

**m'** Museum  
zu Allerheiligen  
Schaffhausen



# EberliMantel

## Leah (Selbstporträt nach Gerhard Ric

Seite 4 →

Andrin Winteler  
B, aus der Serie Monument

← Umschlag



# Das Ringen um die Wirklichkeit

m' Museum  
zu Allerheiligen  
Schaffhausen

# Malerei und Fotografie im Dialog

## GRUSSWORT

Bei genauerem Betrachten handelt diese Ausstellung von wesentlich mehr als einem Dialog zwischen Malerei und Fotografie. Letztlich betrifft die Frage nach dem angestrebten oder bewusst verfremdeten Wirklichkeitsgehalt jede künstlerische Ausdrucksform.

Was aber ist wahr? Das, was ich vermessen kann, oder das, was ich empfinde? Wie wenig die äussere Form einer tieferen Wahrheit entspricht und welche Möglichkeiten die Kunst besitzt, diese an die Oberfläche zu holen, ist mir als Studentin erstmals so richtig klar geworden bei der Lektüre der Memoiren von Françoise Gilot, der langjährigen, jungen Geliebten Picassos. Darin beschreibt sie, wie Picasso zur Form ihres berühmten Porträts *La Femme Fleur* von 1946 gelangte, das einen stark stilisierten Frauenkopf zeigt, der als Blüte auf einer aufrecht gewachsenen Blume sitzt. In meiner Erinnerung zitierte Françoise Gilot Picasso, der meinte, Françoise besässe zwar ein formvollendetes Gesichtsoval, aber ihr eigenwilliger Charakter entspreche vielmehr einem querliegenden Oval. Eine lapidare Feststellung und eine einfache (Ver-)Drehung der Wirklichkeit hin zu einer elementareren Wahrheit. Letztendlich geht es aber in jeder Kunstform um Verwandlung und Inszenierung, auch wenn dies beispielsweise bei der analogen Fotografie nicht derart offensichtlich ist wie bei frei verfremdeten Bildern. Tatsache ist, dass gelungene Inszenierungen, in welchem Medium auch immer, eine starke ikonische Kraft entwickeln können. Darauf wies Andrea Gnam anlässlich einer Ausstellungsbesprechung zu frühen Filmstills in der Albertina hin: «Auf einem einprägsam gestalteten fotografischen Bild sollen Filmgeschehen und filmkünstlerische Ausführung, Stimmung und Botschaft so verdichtet werden, dass diese Aufnahmen, anders als die flüchtigen Filmbilder selbst, längerem Betrachten standhalten und dem Transfer in verschiedene Medien ästhetisch gewachsen sind.»<sup>1</sup> Gnam nennt dies einen multimedialen Spagat, den die Filmstills zu erbringen hätten. Denn diese stellen nur in seltenen Fällen tatsächlich eingefrorene Filmausschnitte dar. Vielmehr wurden sie im Studio nachgestellt. Das Medium selbst gaukelt uns etwas vor, um eine grössere Wirkkraft zu erzielen. In diesem Spannungsfeld von Wahrheit, Täuschung, Überhöhung und Inszenierung bewegt sich die Ausstellung und regt uns dazu an, immer weitere mögliche Bezüge aufzudecken.

Mit der Wahl des Themas «Das Ringen um die Wirklichkeit» nimmt sich die Kuratorin Jennifer Burkard in ihrem ersten Schaffhauser Projekt gleich eine komplexe Auseinandersetzung vor, die sie auf lustvolle und verständliche Art für ein interessiertes Publikum aufarbeitet. Sie beweist damit

einen guten Spürsinn für das inhaltliche, aber auch künstlerische Potential, das in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen Schaffhausen angelegt ist. Ergänzt mit gezielten Leihgaben, vermag die Ausstellung an die international sichtbaren Tendenzen im Kunstdiskurs anzuknüpfen und das Konkrete mit dem Allgemeinen zu verbinden. Mein Dank geht daher in erster Linie an Jennifer Burkard und an das gesamte Team des Museums zu Allerheiligen, das tatkräftig zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen hat.

Unser aller Dank gilt den privaten Leihgebern und Künstlern, die ihre Werke zur Verfügung stellen. Dem Kunstverein Schaffhausen danken wir für das lebendige Interesse und den Unterstützungsbeitrag. Seiner Vermittlung ist zudem die grosszügige Unterstützung der Cilag AG zu verdanken. Ebenso bedanken möchten wir uns bei der Sturzenegger-Stiftung, die sich vorbehaltlos für die Wiederbesetzung der Stelle für Gegenwartskunst an unserem Museum eingesetzt hat.

# EberliMantel Maria Magdalena

Seite 8 →

Wir freuen uns, wenn Sie sich auf dieses spannende Kapitel der Kunstgeschichte einlassen und Erkenntnisse gewinnen, die über das scheinbar Selbstverständliche hinausgehen. Diskutieren Sie mit uns über die Relativität der Wirklichkeit im Sinne des französischen Philosophen Jean Baudrillard: «Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität.»

Ich wünsche Ihnen einen erlebnisreichen Besuch.

Katharina Epprecht, Direktorin

<sup>1</sup> NZZ, 21.01.2017, S. 50.



## DAS RINGEN UM DIE WIRKLICHKEIT MALEREI UND FOTOGRAFIE IM DIALOG

«Denn ein Weg zur Wirklichkeit geht über *Bilder*. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt.»<sup>1</sup>

Die Ausstellung *Das Ringen um die Wirklichkeit* trägt einen enigmatischen Titel, der nicht auf Anhieb ihren Inhalt verrät: Wie kann um einen abstrakten Begriff wie den der Wirklichkeit gerungen werden? Wird unter dem Ringen eine handgreifliche Auseinandersetzung angesprochen? Oder eine einmütige Bemühung, etwas Grösseres zu erreichen? Oder gar die gemeinsame Verzweiflung, nicht an das angestrebte Ideal heranzukommen? Ein Ringen setzt mindestens zwei Mitspieler voraus: Die Malerei und die Fotografie stehen seit der Erfindung der Letzteren im Dialog. In diesem Zwiegespräch geht es immer wieder um die Frage, ob und, wenn ja, wie die Wirklichkeit treu und glaubwürdig dargestellt und abgebildet werden kann. Von jeher gilt, dass der Fotografie ein gewisses Vertrauen geschenkt wird; ihr mechanischer Ursprung lässt bei der Bildproduktion, so die Annahme, weniger Freiraum für Interpretation, Subjektivität oder Manipulation.

Die heutige Zeit ist geprägt von fotografischen Bildern, deren Authentizität immer häufiger diskutiert, bezweifelt oder gar verworfen wird. Trotz allem – auch wenn gefälscht – üben sie Macht aus, sobald sie veröffentlicht sind. Das erste iPhone, das vor rund zehn Jahren auf den Markt kam, die Smartphones, Tablets und andere multimediale Objekte haben unser Verhältnis zur Wirklichkeit verändert. Bilder können weltweit in Sekunden geteilt werden, ohne dass ihre Glaubwürdigkeit geprüft werden kann. Der Künstler muss sich der Situation stellen und als Instanz für die Haltung, die Aussage eines Bildes einstehen. Wie reagieren nun Maler und Fotografen auf diese neuen Umstände?

Die ausgestellten Arbeiten der fünfzehn in der Sammlung des Museums zu Allerheiligen vertretenen Künstlerinnen und Künstler zeigen, wie diese «Suche nach der Wirklichkeit» in der Region Schaffhausen aussieht: Sie knüpfen thematisch an den Diskurs an, der von internationalen Künstlern und Theoretikern geführt wird; zum Teil ganz bewusst und offensichtlich, zum Teil eher zufällig. So werden im Folgenden zwei Lektüre-Ebenen vorgeschlagen: die kanonische, westlich geprägte Kunstgeschichte, dessen Etappen diesen Text chronologisch strukturieren, und die Untersuchungen der ausgestellten Werke, die deren Beziehungen zu den Debatten der Geschichte herausarbeiten.

## ERFINDUNG DER FOTOGRAFIE: DER ANFANG DES DIALOGS

Die Bekanntmachung der Erfindungen von Louis Daguerre 1839 und William Henry Fox Talbot 1840 – die Fixierung von Lichteinstrahlungen auf Glas beziehungsweise auf Papier – legt den Grundstein für den Dialog zwischen der Malerei und der Fotografie. Das technische Wunder der Fotografie (aus dem griechischen *photós* «Licht» und *graphein* «schreiben, malen, zeichnen»), so die Benennung, unter der die Verfahren später subsumiert werden, ist keineswegs losgelöst von der Malerei entstanden. Das Ziel, dem die Fotografie einen grossen Schritt näher gekommen ist, nämlich in erster Linie die akkurate Darstellung der sichtbaren Realität, ist bis dahin ein Bestreben der Malerei; insbesondere der realistischen Malerei, um den Begriff zu nennen, der Ende der 1840er-Jahre um Gustave Courbet erscheint. Louis Daguerre ist Maler von Beruf, bevor er sich mit Nicéphore Niépce der Entwicklung «heliographischer» Arbeiten widmet. Gisèle Freund analysiert, dass die Miniaturisten, welche Porträts für die mittleren Schichten des Bürgertums schaffen, die ersten «Opfer» des neuen Mediums sind. Bereits ab 1840 ist es üblich, dass diese die Fotografie als Zweit- und Brotarbeit aufnehmen. Die Qualität der allerersten Fotografien beruhe gerade darauf, so Freund, dass ihre Schöpfer in erster Linie Maler sind.<sup>2</sup>

Auch Walter Benjamin versteht Courbets Einsatz für Realismus in der Malerei als Vorahnung gewisser technischer Verbesserungen der Fotografie. Da Courbets Schaffenszeit mit der frühen Phase der Fotografie zusammenfällt, bestehen Möglichkeiten für wechselseitige Anregungen: «Sein berühmtes Bild *«Die Woge»* kommt der Entdeckung eines photographischen Sujets durch die Malerei gleich. Courbets Epoche kennt weder die Gross- noch die Momentaufnahme. Seine Malerei zeigt ihr den Weg. [...] Courbets besondere Stellung liegt darin, dass er der letzte war, der versuchen konnte, die Photographie zu überholen. Die Späteren suchen ihr zu entgehen. So zuvörderst die Impressionisten.»<sup>3</sup>

Der Bruch, der Mitte des 19. Jahrhunderts stattfindet, bringt die Malerei in ein neues Zeitalter, in welchem sich Schritt für Schritt die Annäherung an ihr Wesen, an ihre Definition entwickelt. Die Fotografie verwirklicht eine der Hauptaufgaben der Kunst, die bis dahin weitgehend von der Malerei getragen wurde: eine angeblich objektive Darstellung der Wirklichkeit. Diesen Umstand kann sie nicht unverändert hinnehmen, und ihre Reaktion führt zu einem knapp einhundert Jahre langen Weg der Selbstbeschäftigung, der in die Fragen mündet: *Was ist Malerei? Welches sind ihre Eigenschaften?* Zusammengefasst: Die Malerei erlaubt sich, die Welt nicht mehr so darzustellen, wie sie angeblich ist – dies wird fortan der Fotografie überlassen –, sondern so, wie der Künstler sie interpretiert. Die neue Bestimmung öffnet der Malerei grundlegend neue Möglichkeiten, wie den Fokus auf Licht und

Farbe (Impressionismus), die bewusste Verzerrung von Bildelementen (Expressionismus), der Einsatz multipler Blickpunkte auf ein Objekt (Kubismus) oder die gegenstandslose Malerei.

Der Weg, den die Malerei mit dem Impressionismus eingelenkt hat, führt in den 1910er-Jahren zur Abstraktion: mit Wassily Kandinsky auf der farbigen, lyrischen Seite, welche vom Expressionismus her kommt, und Kasimir Malewitsch in einer formorientierteren Sprache. Die Radikalität dieser Positionen, die Malerei auf «Farbe auf Leinwand» reduzieren, wird 1960 im Kontext des amerikanischen abstrakten Expressionismus durch Clement Greenberg theoretisiert. Unter dem Begriff der Spezifität des Mediums soll sich jede Kunst auf die Auseinandersetzung mit ihren grundlegenden, einzigartigen und nicht reduzierbaren Eigenschaften konzentrieren.<sup>4</sup> Auch wenn ihr dies in erster Linie weniger Spielraum verschafft, gewinne sie so an Unabhängigkeit und «Reinheit»<sup>5</sup>. In der Malerei gehe es um Oberfläche, um die Form des Trägers und um Farbe; die Abstraktion sei nicht das Ziel, sondern ergebe sich durch das Streben nach Zweidimensionalität, die die Malerei von der Bildhauerei unterscheidet. Es muss allerdings festgehalten werden, dass das Pendel der Avantgarden die Malerei nicht zielstrebig weg von jeglichem Bezug zur Wirklichkeit führt. Neue Sachlichkeit, Surrealismus, auch dadaistische Fotocollagen wie die einer Hannah Höch zeigen, dass die Malerei gewisse realistische Ansprüche nicht aufgegeben hat. Sie scheint sich gleichwohl bewusst zu sein, dass ihre Version der abgebildeten Welt persönlich, politisch, subjektiv ist, und versteht dies als ihre Stärke.

Auf der Seite der Fotografie stellt sich nach ihrer Erfindung zunächst die Frage, ob sie dem Kreis der schönen Künste angehöre. Ihr mechanischer Charakter verhindert, dass sie selbstverständlich und ohne Auseinandersetzung vom Gebilde der Kunst aufgenommen wird. 1897 setzt sich Robert de la Sizeranne in seinem Text «Ist Fotografie eine Kunst?» für eine den Künsten zugerechnete Fotografie ein. Er verteidigt damit den fotografischen Pictorialismus, der ab den letzten fünfzehn Jahren des 19. Jahrhunderts eine an die Malerei angelehnte Ästhetik einführt. Die Fotografien des Pictorialismus werden nachträglich per Hand bearbeitet, sodass in den Abzügen wieder Unikate vorliegen. Obwohl der Pictorialismus als die erste künstlerische Bewegung der Fotografie gilt, schafft er es nicht, ihr eine eigenbestimmte Definition zu geben.

## VERFLECHTUNG DER MEDIEN

Erst in den 1960er- und 1970er-Jahren nähern und reiben sich Malerei und Fotografie erneut grundlegend aneinander. Ab dann nämlich spielt die Fotografie im Kunstdiskurs eine entscheidende Rolle. Drei Kunstbewegungen sind für dieses Zusammentreffen kennzeichnend:



die Pop-Art, der amerikanische Fotorealismus und die Auseinandersetzung der Fotografie mit klassischen Bildern der Kunstgeschichte.

Die Idee, dass jede Kunst durch die Verstärkung ihrer sie definierenden Eigenschaften an Wirkungskraft gewinnt, noch 1960 von Greenberg verteidigt, greift nun nicht mehr: Die Malerei bezieht sich auf die Fotografie und die Fotografie verweist auf die Malerei. Hiermit ist auch der Horizont erreicht, an den die ausgestellten Werke anknüpfen.

#### DAS MEDIALE BILD

Das Bewusstsein, dass sich die Rezeption von Bildern in der aufkommenden Konsumgesellschaft verändert, drückt sich beispielhaft bei Andy Warhol und Gerhard Richter aus. Beiden geht es um den Umgang mit dem in Massen reproduzierten fotografischen, meist schwarz-weißen Bild. Und so entstehen zeitgleich Gemälde zu ähnlichen oder gar identischen Bildmotiven, wie beispielsweise jenen von Jackie Kennedy und später Mao, die auf die Ästhetik der Fotografie Bezug nehmen.<sup>6</sup> Warhol stellt dabei stets seine Nähe zur Werbegesellschaft zur Schau und bedient sich der Serigrafie. Gerhard Richter, der seinerseits vor seiner Flucht in Dresden für die SED Wandgemälde erschafft, greift auf die traditionelle Maltechnik (Öl auf Leinwand) zurück. Wie die Fotografie erlaubt die Serigrafie, mit einem verhältnismässig schnellen Verfahren eine Vielzahl an Kunstwerken zu schaffen, was im Kontrast zu den Unikaten der Gemälde von Richter steht. Warhol und Richter haben in ihren politisch entgegengesetzten Ländern gelernt, dass ideologische Bilder, ob Werbung oder Propaganda, ihre konstruierte Natur verbergen müssen. Genau dies legen sie in den Arbeiten der frühen 1960er-Jahre mit dem Verweis auf die fotografische Herkunft des Bildes offen. Sie deuten somit darauf hin, dass einem Pressebild als Bild die gleiche Bedeutung zugerechnet werden muss wie einem Gemälde, was als Anerkennung der Fotografie durch die Malerei verstanden werden kann. Sie gehen sogar beide so weit, in der eingesetzten Technik an eine charakteristisch fotografische Eigenschaft anzuknüpfen: die Unschärfe. John Curley sieht in Warhols Umgang mit den Vorlagen sogar die Möglichkeit, die Fotografie – auch wenn sie Abbild eines vergangenen Momentes ist und ein erkennbares Motiv besitzt – als abstrakt zu verstehen. «By manually reproducing these low-quality newspaper photographs on canvas, Warhol showed his understanding that ambiguity – even abstraction – could reside within the photograph.»<sup>7</sup> Man versteht, dass es hier genauso um den Inhalt des Bildes und seine Ikonographie geht als um das Spiel der Medien.

Die kleinen, sehr feinen Stickereien auf Leinwand des Stansers Donato Amstutz (Seite 13) zeigen je einen Schädel auf einer horizontalen Fläche, schwarz auf weiss gestickt, in Nahaufnahme. Das Nebeneinander



an schwarzen Stichen, das keine sanften Übergänge mittels grauer Farbabstufungen des Garns zulässt, erinnert visuell an die Serigrafie, doch setzt es sich von der Schnellebigkeit der Bilder in der zeitgenössischen Gesellschaft ab. Das Sticken, ein langwieriges, anachronistisch wirkendes Handwerk, steht im Gegensatz zum Tempo, mit dem Bilder angeschaut werden; die haptische Qualität des Garns zum Bildschirm, auf dem die Finger heute von Bild zu Bild wischen; der Totenkopf, zwar ein klassisches Motiv der Malerei, zu einer Gesellschaft, die dem Sterben wenig Raum lässt. Der Blick des Betrachters auf die Stickereien ist dennoch geprägt von seiner Zeit: Das günstig gedruckte, schwarz-weiße Pressebild, auf das die Pop-Art bereits anspielte, sieht der Zeitgenosse auch durch die Stickereien hindurch.

Der Fotorealismus, der Ende der 1960er-Jahre in Amerika entsteht und bald mit Franz Gertsch einen europäischen Vertreter bekommt, führt die Reflexion zum Status des Bildes, die in der Pop-Art zentral ist, weiter. Die von Louis K. Meisel theoretisierte Malerei von Richard Estes, Ralph Goings, Chuck Close oder Robert Bechtle, um die bekanntesten Beispiele zu nennen, ist durch ihr kompromissloses Zurückgreifen auf die Fotografie gekennzeichnet, dessen Rolle eindeutig die des Hilfsmittels, um das Bild «richtig» zu malen, überschreitet. Die Fotorealisten malen Fotografien, bevor sie die Autos, Reklamen, amerikanische Dinners oder Strassenansichten, die fotografiert sind, darstellen. Die Fotografie ist in einem ähnlichen Masse ihr Thema, wie es für die Sprache bei Joseph Kosuth gilt. Die Bedeutung ihres Vorgehens ist

# Donato Amstutz

## Crâne

← Seite 13

weit grösser, als es die Kunstgeschichte, die bisher den Minimalismus und die Conceptual Art in den Vordergrund stellte, wahrhaben will. Die Radikalität der Fotorealisten besteht darin, einen Schritt zurückzugehen, indem sie die Figuration akzeptieren, um dem fotografischen Bild als Medium seinen Wert zurückzugeben. Anders als bei Warhol oder Richter verweisen sie nicht auf die Massenmedialität der Fotografie, sondern auf die Einzigartigkeit jedes Bildes, das sie mühevoll und oft in sehr grossem Format abmalen.

Das *Herbstliche Stillleben* und die *Spiegelung* von Erwin Gloor (Seiten 17–19) könnten als späte Beispiele des Fotorealismus verstanden werden – ein Begriff der für seine seit 2004 entstandenen, nicht expressiven Gemälde fällt,<sup>8</sup> dessen Definition allerdings streng genommen nur die erste Generation von Künstlern berücksichtigt, die vor 1972 in diesem Stil aktiv war.<sup>9</sup> Die zwei Gemälde, die 2012 und 2013 entstanden sind, unterscheiden sich nichtsdestoweniger auch inhaltlich deutlich von den fotorealistischen Arbeiten der 1970er-Jahre: zum einen in der Wahl der Genres des Stilllebens und des Porträts, die sich eher in die europäische Tradition der Malerei einschreibt als die Darstellungen des konsumorientierten amerikanischen Alltags, zum anderen in der Konsequenz, mit der der Maler das fotografische Vorbild abmalt. Denn der aufmerksame Betrachter findet in jeder dieser neueren Arbeiten eine «List»<sup>10</sup>: Der Würfel, dessen Augen nicht realitätsgetreu verteilt sind, und der Gesichtsausdruck, der in der Spiegelung abweicht. «Wenn in der zeitgenössischen Malerei am Beginn des 21. Jahrhunderts realistische Darstellungsmethoden erneut ihren Stellenwert innerhalb der pluralistisch ausgeprägten Felder der Kunst behaupten, dann sind diese jedoch weniger als eine Wiederbelebung des Fotorealismus zu sehen. Vielmehr erscheinen sie unmittelbar durch die von der heutigen Fotografie veränderte Wahrnehmungspraxis und den Erfolg dieses Mediums determiniert.»<sup>11</sup> Das bewusste Täuschen fordert den Betrachter heraus, seine Wahrnehmung des Gemäldes als «fotorealistisch» zu überdenken.

Ebenfalls auf der Basis einer Fotografie entstand der *Glastisch* von Martin Volmer (Seite 16). Die Bildelemente, ein günstiger Kunstband, der die Aufmerksamkeit auf «artists at the rise of the new millennium»<sup>12</sup> lenken will, die Modepflanze Orchidee, ein digitales Musikabspielgerät und ein Murano-Aschenbecher, der hart auf dem Glastisch steht, wirken kühl. Der Eindruck wird durch den Gegensatz des weichen Farbauftrags und durch die Materialität der Leinwand verstärkt. Auch hier stellt sich in einem Punkt die Frage nach dem Wirklichkeitsgrad: Ausgerechnet der Bildschirm des iPods – der das Bild schon in seinem deutschen Wort trägt – bleibt verschwommen, und dies, obwohl die umliegenden Objekte und wohl auch die zugrundeliegende Fotografie scharf sein dürften.

### Martin Volmer

#### Glastisch

Seite 16 →

Die zwei Fotografien des aus Schaffhausen stammenden Simon Brühlmann (Seiten 21–22) bilden ein dezentes Gegenstück zu den Gemälden von Gloor und Volmer. Die Porträts weisen zwei klassische fotografische Merkmale auf: die Wahl der Nahaufnahme, die den Fotografen – bis auf das prominente Beispiel vom Fotorealisten Chuck Close – geläufiger ist als den Malern, und der Ausdruck der Porträtierten mit ihren weit aufgerissenen





# Erwin Gloor Herbstliches Stilleben

← Seite 17

## Erwin Gloor Spiegelung

Seite 19 →

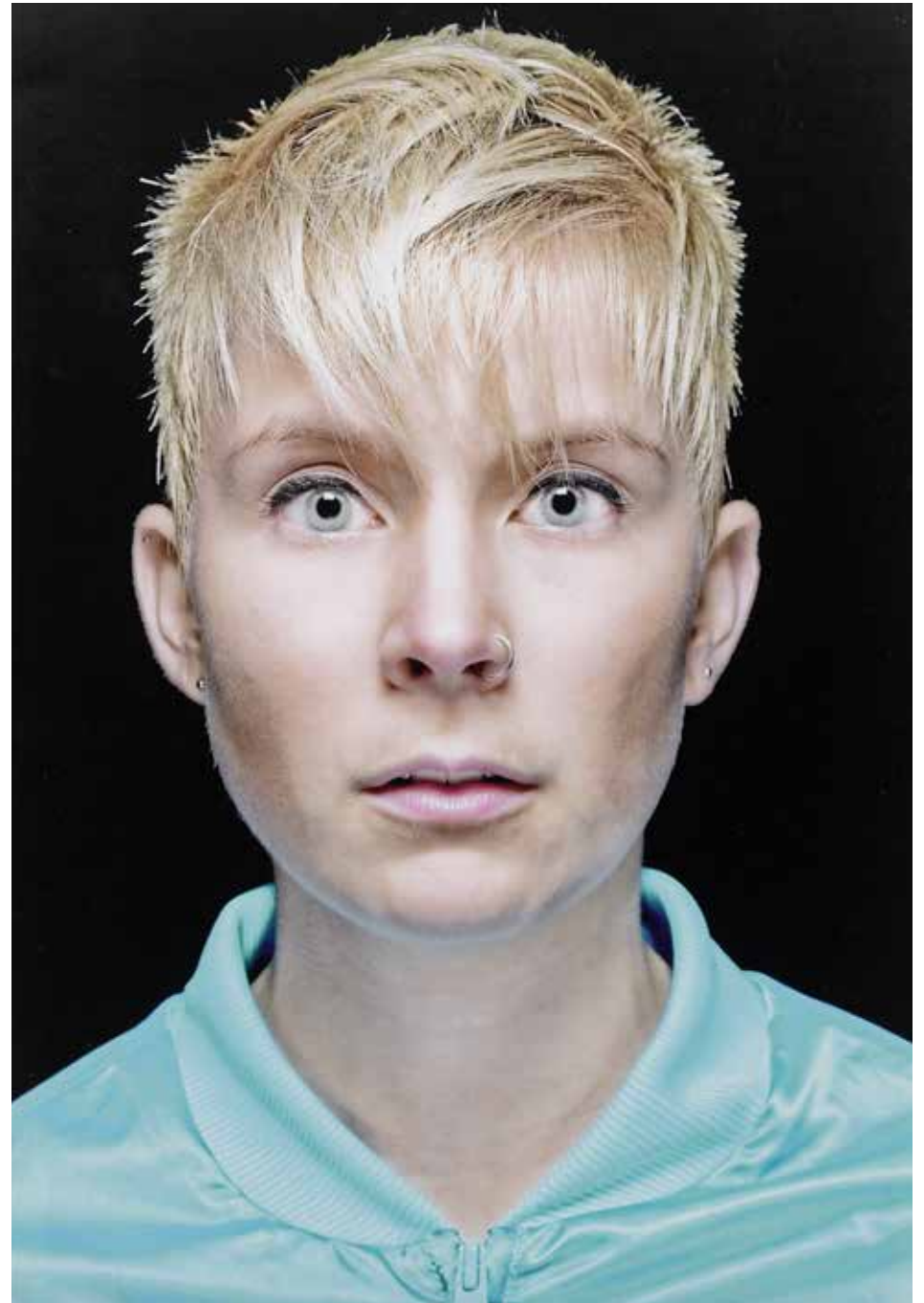


# Simon Brühlmann Ohne Titel Nr 1

Seite 21 →

# Simon Brühlmann Ohne Titel Nr 2

Seite 22 →





Augen, als wären sie vom Auslösen der Bildaufnahme überrascht, der typisch für ein Medium ist, das Bruchteile von Sekunden einfängt. Und doch wirken sie unecht, posiert und gar, insbesondere in der Wiedergabe des Gefüges der Haut und der Textilien, malerisch. Die weitläufige nachträgliche Bearbeitung der Farben und der Lichtkontraste am Computer wirft Zweifel um diese zwei Gestalten auf: Warum schauen sie so unschlüssig? Wer sind sie? Gibt es sie wirklich? Indem jede Unregelmässigkeit, jeder Charakterzug, jedes Muttermal retuschiert wurde, verschwindet die Ähnlichkeit zwischen den porträtierten Frauen und ihrem Abbild. Das Zurücktreten der Persönlichkeit, die einem Porträt seine Wirklichkeit gibt, löst ein Gefühl des Unbehagens aus.

#### KUNSTGESCHICHTE ALS HORIZONT

Im Medium der Fotografie fällt der Kunstgeschichte generell und der Malerei insbesondere eine wichtige Rolle als inhaltliche Bezugsposition zu. Die Begeisterung der Fotografie am bereits existierenden Bild drückt sich in den zahlreichen Rückgriffen auf zweidimensionale Bilder wie auch auf geistige Bilder, Klischees oder Motive aus. In den 1980er-Jahren prägt die Amerikanerin Sherrie Levine mit ihren Fotografien von früheren Klassikern der Fotografie den Kunstdiskurs. In ihrer wohl bekanntesten Serie fotografiert sie die ikonisch gewordene Reportage von Walker Evans aus den 1930er-Jahren ab, in der er das amerikanische Leben in der Zeit der Grossen Depression dokumentiert. Anders als beim Fotorealisten Malcolm Morley, der 1968 eine Fotografie des Ende der 1660er-Jahre entstandenen Gemäldes von Jan Vermeer *Die Malkunst*<sup>13</sup> in mehr als doppelt so grosse Dimensionen abmalt (*Vermeer, Portrait of the Artist in his Studio*<sup>14</sup>) und damit ein wichtiger Vorläufer ist, hält sich Levine bei ihrer Aneignung an standardisierte fotografische Masse. In ähnlicher Weise fotografiert Richard Prince Cowboy-Marlboro-Werbungen ab, die bis heute im kollektiven Unbewussten mit der Zigarettenmarke in Verbindung gebracht werden, wobei er durch ein konsequentes Reframing seine künstlerische Position deutlich zum Ausdruck bringt. Die Arbeiten von Prince bringen ihrerseits den Schweizer Künstler Hannes Schmid, Urheber einiger der Fotografien, die als Vorlagen für Marlboro-Kampagnen dienten, dazu, sein Thema zwischen 1993 und 2003 wieder in die Gattung der Malerei zu setzen und durch die Kopien in Öl neue Originale seiner eigenen Fotografien herzustellen.<sup>15</sup>

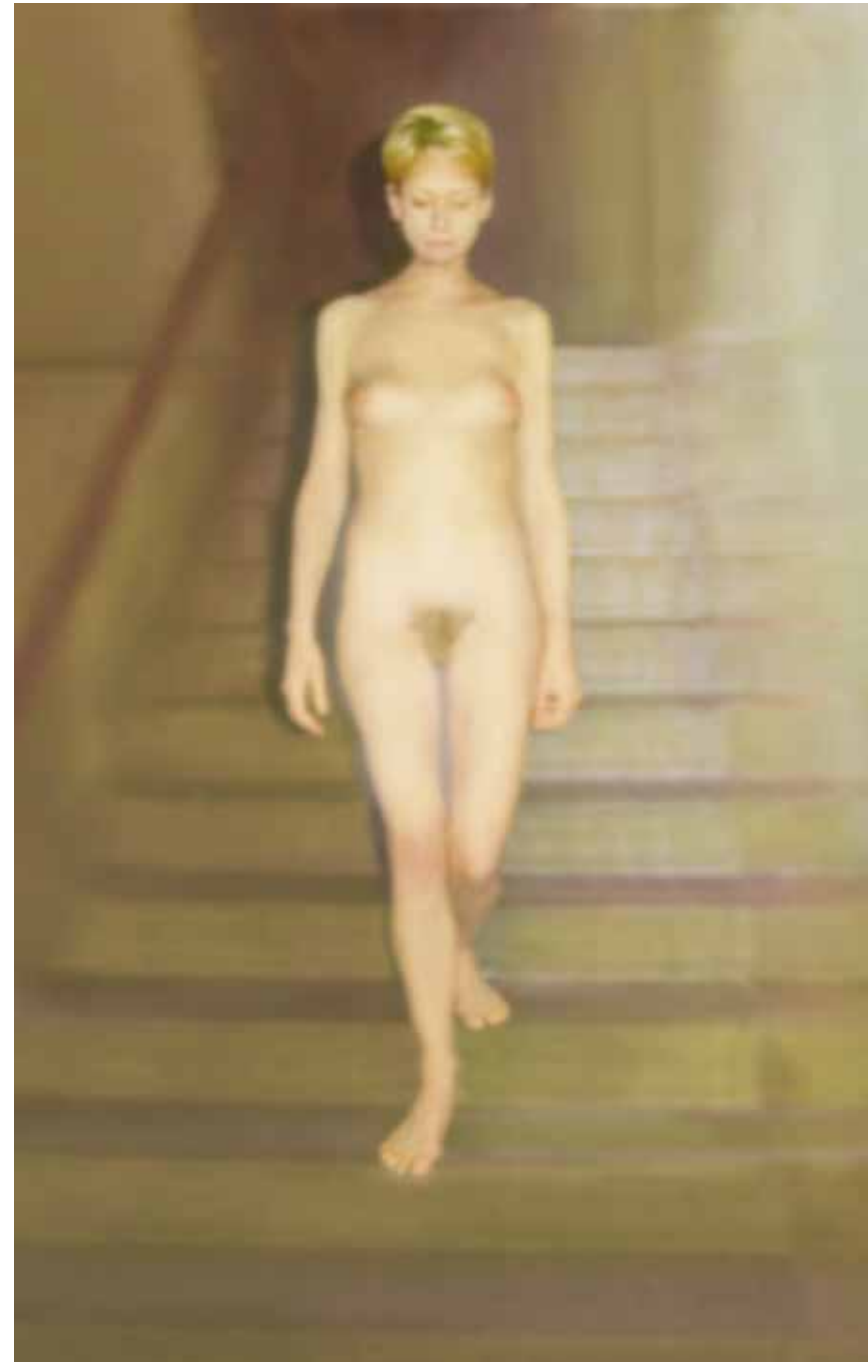
Im selben Umfeld entstehen auch Fotografien, die sich nicht auf bereits existierende Bilder im materiellen Sinn stützen, sondern auf Idealbilder, die sich durch die Medien Fotografie, Fernsehen, Film oder Malerei verbreiten. Die *Untitled Film Stills* (1977–1980) und etwas später die *History Portraits* (1988–1990) von Cindy Sherman zeigen, wie sich die



Künstlerin selbst mittels Schminke, Perücken und Accessoires als Schauspielerin oder Protagonistin historischer Porträts alter Meister inszeniert. Die Fotografien Shermans sind dabei oft nicht eins zu eins zuzuordnen; das Vorbild ist nicht ein «Einziges». Sie stützen sich auf Stereotype beziehungsweise auf Klischees – ein Wort, das auf die Verbindung zwischen Vorurteil und Bild hinweist; das französische *cliché* ist eine negative, fotomechanisch hergestellte Druckplatte und findet zudem als Oberbegriff für fotografische Abzüge oder Fotografien Verwendung.

Der Kanadier Jeff Wall schafft seinerseits seit 1978 komplex komponierte Fotografien, die schon durch ihre Präsentationsform, auf Plexiglas aufgezogen und hinterleuchtet, die Bildschirmlosigkeit unseres aktuellen Bilderkonsums vorauszuahnen scheinen. Wall arbeitet in seinen Werken mit Zitaten aus anderen Kunstgattungen, die er verfremdet und in einen neuen Kontext stellt. Dabei bedient er sich sowohl bei den Meisterwerken der modernen Literatur wie bei der Malerei. In *The Storyteller*<sup>16</sup> von 1986 wird die Dreiergruppe aus dem *Déjeuner sur l'herbe*<sup>17</sup> von 1863 von Édouard Manet zitiert, allerdings nicht vom originalen Gemälde abfotografiert, sondern mit realen Schauspielern auf einer Brachfläche am Rande einer Autobahn reinszeniert. Das Hervorheben bekannter Bildelemente, was in der Malerei seit Jahrhunderten gang und gäbe ist, wird hier durch die – am Anfang noch analoge, später digitale – Fotomontage übernommen. Die völlig durchkomponierten Bilder von Wall wirken für den Betrachter, der die Anspielungen nicht erkennt, seltsam realistisch. Die Doppelfigur des Fotografen und Kunsthistorikers, die Wall stets verkörpert – er schreibt sich selbst mittels eigener kunsthistorischer Texte in die Reihen der Künstler ein, die er in seinen Arbeiten aufgreift –, zeigt, dass die Fotografie nun unwiderruflich im Kreise der schönen Künste aufgenommen ist.

Die lebensgrosse Arbeit *Ella (Selbstporträt nach Gerhard Richter)* vom Schaffhauser und Zürcher Künstlerduo EberliMantel (Seite 25) stellt eine nackte Frau die Treppe hinuntersteigend dar. Der 2001 entstandene Druck auf Diasec, die grosszügigen Dimensionen des Werkes und die Genauigkeit der Darstellung des menschlichen Körpers deuten auf eine Fotografie. Das Gesamtbild erscheint dennoch merkwürdig unscharf: Nicht die Frau, die in Bewegung ist, verschwimmt, sondern das Treppenhaus, und zwar unabhängig von jeglichen Tiefenverhältnissen. Das Ergebnis ist eine befremdliche Seherfahrung: Obwohl das Bild als Fotografie klar zu erkennen ist, liefert der umliegende Raum den Eindruck eines Dekors. Der erste kunsthistorische Verweis wird im Titel angesprochen: Das direkte Vorbild, das EberliMantel mit fotografischen Mitteln nachahmen, ist Gerhard Richters Gemälde *Ema (Akt auf einer Treppe)*<sup>18</sup> von 1966. Anders





als bei den eben zitierten Amerikanerinnen Levine oder Sherman handelt es sich weder um das Abfotografieren eines originalen Kunstwerkes noch um eine Inszenierung eines Ideal-, und als solches nicht direkt existierendes Bildes, sondern um eine Inszenierung eines bereits bestehenden Originals. Das Bild von EberliMantel entstand noch als analoge, scharfe Fotografie in einem zufällig ähnlich proportionierten Treppenhaus wie jenes bei Gerhard Richter, welche in einem zweiten Schritt digitalisiert und nachträglich am Computer «malerisch» gemacht wurde. Mit den digitalen Daten als Arbeitsmaterial haben die Künstlerinnen Farben und Tonwerte angepasst; zudem wird hier Schärfe nicht als optisches Phänomen, sondern gezielt und per Hand eingesetzt.

Wie der Titel der Fotografie von EberliMantel deutet auch der Titel des Gemäldes von Gerhard Richter auf ein Vorbild hin: *Nu descendant un escalier n°2*<sup>19</sup> von Marcel Duchamp, das 1912 kurz vor seinen ersten Ready-mades entsteht und damit eines seiner letzten Gemälde ist. Das Wiederaufgreifen des Motivs durch Richter fällt mit der Behauptung der Malerei als tragfähiges, lebendiges Medium zusammen, die Duchamp durch die Radikalität seines Kunstverständnisses damals infrage stellt. Teil der Aufregung, die Duchamps Gemälde sowohl beim *Salon des indépendants* von 1912 wie bei der *Armory Show* von 1913 bewirkt, tischen Darstellung des in einem einzigen Bild Manier – in aufeinanderfolgenden Momenten in Bewegung gezeigt wird. Dass ähnliche Versuche, die Bewegung in mehreren nebeneinander- oder übereinanderliegenden Bildern zu fassen, bei Eadweard Muybridge und Etienne Jules Marey bereits Ende der 1870er-Jahre mit der Chronofotografie erfolgen, vervollständigt die gegenseitigen Anspielungen, die sich Malerei und Fotografie treppenartig zuschieben.

Ausserhalb dieser Kette direkter Anspielungen ist *Ella* auch im Dialog zu einer Arbeit von Jeff Wall zu betrachten: *Odradek, Taboritská 8, Prag, 18. Juli 1994*<sup>20</sup> von 1994. Auf Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* von 1919 basierend zeigt die Fotografie im Leuchtkasten eine sportlich gekleidete junge Frau, die eine Treppe in Prag, der Geburtsstadt Kafkas, hinuntersteigt. Der im Titel genannte Odradek, ein seltsames, zwirnpulartiges Wesen, das sich meistens auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen oder im Flur aufhält und versteckt, wird vom Betrachter fast vergeblich gesucht: Er versteckt sich, kaum zu erkennen, zwischen Treppe und Pfeiler. Die Kafka-Rezeption sieht im oft abwesenden, manchmal auftauchenden, nie einzufangenden Wesen ein Bild für «die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen»<sup>21</sup>. Damit entsteht auch eine Analogie für die lange Kette an

André Bless  
Nude Descending a Staircase  
Seite 27 →

hängt mit der schematischen Darstellung des Aktes zusammen, das – ganz in futuristischer



kunsthistorischen Zitaten, die bei *Ella* mitklingt. All diese Versuche, die immer wieder um ein Thema kreisen, scheinen es weder abschliessend fassen zu können noch zu garantieren, dass es nicht wieder verschwindet.

Die Videoinstallation von André Bless (Seite 27) greift auf eine subtile Art und Weise in dieses Spiel ein. Der englische Titel von Duchamps Gemälde *Nude Descending a Staircase*, der durch das Verbleiben des Gemäldes in Amerika gängig wurde, wird auf eine reale Treppe projiziert. Es handelt sich weder um Malerei noch um Fotografie, ist dennoch eine Schrift des Lichtes. Der Rückgriff auf das Medium Text lehnt zwar jegliche bildnerische Darstellung der Wirklichkeit ab, aber die Idee des Hinabgehens wird durch das langsame Fliessen des Textes nach unten visuell vermittelt. Die Projektion auf eine dreidimensionale Bildfläche zeigt, dass auch die Schrift – dessen Mechanisierung durch die Erfindung des Buchdruckes vor knapp 500 Jahren einen ähnlichen medialen Bruch bewirkte wie die Erfindung der Fotografie – Verzerrungen unterworfen ist.

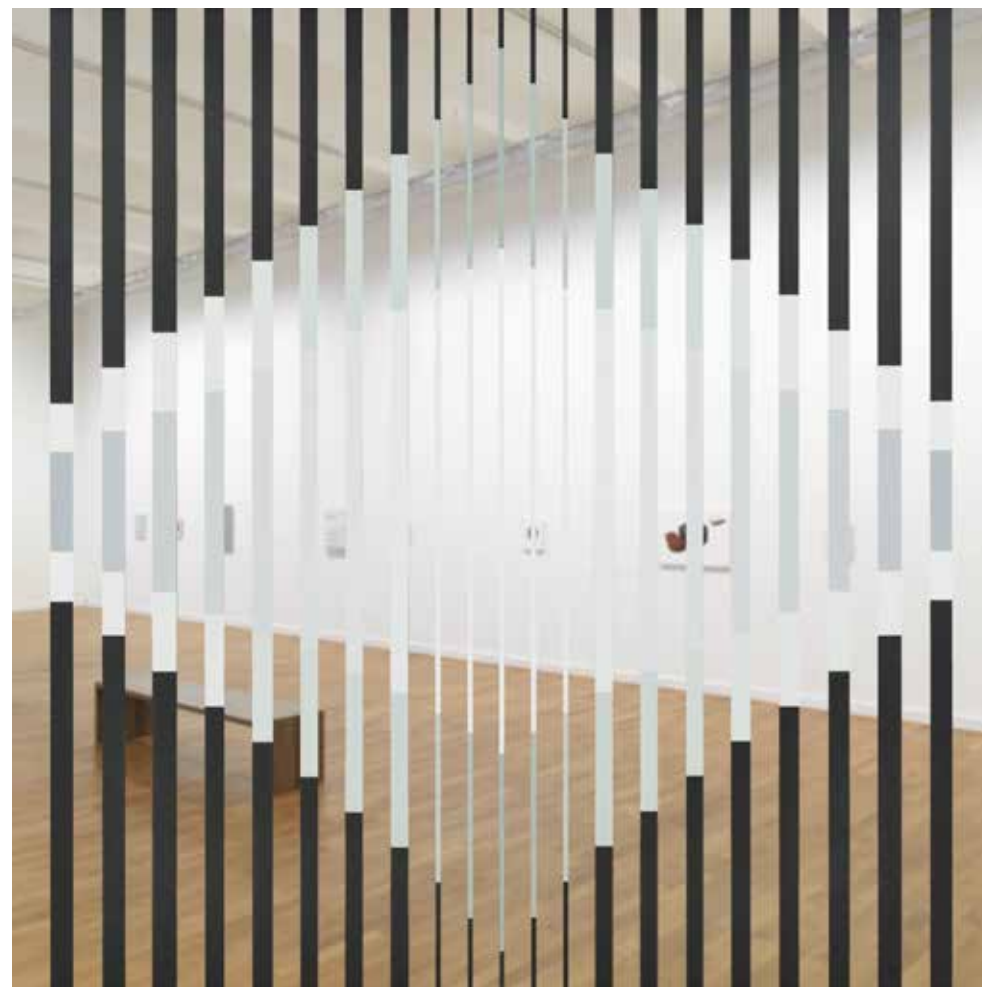
### WIRKLICHKEITSBEZUG, UNSCHÄRFE UND ABSTRAKTION

Die besprochene Arbeit von EberliMantel hat bereits auf eine Eigenschaft hingewiesen, die mit dem Aufkommen der Fotografie in den Vordergrund geraten ist: die Unschärfe<sup>22</sup>. Während sie in den ersten Jahren der Fotografie wegen der langen Belichtungszeiten Ergebnis der Technik war, wird sie später gezielt, durch die Einstellung des Objektivs, als Stilmittel eingesetzt, um unterschiedliche Tiefenverhältnisse herauszuarbeiten, um Bewegung darzustellen oder um eine gewisse Härte aus dem Bild zu nehmen. Die instinktive Annahme, ein scharfes Bild sei an der Realität näher dran, und im Gegenzug, dass ein unscharfes Bild weniger dokumentarisch, dafür aber «künstlerischer» wirke, ist vereinfacht: Die Unschärfe hat mit dem Inhalt des Bildes, mit seinem Wirklichkeitsbezug wenig zu tun.

Rolf Forster  
Grau

Seite 29 →

Rolf Forsters *Grau* (Seite 29) ist ein Acrylgemälde auf Spiegelglas, in dem der Betrachter sein eigenes Bild betrachten kann. Die geometrischen vertikalen Abstufungen, in verschiedenen Grautönen gemalt, unterbrechen oder vernebeln das an sich scharfe Spiegelbild. Der Spiegel – der bis heute Bestandteil eines besseren Fotoapparats ist – fängt wie kein anderes Mittel die Wirklichkeit ein: Seine Form, Grösse, Tönung und eventuelle Krümmung haben einen Einfluss auf das gesehene Bild, doch im Rahmen seiner materiellen Gegebenheiten ist er neutral. Die Linse, die das wiedergegebene Bild scharf stellt, ist im Auge des Betrachters – und damit ausserhalb des vom Künstler kontrollierten Spielraums. Beim Betrachten der Arbeit steht der Besucher sich selbst in einer Grauzone gegenüber.



Emanuel Gloor *Scheinwerfer* (Seite 32) greifen die vertikal linierte Unschärfe von Forsters Spiegelbild auf. Diese Form von Unschärfe erinnert eher an die frühen analogen Fernsehbilder als direkt an eine fotografische Unschärfe, die ja durch die Einstellung der Linse nie «gestreift» erscheint. Inhaltlich allerdings nehmen die Gemälde ein fotografisches Thema auf. Das Licht, von einem Autoscheinwerfer erzeugt, wird auf einer Bildfläche aufgenommen und fixiert.

Diese zwei Positionen aus den späten 1970er-Jahren entstehen gut zehn Jahre vor der digitalen Revolution und bilden in der Ausstellung zugegebenermaßen einen Rückblick. Im Medium der Malerei erinnern sie daran, dass die Wirklichkeit nicht immer scharf abgebildet sein muss, um wahrgenommen zu werden. Unschärfe, sofern sie reflektiert ist, könne sogar dazu beitragen, besser zu sehen. «Genauigkeit im Approximativen kann statistische Einzelheiten an Präzision übertreffen»<sup>23</sup>, so Siegfried Krakauer 1927 in seinem Aufsatz zur Fotografie.

Der Schritt, von der Unschärfe zur Abstraktion zu gehen, wenn er auch gewagt und theoretisch schwierig ist, funktioniert visuell auf eine überraschende Weise über die Arbeit *Flashlines #65* und die Serie der *Shadows 1* von André Bless (Seiten 35–37). Beide Arbeiten werden beim ersten Betrachten als abstrakt wahrgenommen, dokumentieren aber objektiv ein Moment, ein Lichtverhältnis, das sie einfangen. *Flashlines #65*, die mit ihren – horizontalen – Streifen an Gloor und Forster erinnert, entstand im Zusammenspiel eines Scanners und einer Taschenlampe. Die zweite Arbeit, die fotografisch unscharf gehalten ist, was durch den Druck der Fotografien auf Aquarellpapier noch verstärkt wird, zeigt Licht- und Schattenspiele der Sonne auf dem scharlachroten Teppich des Regierungsgebäudes von Schaffhausen. Die Serie stellt somit eine Wirklichkeit dar, die in unmittelbarer Nähe vom Ausstellungsbesucher liegt. Auch wenn die Motive nicht auf Anhieb einzuordnen sind, handelt es sich streng genommen um völlig realistische, mechanisch erzeugte Aufnahmen eines Lichtspiels.

#### DIGITALES ZEITALTER

Die Anspielungen auf frühere künstlerische Positionen, die sich bereits um die Frage des Verhältnisses zwischen Malerei und Fotografie gedreht haben, wären irgendwann zu einem autarken Hin und Her zwischen den Medien geworden, wenn sie nicht von einem Paradigmenwechsel unterbrochen worden wären, der ab 1990<sup>24</sup> die Karten neu mischt. Die Erfindung der sogenannten digitalen Fotografie erfolgt fast zeitgleich mit der des World Wide Webs im Jahr 1989. Der Begriff der «digitalen Fotografie» impliziert, dass es sich bei der Digitalisierung lediglich um eine Anpassung des ursprünglichen Vorgehens handelt. Aber der Bruch geht tief: Während der analogen

# Emanuel Gloor Scheinwerfer 1

Seite 32 →

# Emanuel Gloor Scheinwerfer 2

Seite 32 →

# Emanuel Gloor Scheinwerfer 3

Seite 32 →



André Bless  
Flashlines #65

Seite 34 →

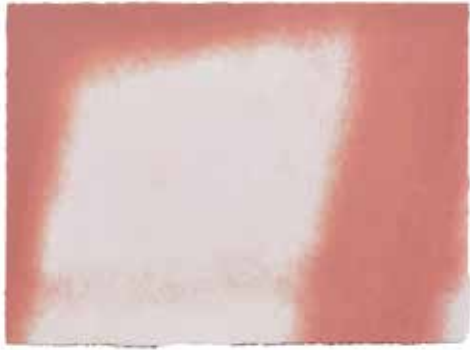


# André Bless Shadows 1

Seiten 35-37 →







Fotografie ein unumkehrbarer chemischer Prozess zugrunde liegt, handelt es sich bei der digitalen Fotografie um einen elektronischen Prozess, in den willkürlich eingegriffen werden kann – ein Bild kann spurlos gelöscht, ersetzt, heruntergerechnet oder grundlegend verändert werden. Manche Theoretiker, wie sehr früh schon William J. Mitchell, gehen sogar so weit zu behaupten, das neue Medium setze sich derart grundlegend vom alten ab, dass es zu einer «post-fotografischen Ära» führe.<sup>25</sup> Wenn auch die Wortwahl von Mitchell extrem erscheint, ist nicht zu leugnen, dass uns das digitale Zeitalter die Relativität unserer Sicht auf die Wirklichkeit verdeutlicht. Die Verbindung der beiden Technologien durch die ersten internetfähigen Mobiltelefone Ende der 1990er-Jahre verändert das Verhältnis des Menschen zur Realität: In kürzester Zeit ist jeder in der Lage, beliebig viele Bilder der erlebten Wirklichkeit zu schaffen und diese mittels einfach bedienbarer Programme zu verbessern, zu vervielfältigen, zu publizieren. Die Wirkung des fotografischen Bildes als Darstellung eines gewesenen Momentes entfaltet sich unabhängig davon, ob es analog oder digital ist. Peter Geimer beschreibt die daraus entstehende Ambivalenz: «Zwar weiss man von der vielfachen Manipulierbarkeit der Bilder, aber dieses Wissen führt nicht dazu, dass man dem Bild keine Glaubwürdigkeit mehr zugesteht.»<sup>26</sup>

Das Projekt *Hotel Vue des Alpes* vom Basler Künstlerpaar Studer/van den Berg, zu dem die ausgestellte digitale Fotografie *Sattel* gehört (Seite 39), schafft seit dem Jahr 2000 Räume, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Mittels Computerprogrammen entstanden so ein virtuelles Hotel ([www.vuedesalpes.com](http://www.vuedesalpes.com)), Fotografien und Installationen über einen Ort mitten in einer Alpenlandschaft, zu dem man über das Internet gelangt. Zimmer, Terrasse, Restaurant, behutsame Szenerien, Ausflüge zum Bergsee oder Picknick laden per Mausclick zu einer kostenlosen Auszeit ins Idyll ein. Die geschaffene Bildsprache verheimlicht in keiner Weise, dass es sich um eine konstruierte Realität handelt; der aufmerksame Beobachter verspürt gewisse Gefühle der Nostalgie für die frühe Zeit der digitalen Bildbearbeitung und merkt zum Beispiel, dass die Felsen ein bisschen zu orthogonal brechen. Doch die Sehnsuchtsort lässt das Bedürfnis nach der «wahren» Wirklichkeit in den Hintergrund drängen und schafft sich so seine eigene Realität.

Studer/van den Berg gestalten ihre Landschaften am Computer, indem sie Bildelemente frei verschieben und platzieren, was ihnen in einem neuen Masse die Einflussnahme auf die Komposition ermöglicht. Das Medium der digitalen Fotografie nimmt nicht mehr nur eine Realität (die inszeniert sein mag) auf, sie wird ebenfalls auf der Bildebene aktiv mitgestaltet. «Spätestens in der Nachbearbeitung am Computer verliert das

Studer/van den Berg  
Sattel  
Seite 39 →



fotografische Bild seine Haftung im Realen und nähert sich den grenzenlosen Gestaltungsmöglichkeiten der bildenden Künste. [...] Die «analoge» Fotografie erhält jetzt selbst den Status der überwundenen Gattung, den sie zuvor der Malerei zugewiesen hatte.»<sup>27</sup> Während bis dahin die Idee der Komposition in der klassischen, nicht inszenierten Fotografie hauptsächlich durch Framing zum Ausdruck kommt, können nun Elemente addiert werden; die Grössen-, Form- und Farbverhältnisse, die bisher lediglich berücksichtigt wurden, können neu technisch uneingeschränkt gestaltet werden. Die zwei Gemälde von Amédée Ozenfant und Erich Brändle (Seiten 41–42) verdeutlichen, auch wenn sie aus einem ganz anderen Kontext stammen, wie bewusst Maler mit der Komposition umgehen. Ob abstrakt wie bei Brändle oder ein klassisches Stilleben wie bei Ozenfant, sie schaffen einen Raum, der nur im Bild existiert. Der weisse Krug des Franzosen steht – oder schwebt gar – auf der Kante der tiefen Teller, die in dieser Realität nicht kippen. Diese Freiheit gewinnt nun auch die Fotografie.

Die zwei Arbeiten *B* und *E* aus der Serie *Monument* von Andrin Winteler (Umschlag und Seite 45) verdeutlichen das Verhältnis von Fotografie und Komposition explizit. Seit 2014 bearbeitet der Schaffhauser digitale Aufnahmen, in denen er einen Pixel nach dem anderen verschiebt. So verzerrt er die von ihm gewählten Landschaften in geometrische Kompositionen, die an Collagen erinnern mögen, allerdings subtiler auf die Konsequenzen der Manipulation von Bildern, aber auch auf die Veränderung von Umwelt und Natur durch menschliches Handeln hindeuten. Winteler bearbeitet nicht nur die auf den ersten Blick sichtbaren Konturen der Landschaft, er verändert

# Amédée Ozenfant Pot blanc et plats

Seite 41 →

die Pixelstruktur im ganzen Bild, auch dort, wo das Auge es kaum wahrnimmt. Seine Arbeiten nehmen 2017 neue Bildelemente auf, die ausdrücklich auf den Einfluss des Menschen auf die Landschaft weisen: Strassen, Autos, Menschen selbst oder – was uns hier besonders interessiert – fotografierende Menschen. Die Bilder der künstlich gestalteten Landschaften können umgehend eingeordnet werden, wohl weil es sich um Aufnahmen handelt, die an extra dafür gebauten Aussichtsplattformen oder Parkplätzen



Andrin Winteler  
Untitled #6, aus der Serie The Last Linearity

Seite 44 →

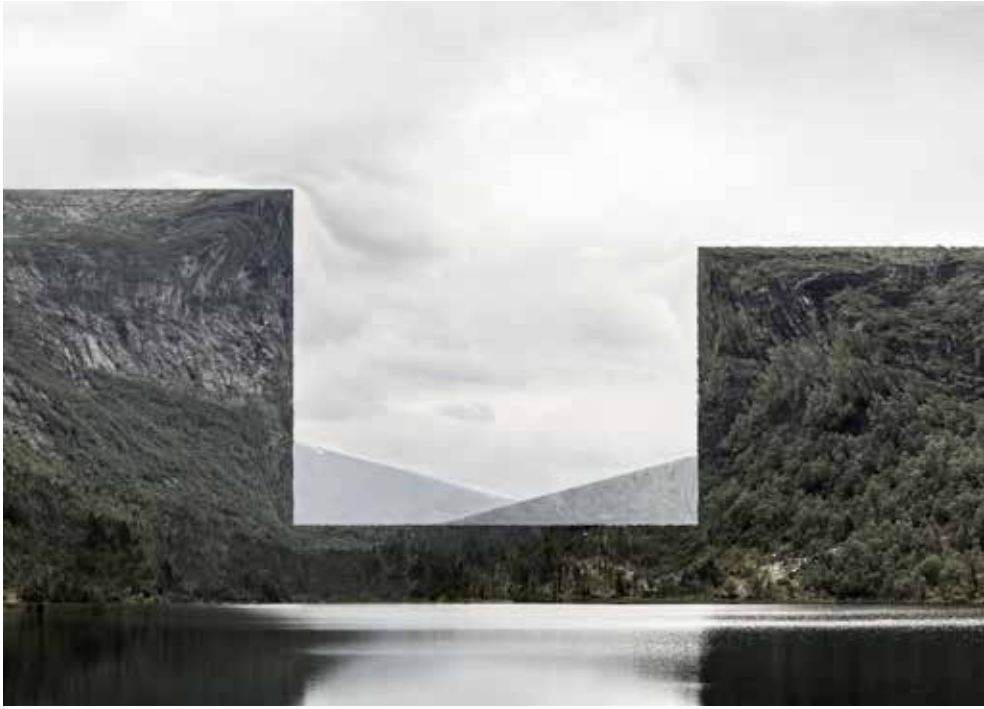
Andrin Winteler  
E, aus der Serie Monument

Seite 45 →



Erich Brändle  
Ohne Titel

← Seite 42





gemacht wurden. Die amerikanischen Nationalparks fungieren dabei als das Klischee der fotografierten Landschaft, die von in Birkenstock-Sandalen herumfahrenden Touristen festgehalten werden möchte, wie sie beispielsweise auch von Christophe Rey in *Touristic Americana*<sup>28</sup> von 2010 gezeigt wird. Die Thematisierung des Akts des Fotografierens bildet bei Winteler allerdings eine *mise en abyme*: Die bearbeitete Aufnahme kann sowohl vom Künstler selbst als von einem anonymen Fotografen stammen, der seine Bilder im Internet teilt – und dessen Doppelgänger abgebildet ist. Erst das Fotografieren macht diese verzerrten Landschaften möglich, als ob der schief geratene Horizont von *E* Ergebnis des Schnappschusses vom fotografierenden Herrn im Bild sei.

Die zwei Collagen auf Papier von Maya Bringolf (Seite 47) liefern ein Beispiel für ein distanzierteres Verhältnis zu den digitalen Medien. Auf einem schwarz gemalten Hintergrund, der den Weltraum evoziert, setzen sich Bildelemente ab, die die Künstlerin in ihrem medienübergreifenden Schaffen begleiten. Die Ausschnitte von digitalen Fotografien von Lüftungsröhren stammen teils von der Künstlerin selbst, die Fragmente ihrer installativen Arbeiten fotografierte, teils aus der Anonymität des Internets. Sie bilden den einzigen Bezug zur Wirklichkeit, doch ihr Gebilde setzt sich ohne Rücksicht auf räumliche Logik, Grössenverhältnisse und Perspektivenverzerrung zusammen. Die Kompositionen werden zudem von gemalten Elementen – dunkle Lackflecke und helle, gesprayte Kugeln – ergänzt. Die Synthese von Malerei und Fotografie, die hier entsteht, unterscheidet sich technisch nur minimal von Collagen vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Hinblick auf frühere zweidimensionale Arbeiten von Bringolf, die das Prinzip der fotografischen Collage ausschliesslich mit digitalen Mitteln umsetzen, ist dieser Rückgriff auf das Handwerkliche als eine bewusste Abwendung vom Bildschirm zu verstehen.

Die Illusion, dass die Wirklichkeit objektiv durch Kunst wiedergegeben werden kann, 150 Jahre nach der Fotografie sein. Doch wie wird auch die wegen technischen sterben. Bei Bildern ist der Wirklichkeitsbezug nach wie vor ein Ideal, um das sowohl die Malerei wie auch die Fotografie kämpfen. Doch die Möglichkeit, das Gewesene, das Geschehene oder das Erlebte darzustellen, wird nicht ohne die Subjektivität des aussagenden Menschen bestehen; dass ein Bild nicht mechanisch erzeugt wird, veränderbar und manipulierbar ist, sagt

## Maya Bringolf Ohne Titel

Seite 47 →



über seine Glaubwürdigkeit nichts aus. Vielleicht ist es an der Zeit, jedem Bild, ob gemalt oder fotografiert, analog oder digital, unbearbeitet oder manipuliert, abstrakt oder realistisch, ein Mass an Wirklichkeit zuzusprechen. Denn das Bild als solches gibt es immer.

Jennifer Burkard

- 1 Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte*, Carl Hanser Verlag, München 1980, S. 130.
- 2 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Rogner & Bernhard, München 1974, S. 41. Der erste Teil des Buches von Freund beruht auf ihrer 1936 an der Sorbonne abgeschlossenen Dissertation. Vgl. auch Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Band II,1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, S. 375.
- 3 Walter Benjamin, «Pariser Brief (2). Malerei und Photographie» [1936], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Band III, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 503.
- 4 Clement Greenberg, «Modernist Painting» [1960], in: Jed Perl (Hg.), *Art in America 1945–1970. Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism*, The Library of America, New York 2014, S. 161.
- 5 Die Anführungszeichen stammen von Greenberg. Ebd., S. 162.
- 6 Vgl. dazu John J. Curley, *A Conspiracy of Images. Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, Yale University Press, New Haven und London 2013.
- 7 Ebd., S. 168.
- 8 Hortensia von Roda, «Erwin Gloor. Balance zwischen Gestik und Meditation», in: *Erwin Gloor. Werke aus den Jahren 2004 bis 2013*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Schaffhausen und Galerie Mera, 3.11–14.12.2013, Edition MV Schaffhausen, Schaffhausen 2013.
- 9 Louis K. Meisel, *Photorealism*, Harry N. Abrams, New York 1980, S. 13.
- 10 Erwin Gloor im Gespräch mit der Autorin, Schaffhausen, den 24.11.2016.
- 11 Ulrich Wilmes, «Fotorealismus», in: Hubertus Butin (Hg.), *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont, Köln 2006, S. 94.
- 12 Uta Grosenick und Burkhard Riemschneider (Hg.), *Art now. 81 Artists at the rise of the new millenium*, Taschen, Köln 2005.
- 13 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. GG 9128.
- 14 The Broad, Los Angeles, Inv. B-MORL-2P92.33.
- 15 Matthias Frehner und Ildegarda E. Scheidegger (Hg.), *Hannes Schmid. Real Stories*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern, 13.03–21.07.2013, JRP Ringier, Zürich 2013.
- 16 Metropolitan Museum, New York, Inv. 2006.91.
- 17 Musée d'Orsay, Paris, Inv. RF 1668.
- 18 Museum Ludwig, Köln, Inv. ML 01116.
- 19 Philadelphia Museum of Art, Inv. 1950-134-59.
- 20 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Inv. 1994/76.
- 21 Walter Benjamin, «Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages», in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band II,2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, S. 431.
- 22 Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Klaus Wagenbach, Berlin 2002.
- 23 Siegfried Kracauer, «Die Photographie» [1927], in: ders., *Aufsätze 1927–1931*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990, S. 83–98.
- 24 Irene Ziehe und Ulrich Hägele: «Paradigmenwechsel – Ja oder nein?», in: dies. (Hg.), *Digitale Fotografie. Kulturelle Praxen eines neuen Mediums*, Waxmann, Münster 2009, S. 9–11.
- 25 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, Cambridge Massachusetts und London 1992.
- 26 Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2009, S. 108.
- 27 Ebd., S. 174.
- 28 Fonds municipal d'art contemporain, Genf, Inv. 2011-020 bis 076.



## WERKVERZEICHNIS

Die Gestaltung der Bildunterschriften antwortet auf die Dimensionen der Werke: Je kleiner eine Arbeit in Wirklichkeit, desto grösser ist die Legende. So soll auf die reale Natur der Bilder aufmerksam gemacht werden.

- Umschlag Andrin Winteler (\*1986), *B*, aus der Serie *Monument*, 2017  
Lambda Print, 100 x 140 cm, Auflage 1/4 (1 AP)  
Leihgabe des Künstlers
- S. 4 EberliMantel (Simone Eberli, \*1972, und Andrea Mantel, \*1966), *Leah (Selbstporträt nach Gerhard Richter)*, 2001  
C-Print, Diasec, 103 x 70 cm, Auflage 1/4 (2 AP)  
Privatbesitz
- S. 8 EberliMantel (Simone Eberli, \*1972, und Andrea Mantel, \*1966), *Maria Magdalena*, 2017  
C-Print, 48,7 x 34,3 cm, Auflage 1/3 (2 AP)  
Leihgabe der Künstlerinnen
- S. 13 Donato Amstutz (\*1967), *Crâne*, 2010  
Handstickerei auf Leinwand, 14,8 x 15,3 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2264
- S. 13 Donato Amstutz (\*1967), *Crâne*, 2010  
Handstickerei auf Leinwand, 14,8 x 15,3 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2341
- S. 13 Donato Amstutz (\*1967), *Crâne*, 2010  
Handstickerei auf Leinwand, 14,8 x 17,9 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Sturzenegger-Stiftung, Inv. A2340
- S. 16 Martin Volmer (\*1974), *Glastisch*, 2005  
Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kanton  
Schaffhausen, Inv. A2020
- S. 17 Erwin Gloor (\*1941), *Herbstliches Stilleben*, 2012  
Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm  
Privatbesitz
- S. 19 Erwin Gloor (\*1941), *Spiegelung*, 2013  
Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm  
Privatbesitz
- S. 32 Emanuel Gloor (\*1937), *Scheinwerfer 1*, 1979  
Öl und Leuchtdispersion auf Leinwand, 30 x 30 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kunstverein  
Schaffhausen, Inv. A1470
- S. 32 Emanuel Gloor (\*1937), *Scheinwerfer 2*, 1979  
Öl und Leuchtdispersion auf Leinwand, 30 x 30 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kunstverein  
Schaffhausen, Inv. A1472
- S. 32 Emanuel Gloor (\*1937), *Scheinwerfer 3*, 1979  
Öl und Leuchtdispersion auf Leinwand, 30 x 30 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kunstverein  
Schaffhausen, Inv. A1471
- S. 34 André Bless (\*1950), *Flashlines #65*, 2004  
Direktprozess-Scan, C-Print auf Dibond, laminiert,  
134 x 141 cm, Auflage 1/3  
Museum zu Allerheiligen, Inv. C5695
- S. 36–37 André Bless (\*1950), *Shadows 1*, 2001  
Serie von fünf Fotografien, Inkjet-Print auf  
Aquarellpapier, ca. 19,8 x 25,5 cm, Auflage 1/5  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Sturzenegger-Stiftung, Inv. C5550
- S. 39 Studer / van den Berg (Monica Studer, \*1960,  
und Christoph van den Berg, \*1962), *Sattel*,  
aus der Serie *Hotel Vue des Alpes*, 2006  
Thermo-Inkjet-Print auf Fotopapier auf Aluminium,  
laminiert, 148 x 219 cm, Auflage 1/5  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kunstverein  
Schaffhausen, Inv. C5863
- S. 41 Amédée Ozenfant (1886–1966),  
*Pot blanc et plats*, 1959  
Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Sturzenegger-Stiftung, Inv. A1771
- S. 42 Erich Brändle (\*1943), *Ohne Titel*, 1991.2, 1991  
Öl auf Holz, 55,5 x 65 cm  
Museum zu Allerheiligen, Inv. A1712

## EberliMantel

## Der ermordete Marat (Mirco Marcella)

← Seite 49

- S. 21 Simon Brühlmann (\*1983), *Ohne Titel Nr 1*, 2010  
Fotografie, 50 x 35 cm, Auflage 1/5  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung Kanton  
Schaffhausen, Inv. C6080
- S. 22 Simon Brühlmann (\*1983), *Ohne Titel Nr 2*, 2010  
Fotografie, 50 x 35 cm, Auflage 1/5  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Kunstverein Schaffhausen, Inv. C6081
- S. 25 EberliMantel (Simone Eberli, \*1972,  
und Andrea Mantel, \*1966), *Ella (Selbstporträt  
nach Gerhard Richter)*, 2001  
C-Print, Diasec, 207 x 130 cm, Auflage 1/4 (2 AP)  
Leihgabe der Künstlerinnen
- S. 27 André Bless (\*1950), *Nude Descending  
a Staircase*, 2016  
Videoinstallation, HD-Video auf Treppe projiziert,  
Dimensionen variabel  
Leihgabe des Künstlers
- S. 29 Rolf Forster (\*1938), *Grau*, 1975  
Acrylfarbe auf Spiegelglas, 100 x 100 cm  
Museum zu Allerheiligen, Sammlung  
Kunstverein Schaffhausen, Inv. A1028
- S. 44 Andrin Winteler (\*1986), *Untitled #6*, aus der Serie  
*The Last Linearity*, 2014  
Lambda-Print, 100 x 140 cm, Auflage 1/4 (1 AP)  
Leihgabe des Künstlers
- S. 45 Andrin Winteler (\*1986), *E*, aus der Serie  
*Monument*, 2017  
Lambda-Print, 100 x 140 cm, Auflage 1/4 (1 AP)  
Leihgabe des Künstlers
- S. 47 Maya Bringolf (\*1969), *Ohne Titel*, 2016  
Collage von fotografischen Elementen, Spray  
und Lackfleck auf Papier, 100 x 70 cm  
Leihgabe der Künstlerin
- S. 47 Maya Bringolf (\*1969), *Ohne Titel*, 2016  
Collage von fotografischen Elementen, Spray  
und Lackfleck auf Papier, 100 x 70 cm  
Leihgabe der Künstlerin
- S. 49 EberliMantel (Simone Eberli, \*1972,  
und Andrea Mantel, \*1966), *Der ermordete Marat  
(Mirco Marcella)*, 2003  
C-Print, Diasec, 127 x 98 cm, Auflage 1/4 (2 AP)  
Leihgabe der Künstlerinnen

## IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

*Das Ringen um die Wirklichkeit  
Malerei und Fotografie im Dialog*

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen  
8. April bis 5. Juni 2017

Ausstellungskonzept und Publikation:  
Jennifer Burkard  
Grafik Ausstellung und Publikation:  
Emmanuel Crivelli (dualroom.ch) mit Thomas Petit  
Lektorat: Iris Spalinger, Stein am Rhein  
Leihwesen:  
Arianne Dannacher  
Restaurierung:  
Ursula Sattler  
Ausstellungsaufbau:  
Domenico Busciglio, Ernst Walter  
Marketing und Kommunikation:  
Suzanne Mennel  
Grafik Plakat und Flyer:  
Claude Grétilat und Marie Lanier, Strassburg  
Kulturvermittlung:  
Lisa Trapp

Abbildungsnachweis:  
Jürg Fausch, Schaffhausen:  
S. 13; 16; 29; 32; 36; 37; 42  
Die Künstler:  
S. 1; 4; 8; 17; 19; 21; 22; 25; 27; 34; 44; 45; 47; 49  
© 2017 Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen und  
die Autoren

Druck: SFF Arts graphiques SA

Mit freundlicher Unterstützung von

**janssen**  
PHARMACEUTICAL COMPANIES  
OF Johnson & Johnson  
Cilag AG

**KUNSTVEREIN**  
SCHAFFHAUSEN

**STURZENEGGER**  
STIFTUNG  
SCHAFFHAUSEN

Das Ringen  
um die  
Wirklichkeit

Malerei und  
Fotografie  
im Dialog