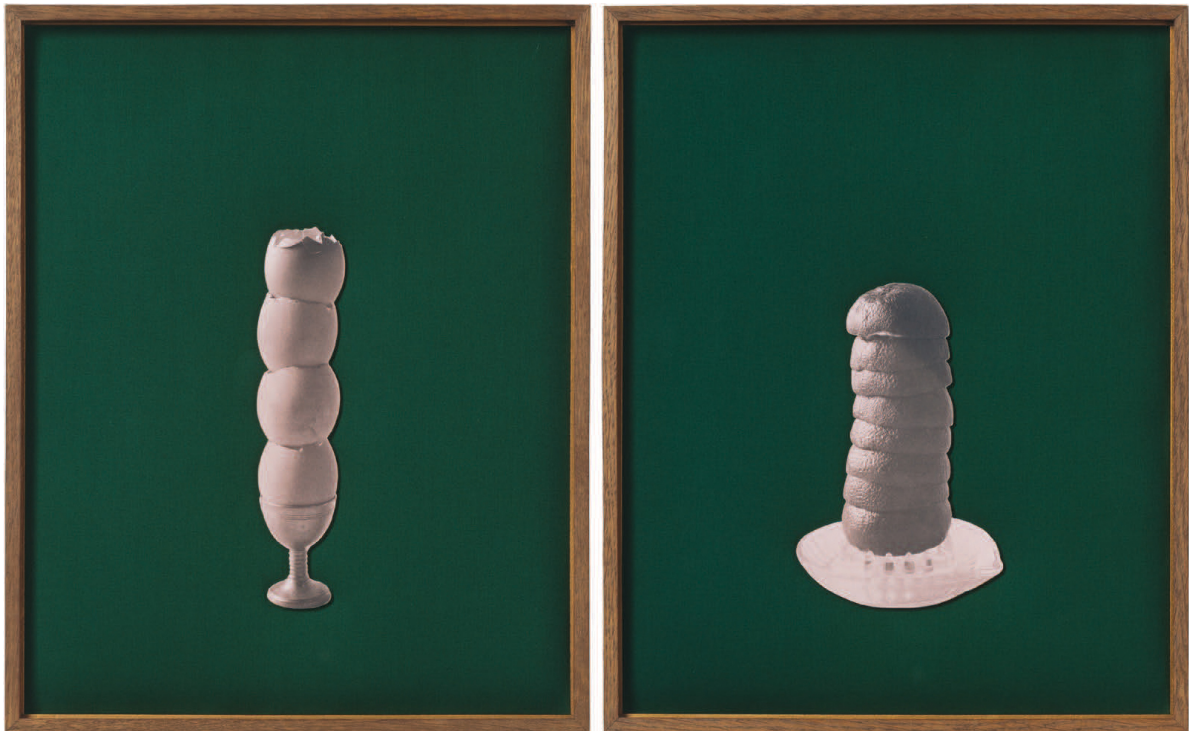


**PIETER LAURENS MOL  
TIMM RAUTERT**

**ART COLOGNE 2019  
COLLABORATIONS**



Pieter Laurens Mol, "Le Petit Déjeuner de Constantin Brancusi", 1974, Getönte schwarz-weiß Silbergelatine Prints auf Birkenholz (Laubsägearbeit) auf mit grünem Wollstoff bespannter Holztafel, in Eichenholz Rahmen kaschirt (Diptychon), je 39,2 x 31,4 cm (Rahmenmaß)

## **PIETER LAURENS MOL**

Pieter Laurens Mol (\*1946, NL) sammelt und verdichtet Information, dabei ähnelt seine Vorgehensweise sowohl der Praxis des Archivars als auch des Alchimisten, enthält aber auch kombinatorische Züge, die den Surrealisten eigen waren. Wie eine Art Filter nimmt der Künstler das Weltwissen auf, er erforscht Erklärungsmodelle aus diversen Disziplinen und Wissensbereichen. Philosophie, Mythologie, Physik, Kosmologie, Semiotik, Chemie und Ikonografie verschmelzen mit der eigenen Biografie. Seine künstlerische Tätigkeit beschreibt Mol so: „Ich fühle mich manchmal wie ein Dompteur, der mit den Elementen umgehen muss, die für ihn selbst verschwommen und ungreifbar sind. Meine Aufgabe besteht im Zähmen des Materials.“

Das Werk von Pieter Laurens Mol entfaltet sich somit als eine unaufhörliche Suche nach dem Sinn und der Bedeutung des Lebens und Ergründung des ihn umgebenden Universums. Schon in seiner Jugend zeichnete sich ein starkes Interesse für Raumfahrt und kosmologische Fragestellungen ab, die sich in seinen Bemühungen um Erkenntnisgewinn – von ihm fortan als „spirituelle Raum-Fahrt“ bezeichnet – fortsetzen.

Die 2-teilige Arbeit "Le Petit Déjeuner de Brancusi" (1974) besteht aus zwei jeweils auf grünes Tusch gelegten und gerahmten, getönten Barytabzügen, die zwei Türme abbilden. Einer besteht aus leeren Eierschalen in einem Eierbecher und der andere aus getrockneten Orangenrinden auf einer keramischen Zitruspresse. Diese aufeinander, sich in die Vertikale erhebenden, Elemente verweisen auf die „Endlose Säule“ von Brancusi.

Der Großteil der aktuell präsentierten Werke von Pieter Laurens Mol bildet eine Art Cluster zum Thema der persönlichen und kollektiven Erinnerung. Die Werke spüren den Grenzen der Erinnerung nach und bilden ein symbolisches Ensemble, welches das unausweichliche Schicksal, in Vergessenheit zu geraten, umkreist. Mit der vordergründigen "Schwärze" verweist Mol auf einen existenziellen Grundzustand: die Auslöschung des Lebens in seiner materiellen und geistigen Form, die Vernichtung durch die Zeit, das Nichts. Zugleich bezeichnet die Schwärze das Feuer des Kosmos, aus dem sowohl der Urknall als auch das Schwarze Loch

hervorgeht. Menschheitsgeschichte und Malereigeschichte gehen in diesen Werken Hand in Hand. In der Tradition der Malerei hatte „Schwarz“ keinen Eigenwert als Farbe, sein Gebrauch galt als Tabu. Schwarz ist nichts anderes als die Farbe, die nicht mehr sichtbar ist, weil sie keine Lichtstrahlen mehr reflektiert. Schwarz ist Metapher, Kompositionsmittel und nicht zuletzt eine maltechnische Herausforderung. Schon früh dient das Schwarz in Gemälden zur Vertiefung dunkler Zonen; es führt zu den Schattenseiten des Lebens wie zu den Abgründen der Seele. Vor diesem Hintergrund üben eben jene Maler, die für Ihre tiefschwarzen Gemälde bekannt sind - Goya, Manet, Frans Hals – eine besondere Anziehungskraft auf Mol aus.

Der Titel von "Chronicle of Oblivion" ("Chronik des Vergessens") (1988) vermittelt eine Zweideutigkeit: "Chronik" als Hinweis auf etwas Ephemeres, auf täglich wechselnde Nachrichten, eine Art Tagebuch (angefüllt mit gesammelten Lebenserfahrungen). "Vergessen" hingegen bezeichnet den Verlust von Erinnerung, das Gedächtnis, das sich mit der Zeit verflüchtigt. Man steht vor einer rissigen, pechschwarzen, malerischen Oberfläche, ein befremdliches Stillleben, in das unser unschlüssiger Blick eintaucht. Man meint das Nachleuchten einer Alchimistenwerkstatt mit den alten Glästrichtern und den Bandsägen zu empfinden. Die mundgeblasenen Trichter wurden in der Champagnerindustrie in Frankreich verwendet und von Mol in Reims gefunden. Die Gefäße scheinen Auffangbehältnisse für kosmische Strahlung und Energie zu sein. Die Werke aus der "Oblivion"-Serie sind mit Geräten oder Instrumenten versehen und deuten metaphorisch an, dass - wie in der Alchimie - ein Prozess oder eine Wandlung der Materie stattgefunden hat.

In seinen schwarzen Werken stellt Pieter Laurens Mol zudem einen entscheidenden Moment der westlichen Geschichte dar, den er als eine Art Wendepunkt versteht, eine Art „großer Transformation“, die Zeit, in der altes hermetisches Wissen wie "Alchemie" durch den "Triumph der modernen Chemie" überwunden wurde. Er bezieht sich hauptsächlich auf den Beginn der industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Um die Schwerindustrie entwickeln zu können, wurde viel Stahl benötigt. Die Stahlerzeugung aus Eisenerz erfolgt in Hochöfen, dabei werden Öfen und Kohle benötigt, um sie aufzuheizen. Da der Brennpunkt der rohen Steinkohle nicht hoch genug ist, um das Eisen zu schmelzen, musste man die Kohle in Koks umwandeln. Dieser Prozess der Koksgewinnung aus Steinkohle erzeugt ein Neben- bzw. Abfallprodukt, welches "Kohlenteer" bezeichnet wird. Diese Substanz besaß keinen wirtschaftlichen Wert, zumindest nach anfänglicher Auffassung. Dann entdeckten die Ingenieure – im wohlhabenden Deutschland mit seiner ausgereiften chemischen Industrie – den Nutzen der klebrigen schwarzen Suppe, aus der unzählige Produkte gewonnen werden konnten. Chemiker (zum Beispiel bei Bayer) begannen, Anilin- und andere synthetisch-organische Farben und Pigmente aus dieser ansonsten nutzlosen Substanz zu destillieren.

Das kleinformatige "Memorandum"-Gemälde (1986) greift einen anderen Aspekt innerhalb des gleichen Bereichs auf, denn Mol begann sich dafür zu interessieren ein schwarzes Gemälde mit einem Material aus dem Himmel (die Federn einer fliegenden Krähe) und aus der Erde (flüssiges Teer aus einer Mine) zu malen. Und so verbildlicht die Farbe einen Zustand ihrer eigenen Geschichte, indem die Federn als Pigment und das Teer als Bindemittel eingesetzt werden. In der Kombination sind Federn und Teer hinlänglich bekannt als grausame körperliche Bestrafung, die auf das Mittelalter in Europa zurückreicht und in der Zeit des Wilden Westens in Amerika in jüngerer Zeit eine Fortsetzung fand.



Timm Rautert, »Bild eins – aus der Serie ARTWORK« 2001, Farbfotografie, Diasec, 109 x 152 cm, gerahmt, Eiche gebeizt und gewachst, Auflage 3 + 1 a.p.

## **TIMM RAUTERT**

Im Zentrum der gezeigten Werke aus der Serie ARTWORK von Timm Rautert (\*1941, D) stehen bekannte Meisterwerke von Piero della Francesca, Hans Memling, Dirck van Baburen und Rembrandt. Mit ARTWORK knüpft Rautert an seine Serie Bildanalytische Fotografie (1968-1974) an, mit welcher er die Bedingungen der Fotografie und ihrer Wahrnehmung hinterfragt.

In »ABC – aus der Serie ARTWORK« (2001) kombiniert Rautert seine Aufnahme eines Ausschnitts des Freskos von Piero della Francesca in Arezzo mit der analytischen Betrachtung desselben. Die Komposition ist in einzelne Bild- bzw. Figurenbereiche zerlegt, die mit A, B und C bezeichnet sind. Die umrisshafte Darstellung, das abstrahierte Liniengerüst betont einen Aspekt des Werks, nämlich die dokumentierte Arbeit der Restauratoren des nebenstehenden Bildausschnitts und offenbart somit einen wissenschaftlichen, systematischen Blick. Das Nebeneinander von reduziert schematischer Darstellung und "tatsächlicher" Fotografie in Rauterts Bild veranschaulicht die verschiedenen Sichtweisen auf das Fresko und lassen den Betrachter in die Analyse eintreten.

»Bild eins – aus der Serie ARTWORK« (2001) gibt eine Situation im Museum wieder. Das Dirck van Baburen zugeschriebene Gemälde „Heiliger Sebastian, geholfen von der heiligen Irene und ihrer Dienerin“, auf welchem der fahle, leblose Leib des Märtyrers geborgen wird, lehnt ungerahmt gegen die blutrote Wand des Saals. Stromkabel schlängeln sich zwischen den flankierenden Durchgängen entlang des Bildes und verweisen auf die Ausrüstung des Fotografen. Die Bedingungen des fotografischen Bildes treffen hier auf die Präsentationsbedingungen des Gemäldes. Mit der Erweiterung des Bildgegenstandes thematisiert Rautert drei Varianten des Sehens, die in seiner Fotografie koexistieren. Zunächst

**PIETER LAURENS MOL  
TIMM RAUTERT**

**ART COLOGNE 2019  
COLLABORATIONS**

erkennt man ein Gemälde, das als bloßer Gegenstand auf dem Boden steht. Hier wird ein inoffizieller Einblick gewährt in eine Realität jenseits der repräsentativen Zurschaustellung des barocken Meisterwerks im musealen Kontext. Zugleich impliziert diese neutrale Wahrnehmung – in der Bewußtwerdung des Fehlens der ergänzenden Attribute zur steigernden Inszenierung – die gewohnte Anschauung. Die Versenkung in den auratisch aufgeladenen, malerischen Illusionsraum wird somit durch die nüchterne Betrachtung des ungeschützten Gemäldes in einer realen Raumsituation nivelliert. Schließlich bildet Rautert die Voraussetzungen für sein eigenes künstlerisches Werk im Rahmen dieser Situation ab – setzt sich quasi selbst ins Bild – und führt somit eine weitere, medienreflexive Betrachtungsebene ein. Der Fotograf stellt sich hier nicht in den Dienst einer möglichst exakten Reproduktion des Gemäldes, unterwirft sich nicht dem Illusionsraum, sondern verweist auf die Bedingungen des realen Raums, die das Sehen – und damit auch die Fotografie – beeinflussen.

Auch Rauterts Darstellung des „Bildnisses eines betenden jungen Mannes“ von Hans Memling („Memling – aus der Serie ARTWORK« 2001) beruht auf der Veranschaulichung der Präsentationsform und – infolgedessen – der Wahrnehmung des Kunstwerks. Das Gemälde steht auf einem Sockel, gespiegelt ist die Rückseite des Portraits – ein Blumenstillleben – zu sehen.

In „Portrait – aus der Serie ARTWORK“ (2001) stellt Rautert die fotografische Reproduktion zweier Postkarten vergleichend nebeneinander. Auf beiden Postkarten abgebildet ist ein Selbstbildnis von Rembrandt, bei näherer Betrachtung wird offensichtlich, dass es sich um leicht abweichende Bilder handelt. Hier stellt sich die Frage nach der „richtigen“ Bildfassung bzw. der Legitimität der Reproduktion des Gemäldes. Jedoch liegt der Unterschied nicht in der Abbildung, sondern in der Vorlage selbst begründet und ist auf den Umstand zurück zu führen, dass das Selbstbildnis von Rembrandt zu einem bestimmten Zeitpunkt um ein Stück Leinwand ergänzt wurde, ein Eingriff in das „Original“, der später wieder rückgängig gemacht wurde. Die Abbildungen auf den beiden Postkarten stammen also aus verschiedenen Zeiten, sie dokumentieren verschiedene Zustände des Gemäldes. In Rauterts Fotografie der Fotografie, welche die Postkarten in ein monumentales Format überträgt und damit die dargestellten Differenzen steigert, erscheint die Wirklichkeitstreue bzw. Verbindlichkeit der Aussage des Mediums fraglich. Rautert kommentiert die gängige Erwartung an eine unverfälschte Wiedergabe, während er gleichzeitig aufzeigt, dass das Medium der Fotografie mit der Vervielfältigung der Vorlage zu einer Verschiebung der Wahrnehmung des Originals führt.

Rauterts Fotografien sind alle mit grauem Grund hinterlegt, so dass das Bild gleichsam mit einem Passepartout eingefasst ist und das fotografische Medium in die Nähe des gerahmten Gemäldes rückt.