

WERNER KLOTZ



Das Auge ist ein seltsames Tier

Fotografien und Wahrnehmungsinstrumente von Werner Klotz

 **arp museum** Bahnhof Rolandseck

Salon Verlag



INHALT

- 5 **Oliver Kornhoff**
Werner Klotz. Rolandsecker Geschehen gespiegelt gesehen
- 11 **Jutta Mattern**
Die Geheimnisse der Retina
- 23 **Michaela Ott**
Bildliche Dividuationen
- 41 **Andreas Neufert**
Die Steine, die Bilder und der Fluss
- 61 **Slavko Kacunko**
Mitten der Welt
- 81 **Biografie**
- 86 **Liste der ausgestellten Werke**

Im Verlauf des Katalogs befinden sich QR-Codes, die mithilfe eines QR-Code-Scanners auf Ihrem Smartphone gelesen werden können.

Es öffnen sich Videos zu Arbeiten von Werner Klotz im öffentlichen Raum sowie zu seiner großen Spiegelinstallation *Rotating Rolandseck* in der Ausstellung.



OLIVER KORNHOF



**Werner Klotz.
Rolandsecker Geschehen
gespiegelt gesehen**

Unseren aufmerksamen Besucherinnen und Besuchern, die neben dem Kunstgenuss auch die Gastronomie und das unverwechselbare Ambiente des Restaurants im historischen Bahnhofsgebäude schätzen, wird das Werk von Werner Klotz (*1956 in Bonn, lebt und arbeitet in Berlin und New York) bereits bekannt sein: Sein auffälliges »Wahrnehmungsinstrument« *Father's Window* (S. 12, 15) ist ein Höhepunkt jener ortsspezifischen Werke, die dauerhaft in unserem Museum installiert sind. Es eröffnet uns einen ganz besonderen Blick auf den Rhein und das gegenüberliegende Ufer mit Bad Honnef. In einem der Ostfenster des Festsaals installiert, spiegelt das Instrument den Schiffs- und Autoverkehr, das Vorbeiziehen der Wolken und die Lichtreflexionen auf dem Rhein. Blickt man durch die Sehrohre, erhält man einen punktuellen Ausblick in die Ferne, hört jedoch gleichzeitig durch Hörrohre vornehmlich die Geräusche, die von der unmittelbar umgebenden Bahnhofsterrasse her eindringen. Es stellt sich als eine äußerst verwirrende Erfahrung heraus, das Visuelle nicht mit dem Akustischen vereinbaren zu können.

Immer wieder führt uns Werner Klotz mit seinen Arbeiten hinter Licht. Er spielt mit unseren Sehgewohnheiten, nutzt die Gesetze der Optik geschickt, um uns zu irritieren. Er lockt uns mit einem Augenzwinkern sogar in die *Intellektuellenfalle* (S. 18/19), in der uns unser eigenes Auge erwartungsvoll anblickt. Werner Klotz ist für seine Installationskunst und Public Art weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt. Er arbeitet kontinuierlich in ortsspezifischen und interaktiven Kontexten, die die Beteiligung der Betrachterinnen und Betrachter geradezu einfordern. 2002 erhielt er den New York City Art Commission Award for Excellence in Design.

Das Arp Museum Bahnhof Rolandseck feiert in diesem Jahr sein zehnjähriges Bestehen. Wir begehen bei diesem Geburtstag die

Entstehung unseres einzigartigen Museumsensembles aus historischem Bahnhof Rolandseck und Neubau von Richard Meier, welcher 2007 eingeweiht wurde. Geburtstag feiert man gerne mit neuen, umso lieber mit alten Freunden. Deshalb freuen wir uns sehr, mit Werner Klotz einen langjährigen künstlerischen Wegbegleiter willkommen zu heißen. Sein *Father's Window* wurde bereits als In-situ-Installation während der umfassenden Renovierungsarbeiten im Bahnhof Rolandseck, die zwischen 2000 und 2004 stattfanden, realisiert. Es wurde kurz vor der Schaffung des *Bistro Interieur* Nr. 253 durch Anton Henning und des *Sanitätsraums/Samaritain* von Maria Nordman in die Fensterfront eingebaut und ist seitdem integrales Element des Festsaaes. Die Arbeit zeugt exemplarisch von der zentralen Leitidee, bei der Neuausrichtung des Kunstorts Rolandseck Künstlerinnen und Künstler zur Gestaltung funktionaler Räume des Museums einzuladen sowie dauerhafte ortsbezogene Kunstwerke im Innen- und Außenraum auszustellen. Die Idee knüpft an Stephen McKennas Ausmalung der Toiletten im Bahnhof aus den 1970er-Jahren an. Indirekt erinnern wir somit auch an diesen kürzlich verstorbenen Protagonisten der reichen Geschichte unseres außergewöhnlichen Kunstinstituts. McKennas bleibender künstlerischer Beitrag wurde in der Folge durch weitere Positionen ergänzt.

Erweitert wurde *Father's Window* 2014 auf eine Privatinitiative hin durch drei andere Kunstwerke von Werner Klotz im Festsaal und im Treppenhaus, die den griechischen Gott Dionysos in den Fokus stellen (S. 4, 8, 9). Zentrales Objekt dabei ist die *Reisebar des Dionysos* (1996/2014) – eine rollbare Spiegelbox mit 59 von Hand versilberten Flaschen und einer Deckplatte aus Glas, auf der eine fiktive Landkarte mit der Ausbreitung des Dionysoskultes eingraviert ist. Das zweite Kunstwerk *Aus der Sammlung des Dionysos*

(1993/2014) besteht aus 16 zerbrochenen Gläsern. In die handversilberten Glasscherben sind Namen von Frauenfiguren aus der griechischen Mythologie eingraviert, die dem Dionysoskult nahestanden. Die zerbrochenen Gläser nehmen wiederum Bezug auf einen minoischen Kult, bei dem aus zersplittertem Glas Orakel gelesen wurden. Die dritte Arbeit *Dionysos Supreme Selection* (1997/2014) bezieht sich auf die Feinde des Dionysos und spielt gleichzeitig mit der optischen Wahrnehmungsirritation der reflektierenden Flaschen.

Für die aktuelle Ausstellung in den Räumen des Bahnhofs Rolandseck hat Werner Klotz seine Installation *Rotating Mirrors* wieder aufgegriffen und sie speziell an die örtliche Architektur und die Umgebung angepasst (S. 22ff.). Wieder einmal wird das Publikum hier zu einem aktiven Teil des Geschehens. Wir lösen durch unsere Bewegungen im Raum das vertikale und horizontale Rotieren der Spiegel selbst aus und blicken in immer neue Vexierbilder, die die Umgebung reflektieren und dadurch den Außen- und Innenraum miteinander verknüpfen. Aus der Begegnung mit den Spiegeln entsteht eine individuelle Zufalls-Choreografie. Ortsspezifisch ist auch, dass Werner Klotz mit seinen Spiegeln ein Architekturelement des Bahnhofs Rolandseck aufgreift: die verspiegelte Schiebetür auf derselben Etage, die man durch die Nordfenster sehen kann und die zur Außentreppe führt. Ein verspiegelter Aufzugturm an der Stelle, wo heute der Küchenneubau steht, stellte in vergangener Zeit das glänzende Pendant hierzu dar.

Besitzt die kühle Ästhetik der Instrumente und Spiegelinstallationen eine eher technisch-funktionale Aura, so lassen die Fotografien eines kanadischen Flussbetts eine sanftere Poesie anklingen (S. 40ff.). Werner Klotz wurde in Bonn geboren, und der Rhein hat für ihn seit jeher eine spezielle Bedeutung. Phänomene wie

Wasserspiegelungen und Fließbewegungen stehen auch im Mittelpunkt seiner Werkreihe der »Wasser- und Lichtfotografien«, die in einem Gebirgsfluss nördlich von Vancouver entstanden. Auch in Kanada zieht es ihn also wieder an einen Fluss. Dort fotografiert er im Wasser stehend aus der Vogelperspektive auf den Grund des Flussbetts. Es entstehen faszinierende und beinahe malerische Aufnahmen des klaren, fließenden Wassers, welches die Formen- und Farbenvielfalt der Steine umspült.

Wir sind also glücklich, mit Werner Klotz einen Künstler zu zeigen, der unserem Haus zum einen schon seit langer Zeit verbunden ist und bereits an der Wiedereröffnung des Bahnhofs Rolandseck künstlerisch beteiligt war, der zum anderen aber nun ebenso zu unserem zehnjährigen Jubiläum und der großen Henry-Moore-Ausstellung eine wunderbare Bereicherung darstellt. Während die Skulpturen von Henry Moore sowohl den Innen- als auch den Außenraum des Museums bespielen und damit den Gedanken Richard Meiers, Natur und Architektur miteinander zu verbinden, ausgezeichnet pointieren, lässt Werner Klotz die äußere Umgebung mithilfe seiner Spiegel und Wahrnehmungsinstrumente in die Räume dringen und schafft so ebenfalls eine spannende Verbindung von innen und außen. Auch die unerschöpfliche Quelle der Natur, aus der sich die künstlerische Inspiration nährt, eint Klotz, Moore und natürlich unseren Hauspatron Hans Arp. Sie sind herzlich eingeladen, in die optisch vervielfältigte Welt von Werner Klotz einzutauchen, neue Sinneserfahrungen zu machen und den Bahnhof Rolandseck und das Arp Museum Bahnhof Rolandseck samt Umgebung noch einmal ganz anders – gespiegelt gesehen – wahrzunehmen.

Die Kunst von Werner Klotz spiegelt dabei im wörtlichen wie im übertragenen Sinne wie keine andere die vielen Besonderheiten

unseres Museums – und dabei nicht nur das Außen und Innen, sondern auch das Gestern und Heute.

An erster Stelle danken wir daher von Herzen Werner Klotz, der mit viel persönlichem Einsatz die Entstehung von Ausstellung und Katalog intensiv und sehr konstruktiv unterstützt hat. Für die Zusammenarbeit mit der Kuratorin Jutta Mattern, unterstützt von Sylvie Kyeck, war dies immens wertvoll, und so entstand eine lebendige Auseinandersetzung und eine facettenreiche Ausstellung. Ausstellung und Katalog sind beredte Zeugen dafür, dass es den beiden Kuratorinnen ein freudiges kuratorisches Heimspiel und das denkbar schönste Geburtstagsunterfangen war. Neben der hohen Wertschätzung für die Kunst von Werner Klotz wird in allen Belangen ihre tiefe Verbundenheit, und bei Jutta Mattern zudem ihre langjährige Vertrautheit mit unserem Museum deutlich, was mich als Direktor mit großer Freude und Dankbarkeit erfüllt. Unser Dank gilt außerdem Christiane Peitz. Den Ausstellungstitel durften wir ihrem Text »Ich sehe was, was Du nicht siehst – Betrachtungen zu zwei Arbeiten von Werner Klotz« entlehnen.¹ Für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung danken wir den Leihgeberinnen und Leihgebern Katja Nicodemus und Anke Leweke, Jan Hertwig und JENOPTIK AG sowie den Autoren Slavko Kacunko, Andreas Neufert und Michaela Ott, die sich auf jeweils ganz eigene und sehr eindrückliche Weise dem Werk von Werner Klotz angenähert haben, was ihre Katalogbeiträge zu einem wahren Lesevergnügen macht.

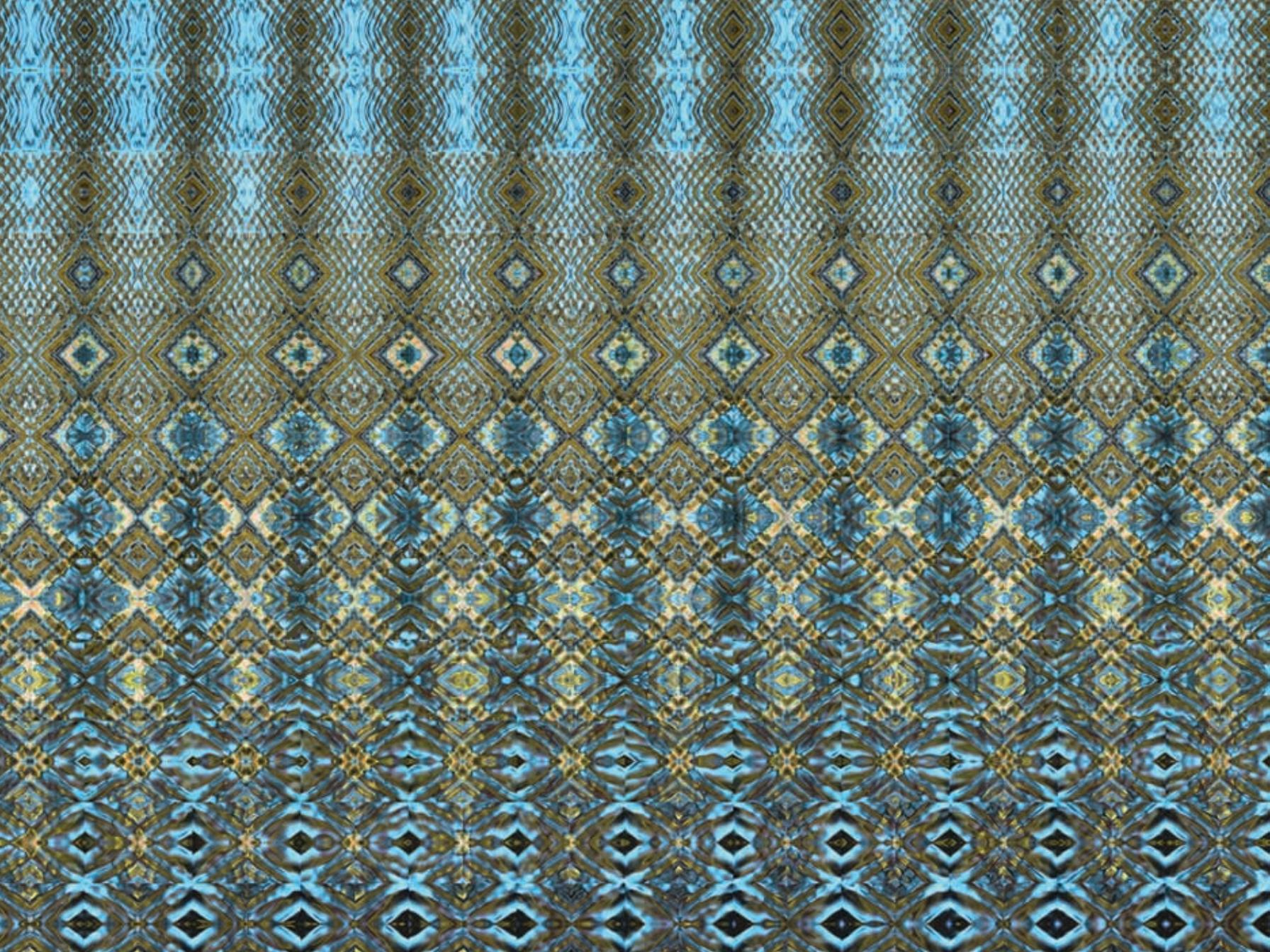
¹ Christiane Peitz: »Ich sehe was, was du nicht siehst. Betrachtungen zu zwei Arbeiten von Werner Klotz«, in: *Werner Klotz*, hrsg. von Reinhold Happel, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie »die welle«, Iserlohn und Kunstverein Heilbronn, Braunschweig 1996.



Aus der Sammlung des Dionysos 1993/2014 | Dionysos Supreme Selection 1998/2014



Reisebar des Dionysos 1992/2016 (Detail)



JUTTA MATTERN

Die Geheimnisse der Retina

Einen idealeren Standort als den Festsaal im spätklassizistischen Gebäude des Bahnhofs Rolandseck hätte Werner Klotz für sein Wahrnehmungsinstrument *Father's Window*, das dort seit 2004 zu sehen ist, wahrlich nicht finden können: Eingebaut anstelle der Fensterflügel in die Laibung eines der großen Fenster, empfängt die Skulptur – auf der Schnittstelle zwischen innen und außen – allmorgendlich die aufgehende Sonne. Klotz nutzt dabei diesen Ort, der per se unsere Blicke auf ein Außenliegendes freigibt und lenkt. Durch das Fenster schweift der Blick über die Landschaft des Rheintals mit den Hügeln des Siebengebirges, dem strömenden Rhein, der uns mit seiner Kraft und seinen stetigen Fließbewegungen bezaubert und in Atem hält.

Werner Klotz, in Bonn geboren und mit der Schönheit des Rheintals vertraut, wählt für seine Arbeit – in dieser so belebten und sich im wechselnden Licht der Tages- und Jahreszeiten verändernden Szenerie – den Titel *Father's Window*. Anders als mit seinen ironisch-poetischen, auf Mythologisches oder Pseudowissenschaftliches anspielenden Titeln, wie zum Beispiel *Reisebar des Dionysos*, *Cheval Syndrome* (S. 20/21) oder *Intellektuellenfalle* (S. 18/19), stellt er hier einen Bezug zu ganz privaten Ereignissen her. Denn der Tod seines Vaters und die Geburt seiner Tochter fallen genau mit dem Zeitpunkt der Realisierung seines Rolands-ecker Werks zusammen. Man könnte sagen, Werner Klotz lässt mit *Father's Window* – ausnahmsweise und daher bemerkenswert für sein Œuvre – eine emotionale Facette zu.

Father's Window gehört zu den skulpturalen Arbeiten, mit denen sich Werner Klotz seit 1990 intensiv beschäftigt und die er als »Wahrnehmungsinstrumente« bezeichnet. Man könnte sie auch als



Father's Window 2004

Beobachtungsinstrumente verstehen, die der Welt technischer und medizinischer Laboratorien angehören könnten, wären da nicht die genuin künstlerische Idee und der Umgang mit Material und Form, der die Instrumente als Skulpturen ausweist. Und dennoch, diese Kunstwerke beherbergen ein optisches Instrumentarium, mit dessen Hilfe wir die von Werner Klotz anvisierten Wahrnehmungsverläufe und -möglichkeiten erkunden können. Dabei geht es zwar einerseits um objektiv messbare Daten physikalischer Phänomene, aber andererseits um unsere ganz subjektiven Seherfahrungen, die gerade im Hinblick auf Spiegelarbeiten an Prozesse der Selbsterkenntnis gekoppelt sind. Wohlbedacht und ein wenig doppeldeutig verwendet Werner Klotz in einigen Titeln seiner Werke das Wort Syndrom und rückt seine Arbeiten damit in die Nähe naturwissenschaftlicher Kontexte. Der Begriff Syndrom, hier nicht in einem pathologischen Kontext verwendet, beschreibt vielmehr das Auftreten und Zusammentreffen einer oder mehrerer – gleichzeitiger – »Sehsymptome«, die seinen Arbeiten zu eigen sind.

Ausgangspunkt seiner Werke sind diejenigen Erfahrungen des Sehens, die an die Phänomene der Spiegelungen und damit der unterschiedlichen physikalischen Gesetzmäßigkeiten gebunden sind. Werner Klotz kombiniert dabei ästhetische Anschauung und die Erkenntnisse wissenschaftlicher Forschungsergebnisse miteinander und überrascht uns mit komplexen wie irritierenden Spiegellabyrinthen, die allesamt zur aktiven Wahrnehmung auffordern. Er spielt mit den Möglichkeiten, den Bildraum wie auch den Gesichtsraum mit Hilfe von Spiegeln zu erweitern. Dadurch kann der Betrachter stärker miteinbezogen, in optische Verwirrspiele verstrickt und an die Grenzen seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten gebracht werden.

Das menschliche Auge wird zum unabdingbaren Komplizen von Werner Klotz' Arbeiten. Das Auge als optischer Apparat ermöglicht uns überhaupt erst, ihren Geheimnissen auf die Spur zu kommen. Geheimnisträgerin ist die Retina, die ähnlich einer Leinwand als Projektionsfläche für die Abbildung unserer Umgebung dient und für das, was wir sehen, verantwortlich ist. Durch Lichtreize hervorgerufene Erregungen – Nervenimpulse – werden an die Hirnregion weitergeleitet und dort aufgrund von Wahrnehmungserfahrungen und individuellen Alltagserfahrungen zu dem weiterverarbeitet, was wir als Gesehenes erleben.

Solch ein hochkomplexes wie faszinierendes Erlebnis wird uns durch das Rolandsecker Kunstwerk *Father's Window* zuteil. Es ist das außerordentliche Ergebnis eines von Werner Klotz jahrelang künstlerisch bearbeiteten Experimentierfeldes. Man könnte es als Essenz verschiedener vorangegangener »Wahrnehmungsinstrumente« sehen. Einmalig ist hier deren Zusammenspiel als ein wohldurchdachtes Konglomerat, das gleichzeitige potenzielle Wahrnehmungserlebnisse bereithält und vereint. So spielt das *Sisyphus-Syndrom* (1992) ebenso eine Rolle wie die Weiterentwicklung des *Unidad Syndromes* (1991) sowie die *Intellektuellenfalle* (1995), die in ihrer ursprünglichen Form in der Ausstellung zu sehen ist.

Bevor wir die so sorgfältig konzipierte Arbeit, die gleich einer semipermeablen Membran das Innen und Außen voneinander trennt, mit unserer Seh- und Hörfähigkeit durchdringen, tauchen wir ein in das Kerngehäuse aus hochpoliertem Edelstahl, Glas, Spiegeln und mundgeblasenen Seh- und Hörrohren. Diese sind in der Höhe unterschiedlich, sodass beide Sinneswahrnehmungen immer unter dem aktiven Einsatz des gesamten Körpers geschehen

müssen. Je nach Größe des Betrachters sind die Knie leichter oder stärker gebeugt, der Kopf entsprechend nach vorne verschoben, sodass in gebückt suchender Haltung ein Auge auf die gläsernen



Ausstülpungen der Sehrohre möglichst passgenau angelegt werden kann, während sich gleichzeitig ein Ohr an die Öffnung einer Hörmuschel schmiegt. Der Suchende umfasst dabei die jeweiligen Sehrohre, um seine möglichst optimale Position des fokussierten Sehvorgangs zu festigen. Mit gleichsam detektivischem Blick nähern wir uns so dem verborgenen Innenleben von

Father's Window, einem Hybrid aus Skulptur und technoider Apparatur.

Wir wählen eine kreisförmige Auslassung, bei der die Versilberung des Spiegels entfernt wurde, um uns damit den Blick in einen unendlich scheinenden Spiegelraum zu ermöglichen. De facto sind es lediglich zwei Spiegel, die in einem Winkel von 60 Grad zueinander stehen, aber wir verlieren uns in einem schier unbegrenzten Raum, bei dem wir unseren Körper hinter uns zu lassen scheinen und gleich einem Gegenzauber unser Konterfei in vielfacher Wiederholung und immerwährender Konfrontation erblicken. In Anlehnung an die *Intellektuellenfalle*, bei der das Gegenüber auf die Augen beschränkt bleibt, treffen hier Raumerweiterung und Bewusstseinsweiterung aufeinander. Seltsam distanziert und uns aus der Ferne wahrnehmend, stehen wir einer Person gegenüber, die wir selbst sind. Dieser merkwürdig entfremdete Blick auf uns wird noch verstärkt, indem an der rechten Seite gleich einem Zuschauer nochmals unser Antlitz auftaucht und durch die

beobachtende Haltung aus einem scheinbar anderen Raum heraus die Ich-Entfremdung und Distanz in ein Zwischenreich von Realität und virtueller Welt abgleiten lässt. Jacques Lacans Theorie über das »Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«¹ während des entwicklungspsychologischen Abschnitts zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, in welchem sich das Kind als ganzheitliche Einheit und Gestalt begreift, freudvoll erkennt und fortan in der weiteren Entwicklung bis zum hin zum Erwachsensein identitätsbildend und ichverfestigend ist, gerät hier ins Wanken. Stabilität gewinnt der Betrachter, indem er dem Innenleben von *Father's Window* den Rücken kehrt – sich umdreht – und sein Abbild ganzkörperlich und unmittelbar in einem Standspiegel erblickt und so die zuvor durchlebte, beinahe halluzinatorische Seherfahrung abschüttelt. Die Welt scheint wieder in Ordnung.

Dieser Standspiegel, dessen Rückseite Werner Klotz mit einer ornamentalen Struktur versehen hat, ist das Gegenstück und unabdingbares optisches Instrument des *Sisyphus-Syndroms*, dem wir einige Zeilen weiter unsere Aufmerksamkeit schenken werden. Werner Klotz bekräftigt mit dieser Textur nochmals die Standortbestimmung seiner Skulptur am Rhein und deren grundlegende Ausrichtung und Beziehung zum Außenraum: Denn das, was in ein hellblau-graues Farbenspiel eingetaucht ist, ist eine Komposition aneinandergereicher Einzelaufnahmen. Sie entstammen einem Video von der Wasseroberfläche des Rheins, das vom Künstler in unmittelbarer Nähe zum Arp Museum gedreht wurde (S. 12, 15).

1 Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint« (1948), in: Ders.: *Schriften I.*, ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.

Seine grundlegende Affinität zu fließenden Gewässern belegen auch Werner Klotz' Fotografien einer wundersamen Welt, die sich farben- und formenprächtig dicht unter der Wasseroberfläche entfaltet. Sie durchziehen die Ausstellung, insbesondere in der Nachbarschaft zu *Father's Window* im Festsaal des Bahnhofs, mit einem poetischen und geheimnisvollen Fluidum.

Unserer Neugierde, der Faszination an optischen Ereignissen und dem Erkenntnistrieb folgend, gehört nun unsere volle Aufmerksamkeit der rechten Seite der »okularen Rolandsecker Wunderkammer« mit dem Seh- und Hörapparat und dem bereits erwähnten Standspiegel des *Sisyphus-Syndroms*. Ausgehend von der zuvor beschriebenen Körperposition, legen wir unser linkes Auge behutsam an die Ausstülpung eines Okulars und gleichzeitig unser rechtes Ohr an eine gläserne Hörmuschel, die sorgsam von hochpoliertem Edelstahl ummantelt ist. Der Vorgang des gleichzeitigen Hörens und Sehens gerät zu einem ebenso irritierenden wie herausfordernden Unterfangen. Gefragt ist höchste Konzentration bei beständiger Fokussierung. Im täglichen Leben verlaufen Hören und Sehen synchron und werden neurophysiologisch ohne besondere Anstrengungen gleichzeitig verarbeitet. Hier hingegen erleben wir den Prozess in Form von zwei voneinander vollkommen getrennten sinnlichen Erfahrungen, die in zwei Richtungen verlaufen: nach innen und nach außen. Dabei sind wir nur noch Auge und Ohr – scheinbar losgelöst vom Rest unseres Körpers. Das Sehen führt erstens in das Innenleben der Skulptur, und das Hören erreicht zweitens den Außenbereich. Im ersten Fall finden wir uns in einer merkwürdig-rätselhaften Situation wieder: Beim Schauen durch das Sehrohr erblicken wir uns selbst von hinten, wie wir durch selbiges schauen. Das lässt uns an René Magrittes



Father's Window 2004

berühmtes Gemälde *La Réproduction interdite* aus dem Jahre 1937 denken, das jeglicher Logik widerspricht, weil der Mann vor dem Spiegel nicht sein Gesicht, sondern seinen Hinterkopf und seinen Rücken sieht, das heißt eine physikalische Unmöglichkeit vorführt. Der von Werner Klotz in der Größe exakt festgelegte und positionierte Standspiegel sowie die optische Beschaffenheit des Seh-



rohrs erlauben uns, dieses irritierende Wahrnehmungsphänomen auszuloten. Damit sind wir abermals in eine Situation versetzt, in der wir unsere Gestalt als beziehungslos zu dem Selbst erleben. Der Zustand der Selbstentfremdung ist dabei wieder an den Tatbestand der Selbstbeobachtung gebunden. Im zweiten Fall dringen leicht verfremdete Geräusche, die in einem stetigen Fluss die »Gehäusemembran« der Skulptur überwinden, an unseren Standort im Festsaal. Begleitet

werden sie von beständigem Lufthauch, je nach Jahreszeit kühler oder wärmer, der auf unser Ohr trifft. Diffus ist diese Geräuschkulisse: Gesprächsfetzen von der Terrasse, ein Rauschen des Windes, ferne Motoren- und Fahrgeräusche der nahe gelegenen Bundesstraße 9. Beides miteinander zu verknüpfen und zeitgleich zu verarbeiten fällt schwer. Angestrengt versuchen wir, die entgegengesetzten Richtungsabläufe unserer Sinneserfahrungen immer wieder aufs Neue zu einer Einheit zusammenzusetzen und als solche auch zu erfahren. Hier wird der Titel *Sisyphus-Syndrom* zum Programm und zur wahren Sisyphus-Aufgabe.

Um sich aus dieser fortwährenden Anstrengung zu befreien, wenden wir uns der linken Seite von *Father's Window* zu. Auch sie ist

mit einem – allerdings niedriger angebrachten – Seh- und Hörrohr ausgestattet. Welch eine Wohltat: Hören und Sehen fallen hier zusammen, beide Vorgänge spielen sich im Außenraum ab, und das Hörerlebnis entspricht dem auf der rechten Seite. Das Seherlebnis ist an die außenliegende Realität gebunden, ohne dass unser Auge durch einen optischen Apparat zusätzlich gefordert wäre. Auch der oben erwähnte Lufthauch trifft in diesem Falle nicht nur das Ohr, sondern zugleich das Auge. Werner Klotz greift damit seine Arbeit des *Unidad Syndromes* wieder auf. Unser von ihm bewusst gelenkter Blick richtet sich auf die gegenüberliegende Rheinseite. Der damit verbundene gleichbleibende Bildausschnitt entspricht dem Querschnitt des Sehrohrs. Hier sind wir nun nicht mehr unserer Selbstbeobachtung ausgesetzt, sondern erspähen – förmlich auf der Lauer liegend – die wechselnden Szenerien und Geschehnisse in der Nähe des Fähranlegers am anderen Ufer. Und dennoch: Bei diesem Sehvorgang spielt der Künstler abermals mit unserer Wahrnehmung, wenn auch kaum merklich. Denn das Sehrohr ist bis zur Hälfte mit Wasser bedeckt, das sich in einem kleinen »Becken« auf der linken Seite innerhalb der Skulptur befindet. Dadurch entsteht der Eindruck, als würde ein Teil des Glasrohrs schwimmen, sodass sich das Auge immer wieder scharf stellen muss, um trotz der optischen Impulse durch die Lichtbrechung im Wasser überhaupt fokussieren zu können. Aber dieser Vorgang bereitet uns keine sonderliche Mühe und lässt dem grundlegend entspannten Seherlebnis freien Lauf.

Wir verlassen nun Werner Klotz' »Wahrnehmungsinstrument« mit seinem Kaleidoskop optischer Verwirrspiele, treten einige Schritte zurück und schauen aus der Entfernung noch einmal den gesamten

Skulpturenkörper an. Den Blick von unten leicht nach oben gerichtet, entdecken wir gewissermaßen im letzten Moment im oberen Drittel in zwei voneinander getrennten Glaskästen mit zwei gleich großen, runden Aussparungen eine Art »Überkopfspiegelung«. Einmal ist es eine Glasplatte mit rundem Spiegelausschnitt, und einmal ist es eine Spiegelplatte mit rundem Glasausschnitt. Wieder lässt es sich der Künstler nicht nehmen, den Raum zu erweitern, indem er das Außengeschehen zu einem Teil des Innenraums werden lässt. Das, was zuvor an Geräuschen durch die Hörrohre manifest wurde, wird nun auch sichtbar, zumindest teilweise. Ohne Vorwarnung fahren die Autos auf der Bundesstraße 9 auf dem Kopf stehend augenscheinlich im Rauminneren im oberen Glaskasten gespiegelt an uns vorbei. Im unteren Glaskasten hingegen wird die Gartenanlage eingespiegelt. Und schöner kann es zum aktuellen Zeitpunkt nicht sein: Lasziv und monumental lagert hier als unübersehbarer Blickfang Henry Moores Plastik *Large Reclining Figure*, die uns den Weg zur zeitgleich stattfindenden Ausstellung *Henry Moore – Vision. Creation. Obsession* weist.

Werner Klotz versteht es meisterlich, seine »Wahrnehmungsinstrumente« und »Sehapparate« als Impulsgeber durch uns zu verlebendigen. Er schickt uns auf eine Reise in ein kaum fassbares Zwischenreich der Selbsterkenntnis, die an narzisstische Doppelungen des eigenen Selbstbildes gekoppelt ist und immer rätselhaft bleibt. Auf dem Weg dorthin erliegen wir dem Zauber, der Illusion, der Täuschung und der Entfremdung. Und dennoch: So manches Mal begreifen wir uns für einen Bruchteil einer Sekunde im Anblick unseres Abbildes tatsächlich als ein Ich, das wahrhaftig und gegenwärtig klar zu erkennen ist.

Solch ein Abbild belebter Realität auf dem Weg zur Identitätsfindung verwehrt uns einer der historischen überdimensionalen und fast blinden Spiegel im Festsaal des Bahnhofs Rolandseck. Wie von Zauberhand befindet dieser sich zwar fast gegenüber von Werner Klotz' *Father's Window*, wurde vom Künstler allerdings bei der Realisierung seiner Skulptur nicht miteinbezogen. Der Spiegel blieb für ihn im Verborgenen. Es war kein anderer als Heinz Mack, einer der führenden Köpfe der Gruppe ZERO, der sich als Vertreter der lichtkinetischen Kunst mit Vorliebe spiegelnden Oberflächen widmete. Er organisierte 1966 zusammen mit Günther Uecker und Otto Piene das ZERO-Fest im Bahnhof, das als Zäsur der Bewegung gilt, da die Künstler anschließend eigene Wege gingen. Fasziniert von diesen Spiegeln signierte er sie sogar auf der Rückseite, stellte jedoch gleichzeitig klar, dass es sich nicht um autonome Kunstwerke handelt, sondern diese als Relikte des damaligen Geschehens anzusehen sind und inhaltlich mit dem Ort Bahnhof Rolandseck verbunden bleiben.

So wird dieser Spiegel, bei dem sich über viele Jahre hinweg die einst silberne Schicht in eine überwiegend blinde schwärzliche Bildfläche verwandelt hat, zu einem versiegelten magischen Raum, der der Vergangenheit angehört und die Selbstversuche zur Ich-Findung sowie die Ereignisse der kulturhistorisch bedeutsamen Geschichte des Bahnhofs Rolandseck einfach verschluckt hat – ein Bewahrer der Geheimnisse der Retina. *Father's Window* hingegen steht für das Gegenwärtige und die lebendige Wahrnehmungsfähigkeit, die uns allen zu eigen ist und die uns auf fantastische Entdeckungsreisen mitnehmen kann.



Intellektuellenfalle 1992/2016





Cheval Syndrome 1994/2016





MICHAELA OTT



Bildliche Dividuationen

Zu Werner Klotz' Ausstellung

Das Auge ist ein seltsames Tier

Seit Dsiga Vertovs avantgardistischem Film *Der Mensch mit der Kamera*, den er in den 1920er-Jahren der jungen Sowjetunion und ihrem Fortschrittsglauben widmete, ist die Idee einer gewissen Selbstläufigkeit der technischen Transportmittel und ihrer unterschiedlichen Geschwindigkeiten zum Sujet moderner Kunst avanciert. In Vertovs Film sieht man die Kamera alle nur möglichen Blickwinkel einnehmen, auf Türme und fahrbare Untersätze klettern, um den Puls der Zeit und seine Beschleunigung möglichst umfassend einzufangen. Der Kameramann erscheint als ihr bloßer Operateur, als Hilfsarbeiter, der ihrem Willen nach Einblick und Überblick zu unterstehen hat. Vor allem aber lässt Vertov, im Glauben an die soziale Schubkraft moderner Technologie, die Maschinen und Transportmittel ineinandergreifen, als Zahnräder des gesellschaftlichen Gefüges, und zeigt dabei Ungleichzeitigkeiten, Reibungen, daraus hervorgehende elektrisierende Spannungen auf. Straßenbahnen dürfen sich in Split Screens gegenläufig bewegen und das filmische Doppelbild schier auseinanderreißen. Mit der gegenläufigen, ungleich schnellen Bewegung zeitgenössischer Transport- und Übertragungsmedien und ihren Reflexionsverfahren spielt auch der Künstler Werner Klotz.

Denn seine Ausstellung *Das Auge ist ein seltsames Tier. Fotografien und Wahrnehmungsinstrumente von Werner Klotz* im Arp Museum Bahnhof Rolandseck weist sich zunächst dadurch aus, dass ihre Räumlichkeiten zwischen zwei Durchfahrtsstraßen und Zeitvektoren liegt, den Gleisen der Bahn und dem Wasserlauf des Rheins. Die auf ihnen verkehrenden Fahrzeuge verleihen den Ausstellungsräumen, die Fenster nach beiden Seiten aufweisen, bereits eine besondere Bewegtheit und kuriose geschwindigkeitsabhängige Vershobenheit in sich. Diese wird nun weiter dadurch unterstrichen, dass 15 Spiegel in ihnen aufgestellt sind, die je nach Ausrichtung

die spezifische Außenbewegung samt Licht-, Wolken- und Hügelbewegtheiten ins Innere übertragen, ausschnittsweise wiederholen und gegen das Spiegelbild einer anderen Bewegung werfen. Die Vielfalt der eingefangenen und sich teilweise überlagernden Bilder verdichtet die Raumarchitektur, die sich zu fragmentieren und zu vielfältigen, zu leuchten und über sich hinauszuwachsen beginnt.

Das ist aber noch nicht alles. Denn zusätzlich werden die Spiegel, wird das gesamte Ausstellungsdisplay durch die Betrachter/-innen bewegt. Diese setzen die Spiegel in Gang, die dank eingebauter Sensoren auf die Entgegenkommenden reagieren, sich



vertikal um die eigene Achse drehen oder ins Horizontale schwenken und die Räume unterschiedlich dimensionieren. Den mittleren Hauptraum setzen sie gleich mechanischer, aufgereihter und ferngesteuerter Ballerinen einer sich fortlaufend modifizierenden Choreografie aus: Bildsequenzen durchqueren je nach Drehung ihre Edelstahloberflächen,

laufen in anderen Spiegeln zeitversetzt fort, legen den Räumen bewegte Quadrate oder innere Fenster ein. Als »Rotating Rolands-
eck« erstellen sie ein welthaltiges Raum-Zeit-Gefüge, eine sich langsam und kontemplativ aufblätternde Chronotopie.

Im nördlichen Nebenraum dagegen werfen die die drei dort versammelten Spiegel auf ihren kontrolliert deformierten Oberflächen die nähere Umgebung verzerrt zurück: Personen ebenso wie Decken- und Wandverzerrungen werden in Blasen- und Schlierenornamente transformiert, verlieren ihre wiedererkennbare Gestalt, bilden Licht- und Zeitchiffren aus. Und im südlichen Nebenraum schließlich begegnet eine Art technisches Labor, mit horizontal schwenkenden Spiegeln, die wiederum mit einer Spiegelwand im Außenraum ihre Spielchen treiben, aber auch mit optischen

Begleitgeräten kokettieren. Vertov hätte seinen Spaß an diesen eigenständigen Bildoperateuren gehabt.

Da die verbesserten Sensoren heute über größere Distanzen hinweg reagieren und die Spiegel tatsächlich in eine scheinbar selbstläufige Bewegung versetzen, wobei sie die eingefangenen Bilder tendenziell auch an die Decke oder auf den Fußboden projizieren, scheint das Wasser des Rheins nun das Innere des Ausstellungsraums zu fluten und, ergänzt durch einzelne Wasserfotografien, ansatzweise einen Aquarium-Effekt zu generieren. Wasserbewegungen über den Köpfen und unter den Füßen der Besucher/-innen, durchkreuzt von Booten, Zügen, Wandpfeilern, anderen Personen und diffusen Ansichten der umgebenden Landschaft – wenn das kein virtual-reality-nahes Verwirrspiel erzeugt!

Mit dieser genialen Inszenierung eines technologisch informierten und Technologie zurückspielenden Kaleidoskops, in dem sich die Bilder scheinbar selbsttätig begegnen und aneinander brechen, bindet der Künstler Werner Klotz unabsichtlich an eine philosophische Position zurück, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrem Impuls eines vitalistischen Denkens sehr populär geworden ist. Die Rede ist von Henri Bergsons Schrift *Matière et mémoire*, 1895 (*Materie und Gedächtnis*, 1908). In ihr geht der französische Philosoph, der das Bildliche mit Materie überhaupt identifiziert, von einer unendlich gegebenen, allseitigen Bildreflexion aus, die erst durch das Dazwischentreten des Menschen und seiner nicht-lichtdurchlässigen Körperlichkeit gebündelt und einseitig zurückgeworfen wird.

In Klotz' Installationen wird die Bildreflexion von ihrer Fokussierung auf menschliche Betrachter/-innen und auf anthropomorphe Sichtweisen erneut befreit. Nun verfügen technologische Reflektoren nicht nur über differentielles Sehvermögen, sondern werfen auch Bilder von Personen gleichwertig mit anderen Bildern



Rotating Rolandseck 2002/2017



Rotating Rolandseck 2002/2017 | Colore Mobile Immensum 2002/2017 (Detail)

in alle Richtungen des Raums und bringen eine Bildmaterialität jenseits eindeutiger Autorschaft hervor. Diese bestimmen über das sensorische und affektive Ambiente, lassen die Besucher/-innen zu Teilhaber/-innen an einem visuellen Gesamtgeschehen werden, in dem sie, orientierungs- und schwerelos, von Bahn und Schiff durchquert, von Wasser umspült, über die Decke spazieren dürfen. Dieser Lichtkörperanzug gewinnt damit eine weitere erkenntnistheoretische Dimension: Kann er doch als ein Statement zur zeitgenössischen, häufig zu wenig bedachten Verflechtung von menschlicher und technischer Sphäre, als Ausdruck von deren normal gewordenen und im besten Fall bereichernden wechselseitiger Hervorbringung gelesen werden.

In Weiterführung von Bergsons Philosophie hat der französische Philosoph Gilles Deleuze davon gesprochen, dass im Medium des Films, das ja von der Bewegung und Metamorphose alles Lebendigen und von dessen – allerdings weitgehend standardisierter – Wiedergabe lebt, die einzelne Einstellung nie zum Stillstand gelangt. Die Bewegung sei virtuell bereits in jedem analogen Bildkader festgehalten und werde in der Filmprojektion nur aktualisiert. Was für das analoge Bild galt, gilt umso mehr für das digitale Bild, das ja fortgesetzt neu errechnet wird und nie zu einer definitiven Form gerinnt. Deleuze hat daher dem filmischen Bewegungsbild einen individuellen Ausdruck abgesprochen und es aufgrund der fortwährenden Neuaufteilung seiner ästhetischen Zeichen »dividuell« genannt.

In Klotz' Installationen lässt sich nun ebenfalls davon sprechen, dass die Bilder zu keinem Zeitpunkt zu einem unverwechselbaren und fixierbaren Ausdruck gelangen, sondern sich fortgesetzt überlagern, brechen, verdichten, wechselnde Ansichten bieten und dabei

nie von einem menschlichen Blick Zeugnis ablegen. Die inszenierte Metamorphose erzählt von einer Bildvitalität, die, da immer im Übergang, nicht individuell genannt werden kann. Vielmehr katalysiert sie eine absichtlich dividuelle Teilhabe der Bilder aneinander, die sich fortgesetzt neu kombiniert und in Abhängigkeit von den zahlreichen genannten Bewegungen immer anders darbietet. Es ist ein Kaleidoskop in Potenz, eine durch das Eigenleben der Teile bedingte unabschließbare Dividuation, die diese Ausstellung freisetzt und uns allerhand von Artikulationsprozessen in Zeiten des Internets der Dinge erzählt.

Deleuze expliziert diesen Vorgang der Dividuation an Filmbildern der Nachkriegszeit, an denen er zu zeigen versucht, dass sie sich tendenziell von der Wiedergabe von Bewegungen der Außenwelt lösen und stattdessen kristallartige Selbstreflexionen des Bildes inszenieren. Als besonders einleuchtendes Filmbeispiel führt er Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947) an, in dessen finalem Showdown sich die Protagonist/-innen in Spiegeln derart vervielfachen, dass unklar wird, in welche Richtung geschossen und getötet werden muss. In Klotz' Ausstellung setzt sich ein verwandtes Dividuationsgeschehen frei, insofern die Spiegel hier ebenfalls als Kristalle und Bildmultiplikatoren fungieren, allerdings nicht im Dienste eines aufmerksamkeitsbindenden Thrillers, sondern aufmerksamkeitsstimulierender ästhetischer Valeurs.

Die Besucher/-innen werden hier in eben jenem Maße mit(ent-)dividuiert, wie sie als Teilhaber/-innen und Anreicher/-innen dieses visuellen Dispositivs über dessen Kristallbildlichkeit mitentscheiden. Darin spricht sich die vielleicht wichtigste, von diesem Kunstwerk bereitgestellte Einsicht aus: jene, dass wir, was auch immer wir erstreben, letztlich bestenfalls Teilhaber/-innen an unverfügbaren ästhetischen Ereignissen sind.



Rotating Rolandseck 2002/2017





Rotating Rolandseck 2002/2017





Takuntschi 2002



Gymnasium for the Eyes III 2002/2017

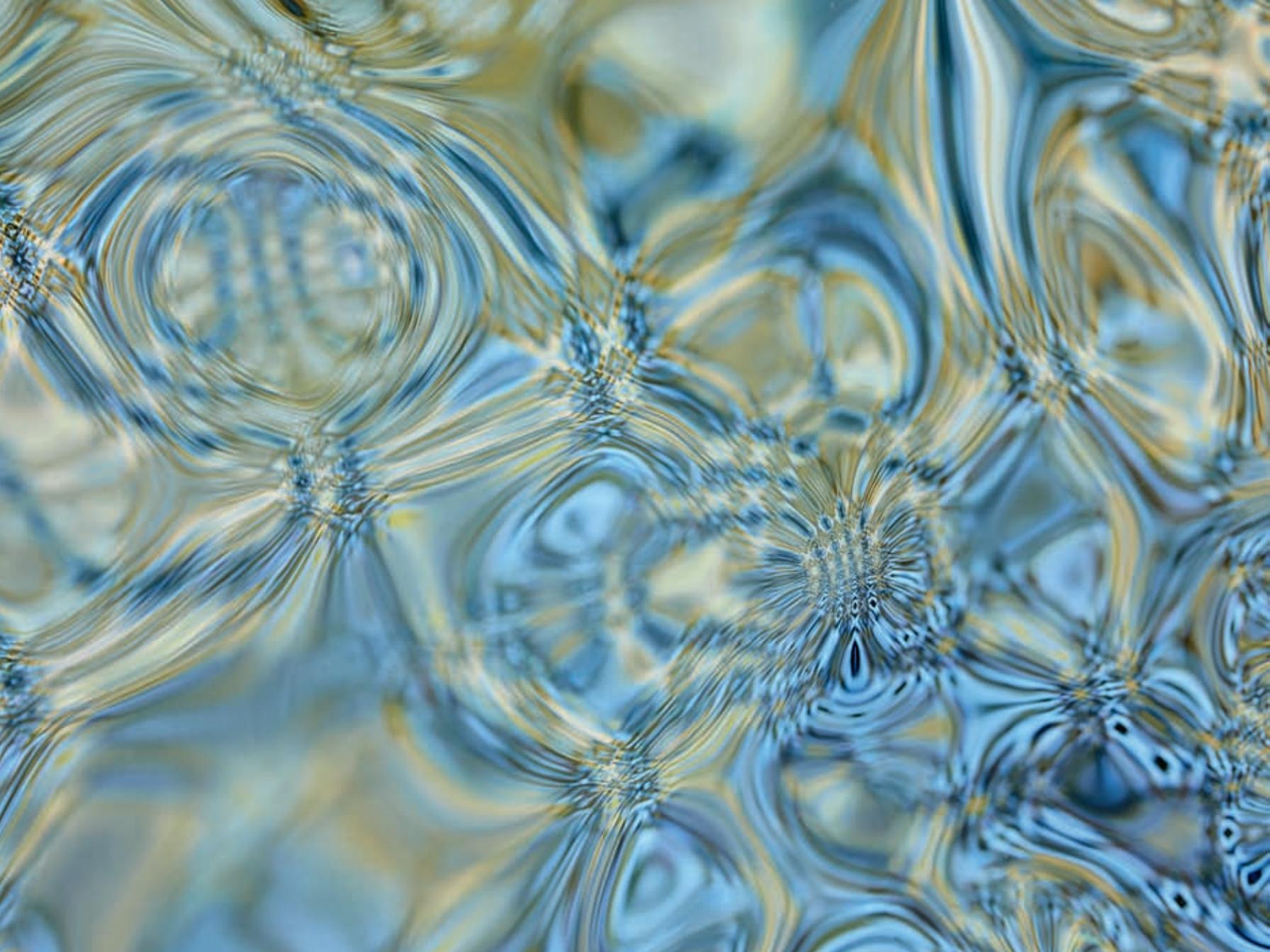


Colore Mobile Immensum 2002/2017













ANDREAS NEUFERT



Die Steine, die Bilder und der Fluss

**Einige Gedanken zu den Wasser- und Lichtbildern
von Werner Klotz**

»[...] wenn du in allerlei Gemäuer hineinschaust,
das mit vielfachen Flecken beschmutzt ist,
oder in Gestein von verschiedener Mischung [...],
so wirst du dort Ähnlichkeiten mit diversen Landschaften finden,
[...] und sonderbare Physiognomien [...].
[...] Denn durch verworrene und unbestimmte Dinge
wird der Geist zu neuen Erfindungen wach.«¹

Frühmorgens, wenn Werner Klotz bei einer seiner Fahrten an den Xazl-Cha knietief in das eiskalte Wasser hinabsteigt, wirft der Spiegel des Wassers noch die dunklen Schatten der Hemlocktannen des Ufersaums zurück, der Birken und Sträucher, die ihre Köpfe über den Flussrand neigen, und bedeckt die Steine, die unbewegt am Grund des leise rauschenden Gebirgsbachs ruhen, mit seiner quellenden Decke. Kaum hat sich sein Blick suchend in den Grund versenkt, eilt schon der Glanz des anbrechenden Tages zu Hilfe, und ein lichtiges Gewebe beginnt zu atmen, darin jeder Stein einen stets wechselnden Platz für das symphonische Kontinuum einnimmt, das mit den ersten Sonnenstrahlen sein Spiel aufnimmt.

Der Gang zum Fluss folgt der eigentümlichen Logik des Sogs, dem der schöpferische Mensch schon immer nachgab, wenn die eigenen Ausdrucksformen verbraucht schienen und er in den Räumen der unerschöpflichen Natur die eigene Elementarsprache wieder

¹ Leonardo da Vinci: *Schriften zur Malerei und sämtliche Gemälde*, hrsg. von André Chastel, München 2011, S. 384/385.

zu erlernen suchte, die er in der Welt des von außen gesteuerten Tuns verloren glaubte. Derweil sind es Urphänomene der menschlichen Wahrnehmung, zu denen uns eine eigentümlich beharrliche Sehnsucht immer wieder hintreibt, weil uns ein altes Wissen die Hoffnung zuflüstert, dass wir sie im allgegenwärtigen Quellen der Natur leichter finden als in uns selbst und dass sie uns dort wieder aufrichten und so die Schwingungen des Schaffens wiederbeleben mögen. In der Begegnung mit den Spiegeln der Flusssteine im irrlichterhaft bewegten Glanz der Wasseroberfläche wird diese Regeneration am Quellpotenzial der Bild- und Sprachwerdung in den Wasser- und Lichtbildern von Werner Klotz gleichsam zum Sinnbild erhoben.

Der Gebirgsfluss durchquert das alte Lebensgebiet der Squamish und Tsleil-Waututh Nations nördlich der kanadischen Stadt Vancouver. Für die Squamish ist die Stelle im Fluss, in der Werner Klotz arbeitet, seit je ein *Kwáyatsut*, ein Platz der inneren Reinigung. Im Fluss stehend, wenn sich die eisige Kälte des klaren Wassers langsam die Kapillaren emporarbeitet, muss sich jeder, der dieses betörende Bilderwasser durchwatet, losgelöst vom Vertrauten fühlen – den Lebensumständen und ihren lärmenden Mühlen – und sich so dem immer komplementären Idealzustand des Schaffens annähern: nämlich im Wasser schöpfend einerseits zum Schweigen werden, zum reinen Atem, um damit das Vermögen zu rezipieren, erlebbar werden zu lassen, und andererseits in Sekundenschnelle fotografierend aktiv Bilder zu komponieren, sehend zu kreieren.

War es nicht Leonardo, der als vielleicht erster Künstler die dichterische Operation des Gestaltsehens für ästhetisch bedeutsam

erklärt hatte? Leonardos *macchia*-Hinweis, amorphe Mauerflecken führten den Geist zur autonomen Bilderfindung, der Künstler agiere gleichsam als autopoetisches System, dass sein Du als Form im Formlosen die Idee im Chaos der Sinneseinheiten erkenne, wurde in letzter Konsequenz allerdings erst in der Moderne zu einem bestimmenden Gestaltungselement. Die Surrealisten machten es sich zur Grundlage, ein Hans Arp aber auch ein Wolfgang Paalen, dem wir 1939 in den Gegenden Britisch-Kolumbiens auf einer Expedition durch die Stammesgebiete der First Nations wiederbegegnen, die auch Werner Klotz immer wieder aufsucht. Allen gemeinsam ist die Erkenntnis, dass jedes Gestaltsehen einen ideellen, einen zweiten Teil enthalten muss, der unabhängig von dem äußeren Sein abläuft, eine Art wachträumerisch empfundene Möglichkeitsfigur, die ihr reales Gegenüber noch nicht gefunden hat, die gleichsam erregt im Amorphen nach Entsprechung sucht.

In den Fotografien von Werner Klotz sehen wir Steine, die am Grund des Wassers liegen und von oben oder seitlich einfallendes Licht reflektieren. Und wir begegnen kunstvollen Formen *in statu nascendi*, die in das wie gemalte Spiel der Schlieren aus Lichtreflexen der Wasserhaut eingebunden sind. Es sind amorphe Formen, die an die Oberfläche des Lichts drängen, als wollten sie sich durch unser Sehen endlich als Gesichter verwirklichen, als mangle es gerade nur am Moment der Wiedererkennung, als klopfen sie absichtlich noch wie unerkannte Wünsche am Tor unseres Bewusstseins, um ihr wahres Gesicht zeigen zu können. Manche sind schon weiter, andere liegen noch zurück in diesem Prozess, der ohne uns nicht stattzufinden scheint. Gesichtlichkeit. Das scheint unser tiefer Wunsch und ihr Ziel. Und die Brücke,



Kwáyatsut Der Ort, an dem die Wasser- und Lichtbilder entstehen 2012



Tamburzan 2014

auf der sie uns erreichen können, sind das Licht, die Farben und das überwältigende Spiel der Formen, die sich aus ihrer unwillentlichen Zusammenarbeit mit dem spiegelklaren Fluss des Wassers ergeben. Die Natur möge uns ihr Gesicht zeigen.

Wir sind, im Unterschied zu der indigenen Stammesbevölkerung, Analphabeten der Natur. Kaum etwas wissen wir noch von den Ähnlichkeiten zwischen den Formen und Verfahrensweisen, mit denen sie einerseits ordnend und erhaltend operiert und wir selbst andererseits, der wir uns ihr gegenüber glauben, wahrnehmend ihre Gestaltungen nachschöpfen, derweil wir doch auf geheimnisvoll gleiche Art auf dem Strahl des Lebendigen reisen. Die rigide Trennung dieser Bereiche, die einst durch Ähnlichkeiten, sinnlich erfahrbare Korrespondenzen und unterschwellig koinzidierende Kräfte miteinander verschwistert waren, behindert etwas, das natürlicher kaum sein könnte: das analogische Bewusstsein. Denn das Naturgegenwärtige ist für unser Auge genauso bergendes Feld für das, was an Gesichtlichkeit und Nähebewusstsein schlummernd in uns wartet, wie es sich in den Formen der Natur als stets quellendes, rumorendes Potenzial für die Zukunft gebärdet. Von jeher bot die Natur dem Entfremdeten den Kompass zu den Quellen, in denen sich die Kräfte nach dem Möglichen ausrichten. Beide, Natur und Mensch, verfügen über ein unerschöpfliches Reservoir an Gesichts- und Gestaltvisionen. Bei den nicht-industriellen Ethnien gibt es den Zweifel nicht, der das Wesenhafte, das Gesichtliche eines Steins auf die reine Faktizität des Steinseins reduziert. Es gibt keine Trennung zwischen der Latenz, mit der die Natur durch den Stein zu uns spricht, und der Latenz, mit der wir dieser zarten aber machtvollen Stimme des Bildhaften antworten. Es gibt nicht einmal den Begriff für Natur als etwas vom Menschen unabhängig zu erfahrendes.

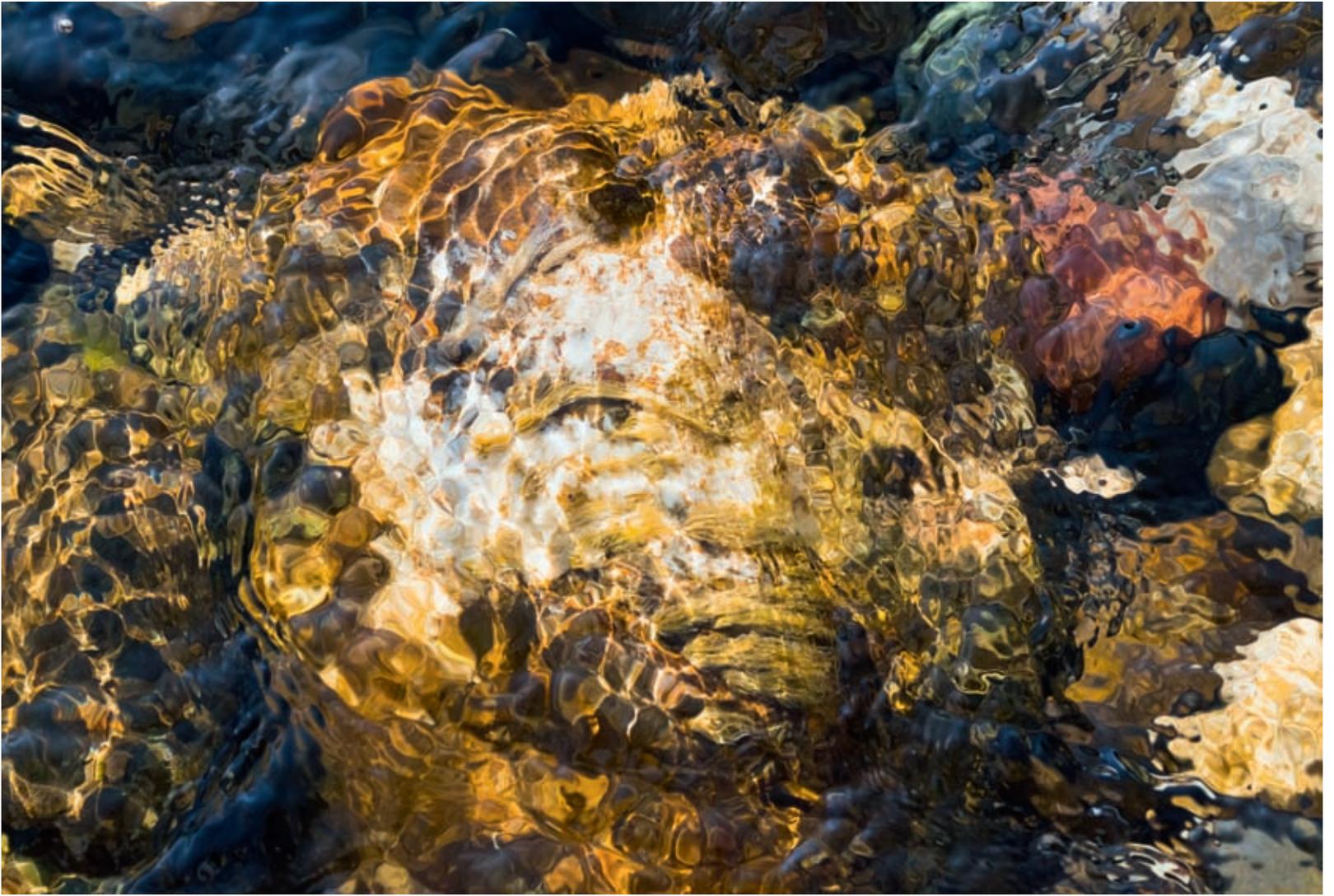
In Wahrheit ist die Latenz einer der feingesponnenen Fäden, der alles Naturgegebene und -werdende miteinander vernetzt.

Steine, das sind für den Menschen die handgreiflichsten Vertreter materieller Konkretion. Ihre Dichtheit und Schwere scheinen auf den ersten Blick keinen Raum zu lassen für die gegenmanifeste Welt der *natura naturans*, die vom unsichtbaren Noch-Nicht durchwirkt ist. Ein Punkt der schicksalshaften Verwandtschaft wäre also unsere tiefe, irgendwo noch vorhandene Erinnerung, dass das Sichtbare nur ein verschwindend kleines Segment im Kreis der Wirklichkeit bildet, die, wie das kosmische Geschehen, zu einem viel größeren Anteil vom unsichtbar Möglichen dominiert und gestaltet wird. Fünfmal so viel Dunkle Materie und fünfzehnmal so viel Dunkle Energie wirken im Kosmos an der Seite der realisierten Materie, wie wir sie kennen. Die Steine im Fluss sinken durch das explosive Gemisch aus Wasser und Halt suchenden Lichtquanten, das sie umspült, in eine Zwischenform zurück, als mischten Wasser, Licht und Materie erneut ihre Karten. Was bei diesem Spiel für das Auge abfällt, sind grandiose Einblicke in die grenzenlos sich erweiternde Welt der Identitäten, der Durchlässigkeit des Dus. Materie und Licht in ihrer reinsten Form als Du ansehen zu können trifft einen wunden, ja leidenden, sehnenenden Punkt in uns, weil die moderne Lebenswelt die feinen Spuren der Empfindung des Anderen als Spur des eigenen Ichs durch die Überpräsenz des Faktischen permanent überschreibt und damit enttäuscht. Das altkabbalistische Ich durch Du Martin Bubers, sein Satz: Nur da ich Du bin, kann ich ganz Ich sein, er ist es, der in diesen Fotos als ein leiser Zug durch die Welt der Steine weht und ihre Dinglichkeit (und unser am Dinglichen haftendes Denken) aufhebt.

Stein und potenzielles Gesicht sind untrennbar miteinander verschmolzen und bilden dadurch eine Gegenwart als latente Erkennbarkeit, die *Conditio sine qua non* der Kunst von Werner Klotz. Die Steine im Flusslicht sind dabei wie von selbst erzählende Zeichen der sich permanent selbst organisierenden Natur. Sich selbst ähnlich, erkennen sich kleinste Strukturen, Falten, Narben, Lakunen, Übergänge von glatten in raue Flächen, wie gespannt wirkende Hautsegmente wieder im Großen, den Zonen zoomorpher oder menschlicher Gesichter – besonders deutlich in *Ceccinato*, 2013, und *Lumio II*, 2014 (S. 50) –, denen wir in einführender Nahsicht zu begegnen wünschen. Statt in Vorder- und Hintergrund teilen sich die Bilder wie von selbst in Sehfeldstellen mit unterschiedlichen Erregungszonen, aufgeladen durch die Kraft der Erwartung auf etwas Wirkliches. Die Formen verwandeln sich, wie geführt von unsichtbaren Magneten, um das Fragende, Sein-Wollende im Zuschauer anzurühren.



Die Erreichbarkeit des Betrachters, und mit ihr dessen Erweckung, wäre undenkbar ohne diesen Sog spontaner Entsprechung, dieser überraschenden, gefühlsmäßigen Ähnlichkeitserfahrung in spe. Was wir erleben ist der ersehnte Augenblick des gefühlten Ankommens, des geglückten Erreichens unserer selbst als Nachhall dieser zu Form und Farbe gewordenen Möglichkeitsräume und der intimen Seherwartungen auf Erfüllung und Entsprechung, mit denen sie uns in uns selbst zurücktragen.





Colore Mobile 2014



Drei Grazien 2013



Lumio II 2015





Kemalutefenua 2015





Aupalaangajug 2013





Kumbe 2016





Minute Drawing 1419100412 2012



SLAVKO KACUNKO



Mitten der Welt

Werner Klotz' Kunst im öffentlichen Raum

Das Paradoxon der Isolation der Kunst im öffentlichen Raum »inmitten der Sichtbarkeit« aufzuheben, galt es Volker Plagemann zufolge nur durch eine Kunst, welche in die Lebenswirklichkeit der Menschen einzudringen versucht, um »exemplarisch und musterbildend« zu sein, obwohl als solche von Auftraggebern häufig unerwünscht.¹ Empfohlen wurden Werke, welche zum Verweilen einladen, bei dem – so könnte man mit Blick auf die katoptrischen Konstellationen von Werner Klotz hinzufügen – auch das Reflektieren in seiner ganzen inhaltlichen (zeit- und ortsspezifischen), konzeptionellen und perzeptiven Breite zur Bedingung der Möglichkeit und des Fortbestehens dieses vermeintlichen Paradoxons beiträgt – der Kunst im öffentlichen Raum.² Gerade auch das seit Mitte der Achtzigerjahre von Richard Sennett³ beschriebene Absterben des öffentlichen Raums erfuhr seitdem zwar einige Revisionen, die vor allem auf die wechselnden Zuschreibungen, Diskurse und Verhaltensweisen zurückzuführen waren.⁴

Was allerdings bleibt und als Gewissen dieses Wandels fortbestehen dürfte – so meine These –, das sind die katoptrischen Konstellationen der Kunst in der Landschaft, im suburbanen und urbanen Raum. Ihre Stärke liegt in ihrer relativen Autonomie von

1 Vgl. Volker Plagemann (Hrsg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989.

2 Für Martin Warnke sei beispielsweise die Kunst im öffentlichen Raum ein Thema gewesen, »das eigentlich keins sein sollte.« Vgl. Martin Warnke: »Kunst unter Verweigerungspflicht«, in: Ebd., S. 223–226, hier: S. 223.

3 Vgl. Richard Sennett: »Der öffentliche Raum stirbt ab«, in: *Kunstforum International*, Bd. 81, 1985, S. 100–102.

4 Vgl. Hans Ulrich Reck: »Vom Verschwinden öffentlicher Räume – Eine Re-Vision«, in: *vr – vision.ruhr – Kunst, Medien, Interaktion*, Ausst.-Kat. Westfälisches Industriemuseum Zeche Zollern II/IV und Museum am Ostwall, Dortmund, Ostfildern 2000, S. 128–132. – Vgl. auch ders.: »Kunst und Bau. Erinnern und

der beobachterunabhängigen Repräsentation und in ihrer relativen Heteronomie mit Bezug auf die zu erfüllenden Zwecke in ihren transitorischen Zeiträumen. Diese Zeiträume weisen auf die stets entgleitende »Mitte der Welt« hin, in der das wiederaufgetauchte Subjekt eine interobjektive Verbindung mit ihr eingeht.

Ordnung der Spiegel: Werner Klotz' katoptrische Konstellationen

Werner Klotz' Projekte für den öffentlichen Raum sind ebensolche Zeiträume, in denen das reflektierende Material und die reflexive Wirkung seiner früheren Wahrnehmungsinstrumente auf die kinetische Kontingenz des Windes, Wassers und der Wahrnehmenden treffen. Die interaktive Skulptur *Anemone* (S.80, 1996, Kunstverein Braunschweig; im Besitz der Kunstsammlung der JENOPTIK AG) offenbarte beispielsweise den charakteristisch vielfältigen Bezug auf die Bewegungen der reflektierenden Wahrnehmenden.⁵ Klotz' Projekte sind auch orts- und zeitspezifische, dennoch auf die unspezifische und universelle, stets entgleitende Mitte unserer Erfahrung hinsteuernde Orte des Transitorischen. Ein gutes Beispiel dafür befindet sich seit 1999 permanent in der Hörsaalruine des Berliner Medizinhistorischen Museums an der Charité. Bei der *Scala* transformieren die 15 teilverspiegelten Treppenstufen den repräsentativen Treppenaufgang zum scheinbar paradoxen, transitorischen und gleichwohl zum Verweilen einladenden Ort der Reflexion. Die minimale Intervention evoziert das gleichzeitige Erscheinen und Verschwinden des zentralen und konstruktiven Raumabschnittes und resultiert in einer gleichermaßen zurückhaltenden und einprägenden, permanenten Reflexion des ausdrucksstarken und geschichtsträchtigen Standortes. Der subtile Einsatz von Planspiegeln suggeriert eine dem wissenschaftlichen Standort zugeschriebene

Neutralität, welche die Bestimmung, die Entstehungs- und Zerstörungsgeschichte des Ortes der »interobjektiv« eingestellten Subjektivität zur Verfügung stellt und ihr zugleich – visuell-katoptrisch – »den Boden unter den Füßen wegzieht«. Werner Klotz setzte seitdem in seinen katoptrischen Konstellationen zunehmend auch die elektronischen Visualisierungstechnologien und digitalisierte Steuerung ein. Diese stehen oft in Verbindung mit den nichtsteuerbaren Effekten der naturanalogen Spiegelungen und den vielfältig assoziierbaren schriftlichen Ortsbezeichnungen, welche dennoch die

Wahrnehmen im öffentlichen Raum«, in: *Veröffentlichte Kunst. Kunst im öffentlichen Raum*, Bd. 3, 1994–1995, hrsg. vom Amt der NÖ Landesregierung Abt. III, 2, Kulturabteilung, Dokumentation von Katharina Blaas-Pratscher, Wien 1995 (= Kat. des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge 381). – Claire Bishop zufolge ist es vor allem der Privatisierung der öffentlichen Räume geschuldet, dass die Vorstellung vom öffentlichen Raum aktuell geschwächt ist. Vgl. Claire Bishop: »Black Box, White Cube, Public Space«, in: *Out of Body. Skulptur Projekte Münster 2017*, Beilage *frieze.de*, Ausgabe Frühling 2017, <https://admin.skulpturprojekte.de/asset/378/4278/Out_of_Body_DE.pdf> [13. 7. 2017].

5 In einem Schaukasten über der verspiegelten Grundfläche befindet sich eine Hohlkugel aus poliertem Edelstahl, die aus sechs, an den Polen der Kugel spitz zulaufenden Segmenten besteht. Ein Bewegungsmelder, der an ein Steuerungssystem angeschlossen ist, registriert die Ankunft eines Betrachters. Die Steuerung veranlasst über eine unter der Kugel versteckte Bewegungsmechanik das Öffnen der sich nun langsam drehenden Kugel. In ihrem Inneren gibt die Kugel den Blick auf eine Anemone wieder. Über der Kugel nimmt eine Videokamera das Geschehen auf und sendet ihr Bildmaterial an einen Videoprojektor im Raum weiter. Dieser rotiert seinerseits auch und projiziert das Bild so an alle Wände des Raumes. Der sich dem Betrachter hier anbietende visuelle Eindruck gleicht einer komplexen, sich scheinbar endlos fortsetzenden Spiegelung der Anemone, zum einen bedingt durch die Aufsicht der Kamera auf die sich öffnende Stahlhohlkugel, deren Innen- und Außenflächen gleichermaßen reflektieren, und zum anderen hervorgerufen durch die noch dazu verspiegelte Bodenfläche des Kastens. Registriert der Bewegungsmelder keine Bewegung mehr, schließt sich die Kugel wieder über der Blume, und diese hört auf, sich zu bewegen.



Le Milieu du monde 2002–2006, permanente Installation auf drei Staten Island Ferries, New York City

jeweils (vermeintlich) festen topologischen Bezugspunkte repräsentieren. In den permanenten öffentlichen Installationen *Mitte der Welt* (2015), *Le Milieu du monde* (2004/05) und *Flying Sails* (2010) sind es bezeichnenderweise die geografischen Längengrade, welche das jeweilige Projekt mit den Ortsbezeichnungen verbinden. Die basalen Kulturtechniken der Schrift und Spiegelung gehen dort ineinander auf, den Gegensatz von Speicherung und Übertragung repräsentierend. Aufgelöst und auf die nächste Ebene der Reflexion gebracht wird dieser Gegensatz im Prozess selbst. Werner Klotz' Prozesskunst adressiert Prozesse der Perzeption in der ganzen Fülle ihrer intersubjektiven und interobjektiven Aspekte. Seine Projekte – und zwar nicht nur die dezidiert für den urbanen oder landschaftlichen öffentlichen Raum bestimmten – sind unbestreitbar ästhetische, sinnlich ansprechende katoptrische Konstellationen, deren zentralen Elemente der Spiegel, das Licht und das Sehen darstellen. Als solche repräsentieren sie eine prozessuale Ästhetik, deren Konturen nur schrittweise und indirekt zum Vorschein kommen.⁶ Das Licht als Bedingung des Sehens und der Spiegel als Bedingung des Lichts sind zwar bereits in Platons *Timaios* in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit erkannt worden, aber ihre »platonische« Beziehung zueinander bleibt bis heute Stein des Anstoßes für die Theorie und Praxis, die das Visuelle in ihrem Fokus haben. Werner Klotz' künstlerische Faszination beschränkt sich daher nicht nur auf die Übertragungsmedien im weitesten Sinn, sondern auch auf die Speichermedien, welche die Momentaufnahmen der Lichtspiegelungen zum Beispiel filmisch und fotografisch festhalten.

⁶ Vgl. Johannes Lang: *Prozessästhetik. Eine ästhetische Erfahrungstheorie des ökologischen Designs*, Basel 2015.

In *Le Milieu du monde* inkludierte Klotz so drei aus achthundert Einzelbildern zusammengesetzte Collagen aus gefilmten Wasserreflexionen. Die sich zum Vergleich anbietenden digitalen Files der Wasser- und Lichtfotografien entstanden in dem von 2000 bis 2008 andauernden Prozess des video- und fotografischen Dokumentierens von Wasseroberflächen bei einem Wasserfall bei Mill Valley in Nordkalifornien unter den sich stets verändernden optischen und haptischen Bedingungen.

Der künstlerische, an die Beobachtung gestellte Anspruch der Kunst im öffentlichen Raum wird dennoch in einem ineinander-



greifenden perzeptuellen und konzeptionellen Prozess⁷ nicht nur auf sich selbst bezogen, sondern zugleich auf die »Mitte der Welt« projiziert. Einmal dem Hexenkessel und Nobelfriedhof der Ausstellung und des Museums entzogen, werden die rotierenden Spiegel der vierteiligen Großrauminstallationen *Rotating Mirrors* im Kunstverein Rastatt 2002 und

in neuer ortsspezifischer Komposition 2017 im Arp Museum Bahnhof Rolandseck zu den Medien und Agenten von zeit- und ortsspezifischen *mappings* und *trackings*, in denen sich das lange bestehende Interesse an der Kontingenz des Topografischen und Chronografischen zunehmend in den öffentlichen-transitorischen Räumen manifestiert. Die sich relativierende Zeit- und Ortsbezogenheit der künstlerischen Interventionen im öffentlichen Raum wird in *Le Milieu du monde* durch ein licht- und mechanisches sowie audiovisuelles GPS gesteuertes »Abtasten« (*side scanning sonar system*) des Ozeanbodens zum festen und permanenten nautisch-geografischen Bezugspunkt für die Passagiere der drei Fähren zwischen Manhattan und Staten Island. Bereits Anfang der Achtzigerjahre gehörte zum künstlerischen Programm von

Werner Klotz, »Materialien und deren Wirkung nach emotionalen, funktionalen, intuitiven Diskursen, zufälligen und kulturellen Gesichtspunkten und Handlungsweisen zu untersuchen.«⁸ In *Flying Sails* taucht entsprechend in dem starkfrequentierten öffentlichen Raum der Light Rail Station des SeaTac-Flughafens in Seattle die Metapher des Segels auf, als Rahmen für eine weitere vierteilige katoptrische Konstellation mit horizontal rotierenden, durch die aktuelle Luftbewegung gesteuerten Spiegelpanelen mit eingravierten Orten derselben Längengrade. Dieselben Längengrade teilen auch die Ortsbezeichnungen, die in die sich horizontal drehenden Spiegelpanelen der kinetischen, begehbaren Installation *Mitte der Welt* im Künstlerhaus Dosse Park in Wittstock eingraviert sind. Die Bezeichnung »Landscape Architecture in progress«⁹ deutet in diesem Fall auf Klotz' charakteristische Auffassung von Kunst im öffentlichen Raum hin, welche sowohl formaltechnisch als auch inhaltlich auf die Veränderung und den Prozess hin konzipiert ist. Die sozialpolitisch bedingten Änderungen der Ortsbezeichnungen, Namen der Städte und indigenen Bevölkerungsstämme (auf einem der beiden Segel in *Flying Sails* finden sich Namen der *First Americans* im US-Staat Washington) spiegeln sich dort ebenso

7 Das fortbestehende Interesse am Zusammenhang zwischen dem Modernismus und den Avantgarden sowie der Fokus auf die inhaltliche und konzeptuelle Autonomie der Kunst ließen dem Zusammenspiel der konzeptuellen und perzeptuellen Autonomie- bzw. Heteronomie der Kunst wenig Beachtung. Vgl. Michael Lingner: »Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformierung ästhetischer Autonomie«, in: Plagemann 1989 (wie Anm. 1), S. 246–258, <http://archiv.ask23.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt89-6b.html> [13. 7. 2017].

8 Aus der Satzung des Vereins Material und Wirkung, in: *Material und Wirkung*, hrsg. von Norbert du Vinage, Ausst.-Kat. Kunsthaus Dresden, Dresden 1998, S. 48.

9 <http://www.werner-klotz.com/werner_klotz_MITTE_DER_WELT.html> [13. 7. 2017].



Die Mitte der Welt 2015, permanente kinetische Skulptur, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock



Die Mitte der Welt 2015, permanente kinetische Skulptur, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock

wie die meteorologische Kontingenz, die durch das Element Wind zum Ausdruck kommt. Der Wind und die Bewegung stellen eine herausragende Komponente und Konstante in Werner Klotz' Werk dar. Instrumente wie das Anemometer (Instrument zur Messung der Windstärke) und die Namen der altgriechischen Götter der Winde tauchen bereits in Klotz' erster *Closed-Circuit*-Videoinstallation *Boreas* (1992, Künstlerhaus Bethanien, Berlin) auf. Hier traten die rotierenden, diesmal »elektronischen Spiegel« der Live-Videokamera auch als Medium und Mitte zwischen dem Innen- und Außenraum auf. Insofern muss auch das Interesse an der Kontinuität zwischen dem Innen- und Außenraum als eine weitere Konstante in Klotz' Kunst genannt werden, welche bereits früh erkennbar und auch richtungweisend für seine darauffolgenden Kunstprojekte für den öffentlichen Raum werden sollte. Die von Margaret Morse als »virtualities«¹⁰ bezeichneten Orte des Transitorischen werden dabei zusätzlich zu Orten der Transformation, des Austausches und der Verwandlung, wie einige rezente oder sich noch in Arbeit befindende Projekte von Werner Klotz bereits erkennen lassen.

Auf dem Gelände des Künstlerhauses Dosse Park in Wittstock, unweit von seiner oben erwähnten *Mitte der Welt*, transformierte der Künstler den ehemaligen Kohlenkeller des Heizhauses mit Hilfe von Spiegeln, LED-Beleuchtung, Farbe und vor allem Wasser

10 Vgl. Margaret Morse: *Virtualities. Television, Media Art, and Cyberculture*, Bloomington 1998 (= *Theories of contemporary culture*, Bloomington, Ind., Indiana University Press; Bd. 21).

11 Vgl. Claudia Bihler: »Ein Sonnenfänger und die Mitte der Welt«, in: *Märkische Allgemeine*, 28.9.2016, <<http://www.maz-online.de/Lokales/Ostprignitz-Ruppin/Ein-Sonnenfaenger-und-die-Mitte-der-Welt>>, [13.7.2017].

zu einem »Sonnenfänger«.¹¹ Dessen zentrales Element besteht aus einer vier mal vier Meter großen, auf der Windachse positionierten, spiegelnden Wasserfläche welche zusätzlich zu den herabsteigenden Besuchern auch die subtil eintretenden Windbewegungen registriert. Ebenfalls im Gelände des Dosse Parks ließ Klotz ein *Wolkenhaus* (das Gebäude wird ab Sommer 2017 Sitz der Wolfgang Paalen Gesellschaft sein, die sich dem Andenken des wiederentdeckten Surrealisten widmet) mit 2260 Spiegelschindeln aus Edelstahl verkleiden, um das spannende Wolkenspiel über den brandenburgischen Ort reflektieren zu lassen. Das im Jahr 2018 zu eröffnende Großprojekt der Central Subway Union Square Station in San Francisco (in Zusammenarbeit mit dem Künstler Jim Campbell) nimmt seinerseits die Wellenbewegung des Windes oder auch des flüssigen Elements erneut auf, indem die entsprechende Anordnung von Tausenden anscheinend schwebenden runden, konkav-konvexen spiegelnden Metall-elementen die Bewegungen der Passagiere hoch über deren Köpfe begleitet.

In der aktuellen Installation *Colore Mobile Immensum* (S. 34ff.) im nördlichen Raum der Ausstellungsetage im Bahnhof Rolands-eck kam es schließlich zu einer vom Künstler länger gesuchten Synthese von Material und Wirkung. Der häufig benutzte Edelstahl traf auf die anamorphische Spiegelung durch die Verwendung von fein verarbeiteten konkav-konvexen Edelstahlblechen. Im Ergebnis entstand ein ästhetisch einzigartiger Eindruck, vermittelt durch den Widerspruch von haptisch und relieftechnisch kaum fühlbaren Unebenheiten der Flächen und dem optisch dominierenden Effekt ihrer um sich raumgreifenden, »welligen« und »fließenden« »Bewegung«.



Migrierende Mitte: Prozesskunst und prozessuale Ästhetik

Der noch zu Beginn der Neunzigerjahre erklärte Abschied von Erwin Panofskys »Perspektive als ›symbolischer Form‹« veranlasste Klaus Honnef in einem Versuch über Montage als ästhetisches Prinzip, die letztere als ein (neo-)avantgardistisches, die Perspektive ablösendes Äquivalent der zeitgenössischen Kunst anzusehen.¹² Dieser Befund »rahmte« die damals virulenten postmodernistischen Praktiken der Einrahmung gewissermaßen »ein«. Ein gutes Vierteljahrhundert später gilt es, diesen Befund erneut in Perspektive zu setzen. Mit Blick auf die wechselnden Standpunkte, Lichtwirkungen, Ausschnitte und Perspektiven im Werk von Werner Klotz können diese wesentlichen Bestandteile der visuellen und kinästhetischen Syntax seiner Kunst in einen erweiterten Bezugsrahmen gespannt werden. In einem Dreischritt von der Perspektive über die Montage hin zum Prozess taucht seine Prozesskunst¹³ als Modellfall einer prozessualen Ästhetik zunächst an der Schnittstelle zwischen Perzeption und Konzept auf. Sol LeWitt stellte die beiden Begriffe in seinen berühmt-berüchtigten *Paragraphs on Conceptual Art* von 1967 noch als unvereinbare Gegensätze dar: »Art that is meant for the sensation of the eye primarily would be called perceptual rather than conceptual. This would include most optical, kinetic, light, and color art. Since the functions of conception and perception are contradictory (one pre-, the other post-fact) the artist would mitigate his idea by applying subjective judgment to it.«¹⁴

Die Public Art von Werner Klotz stellt den vermeintlichen Widerspruch zwischen Konzeption und Perzeption erneut in Perspektive, und deshalb muss sie auch nicht mit Benjamin, Lacan, Foucault oder Crary »gelesen« und interpretiert werden. Denn seine für die

Öffentlichkeit konzipierten Projekte der reflexiven Kinästhesie transzendieren bereits die kulturwissenschaftlich »eingerahmten« Truismen und Pleonasmen über den temporären und kinetischen Charakter der Wahrnehmung. Was hier vielmehr interessiert sind die offenen und bewegbaren Rahmen des reflexiven Zeitraums, die den betreffenden kulturellen Zusammenhang überschreiten und in ein noch nicht fixiertes Beziehungsgeflecht einspannen. Bereits aus seinen »klassischen« Implikationen als Diskretion, Grenze und Exklusivität heraus konstituierte sich der so künstlerisch gesetzte Rahmen, auf die Kunst im öffentlichen Raum angewendet, als eine Funktion der Zwischenzone, des Mediums, der Kontinuität und des Kontextes, die gleichwohl als Inklusivität funktioniert.

12 In seinem Text über Montage als ästhetisches Prinzip lehnt sich Honnef an Erwin Panofskys plastische Formel von der »Perspektive als symbolischer Form« an. Über Montage als ästhetisches Prinzip vgl. Klaus Honnef: *Concept Art*, Köln 1971. – Vgl. auch ders.: »Symbolische Form als anschauliches Erkenntnisprinzip. Ein Versuch zur Montage«, in: *John Heartfield*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin, Altes Museum, Sprengel Museum Hannover, 1991/92, Köln 1991, S. 38–53. – Vgl. auch ders.: »Montage als ästhetisches Prinzip. Zum Werkbegriff von Wolf Vostell«, in: *Vostell. Retrospektive 92*, hrsg. von Rolf Wedewer, Ausst.-Kat. Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Städtisches Museum Mülheim in der Alten Post, Heidelberg 1992, S. 145ff.

13 Unter »Prozesskunst« werden hier performative, installative, audio-video-grafische und (hyper-)textuelle künstlerische Praktiken verstanden. Den Begriff »Prozesskunst« findet man zwar auch historisch bezogen auf diverse Kunstformen der 1960er- und 1970er-Jahre, aber der Begriff wird hier eher in seiner strukturellen Bedeutung verwendet, vor allem um die Abgrenzung zum kunsthistorischen Mainstream der Medien Malerei und Skulptur zu bezeichnen. Vgl. ausführlich Slavko Kacunko: *Culture as Capital*, Berlin 2015. Dort wird ausführlich über die Aspekte der »Prozesskunst« an den Schnittstellen zwischen der Kunstgeschichte und visueller Kultur diskutiert.

14 <http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf> [13. 7. 2017].

Diese implizite Medialität – die »Mitte« – des auftragstechnisch gesetzten und künstlerisch besetzten Rahmens bestätigte, dass die Trennung von Parergon und Ergon ad absurdum und jenseits des Bildhaften führte, in eine Zone der Unbestimmtheit, die nicht zuletzt mit dem Adjektiv »temporär« belegt werden müsste (Heisenberg, Bošković, Bey) und geradewegs zum Prozessualen führte. Über die transplanen und reflexiven Ebenen öffnete sich die so verstandene Kunst im öffentlichen Raum für die körperlich-akustischen, kinästhetischen und anderen Wahrnehmungen, bei denen die Resonanzen der raummetaphorischen Anbindungen in die noch komplexeren, raumzeitgebundenen Zusammenhänge des sich neu setzenden kulturellen Rahmens eingehen. Angesichts der aktuellen wirtschafts- und machtpolitischen Lage scheint auch der »topologische« Einwand (Groys)¹⁵ gegen das Diktat der Heterogenität, gegen »bunte Vielfalt« wie auch gegen Mix und Crossover in der Kunst im öffentlichen Raum erneut an Aktualität zu gewinnen. Den Ruf nach Universalem, Uniformem, Repetitivem, Geometrischem, Minimalistischem, Asketischem, Monotonem, Langweiligem, Homogenem und Reduktionistischem könnte dabei auch reflexiv eingesetzt werden, um die Stellung der prozessualen Kunst und Ästhetik im öffentlichen Raum zwischen den staatlich-homogenisierenden und marktwirtschaftlich-heterogenisierenden Kräften transparent zu machen. An dieser Stelle kämen die eingangs genannten zentralen Elemente der prozessualen

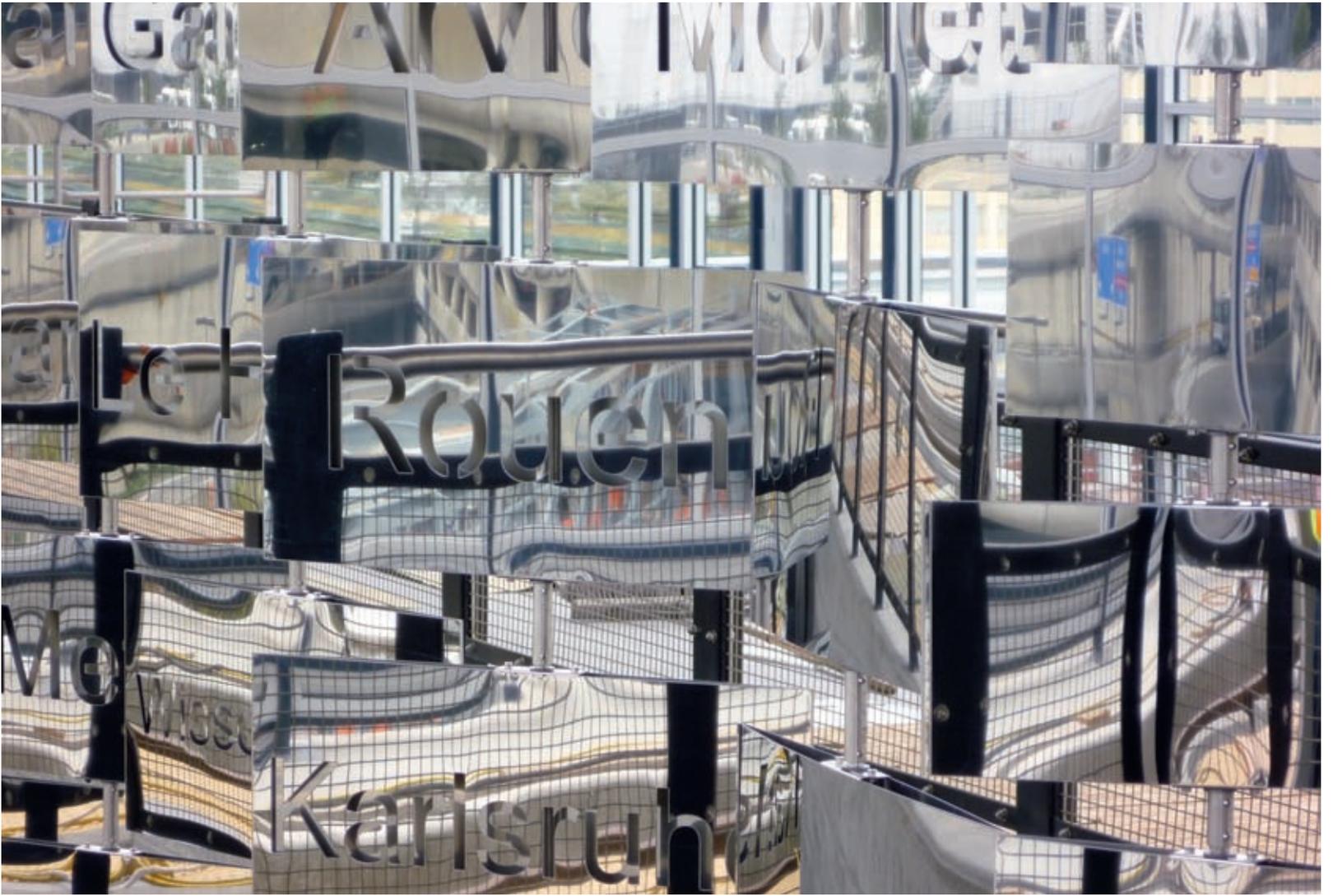
Ästhetik – der Spiegel, das Licht und das Sehen – noch einmal ins Spiel. Die Darstellungskonventionen der sogenannten Bildkunst hängen immer direkt mit den diffusen, anamorphischen oder realistischen Repräsentationen der jeweils verfügbaren Spiegelflächen zusammen. Der Spiegel dagegen braucht keine vermittelnde Instanz, er ist die vermittelnde Instanz, die Mitte selbst; alles andere sind »intersubjektive« Beobachter der ersten, zweiten und n-ten Ordnung, die in ihre Sachverhalte (Verbindungen von Gegenständen) eingebunden sind. Dies begründet den »interobjektiven« Charakter des Spiegels. Diese nicht hintergehbare Interobjektivität macht auch die öffentlich zugänglichen katoptrischen Konstellationen von Werner Klotz gleichermaßen ästhetisch und gesellschaftlich relevant. Die Frage der raumzeitlichen und subjektiv-objektiven Medialität in Bezug auf das Bild und die Reflexion ist mit einer Theorie der Blickwechsel und seiner Effekte noch nicht erledigt,¹⁶ weil die Spiegelungen mit ihren eigenen latenten und aktuellen Performanzen sowohl als Medien des jeweiligen Zeitortes fungieren als auch als Leerstellen der visuellen Selbst- und Welterkenntnis – als »Mitten der Welt« der stets verschobenen Subjektivität in einer Spirale ihrer rekurrierenden Sichtbarkeit.

15 Boris Groys: *Topologie der Kunst*, München/Wien 2003, S.233–235.

16 Vgl. dagegen Dieter Mersch: »Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen«, in: Christian Filk, Michael Lommel und Mike Sandbothe (Hrsg.): *Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik*. Köln 2004, S.95–122, hier: S. 109, 115, 119.



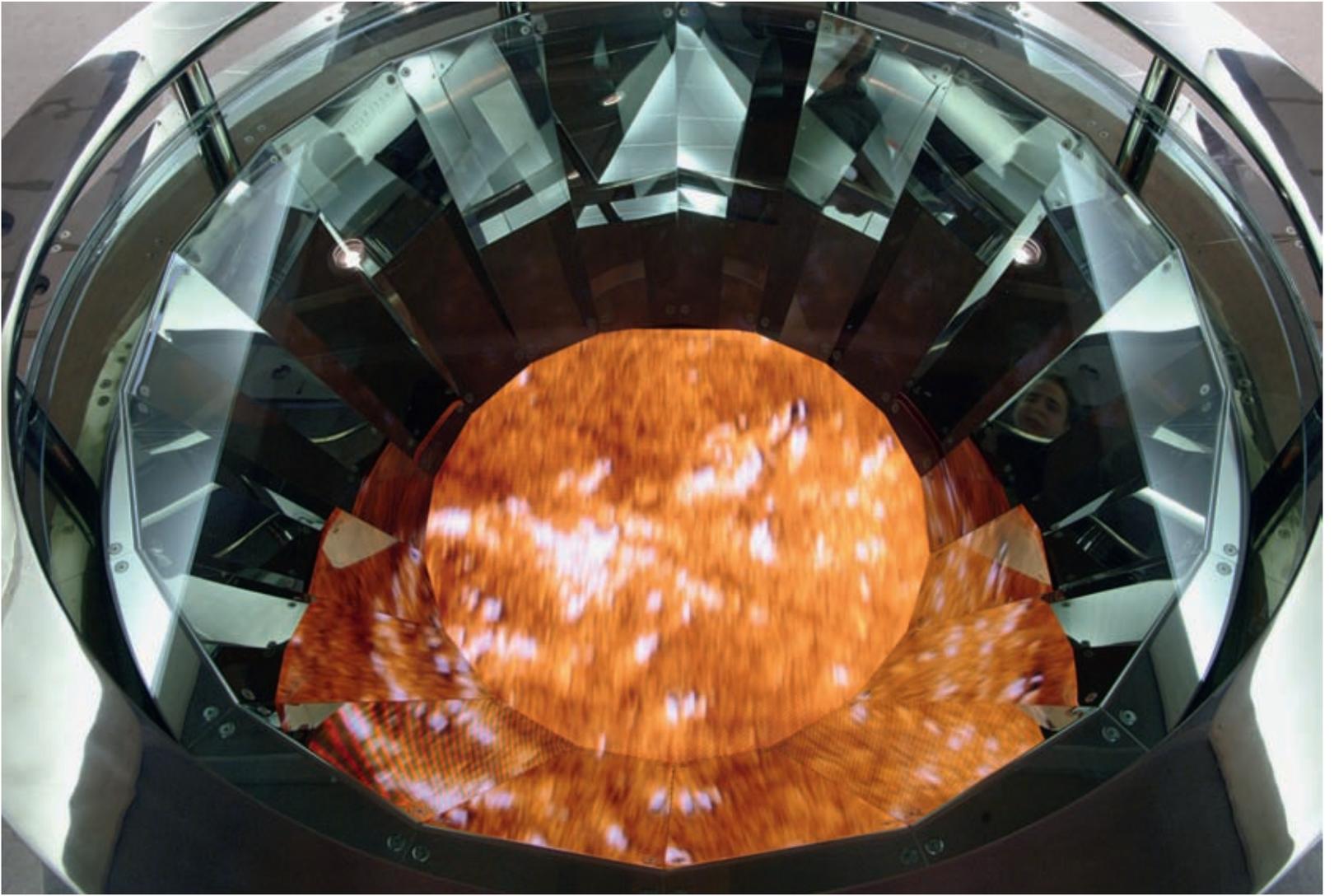
Flying Sails 2010, permanente kinetische Lichtinstallation, Bahnhof des SeaTac-Flughafens, Seattle



Flying Sails 2010 (Detail)



Le Milieu du monde 2002–2006, permanente Installation auf drei Staten Island Ferries, New York City



Sonarportal Teil von *Le Milieu du monde*, 2002–2006, permanente Installation auf drei Staten Island Ferries, New York City (Detail)



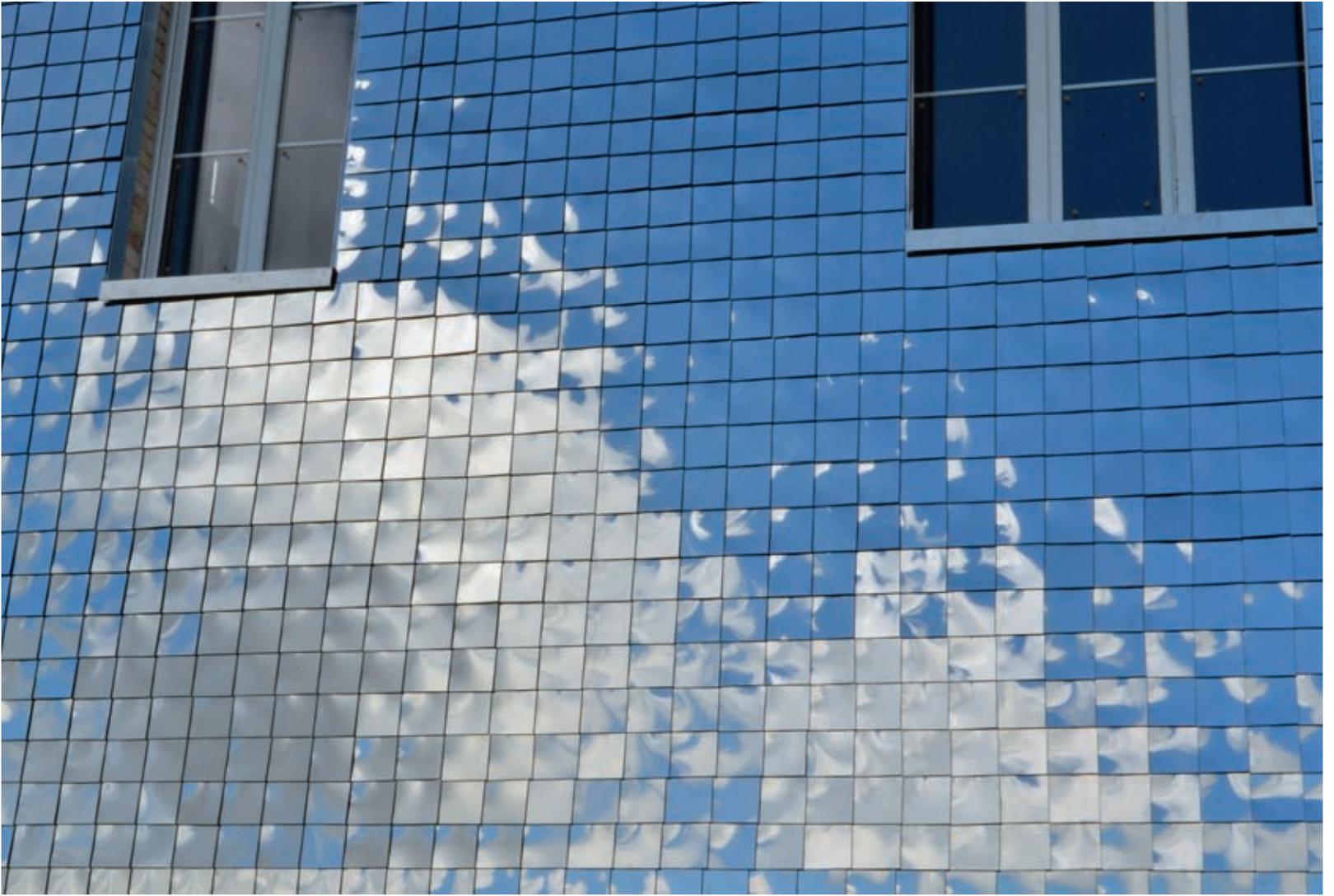
Sonnenfänger 2016, permanente Licht- und Wasserinstallation, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock



Sonnenfänger 2016 (Detail innen)



Wolkenhaus 2017, permanente Installation, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock, ab September 2017 Sitz der Wolfgang Paalen Gesellschaft e.V.



Wolkenhaus 2017 (Detail)



Gesamtansicht der drei Außenskulpturen, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock 2017



Werner Klotz mit seiner Arbeit *Anemone* 2017

BIOGRAFIE

Werner Klotz

Geboren 1956 in Bonn

lebt und arbeitet in Berlin und New York

- 1996/97 Lehrauftrag an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken
- 1997–2002 Professur für Installation und Public Art, San Francisco Art Institute, San Francisco/USA
- 2002/03 Professur für Social Sculpture, California College of the Arts, Oakland, Kalifornien/USA

Preise und Stipendien

- 2002 New York City Art Commission Award for Design of Excellence in Design
Marler Medienkunst-Preis, »Raum – Medien«, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl
- 1999 Arbeitsstipendium, Stiftung Kunstfonds, Bonn
- 1998 Istanbul-Stipendium, Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Berlin
- 1997 Artist in Residence, Djerassi Resident Artists Program, Woodside, Kalifornien/USA
- 1996 Artist in Residence, Auckland Art Gallery, Auckland/Neuseeland
- 1994 Berliner Künstlerstipendium, Senatsverwaltung für Kultur, Berlin

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2017 *Das Auge ist ein seltsames Tier. Fotografien und Wahrnehmungsinstrumente von Werner Klotz*, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen
- 2014 *LUMIO*, Arte Giani Kunstberatung und Galerie, Frankfurt a. M.
- 2008 *Wasserauge*, Arte Giani Kunstberatung und Galerie, Frankfurt a. M.
- 2007 *Water and Light*, Alp Galleries, New York
- 2004 *Wasser- und Lichtbilder*, Arte Giani Kunstberatung und Galerie, Frankfurt a. M.
- 2000 *Exercise Room. Wahrnehmungsinstrumente und Skulpturen*, Galerie der JENOPTIK AG, Jena
- 1999 *Gymnasium for the Eyes*, Kunst Charité, Hörsaalruine und Anatomische Sammlung des Medizinhistorischen Museums der Charité, Berlin
- 1998 BM Center for Contemporary Art, Istanbul/Türkei

- 1998 *Spiegelkabinett*, Historisches Museum, Frankfurt a. M.
Werner Klotz, Städtische Galerie Hellersdorf, Berlin
- 1997 *Werner Klotz*, Galerie Andreas Weiss, Berlin
Werner Klotz, ACP Galerie Peter Schuengel, Salzburg/Österreich
- 1996/97 *Werner Klotz – Gymnasium for the Eyes*, Kunstverein Heilbronn;
Städtische Galerie, Iserlohn; Kunstverein Braunschweig
- 1995 *Perception Instruments*, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
- 1993/94 *Werner Klotz*, Center for the Arts at Yerba Buena Gardens,
San Francisco/USA; Stadtgalerie Saarbrücken; Centre d'Art
Contemporain, St-Rémy-de-Provence/Frankreich
- 1992 *The Bores Project*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Sisyphus-Syndrome, Raum 55/51, Mönchengladbach
Art Commission Gallery, San Francisco/USA
- 1991 *GARAJONAY*, Galerie Ruimte Morguen, Antwerpen/Belgien
- 1983 *OFFEN UND ZU*, Projekt Hetal, Berlin
- 1982 Kunstraum Kassel
DAHEIM UND UNTERWEGS, Material & Wirkung e.V., Berlin
- Gruppenausstellungen (Auswahl)**
- 2017 Kreuzgang, Kloster Stift zum Heiligengrabe, Heiligengrabe
IMPLICIT II, Erscheinen und Entschwinden, Künstlerhaus Dosse
Park, Wittstock
Western Gallery, Washington Western University, Bellingham/USA
- 2016 *IMPLICIT (Enfolded)*, Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock
Particle and Wave, Hoffelt Gallery, San Francisco/USA
- 2015 Western Gallery, Washington Western University, Bellingham/USA
- 2014 *Luminale*, Frankfurt a. M.
WIE Kultur, Berlin
20 Jahre Arte Giani, Teil I: Lust auf Farbe, Arte Giani Kunst-
beratung und Galerie, Frankfurt a. M.
- 2013 Galerie der JENOPTIK AG, Jena
- 2010 Kunstraum Kreuzberg, Berlin
- 2009 BM SUM Center for Contemporary Art, Istanbul/Türkei
- 2007 *Luminale*, Frankfurt a. M.
Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie
und Architektur, Berlin
- 2006 *strictly berlin*, GDK Galerie der Künste, Berlin
MEHR LICHT. Targetti Light Art Collection im MAK, MAK –
Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwarts-
kunst, Wien/Österreich
- 2003 *Targetti Light Art Collection*, Chelsea Museum, New York/USA
- 2002 *Ich bin's*, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst,
Fotografie und Architektur, Berlin
Walter and McBean Galleries, San Francisco/USA
- 2001 Maerzgalerie, Leipzig
- 2000 *EXPO 2000*, Hannover
- 1999 MusArc – Museo Nazionale dell'Architettura, Ferrara/Italien
Kunstverein Freunde Aktueller Kunst e.V., Zwickau
Galleria La Nuova Pesa, Rom/Italien
Le Crab, Lyon/Frankreich
La Rural – Nuevo Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires/
Argentinien
Walter and McBean Galleries, San Francisco/USA
- 1998 *Material & Wirkung*, Kunsthau, Dresden
Art Light, Basilica di Santa Croce, Florenz/Italien
Istanbul in Berlin, Kunstamt Kreuzberg/Bethanien, Berlin
Fondazione Mudima, Mailand/Italien
- 1997 Soros Foundation Moldava, Chişinău/Moldawien
Four Walls Gallery, Rochester, New York/USA
In Medias Res – Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin,
Dolmabahçe-Palast und Atatürk-Kulturzentrum, Istanbul/Türkei
Treffpunkt Niemandsland, Brennerpass, Österreich/Italien, und
ar/ge kunst, Bozen/Italien
- 1996 Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau, Berlin
Andreas Weiss Galerie, Berlin
MediaScape 4. Conditions and Inventions, Museum for Contem-
porary Art, Zagreb/Kroatien
Reservoir II. Zeichenwechsel am Fluss, an der Spree, Berlin
Electronic Art, Ben Shahn Center for the Visual Arts, Wayne,
New Jersey/USA
EXPO Chicago, Elbo Room, Chicago/USA
Transformers: A Moving Experience, Auckland Art Gallery,
Auckland/Neuseeland; City Art Gallery, Wellington/Neuseeland;

- Dunedin Public Art Gallery, Dunedin/Neuseeland
 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst, Historisches Museum der Pfalz, Speyer
- 1995 ARTEC '95. *The 4th International Biennale*, Nagoya/Japan
A SCIENTIFIC OBSERVATION OF A PRIVATE OBSESSION, Moltkerei Werkstatt e.V., Köln
Das Sisyphos-Syndrom, Künstlerhaus Schloss Plüschow; Kunstverein Schwimmhalle Schloss Plön
 Galerie Bochynek, Düsseldorf
- 1994 *MedienBiennale*, Leipzig
Poesis, Botanisches Museum der Universität Hamburg, Hamburg
 I.C.C., International Cultural Centre, Paleis op de Meir, Antwerpen/Belgien
- 1993 *Deutsche Video-Kunst 1990–92*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; ar/ge Kunst, Bozen/Italien
Curiosités naturelles, La Maison des Arts d'Antony, Antony/Frankreich
- 1992 *Deutsche Video-Kunst 1990–92*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museum Folkwang, Essen; Bluebox im Museum Weserburg, Bremen; Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
FIFART Video-Festival, Lausanne/Schweiz
 Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin
- 1991 *Deutsche Videokunst 1988–90*, Mannheimer Kunstverein, Mannheim; NBK, Berlin
Fukui International Video Biennale, Fukui/Japan
Freiluft I & Freiluft II: Arbeiten im Garten, Rhumeweg 26, Berlin Club of Berlin
Tiere. Gedächtnisort Museum, Städtische Galerie Delmenhorst, Delmenhorst
- 1990 *Deutsche Videokunst 1988–90*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl; Documenta-Archiv, Kassel; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; ar/ge Kunst, Bozen/Italien; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; NBK, Berlin
 Kunstverein Ganderkesee
- Animalia – Stellvertreter. Tierbilder in der zeitgenössischen Kunst*, Haus am Waldsee, Berlin
Take five / Return to Sender, Galeria AT, Poznań, Polen
Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen, Múcsarnok, Budapest/Ungarn
- 1989 *Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen*, Akademie der Künste Berlin und Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Stadtgalerie Saarbrücken; Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, München
- 1987 *Animal Art. Steirischer Herbst '87*, Graz/Österreich
 MAKKOM Art Space, Amsterdam/Niederlande
- 1985 »DAS TREPPENHAUS LÄUFT ÜBER SICH SELBST«, Material & Wirkung e.V., Calvinstraße, Berlin
- 1984 *HETAL KLIMATISCH*, Material & Wirkung e.V., Berlin
Im Stadtraum, Performance-Festival Münster
- 1983 *Biennale 17*, Middelheim, Antwerpen/Belgien
- Aufträge im öffentlichen Raum**
- 2014–17 *Die Mitte der Welt*, permanente kinetische Außenskulptur; *Sonnenfänger*, Lichtskulptur und Wolkenhaus, Fassadengestaltung, Künstlerhaus Dosse Park, Skulpturenpark, Wittstock
- 2010–18 Union/Market Central Subway, U-Bahn Station San Francisco, Installation, San Francisco Art Commission, San Francisco/USA (mit dem Künstler Jim Campbell)
- 2011 Spiegelkabinett, Labyrinth Kindermuseum Berlin, Fabrik Osloer Straße, Berlin
- 2010 *Flying Sails*, SeaTac Airport Light Rail Station, Auftrag für zwei kinetische Lichtskulpturen, Soundtransit Public Art Program, Seattle/USA
- 2006–09 Deutsche Telekom AG, Bonn, Auftrag für interaktive Stadtmöbel, Prototypen (Bushaltestellen, Litfaßsäulen und Lichtskulpturen)
- 2004 *Anemone*, San Francisco International Airport, interaktive kinetische Skulptur, San Francisco Art Commission, San Francisco/USA
- 2002–06 *Le Milieu du monde*, Staten Island Ferry, Auftrag für je eine Licht-, Audio- und Videoinstallation auf dem Brückendeck von drei Fähren, The City of New York Department of Cultural

- Affairs and New York City Department of Transportation,
New York City/USA
- 2000 *Spiegel / Spiegel*, Ausstellungsbau und Konzeption, Kinder- und Jugendmuseum, München
- 1999 *Scala*, Charité Universitätsklinikum, Berlin, permanente Installation in der historischen Hörsaalruine der Charité
- 1999 *Colloquim Externo*, permanente kinetische Außenskulptur, Fachhochschule Ludwigshafen, Hochschule für Wirtschaft, Ludwigshafen am Rhein
- 1997 *Doors*, Brennerpass, italienisch-österreichische Grenze, Außenskulptur

Bibliografie (Auswahl)

- Kacunko, Slavko: *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Paderborn/München 2010
- Kimmelman, Michael: »Risks and Rewards of Art in the Open«, in: *New York Times*, 19.8.2005
- Kacunko, Slavko: *Closed, circuit, Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*, Berlin 2004
- Werner Klotz. *Exercise Room. Wahrnehmungsinstrumente und Skulpturen*, hrsg. von Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck, Ausst.-Kat. Galerie der JENOPTIK AG, Jena 2000
- Daniels, Dieter: »Strategien der Interaktivität/Strategies of Interactivity«, in: *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er in Deutschland / Media Art Interaction. The 1980s and 1990s in Germany*, hrsg. von Rudolf Frieling und Dieter Daniels, Goethe-Institut und Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, Wien/New York 2000, S. 141–197
- Material & Wirkung*, hrsg. von Harald Kunde, Ausst.-Kat., Kunsthaus Dresden, Dresden 1998
- Targetti Art Light Collection*, hrsg. von Amnon Barzel, Ausst.-Kat. Florenz 1998
- In medias res. Fotografie und andere Medienkunst aus Berlin*, Ausstellung Atatürk-Kulturzentrum, Taksim, und Dolmabahçe-Kulturzentrum, Beşiktaş, Istanbul 9. September – 12. Oktober 1997,

- Konferenzschrift, Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH in Kooperation mit dem Goethe-Institut Istanbul, Amsterdam/Berlin 1997
- Werner Klotz, hrsg. von Reinhold Happel, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Städtische Galerie »die welle« Iserlohn, Kunstverein Heilbronn 1997, Braunschweig 1996
- Fehr, Michael, Werner Klotz – Perception Instruments, Osthaus Museum, Hagen
- Minima Media. Handbuch zur Medienbiennale Leipzig 94*, hrsg. von Dieter Daniels, Ausst.-Kat. Fabrikhallen der ehemaligen VEB Buntgarnwerke Leipzig-Plagwitz 1994, Leipzig/Oberhausen 1995 (= Edition der Hochschule für Grafik und Buchkunst)
- Werner Klotz, Ausst.-Kat., Centre d'art Contemporain, St.-Rémy-de-Provence, Stadtgalerie Saarbrücken in Kooperation mit Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken, Center for the Arts at Yerba Buena Gardens, San Francisco 1993/94, Saarbrücken 1994
- Werner Klotz. *The Boreas Project*, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1992

Öffentliche Sammlungen

- ar/ge kunst, Bozen/Italien
- Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen
- Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin
- Folkwang Museum, Essen
- Osthaus Museum Hagen
- Künstlerhaus Dosse Park, Wittstock
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- Kunstsammlung der Jenoptik, Jena
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
- Skulpturenmuseum Glaskasten Marl
- New York City Art Commission
- San Francisco Arts Commission
- Targetti Light Art Collection, Florenz/Italien
- The Anne Cox Chambers Collection, Atlanta, Georgia/USA
- The ExxonMobil Collection, Irving, Texas/USA
- Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe



Atelieransicht 2016

LISTE DER AUSGESTELLTEN WERKE

FOYER

Lumio II [S. 50]
2015, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 100 × 150 cm
im Besitz des Künstlers

Ceccinato [S. 47]
2014, Projektion (Überblendung von 12 Fotografien), Nr. 1 von 3 + 1 EA, Bildschirm: 80-Zoll-Diagonale
im Besitz des Künstlers

Potosi [S. 53]
2014, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Tamburzan [S. 44]
2014, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Drei Grazien [S. 49]
2013, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Minute Drawing 1523093012 [S. 2]
2012, Nr. 1 von 3 + 1 EA, Fuji Ultra-HD-Papier im Rahmen, 30 × 45 cm
im Besitz des Künstlers

Minute Drawing 1523093012
2012, Nr. 1 von 3 + 1 EA, Fuji Ultra-HD-Papier im Rahmen, 30 × 45 cm
im Besitz des Künstlers

Minute Drawing 1419100412 [S. 59]
2012, Nr. 1 von 3 + 1 EA, Fuji Ultra-HD-Papier im Rahmen, 30 × 45 cm
im Besitz des Künstlers

FESTSAAL UND KONFERENZRAUM

Kemalutefenua [S. 52]
2015, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Kulamagu [S. 55]
2016, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Colore Mobile [S. 48]
2014, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Kumbe [S. 56]
2016, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Entrasubito
2016, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Pontarabach [S. 51]
2013, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 60 × 90 cm
Sammlung Jan Hertwig

La Banda [S. 57]
2015, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Kolophonía
2015, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Aupalaangajug [S. 54]
2013, Hahnemühle Baryta-Papier auf Diasec, Nr. 2 von 5 + 1 EA, 80 × 120 cm
im Besitz des Künstlers

Father's Window [S. 12, 15]
2004, 2-teilig, Spiegelständer: Spiegel, Glas und Lambda auf Polystyrol, 220 × 100 × 5 cm; Fensterteil: Spiegel, Glas, Wasser und polierter Edelstahl, 390 × 148 × 77 cm
Sammlung Arp Museum Bahnhof Rolandseck

Reisebar des Dionysos [S. 9]
1996/2014, Spiegelbox mit 59 von Hand versilberten Flaschen, 100 × 202 × 82 cm
Dauerleihgabe Privatsammlung Köln

TREPPENHAUS KÜCHENNEUBAU

Aus der Sammlung des Dionysos [S.8]
1993/2014, 16 zerbrochene Gläser,
handversilberte Scherben,
27,5 × 125,5 × 27,5 cm
Dauerleihgabe Privatsammlung Köln

Dionysos Supreme Selection [S.4,8]
1998/2014, handverspiegelte
Flaschen, 82,5 × 125 × 27,5 cm
Dauerleihgabe Privatsammlung Köln

AUSSTELLUNGSETAGE BAHNHOF ROLANDSECK

FLUR

Olivanto [S.40]
2013, Hahnemühle Baryta-Papier
auf Diasec, Nr. 1 von 5 + 1 EA,
60 × 90 cm
im Besitz des Künstlers

Minute Drawing 100110091912
2012, Nr. 1 von 3 + 1 EA,
Fuji Ultra-HD-Papier im Rahmen,
30 × 45 cm
im Besitz des Künstlers

Minute Drawing 1333092712
2012, Nr. 1 von 3 + 1 EA,
Fuji Ultra-HD-Papier im Rahmen,
30 × 45 cm
im Besitz des Künstlers

FLUR UND MITTLERER AUSSTELLUNGSRAUM

Rotating Rolandseck [S.22ff.]
2002/2017, Edelstahl, Spiegel,
Elektronik, Steuerungssystem,
Sensoren, Maße variabel
im Besitz des Künstlers

Intellektuellenfalle [S.18/19]
Wahrnehmungsinstrument,
1992/2016, Metall, Glas, Spiegel,
Optik, Doppelspiegel,
Nr. 3 von 5 + 1 EA, 24 × 20 × 12 cm
im Besitz des Künstlers

NÖRDLICHER AUSSTELLUNGSRAUM

Eastern Wall [S.10]
2006, Digital File, Inkjet-Print,
Nr. 1 von 3 + 1 EA, 180 × 240 cm
im Besitz des Künstlers

Colore Mobile Immensum [S.34ff.]
2002/2017, Edelstahl, Elektronik,
Steuerungssystem, Sensoren,
hochpolierte Edelstahlbleche,
konvex und konkav deformiert,
Maße variabel
im Besitz des Künstlers

SÜDLICHER AUSSTELLUNGSRAUM

Takuntschi [S.32]
2002, Diptychon, Inkjet-Print auf
Aluminium, Nr. 1 von 3 + 1 EA,
je 180 × 120 cm
*Sammlung Anke Leweke und Katja
Nicodemus, Berlin*

Cheval Syndrome [S.20/21]
Wahrnehmungsinstrument,
1994/2016, Metall, Glas, Spiegel,
Optik, Doppelspiegel,
Nr. 3 von 5 + 1 EA, 24 × 20 × 12 cm
im Besitz des Künstlers

Anemone [S.80, Umschlagrückseite]
1996, interaktive Skulptur,
polierter Edelstahl, Glas, Spiegel,
elektronisches Steuerungssystem,
Bewegungsmechanik, Bewegungsmelder,
Metall, ca. 60 × 60 × 60 cm,
insg. 180 cm hoch
JENOPTIK AG

Gymnasium for the Eyes III [S.33]
2002/2017, Edelstahl, Spiegel,
Elektronik, Steuerungssystem,
Sensoren, Maße variabel
im Besitz des Künstlers

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Das Auge ist ein seltsames Tier **Fotografien und Wahrnehmungsinstrumente von Werner Klotz**

Arp Museum Bahnhof Rolandseck
23. Juli bis 5. November 2017

Herausgeber
Oliver Kornhoff

Ausstellung
Jutta Mattern

Ausstellungsassistentz
Sylvie Kyeck

Redaktion
Jutta Mattern, Sylvie Kyeck, Anja Hellhammer

Lithografie, Gestaltung
Marco Lietz, Köln

Lektorat
Anja Hellhammer, Köln

Gesamtherstellung
DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

Kaufmännische Leiterin
Petra Spielmann

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Claudia Seiffert, Natascha Jacob

Konservatorische Betreuung
Susanne Leydag

Kunstvermittlung
Heike Henze-Bange, Annette Krapp, Nicole Schmidt

Ausstellungstechnik
José Ceballos, Andreas Grimm, Sany Sakiri, Christoph Weichert

Das Arp Museum Bahnhof Rolandseck und Werner Klotz danken:
Sharron Anhold, Jochen Bastert, Cathie Behrend, Manuel da Conceição, Sabine Enders, Ariane Epars, Manfred Flucke, Ken Fox, Marcien Gaudet, Lothar Gryczan, Nic Herbst, Heinz-Peter Horst, Anke Leweke, Reinhard Ludwig, Sebastian Mendes, Janice Novak, Francis O'Day, Christiane Peitz, Claudius Pratsch, Lydia Rick, Norbert Rick, Herta Ruf, Werner Schaefer, Nebo Slijepcevic, Christiane Teichgraeber, Roland Urbanek, Elisabeth Vollert, Ute Weiss-Leder und besonders Hannes Vöpel, Jim Campbell, John Stroud und Nanette Novak-Klotz

© 2017 Landes-Stiftung Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Werner Klotz, Salon Verlag, Köln und die Autor/-innen
© 2017 Fotografien: Jan Gryczan: S. 26 (o.l./u.r.); Ken Fox: S. 70; Werner Klotz: S. 4–9, 14, 19, 43, 60–66, 71, 73–79, 85; Helmut Reinelt: S. 12, 26 (o.r./u.l.); Nic Tenwiggenhorn: S. 15; Studio Tromp, Rotterdam: S. 16; Mick Vincenz: S. 18, 20–26, 28–39, 80, Umschlagrückseite; Hannes Vöpel: S. 72
© René Magritte *La Réproduction interdite*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89770-504-3

Salon Verlag, Köln
mail@salon-verlag.de · www.salon-verlag.de

Landes-Stiftung
Arp Museum Bahnhof Rolandseck
Hans-Arp-Allee 1
D-53424 Remagen
Telefon + 49 (0)2228 – 94 25 12
Telefax + 49 (0)2228 – 94 25 21
www.arpmuseum.org
arp museum Bahnhof Rolandseck

