

Brittany Nelson
Lara Schoorl
Jasmina Cibic
Ameli M. Klein
Huda Takriti
Christin Müller
Cédrine Scheidig
Serubiri Moses

A/D/LUX

18,- €

CH

22,- sFr

ted Reality des Museumsvorplatzes, insofern das eigene Handy die entsprechenden Programme laden kann. Katarína Dubovská's Installation zeigt an Balken aufgehängte Digital-Stoff-Prints (*Rebellious Confrontations*, 2024), in transparenten Beuteln aber auch die dafür notwendigen Tinten, welche sie aus Druckerzeugnissen extrahiert hatte (*Extracts*, 2020).

Fotogrammetrie nennt man die berührungslose Messmethode, die es ermöglicht, aus Fotografien eines Objekts dessen Lage und Form zu bestimmen. Neben Fotografien kommen aber auch andere Sensoren wie Radar oder Lidar zum Einsatz. Wer mag, kann sich die Kunstsammlungen Chemnitz als Achim Mohnés *3D-Google-Earth-Model #25* (2024) anschauen. Solche räumlichen Fotos von Gebäuden tappen allerdings recht rasch in die Medienkunst-Falle, technische Fortschritte als künstlerische Innovation zu präsentieren.

David Young beschränkt sich bei seiner von 2020 stammenden Arbeit *Untitled (b70k,m,7453-20,6,23,15,35,27)*. Er arbeitet nicht mit »Deep Learning«, also dem zeit- und vor allem energieaufwendigen Online-Abgrasen aller möglichen Datenbanken, sondern verengt ressourcenschonend auf ganze sechs Bilder als Quelle seiner Bildproduktion. Der Bildgenerator produziert daraus ein Rauschen mit verborgenen Mustern. Ein weiteres Programm übersetzt – im Sinne der »operativen Bilder«, wie sie Harun Farocki in Bezug auf »Machine Vision« ausgeführt hatte – diese Muster für das menschliche Auge. Auch wenn man es den mit verwebten Linien an Textilien erinnernden Ausdrücken nicht gleich ansieht, handelt es sich hier wohl um eines der komplexesten Werke der Ausstellung.

KI als »Megatrend« schlägt sich auch im Ausstellungsbetrieb nieder, und der Weg ist oftmals mit viel illustrativem Kitsch oder nerdigem Insidertum gepflastert. Der Transfer der Realität als technische Abbildung – sei es im fotochemischen beziehungsweise fotoelektronischen Verfahren oder komplett via KI für den Bildschirm geschaffen und in Plastik, Textil oder Beton ausgedruckt – lässt anders auf die »Welt« schauen. Das ist in der Ausstellung zumindest auf den ersten Blick weder besonders anschaulich noch sofort einleuchtend umgesetzt, was natürlich auch an der Materie selbst liegt. Kurze Ausstellungstexte lassen einen dabei nicht allein, aber schon einige hilfreiche Überlegungen der Beteiligten zur Eröffnung machten die Tragweite der Ausstellung deutlicher. Umso bedauerlicher, dass kein begleitender Katalog erscheinen wird, wohl aber im Laufe der Zeit ein Blog.

Sich aus den Einzelstücken im additiven Gestus einen glatten Reim zu machen, fällt also schwer. »Verbindend für alle eingeladenen Künstler:innen ist, Konstruktionsprinzipien von Bildern, die immer Aufgabe der Kunst waren, sichtbar zu machen«, schreibt Sabine Maria Schmidt abschließend und erinnert hiermit an die Forderung Brechts, statt Abbildern von Fabriken besser Kunst und Konstruktionen zu schaffen, um einem Werk etwas Erkenntnis zu entlocken.

- 1 Aus Quarzsand wird Silizium für Halbleitermaterialien hergestellt, was dem Silicon Valley einst den Namen gab, wurden dort doch früher Mikrochips hergestellt.
- 2 Der Zusammenschluss von 16 in Chemnitz mit ihren Arbeiten vertretenen Künstler*innen kommt aus der Fotografie oder lehrt diese an Kunstakademien und Fachhochschulen.

Jochen Becker (Berlin, DE) ist Autor, Kurator und Dozent sowie Mitbegründer von metroZones | Zentrum für städtische Angelegenheiten und station urbaner kulturen / nGbK Hellersdorf, Berlin.

Archiv Peter Piller: Transferfenster. Das Schalke Museum im Kunstmuseum Gelsenkirchen

Gelsenkirchen, 13. 6. – 4. 8. 2024

von Jens Bülskämper

Stellen wir uns vor, Peter Piller hätte als Kritiker zu tun, also eine Rezension zu schreiben, wie würde er das machen? Wohl ein perfekt passendes Stück Text aufstöbern, es genau anschauen und dann wissen: Das ist es. Vermutlich so in etwa geschehen bei der Wahl des Katalogtexts zum *Transferfenster* im Kunstmuseum Gelsen-



Archiv Peter Piller, Ausstellungsansicht im Kunstmuseum Gelsenkirchen, 2024. Foto: Ludwig Kuffer.

kirchen, doch dazu später mehr. Die Ausstellung, einer Idee von Direktorin Julia Höner folgend, vermählt die Welt von Kunst und Fußball an prädestiniertem Ort: »auf Schalke«. Das Konzept ist ebenso gelungen wie schnell erzählt: Im Sinne einer Reliquientranslation sind Preziosen und Kuriosa wie Rudi Assauers »Glücksbringer-Sakko« aus dem Schalke Museum ins Kunstmuseum transferiert worden, ergänzt um Stücke mit Schalke-Bezug aus der eigenen Sammlung und um vor Ort gefundene und selbst geschossene Fotos Pillers. Das alles von ihm persönlich ausgewählt, arrangiert, eingerichtet. Künstler*innen, die sich nur für Kunst interessieren, könne er nicht ernst nehmen, gab Piller mal an – in Gelsenkirchen konnte der begeisterte *II Freunde*-Leser seine Leidenschaft für Fußball und Fotografie nun ertragreich verbinden.

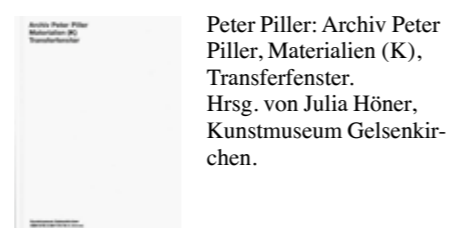
In besagtem Text der Begleitpublikation kommen nun nicht etwa Kunsthistoriker*innen zu Wort, sondern Schalke-Idol Ernst Kuzorra. Der legendäre Stürmer und seine »Knappen« dürfen sich rühmen, einst den Schalke Kreisel zum Markenzeichen der Königsblauen gemacht zu haben. Jenes kreiselnde Spiel der schnellen Pässe also, mit dem die Mannschaft ihre Gegner in den 1930er- und 1940er-Jahren erfolgreich schwindelig spielte. Piller lässt Kuzorra nun auf der »Spielposition Klappentext« per Zitat noch mal auflaufen.

Alles bei Piller kommt unpräzise, kommt lässig, hat's aber in sich. So auch jenes Zitat, das man, wenn man's nur wiederholt liest, auch auf die Arbeit des Künstlers selbst beziehen kann. »Warum schießen die nicht, warum schießen die nicht?«, hätte man sich damals gewundert, räsoniert Kuzorra, »aber wir haben nicht geschossen, aber wenn es sein musste, dann haben wir geschossen.« Nun – Tore werden geschossen,

Fotos werden geschossen. Überhaupt, Kriegs-metaphorik: in den Arenen des Sports immer schnell bei der Hand. Auch ans Jahr 1937 kann man zurückdenken, als Kuzorra in die NSDAP eintrat. Jene letzte Zeile zum *Transferfenster* lässt den Ball der Assoziationen zwischen Fußball und Fotografie jedenfalls kreiseln wie einst die Schalke Truppe – und verweist auf Pillers eigene Manöver, der eben auch schon oft »nicht geschossen« hat. Er ist ja ein Bildfinder, nicht nur ein Bildschütze. Bekanntlich entdeckt er in den in ihrem Zweck auf- und darin untergehenden Bildern, etwa aus Regionalzeitungen oder Militärmagazinen, von eBay und Online-Dating-Portalen, ihre im Nebenbei mitkommunizierten Unterströmungen. Gerade in ihrer for-

cierten Kunstlosigkeit, in der unästhetischen Absicht, ihren »uneigentlichen« Dimensionen stellen sie ihren überschießenden, wenn man so will, »wahren« Gehalt nur umso deutlicher aus.

Damit hat sich das genial gewählte Zitat aber noch nicht erschöpft – was Kuzorra an taktischer Finesse zum Besten gab, lässt weitere Parallelen zu Piller erkennen. Dem Schalke Kreisel eignete offenbar eine besondere Ökonomie: Die »04er« waren als komplette Mannschaft stets in »leichter« Bewegung, ließen den Ball laufen, und das sah dann aus, als hätte nur der Gegner zu laufen, vielmehr hinterherzulaufen, doch: »das Gegenteil ist gewesen«, so Kuzorra. Auch Piller ist stets in Bewegung, begibt sich auf ausgiebige Peripheriewanderungen, um das gesellschaftliche Gelände von seinen Rändern her zu erkunden, zumal in Gelsenkirchen, wo er sich, unter Einflüsterungen von Schalke-Urgestein Yves Eigenrauch, umsaht und Fotos fand, Fotos schoss, die gleichermaßen tief in die Geschichte



Mit einer Schlussbemerkung von Peter Piller und einem Zitat von Ernst Kuzorra. Nieves, Zürich 2024. 115 Seiten, 15,5 x 20,5 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen. € 18,- / ISBN 978-3-95829-720-3

der Kunst wie in die Geschichten des (Vereins-) Lebens unter blau-weißer Flagge blicken lassen. Auch er, wie die Schalke, ein begnadeter Ökonom seiner Mittel. Entdeckung der Ausstellung ist für mich weniger die Kultur »auf Schalke« als vielmehr Peter Pillers Blick darauf, also: der Künstler selbst.

Jens Bülskämper ist freier Kunstkritiker. Er lebt im westfälischen Münster (DE).

Poesie des Alltäglichen. Fotografien von Elfriede Mejchar

Museum der Moderne Salzburg, Altstadt (Rupertinum), Salzburg, 26. 4. – 15. 9. 2024

Im Alleingang. Die Fotografin Elfriede Mejchar

Wien Museum musa, Wien, 18. 4. – 1. 9. 2024

Elfriede Mejchar: Grenzgängerin der Fotografie

Landesgalerie Niederösterreich, Krems, 13. 4. 2024 – 16. 2. 2025

von Ulrike Matzer

Im Archivbestand des österreichischen Bundesdenkmalamts finden sich mehrere zehntausend Aufnahmen von ihr, bedeutende Bände zur Kunstgeschichte des Landes sind ebenso mit ihren Motiven bebildert wie denkmalpflegerische Fachzeitschriften. Als vertragsbedienstete Fotografin hat Elfriede Mejchar gut vier Jahrzehnte lang Kunstwerke und Baudenkmäler in ganz Österreich abgelichtet. Doch erst nach ihrer Pensionierung wurde ihr Name einem breiteren Publikum bekannt. Dabei hatte sie bald parallel zur kunsttopografischen Arbeit für das Bundesdenkmalamt damit begonnen, eigene Werkzyklen zu schaffen: Ende der 1940er-Jahre hielt sie die Residuen eines niederösterreichischen Kriegsflugplatzes fest, danach erkundete sie die menschenleeren Straßen Wiens während der Besatzung. Wesentlich ausdauernder widmete sie sich jedoch der südöstlichen Peripherie der Stadt, die sie in ihrer karg bemessenen Freizeit durchstreifte. Über Jahre hinweg hielt sie die »schöne Hässlichkeit« der dortigen Industrieruinen und Brachen fest. Vor allem die Gegend um das einstige Gaswerk in Wien-Simmering suchte sie im-



Elfriede Mejchar. Grenzgängerin der Fotografie. Hrsg. von Landesgalerie Niederösterreich, Wien Museum, Museum der Moderne Salzburg.

Mit Textbeiträgen von Matti Bunzl, Anton Holzer, Nikolaus Kratzer, Harald Krejci, Frauke Kreutler, Andrea Lehner-Hagwood, Edgar Lissel u. a. (ger.). Hirmer Verlag, München 2024. 304 Seiten, 23,4 x 28,6 cm, 350 SW- und Farbabbildungen. € 39,90 / ISBN 978-3-7774-4304-1



Elfriede Mejchar, Friedensreich Hundertwasser, aus der Serie: Künstler bei der Arbeit, 1954–1961. Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 31,5 x 28 cm. Courtesy: Fotosammlung des Bundes am Museum der Moderne Salzburg. Copyright: Bildrecht, Wien 2024.

mer wieder auf und trieb so in relativer Abgeschiedenheit eine konzeptuelle Arbeit voran, wie dies viele Künstler*innen der 1960er- und 1970er-Jahre international taten. Aus heutiger Sicht ist unübersehbar, dass Mejchar sich früh mit amerikanischer Fotografie auseinandergesetzt hat: Die New Topographics-Bewegung begann damals, den Fokus auf das Banale im Suburbanen zu richten. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen ebenjener »Gstätten«, an denen Wien ins Umland ausfranzt, begründeten auch Mejchars Ruf als Fotokünstlerin. Die 1976 im Museum des 20. Jahrhunderts ausgerichtete Schau – die erste Fotoausstellung im Haus überhaupt – rief beim Publikum jedoch Unverständnis hervor. Viele sahen in den Motiven ihres Zyklus *Simmeringer Heide und Erdberger Mais* (1967–1976) nur trostlose Ödnis. Ein zweiter Katalog zu Mejchars Arbeit erschien erst 1992 anlässlich einer Retrospektive im Niederösterreichischen Landesmuseum, damals war sie fast 70 und bereits pensioniert. Um ihren 80. Geburtstag herum wurde ihr schließlich durch Preise eine Würdigung von offizieller Seite zuteil; mittlerweile gilt sie als Wegbereiterin einer konzeptuell orientierten dokumentarischen Richtung und als bedeutende Vertreterin der österreichischen Autor*innenfotografie.

Diese verspätete Rezeption ist mehreren Faktoren geschuldet: Im Gegensatz zu den renommierten Fotojournalist*innen der Nachkriegszeit, deren Motive in auflagenstarken Medien abgedruckt und namentlich ausgewiesen waren, blieb Mejchar als Bildautorin unsichtbar. Die fotojournalistische Erzählung hatte einen ganz anderen Stellenwert als angewandte Fotografie zu dokumentarischen Zwecken. Im Gegensatz zu Franz Hubmann oder Barbara Pflaum, die zur Zweiterwertung ihrer Pressefotografien eine Reihe von Bildbänden publizierten, glückte dies Mejchar nicht; ein in den 1960er-Jahren geplantes Buch kam nie zustande. Fotografische Bildschichten waren ebenso wenig das Ihre wie das Einfangen des »entscheidenden Augenblicks«. Vielmehr legte sie ihre freie künstlerische Arbeit als ein *work in progress* an, größere Serien entstanden so über die Jahre. Neben der bis in die 1980er-Jahre kaum vorhandenen institutionellen Infrastruktur für künstlerische Fotografie lag es auch an Mejchars Wesen, dass ihre Person und ihr Werk so lange randständig blieben. »Mein Manko war immer, dass ich mich selbst nicht pushen kann. [...] So saß ich immer auf

meinen Arbeiten wie eine Henne auf dem Ei«, merkte sie rückblickend an.¹ Auch der Genderaspekt, der sich (unbewusst) in diesem sprachlichen Bild manifestiert, mag dabei ein Faktor gewesen sein. Doch glücklicherweise erkannten fotoaffine Vertreter*innen der damaligen Kunstwelt Mejchars Talent, ermutigten und förderten sie. Und so kam es, dass sie erst nach ihrer Dienstzeit beim Bundesdenkmalamt als Künstlerin hervorzutreten begann, als »unruhige Ruheständlerin«, wie Otto Breicha sie nannte, die im Alter radikal neue Wege beschritt.

Die Tatsache, dass Elfriede Mejchar heuer 100 Jahre alt geworden wäre (2020 ist sie 96-jährig verstorben), bot nun den Anlass für eine posthume Retrospektive. In einer bundesländerübergreifenden Kooperation wird ihr umfangreiches Werk erstmals gezeigt, und begleitend dazu erschien auch die erste Standardpublikation zu ihrem Schaffen. Parallel wurden Ausstellungen in Krems, Salzburg und Wien ausgerichtet, in jenen Institutionen, die Mejchar vergleichsweise früh Wertschätzung zukommen ließen. Der inhaltliche Fokus jeder dieser Überblicksschauen ergab sich aus dem jeweiligen Sammlungsbestand.

Im Salzburger Rupertinum, dem Altstadt-standort des Museums der Moderne, konzentrierte man sich auf das porträtphotografische Schaffen. Der Gründungsdirektor des Hauses, Otto Breicha, war ein wichtiger Wegbegleiter Mejchars gewesen, bereits 1981 erwarb er erste Werke von ihr. Unter dem Titel *Poesie des Alltäglichen* sind in der Salzburger Schau die Porträts von österreichischen Kunstschaffenden ebenso versammelt wie Bildnisse von Räumen und besetzt wirkenden Dingen. Die über Jahre entstandenen Werkblöcke *Künstler bei der Arbeit* (1954–



Elfriede Mejchar, aus: Wienerberger Ziegelöfen und Wohnanlagen, 1979–1981. Chromogenes Farbpositiv, 72,5 x 72,5 x 2,5 cm. Courtesy: Wien Museum. Copyright: Bildrecht, Wien 2024.

1961) und *Porträts von Künstler-Photographen und Kunstvermittlern* (1988–1994) werden hier vollständig gezeigt. Maler wie Friedensreich Hundertwasser, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs und Arnulf Rainer sowie Bildhauer wie Fritz Wotruba und seine Schüler hat Mejchar zu einem Zeitpunkt fotografiert, als sie noch relativ unbekannt waren. Die Serie markiert zugleich den Beginn ihres eigenen künstlerischen Bestrebens. Der Kontakt zu dieser jungen Generation ergab sich über die Seccession; seit je war Mejchar an aktueller Kunst interessiert, die sie als wohlthuenden Kontrast zu den gotischen und barocken Werken ihres Berufsalltags empfand. Mit allen Abgelichteten verbrachte Mejchar Stunden im Atelier, ihrer diskreten Anwesenheit verdankt sich