Edition Minerva

Katharina Gaenssler
Sixtina MMXII

SIXTINA MMXII

A

1 Raffael, Sixtinische Madonna, 296,5 × 201 cm ohne Rahmen
2 Briefmarke, Deutsche Post, 2012

Raphael, Sistine Madonna, 116.6 × 79.1 inches without frame
German postal stamp, 2012

1

2

B

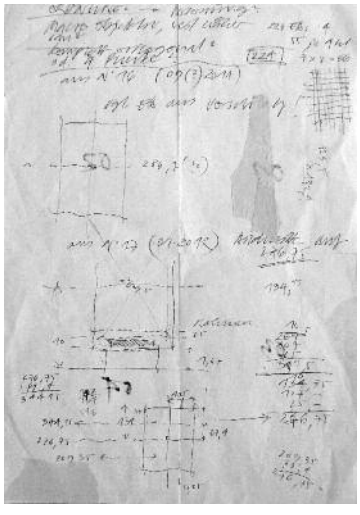
3 4 5 Fotoaufnahmen Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Januar 2012
6 Notizen

Photo shooting, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, January 2012
Notes

3

4

5



6

Die Sixtina im Blickfeld digitaler Entschleunigung — Eine fotografische Distanznahme

Ein Galeriegespräch zwischen Michael Hering, Konservator für Moderne und Gegenwart, Kupferstich-Kabinett, und Bernhard Maaz, Direktor der Gemäldegalerie Alte Meister und Kupferstich-Kabinett, zur künstlerischen Intervention von Katharina Gaenssler anlässlich der Jubiläumsausstellung *Die Sixtinische Madonna — Raffaels Kultbild wird 500*.

BM ——

1 Raffael malte die Sixtinische Madonna, die zu den berühmtesten Gemälden der Menschheit zählt, vor genau 500 Jahren. Sie gehört seit dem späten 18. Jahrhundert, seit ihrer Wahrnehmung durch die Klassik, durch Winckelmann, Goethe, Wieland, Forster und dann durch die Romantiker, zu den verehrungswürdigsten und verehrtesten Gemälden nicht nur der Dresdener Galerie, sondern ganz Europas. Hält man sich diesen Rang vor Augen, und vergegenwärtigt man sich überdies, dass etliche Regalmeter Bücher über das Bild geschrieben sind und dass
2 es millionenfach reproduziert wurde, ist dann nicht jedwede neue Annäherung — schreibend oder bildkünstlerisch — hinfällig und überflüssig?

—— MH

Ohne Zweifel muss jede künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kultbild der Sixtinischen Madonna wohl bedacht sein, denn sonst läuft man Gefahr, den zahllosen Klischees nur eine weitere hohle Effigie hinzuzufügen. Damit ist das Risiko des Scheiterns einer künstlerischen Appropriation ungleich höher, zumal, wenn man sich an

Walter Benjamins Diktum erinnert fühlt, das besagt, dass im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit den Replikaten das Elementare eines Originals versagt bleibt: die Aura. Aus heutiger Sicht mag in dieser Krise der Bildreproduktion, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit den modernen Reproduktionsverfahren einsetzte und sich aktuell durch die trügerischen Möglichkeiten, virtuelle Bilder Realität werden zu lassen oder Bildmotive schamlos zu manipulieren, noch verschärft hat, auch eine Chance für die zeitgenössische Kunst liegen, wenn sie sich reflexiv einem Kultbild dieser Dimension annähert und in paradoxer Formulierung auf Distanz bleibt.

BM ——

Den Anspruch einer reflexiven Annäherung mag vielleicht mancher Künstler erheben, der ihn dann nicht einhält, deshalb fragt man sich: Was ist es, was Katharina Gaensslers Werk unterscheidet oder — um nicht vergleichend zu argumentieren — ihre Arbeit besonders macht? Mir scheint, dass Ehrfurcht (ein dem Begriff der Aura ja verwandtes Wort) eine zentrale Rolle spielt, also das Bewusstsein, dass man sich an einem omnipräsenten Hauptwerk der Menschheits-Kunstgeschichte verheben kann.

—— MH

Ohne der Künstlerin ins Wort fallen zu wollen, glaube ich kaum, dass Katharina Gaenssler sich bei ihrer Arbeit der Sixtinischen Madonna ehrfürchtig angenähert hat. Eine solche innere Haltung würde einzig eine Schockstarre auslösen. Gaensslers fotografische Intervention dagegen ist ein souveränes zeitgemäßes Statement. Obwohl sie die Frage der Abbildbarkeit thematisiert, ist dies nicht das zentrale Thema ihrer Intervention in der Gemäldegalerie Alte Meister. Interessant bleibt aber, dass die geführte Diskussion offenbar das grundsätzliche Problem im Umgang mit Hauptwerken der Menschheits-Kunstgeschichte bestätigt, der heutzutage eine Vereinnahmung kaum noch ausschließen kann. Subkutan ist dieses Phänomen auch in Gaensslers Fotocollage präsent, und die Fotografin bezieht dazu eine eindeutige Position. Doch bevor dieser Aspekt weiter vertieft wird, möchte ich einen Schritt in der Diskussion zurückgehen und eine erste grundlegende Beobachtung zur Arbeitsweise der Fotografin anstellen: Katharina Gaensslers

Fotografie schafft Raum! Eine einfache, aber programmatische Aussage. Ihre fotografische Intervention in der Gemäldegalerie gilt zuerst
13 der Raumflucht des westlichen Galerieflügels und dem Sog, den die zentrale Staffelung der Raumsuite auf den Besucher auslöst, der am Ende der Säle in einer architektonisch inszenierten Überhöhung eines Einzelbildes kulminiert. Der Würdeform des Ortes angemessen, wird die Künstlerin ihren fotografischen Raumentwurf — zusammengesetzt aus mehreren tausend Einzelaufnahmen — erstmals als Gobelin
16 18 weben lassen, der wie bereits zu Raffaels Zeiten in einer belgischen Gobelin-Manufaktur nach ihren Vorgaben ausgeführt wird.

Es ist das Aufspüren solcher subtilen räumlichen Qualitäten, die sie interessieren und die sie in ihren fotografischen Raumcollagen sichtbar und für den Betrachter neu erlebbar macht. Dass die Sixtina
3 4 bei ihrer Dresdener Arbeit im Zentrum steht, kann nur als Chance betrachtet werden, die Sichtweise auf das Kultbild zu überprüfen.

BM ——

Resultiert diese Sichtweise, die man — ich komme auf die Ehrfurcht zurück, die man auch als Respekt verstehen kann — in einer verlangsamten Prozedur des schrittweisen Betrachtens, in einer produktiven Fragmentierung? David Hockney hat das mit seinen vielteilig-additiven Landschaftsfotografien ja vor Jahrzehnten auch gemacht, die er ähnlich zum Gesamtbild oder, mehrdeutig gesprochen, zum Panorama zusammensetzte. Sind diese Werke möglicherweise Katharina Gaenssler bekannt?

—— MH

In der Tat wird in der fotografischen Raumcollage die Sixtina aus dem Blickfeld digitaler Entschleunigung betrachtet. Es ist aber weniger Respekt als eine Art von Distanznahme, die diese Art der Fotografie bedingt. Dafür tastet die Fotografin mit der digitalen Kamera — einer
6 8 Spurensuche gleich — systematisch jedes Raumdetail Bild für Bild ab, um den Charakter des ausgewählten Ortes, an dem sie arbeitet, förmlich zu begreifen. Im Anschluss daran werden im Atelier am Computer die zahllosen Einzelfotografien zusammengesetzt und anderenorts als fotografische Raumcollage temporär wieder errichtet. Im Abstand zum Entstehungsort schafft Gaenssler einen prismatisch gebrochenen

Raumprospekt, der dem Betrachter ein eigenes Raumerlebnis eröffnet. Damit ist Katharina Gaensslers Arbeitsweise in der zeitgenössischen Fotografie singulär. Im Gegensatz zu David Hockney, der für seine allseits bekannten vielteiligen Fotografien seit den 1980er Jahren polyfokale Blickpunkte wählte und einzelne Motivdetails hervorhob, objektiviert sie das Verfahren, da jedes Detail mit Blick auf den gesamten Raum gleichwertig behandelt wird. Auch mit Thomas Ruffs aktueller Serie der *jpegs* ergibt sich nur auf den ersten Blick ein Vergleich. Seine gefundenen und in der Datenmenge komprimierten Motive aus dem Internet weitet er zu brillanten Großformaten aus, so dass sie in monochrome Farbflächen zerfallen und damit zu einer *Allegorie der Verstreuung* werden. Für Gaenssler dagegen steht nicht das perfekte Einzelbild im Vordergrund. Ihr handwerkliches Verfahren mit Hilfe modernster Technik zielt darauf ab, detaillierte Bildinformationen zu sammeln, die einen realen Ort auf der Grundlage der Fotografie in ein differenziertes Raumerlebnis übersetzen. Fotografie ist ihr nur ein Mittel zum Zweck, ihre Raumkunstwerke umzusetzen.

BM ——

Zugleich sind allerdings die einzelnen Aufnahmen, deren sie sich 7
späterhin in der großen Installation des Gobelins bedient und die sie 17
parallel in einem großformatigen Künstlerbuch niederlegt, auf eine 20 22
ganz frappante Weise extrem nahsichtig. Sie haben eine geradezu radikale und irritierende Unmittelbarkeit, die die Schönheiten des Bildes ebenso zur Ansicht bringt wie die kleinen Makel, die Ungenauigkeiten der Ausführung durch Raffael, die Veränderungen beim Malprozess, die Überlappungen von gemalten Flächen, die Abweichungen der Farbe von intendiert gewesenen Konturen und Ähnliches. Die fast mikroskopisch anmutende Nahsichtigkeit macht überdies ablesbar, wie unterschiedlich die Farbschichten altern, wie das Krakelee sich verhält, wo die Farbe in kräftiger Schicht und wo nur lasierend aufgetragen wurde. Dies sind Vorzüge, die selbst den Fachmann das altvertraute Werk neu *lesen*, neu entdecken, neu begreifen lassen: Es ist eine gar nicht jungfräuliche Malerei, die hier die Jungfrau zeigt.

Irritierend ist darüber hinaus, wie gewaltig in vielen Fällen die Bildausschnitte in ihrer Isolation wirken, wie monumental das Einzel-

blatt oftmals mit seiner fast willkürlich gefundenen Form erscheint. Hat Katharina Gaenssler einmal über diese Ambivalenz von Detail und Ganzem, von Miniaturblick und panoramatischer Schau gesprochen?

—— MH

Das, was wir bei den detaillierten Aufnahmen von Katharina Gaenssler zuallererst erleben, ist das eigene Erstaunen, sich selbst sehend zu erleben, oder — genauer gesagt — zu erkennen, dass unser festgeschriebenes Bildgedächtnis apodiktisch auf ein reproduziertes Image konditioniert zu sein scheint. Der *präzise Blick* aber, von dem die Detailaufnahmen Katharina Gaensslers künden, der jeder noch so verschwindend geringen Bildinformation ihr Bildrecht gibt, eröffnet einen Blick auf die Sixtina, der scheinbar ungesehene Details zum Vorschein bringt, um deren visuellen Genuss wir uns bei der Betrachtung vor dem Original betrogen fühlen, obwohl sie immer schon da waren! Für die Fotografin selbst existieren diese Wertigkeiten nicht, da der einzelne Miniaturausschnitt in ihrem digitalen fotografischen Raumprospekt wie selbstverständlich seinen vorbestimmten Platz findet. Keine einzige aus der Vielzahl der Detailaufnahmen ist der Künstlerin mehr oder weniger wert, da sie nur insgesamt ein stimmiges Bild ergeben. Und doch stellt das Künstlerbuch, das parallel zu der Rauminstallation für das Dresdener Projekt entsteht, im Werklauf der Künstlerin eine Besonderheit dar, da es im Gegensatz zu den vorangegangenen Büchern erstmals nur ein *Detail* einer fotografischen Raumcollage — die Sixtinische Madonna — dokumentiert und weil ein Buchformat gewählt wird, das im Ausmaß den großformatigen historischen Klebebänden des Kupferstich-Kabinetts entspricht. Ähnlich wie bei der Umsetzung der
19 digitalen Raumcollage als Gobelin folgt die Künstlerin hier dem Modus des Aufführungsortes. Man könnte aber auch von der exponierten Aufnahmesituation für die Künstlerin sagen: In Dresden ist alles neu!

BM ——

Wird die Vielschichtigkeit dessen, was hier entsteht, wohl von den Galeriebesuchern erschlossen werden können? Der reine Schauwert, den die Aufnahmen haben, ist unstrittig, doch die mehrfache konzeptionelle Aufladung wird sich vielleicht nicht ohne weiteres erschließen. Sie reicht vom Gemälde zu den Fotografien, von den Einzelaufnahmen

zur Serie, von der Serie zum Buch, vom Buch zum Gobelin. Ist es für Katharina Gaenssler wichtig, dass ihr Werk sich dem Betrachter rasch erschließt? Oder ist es nicht vielmehr gerade reizvoll, diese intellektuellen Abläufe als Teil einer kleinen Entdeckungsreise scheibchenweise zu verstehen? Wie war das bei anderen Rauminstallationen? Und: Welche Informationen muss man im Raum erhalten, der von ihrer Arbeit *besetzt* oder vielmehr belebt ist?

—— MH

Wenn ein Künstler sein Werk aus dem Atelier entlässt, muss es für sich selbst sprechen und bestehen. Das Werk von Katharina Gaenssler kennt keine pädagogischen Strategien. Jeder Besucher bestimmt selbst, je nach Kenntnisstand und Genusslust, wie weit er sich einlassen möchte, wie tief er in die Rezeption dieser zeitgenössischen Intervention einsteigen will. Die eigene Wahrnehmung und Raumerfahrung während der Begehung durch die Galerieflucht hindurch führt zur Einsicht bei dem Betrachter, dass die Sixtinische Madonna unnahbar bleibt, wenn er am Ende seines Weges auf den Gobelin trifft: Eine sehr einfache, aber existenzielle Erkenntnis. 9 21

Mit dem Künstlerbuch macht der Betrachter eine ähnlich geartete Erfahrung. Ein Phänomen der oben angesprochenen Serialität in der Kunst der Moderne ist das offene Prinzip der Reihung gleicher Teile im Gegensatz zum Beispiel zum Zyklus. In dieser Hinsicht sind die Fotografien des Künstlerbuchs zur Sixtina von Katharina Gaenssler explizit seriell; man kann an einer beliebigen Stelle des Buchs einsteigen. Der Blick würde beim Blättern frei durch die Seiten flottieren, ohne dass sich zwangläufig der Wunsch einstellt, die Sixtina als Gesamtes vor Augen haben zu wollen. Denn das, was man sieht, ist so überwältigend, dass man das Bild als Ganzes aus den Augen verliert. Im Umkehrschluss zum Gobelin, in dem die Künstlerin die Sixtinische Madonna entrückt, wenn sie die Raumflucht der Galerie verdoppelt, geht sie in dem Buch vice versa auf absolute Nahsicht und entrückt das Motiv gleichfalls, wenngleich mit anderen Mitteln. So nahe die Detailaufnahmen der Sixtinischen Madonna dabei auch kommen, wahrt Gaenssler auch hier die Distanz, indem sie das Bild als Ganzes nicht preisgibt.

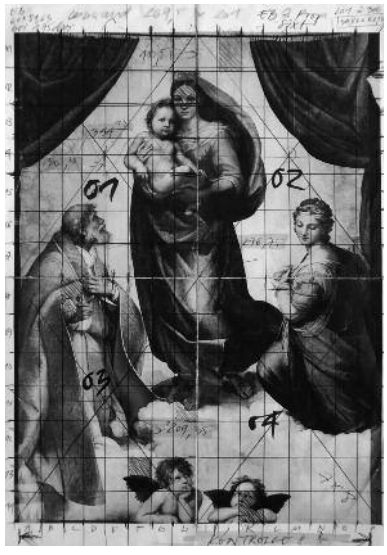
C

7 Einzelbild Nr. 125/224
8 Raster Einzelbildaufnahmen
9 Modellbau Atelier

Single image no. 125/224
Grid for single images
Building the model in the studio

7

8

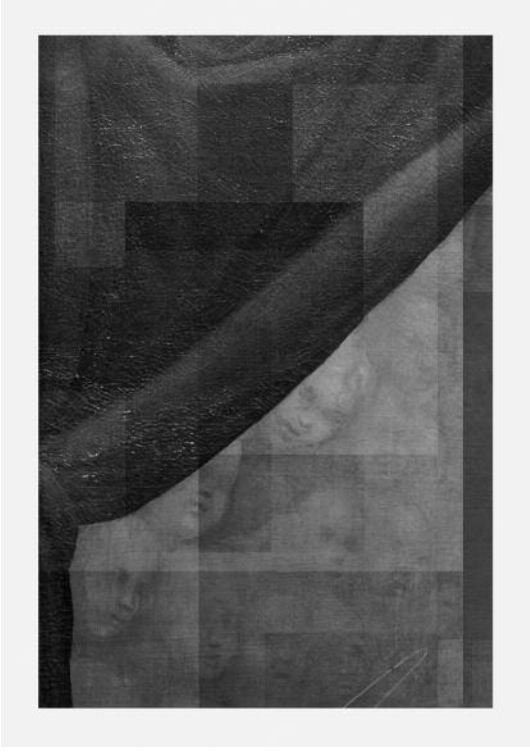


9

D

10 11 Sixtina 2012 (Edition I, II), 39 × 28 cm
Freunde der Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden e.V.

Sixtina 2012 (edition I, II), 15.4 × 11 inches
Freunde der Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden e.V.



10 11

Der Gobelin und das Künstlerbuch sind so angelegt, dass die Angebote einer visuellen *Inbesitznahme* an den Betrachter eher spielerisch sind und ergebnisoffen bleiben und so, von der Künstlerin intendiert, nicht für einen Moment die künstlerische Integrität des historischen Meisterwerks aufs Spiel setzen. Das ist die Qualität dieser zeitgenössischen fotografischen Intervention, da sie eben nicht die Sixtina reproduziert. Der Aneignungsprozess des Betrachters, der sich sehend erfährt, ist dabei überaus aktiv. Diese Rezeptionsprozesse sind von Werk zu Werk von Katharina Gaenssler anders gelagert und lassen sich nur für den Einzelfall beschreiben, da sich die Fotografin auf die Besonderheit eines jeden Ortes, an dem sie arbeitet, explizit einlässt und ihn in der fotografischen Raumcollage thematisiert. Insofern ist und bleibt das Dresdener Projekt einmalig.

BM ——

Man könnte an dieser Stelle schließen und sich darüber freuen, wie stark und facettenreich die Ergebnisse einer mehrtägigen Arbeit von Katharina Gaenssler in der Gemäldegalerie und der sorgsamen wochenlangen Nachbereitung jetzt auf uns wirken, aber das kann man nicht ohne ein Dankeswort: Sie hat mit ihrer Sicht, ja mit ihren Sichtweisen und Reflexionen — im Plural — unsere Kenntnis und Erkenntnis über dieses Hauptwerk maßgeblich erweitert, und der Entstehungsprozess
12 14 mit seinen Modifikationen und Experimentalphasen hat gezeigt, dass ein gutes Werk auch gute Zeit braucht. Damit wären wir dann doch wieder bei Raffael und der Geschwindigkeit des Malens, das als Konzeptions-, Denk- und Ausführungsprozess zu verstehen war und insofern als kreative Langsamkeit in die Meisterwerke einfloss. Auch das, diese unterschwellige Wahrnehmbarkeit der verlangsamten Zeit oder diese verlangsamte Wahrnehmung der Zeit, auch dieses sinnende Innehalten und innehaltende Sinnen fließt ein in den Gobelin, in die Ein-
10 11 zelblatt-Auskoppelungen wie auch in das albumartige Fotografie-Buch. Mit Zufriedenheit lässt sich ferner feststellen, dass das Handwerk hier mit traditioneller, stiller Selbstverständlichkeit gepflegt wird — als eine Grundlage der Kunst, als ein hoher Anspruch. Man darf dankbar sein für diese Erweiterung unserer Kenntnisse über Raffaels tiefgründiges Gemälde wie auch dafür, dass wir sehen, wie anregend die

Beschäftigung mit der Historie und den Menschheitszeugnissen sein kann. Doch kehren wir zurück zum Kunstwerk als einem Artefakt, einem kunstreich gefertigten Stück Menschheitsgeschichte. Die legendären Gobelins aus Brüssel oder Burgund haben Europas Höfen als Wandschmuck gedient, wurden auf Reisen mitgeführt, wurden in den Pfalzen und Residenzen auf- und abgehängt. Sie erzählten Legenden und Ruhmestaten, wiesen Dekor und Narration auf und gehörten zum schieren Luxusleben. Das führte zwar dahin, dass viele dieser Gobelins aufgebraucht, vernutzt, zerfallen sind, aber es war doch eine kulturelle Gepflogenheit von großer Nähe zwischen dem Gobelin und seinen Betrachtern sowie von großer Vielfalt der Betrachtungskontexte und -gelegenheiten. Nun stellt sich die Frage, ob Katharina Gaensslers Gobelin eigentlich in diesem Sinne ort- und zeitlos ist oder eher ortsgebunden im Sinne der Moderne, die dafür ein Wort entwickelt hat wie *site specific*? Anders gefragt: Funktioniert der Gobelin, der ja so sehr mit der örtlichen Aura und Architektur operiert, wohl ästhetisch und wahrnehmungsspezifisch auch an einem anderen Ort, oder würde er an anderer Stelle auch wieder anders wahrgenommen? Das ist für die Gemäldegalerie Alte Meister, die ja selber über ein Dutzend wichtiger Gobelins in ihrer Sammlung verfügt, alles von hoher Relevanz.

—— MH

Ein sehr interessanter Aspekt der Wahrnehmung, den man zuerst für die Sixtinische Madonna erörtern könnte, da ihre räumliche Inszenierung in der Gemäldegalerie Katharina Gaensslers raumbezogene fotografische Arbeit maßgeblich bestimmte. Wäre der stilbildende Begriff der *site specific* nicht für Kunstwerke, die für einen singulären Ort geschaffen wurden, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägend geworden, stände die Frage im Raum, ob das Gemälde der Sixtinischen Madonna, das 1512 als Auftrag für den Hochaltar der Klosterkirche San Sisto der Benediktiner in Piacenza geschaffen wurde und damit ohne Frage in der Komposition und dem Thema auf den Kirchenraum als spezifischen Ort Bezug nahm, in Analogie zu dem terminus technicus der *site specific* moderner Werke gleichfalls ortsgebunden. Im Dresden des 20. Jahrhunderts würdigte man das Bild abgestimmt auf den sich wandelnden Zeitgeschmack bis in die 30er

Jahre in einem kapellartigen Eckflügelkabinett der Gemäldegalerie in einer geradezu sakralen Inszenierung. Zuletzt fand die Sixtinische Madonna nach 1955 ihren Platz in der zentralen Achse der Gemäldegalerie, mit der sie fast schon unverrückbar verbunden zu sein scheint. Welcher Ort und welche Inszenierung nun die beste wäre, das bleibt offen. Wenngleich der Gobelin für die sakrosankte Wand der Sixtina in der Gemäldegalerie geschaffen wurde, wäre er doch an einem anderen Ort ebenfalls denkbar. Es wäre einen Versuch wert. Er würde auf jeden Fall die besondere räumliche Situation, in der sich das Gemälde der Sixtina in der Galerie befindet, mit sich tragen und zur Diskussion stellen und würde somit den Kult, der um das Bild herum entstanden ist, an einem anderen Ort subtil thematisieren. Der Gobelin als aktuelle zeitgenössische Intervention würde letztlich seine künstlerische Zielrichtung bewahren.

BM ——

Das Buch, das wir hier vorlegen, ist ein Derivat (mit diesem Wort dürfte man an der Börse heute nicht mehr aufwarten, ohne flugs stigmatisiert zu sein), aber es ist tatsächlich die Ableitung von dem Unikat, dem während der Präsentation vor dem Gobelin aufgeschlagen gezeigten Buch der Bilderfolge. Ähnlich ist der Gobelin die Ableitung von einer Fotografie-Serie. Dieses handliche und hoffentlich so leicht wie eindrücklich zu durchblätternde gedruckte Buch, an das wir während unseres Gespräches denken, wird für ein kennerschaftliches oder einfach neugieriges Publikum konzipiert, es wird für Kunstfreunde entstehen, ja — wenn das hier erlaubt ist — eigentlich für Genießer rarer optischer Eindrücke. Anders bietet sich dagegen das Originalexemplar im größeren Maßstab dar, das als Unikat entsteht und auf den ersten großen Ausdrucken der einzelnen Digitalaufnahmen beruht. Welche Strategie verfolgt dieses singuläre, unhandlich große, ja nahezu sperrige Künstlerbuch mit seiner behäbigen Dimensionierung? Noch im 18. Jahrhundert dienten Klebebände und Sammlungsmappen von Grafikfreunden dazu, dass man aus ihnen etwas herausnahm oder die Alben auf dem Tisch im Kreise der anwesenden Kenner auflegte, damit sich daran ihre Gespräche über Kunst — für Goethe bekanntermaßen das eigentliche, höchste Ziel aller Kunstbetrachtung —

entzünden konnten. Katharina Gaensslers Foliant trägt nun auch den Charakter eines Bildatlas, von solide additiv zusammengetragenen Verzeichnungen und Verzettelungen der sichtbaren Welt, wie man es etwa von Gerhard Richters Atlas-Projekt kennt. Wäre auch eine andere Gestalt für dieses Erst-Exemplar denkbar gewesen, oder: Wie zwingend erscheint diese Form?

—— MH

Hier bietet sich einzig eine geradezu bescheidene Antwort an. Das großformatige Künstlerbuch folgt, dem Gobelin nicht unähnlich, dem Modus des Ortes, oder besser gesagt stellt er, in Opposition zum Gobelin, eine andere Form der Distanznahme zur Sixtina dar. Der großformatige Bilder-Atlas würde, wenn man ihn zusammensetzt, das Bild geradezu mikroskopisch genau in vierfacher Größe zum originalen Gemälde zur Schau stellen. So aber, gebunden, erzählt er einzig von der sinnlich poetischen Qualität von Farbe und Farbläufen, die in einzelnen Detailfotografien so radikal anmuten wie die Kompositionen der amerikanischen abstrakten Expressionisten. Dieser Atlas ist, wenn man so will, ein Dokument reiner Malerei, das die Madonna davor bewahrt, da der Blick auf das gesamte Motiv verweigert wird, sich nur ein Bild zu machen. So poetisch dies klingen mag, demonstriert das Künstlerbuch in dieser Konsequenz den für Katharina Gaenssler einzig gangbaren Weg, ihrer unvoreingenommenen sachlich-präzisen Arbeitsweise gerecht zu werden. Damit wird das, was die von der Künstlerin bis ins kleinste Detail künstlerisch perfekt austarierte Buchhandelsausgabe des Bilder-Atlas zur Sixtina schon bereithält, in dem großformatigen Künstlerbuch vollends ausgereizt: ein nie enden wollendes Kaleidoskop von Farben.

BM ——

Die von Katharina Gaenssler gewählte Abfolge befremdet, weil man von und vor ihr befremdet oder irritiert wird: Die Künstlerin arrangiert diese Bildfolge nicht horizontal, also so, wie alle Europäer ein Buch lesen, sondern sie fährt die Oberfläche in vertikalen Sequenzen ab. Man könnte annehmen, das sei dem einfachen Umstand geschuldet, dass sie das Stativ nicht rücken wollte, sondern nur auf- und abkurbelte. Aber auch die Ergebnisse eines solchen Verfahrens könnte man

ja in alteuropäischer Lesefolge von links nach rechts mit zeilenweiser Abfolge nach unten hin anordnen. Sie hat es nicht getan, warum? Zufall oder Prinzip – Irritation als Metapher für Fremdheit, Verfremdung und Verwandlung?

—— MH

Für die Künstlerin ist für ihre Rauminstallationen dieser Werkprozess selbstverständlich, den sie selbst nicht mehr hinterfragt. Die fotografische Leserichtung in der Vertikalen ergab sich eher zufällig während ihrer ersten Fotografieprojekte vor Jahren in der Landschaft. Man muss bedenken, dass eine vertikale Szenenfolge hier wesentlich einfacher abzulichten ist als auf der horizontalen Ebene, wo man möglicherweise endlose Flächen monochromen Blaus eines Himmels dokumentiert, der dann später im Atelier wieder zusammengesetzt werden muss beziehungsweise zusammen zu sehen ist. Daneben ist dieses künstlerische Verfahren natürlich die einfachste Art, einen Ort zu *begreifen*, will sagen einen Raum systematisch von oben nach unten bzw. von links nach rechts abzuarbeiten.

Für das Künstlerbuch zur Sixtina liegt die Sache aber etwas anders. Das Buch vermeidet es, wie oben beschrieben, der Sixtina fotografisch zu nahe zu treten. Eine horizontale Leserichtung aber würde oftmals zu zusammenhängenden Doppelbildern führen, die aus der Sicht der Künstlerin den Spannungsbogen verlieren und damit der Intention des Projektes nicht gerecht würden. Die für den Leser zunächst ungewohnte vertikale Leserichtung, die im Verlauf der Betrachtung mit der Horizontalen kombiniert wird, überrascht mit vielfach ungewohnten, dafür aber umso interessanteren Gegenüberstellungen. Sie lenkt den Blick auf malerische Details und feiert jedes Einzelbild als malerische Sensation. Man verliert in der detaillierten Betrachtung das Gemälde der Sixtina in seiner Gesamtheit aus den Augen und gewinnt dafür einen Kunstgenuss, der wie bei einer gleitenden Kamerafahrt zum Farbenrausch gerät.

BM ——

Farbrausch, Detailfülle, Irritation, Neubewertung waren Stichworte, und all das generiert ein Wiedersehen als ein wieder Sehen, als ein neuartiges Sehen der Details von Raffaels Sixtinischer Madonna und ihrer

großen geistigen und formalen Zusammenhänge. Der Blick in das Künstlerbuch ist ein gesenkter Blick auf farbige Papiere und somit legitim als eine Form der individuellen Versenkung in die Schönheiten raffaelischer Malerei, als eine Nahsicht von großer Unerbittlichkeit. Der Blick auf den Gobelin erweist sich hingegen als ein Schauen mit erhobenem Kopf, als eine luftige Fernsicht mit Weite und Luft. So ergänzen sich in diesen beiden Werkelementen die Wahrnehmungspraktiken der Papiersammlung und jene der Gemäldesammlung auf überraschend einfache Weise, aber es sind eben nicht nur an die Materialien geknüpfte Sehgewohnheiten von auf dem Tisch liegenden Büchern oder Papieren einerseits und an der Wand hängendem Bildschmuck andererseits, es sind auch Annäherungen in beiderlei Gestalt, als Mikrokosmos im Detailbild und als Makrokosmos im Raumbild. Je länger man die beiden Facetten dieser künstlerischen Auseinandersetzung reflektiert, desto mehr festigt sich die Überzeugung, es könne darüber hinaus eben doch — trotz aller Bekanntheit und trotz des Gesehen-Seins von Raffaels Sixtinischer Madonna — noch immer zahllose weitere Wege der Annäherung bei Distanznahme geben. So hätte man etwas verstanden, was ein Meisterwerk sei: eines, das immer aufs Neue herausfordert. So gilt der abschließende Dank also nicht nur dem Renaissancemeister für seine geistig große Hinterlassenschaft, sondern auch der Künstlerin für unerschrockene Hinterfragung der vorgefundenen Größe.

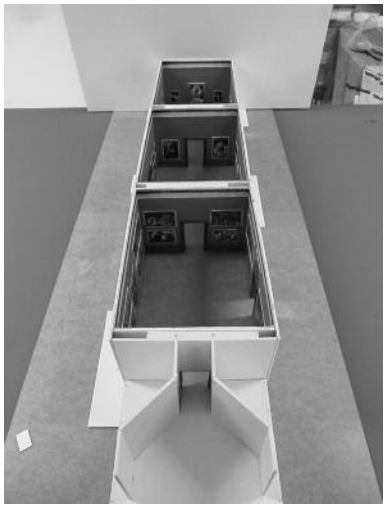
12 14 Modell Gemäldegalerie M 1:50
13 Simulation

Model of the Gemäldegalerie, scale 1:50
Simulation

12

13

14



F

15 Fotomontage aus 5750 Einzelaufnahmen
Vorlage Gobelin

Photo collage of 5750 single images
Final design for the Gobelin

15

The Sistine Madonna in Digital Deceleration — Creating Photographic Distance

A Gallery Discussion between Michael Hering, Curator of Modern and Contemporary Art, Kupferstich-Kabinett, and Bernhard Maaz, Director of the Gemäldegalerie Alte Meister and Kupferstich-Kabinett, on the Art Intervention of Katharina Gaenssler at the Occasion of the Celebratory Exhibition *The Sistine Madonna — Raphael's Iconic Painting Turns 500*.

BM ——

1 It was exactly 500 years ago that Raphael painted the Sistine Madonna, one of the most famous paintings in history. Since the late eighteenth century — when it drew the attention of German Classical writers, such as Winckelmann, Goethe, Wieland and Forster, and then the Romantics — it became one of the most esteemed and revered paintings not only of the Dresden Gallery but in all of Europe. Keeping this in mind, not to mention the number of books written and the millions
2 of reproductions made, is not any new approach — whether in written or visual form — pointless and superfluous?

—— MH

Without doubt any artistic engagement with the Sistine Madonna must be carefully considered otherwise there is considerable danger that merely another effigy is added to the countless clichés. The risk that an artistic appropriation might fail is great, especially if we recall Walter Benjamin's dictum that in the age of technical reproducibility a reproduction lacks a basic element of the original: its aura. In view of

the crisis of picture reproduction, which began at the beginning of the twentieth century with modern means of reproduction and has now intensified due to the deceptive possibility to turn virtual images into reality or to manipulate pictorial motifs in a shameless fashion, there may be an opportunity chance for contemporary art if it approaches an iconic picture of this dimension in a reflective manner while remaining paradoxically at a distance.

BM ——

An artist may claim a reflective approach but not actually achieve this. My question is then: what is different about Katharina Gaenssler's work or — so as not to compare — what makes her work special? I think that reverence (a word that is related to the term aura) plays a central role — the awareness that an omnipresent major work of art history has a force of its own.

—— MH

Without wishing to speak for her, I hardly think that Katharina Gaenssler approached the Sistine Madonna with reverence. Such a mental attitude would result in paralysis. Gaenssler's photographic intervention is an autonomous contemporary statement. Although she investigates the question of reproduction, it is not the central theme of her intervention in the Gemäldegalerie Alte Meister. It is interesting, however, that our discussion confirms the fundamental problem in dealing with major works of art history: it is almost impossible to avoid some form of appropriation. This phenomenon is also present in the subtext of Gaenssler's photo collage, and the photographer takes a clear position. But before we investigate this aspect any further, I would like to take a step backwards and make a fundamental observation about the way the photographer works: Katharina Gaenssler's photography creates space! A simple but programmatic statement. Her photographic intervention in the Gemäldegalerie focuses on the suite of rooms in the western wing of the Gallery and the attraction that the central arrangement of rooms has on the visitor, which at its end culminates in the architectonic heightening of a single picture. In accordance with the prestigious site, the artist's photographic spatial design — made up of several thousand single images — will be woven into a Gobelin

16 18 tapestry, as in Raphael's life time, by a Belgian Gobelin factory according to Katharina Gaenssler's instructions.

What interests the artist is tracking down such subtle spatial qualities and visualizing them in her photographic spatial collages in a way that the viewer experiences them anew. That the Sistine Madonna
3 4 is at the centre of her work in Dresden can only be viewed as a chance to re-examine our view of this iconic painting.

BM ——

Does this view — I come back to the idea of reverence, which can also be understood as respect — result in a deceleration leading to a step-by-step viewing process, a productive fragmentation? Decades ago David Hockney did this with his multipart-additive landscape photos, which he combined in a similar way into an entire picture or into a panorama. Is it possible that Katharina Gaenssler knows these works?

—— MH

It is true that in Gaenssler's photographic spatial collage the Sistine Madonna is observed from the viewpoint of digital deceleration. It is less respect, however, than intellectual distance which determines this kind of photography. Using her digital camera the photographer systematically investigates — similar to a search for clues — every spatial
6 8 detail from photo to photo so as to fathom the nature of the venue she has chosen for her work. Thereafter, in her studio, using a computer, the countless single images are assembled and hung elsewhere temporarily as a photographic spatial collage. It is in the distance to the source venue that Gaenssler creates a prismatically broken spatial perspective, which opens up a new spatial experience to the viewer.

Katharina Gaenssler's work is unique in contemporary photography. In contrast to David Hockney, who since the 1980s has used multiple vantage points and emphasized individual motifs in his well-known, multipart photos, Gaenssler objectifies the procedure by treating every detail with a view to the entire space equally. And a similarity to Thomas Ruff's current series of *jpegs* only appears at first glance. He enlarges and compresses motifs from the Internet to create brilliant pictures on a gigantic scale that disintegrate into monochrome colour fields and thus become an *allegory of dispersion*.

For Gaenssler, on the other hand, the perfect individual picture is not at the core of her work. Her craftsmanship relies on state-of-the-art technology and aims at collecting detailed pictorial information by means of photography that translates a real place into a complex spatial experience. Photography is only a means to an end: the realization of her spatial art works.

BM ——

At the same time, however, the single images which she uses for the large installation of the Gobelin and that will appear in a large-format Artist's Book are strikingly detailed. They have a radical, irritating directness that shows the beauty of the painting as well as its minor flaws, the inexact execution by Raphael, the changes in the painting process, the overlapping painted surfaces, the deviation in colour of intended contours, etc. The almost microscopic details also show how differently the layers of paint age, how the craquelure is developing, where paint was applied heavily and where only thinly. This approach even helps the expert *reread* and rediscover the familiar piece: the masterpiece of a virgin is not virginal.

7 17 20 22

It is also irritating that in isolation the detail photos have a huge impact; the individual photo appears monumental in its almost arbitrarily found form. Did Katharina Gaenssler ever talk about this ambivalence between the detail and the whole, the miniature and the panoramic view?

—— MH

What we initially experience with the detailed photos is our own astonishment as we experience ourselves seeing or — to be more exact — recognizing that our established memory of a picture appears to be apodictically conditioned by a reproduction of the image. The *precise view*, however, to which the detailed photos of Katharina Gaenssler allude and which justifies the most inconsequential pictorial information, opens up a view of the Sistine Madonna that reveals apparently unseen details, the enjoyment of which we feel we were deprived of when viewing the original, although they were always there! The artist does not experience her photos this way since she sees the individual miniature detail taking its proper place in her digital photographic

space. Not one of the many detail photos is more or less valuable to the artist, as they only make up a harmonious picture together. And yet the Artist's Book which is being created in parallel with the installation for the Dresden project is unique in the artist's career. In contrast to previous books it is the first to document only one *detail* of a photographic spatial collage — the Sistine Madonna — and the first to appear in the large format of the historical portfolios of Prints, Drawings and Photos in the Dresden Kupferstich-Kabinett. As in her realization of the
19 digital spatial collage, the artist is responding to the dignity of her venue. But in terms of the starting point for the artist, one could also say: in Dresden everything is new!

BM ——

Will the complexity of what is being created here be accessible to the gallery visitors? The visual impact that the photos have is indubitable, but the multiple conceptual layers of her work will probably not be easily ascertained. They range from the painting to the photography, from the individual photos to the series, from the series to the book, from the book to the Gobelin tapestry. Does Katharina Gaenssler want her work to be quickly grasped by the viewer? Or is it not more interesting to comprehend the intellectual aspects of her work step by step as part of a journey of discovery? How did that work with her other installations? And what information does the viewer have to obtain in the space *occupied* or rather enlivened by her work?

—— MH

9 21 When artwork is released from the studio, it has to speak and stand for itself. The work of Katharina Gaenssler has no pedagogical strategy. Every viewer determines, according to his own knowledge and interest, to what extent he wishes to be engaged and drawn into the reception of this contemporary intervention. The visitor's perception and experience of space while walking through the suite of gallery rooms will lead, when at the end of the route he reaches the Gobelin, to the realization that the Sistine Madonna remains unapproachable: this is a very simple but existential discovery.

With the Artist's Book the viewer will have a similar experience. An aspect of modern art mentioned above — seriality — is the

open-ended principle of stringing along equal parts in contrast, for example, to a cycle. In this respect the photos of the Sistine Madonna in the Artist's Book are explicitly serial; a perusal of the book can begin anywhere. The eye moves freely from page to page without the wish necessarily arising to see the painting in its entirety. What one sees is so overwhelming that one loses sight of the picture as a whole. In contrast to the Gobelin, where the artist creates an absolute distance to the Sistine Madonna by duplicating the suite of gallery rooms, in her book she reverses this approach, taking close-up photos, which however, also achieve a special detachment to her motif, albeit by other means. No matter how close the detail photos of the Sistine Madonna are, Gaenssler maintains a remoteness by not exposing the picture as a whole.

The Gobelin and the Artist's Book have been conceived in such a way that the offerings to the viewer of visual *appropriation* are playful and without expectations, and as a result the artistic integrity of the historical masterpiece is not at risk. That is what makes this contemporary photographic intervention exceptional: it does not reproduce the Sistine Madonna. The viewer's process of appropriation varies from project to project in Katharina Gaenssler's work and can only be described individually because the photographer reacts explicitly to the venue and takes it as a theme for her photographic spatial collage. In that respect the Dresden project is and will remain unique.

BM ——

We could conclude here and be pleased that the several days Katharina Gaenssler spent working at the Gemäldegalerie and the weeks thereafter in her studio have had such a powerful and multifaceted effect. But we must add a word of thanks: the artist's point of view, attitude and reflections have substantially expanded our knowledge and awareness of this major work, and her creative process with its modifications and experimental phases have shown that a good work of art takes time. This takes us back to Raphael and the speed of painting, a process of conception, reflection and execution. Slowness was an integral part of creating masterpieces. This subliminal perception of decelerated time or the decelerated perception of time, also the pondering pause

12 14

16 18 Gobelin auf dem Webstuhl,
Flanders Tapestries, Belgien
17 Musterhängung Atelier

Gobelin being woven,
Flanders Tapestries, Belgium
Studio hanging, Gobelin sample

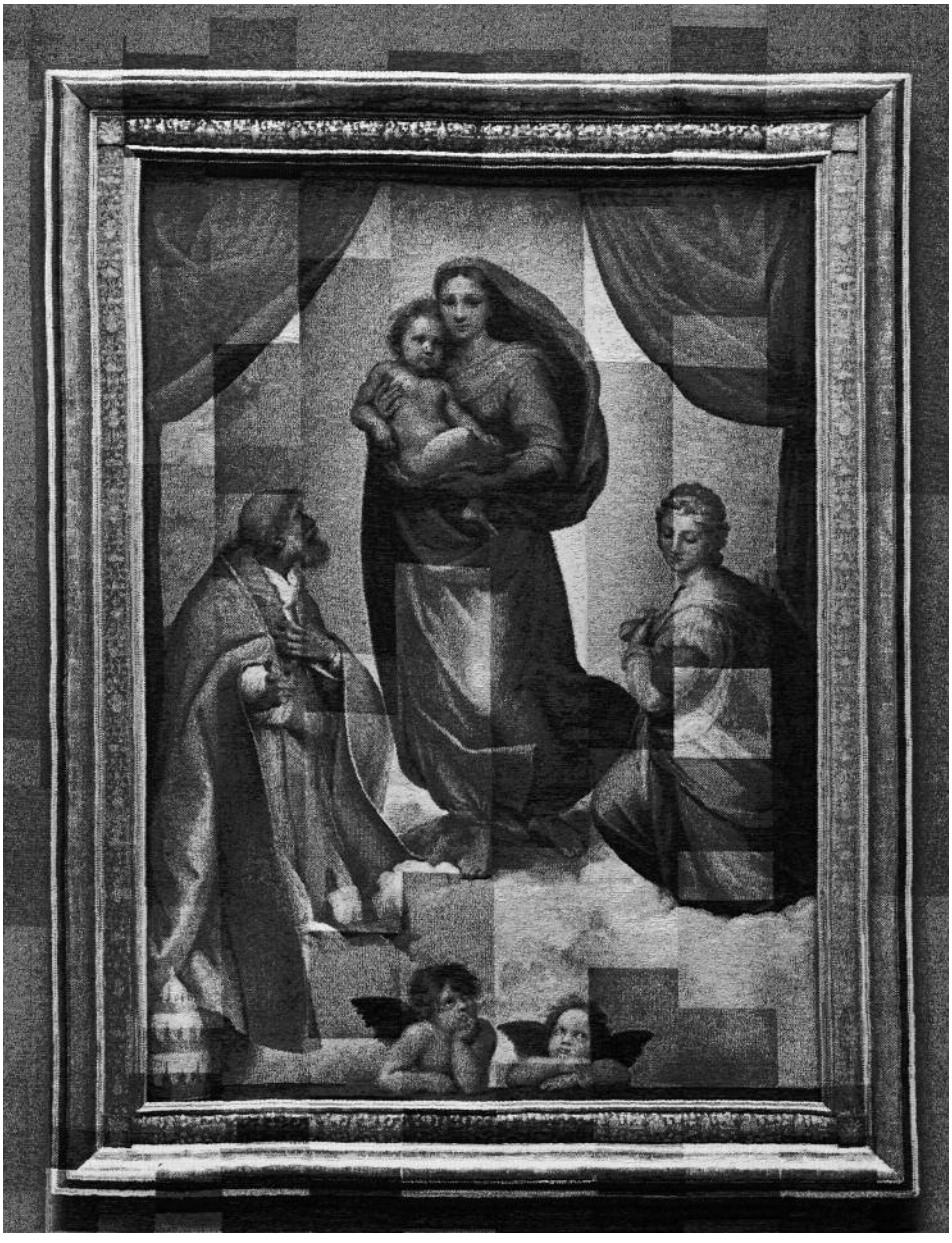
16

17

18

19 Ausschnitt Gobelin, 78,5 × 61,5 cm

Gobelin, detail, 30.9 × 24.2 inches



19

and pausing to ponder are aspects of the Gobelin, the individual photos and the album-like photography book. We were also pleased to observe that the artist's craftsmanship was executed in a traditional, matter of course manner — as the basis for art, as high demands. We can be thankful that our knowledge of Raphael's profound painting has expanded and that we see how stimulating it is to engage with history and mankind's creative works.

But let us return to artwork as an artefact, an innovative product of mankind's history. The legendary Gobelins of Brussels and Burgundy decorated the walls of European courts, were taken on journeys, were hung up and taken down in manors and royal palaces. They portrayed legends and heroic deeds, had narrative and decorative elements and were luxury items of the time. As a result many of these Gobelins became worn out and frayed. But their use was indicative of a cultural proximity between the Gobelins and the viewer as well as a large variety of contexts and opportunities for viewing. Now the question arises whether Katharina Gaenssler's Gobelin is placeless and timeless in this sense or dependent on the place in the modern sense of *site specific*? In other words: would the Gobelin, which operates to such an extent within the local aura and architecture, function aesthetically and perceptually in the same specific way in another location or would it be perceived differently in new surroundings? That is a very relevant question for the Gemäldegalerie Alte Meister, which has over a dozen important Gobelins in its collection.

—— MH

This is a very interesting perceptual aspect that we could apply to the Sistine Madonna, since its position in the Picture Gallery largely determines Katharina Gaenssler's room-related photographic work. If the concept of *site specific* had not been used in the second half of the twentieth century specifically for works of art created for a singular place, the question would automatically arise as to whether the Sistine Madonna, which was painted in 1512 for the high altar of the Benedictine monastery church of San Sisto in Piacenza, and thus in its composition and subject matter clearly referential to this church as a specific place, was similarly connected to its location in the *site-specific*

sense of modern works. In twentieth century Dresden, in accordance with changing tastes, the picture was displayed well into the 1930s in a chapel-like, corner-wing cabinet of the Gemäldegalerie in an almost sacred staging. Finally, after 1955, the Sistine Madonna took its place in the central axis of the Gallery, a position that almost seems to have been made for it. Yet the question still remains open as to the best place and presentation of the painting.

Although the Gobelin tapestry was created for the sacrosanct wall of the Sistine Madonna in the Gemäldegalerie, another location would also be imaginable and would even be worth a try. In any case, it would present for discussion the particular spatial situation that the Sistine painting assumes in the Gallery and thus subtly address in another location the cult that has arisen around the painting. The Gobelin as a contemporary intervention would thus ultimately preserve its artistic target course.

BM ——

This book is a derivative (a word that has recently fallen into disrepute) but it is in fact derived from a unique work, the book of the sequence of images shown open during the presentation in front of the Gobelin. Similarly, the tapestry is a derivative of a photography series. This handy and hopefully easily and impressively perusable printed book that we are talking about is designed for the connoisseur or simply for a curious audience. It was created for art lovers, for those who enjoy rare optical impressions. It is different than the larger-scale, original book, which was created as a unique piece and based on the first large print-outs of the individual digital images. Why this singular, unwieldy, bulky Artist's Book with its portly dimensions? In the eighteenth century, portfolios of graphics collectors were intended for works to be taken out or displayed on a table to the attending connoisseurs in order to ignite conversations on art — for Goethe the true and ultimate goal of looking at art. Katharina Gaenssler's tome is also an atlas of images, additively compiled pictures and notes of the visible world, as we know it from Gerhard Richter's atlas project, for example. Would another form have been conceivable for this unique work? How mandatory was this form?

—— MH

Here a modest response is in order. The large-format Artist's Book, like the Gobelin, follows the tradition of the venue, or, similar to the tapestry, it presents a different form of detachment to the Sistine Madonna. The large-format picture atlas, if the images were placed together, would be precisely four times the size of the original painting. In its bound form, it only conveys the sensuous poetic quality of colour and colour sequences, which in the individual detail photographs appear as radical as the works of American Abstract Expressionists. We can regard this atlas as a document of pure painting that protects the Madonna since it is impossible to view the whole image. The Artist's Book in its stringency is the only feasible way for Katharina Gaenssler to do justice to her open-minded and factually accurate method of working. The large-format book fully exhausts what the artist has portrayed with her artistic attention to detail in the trade edition of the atlas on the Sistine Madonna: a never-ending kaleidoscope of colours.

BM ——

The sequence selected by Katharina Gaenssler is irritating: the artist does not arrange the sequence of pictures horizontally, as Europeans read a book, but goes along the surface in vertical sequences. One might assume that this was simply because she did not want to move the tripod, but only jacked it up and down. But the results of such a procedure could also be ordered in the old European reading style from left to right with lines moving towards the bottom. Why did she choose not to do so? Coincidence or principle — irritation as a metaphor for the other, for alienation and transformation?

—— MH

In the installations the artist takes her working process for granted; she no longer questions it. The photographic direction of reading in the vertical plane was discovered by chance during her first photography projects in the outdoors years ago. It must be kept in mind that a vertical sequence of scenes is much easier to photograph than on a horizontal plane, where one possibly documents endless surfaces of the monochromatic blue of the sky, which then later must be reassembled or seen together in the studio. In addition, this artistic process is the simplest way of *comprehending* a location, or of systematically studying

a space from top to bottom and from left to right. The situation is somewhat different, however, for the Artist's Book on the Sistine Madonna. As we observed, the book avoids getting too close, photographically, to the painting. A horizontal reading, however, would lead to numerous related duplicate images that, from the perspective of the artist, would lose some of their suspense and thus not be in line with the intention of the project. The initial unfamiliar vertical reading, which in the course of observation is combined with the horizontal, surprises the viewer with many unusual but nonetheless interesting juxtapositions. It draws attention to painterly detail and celebrates each individual image as an artistic sensation. By looking at the details one forgets the entirety of the Sistine Madonna painting and gains an artistic pleasure that, similar to a moving camera, evolves into a riot of colour.

BM ——

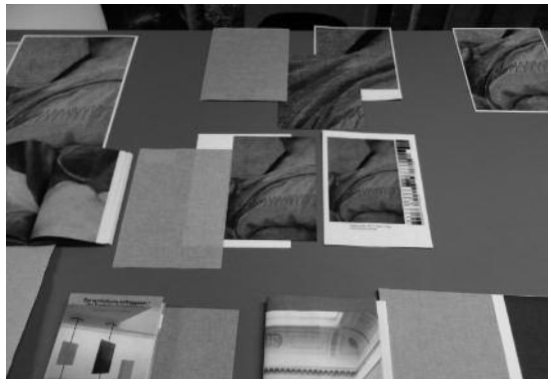
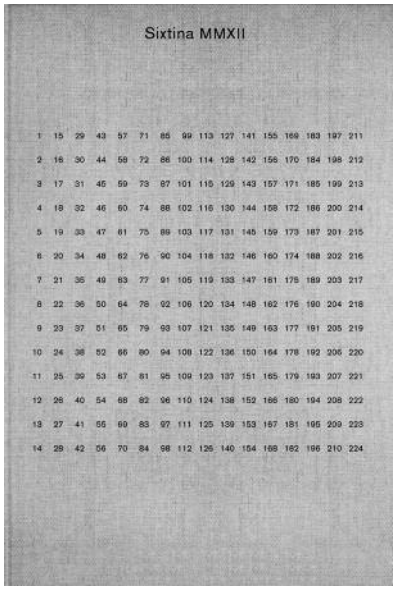
A riot of colour, a plethora of detail, irritation, revaluation are the keywords, and all this generates a different way of seeing a familiar work, a new look at the details of Raphael's Sistine Madonna and its great spiritual and formal contexts. The look at the Artist's Book is a sunken gazing at coloured paper and thus legitimately a form of personal immersion in the beauty of the Raphaelite painting, an unrelenting close-up. In contrast, viewing the Gobelin tapestry is an upright look, an airy view into the distance. In these two works, how we look at the works on paper and the paintings surprisingly complement each other. But it is not the viewing habits connected with paper or books on the table, on the one hand, and the decorative painting on the wall, on the other; in both forms there is a coming together — as a microcosm in the detailed image and a macrocosm in the picture hanging in the room. The longer we reflect on the two facets of this artistic juxtaposition, the more it reinforces the belief — despite the familiarity and popularity of Raphael's Sistine Madonna — that there are still countless other ways of using detachment to approach this work. And so we have a glimpse into what comprises a masterpiece: a work that challenges us to see it in new ways. So, in closing, our gratitude is not only for the great Renaissance master for his cultural legacy but also to the artist for her fearless questioning of this legacy.

20 Muster Künstlerbuch 81 × 54 cm
21 Ausstattungsvarianten
22 Einbandprägung

Page from Artist's Book, 31.9 × 21.3 inches
Material options
Cover embossing

20

21



22