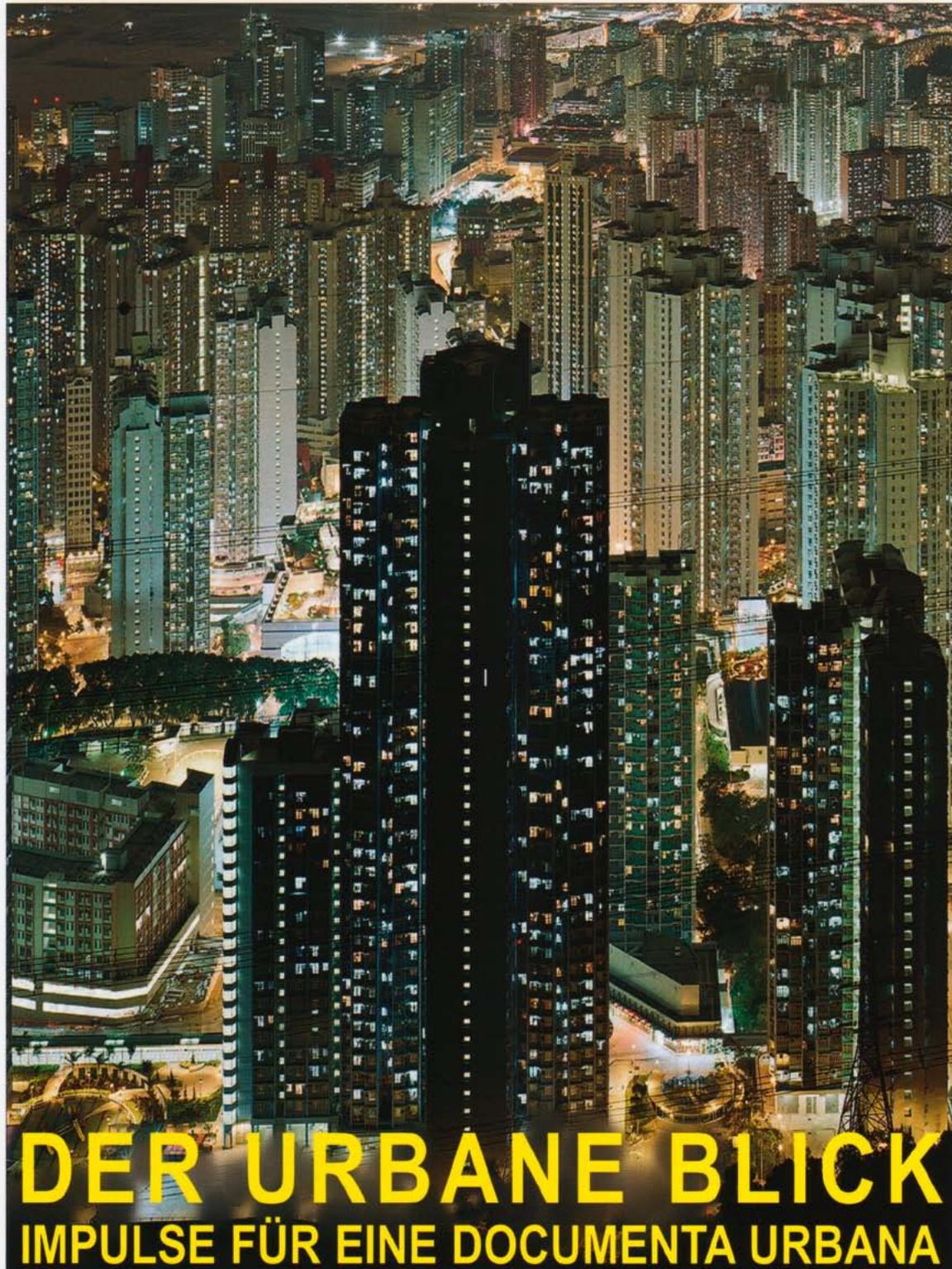


KUNSTFORUM

Bd. 218 Oktober - Dezember 2012

INTERNATIONAL



DER URBANE BLICK
IMPULSE FÜR EINE DOCUMENTA URBANA

In diesem Band

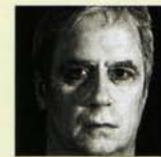
MONOGRAFIEN/GESPRÄCHE MIT KÜNSTLERN



MONICA BONVICINI
 GOOD GIRLS GO TO HEAVEN,
 BAD GIRLS GO EVERYWHERE
 EIN GESPRÄCH VON FABIAN STECH 184



HAUBITZ+ZOCHE
 WENN DIE REALITÄT
 DIE UTOPIE EINHOLT
 EIN GESPRÄCH VON STEPHAN MAIER 198



TONY OURSLER
 WAS WÄRE, WENN SICH DAS GEHIRN EIN
 BILD VON SICH SELBST MACHEN KÖNNTE?
 EIN GESPRÄCH VON MAGDALENA KRÖNER 208



MONOGRAFIE
LI DHAZI
 DAS GESICHTSLOSE GESICHT
 VON HEINZ-NORBERT JOCKS 218



ANDRÉ BUTZER
 ICH PUTZE SO LANGE,
 BIS DIE DINGE LEUCHTEN
 EIN GESPRÄCH VON MICHAEL STOEBER 234



JULIUS POPP
 UNTERSUCHUNGEN ZWISCHEN
 KUNST UND WISSENSCHAFT
 EIN GESPRÄCH VON SUSANNE BOECKER 244



ANTON KEHRER
 MALERISCHE GRENZGÄNGE
 FOTO/GRAFISCHER NATUR
 EIN GESPRÄCH VON FRANZ THALMAIR 256

FRAGEN ZUR ZEIT



MICHAEL HÜBL
 Von Reisen und scheinbaren Heiligen
 Das Liebäugeln mit einfachen
 Lösungen gebiert Ungeheuer 26

AUSSTELLUNGEN

BIOS. »Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur«. Georg-Kolbe-Museum, Berlin - von Michael Nungesser 266

Morton Bartlett. »Secret Universe III«. Hamburger Bahnhof, Berlin - von Thomas W. Kuhn 270

Wael Shawky. »Al Araba Al Madfuna«. KW Institute for Contemporary Art, Berlin - von Ingo Arend 272

Alfredo Jaar. »The way it is. Eine Ästhetik des Widerstands«. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie, Berlin - von Michael Nungesser 274

Kunststoff Syrien. »Ein- und Ausblicke in ein zerrissenes Land«. Forum Factory, Berlin - von Hermann Pfütze 276

Hungry City. Kunstraum Kreuzberg, Berlin - von Claudia Wahjudi 279

Connected by Art. »Zeitgenössische Kunst aus dem Ostseeraum«. Staatliches Museum Schwerin - von Rainer Unruh 282

Lost Places. »Orte der Fotografie«. Hamburger Kunsthalle - von Michael Stoeber 284

Alice im Wunderland der Kunst. Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart - von Rainer Unruh 286

Von Sinnen. »Wahrnehmung in der zeitgenössischen Kunst«. Kunsthalle zu Kiel - von Jens Rönnau 288

Kalte Rinden – Seltene Erden. »Die Landschaft in der Gegenwartskunst«. Stadtgalerie Kiel, Märkisches Museum Witten, Stadtmuseum Hattingen, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen - von Jens Rönnau 290

Beyond Words. Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen - von Rainer Unruh 292

Stef Heidhues. »Yes Sir, No Sir«. Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen - von Jens Asthoff 294

Erich Reusch. »Der Raum ist das Ereignis. Werke 1935 bis 2012«. Kubus Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum - von Peter Funken 296

12 Rooms. »Life Art/Group Show«. Folkwang Museum, Essen - von Renate Puvogel 298

Ein Wunsch bleibt immer übrig. »Kasper König zieht Bilanz«. Museum Ludwig, Köln - von Ann-Katrin Günzel 300

1912 – Mission Moderne. »Die Jahrhundertschau des Sonderbundes«. Wallraf-Richartz-Museum, Köln - von Jürgen Raap 302

Bernd Krauß. »Das ist heute möglich«. Kölnischer Kunstverein - von Annelie Pohlen 304

Maison de Plaisance. »Rosemarie Trockel / Paloma Varga Weisz«. Museum Morsbroich, Leverkusen - von Uta M. Reindl 308

ANTON KEHRER

MALERISCHE GRENZGÄNGE FOTO/GRAFISCHER NATUR

EIN GESPRÄCH VON FRANZ THALMAIR

Anton Kehler arbeitet an den Grenzlinien von Fotografie, Grafik und nicht zuletzt Malerei. Farbe und Licht, die grundlegenden Parameter visueller Wahrnehmung, dienen ihm dazu, die Schnittstellen zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen auszuloten und diese zugunsten eines intermedialen Ansatzes aufzulösen. Seine seriellen Arbeiten mit Grafit sowie seine großformatigen Fotografien, deren Ursprung sowohl in der gegenständlichen Welt des profanen Alltags als auch in der selbstreflexiven Welt der Kunst liegt, tragen zum Diskurs über die Abbildfunktion fotografischer Bilder als auch zu einem erweiterten Malereidiskurs bei.



ANTON KEHRER, Foto: Ulrich Kehler

FRANZ THALMAIR: Warum bedienst du dich der Methoden modernistischer Kunst wie etwa der Monochromie, um mediale Grenzen aufzulösen – ist das kein Widerspruch?

ANTON KEHRER: Da ich nicht in voneinander unabhängigen Zyklen arbeite, ist es wichtig, sowohl bei meinen grafischen Arbeiten als auch bei den Fotografien, einen chronologischen Blick anzulegen. Die Klammer um meine Arbeit liegt in den Grenzen der jeweiligen Medien, die ich zu überschreiten versuche. Die modernistische Malerei und insbesondere auch die US-amerikanische Minimal Art sind dabei zwei Referenzsysteme, die durchaus eine große Rolle spielen. Meine Arbeiten haben zwar einen stark medienreflexiven Ansatz, jedoch nicht im Sinne Clement Greenbergs, um die Grenzen zwischen den einzelnen medialen Formen festzuschreiben oder sie gar zu definieren. Im Gegenteil, ich forciere Übergangssituationen.

Wie forciert du diese Übergangssituationen?

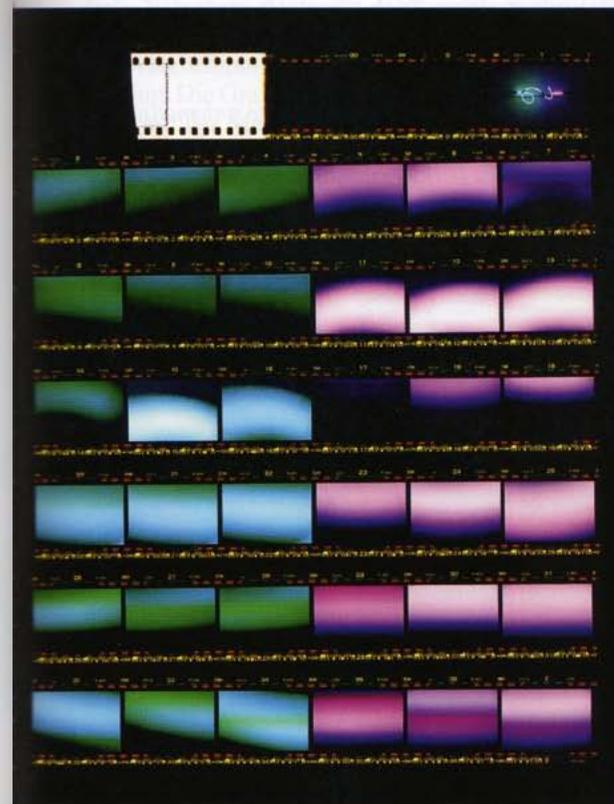
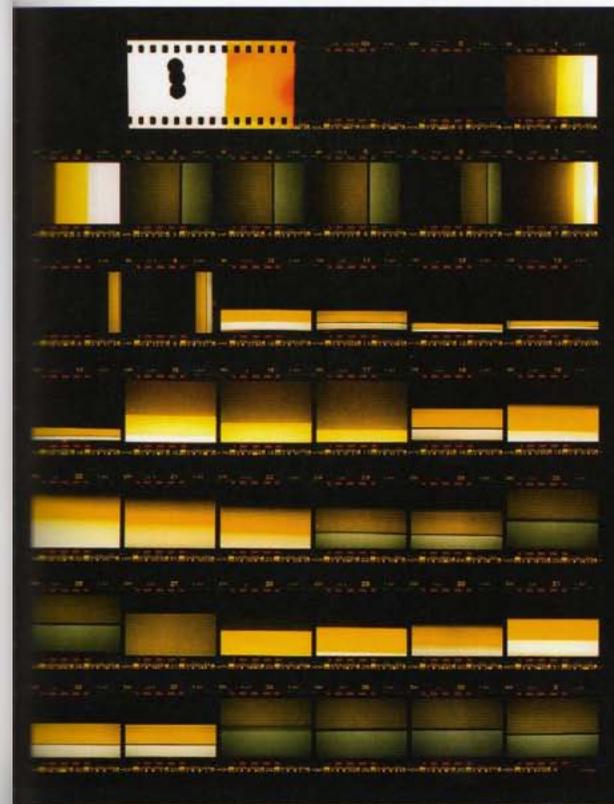
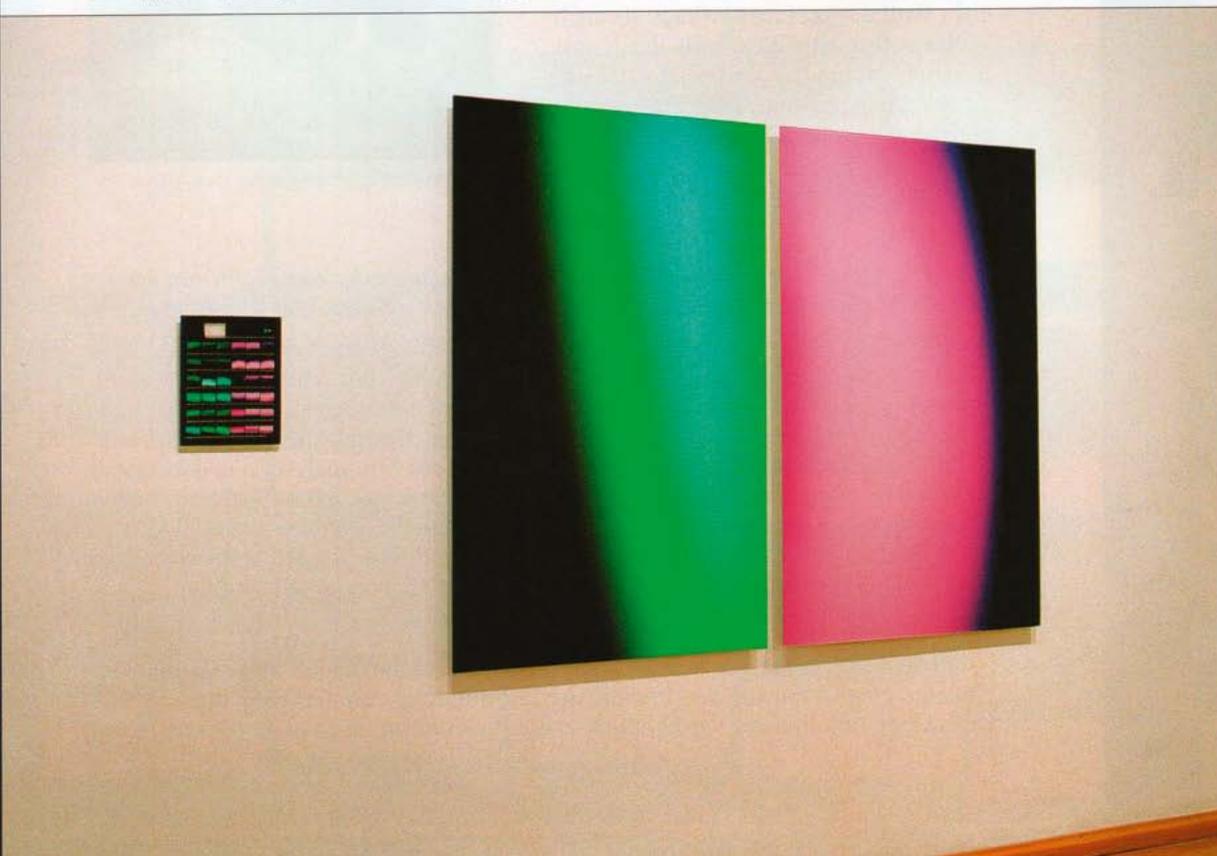
In den frühen 1990er Jahren habe ich mit Grafitzeichnungen auf Papier begonnen. Anfangs ging es mir um den Prozess der Formfindung, um den Weg, den ein Stift zurücklegt, um zu einer vermeintlich endgültigen Form zu gelangen – was ja das

ANTON KEHRER, lightflow_move, Berlin / Kurfürstendamm, Details Beleuchtung T-Mobile Shop, 2007, Blattkopie (31x26 cm) und C-Print Neg# 2 (150x100 cm), 2-teilige Installation, Diasec, Aluminium, Glas, Courtesy: Künstler



ANTON KEHRER, lightflow_colourfields, 2001 und 2007, 4-teilige Fotoinstallation, Installationsansichtsansicht: „lightproof“, Stadtgalerie im Stadtmuseum Deggendorf, 2008, Foto: Anton Kehrer. Rechts: Detailansicht, Courtesy: Künstler

ANTON KEHRER, lightflow_space, Kunst Zürich 2003 / Details Installation Keith Sonnier, 2003, 3-teilige Installation, Blattkopie (31x26 cm) und 2 C-Drucke 2, 12 (je 150x100 cm), Diasec, Aluminium, Glas, Installationsansichtsansicht: „lightproof“, Stadtgalerie im Stadtmuseum Deggendorf, 2008, Foto: Anton Kehrer. Rechts: Detailansicht, Courtesy: Künstler



Wesen der Zeichnung ist. Das hat mich jedoch relativ rasch gelangweilt, und dazu geführt, dass ich diese Form durch malerische Gesten und durch das Erzeugen eines Schwebestands zwischen den Ausdrucksformen wieder auflösen wollte.

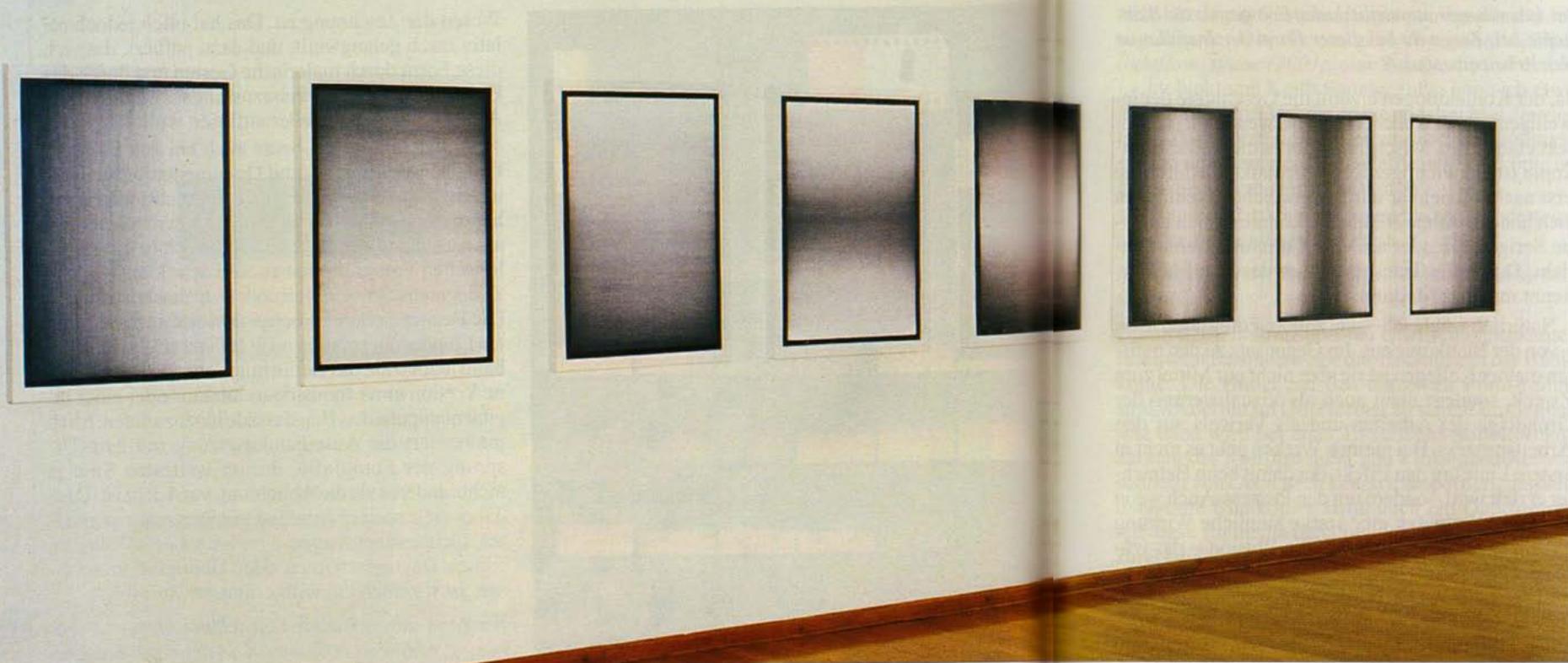
Ähnlich arbeite ich heute auch bei den Fotografien. Der Abbildungs- und Dokumentationscharakter, der dem Foto immer noch zugeschrieben wird, hat zu einer unüberschaubaren Flut von mitunter recht austauschbaren Bildern geführt. Auch in der künstlerischen Fotografie haben sich sehr klare – nahezu dogmatische – Erfolgsmodelle herauskristallisiert. Die Becher-Schule ist beispielsweise auch in der x-ten Epigonengeneration noch äußerst erfolgreich. Ich hatte jedoch nie das Bedürfnis, dem auch noch meine Version einer Industriearchitektur oder einer digital manipulierten Hausfassade hinzuzufügen. Mich interessiert die Auseinandersetzung mit dem Ursprung der Fotografie, die im weitesten Sinn ja nichts anderes als die Ablichtung von Licht ist. Dass dabei viele meiner Arbeiten mit ihren schemenhaften Lichterscheinungen eine assoziative Nähe zu frühen Daguerreotypen oder Heliografien zulassen, ist für mich ein willkommener Zufall.

Wie kann man sich deine Entwicklung von der Zeichnung zur Malerei und von der Malerei zur Fotografie vorstellen?

Dieser Entwicklungsprozess hat nicht sehr lange gedauert. Durch den Grafitstaub verwende ich die Zeichnung ja flächig – also malerisch. Auch die Spuren des Arbeitsprozesses, die immer wieder vorkommen und die auch die Entstehung dokumentieren, tragen ihren Teil zu dieser uneindeutigen Situation zwischen Zeichnung und Malerei bei. Es war für mich immer reizvoll, die unterschiedlichen Medien entgegen herkömmlicher Zuschreibungen zu verwenden: die Zeichnung um malerische Gesten zu erweitern, oder die Fotografie, von der ja größtenteils ein gegenständliches Abbild unserer Realität erwartet wird, in die Abstraktion zu führen.

Bei deinen Fotografien handelt es sich aber dennoch um die Abbildung dessen, was wir als Realität bezeichnen?

Ja, wenn ich in diesem Zusammenhang von Abstraktion spreche, dann beziehe ich mich auf die Bildwirkung. Meine Fotoarbeiten sind immer Abbilder von realen Situationen, bei denen jedoch jegliche Verweise auf die gegenständliche Welt wie Personen oder Schriftzüge ausgeblendet werden. Es ist straight photography, deren Resultate eine malerisch-abstrakte Bildwirkung erzielt. Ein wichtiger Aspekt ist auch, dass es sich dabei stets um analoge Fotografien handelt, an denen ich nichts manipuliere, retuscheiere, hinzufüge oder wegnehme. Selbst wenn die Ergebnisse nach Photoshop, Computergrafik oder eben Malerei aussehen, es sind fotografische Ausschnitte der uns umgebenden Welt.



ANTON KEHRER, *frame_drawings*, 1997, Grafit auf Papier, 8-teilige Installation, Installationsansichtsansicht: Galerie im Traklhaus, Salzburg, Foto: Anton Kehrer

Wo liegen nun die Grenzen der Zeichnung, der Malerei...?

In meinen *frame-drawings* lote ich beispielsweise die räumlichen Grenzen des Mediums Zeichnung aus, indem ich den Träger – also das Papierblatt – zum Thema mache. Der Rand des Blattes, den ich mit einem Grafitstift schwarz rahme, ist eine gestalterische Vorgabe, die mir gleichzeitig als Ausgangs-

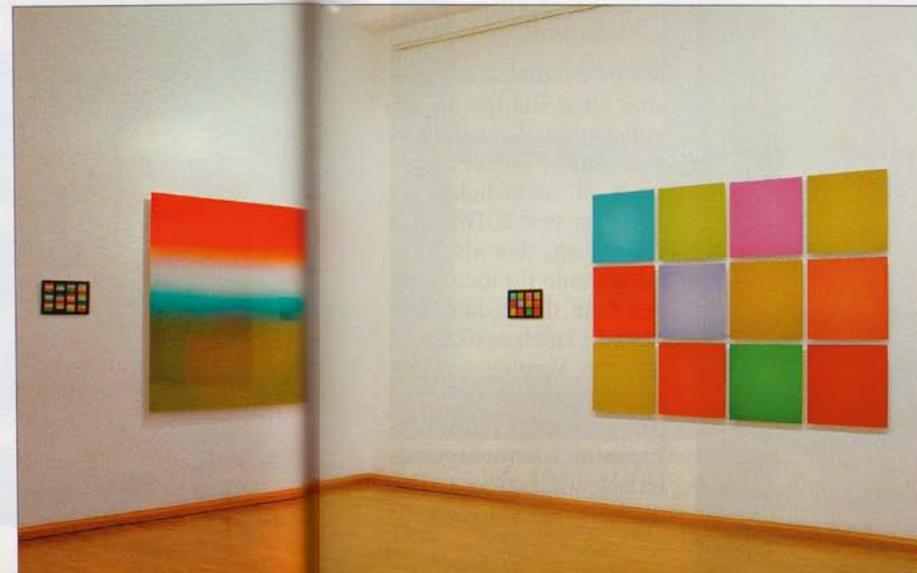
und Endpunkt dieser Überlegungen dient. Den Grafitstaub, der sich beim Zeichnen löst, verweibe ich flächig mit einem Tuch – was einem malerischen Akt entspricht und unterschiedliche Grauerläufe entstehen lässt.

Auffällig ist, dass die Titel deiner Werke systematisch angelegt sind. Warum verwendest du keine Titel, die der kontemplativen Wirkung der Bilder Rechnung tragen?

Der Inhalt ergibt sich aus der Form und dem Prozess – diese Haltung wird auch bei den Titeln deutlich. Narrative, poetische, interpretatorische Titel, die meine Arbeiten mit Inhalten aufladen und sie in der Wahrnehmung einschränken, habe ich immer abgelehnt. Die Grafitarbeiten heißen *drawings* als Verweis auf das Medium, dass sie zu erweitern versuchen. Der jeweilige Grundtitel wird um Spezifizie-

ANTON KEHRER, *drawings_light/borders(mobile)*, 2001 / *lightflow_colourfield/black&red*, 2007 / *lightflow_monochromes/black&blue*, 2006, Installationsansichtsansicht: „lightproof“, Stadtgalerie im Stadtmuseum Deggendorf, 2008, Foto: Anton Kehrer

ANTON KEHRER, Installationsansichtsansicht: „lightproof“, Stadtgalerie im Stadtmuseum Deggendorf, 2008, 15-teilige Installation „lightflow_coloured glass / mixed monochromes“



rungen ergänzt. Seit dem Jahr 2000 gibt es etwa Arbeiten mit dem Titel *drawings_light/borders* (mobile). Das sind mehrteilige Installationen, deren einzelne Bestandteile wie Module in beliebiger Anordnung gehängt werden können, wodurch mit ein- und derselben Arbeit unterschiedliche Bildmöglichkeiten entstehen.

Meine Lichtfotografien tragen alle den Titel *lightflow* mit Untergruppen wie *lightflow_monochromes*, *lightflow_colourfield*, *lightflow_move* oder *lightflow_artificial horizon*. Die letzte Gruppe thematisiert etwa die Täuschung des Gehirns, die durch das Auge hervorgerufen wird, wenn eine horizontale Linie auf einem querformatigen Bildträger unmittelbar mit einer Landschaft, einem künstlich generierten Horizont, assoziiert wird.

Nachdem sich die Grafit- und Fotoarbeiten einander auf formaler und inhaltlicher Ebene angenähert hatten, habe ich Mitte der 1990er Jahre begonnen, sie auch miteinander in Bezug zu setzen und bei Installationen wie etwa *Artificial Horizons* in der Landesgalerie in Linz (2001) gemeinsam auszustellen.

Deine Fotografien beschränken sich auf wenige Grundformen und die Fläche des Bildträgers steht im Vordergrund. In welchen Zusammenhängen entstehen diese Arbeiten?

Ich schöpfe meine Motive aus recht banalen Situationen – beispielsweise einem Clubbing oder aus dem öffentlichen Stadtraum, wo ich Leuchtreklamen fotografiere, Tankstellendächer, Beschriftungen, Hinweisschilder... Alles andere, das Genialische, das der künstlerischen Produktion immer noch anhaftet, ist mir viel zu pathetisch. Das hat keinen Reiz für mich.

Ich will auch die Debatte über die Reinheit der Kunst aus den 1950er- und 1960er-Jahren gar nicht erst aufgreifen. Es wäre für mich völlig obsolet mit denselben Mitteln auch dieselben Wege zu beschreiten, die die modernistische Malerei verfolgt hat. Ich schätze viele dieser Positionen, die rein von der Bildwirkung her durchaus mit meinen Arbeiten verknüpft werden können – jedoch nicht vom Inhalt. Wenn man sich beispielsweise *lightflow_move* (2007) ansieht, muss man unweigerlich an Mark Rothkos Colorfield Paintings denken. Nachdem meine Arbeit aber die Details einer Leuchtreklame des T-Mobile Shops am Berliner Kurfürstendamm zeigt, hat das mit hehrer Malerei nur bedingt etwas zu tun.

Wie kommt es, dass du dich auch bei deinen Fotografien in der Sprache der Malerei artikulierst und nicht in der Diktion der Fotografie?

Das ist einfach zu beantworten – weil es sich auch eher um einen malerischen als um einen fotografischen Akt handelt. Bei *lightflow_move* arbeite ich zwar mit dem Fotoapparat, aber der fotografische Prozess löst sich auf, da ich die Kamera während des Fotografierens von oben nach unten bewege. Ich löse die Farbe auf und ziehe sie in die Länge, ich

bewege sie – das Element der Bewegung ist der Malerei immanent, ob ich einen Pinsel oder eine Kamera bewege, ist eigentlich egal. Ganz grundsätzlich betrachtet, ist Malerei eine Auseinandersetzung mit Farbe, Fläche und Licht. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum ich für meine Fotoarbeiten bereits Malereipreise bekommen habe, obwohl ich noch nie Pinsel, Farbe und Leinwand verwendet habe. Rein technisch gesehen bleiben diese Werke aber analoge Fotografien.

Ein Teil deiner Arbeiten basiert auf Lichtinstallationen von renommierten KünstlerInnen wie Keith Sonnier, Dan Flavin oder Angela Bulloch, ein anderer Teil auf kommerziellen Leuchtreklamen, wie man sie an jeder Straßenecke findet. Hat diese Gegenüberstellung mit Demokratisierung zu tun?

Ja, eindeutig. Was die Farbe, Form und auch die Wirkung der Aufnahmen betrifft, macht es keinen Unterschied, ob es sich um ein hoch gehandeltes Kunstwerk von Dan Flavin oder um ein Tankstellendach irgendwo in Suburbia handelt. Es geht mir um das Gleichschalten von Kunstobjekten, die wie sakrale Gegenstände behandelt werden, und von Licht, das aus einem gänzlich anderen Kontext wie der Neonröhre in einem Kosmetiksalon oder der Tarantula-Bar am Wiener Gürtel stammt.

Im Ausstellungsraum stellst du den Fotografien die Blattkopie bei. Zeigst du bei dieser Form der Installation den Arbeitsprozess?

Ja, der Kontaktbogen erzählt die Geschichte der jeweiligen Arbeit. Üblicherweise verwende ich pro Objekt einen Film. Mischfilme gibt es nicht. Die Blattkopie ist ein wichtiger Referenzpunkt, da durch sie erst nachvollziehbar wird, um welches Medium es sich handelt. Ohne Blattkopie könnte es sich um eine Serigraphie oder um eine Computergrafik handeln. Durch die Transportlöcher des Fotofilms erkennt man das Medium.

Natürlich wähle ich – wie andere Fotografen auch – von der Blattkopie aus. Im Gegensatz zu den meisten meiner Kollegen ist sie aber nicht nur Mittel zum Zweck, sondern dient auch als Visualisierung der Grundlage der Arbeiten und als Verweis auf den Arbeitsprozess. Bei meinen Werken geht es nicht in erstere Linie um den Effekt, der damit beim Betrachter erzielt wird, sondern um den Prozess. Auch wenn meine Fotoarbeiten eine starke sinnliche Wirkung haben, es geht mir nicht um die Illusion – das wäre geschmäckerlich.

Ein weiterer Aspekt bei den Blattkopien ist der Faktor der Zeit. Die Zeit, die dafür aufgewendet wird, einen Film pro Motiv zu verschießen, kommt dem Akt des Filmens sehr nahe. Die Blattkopie ähnelt

den Kadern auf einer Rolle analogen Films. Obwohl in meinem Fall keine bewegten sondern Standbilder zu sehen sind, ist doch die Nähe zu einem filmischen Akt gegeben, was durchaus im Sinne eines transformatorischen Prozesses zu verstehen ist, der allen meinen Arbeiten innewohnt.

Ist die Blattkopie als Skizze für die eigentliche Arbeit zu verstehen?

Meine Fotoinstallationen sind ohne Blattkopie unvollständig. Wenn die Kamera auf 37 Bilder eingestellt ist, dann lichte ich zwar im ersten Bild das Objekt ab, das als Ausgangspunkt für meine Arbeit dient, das ist dann aber auch der einzige dokumentarische Verweis auf das ursprüngliche Werk. Zudem verwende ich die Blattkopien auch bewusst gestalterisch, was bedeutet, dass

ich oftmals ein Gestaltungssystem, das mir das fotografierte Objekt vorgibt, beibehalte. Bei *lightflow_space* (2003), eine Arbeit, die auf einem Lichtobjekt von Keith Sonnier fußt, habe ich etwa je Fotoreihe drei Mal die grüne und drei Mal die violette Leuchtröhre fotografiert und dieses Ordnungssystem übernommen. Eine Hälfte der Blattkopie ist grün, die andere Hälfte ist violett.

Nein, die Blattkopie ist keine Skizze, sondern integraler Bestandteil der Arbeit.

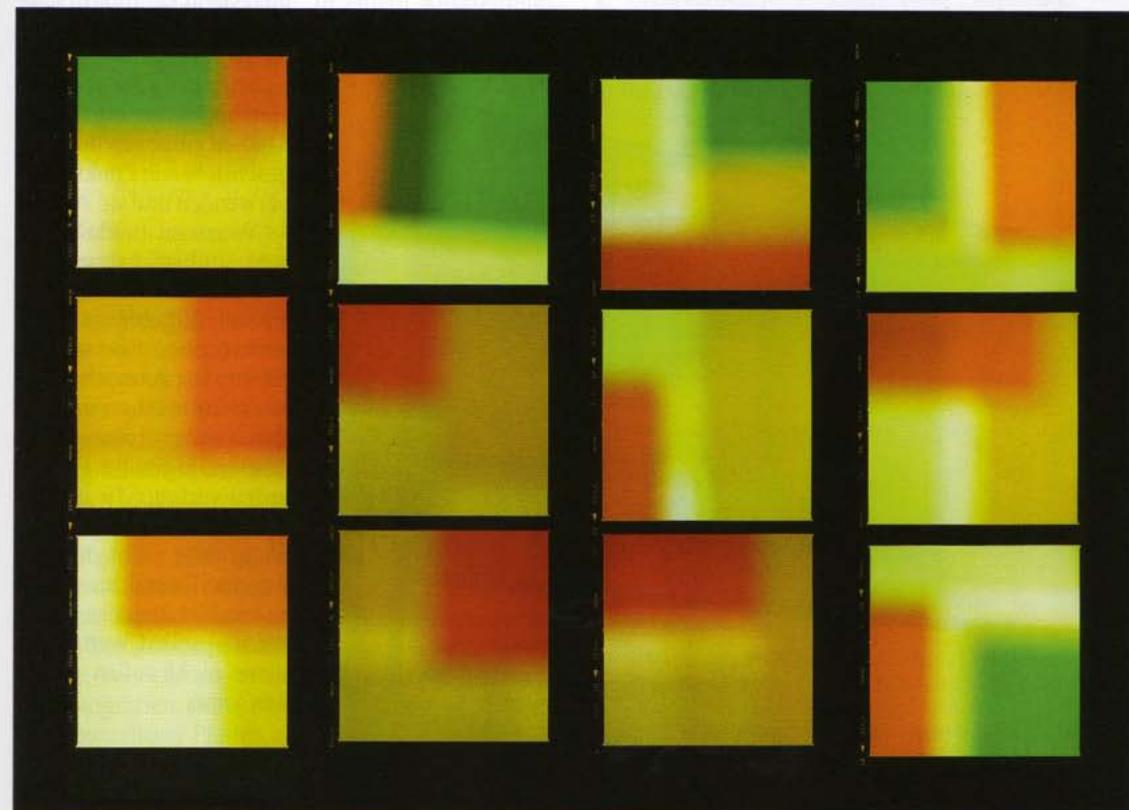
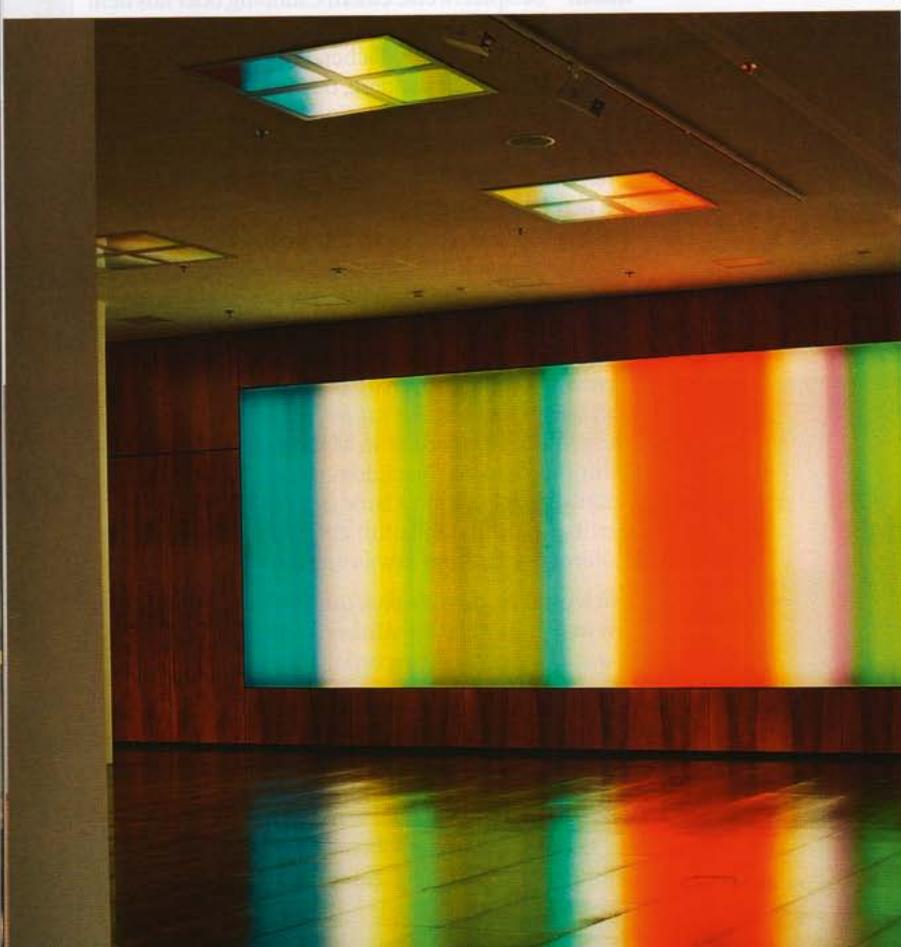
Inwieweit gibt die Technik das Format deiner Arbeiten vor?

Durch den Filmtransport bei einer Kleinbildkamera entsteht beispielsweise das Hochformat der Blattkopie. Die Bilder auf den einzelnen Filmstreifen sind wiederum im Querformat zu sehen. Im Gegensatz dazu wird bei einer Hasselblad-Mittelformatkamera der Rollfilm nicht von Links nach Rechts, sondern von Oben nach Unten transportiert, deshalb haben die Blattkopien dann auch ein Querformat. All diese Elemente behalte ich bei, um mich selbst zurückzunehmen. Das Format wird also von den unterschiedlichen Kameratechniken bestimmt. Letztlich nimmt mir die Kamera viele Entscheidungen ab.

Wie wird deine Arbeit rezipiert?

Ein zentraler Aspekt ist die Bildwirkung. So konzeptuell und minimalistisch der Ansatz meiner Arbeiten ist, so emotional ist die Wirkung. Die Farbe fordert BetrachterInnen zu einer Stellungnahme heraus – zu einer Expression. Egal in welchem Kontext meine Fotografien ausgestellt sind – im öffentlichen Raum, im White Cube oder auch in privaten Wohnungen – es werden ihnen häufig die Attribute beruhigend und meditativ zugeschrieben. Oft wird auch die räumlich-architektonische Präsenz der Arbeiten hervorgehoben. Dies hängt damit zusammen, dass sie mittels Diasec-Kaschierung hinter einer Glasplatte präsentiert werden und durch eine auf der Rückseite angebrachten Leiste einige Zentimeter vor der Wand zu schweben scheinen. Dies erklärt den skulpturalen Aspekt der Arbeiten. Diese räumliche Wahrnehmung hängt vermutlich auch damit zusammen, dass es ja um die gegenseitige Bedingung von Farbe und Licht geht – also um die Grundlagen der visuellen Wahrnehmung. Wo im Auge des Betrachters entsteht die Wahrnehmung dieser beiden Komponenten und wo sind ihre Grenzen?

Bei der Arbeit *lightflow_colourfield* (2002), die in Venedig bei einer Agip-Tankstelle auf der Piazzale Roma aufgenommen wurde, zeigt sich das exemplarisch. Zu sehen sind zwei Flächen, eine ist gelbweiss, die andere ist schwarz. Die gelbe Fläche ist



Anton Kehrer, oben: *lightflow_coloured glass/mixed*, 2011, 2-teilige Installation, Blattkopie (21x32 cm) und C-Print Neg# (150x150 cm), Diasec, Aluminium, Glas, Courtesy: Künstler
links: *lightflow_shine*, hinterleuchteter, digitalisierter Fotoprint, 300x740 cm, 2009, Installationsansicht: „Kunstflow_Kulturhauptstadt Linz 09“, Energie AG, Linz, Foto: Anton Kehrer

das beleuchtete Dach der Tankstelle, das unbeleuchtete Dahinter ist der dunkle Nachthimmel. Man kann in die Arbeiten eintauchen und es werden einem die eigenen Wahrnehmungsbedingungen vorgeführt. Im Zentrum steht also eine sehr profane Weltwahrnehmung, die – wenn man das möchte – spirituell interpretiert werden kann. Mit spirituell meine ich kontemplativ – nicht esoterisch, denn dagegen verwehre ich mich entschieden.

Du findest also Bedeutung in der Banalität des Alltags?

Ja, manchmal... das ist eine schöne Metapher für das Leben: eine Aneinanderreihung von sich täglich wiederholenden Handlungen und Ereignissen. Die einzelnen Vorgänge sind eigentlich belanglos, sie sind schlicht und profan. Erst die Empfindungen, die man dabei verspürt und die Verknüpfungen, die daraus entstehen, machen die Qualität aus.

Ein wunderbares Zitat von Platon besagt, dass sich hinter der Welt der wahrnehmbaren Dinge [...] eine weitere Welt [befindet]. Diese besteht aus ewigen, vollkommenen, abstrakten und nicht stofflichen Ideen... Er hat für mich damit die schönste und gültigste Definition von abstrakter Kunst formuliert. Sofern es sich nicht um ein reines Farbenspiel handelt, reagiert abstrakte Kunst immer unmittelbar auf ihre Umwelt. Kurioserweise wird genau diese vermeint-

liche Inhaltslosigkeit und Leere, speziell in einer Zeit, in der gegenständliche Malerei wieder als gültiger Kunstkanon gilt, der Abstraktion sehr leichtfertig unterstellt. Die sinnlich-emotionale Komponente meiner Fotoarbeiten führt gelegentlich zu Missverständnissen, wenn man sie auf ihre vordergründige Wirkung – also auf Schönheit – reduziert und die inhaltlich-konzeptuelle Ebene nicht berücksichtigt.

Wie kommt es dazu, dass du deine Arbeit immer wieder mit dem Begriff der Ganzheitlichkeit in Verbindung bringst?

Erstmals konfrontiert mit dem Begriff war ich durch das Buch *Wendezeit*, das der Physiker Fritjof Capra in den frühen 1980er-Jahren veröffentlicht hat. Er stellt darin fest, dass alle Phänomene, seien sie gesellschaftlicher, wirtschaftlicher, kultureller oder wissenschaftlicher Natur, miteinander verbunden und voneinander abhängig sind, wenn es darum geht, Krisen zu bewältigen oder Fortschritte zu erzielen. Dieser Gedanke hat mich fasziniert, vor allem wenn man ihn auf die Kunst umlegt.

Betrachtet man die Kunstgeschichte, so handelt es sich dabei um eine Geschichte der Spezialisierung, in der so genannte Meister ihre Medien bis ins kleinste Detail durchdefinieren. Es ist erst seit relativ kurzer Zeit selbstverständlich, dass Künstler Medien mischen und ganzheitlich – oder anders ausgedrückt: interdisziplinär – arbeiten. Von Beginn meiner künstlerischen Tätigkeit an lag für mich die Herausforderung darin, Medien entgegen ihrer zugeschriebenen Funktion zu verwenden und sie auf diese Weise zu transformieren... mit grafischen und fotografischen Mitteln malerische Ergebnisse zu erzielen; ohne Einsatz von Elektrizität dennoch Lichtkunst zu machen und dadurch wahrnehmungsphänomenologische Fragen aufzuwerfen. Mir geht es darum, zu veranschaulichen, dass nicht die verwendete Technik ausschlaggebend ist, sondern die Inhalte – selbst wenn man diese nicht sofort erkennen kann.

links: ANTON KEHRER, coloured sky, die farben im garten der schwestern, Stahlobjekt mit 9 farbigen Gläsern, 2007, Ankauf Stadt Vöcklabruck, Foto: Anton Kehrer

Reagierst du mit deinen Arbeiten auf das aktuelle politische, soziale, ökonomische Zeitgeschehen, oder spielen solche externen Faktoren keine Rolle für dich?

Selbstverständlich reagiere ich darauf, sogar sehr massiv... Meine Arbeiten verstehen sich ganz klar als Gegenreaktion auf die Schnelllebigkeit unserer Zeit, auf den massenmedialen Wahnsinn, der uns permanent mit einer Bilder- und Informationsflut bombardiert und erwiesenermaßen zu physischen und psychischen Störungen führt, wenn wir nicht selektieren und uns davor schützen. Meine Werke sind ein Entschleunigungsangebot, dass man als Betrachter annehmen kann, aber natürlich nicht muss.

Kann man deine Arbeiten als ironisch bezeichnen?

Ironie ist kein Kerninhalt meiner Arbeit, es handelt sich dabei jedoch gelegentlich um einen liebevollen Seitenhieb. Ich schätze die Methoden der Abstrakten Expressionisten und der Minimalisten – vor allem weil einige Kunstwerke aus dieser Zeit bis heute nichts an Aktualität verloren haben. Ich will meine eigenen Werke aber nicht über die Namen anderer KünstlerInnen definieren, da ich ihre Arbeiten ja nicht an sich verwende, sondern lediglich die Lichtabstrahlung – das hat also auch nur bedingt mit Appropriation zu tun. Ob das ein Tankstellendach oder ein Sonnier ist, tut nichts zur Sache. Meine Arbeiten werden auch immer wieder von der Alltags- und Popkultur gebrochen. In einem Ausstellungskatalog habe ich einmal geschrieben, dass viele meiner leisen Arbeiten in sehr lauten Situationen entstanden sind. Das bringt es auf den Punkt.

Deine neuere Werkgruppe entsteht im Atelier. Warum verlässt du den öffentlichen Raum und den Kunstbetrieb als Referenzsysteme?

Das Referenzsystem ist in diesem Fall eher theoretischer als künstlerischer oder popkultureller Natur. Ich gehe dabei unter anderem von Goethes Farbkreis aus. Die Psychologie und die Wirkungsweise seiner Farbenlehre hat heute immer noch Bestand, im Gegensatz zur physikalischen Begründung, wo ja nach wie vor Isaac Newtons Theorie des Lichts Gültigkeit hat.

Ausgehend von der großformatigen Skulptur *Coloured Sky* (2007), die ich im öffentlichen Raum realisiert habe, arbeite ich bei der Werkserie *lightflow_coloured glass* (2008-laufend) mit Musterplatten aus farbigen Gläsern. Diese lege ich auf einen Leuchttisch und mische die quadratischen Farbflächen wie ein Maler die Ölfarben auf einer Palette. Ich lichte die einzelnen monochromen Platten ab und reproduziere sie als Fotografien. Genauso fotografiere ich die Überlagerungen dieser Platten und komme auf diese Weise auf ein beliebig erweiterbares Farbspektrum, das immer wieder neu variiert werden kann – in Form von Farbverläufen etwa oder als Komplementärfarben, die einander gegenübergestellt werden. Auch hier erzeuge ich letztlich genreflexive Übergangsräume.

BIOGRAFISCHE DATEN

ANTON KEHRER WURDE

1968 in Linz/Österreich geboren. Er hat an der Kunstuniversität Linz die Klasse für Visuelle Mediengestaltung absolviert und ist Mitglied der Künstlervereinigung Maerz. Er lebt und arbeitet in Linz.

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL):

1992: *Graphitarbeiten* Galerie Weidan / Schärding; 1993: *Graphit* Galerie im Stifterhaus / Linz; 1997: *Graphit- und Photoarbeiten* Galerie im Traklhaus / Salzburg; 1999: Kunstverein Paradigma im Rahmen der Basistage Linz; 2001: *Beyond* Landesgalerie am Oö Landesmuseum / Linz; 2002: *nella Luce* Andrea Pronto Arte Contemporanea (mit S. Costantini) / Crespano del Grappa; 2004: Galleria Paolo Marcolongo / Padova; 2006: *Light/Border* Galerie Maerz / Linz; *Lightflow* Frame-Projects, Wien; 2008: *Lightproof* Stadtgalerie im Stadtmuseum Deggendorf; 2009: *Kunstflow_Kulturhauptstadt Linz 09* Energie-AG / Linz; 2010: *illuminato* Galleria Roberto Nicoletti / Pederobba; 2011: *The Colour is the Shape* Kunstverein Paradigma / Linz

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL):

1990: *Grand Prix Europeen de la Photo* Espace Europeen / Paris; 1993: Galerie Krinzing / Wien; Galerie Weihergut / Salzburg; Museum österreichischer Kunst / Eisenstadt; *Art Cologne* durch Sammlung Nordstern / Köln; 1994: *Made in Austria* Palais Palfy / Wien; 1995: *Kunst in Oö zwischen 1945 und 1995* Schlossmuseum / Linz; 5. *Biennale Intergraf Alpe-Adria* / Udine; *Oö Landeskulturpreisträger* Schloß Tillysburg / St. Florian; 1996: *Junge Kunst in Oö* Oberösterreichischer Kunstverein / Linz; 1999: *Beispiele 99_Kulturpreise des Landes Oö*, O.K. Centrum für Gegenwartskunst / Linz; 2000: *Augenstücke – Museumsankäufe 97-98* Stadtmuseum Nordico / Linz; *Photographie - die Sammlung Neue Galerie der Stadt Linz*; 2001: *Art Cologne* durch Häusler Contemporary und Galerie Rolf Rieke, Köln; 2002: *Transit* Fondazione Cassa di Risparmio / Modena; 2003: *Arte Fiera Bologna* durch Andrea Pronto Arte Contemporanea; *StArt* Centro Arte Contemporanea / Cavalese; *Kunst Zürich* durch Andrea Pronto Arte Contemporanea; 2004: *Arte Fiera Bologna* durch Andrea Pronto Arte Contemporanea; *Vittorio Arte 5 / Vittorio Veneto*; *Lucadimente* Fondazione Mare Nostrum / Portovenere; *Zilch* Galleria Arte Ricambi, Verona und Galleria Ninapi, Ravenna; *Kunst Wien* durch Galerie Brunnhofer, MAK / Wien; *Oltre il Monocromo* Fondazione Zappettini / Chiavari; 2006: *viennafair* durch Frame-Editions / Wien; *Light_Story_Space_Body* Galerija Galzenica / Zagreb; *Rubik3* Galleria Studio G7 / Bologna 2007: *Arte Fiera Bologna* durch Galleria Studio G7; *Interventionen* Oö Landesgartenschau / Vöcklabruck; 2008: *ZeitRaumZeit* Künstlerhaus / Wien; 2009: *Linz Blick* Kunstmuseum Lentos / Linz; *Linz 09_Kunstflow Total* Artemons / Hellmonsödt; 2010: *Licht_eine Annäherung* Kammerhofgalerie / Gmunden; *Zeichnung und Photographie* / Parlament / Wien; *things we never did* Galerie Maerz / Linz; 2011: *im Garten* Stadtmuseum Nordico / Linz; 2012: *Sichtweisen* Galerie Zauner / Linz-Leonding

PREISE (AUSWAHL):

1990: Hauptpreis Wettbewerb *Regenwald* SPÖ / Wien; 1991: Preisträger Schöller Electronics-Kulturpreis *Stufen* / Wien; 1993: 1. Preis *Kunst zur Zeit* Grafikwettbewerb der Stadt Linz; 1994: Hauptpreis Wettbewerb *Lichtbilder* Dr. Ernst Koref-Stiftung / Linz; 1995 und 1999: *Talentförderungsprämie des Landes Oberösterreich* für künstlerische Fotografie und für bildende Kunst; 1988: *Förderpreis für Malerei* Lions-Club Linz Nibelungen; 2009: *Kunstpreis der Wirtschaftskammer Oö für bildende Kunst*