schattenskulptur
über 40 Lichtinstallationen im Bergdorf Monte, ein Projekt von Benno Meuwly und Curt
Walter Tannhäuser in Zusammenarbeit mit MonteArte |
| 2008 | Papierkram | Rauminstallation Grosse Schanze Bern |
| | Förderpreis 2008 für Farbe und Design in Architektur verliehen durch Haus der Farbe Zürich | |
| | LuxPons Grenzüberschreitende Lichtprojektionen zwischen Schweiz und Italien, ein Projekt von Benno Meuwly und
Curt Walter Tannhäuser an der Bi6 Biennale dell'immagine Chiasso | |
| bis 2010 | verschiedene Wand- und Rauminstallationen in öffentlichen und privaten Räumen | |

Doron Polak

www.doronpolak.com | polak_do@zahav.neit.il

geboren 1953 in der Stadt Givatim in Israel.

Kunststudium an der Talma Yalin und Tel Aviv Universität und Kunstmanagement an der Universität Haifa. Weiterführende Studien im Bereich Crativ Drama in London und Berlin. Tätig als Kurator für mehr als 300 Ausstellungen Israelischer Künstler, Publizist und Herausgeber von Kunstkatalogen sowie Autor von drei Bühnenstücken. Herausgeber von "Symposium" und "Panim". Als Vertreter des International Artist´s Museum hat er 50 Ausstellungen weltweit kuratiert. Seit der Gründung 1984 leitet er die Tara Theatre Dance Group und ist der Autor des größten Teils des gespielten Repertoires dieser experimentellen Performance Gruppe. Sein Werk ist stark beeinflusst von Pina Bausch, Jan Fabre und Marina Abramovic.

Bert Praxenthaler

bert@praxenthaler.de | www.atelier.praxenthaler.de

1956 in München geboren.

Die Ausbildung zum Holzbildhauer und sein Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte (M.A.) absolvierte er in München. Musikalische Ausbildung bei Robert Fripp (King Crimson).

Seit 1986 ist er freiberuflich tätig als Bildhauer und profilierte sich als Spezialist für Skulptur in der Denkmalpflege. Für die UNESCO arbeitet er seit 2004 in Afghanistan an der Bergung und Konservierung der Buddhas von Bamiyan. Graphische und photographische Arbeiten begleiten seit 1980 das bildhauerische Werk. Mitglied des Internationalen Denkmalrates ICOMOS.

Michaela Rotsch

www.michaelarotsch.com

Studium an der Akademie der Bildenden Künste München; Meisterklasse für Visuelle Medien bei Peter Weibel an der Hochschule für angewandte Kunst Wien; Forschung zu arabesken Organisationsstrukturen, Bergische Universität Wuppertal. Promotion bei Bazon Brock; seit 2005 Hochschullehre im In- und Ausland

Förderungen/Stipendien

1992 Nachwuchsstipendium des Landes Bayern; 1994 DAAD-Postgraduiertenstipendium Wien;

1995 Erwin-und-Gisela-Steiner-Stiftung; 2006/07 Projektstipendium Staat Bayern

- 1990 - 06 Intermediale Rauminstallationen (Auswahl):
Lux-Produktionen im Deutschen Museum 92-95, sero2-Produktionen 94 - 98;
Kunstbunker Tumulka München 2004; Annapril, InterimsGalerie München 2004; Schloß Sforzesco, Mailand 2005,
- 1995 - 99 Videoarchiv (Auswahl):
Künstler, Kuratoren, Sammler: NY-Miami, Forschungsprojekt LMU München
- Seit 2006 Werkkomplex „Arabeskes Suchmaschinenrelief - Populationsmatrix“: Morphographische Farbreiefs, Installation,
Kunsthalle whiteBOX, München 2009; Topographisches Relief, Installation, Kunsthalle Lothringer13, München 2010
- Seit 2007 Interkulturelle Werkstruktur „Gobotag“: mit Parametern in partizipativen Projekt konstellationen, Germany/China/
Morocco//India; info: www.gobotag.net
- Seit 2009 Urbane Schnittstelle/urban interface „Syntopischer Salon“, München:
Gründungsmitglied. Gap-Space, Shanghai-München 2010

Stefan Schessl

schessl@gmx.net

1967 geboren in Regen/Bayerischer Wald

1988- 94 Akademie der Bildenden Künste München (bei Prof. Rudi Tröger und Prof. Jerry Zeniuk)

1996-97 Studienaufenthalt in Rom (Daad-Stipendium)

2002 Aufenthalt in New York (USA-Stipendium des Bayerischen Staates)

2006 Aufenthalt in Paris

Neben künstlerischer Arbeit auch kuratorische Tätigkeiten, Vorträge und Texte

Zahlreiche Auftritte als Akkordeonist in verschiedenen Bereichen, u.a. in den Bands Oktobre (mit M. Kirch), L'Atalante (mit Jost H. Hecker), Solo für Duo (mit Elmar H.-Guantes), Oton (mit Tom Früchtl) und als Solist

lebt und arbeitet in München

Kunstpreise und Stipendien

2006 Stipendium der "CitéInternationale des Arts", Paris

2002 USA-Stipendium des Bayerischen Staates

2000 Bayerischer Staatsförderpreis

1997-98 DAAD - Stipendium in Rom

Einzelausstellungen

2010 Wir arbeiten - Ihr spinnt, Haus der Künstler, Kiev, Ukraine

2009 Jahresgaben, Kunstverein München, Munich, Germany

2009 REVUE. Gegenwartskunst aus der Sammlung (with Tom Früchtl), Pinakothek der Moderne, Munich

2009 Paragone (with Hartmut Minich) Kunstpavillon im alten Botanischen Garten, Munich, Germany (solo)

2009 methodos, Hospitalhof Stuttgart, Germany (solo)

2008 Nusser & Baumgart, München GOLD. Tom FRÜCHTL - Michael HOFSTETTER - Stefan SCHESSL

2006 Nusser & Baumgart Contemporary - VOLTASHOW 02Art Cologne 2006/Open Space

2006 "Das Paradies - ein Interieur?", Aspekte Galerie der MVHS, München (mit Lisa Endriß)

2005 Neue Galerie, Landshut

"solche und solche", mit Anja Uhlig, Kulturwerkstatt Haus 10, Fürstenfeldbruck

2004 "An...", Nusser & Baumgart Contemporary, München

"Schwarze Gemälde", 1994-2002, L'aim, München

Gruppenausstellungen

2006 „À Rebours“. Escapism and the Terror of the Sublime, Zusammengestellt von Michael Schultze, General Public, Berlin

2005 "universal painting", Guang Dong Art Museum, Guangzhou/ Gallery of the Hubei Institute of Fine Arts, Wuhan/ White Space Gallery, Peking/ Duolun Museum, Shanghai(Kat.)

"Wir arbeiten immer noch daran, nicht mehr zu arbeiten", BBK, München

"Munich School?", Kunstverein Aschaffenburg.

Youssef Titou

youssef.titou@yahoo.fr

geboren 1978 in Fès, Marokko

1999-2005 Studium der Philosophie, Universität, Rabat

1997-1999 Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste, Rabat bei Fouad Bellamine

Gruppen- und Einzelausstellungen zuletzt Instituto Cervante und "Carte Blanche pour Bellamine" Espace expressions CDG in Rabat, Marokko 2010

Gotlind Timmermanns

www.gotlind-timmermanns.de | gotlind.timmermanns@freenet.de

1963 geboren in Quierschied

1983 Studium der Malerei, Akademie d. Bildenden Künste München bei Prof. Heinz Butz und Prof. Helmut Sturm, 1990 Diplom

1992-96 Video-Musikereignisse mit LUX

Projekte als Kuratorin

2003 „genius loci“, Galerie Sankt Ottilien

2006 „Hrabanus Maurus und Kunst unserer Zeit“ Galerie Sankt Ottilien, Bonifatiushaus, Fulda;

2007 „Hrabanus Maurus und Kunst unserer Zeit“ Frankfurt, Haus am Dom; Benediktinerabtei Tholey; Whitebox, (K)
Villa Cardinal Ferrari, Como; Castello di Sta. Severina, Kalabrien, Italien (K)

2009 „all about ...dresden“ whiteBOX, München (K)

2009 „Unser Haus ist Euer Haus“, Dresden, München, Prag

Zahlreiche internationale Ausstellungen, Ausstellungsbeteiligungen und Messebeteiligungen, letzte Einzelausstellungen (Auswahl)

2007 „Malerei“ Galerie an der Pinakothek der Moderne, München (K)

2008 „Farbe bekennen“ Galerie Holzauer, Hamburg (K); Fine arts Deichtorhallen; art Karlsruhe

2009 „Grüner Zweig, Säulenhalle, Landsberg/Lech

2009 „Malerei“ Galerie an der Pinakothek der Moderne, München (K)

2010 Brooks Gallery, Prag (K); art fair Prague

2010 artfinger Gallery, Hong Kong

Preise, Förderungen

Kulturförderpreis Stadt Landsberg/Lech; „Take Off_ Himmelfahrt“ wurde gefördert durch LH München und MVHS Erwachsenenbildung; Stipendium des bayerischen Kultusministeriums; DURCHGANG wurde gefördert von der Erwin-und-Gisela-Steiner-Stiftung; Atelierförderung LH München und Atelierförderung Bayerisches Kultusministerium

öffentliche Sammlungen

Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Neues Stadtmuseum Landsberg/Lech; Landratsamt Landsberg/Lech;

Confoederatio Ottiliensis; Allianz; E.on; Siemens Arts Program

Bibliographie

Christian Burchard, Katalog „... ein Stück Klugheit...“, 2002; Dr. Christine Walter, Katalog „genius loci“ 2003

said "kleine blaue frau" 2004; Anette Tilkorn, KuMagazin 2004

Katalog "Hrabanus Maurus und Kunst unserer Zeit" 2006; Domagkateliers Katalog 2007 und 2009

Barbara Ruetz, Katalog zur Ausstellung in der Galerie an der Pinakothek der Moderne, 2007

Angela Holzauer, Katalog zur Ausstellung "farbe bekennen", galerie holzhauer hamburg, 2008

Daniela Silvestrin, Katalog zur Ausstellung „farbcode münchen“ 2009

Dr. Margarete Meggle-Freund, Katalog 2010

Mitra Wakil

mitra-wakil@gmx.de | www.mitra-wakil.com

1975 geboren in Kabul, Afghanistan

1982 Emigration nach Deutschland

1993-95 High School Diploma, Washington, USA

1997 Abitur in München

2000-03 Ausbildung zur Holzbildhauerin, München

2007-08 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Professor Manfred Pernice

2003-10 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München bei Professor Olaf Metzger

seit 2010 Kuratorin, Lothringer13_Laden, München

Stipendien/Förderung:

2010 Meisterschülerin

seit 2009 Atelierförderung der Stadt München

2007-08 Erasmus Socrates Stipendium

Ausstellungen:

2010 Munich Central, ein Projekt der Kammerspielen München

Meisterschüler 2010, BBK München

Du bist so hässlich, du könntst glatt ein modernes Kunstwerk sein, kunstraum münchen,

2009 Belief unlimited, Anderart, Theatinerkirche, München

unconscious, steinle contemporary, München

Jahresausstellung Akademie der Bildenden Künste München

Belief unlimited, Plattform 3, München

girls girls girls, steinle contemporary, München

2008 silent auction im Semperdepot, Klasse Manfred Pernice, Akademie Wien

Gott ist Tod, er weiss es nur noch nicht, Jahresausstellung Akademie der Bildenden Künste München

Wien hat mich gar nicht verdient, Privatgalerie, München

Neuland, München

Rundgang, Akademie der Bildenden Künste Wien

2007 Der Prof. Winkler Romantik-Award, Barerstr. 46 München

Gastspiele, Lothringer 13 und Domagkstraße 33

Jahresausstellung Akademie der Bildenden Künste München

2006 Luftmasche, Galerie Dina4 Projekte München

Einfaches Gut, Botanischer Garten München

Fischers Fritz..., Katholische Akademie München

serve and volley, Häusler Contemporary München

2005 Jahresgaben, Kunstverein München

Aquarelle, Annaprill München

say no production, part 1, Galerie Klüser 2, München

Professionelle Kontaktneurose, Kult 21

2004 love it or leave it, Cetinje Biennale 5, Montenegro

Jahresausstellung, Akademie der Bildenden Künste München

2003 Pony Bar, München

Die Adresse für Künstler: **boesner**

... denn Kunst ohne Material ist wie ein Museum ohne Bilder.

Farben Keilrahmen Malmittel		Bilder- rahmen Malgründe		Bücher Leinwände Papiere	
	Pinsel Faserstifte Acrylfarben		Blattgold Alabaster Gewebe		Airbrush Linoldruck Tusche
Skizzen- blöcke Speckstein		Ein- rahmun- gs- service		Fotokarton Schreib- waren	



boesner
KÜNSTLER · MATERIAL · KUNST

boesner GmbH Forstinning · Telefon 08121-93 04 0 · Mo-Sa 9.30 bis 18.00 Uhr · Mi 9.30 bis 20.00 Uhr
boesner GmbH Augsburg · Telefon 0821-567 593 0 · **boesner** GmbH Bad Reichenhall · Telefon 08651-965 93 0
boesner GmbH Nürnberg · Telefon 0911-988 62 0 · www.boesner.com

Kunsthalle whiteBOX

Der Verein whiteBOX verwirklicht in der gleichnamigen Kunsthalle ein Programm zur Förderung von Bildender Kunst, Darstellender Kunst und Tonkunst. Die fast würfelförmige whiteBOX, eine der schönsten großen Hallen Münchens, bietet Platz auf zwei Stockwerken, mit Säulen in der unteren Ebene und einer umlaufenden Galerie oben. Die beiden Stockwerke sind im Luftraum mit einer Metalltreppe verbunden.

Der große, hohe Raum und der industrielle Charme des Ortes bieten ein außergewöhnliches Ambiente für die Verwirklichung innovativer Ansätze - eine ideale Plattform für spartenübergreifende Impulse, für zeitgenössische Kunst, Tanz und Performance, immer mit dem Ziel, Austausch und Kommunikation anzuregen und zu fördern. Auf große Resonanz stoßen neben der Ausstellungsreihe "all about...", die künstlerische Positionen aus anderen Städten und Ländern zeigt, auch Ausstellungen mit jungen Künstlern der Münchner Akademie, Photoausstellungen und außergewöhnliche thematische Ausstellungen mit Rahmenprogramm.

Wir freuen uns über das Engagement und die Unterstützung unserer Mitglieder und Förderer, das uns ermöglicht, auch weiterhin Ausstellungen mit ungewöhnlichen Einblicken in die Welt der Kunst und die Kunst der Welt zu zeigen. Über Mitgliedschaft im Verein whiteBOX und das Programm informiert die Webseite:
www.whitebox-ev.de

Für die whiteBOX

Martin Schütz
Werner Eckart

mit freundlicher Unterstützung durch



Kunsthalle whiteBOX, München



بلان سفیر



Katalog zur Ausstellung
kein abbild © 2010