

DIETER KIESSLING

Arrested Movement



KERBER ART



Ausstellung und Katalog werden gefördert durch das Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz.

Exhibition and catalogue promoted by the Ministry of Education, Science, Youth and the Arts of the State of the Rhineland-Palatinate, Germany.

DIETER KIESSLING

Arrested Movement

KERBER ART



Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
2010



DIETER KIESSLING

Arrested Movement

Georg Elben

Wahrnehmung und Zeit

Die Abbildung von „Zwei Uhren“ aus dem Jahr 1990 steht programmatisch wie ein Sinnbild, wie ein Prolog vor diesem Text (Abb. S. 4). Unabdingbar für die Platzierung an so prominenter Stelle ist die Tatsache, dass sie Dieter Kiessling heute noch als gültig erachtet. Das ist bei seinem selbstkritischen Blick auf das eigene Werk nicht selbstverständlich, denn es gibt eine ganze Reihe von Uhrenarbeiten aus der Zeit. „Zwei Uhren“ handelt von Raum und Zeit, es ist eine abstrakte Arbeit über eben die Dimensionen, in denen sich Leben abspielt. Uhren sind Werkzeuge, die für die exakten Ordnungen in der Welt sensibilisieren, und die Wahrnehmung von Zeit wird durch ein präzise erscheinendes, aber logisch und vor allem konstruktiv verändertes Objekt ‚Uhr‘ verdeutlicht und in ein eher emotionales Erlebnis überführt. Uwe Rütz schreibt schon 1988, dass Kiessling zu den Bildhauern gehört, „die die Dreidimensionalität der klassischen Gattung Skulptur durch die vierte Dimension Zeit erweitert haben, ohne damit jedoch das räumliche Element durch narrative Strukturen zu vernachlässigen oder gar vergessen zu machen. Kiessling bleibt bildender Künstler, den der Raum und dessen Phänomene interessieren, nur erweitert und verbunden durch das Raum verändernde (damit Leben verändernde) Phänomen Zeit.“¹

Zwei Uhren, 1990, Durchmesser der Uhren 40,5 cm

Two Clocks, 1990, diameter of the clocks 40,5 cm

DIETER KIESSLING

Arrested Movement

Georg Elben

Perception and Time

The illustration of „Two Clocks“ from the year 1990 stands programmatically as a symbol, as a prologue to this text (illustration p. 4). Indispensable for a placing in such prominence is the fact that Dieter Kiessling regards it as valid even today. That is by no means a matter of course with his self-critical eye for his own work, for there is a whole series of clock works from the time. „Two Clocks“ deals with space and time, it is an abstract work about just those dimensions in which life takes place. Clocks are tools which make one sensitive to an exact ordering of the world, and the perception of time is made clear by a precise-seeming but logical and above all constructively-changed object ‚clock‘ and transferred into an experience which is more emotional. As early as 1988, Uwe Rütz writes that Kiessling belongs among the sculptors “who have extended the three-dimensionality of the classical genre of sculpture by means of the fourth dimension of time, without, however, neglecting the spatial element or even allowing it to become forgotten through narrative structures. Kiessling remains a formative artist, interested in space and its phenomena, only extended and connected by the phenomenon of time which alters space and thus also life.”¹

The artistic work principle behind the series of the clocks becomes clearer when it is elucidated by the picture-puzzle-like installations, for here, too, details are emphasized or altered. In many of his closed-circuit installations, the technical functioning





60 Minuten, 360 Grad, G. K., 2008, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, G. K., 2008, video installation, 60 min, loop



60 Minuten, 360 Grad, G. K., 2010, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, G. K., 2010, video installation, 60 min, loop

Das künstlerische Arbeitsprinzip, das hinter der Serie der Uhren steht, wird klarer, wenn man es bei den vexierbildhaften Installationen verdeutlicht, denn auch hier werden Details hervorgehoben oder verändert. In vielen seiner Closed-Circuit-Installationen wird das technische Funktionieren des Projektionsgeräts untersucht. In einer Arbeit von 1994 ist es ein Diaprojektor, dessen Glühbirne durch ein ausgeklügelt verändertes Verhältnis von Licht und Brennweite des Objektivs sich selbst auf die Wand projiziert, ohne dass ein Bildträger zwischen Objektiv und Lampe gesetzt wird. Oder ein Videoprojektor wirft die Struktur seines Pixelraster-Bildes groß in rot, blau und grün auf die Wand, die die direkt davor stehende Kamera (in einem winzigen Ausschnitt der ganzen Projektion) ihm unablässig einspeist („o.T.“, 1993)².

Untersuchungen verschiedener Wahrnehmungsbedingen durchziehen Kiesslings Werk von Anfang an. Er simuliert Grundzüge menschlichen Sehens, etwa bei „Zwei Kameras“ von 1998 (Abb. S. 21), wo die ständig laufende Autofokusfunktion die Geräte lebendig werden lassen. Die Gegenüberstellung ist wie ein konfrontatives ins-Visier-nehmen inszeniert. Das Prinzip des zeitgleichen Aufzeichnens durch zwei Kameras (so bei „Ausgrabung“ 1982/87 und „Paternoster“ von 1987, Abb. S. 64) wird auf zwei Videokameras reduziert, die sich selber gegenseitig aufnehmen; die Bilder werden auf zwei nebeneinander stehende Monitore übertragen. Die zwei Geräte sind auf Stative so dicht voreinander aufgestellt, dass beide Autofokussysteme die jeweils andere nicht mehr scharf stellen können und deshalb unter aggressiv wirkenden weil verstärkten Motorgeräuschen vor- und zurückfahren. Diese Installation ist ein Sinnbild für Vergeblichkeit, zwei Maschinen, die ohne Hoffnung auf ein Ergebnis miteinander verbunden sind und nur durch Motorschaden oder Stromentzug zum Stillstand kommen können.

of the projector is examined. In a work of 1994, it is a slide projector, the light bulb of which projects itself onto the wall without a picture being inserted between lens and bulb, by means of an ingeniously altered relation between light and focal length of the lens. Or a video projector shows the structure of its pixel grid picture enlarged in red, blue and green projected onto the wall and continually fed into it by the camera standing directly in front of it (in a tiny detail of the whole projection) (“Untitled”, 1993).²

From the very beginning, Kiessling’s work is filled with investigations of various conditions of perception. He simulates basic traits of human sight, for instance in “Two Cameras” (1998, illustration p. 21), where the continually running auto-focus function makes the apparatus come alive. The confrontation is staged like a challenging training of sights. The principle of simultaneous recording by two cameras (as in “Excavation” 1982/87 and “Paternoster” of 1987, illustrations p. 64) is reduced to two video cameras which record each other; the pictures are fed into two monitors standing side by side. The two cameras are stood on tripods so close together that the two auto-focus systems cannot properly focus on each other and therefore slide in and out with motor sounds which seem aggressive because they are increased. This installation is a symbol of futility, two machines connected with each other with no hope of a result and which can only be stopped by a damaged motor or a cutting off of the current.

In “Objective” of 2001 (illustration p. 22), the lens of a beamer is recorded by the camera and projected gigantically onto the wall; it seems a very symbol of seeing, like an eye. The neutral reflective attitude towards his own works and the search for a picture of general validity extending past the moment itself is characteristic of Dieter Kiessling’s artistic position. In the attempt to understand completely the paradoxes of his installations, which

Bei „Objektiv“ von 2001 (Abb. S. 22) wird das Objektiv des Beamer von der Kamera aufgenommen und riesengroß auf die Wand geworfen; es erscheint als Sinnbild oder Symbol des Sehens selbst, als Auge. Die sachlich reflektierende Haltung den eigenen Werken gegenüber und die Suche nach einem über den Moment hinausreichenden allgemeingültigen Bild ist charakteristisch für Dieter Kiesslings künstlerische Position. Dabei bezieht sich der Künstler bei dem Versuch, die Paradoxien seiner auf technische Phänomene gegründeten Installationen vollständig zu verstehen, auf einen Schlüsselsatz von Max Bill: „Größte Rationalität erzeugt größte Irrealität.“³ Dieses Motto verdeutlicht exakt den Glaubenskonflikt des Betrachters zwischen dem Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und dem aufklärenden Verstand. Die Möglichkeit der rationalen Aufklärung des visuellen Rätsels befreit jedoch nicht von seiner Irritation.⁴ Wulf Herzogenrath schreibt über diesen inneren Konflikt, nach einleitenden Überlegungen zu Gertrude Steins Satz ‚Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose‘ mit Blick auf Kiesslings künstlerische Identität, dass Kiessling eine geniale künstlerische Handschrift, ein individuelles Gestalten nicht interessiere: „Für ihn ist ein Künstler kein Sinnstifter oder Weltverbesserer, sondern ein präziser Beobachter der Realität, bzw. der Schnittstellen zwischen der Vorstellung und der Darstellung von Realität. Aufgrund der Arbeiten von Künstlern wie Kiessling lernen wir, das Alphabet der visuellen Sprache und die komplexen Bildwelten zu entziffern, weil wir in diesen Werken die Grundlagen und die Struktur der Bildwerdung erkennen können.“⁵

Kommen wir zurück zu den Uhren: Ein weiterer, technischer Grund, sie an dieser prominenten Stelle abzubilden, ist das kontinuierlich ruckfrei laufende Uhrwerk, denn es fungiert buchstäblich als Basis für die neue Serie der Stundenporträts „60 Minuten, 360 Grad“ (Abb. S. 6 – 8 und 29 – 37): Für die Porträts auf dem Tennisplatz und im Atelier hat Dieter Kiessling eine hochwertige,



Selbstporträt, 1994, Fotografie

Self Portrait, 1994, photograph

aber sehr leichte Kamera auf die Uhrwerksmechanik montiert, die wiederum auf einem Stativ befestigt war. Sicher ist dies keine bastlerische Himalayabesteigung, vielmehr eine präzise und ökonomische Ausnutzung von Ressourcen, in materieller wie gedanklicher Art. Filmische Porträts, die über längere Zeit einen Menschen im Bild festhalten, hat es schon öfter gegeben, so hat etwa Thomas Struth eine Reihe von Menschen mit statischer Videokamera eine Stunde lang fixiert und abgewartet, was passiert. Das Ergebnis wirkte ein bisschen wie eine Folter mit Zeit, wer kann wie lange in die Kamera blicken, ohne zu blinzeln, welchen der Gefilmten juckt es so, dass er sich kratzen muss, und eine Person hielt die Situation nicht aus, sie hat angefangen zu weinen – für manche Besucher war das der Höhepunkt der Serie. Bei Kiessling geht es nicht um das Erdulden von Zeit, um das statische Ausharren, und auch das Zurückgeworfensein des Betrachters auf sich selbst ist weniger stark ausgeprägt, denn er kann die langsame, aber kontinuierliche Veränderung des Bildes beobachten. Vereinfacht gesagt sieht man einen Menschen, der sich an einem Ort in einer Stunde einmal im Kreis bewegt, genau so schnell oder so langsam, dass er immer möglichst genau vor der Kamera bleibt, also mittig im Bild steht. Der Ort ist natürlich ganz bewusst gewählt und definiert einen wichtigen Lebensbereich der Person, genauso wie die Kleidung.

Videoporträts

Das Video „60 Minuten, 360 Grad, G.K.“, aus dem ein Bild auf dem Umschlag dieses Katalogs zu sehen ist und das als einziges in der Ausstellung in Kaiserslautern wandfüllend gezeigt wird, steht am Anfang einer neuen Serie von Stundenporträts auf Video. Der unvorbereitete Betrachter braucht eine ganze Weile, bis er das Prinzip des Videos verstanden hat, auch wenn es eigent-

are founded on technical phenomena, the artist refers to a key sentence by Max Bill: “The greatest reality produces the greatest unreality.”³ This motto makes exactly clear the conflict of belief in the observer between his confidence in his own perception and the enlightenment of reason. The possibility of rational explanation of the visual puzzle does not, however, liberate one from its confusion.⁴ After an introductory consideration of Gertrude Stein’s sentence ‘A rose is a rose is a rose’ with an eye to Kiessling’s artistic identity, Wulf Herzogenrath writes on this inner conflict that Kiessling is not interested in an artistic handwriting of genius, an individual forming. “For him, an artist is not a provider of meaning or a world-improver, but a precise observer of reality, or of the points of intersection between the idea and the presentation of reality. By means of the works of artists such as Kiessling, we learn to decipher the alphabet of visual language and the complex worlds of pictures, because we can recognize in these works the bases and structure of how pictures arise.”⁵

To get back to the clocks. A further, technical reason for depicting them in this prominent position is the continuously smooth-running clockwork, as this functions literally as the basis of the new series of hour portraits “60 Minutes, 360 Degrees” (illustrations pp. 6 – 8 and pp. 29 – 37). For the portraits on the tennis court and in the studio, Dieter Kiessling mounted a high-quality but very light camera on the clockwork mechanism, which itself was fixed to a tripod. This is by no means a conquest of Everest in terms of handicraft, but rather a precise and economical use of resources both material and mental. There have already often been filmed portraits showing a person in the picture for some length of time. For example, Thomas Struth fixed a static video camera on a series of persons, each for an hour, and waited to see what would happen. The result was a bit like torture with time; who can gaze into a camera for long without blinking?



lich ganz einfach ist: Der Bildausschnitt bewegt sich so unmerklich, dass man erst einmal für längere Zeit auf den Rand schauen muss, um die gleichmäßige Bewegung zu erkennen. Der Blick und die Konzentration richtet sich jedoch naturgemäß zuerst auf den Jungen, der nicht redet und sich kaum bewegt, allenfalls die Arme verschränkt und den Kopf hebt und in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen ein oder zwei Schritte zur Seite macht. Bis man erkannt hat, dass er dies tut, um immer in der Mitte des Bildes zu bleiben, also frontal zur Kamera zu stehen, dauert es meistens eine ganze Weile. Im Verlauf einer Stunde ist er dann einmal im Kreis gelaufen wie der Minutenzeiger einer Uhr.

Das bewegte Bild strahlt viel Muße aus, ohne ermüdend zu wirken, es hat jedoch nicht diesen Suspense wie die Videoporträts von Struth, bei denen man immer wartet, ob gleich etwas passiert, ob der Protagonist mit den Augen zwinkern muss oder zu weinen anfängt. Dieter Kiessling zeigt die ganze Figur, so dass der Körper und die Kleidung viel wichtiger werden als bei einem streng auf das Gesicht konzentrierten Porträt. Trotzdem versucht man unwillkürlich, im Gesicht des blonden Jungen nach seinen Gedanken zu forschen und seinen Blick zu deuten. Bei „60 Minuten, 360 Grad, G.K.“ passen die Figur des Jungen, seine Kleidung und der Ort stimmig zusammen, man nimmt ihm ab, dass er Tennis spielt und dass es seine normale Kleidung ist, mit der er auch sonst auf diesem Platz steht.

Alle Details harmonisieren im Bild, das durchaus einen dokumentarischen Charakter besitzt, und, um diesen Eindruck bestmöglich zu unterstützen, bei der Aufnahme und ihrer Nachbearbeitung so neutral wie möglich gehalten wurden. Kiessling hat wie-

Zunge, 2003, Videoinstallation

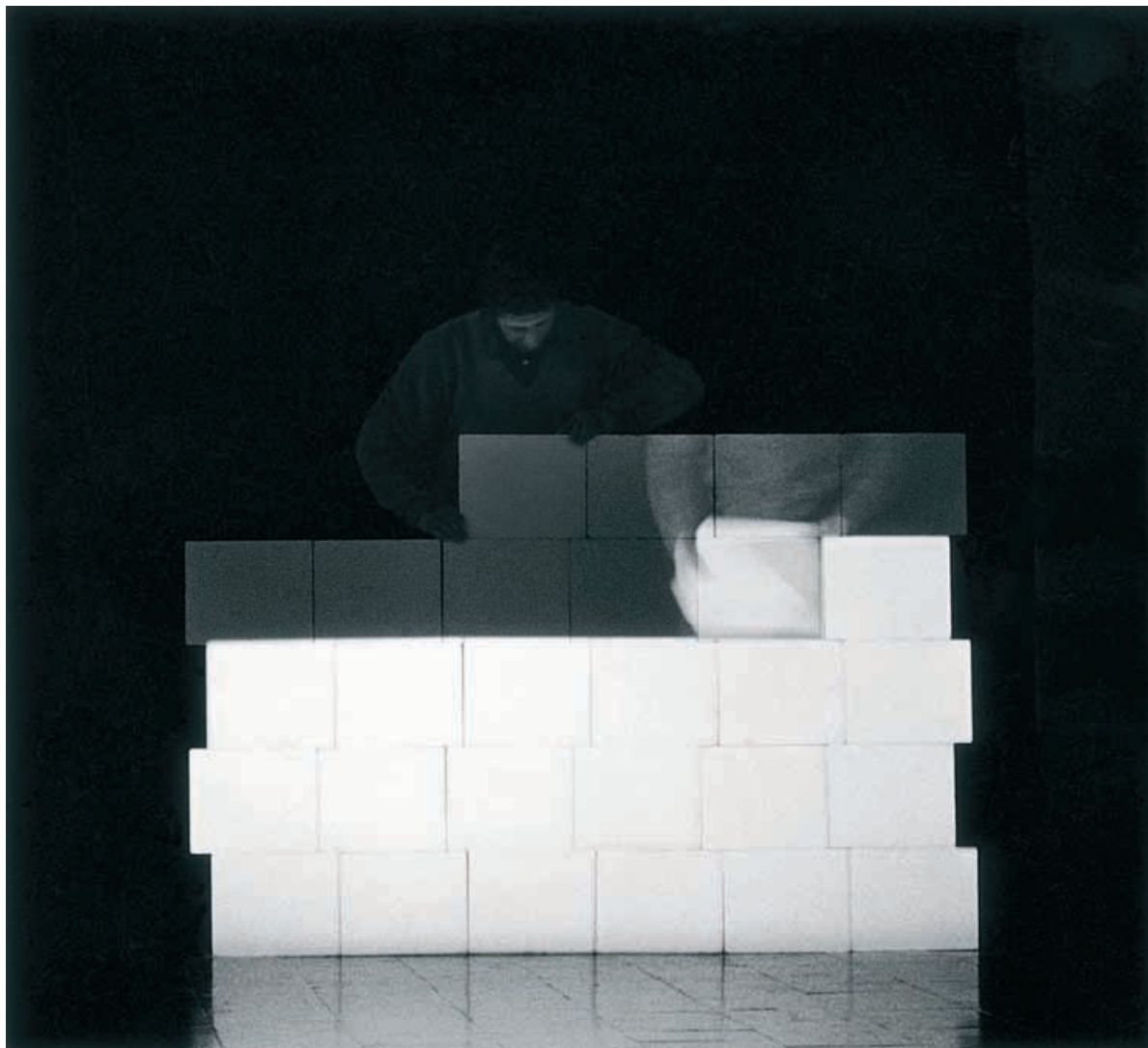
Tongue, 2003, video installation

One filmed person had an itch and had to scratch; another could not bear the situation – he began to weep. For many viewers, this was the high point of the series. With Kiessling, it is not a matter of suffering time, of static endurance, nor is the viewer's reflection of himself as strongly emphasized, for he can watch the slow but continuous changing of the picture. To put it more simply, one sees a person turn around once an hour on the spot, so quickly or so slowly that he remains as exactly as possible in front of the camera all the time. Both the person's clothing and the location are of course consciously chosen, the latter defines an important place in the person's life.

Videoportraits

The video “60 Minutes, 360 Degrees, G.K.”, from which one picture can be seen on the cover of this catalogue and which is the only one in the exhibition in Kaiserslautern to be shown filling a whole wall, stands at the beginning of a new series of hour portraits on video. The unprepared viewer needs some time to understand the principle of the video, even if this is quite simple. The detail moves so imperceptibly that one first has to look at the edge for a while in order to notice the regular movement. The eye and the concentration are however, naturally first concentrated on the boy, who does not speak and who hardly moves, at most folding his arms and lifting his head and at more or less regular intervals taking one or two steps to the side. It usually takes some time to see that he does this so as to remain in the middle of the picture, to be facing the camera all the time. In the course of an hour he makes one complete turn, like the minute hand of a clock.

The moving picture radiates much leisure without tiring, but it does not have the same suspense as the video portraits by





[Vorherige Seite](#)

Mauerfilm, 1982, Performance

Aus 48 Steinen wird bei Dunkelheit eine Mauer aufgebaut, die während ihrer Errichtung als Projektionsfläche dient. Auf die Mauer wird ein Film projiziert, der zeigt, wie die Mauer mit gleichem Tempo abgebaut wird. Das reale Aufbauen der Mauer und das projizierte Abbauen werden gleichzeitig sichtbar.

Fotos: Martin Grothusmann

[Previous Page](#)

Wallfilm, 1982, Performance

In the darkness a wall is built out of 48 bricks, during which time the wall functions as a projection surface. Onto this wall a film is projected, showing the wall being dismantled at the same speed. The actual construction and the projected dismantling of the wall become simultaneously visible.

Photographs: Martin Grothusmann

der extrem genau auf Details geachtet, um zum Beispiel das Bild immer genau in der Waagerechten zu halten, was bei dem selbst gebauten Drehmechanismus eine Herausforderung war. Oder er hat das Auswaschen der Weißwerte der Socken gesteuert, die ohne Nachbearbeitung wie weiße Flecke ausgesehen hätten. Die Tonebene ist ebenfalls bearbeitet, um die Atmosphäre des Ortes mit Vogelgezwitscher und dem Springen der Bälle zu verdichten. Alle diese zeit- und technikaufwändigen Arbeitsschritte dienen dem einen Ziel, die im Video vorgeführte Situation von Details zu befreien, die die Konzentration des Betrachters ablenken könnten vom Minienspiel des Jungen, dem Wechsel des Lichts – dem kontemplativen Erleben von Zeit.

Die Serie der einstündigen Porträts setzt sich fort mit bis heute fünf weiteren Videos aus den Jahren 2007 bis 2010, die Studenten der Kunstakademie in Mainz zeigen. Sie drehen sich im klassischen ‚white cube‘ des Ausstellungsbetriebs, in den Videos stehen sie jeweils vor ihren eigenen Bildern, die zu einer Präsentation am Studienort aufgehängt wurden. Gerade im Vergleich der fünf Videos fällt auf, wie sehr die von den Studierenden selbst gewählte Kleidung eine farbliche oder stilistische Verbindung mit ihren gemalten Bildern eingeht. Der Atelier- oder Ausstellungsraum ist ja vergleichbar mit dem Büro oder der Werkstatt in anderen Berufen, und so wird die neue Serie unter der Hand auch zu einer Milieustudie. Bislang zeigen die Videos nur die Berufsgruppe ‚Künstler‘, und die dokumentarische Intention steht bei Dieter Kiessling nicht im Vordergrund, trotzdem ist dieser Aspekt unübersehbar. Mit gänzlich anderen Mitteln, als sie August Sander bei seiner Fotoserie „Menschen des 20. Jahrhunderts“ nutzte, erreicht Kiessling hier neben den schon bei dem Jungen auf dem Tennisplatz beschriebenen Phänomenen noch eine weitere Ebene, die für die Zukunft viele Expansionsmöglichkeiten eröffnet.

Struth, in which one always expects something to happen, the portrayed person to blink or to start to weep. Dieter Kiessling shows the complete figure, so that the body and the clothing become much more important than in a portrait concentrating strictly on the face. Nevertheless, one attempts automatically to read the thoughts in the face of the fair-haired boy and to interpret his look. In “60 Minutes, 360 Degrees, G.K.”, the figure of the boy, his clothing and the location all fit together, one believes readily that he plays tennis and that these are the clothes he normally wears on this court.

All the details of the picture harmonize together, giving it documentary character, and, in order to support this impression as well as possible, they are kept as neutral as possible in the recording and its processing. Again, Kiessling has paid exact attention to details, for example, in always keeping the picture exactly horizontal, which was itself a challenge with the home-made turning mechanism. Or in his controlling of the washing-out of the white values of the socks, which, without further processing, would have appeared as white spots. The sound level has also been processed to intensify the atmosphere of the location with birdsong and the bouncing of balls. All these stages of work, taking up much time and technology, serve one purpose, to rid the situation shown in the video of distracting details which could divert the attention of the viewer from the boy’s facial expressions and from the changing of the light – from the contemplative experience of time.

The series of one-hour portraits continues with, to date, five further videos from the years 2007 to 2010, showing students of the Kunsthochschule Mainz (‘Academy of Art in Mainz’). They turn in the classic ‘white cube’ of the exhibition service, in the videos, they stand each in front of his or her own pictures, which were hung up for presentation at the place of study. In the com-

Fotografische Selbstporträts

Abbildungen von Menschen sind nicht automatisch schon Porträts, viele Schnappschüsse halten nur fest, wie ein Mensch in einem bestimmten Moment aussah. Das kann natürlich der ‚decisive moment‘⁶ von Henri Cartier-Bresson sein, der eingefrorene Augenblick, in dem er den entscheidenden Moment fotografisch festgehalten hat und der von großer Eindringlichkeit zeugt. Bressons überzeugendste Bilder weisen formal wie inhaltlich eine extreme Verdichtung auf und berühren das Herz des Betrachters. Die meisten Momente, in denen eine Kamera ausgelöst wird, halten jedoch einfach einen zufälligen Zustand oder eine Pose fest; alle privaten Fotoalben sind voll davon.

Die Porträts von Dieter Kiessling sind völlig anders. Es gibt im veröffentlichten Werk von Kiessling keine Fotografien anderer Menschen, nur Selbstporträts und experimentierende Bildfindungen mit Körperteilen, eigenen und fremden. Programmatisch steht im Katalog das „Selbstporträt“ von 1994 (Abb. S.10) weit vorn, das „Porträt“ von 2010 (Abb. S. 92) ganz hinten, wie ein Epilog bei der Dankesliste. Das frühe Selbstporträt zeigt den Künstler als eingefrorene Closed-Circuit-Installation, wie er mit der rechten Hand den Monitor berührt und mit der linken das rechte Auge zuhält. Die Kamera ist auf seinen Kopf gerichtet und überträgt zeitgleich; der Blick auf den Monitor zeigt folglich – durch das Vertauschen der Seiten – auf dem Glas der Mattscheibe die stoffliche rechte, unter dem Glas die virtuelle linke Hand. Wiederum handelt es sich um einen einfachen Tatbestand, der nicht leicht in Worte zu fassen ist.

Das Selbstporträt aus dem Jahr 2010 (Abb. S. 92) zeigt den Künstler von vorne, das Gesicht halb verdeckt durch eine Spiegelreflexkamera mit einem übergroß erscheinenden Objektiv, durch das er schaut. Doch irgendetwas stimmt nicht: Unterschiedlich

parison of the five videos, it is evident to what extent the students exercise a colour or style connection to their paintings in the clothing they choose for themselves. The studio or exhibition room is comparable to an office or a workshop in other professions, and in this way the new series also becomes on the quiet a study of the milieu. Up to now, the videos only show the professional group ‘artists’, and the documentary intention does not come to the foreground with Dieter Kiessling, but this aspect is nevertheless conspicuous. With quite different methods than those used by August Sander in his photo series “People of the 20th Century”, Kiessling achieves a further level here, besides the already-mentioned phenomenon described with the boy on the tennis court, which opens many expansion possibilities for the future.

Photographic Self Portraits

Pictures of people are not automatically already portraits, many snapshots only record how a person looked at one particular moment. This can, of course, be the ‘decisive moment’⁶ of Henri Cartier-Bresson, the frozen moment recorded photographically and showing great intensity. Bresson’s most convincing pictures show an extreme condensation both of form and of content, and touch the heart of the viewer. Most moments when a camera shutter is pressed, however, simply hold fast a chance situation or a pose; all private photo albums are full of these.

The portraits by Dieter Kiessling are quite different. There is no photo of anyone else in Kiessling’s published work, only self-portraits and experimental photo discoveries with parts of the body, his own and others. Programmatically, the “Self Portrait” of 1994 (illustration p. 10) is right at the front of the catalogue, the “Por-

schnell erkennt der Betrachter, dass es nicht Kiesslings Hände sein können, die die Kamera halten. Sie sind einfach zu klein, es sind Kinderhände und sie halten die Kamera merkwürdig unbeholfen. Der Selbstversuch mit Kamera vor dem Spiegel zeigt eindeutig: Die Proportionen müssten ganz anders sein. Die Irritation bei der Vermischung von eigenem und fremdem Körperteil in einer Fotografie ist enorm groß.

Bei anderen Aufnahmen, dem ausgestreckten „Arm“ (Abb. S. 49) und „Zwei Armen“ (Abb. S. 50) von 2007 ist die Frage nicht mehr so wichtig, um wessen Arme es sich handelt. Vielmehr rückt das die ganze Serie verbindende Element in den Mittelpunkt: Die Fotokamera als Sinnbild des Sehens und als Aufzeichnungsmedium. Sie ist jedoch nie nur passives Objekt, sondern immer aktiv, das heißt sie nimmt sich selbst im Spiegel auf, wird also von der sie elegant haltenden Hand ausgelöst. Der formal vollendete Schwung der Arme ist wiederum Ergebnis vieler Versuche (der ‚decisive moment‘ kann also nur durch viele Wiederholungen eingefangen werden), und bei „Zwei Arme“ ist sogar eine kunsthistorische Assoziation auf höchstem Niveau denkbar: Im Deckenfresko „Die Erschaffung Adams“ von Michelangelo Buonarroti in der Sixtinischen Kapelle in Rom aus dem Jahr 1511 berühren sich die zwei ausgestreckten Zeigefinger von Gott und Adam gerade nicht, aber die Leichtigkeit und Eleganz der Armhaltung ist ganz ähnlich. Die Vorstellung im Fresko, Leben springe wie ein unsichtbarer Funke über zwischen den Fingerspitzen, ersetzt Dieter Kiessling ganz prosaisch durch den Fotoapparat als das verbindende Element zwischen den ausgestreckten Armen.

Im Katalog sind die zwei Fotografien gerahmt durch ein Rückenbild des Künstlers, der sich mit der Kamera hinter dem Rücken selbst fotografiert (Abb. S. 51), und einem sehr verwischten Bild, das ihn von vorn zeigt, auf dem allerdings einzig die Kamera

trait“ of 2010 (illustration p. 92) right at the back, like an epilogue with the acknowledgments. The early selfportrait shows the artist as a frozen closed circuit installation, touching the monitor with his right hand and holding his right eye closed with the left. The camera is pointed at his head and records simultaneously; a glance at the monitor shows, therefore – by the change of sides – on the glass of the monitor the material right hand, under the glass the virtual left hand. Again, it is here a simple matter which is not easy to recapture in words.

The selfportrait from the year 2010 (illustration p. 92) shows the artist from the front, his face half-covered by a single lens reflex camera, the lens of which seems over-large which he is looking through. But something is wrong here; at different speeds, the observer sees that they cannot be Kiessling's hands which are holding the camera. They are simply too small, they are a child's hands and they are holding the camera in a remarkably clumsy way. A test with one's own hands in front of a mirror shows unequivocally that the proportions must be quite different. The puzzle at the mixing of parts of one's own body with someone else's is enormous.

In other photographs, the outstretched “Arm” (illustration p. 49) and “Two Arms” (illustration p. 50) of 2007, the question as to whose arms they are is no longer so important. Rather, the element which connects the whole series is made the central point; the photo camera as a symbol of seeing and as a medium of recording. It is, however, never a passive object, but always active; that is, it photographs itself in the mirror, is activated by the hand elegantly holding it. The formally perfected curve of the arms is, on the other hand, the result of many attempts (so the ‘decisive moment’ can only be captured by many repetitions), and in “Two Arms”, there is even the possibility of an association with the highest level of art history – in the ceiling fresco

halbwegs scharf abgebildet wird (Abb. S. 48). Auch diese Selbstporträts sind keineswegs einfache Schnappschüsse, sondern ausgesiebte Ergebnisse eines langwierigen Entstehungsprozesses. Der einzige Fremdkörper in der Serie zeigt den Krater im Mund eines Jungen (Abb. S. 47), der seine Milchzähne verloren hat und dessen neue Zähne erst nach und nach an ihren Platz rücken. Wie bei der Videoinstallation der „Augen“ (2005, Abb. S. 44 – 45) handelt es sich auch hier um ein über das Formale hinausgehende Suchen nach allgemein gültigen Aussagen, die über den menschlichen Körper mit Hilfe der Fotografie gemacht werden können.

Eine Ausnahme in der Beschäftigung mit dem Menschen, dem Körper und dem eigenen Ich ist die Videoinstallation „Mädchen“ von 2002 (Abb. S. 41 – 43), die eine langsame Kamerafahrt über die Köpfe auf einem Foto einer Mädchenschulklasse von 1904 zeigt. Die Gesichter der Mädchen sind wegen der langen Belichtungszeit, sicher auch wegen ihrer Lebensumstände ernst und verschlossen. Zugleich zeigt die Kamerafahrt die Verletzungen der Oberfläche auf der hundertjährigen Fotografie – es ist in mehrfacher Hinsicht eine Zeitreise, ganz ohne Pathos.

Zwei Kameras, 1998, Videoinstallation

Die Videokameras nehmen sich gegenseitig auf und übertragen die Bilder zu zwei Monitoren. Die Entfernung der beiden Kameras voneinander ist jedoch zu gering, um eine scharfe Abbildung zu ermöglichen. Da bei beiden Kameras die Autofokussfunktion eingeschaltet ist, versuchen sie dennoch ständig durch Veränderungen der Objektiveneinstellungen sich gegenseitig scharf abzubilden. Die andauernde Variation der Objektiveneinstellungen bewirkt, dass die Kamerabilder auf den Monitoren ihre Schärfe und auch ihre Größe ständig ändern. Die Geräusche des Autofokussystems werden verstärkt und sind über die Lautsprecher der Monitore hörbar.

of 1511, “The Creation of Adam” by Michelangelo Buonarroti in the Sistine Chapel in Rome, the two outstretched index fingers of God and Adam do not quite touch, but the lightness and elegance of the way the arms are held is very similar. The idea in the fresco that life springs like an invisible spark across the tips of the fingers is replaced quite prosaically in Dieter Kiessling’s work by the camera as the connecting element between the outstretched arms.

In the catalogue, the two photographs are framed by a picture of the artist’s back (illustration p. 51), who photographs himself with the camera behind his back, and by a very blurred picture showing him from the front, in which, however, the camera alone is shown almost in focus (illustration p. 48). These self portraits, too, are by no means simple snapshots but the refined results of a long process of generation. The only foreign body in the series shows the crater in the mouth of a boy who has lost his milk teeth and whose new teeth are only gradually appearing in their place (illustration p. 47). As in the video installation “Eyes” (2005, illustrations pp. 44 – 45) it is here also a matter of a search going beyond the formal for generally valid statements on the human body which can be made with the help of photography.

Two Cameras, 1998, video installation

Two video cameras record one another and transmit the pictures to two monitors. Yet the distance between the two cameras is too short to produce sharp images. Nevertheless, since the autofocus function is switched on in both cameras, they keep trying to produce sharp images of one another by adjusting the focal length of the lenses all the time. Due to these continually changing focal lengths the images of the cameras on the monitors change constantly with regard to both sharpness and size. The sound of the autofocus mechanism is amplified and emitted by the speakers of the monitors.





Die Fotografie als eigenständiger Werkkomplex

Gibt es einen übergeordneten Zusammenhang im Werk von Dieter Kiessling? Die Genauigkeit, mit der jede künstlerische Idee auch in ihrer Umsetzung durchgearbeitet wird, ist ein wichtiges Merkmal, und es gibt diesen speziellen Humor, einen Bildwitz, dessen Bezüge an manchen Stellen dieses Katalogs die Abfolge der Abbildungen bestimmt haben. Wenn nach zwei Doppelseiten mit Brust-, Arm- und Rückenporträts – der Künstler selbst – ein Foto eines Autohofs folgt (Abb. S. 53) – links das Michelin-Werbeschild, mittig alte Reifen, rechts der unvollständige Schriftzug MICH –, dann werden verborgene Kontinuitäten im künstlerischen Denken greifbar. Es ist keine notwendige Folgerichtigkeit, keine unumstößliche Logik, diese Abfolge offenbart eine spielerische Leichtigkeit in seiner Kunst, die die Stringenz der Konstruktion aller Arbeiten ein wenig mildert. Einen solchen Bruch zuzulassen, fällt Kiessling nicht leicht, und die Abfolge der Seiten könnte mit gleichem Recht durchaus auch ganz anders aussehen.

Die ‚gefundenen‘ Motive, also die Fotografien der dann folgenden Seiten sind keine konstruierten und in langen Sequenzen herausgefilterte Bildfindungen, es sind jedoch auch keinesfalls

Objektiv, 2001, Videoinstallation, Westfälischer Kunstverein, Münster 2007

Die Videokamera nimmt das Objektiv des Videoprojektors auf und überträgt das Bild zum Projektor. Der Projektor projiziert das Abbild seines Objektivs an die Wand.

Objective, 2001, video installation, Westfälischer Kunstverein, Münster 2007

The video camera records the objective of the video projector and transmits the picture to the projector. The projector projects the picture of its objective onto the wall.

An exception to the artist's occupation with the human being, the body and his own ego is the video installation "Girls" from 2002 (illustrations pp. 41 – 43), which shows a slow camera pan over the heads in a photo of a class of schoolgirls in 1904. The faces of the girls are serious and reserved on account of the long exposure time, but certainly also on account of their circumstances. At the same time, the camera pan shows the damage to the surface of the hundred-year-old photograph – it is in many ways a time journey, quite devoid of pathos.

Photography as an Individual Work Complex

Is there a generic correlation in the work of Dieter Kiessling? The exactness with which each artistic idea is worked through, also in its realization, is an important feature and there is this special humour, a picture joke, the references of which have determined the sequence of illustrations at many a point in this catalogue. When two double pages with breast, arm and back portraits – the artist himself – are followed by a photo of a car-dealer's yard (illustration p. 53) – on the left the Michelin advertisement, in the middle old tyres, on the right, the incomplete name MICH, then hidden continuities in the artist's thinking become comprehensible. It is not a necessary logical consistency, not an irrefutable logic; this sequence reveals a playful lightness in his art which mitigates slightly the stringency in the construction of all the works. Permitting such a breach does not come easily to Kiessling, and the sequence of the pages could also appear quite differently with the same right.

The 'found' motifs, the photographs on the then following pages, are not picture inventions constructed and filtered out in long sequences, but they are by no means simple snapshots,

reine Schnappschüsse. Bei manchen Motiven wie den „Reifen“ von 2001 (Abb. S. 53) störte ein Detail: Eine Straßenlaterne endete mit einer Rundung im Bild, die Komposition war unklar. Kiessling wollte nur eine geringe und im Ergebnis nicht sichtbare Korrektur im Computer durchführen und entschied sich dann dafür, die Lampe einfach nach oben aus dem Bild auslaufen zu lassen. Anders verlief der Entstehungsprozess bei „Gebäude“ aus dem Jahr 1997 (Abb. S. 55). In diesem Fall ist das Foto zwar unverändert, allerdings mit einem Objektiv aufgenommen, dessen große Brennweite es ermöglichte, das Abrissgebäude links und das moderne Bürogebäude rechts gleich groß abzubilden. Um die weiteren Facetten des Fotos zu verstehen, ist aber eine weiter ausholende Erklärung notwendig. Zum einen musste der Künstler den Abriss über einen längeren Zeitraum beobachten, um genau dann zur Stelle zu sein, als der Zerstörungsprozess an dem Punkt angelangt war, als das Gebäude in seiner Struktur dem neuen Stadthaus in Düsseldorf des Architekten Ingenhoven ähnlich war. Diese zwei zeitlich nicht synchronen Prozesse, der Bau des einen und der Abriss des anderen Bürogebäudes nebeneinander in einer gedachten Filmsequenz festgehalten, würde dem hintereinander folgenden Hoch- und Runterfahren der „Vorhänge“ (Abb. S. 65) in der Turnhalle in Münster 15 Jahre früher sehr ähnlich sehen. Jedenfalls verbergen sich ähnlich weitreichende Gedanken hinter den meisten Fotos, die Dieter Kiessling als eigenständige Arbeiten frei gibt – trotzdem sind einige Fotografien im entscheidenden Moment gesehen und festgehalten; Glücksfälle eben.

Neben der Serie der Porträts sind es konzeptuelle Fragestellungen, die ihn auch im Medium der Fotografie interessieren und deren Umsetzung auf den ersten Blick ziemlich simpel scheinen. Der „Quadratmillimeter“ aus dem Jahr 2004 (Abb. S. 60 – 61) ist ein Beispiel dafür. Ein Kästchen des altbekannten Millimeterpapiers sollte fotografiert und auf einen Quadratmeter vergrößert

either. With some motifs, such as the “Tires” of 2001 (illustration p. 53), a detail is disturbing – a street light ends rounded off in the picture, the composition was not clear. Kiessling wanted to carry out only a small correction in the computer, not visible in the final result, but then decided to allow the light simply to run out at the top of the picture. The process of creation went differently with the “Buildings” from 1997 (illustration p. 55). In this case, the photo was left unchanged, however, taken with a lens whose large focal depth made it possible to depict the demolition building on the left and the modern office building on the right the same size. In order to understand the further aspects of the photo, a more circumstantial explanation is necessary. For one thing, the artist had to observe the demolition over a long period of time in order to be on the spot at exactly the right moment when the process of destruction had reached the point at which the building was similar in its structure to the new town hall in Düsseldorf by the architect Ingenhoven. These two non-synchronized processes, the construction of the one office building and the demolition of the other, captured in a thought-out film sequence, would look very similar to the raising and lowering of the “curtains” (illustration p. 65) in the gymnasium in Münster 15 years earlier. In any case, similar far-reaching thoughts are to be found behind most of the photos published by Dieter Kiessling as his own work – nevertheless, some photographs are seen and captured in the decisive moment and are strokes of luck.

Besides the series of portraits, it is conceptual questions which also interest him in the medium of photography and the realization of which seem quite simple at first glance. The “Square Millimetre” from the year 2004 (illustrations pp. 60 – 61) is an example of this. A box from a page of the well-known millimetre paper is to be photographed and enlarged to a square metre. The idea has less to do with ‘minimal art’ than with documen-

werden. Mit ‚minimal art‘ hat das Konzept wenig zu tun, eher mit Dokumentarfotografie. Kiessling ist ein Tüftler, der sich bei der Suche der für die gestellte Aufgabe besten technischen Mittel zwar professionell beraten lässt, jedoch mit den vorgeschlagenen Lösungen meist nicht direkt zufrieden ist und weiter experimentiert. Neben der Frage nach dem richtigen Objektiv musste das Papier so beleuchtet werden, dass die faserige Struktur des – für den normalen Nutzer ganz glatten – Papiers deutlich, aber nicht theatralisch sichtbar wird. Die Mühen dieser Suche soll und darf der fertigen Arbeit nicht mehr angesehen werden, sie wirkt ganz selbstverständlich, wenn man die Aufgabenstellung verstanden hat. Perfektionswillen ermöglicht den ungewöhnlich hohen Grad der formalen Umsetzung, der nicht durch den Einsatz hoher finanzieller Mittel und der Hilfe vieler Spezialisten erkaufte wird, sondern das Ergebnis geduldiger Arbeit im Atelier ist. Ein weiteres Beispiel für dieses Arbeitsethos ist die Serie der „Würfe“ (Abb. S. 88 – 89, S. 98) – Tausende hat Kiessling aufgenommen, und nur einige wenige sind als eine neue Arbeit ausgesiebt worden. Es sollten die perfekten Würfe sein, der Würfel sollte gleichmäßig springen, die Lichtreflexe eine schöne Linie geben, mit einer Leichtigkeit, der man die Mühen nicht ansieht.

Diese Methode hat Dieter Kiessling von Anfang an gepflegt, Dieter Daniels beschreibt sie schon 1993 für die closed-circuit-Installationen, sie trifft jedoch ohne Abstriche auch fast zwanzig Jahre später noch auf die Reihe der „60 Minuten, 360 Grad“ – Videos zu: „Jedes Stück ist das Ergebnis langer konzeptueller Überlegungen und oft noch peniblerer handwerklicher Umsetzung. Kiessling realisiert und erprobt alle Stücke, sogar aufwendige Installationen, zunächst im Atelier und dokumentiert sie in Fotoserien. Das Atelier ist für ihn nicht nur Arbeitsstätte, sondern vor allem Probestätte für die Auftritte seiner Werke. Erst nach einer weiteren Lagerungs- und Reifungsfrist wird dann entschieden, welche Stücke Bestand haben und öffentlich werden können.“⁷

tary photography. Kiessling is an inventor who allows himself to be advised professionally when looking for the best technical means for the job in hand, but who is mostly not directly satisfied with the suggested solutions and carries on experimenting. Besides the question of the right lens, the paper must be illuminated in such a way that the fibre structure of the paper, which for a normal user appears quite smooth, is made clear, but not theatrically so. The effort of this search should not and must not be apparent from the finished work; it seems self-evident if the task has been understood. The will to perfection makes possible the unusually high standard of formal realization, which has not been bought by the employment of large financial means and the help of many specialists but is the result of patient work in the studio. A further example of this work ethos is the series of “throws” (illustrations pp. 88 – 89, p. 98) – Kiessling has photographed thousands, and only a few have been selected as a new work. The throws are to be perfect, the dice are to bounce in a regular way, the light reflexes to give a beautiful line, with a lightness which does not allow the effort to show.

Dieter Kiessling has practised this method from the beginning; Dieter Daniels describes it already in 1993 for the closed-circuit installations, but it is a true of the series of “60 Minutes, 360 Degrees”-videos almost twenty years later. “Each piece is the result of long conceptual deliberations and often of still more precise handicraft realization. Kiessling completes and tests every piece, even lavish installations, at first in the studio, and documents them in photo series. For him, the studio is not just a place of work, but primarily a test stage for the performance of his works. Not until after a further period of storage and maturing does he then decide which pieces will endure and can be made public.”⁷

- 1 RÜth stellt Kiessling dann in eine Linie mit Videokünstlern wie Ulrike Rosenbach, Klaus vom Bruch, Marcel Odenbach und Jean-Francois Guiton sowie Ingo Günther. Diese Einordnung in eine derartig heterogene Gruppe von Künstlern ist aus heutiger Sicht mindestens problematisch. Für das Verständnis seines Werkes erscheint es dagegen bedeutsam, dass Kiessling von 1978 bis 1986 in Münster bei Reiner Ruthenbeck studiert hat. Hier entstanden bildhauerisch-konzeptuelle Arbeiten und erste kurze Filme auf Super-8-Material, die auch für Performances verwendet wurden wie dem „Mauerfilm“ aus dem Jahr 1982. Vgl. Uwe RÜth, ‚Das Geheimnis hinter dem Alltäglichen – zu den Arbeiten von Dieter Kiessling‘, in: Katalog der Ausstellung Dieter Kiessling, Sybille Pattschek, Anke Schulte-Steinberg, Studiogalerie des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Münster 1988, o.S.
- 2 Rolf Hengesbach schreibt von einer zunehmenden Aufspaltung der Dinge in zwei verschiedene Seiten, ihre Innen- und Außenseite, wobei der Zusammenhang sich mehr und mehr verliert und ihr konkretes Eigenwesen durch die abstrakte Nützlichkeit verdrängt wird; „die Reduzierung auf ihr funktionales Rollenspiel beraubt sie ihrer Sinnlichkeit. [...] Paradigmatisch ist hier unsere Einstellung zu vielen technischen Geräten, denen wir ein geschlossenes, geheimnisvolles Innenleben unterstellen und die in ihrer Außenseite nur von den rein funktionalen Anforderungen gesehen werden.“ Rolf Hengesbach, ‚Die Magie von Bildern in einer funktionalisierten Welt‘, in: Dieter Kiessling. Projektionen und Videoinstallationen, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen 1995, S.10.
- 3 ‚Der Blick des Apparats. Der Medienkünstler Dieter Kiessling im Gespräch mit Georg Elben‘, in: neue bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik, 1/96, S.84.
- 4 Vgl. Carina Plath, ‚Kurzschlüsse. Zu den Videoarbeiten von Dieter Kiessling‘, in: Kunst-Bulletin, 5/1997, S.10.
- 5 Wulf Herzogenrath, ‚Dieter Kiessling‘, in: Katalog ars viva 90/91, Köln 1990, o.S.
- 6 Die Idee des entscheidenden Moments prägte vor allem die Reportagefotografie der von ihm mitgegründeten Agentur Magnum. Bresson selbst hat es 1957 in einem Interview folgendermaßen ausgedrückt: „Photography is not like painting. There is a creative fraction of a second when you are taking a picture. Your eye must see a composition or an expression that life itself offers you, and you must know with intuition when to click the camera. That is the moment the photographer is creative. [...] Oop! The Moment! Once you miss it, it is gone forever.“ Zitiert nach Adam Bernstein, ‚The Acknowledged Master of the Moment‘, in: The Washington Post, 5.8. 2004, S. A01.
- 7 Dieter Daniels, o.T., in: Katalog für das Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Düsseldorf 1993, o.S.

- 1 RÜth puts Kiessling in a group with video artists such as Ulrike Rosenbach, Klaus vom Bruch, Marcel Odenbach, Jean-Francois Guiton and Ingo Günther. This classification among such a heterogeneous group of artists is from today's point of view at least problematical. However, it seems significant for the understanding of his work that Kiessling studied under Reiner Ruthenbeck in Münster from 1978 to 1986. Here, sculptural-conceptual works arose and first short films in Super-8, which were also used for performances such as the "Wall Film" in the year 1982. Cf. Uwe RÜth, ‚Das Geheimnis hinter dem Alltäglichen – zu den Arbeiten von Dieter Kiessling‘, in: Catalogue of the Dieter Kiessling Exhibition, Sybille Pattschek, Anke Schulte-Steinberg, Studio Gallery of the State Association Westfalen-Lippe, Münster, 1988.
- 2 Rolf Hengesbach writes of an increasing division of things into two different sides, their inner and outer side, whereby the connection is increasingly lost and their concrete identity is replaced by abstract usefulness; "The reduction to their functional role play robs them of their sensuality. [...] Our attitude to much technical apparatus, which we imagine to have a closed, secret inner life and which in its outside is seen only from the purely functional demands, is paradigmatic." Rolf Hengesbach, ‚Die Magie von Bildern in einer funktionalisierten Welt‘, in: Dieter Kiessling. Projections and Video Installations, Society of Contemporary Art, Bremen 1995, p.10.
- 3 ‚The Sight of the Apparatus. The Media Artist Dieter Kiessling in conversation with Georg Elben‘, in new fine art. Magazine for Art and Criticism, 1/96, p.84.
- 4 Cf. Carina Plath, ‚Kurzschlüsse. On the Video Works of Dieter Kiessling‘, in: Art Bulletin, 5/1997, p.10.
- 5 Wulf Herzogenrath, ‚Dieter Kiessling‘, in: Catalogue Ars Viva 90/91, Cologne 1990.
- 6 The idea of the Decisive Moment marked primarily the reporting photography of the agency Magnum, of which he was a co-founder. Bresson himself expressed it as follows in an interview in 1957: "Photography is not like painting. There is a creative fraction of a second when you are taking a picture. Your eye must see a composition or an expression that life itself offers you, and you must know with intuition when to click the camera. That is the moment the photographer is creative. [...] Oop! The Moment! Once you miss it, it is gone forever." Quoted after Adam Bernstein, ‚The Acknowledged Master of the Moment‘, in: The Washington Post, 5.8.2004, p. A01.
- 7 Dieter Daniels, Untitled, in: Catalogue of the Karl Schmidt-Rottluff Grant, Düsseldorf 1993.

60 Minuten 360 Grad, 2007 – 2010, Videoinstallationen

Menschen werden in ihren Lebensräumen oder Arbeitsräumen mit einer Videokamera eine Stunde lang porträtiert.

In dieser Zeit dreht sich die Kamera um 360 Grad. Währenddessen wird der gesamte Raum nach und nach erfasst. Die Personen vollziehen die Kamerabewegung langsam mit und bleiben so ständig im Zentrum des Bildes. Die Videoinstallationen zeigen Künstlerinnen und Künstler in ihren Ausstellungen.

60 Minutes 360 Degrees, 2007 – 2010, video installations

People are portrayed with a video camera for an hour in their living or working areas.

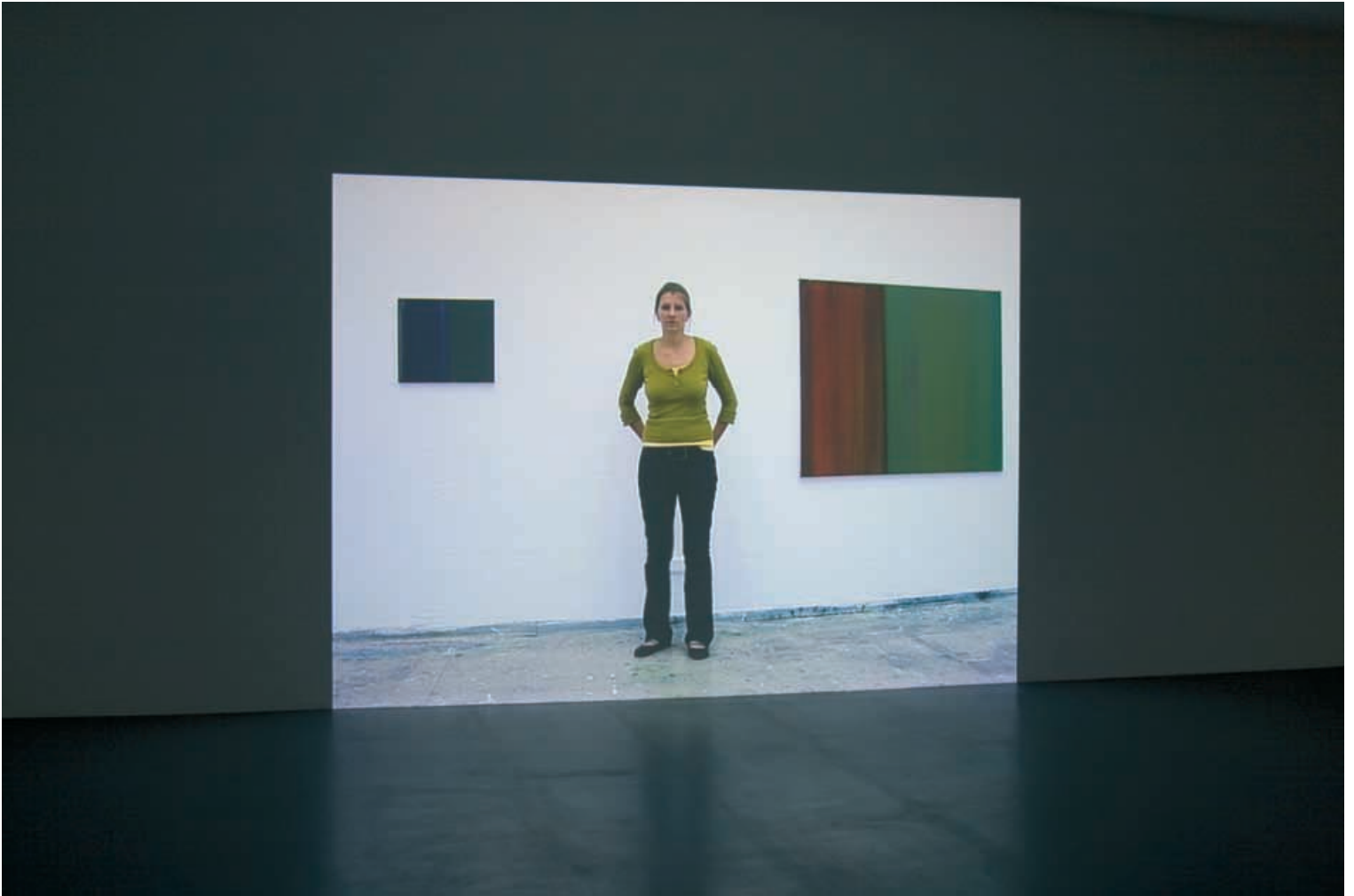
During this time, the camera turns through 360 degrees. Meanwhile, the whole space is recorded piece by piece. The persons follow the camera movement slowly, thus remaining constantly in the centre of the picture. The video installations show artists in their exhibitions.



60 Minuten, 360 Grad, I. F., 2007,
Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, I. F., 2007,
video installation, 60 min, loop







60 Minuten, 360 Grad, L. G., 2008, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, L. G., 2008, video installation, 60 min, loop



60 Minuten, 360 Grad, E. H., 2008, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, E. H., 2008, video installation, 60 min, loop



60 Minuten, 360 Grad, H. W., 2008, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, H. W., 2008, video installation, 60 min, loop





60 Minuten, 360 Grad, M. W., 2010, Videoinstallation, 60 min, Loop

60 Minutes, 360 Degrees, M. W., 2010, video installation, 60 min, loop



Westfälischer Kunstverein, Münster 2007

Apostel, 2003,
bearbeitete Fotografie,
86 x 86 cm

Apostle, 2003,
edited photograph,
86 x 86 cm



Mädchen, 2002,
Videoinstallation

Das projizierte Videobild zeigt eine langsame Kamerafahrt über ein Foto einer Mädchenschulklasse aus dem Jahr 1904. Die extreme Nahaufnahme zeigt sowohl den für das Alter ungewöhnlich ernsten und entschlossenen Gesichtsausdruck der Mädchen, als auch die zahlreichen Kratzer und Beschädigungen der Fotografie. Das Video dauert 6:30 min und wird ohne Unterbrechung als Loop gezeigt.

Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea, 2006

Mädchen, 2002,
video installation

The projected video picture shows a slow camera movement across the photograph of a class of schoolgirls from 1904. The extreme close-up shows both the photograph's many scratches and spots of damage and the girls' faces, which, considering their age, are unusually serious and determined. The video lasts 6:30 minutes and is presented in an uninterrupted loop.

Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea, 2006









Augen, 2005,
Videoinstallation,
Westfälischer Kunstverein, Münster, 2007

Eyes, 2005,
video installation,
Westfälischer Kunstverein, Münster, 2007



Mund, 2003,
Fotografie, 78,5 x 153 cm

Mouth, 2003,
photograph, 78,5 x 153 cm





Portrait, 2007,
Fotografie, 123 x 79 cm

Portrait, 2007,
photograph, 123 x 79 cm



Arm, 2007, Fotografie, 31 x 74 cm

Arm, 2007, photograph, 31 x 74 cm



Zwei Arme, 2007, Fotografie, 48 x 78 cm

Two Arms, 2007, photograph, 48 x 78 cm

Rückseite, 2007,
Fotografie, 120 x 79 cm

Backside, 2007,
photograph, 120 x 79 cm



Reifen, 2001,
Fotografie

Tires, 2001,
photograph





Ecke, 1996,
Fotografie

Corner, 1996,
photograph

Gebäude, 1997,
Fotografie

Buildings, 1997,
photograph





Ampel, 2000,
Fotografie, 128 x 95 cm

Traffic light, 2000,
photograph, 128 x 95 cm

Baum, 1994,
Fotografie, 95 x 126 cm

Tree, 1994,
photograph, 95 x 126 cm





Zaun, 2008, Fotografie

Fence, 2008, photograph

Grill, 2004,
Fotografie

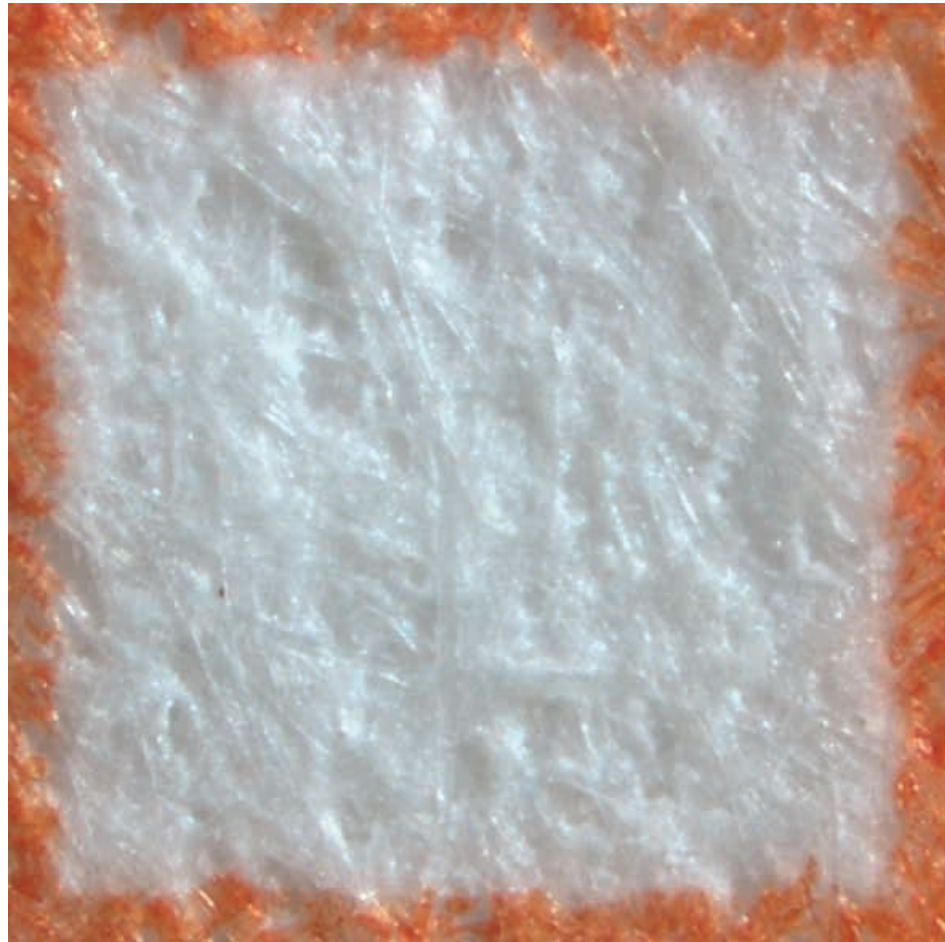
Barbecue, 2004,
photograph





Quadratmillimeter, 2004,
Fotografie, 100 x 100 cm

Square Millimeter, 2004,
photograph, 100 x 100 cm



Staub 2, 1996 / 2000, Videoinstallation, Kunsthalle Düsseldorf 2000

Die Videoinstallation wird im abgedunkelten Ausstellungsraum gezeigt. Die Videokamera nimmt Staubpartikel auf, die sich im Lichtstrahl des Videoprojektors bewegen. Die Kamera überträgt ein Negativbild dieser Staubpartikel direkt auf den Projektor, der dieses Bild auf die Wand projiziert. Die sich bewegenden Staubpartikel erscheinen dunkel vor hellem Hintergrund.

Dust 2, 1996 / 2000, video installation, Kunsthalle Düsseldorf 2000

The video installation is shown in a darkened exhibition room. The video camera records dust particles floating in the video projectors beam of light. The camera transmits an inverted image of these dust particles directly to the video projector that projects this image on the wall. The floating dust particles appear as dark specks against a bright background.





Paternoster, 1987,
Video, 3:40 min

Paternoster, 1987,
video, 3:40 min

Vorhänge, 1982 / 86,
Video, 1:40 min

Vorhänge, 1982 / 86,
video, 1:40 min





Konstruktion und Empfindung

Über die Stundenporträts und andere Arbeiten von Dieter Kiessling aus der Perspektive der Geschichte der Malerei

Andrea Edel

Die Videoinstallation ‚60 Minuten, 360 Grad, G. K.‘ von Dieter Kiessling (Abb. S. 6 – 8), das zentrale Werk der Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2010, ist ein Porträt eines Jungen, eines Tennisspielers mit den Namens-Initialen ‚G. K.‘, auf einem Sportplatz. Beide bislang vorliegenden Versionen dieser Arbeit aus den Jahren 2008 und 2010 zeigen die selbe Person in der selben Bekleidung am selben Ort, auf einem Tennisplatz in oder bei der Stadt Erkrath, worauf die Aufschrift eines am Zaun der Sportanlage angebrachten, im Hintergrund sichtbaren Werbebanners hinweist. Beide Versionen des Porträts wurden mit der selben Kamera auf der selben Apparatur in identischer Prozedur gedreht.

Die Kamera wurde auf einem Stativ in Augenhöhe des Porträtierenden installiert. Sie saß auf einem mechanischen Laufwerk auf, das aus einem Uhrwerk hergestellt wurde. Das Räderwerk versetzte

Das Messer, 1988,
Edelstahl und Holz,
113 x 78,5 x 2 cm

The Knife, 1988,
high-grade steel and wood,
113 x 78,5 x 2 cm

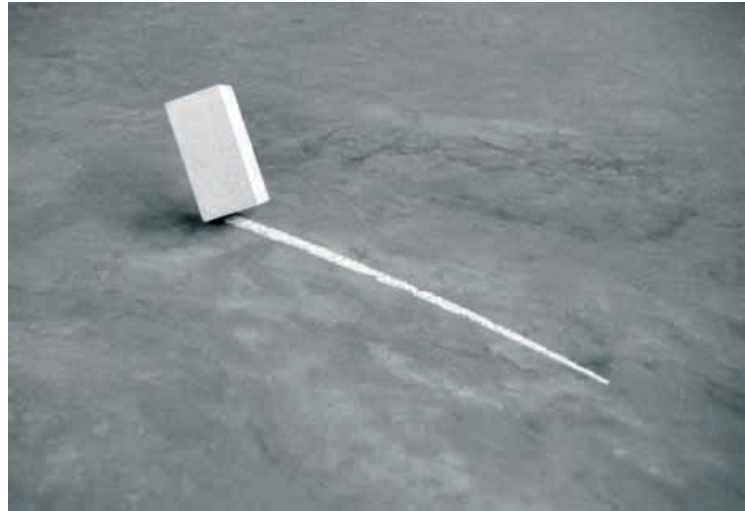
Construction and Perception

On the Hour Portraits and other Works by Dieter Kiessling from the Perspective of the History of Painting

Andrea Edel

The video installation ‚60 Minutes, 60 Degrees, G.K.‘ by Dieter Kiessling (see illustrations pp. 6 – 8), the central work in the 2010 exhibition in the Fruchthalle Kaiserslautern, is a portrait of a boy, a tennis player with the initials ‚G.K.‘, on a tennis court. Both hitherto available versions of this work from the years 2008 and 2010 show the same person in the same clothing in the same place, a tennis court in or near the city of Erkrath, which is indicated by the text of an advertisement on the fence of the court, visible in the background. Both versions of the portrait were filmed with the same camera on the same equipment in an identical procedure.

The camera was installed on a tripod at eye-height with the boy portrayed. It rested on a mechanical drive produced from a clockwork. The wheels set the camera in a continuous and slow rotation in analogy to the movement of the hand of a clock, turning through 360 degrees in exactly an hour. While the works of a clock are usually hung on a wall in such a way that the large hand turns vertically through 360 degrees in an hour, the rotation of the camera in Dieter Kiessling’s Hour Portraits is horizontal. The film, taken from a fixed point, is a rotation of one hour about an axis – the observer’s own axis, who sees the portrait from the standpoint of the camera. The person portrayed remains con-



Ohne Titel, 1983,
Maße des Gipsblockes 24 x 11,5 x 11,5 cm

Untitled, 1983,
dimensions of the plaster block 24 x 11,5 x 11,5 cm

die Kamera in eine kontinuierliche, langsame Drehbewegung, analog zu der Bewegung eines Uhrzeigers: um 360 Grad in genau einer Stunde. Ist das Laufwerk einer Uhr für gewöhnlich so an der Wand installiert, dass der große Zeiger sich in der Senkrechten um 360 Grad pro Stunde dreht, so verläuft die Drehung der Kamera in den Stundenporträts von Dieter Kiessling waagerecht. Der vom fixen Standpunkt aus aufgezeichnete Film ist ein einstündiger Schwenk um eine Achse – um die eigene Achse des Betrachters, der sich das Porträt vom Blickpunkt der Kamera aus erschließt. Die porträtierte Person befindet sich stets etwa mitten im Bild, en face zur Kamera. Sie bewegte sich während des Drehs in kleinen Schritten analog zur Drehung der Kamera mit. Der Kreis, den die Person dabei beschritt, gleicht einer Umrundung der Kamera mit konstantem Radius.

Die Stundenporträts von Dieter Kiessling vereinen mehrere Kreisbewegungen in der Waagerechten: die der Kamera, die des Uhrwerks, mit dem sie sich dreht, und die des Porträtierten im Raum um die Achse der Kamera. Der Film bildet das vollständige Panorama des Raums um die Kamera ab. Auch der Entstehung des Videos ‚Paternoster‘ von 1987 (Abb. S. 64) liegt eine in sich geschlossene, kreisende Bewegung zu Grunde. Dieses Video ist eine Gegenüberstellung zweier nebeneinander sichtbarer Filme in einem Bild, die zeitgleich von zwei Kameras aufgezeichnet wurden: die Aufzeichnung der Fahrt eines sich in der Vertikalen bewegendes Paternosters, in dessen einer Kabine eine Kamera positioniert ist, und das Bild von in der Horizontalen sich bewegendes Personen in den verschiedenen Etagen des Gebäudes, das von der im Paternoster positionierten Kamera aus der Kabine heraus gefilmt wurde. An drei Stellen, zeitgleich in beiden Filmen zu sehen, kreuzen sich beide Bewegungen, wenn die Kamera im Paternoster und die auf einer Etage fixierte Kamera sich begegnen und gegenseitig filmen.

stantly around the middle of the picture, facing the camera. He moves with small steps during the filming in analogy to the rotation of the camera. The circle which the person walks round is equal to a rotation of the camera with a constant radius.

The Hour Portraits by Dieter Kiessling combine several circular movements in the horizontal: that of the camera, that of the clockwork with which it turns, and that of the person portrayed in the space around the axis of the camera. The film depicts the complete panorama of the space around the camera. A closed circular movement is also the basis of the video ‘Paternoster’ from 1987 (illustrations p. 64). A paternoster is a lift system consisting of a continuous series of slowly-moving open cabins. This video is a comparison of two films visible beside each other in one picture filmed simultaneously by two cameras. One is the film of the vertical movement of a paternoster, in one cabin of which a camera is positioned and the picture of persons moving horizontally in the various floors of the building, filmed by the camera from the cabin of the paternoster where it stands. At three points, visible in both films, the two movements cross when the camera in the paternoster and the camera standing on the one floor meet and film each other.

For the video installation ‘60 Minutes, 360 Degrees, G.K.’, (illustration pp. 6 – 8) Dieter Kiessling produces a loop from the exactly one hour of the film, so that an analogy is created of the geometrical construction of the set in filming to the time form of the film. The beginning of the loop is at the same time the starting-point of the camera and of the person portrayed and the end of the loop is at the same time the final position of the turn. During the loop, the circular movement is completed once, so that, in the joined film, an almost unbroken transition between beginning and end can be produced. Noticeable changes during the one hour are, for example, the light conditions on the tennis court and

Für die Videoinstallation ,60 Minuten, 360 Grad, G. K.' (Abb. S. 6 – 8) stellt Dieter Kiessling aus der exakt einstündigen Aufzeichnung des Films einen Loop her, sodass eine Analogie der geometrischen Konstruktion des Sets beim Dreh mit der Zeit-Form des Films hergestellt ist. Der Anfang des Loops ist gleich der Anfangsposition der Kamera und des Porträtierten und das Ende des Loops ist gleich der Endposition beim Dreh. Während des Loops werden die Kreisbewegungen einmal vollzogen, sodass in der Zusammenfügung des Films ein nahezu bruchloser Übergang zwischen Anfang und Ende hergestellt werden kann. Es ändern sich während der einen Stunde merklich z.B. die Lichtverhältnisse auf dem Tennisplatz und die Geräusche. Unmerklich sind die wesentlich langsamer verlaufenden Veränderungen wie das Wachstum der Pflanzen, die jedoch in der vergleichenden Betrachtung beider Versionen des Porträts von ,G. K.' erkennbar werden.

Dass zwei Versionen eines Stundenporträts einer Person existieren, ist bislang ein Einzelfall im Oeuvre Dieter Kiesslings. Beide haben den Status jeweils einer Einzelarbeit und sollen gegenwärtig nicht gleichzeitig in einer Ausstellung gezeigt werden. Die Betrachtung beider Porträts im vergleichenden Zusammenhang steht im Kontext der Werkanalyse. Sportplatz und Umgebung haben sich in den zwei Jahren von der Entstehung der ersten bis zur Fertigstellung der zweiten Version des Porträts kaum verändert. Sogar der Gartenschlauch zur Bewässerung des Sandplatzes liegt noch auf dem Boden vor der Sitzbank. Die Veränderung des Jungen tritt in Relation zu diesen Konstanten deutlich in Erscheinung. Er ist inzwischen ein großes Stück gewachsen, hat im Vergleich zum Torso längere Arme und Beine bekommen und trägt im später gefilmten Porträt schmalere Gesichtszüge. In der Betrachtung beider Versionen des Porträts wird das allmähliche Heranwachsen des Jungen an den Indikatoren der nahezu unveränderten Bildelemente ablesbar.

the background noises. Unnoticeable are such essentially slower changes such as the growth of the plants, which, however, can be seen when the two versions of the portrait of 'G.K.' are compared.

The fact that two versions exist of an Hour Portrait of one person is hitherto unique in Dieter Kiessling's work. Each has the status of a single work and they are not meant at present to be both shown in the same exhibition. The observation of both portraits in a comparison is only in the context of an analysis of the works. The tennis court and its surroundings have hardly changed in the two years between the production of the first version and the completion of the second. Even the garden hose for watering the hard court is still lying on the ground in front of the bench. The changes in the boy become clearly apparent in relation to these constants. He has grown quite a bit in the meantime, has longer arms and legs in comparison to his torso and his facial features are thinner in the portrait filmed later. In comparing both versions of the portrait, the gradual growth of the boy becomes visible through the indicators of the almost unchanged elements of the picture.

Analysis of both versions of the portrait contains the perception of a time jump. The encounter of the observer with the person portrayed in a comparison of the two versions takes place under the aspect of surprise at this curiosity which owes its rarity value to the meeting unforeseeable opposing factors – the unusually conservative state of the tennis court and the conspicuous-seeming change in the boy in a major phase of growth.

Spiegel, 2009,
Fotografie, 138 x 100 cm

Mirror, 2009,
photograph, 138 x 100 cm





Die Auseinandersetzung mit beiden Versionen des Porträts beinhaltet die Wahrnehmung eines Zeitsprungs. Die Begegnung des Betrachters mit dem Porträtierten im Vergleich beider Versionen geschieht unter dem Aspekt der Überraschung über dieses Kuriosum, das seinen Seltenheitswert dem Zusammentreffen unvorhersehbar gegensätzlicher Faktoren verdankt – der außergewöhnlich konservativen Beschaffenheit des Tennisplatzes und der augenfällig erscheinenden Veränderung des Jungen in einer Haupt-Wachstumsphase.

Der Schöpfer des Porträts, der Mann hinter der Kamera, ist nicht zu sehen. Er wird nicht im Bild gezeigt und es bleibt offen, ob er tatsächlich hinter der Kamera stand, während der Porträtfilm gedreht wurde. Im Falle des Porträts von ‚G. K.‘ war Dieter Kiessling aus technischen Gründen ausnahmsweise während des Drehs zugegen, allerdings nur, um z.B. den Dreh vorzeitig abbrechen und neu starten zu können, falls z.B. eine Windböe die Kamera ins Wackeln bringen sollte („was in einem Falle auch nötig war). Ein Eingreifen des Künstlers in die Aufzeichnung der Stundenporträts ist ansonsten nicht vorgesehen. Kiesslings Arbeit bis zur Fertigstellung der Bild- und Tonaufzeichnung ist die Erfindung und geometrische Konstruktion der Stundenporträts, die Auswahl des Orts und der porträtierten Person, die Installation der Kamera, das Starten und Stoppen des Films. Während des Drehs führen in der Regel die Kamera, die Laufwerk-Apparatur und die porträtierte Person eigenständig den Entstehungsprozess des Porträts

Teleskop, 1992,
Höhe 290 cm
Räume für neue Kunst, Rolf Hengesbach

Telescope, 1992,
height 290 cm
Räume für neue Kunst, Rolf Hengesbach

The creator of the portrait, the man behind the camera, is not to be seen. He is not shown in the picture and it remains open, whether he was indeed standing behind the camera when the portrait film was made. In the case of the portrait of ‘G.K.’, Dieter Kiessling was, by way of exception and for technical reasons, present during filming, only, however, to be able, for example to break off filming and start again, if, for example, a sudden gust of wind should make the camera shake (which was, in one case, necessary). Otherwise, any intervention on the part of the artist in the recording of the Hour Portrait was not intended. Kiessling’s work up to the completion of the sound and picture recording is the invention and geometrical construction of the Hour Portrait, the choice of the place and of the person to be portrayed, the installation of the camera, and starting and stopping the film. During filming, it is, as a rule, the camera, the movement apparatus and the person portrayed that continue the process of creation of the portrait on their own, and carry out the recording a hour long, while the artist is absent. After filming, the artist takes the finished portrait and views the result, which in many cases, but not always, leads to acceptance of the film and thus his readiness to see it as his work of his.

Of particular significance is here the phase of the immediate creation of the portrait, the one hour, the filming. I can imagine how it must have felt for one of the persons portrayed to concentrate on the eye of the camera for a whole hour alone, to follow its course, to look into it and into space again and again without a person opposite and without any intervention by the artist. It might possibly be strenuous for one or the other of these persons to try to structure his or her own picture or appearance of the look or of the body. I think that there is a danger of the person portrayed feeling at the mercy of the camera during filming. But in the specific preparation of his portraits, Dieter Kiessling succeeds in putting the personalities he has selected into a very

weiter und vollziehen die Aufzeichnung während einer Stunde, in der der Künstler absent ist. Nach dem Dreh nimmt der Künstler das fertige Porträt entgegen und sichtet das Ergebnis, das in vielen, aber nicht in allen Fällen die Abnahme des Films und damit seine Akzeptanz, diesen Film als sein Werk anzusehen und in sein Oeuvre aufzunehmen, nach sich führt.

Von besonderer Bedeutung ist dabei die Phase der unmittelbaren Entstehung des Porträts, die eine Stunde, der Dreh. Ich stelle mir vor, wie es sich für eine der porträtierten Personen angefühlt haben mag, eine Stunde lang alleine auf das Kameraauge fixiert zu sein, deren Lauf zu folgen, immer wieder in sie hinein und in den Raum zu blicken ohne Gegenüber und ohne Intervention des Künstlers. Möglicherweise könnte es anstrengend werden, wenn der oder die Porträtierte versuchen würde, das eigene Bild oder die eigene Erscheinung des Blicks oder des Körpers bewusst zu gestalten. Ich glaube, dass die Gefahr besteht, dass die Porträtierten sich während des Drehs ausgeliefert fühlen könnten an die Kamera. Doch es gelingt Dieter Kiessling, in der gezielten Vorbereitung seiner Porträts, die von ihm ausgewählten Persönlichkeiten in eine sehr entspannt erscheinende Verfassung zu versetzen, sodass sie während der einstündigen Aufzeichnungen keine Verkrampfung oder Verunsicherung zeigen, sondern eher ein lockeres Behagen in der Situation. Es macht den Eindruck, als befinden sich die Porträtierten in einer inspirierten, vertrauensvollen, angenehmen Situation, ohne auf etwas zu warten und ohne von etwas abgehalten zu werden. Als würden sie mit der Kamera und dem Betrachter eine zwanglose Zeit verbringen, in der sie ab und zu mal rüberschauen, ganz selbstverständlich, ohne irgendeine Intention oder Gesprächsbedarf.

In dieser aus der Betrachterperspektive miterlebbaren Ruhe liegt eine der Besonderheiten, die ich in den Stundenporträts empfinde. Dass sie sich im Verlauf der Stunde einstellen und ausbreiten

relaxed-seeming condition, so that they do not show any tenseness or insecurity during the hour's recording but rather a relaxed contentment in the situation. The impression is given that the portrayed persons find themselves in an inspired, confidential, pleasant situation, without waiting for anything or being prevented from doing something. As if they were spending an informal period with the camera and the observer, in which they occasionally look up, quite naturally, without any intention or need for conversation at all.

The calm experienced from the standpoint of the observer lies in a peculiarity which I perceive in the Hour Portraits. The perceptible auditory background plays a great part in the fact that they are able to present and extend themselves. Like the pictures, the sounds are recorded directly by the camera. What is heard during the observation of a Hour Portrait are the original sounds of the place during filming. Dieter Kiessling chooses his locations not only by visual but also by auditory criteria, in analogy to the rules of the 'Dogma Films' (1) propagated by the Danish film director Lars von Trier and three colleagues in 1995. The twittering of birds, the distant sound of tennis balls being struck by players on neighbouring courts, the quiet steps of the person portrayed create a friendly, inviting atmosphere for a good encounter.

In the Kaiserslautern exhibition, the film is projected almost life-size on one wall of the exhibition room. The projected picture is set with the bottom edge level to the angle of the wall and the floor, on one plane with the level of the observer. In this way, the observer is given the impression that the space in the exhibition room continues in the filmed space, as if the filmed picture of the person portrayed is standing directly opposite the observer.

During perception, the Hour Portraits unfold their own emotional space, not outlined in its spatial extension, but temporally clearly

kann, daran hat auch die auditiv wahrnehmbare Kulisse der Stundenporträts großen Anteil. Die Klänge werden wie die Bilder von der Kamera direkt aufgezeichnet. Was man während der Betrachtung eines Stundenporträts aus den Lautsprechern hört, sind die Originalklänge während des Drehs vor Ort. Dieter Kiessling wählt seine Drehorte, analog zu den 1995 von den dänischen Filmregisseuren Lars von Trier und drei Kollegen manifestierten Regeln der ‚Dogma-Filme‘ (1), nicht nur nach visuellen, sondern auch nach auditiven Kriterien aus. Vogelgezwitscher, das entfernte Schlagen von Tennisbällen durch benachbarte Spieler/innen, die leisen Schritte der Porträtierten schaffen eine freundliche, einladende Atmosphäre für eine gute Begegnung.

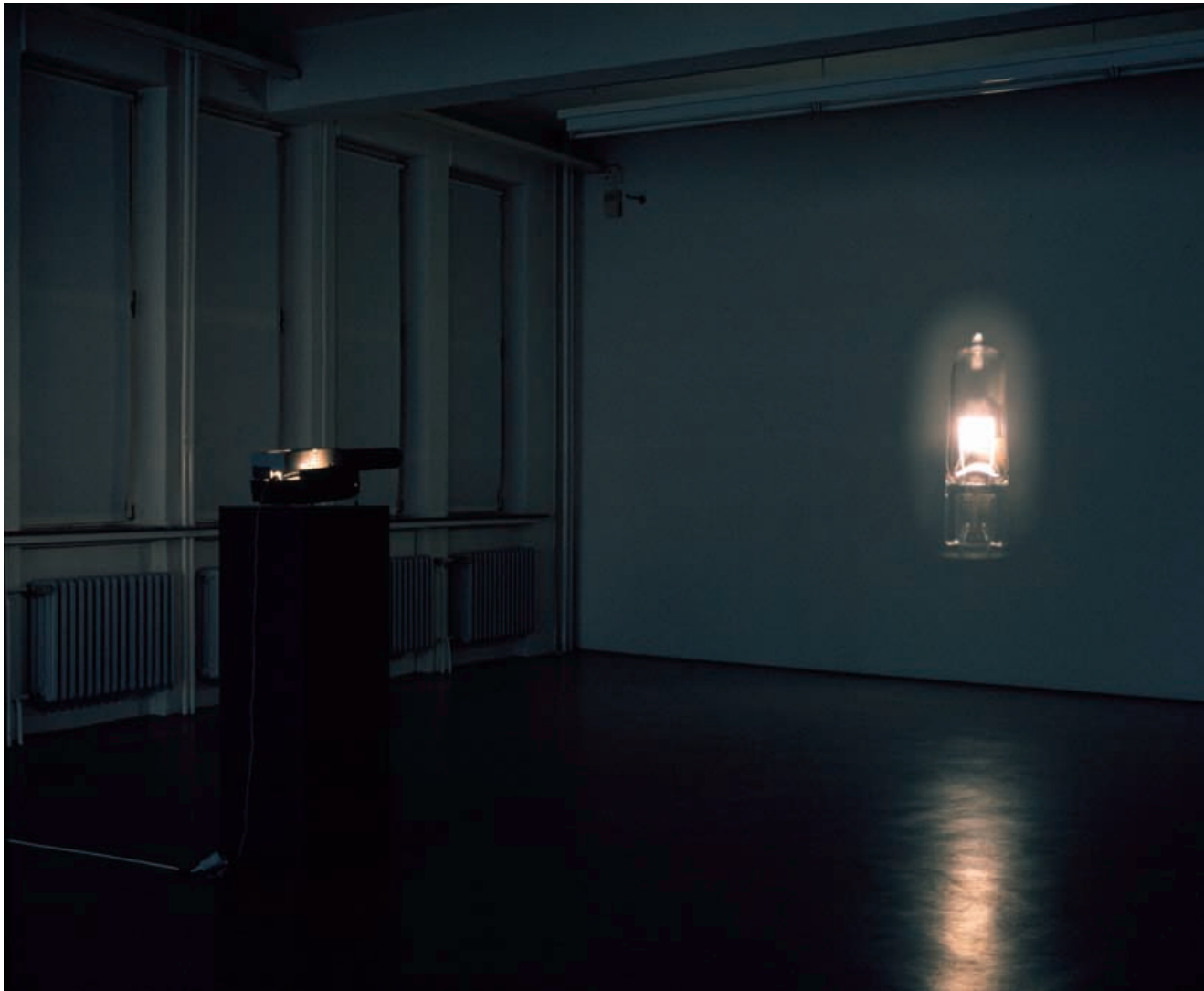
In der Kaiserslauterer Ausstellung wird das Filmporträt in annähernd lebensgroßem Format auf eine Wand im Ausstellungsraum projiziert. Die Projektion setzt unten unmittelbar an der Kante der Wand zum Fußboden ebenerdig mit der Ebene des Betrachters an. So stellt sich bei den Besucher/innen der Eindruck ein, als gehe der Betrachterraum in den Filmraum über und als stehe das Filmbild der porträtierten Person dem Betrachter direkt gegenüber.

Während der Wahrnehmung entfalten die Stundenporträts einen eigenen emotionalen Raum, der zwar nicht in seiner räumlichen Ausdehnung linear umreißbar, aber klar zeitlich definiert und empfindbar ist. Das Bild des Raums im Film, die geometrische Konstruktion des Film-Sets und des Drehs verschmelzen mit der Wahrnehmung des realen Betrachterraums in der Ausstellungsinstallation zu einem inneren Raum des Betrachters, der in seiner Wahrnehmung erwächst und mit Empfindungen und in innerer Zwiesprache sich füllt. Dieser innere Raum ist Ort der medialen Begegnung des Betrachters mit der porträtierten Person (und eventuell weiteren Personen).

defined and appreciable. The picture of the space in the film, the geometrical construction of the film set and the filming merge with the perception of the real showing room in the exhibition installation into an inner space of the observer, growing in his perception and filling with feeling and inner dialogue. This inner space is the place of the medial encounter between the observer and the person portrayed (and perhaps with further persons, too).

Something happens during the period of observation. Just as the person portrayed may be deep in inner conversation with himself during the hour of filming, an inner dialogue arises also in the observer in the course of his perception of this hour, a dialogue which penetrates the openness and calm of the film and may spread out in it, if nothing comes to disturb or distract. “Nothing is happening. This is taking a long time. Is anything changing? Who is that in the film? What is he looking like that for? Where was the film made?” For me, it begins with questions and leads via a search for clues to an interpretation or elucidation. The search for indicators leading to a deduction as to who is being shown here and in what surroundings and state of mind is accompanied by the ascertainment of the connections which can be produced between me, the observer, and the person in the film.

The Hour Portraits show persons in their authentic appearance in clothing and attitudes they have chosen themselves. But apart from the depiction of the external appearance of the person, they also contain the depiction of spaces in which they show themselves. They give many points of reference for interpretative viewing. Hitherto, Dieter Kiessling has chosen neither the private areas of life of the persons portrayed in his presentation nor nature, but orderly spaces from the context of present-day urban civilisation, organized sport and culture areas. The order of the spaces is shown both in their linear arrangement and in the construction of their depiction and observation.



Projektorbirne, 1994, Projektion

Ein Diaprojektor projiziert mit dem Licht der Projektionsbirne diese selbst auf die Wand, ohne dass sich ein Dia zwischen Objektiv und Lampe befindet.

Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen

Projector Bulb, 1994, projection

By means of the light of its projector bulb, a slide projector projects the light bulb onto the wall without a slide between the lens and the light bulb.

Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen



Es geschieht etwas während des Zeitraums der Betrachtung. Wie die porträtierten Personen während der Stunde des Drehs ihrer Porträts in innerer Zwiesprache mit sich versunken sein mögen, stellt sich auch beim Betrachter im Verlauf seiner Wahrnehmung dieser Stunde ein innerer Dialog mit sich selbst ein, der in die Offenheit und Ruhe des Films eindringen und sich darin ausbreiten mag, wenn nichts Störendes dazwischen kommt oder keine Ablenkung erfolgt. „Es passiert ja gar nichts. Das dauert lange. Ändert sich etwas? Wer ist das im Film? Wie blickt er aus den Augen? Wo wurde der Film gedreht?“ Es beginnt für mich mit Fragen und führt über die Suche nach Anhaltspunkten zu einer Interpretation oder Deutung. Die Suche nach Indizien, die erschließen lassen, wer in welcher Umgebung und Verfassung hier gezeigt wird, geht einher mit der Erkundung der Verbindungen, die sich zwischen mir, der Betrachterin, und der Person im Film, herstellen lassen.

Die Stundenporträts zeigen Personen in ihrer authentischen Erscheinung in selbst gewählter Kleidung und Haltung. Sie beinhalten jedoch außer der Abbildung der äußeren Erscheinung der Personen auch die Abbildungen der Räume, in denen sie sich zeigen. Sie geben viele Anhaltspunkte für die interpretierende Bildbetrachtung. Bislang wählte Dieter Kiessling für die Darstellung seiner porträtierten Personen weder deren private Lebensräume, noch Natur, sondern geordnete Räume aus dem Kontext gegenwärtiger urbaner Zivilisation, organisierte Sport- und Kultur-Räume. Die Ordnung der Räume zeigt sich sowohl in deren linearer Gestaltung als auch in der Konstruktion ihrer Abbildung und Betrachtung.

Die Räume und deren Ausstattung geben, wie auch die Kleidung, Hinweise auf die Gruppenzugehörigkeit(en) der dargestellten Personen z.B. als Sportler oder Künstler, sowie auf ihre Tätigkeiten. Kiessling wählte stets eine für die porträtierte Person typische, authentische Umgebung, die jedoch nicht ihr privates Umfeld

The spaces and their decor, like the clothing, give indications of the group the person shown belongs to, e.g. as a sportsman or an artist, as well as of their activities. For the person portrayed, Kiessling always chose a typical, authentic setting, which, however, does not betray their private circumstances, but can give indications of their public appearance. In all of Kiessling's Hour Portraits so far, a 'meta-space' was chosen for the positioning of the individual standpoint, a place not claimed by any of the persons but which under certain preconditions can be used temporarily for their presentation. Dieter Kiessling places the persons in his portraits in a situation fitting to them in an urban space. Each of his portraits gives a picture of the position of the person in the social context and thus in the final analysis a presentation of the role played by this person in the world (2). The panoramic whole view of the space in which the person portrayed is seen, the view from the interior of the space in all directions is open to that extent that it does not give a direction. A point of reference "from here" is identified, a place which for the person is at present coherent, in which he is occupied, and from where things will go further, wherever that may be.

The presentation of the boy on the tennis court points concretely at his express identity as a sportsman and is at the same time to a great extent open, corresponding to his youth. Proceeding from this standpoint, an infinite number of further ways in life are imaginable for the person portrayed, whereby sport has remained a constant point of reference in the two versions of the portrait which are two years apart. In the Hour Portraits of young artists, the persons are shown each in a closed studio room with their own works on the walls – it is a classroom in the College of Art at the Johannes Gutenberg University in Mainz, the State capital of the Rhineland-Palatinate, where Dieter Kiessling teaches. The artists are students of painting in the College of Art, chosen by Dieter Kiessling. They are not from his class, but from

preisgibt, sondern Hinweise auf ihr öffentliches Erscheinen geben kann. In allen bisherigen Stundenporträts Kiesslings wurde ein ‚Meta-Raum‘ für die Positionierung des individuellen Standpunkts gewählt, ein Ort, der von keiner Person vereinnahmt, sondern unter bestimmten Voraussetzungen vorübergehend für deren Darstellung benutzt werden kann. Dieter Kiessling verortet die Personen in seinen Porträts an einer für sie passenden Stelle im urbanen Raum. Jedes seiner Porträts gibt ein Bild der Position der Person im gesellschaftlichen Kontext und damit letztlich eine Darstellung der Rolle dieses Menschen, die er in der Welt einnimmt (2). Die panoramatische Gesamtansicht des Raumes, in dem sich die porträtierte Person befindet, der Blick vom Inneren des Raums aus in alle Richtungen ist insofern offen, als er in keine Richtung weist. Ein Bezugspunkt „von hier aus“ wird identifiziert, ein gegenwärtig stimmiger Ort der Person, an dem sie tätig ist, und von dem aus es wohin auch immer weitergehen wird.

Die Präsentation des Jungen auf dem Tennisplatz ist auf seine ausgeprägte Identität als Sportler konkret zugespitzt und zugleich seiner Jugend entsprechend weitgehend offen. Von diesem Standpunkt aus sind unendlich viele weitere Lebenswege der porträtierten Person vorstellbar, wobei der Sport in den beiden zwei Jahre auseinander liegenden Versionen des Porträts konstanter Bezugspunkt geblieben ist. In den Stundenporträts von jungen Künstlerinnen und Künstlern werden die Personen jeweils in einem geschlossenen Atelier-Raum mit eigenen Arbeiten an den Wänden gezeigt – es ist ein Unterrichtsraum in der Kunsthochschule Mainz an der Johannes Gutenberg-Universität in der rheinland-pfälzischen Landeshauptstadt, an der Dieter Kiessling lehrt. Die Künstlerinnen und Künstler sind Studierende der Malerei an der Kunsthochschule, die Dieter Kiessling ausgewählt hat. Alle sind nicht aus seiner eigenen Klasse, sondern aus der seines Kollegen Professor Winfried Virnich. Anlass für die Produktion der in der Kunsthochschule gedrehten Stundenporträts bot jeweils

that of his colleague Professor Winfried Virnich. The occasion of the production of the Hour Portraits filmed at the College of Art was in each case an exhibition in their classroom of works by the student, so that the person in the portrait is shown in the context of the authorship of their works. The search for interpretable picture elements becomes more significant in the course of the history of art the greater the historic distance is to the present time. In this way, the detailed descriptive observation of the carefully chosen spaces in which Kiessling bases his portraits and their decor brings the scientific analysis of Dieter Kiessling's Hour Portraits close to the art historical observation of 17th Century Dutch painting by Jan Vermeer (3).

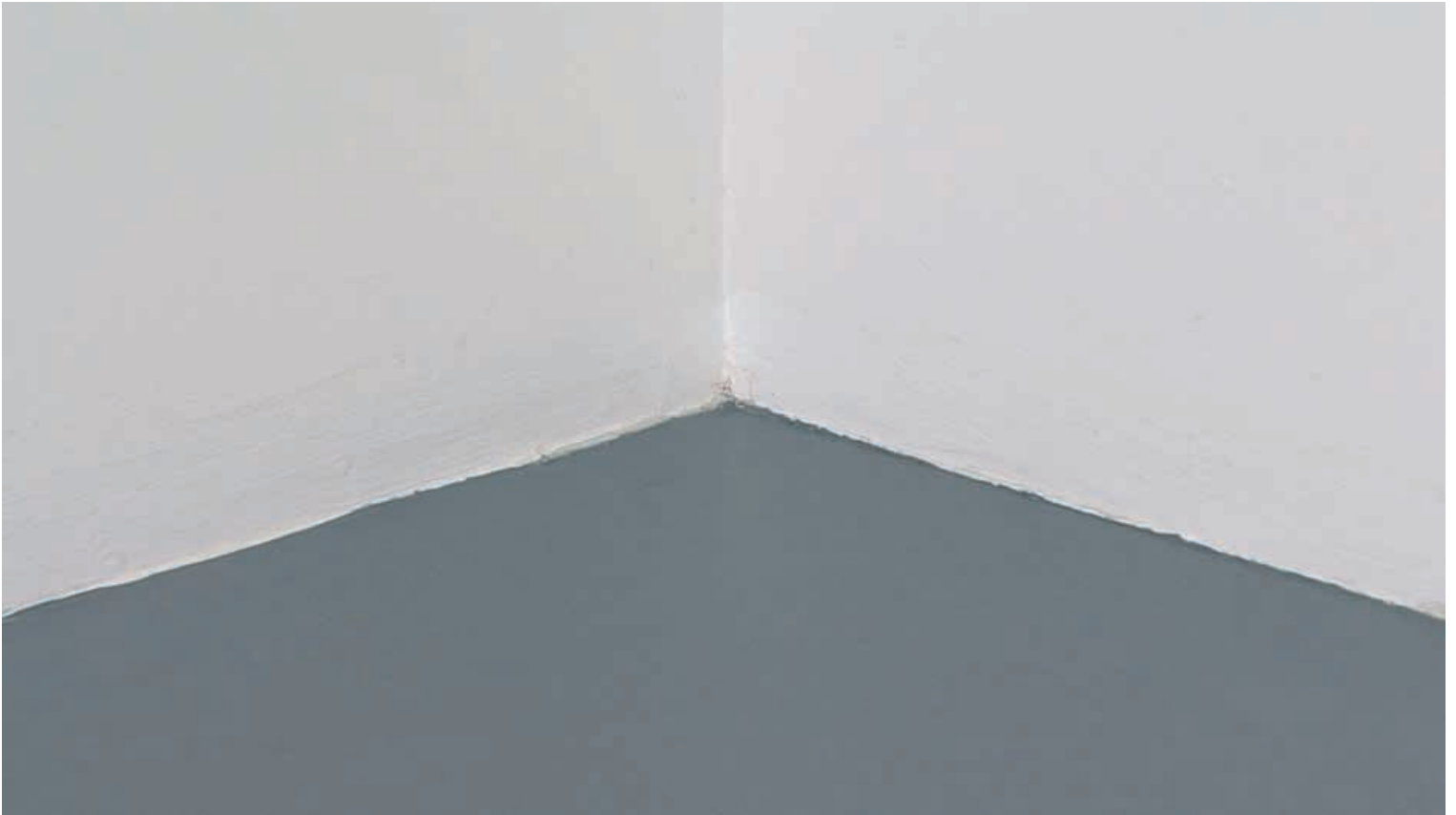
The new Hour Portraits by Dieter Kiessling breathe a peace and informality which seemed already lost in the bustle and fast living of big cities and 21st Century life in Europe, marked by the permanent competition and struggle for existence (4). With no indiscretion at all, personalities are shown in their characteristic individuality, which is to a great extent revealed in their look, their attitude, their movements and their clothing, and over and above this in their claims to social recognition and possibilities of development, they are shown authentically and comprehensively, without the portraits taking on the character of representative or staged depictions. There is no posing here, no costume, no mask, no limiting to one observation perspective, but openness and transparency.

In each of his new portraits, Dieter Kiessling disconnects the space of time of a real hour from the continuum of time, from the large-city cultural or sporting activity and from the lifetime of each person portrayed and isolates it in the circular form of a loop. Thus he relieves this period of time from its relation to the experienced, measured or demanded tempo of its present context in the life of the person portrayed and in the density of use



Ecke, 2007 / 2009, Videoinstallation,
Videozoom in eine Raumecke, Loop

Corner, 2007 / 2009, video installation,
video zoom in a corner of a space, loop



eine Ausstellung mit Werken der oder des jeweiligen Studierenden in ihrem Klassenraum, sodass die Person im Porträt jeweils im Kontext der Urheberschaft ihrer Werke gezeigt wird. Die Recherche nach interpretierbaren Bildelementen gewinnt im Verlauf der Kunstgeschichte mit wachsender historischer Distanz zur Gegenwart der Porträts über die zeitgeschichtliche Dokumentation hinaus zunehmend an Bedeutung. So rückt die detaillierte beschreibende Betrachtung der sorgfältig ausgewählten Räume, in die Kiessling seine Porträts verankert, und ihrer Ausstattungen die wissenschaftliche Analyse der Stundenporträts von Dieter Kiessling in die Nähe der kunsthistorischen Betrachtung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts z.B. von Johannes Vermeer (3).

Die neuen Stundenporträts von Dieter Kiessling atmen eine Ruhe und Ungezwungenheit, wie sie in der großstädtischen Betriebsamkeit und Schnelllebigkeit des durch permanenten Existenz- und Konkurrenzkampf geprägten Lebens im Europa des 21. Jahrhunderts schon verloren schienen (4). Ohne jede Indiskretion werden Persönlichkeiten in ihrer charakteristischen Individualität, die sich in ihrem Blick, ihrer Haltung, ihren Bewegungen und ihrer Kleidung während der einen Stunde weitgehend offenbart, und darüber hinaus in ihren gesellschaftlichen Geltungsansprüchen und Entwicklungsmöglichkeiten auf eine authentische Weise umfassend gezeigt, ohne dass diesen Porträts der Charakter von repräsentativen oder inszenierten Darstellungen eignen würde. Es gibt hier keine Pose, keine Verkleidung, keine Maske, keine Begrenzung auf eine Betrachterperspektive, sondern Offenheit und Transparenz.

Dieter Kiessling koppelt in seinen neuen Porträts jeweils den Zeitraum einer realen Stunde aus dem Kontinuum der Zeit, aus dem großstädtischen Kultur- oder Sportbetrieb und aus der Lebenszeit der jeweils porträtierten Person aus und isoliert sie in der Kreis-

of urban space where it happened. In this way, the hour is given the status of an extended momentary recording which is to that extent free of happening that no external intervention interrupts the continuous course of the recording laid out at its start. So an hour in the perception of the video installation unfolds into a time cell in which, independent of the actual lifetime and place of living of the person portrayed and the observer, both lifetimes intersect.

In this way a timeless and placeless meeting becomes possible, which takes place both at the place and in the time period of the recording of the portraits, that is, in the Here and Now of the person portrayed and also at the place and in the time period of the observation in the exhibition installation, in the Here and Now of the observer. Both places and both time periods have an identical dimension in the perception of the Hour Portrait. Both combine in the inner space of the observer, in the space of reception, into another, changeable space, in which the inner dialogue with himself beginning in the imagination of the observer can become transformed into a dialogue with one or many other persons, if the observer wants to imagine this (5). In the same way that the person portrayed, looking into the camera during the recording of the film, may refer to the observer without being able to identify this person or group of persons, it is possible for the observer to develop the idea of sharing his own perception with that of another, a virtual, person.

In this context, a comparison with the form of entertainment known as 'tableaux vivants', usual at the end of the 18th Century, seems to me to be interesting. These were imitations of works of painting and sculpture by one or more living persons (6). Unlike the historical 'tableaux vivants', no-one in Kiessling's Hour Portraits is shown in any other role except their present circumstances of life, nor is it in any way a matter of imitating earlier works

form eines Loops. Damit enthebt er diese Zeitspanne ihrer Relativität zum empfundenen, gemessenen oder geforderten Tempo ihres gegenwärtigen zeitlichen Kontexts im Leben der porträtierten Person und in der Benutzungsdichte des urbanen Raums, wo sie sich ereignete. Die Stunde erhält somit den Status einer ausgedehnten Momentaufnahme im Film, die in sofern ereignislos ist, als keine Interventionen von außen den zu Beginn ihrer Aufzeichnung angelegten kontinuierlich Verlauf unterbricht. So entfaltet sich die eine Stunde in der Wahrnehmung der Video-Installation zu einer Zeit-Zelle, in der sich die Lebenszeit der porträtierten Person mit der des Betrachters unabhängig von der tatsächlichen Lebenszeit und dem tatsächlichen Lebensort beider überschneiden. So wird es möglich, dass es zu einer zeit- und ortlosen Begegnung kommen kann, die sowohl an dem Ort und in der Zeitspanne der Aufzeichnung des Porträts, also im Hier und Jetzt des Porträtierten, als auch an dem Ort und in der Zeitspanne der Betrachtung in der Ausstellungsinstitution, also im Hier und Jetzt des Betrachters, stattfindet. Beide Orte und beide Zeiträume haben in der Wahrnehmung des Stundenporträts das identische zeitliche Ausmaß. Beide verbinden sich im inneren Raum des Betrachters, im Empfindungsraum, zu einem anderen, veränderlichen Raum, in dem die sich einstellende innere Zwiesprache mit sich selbst in der Vorstellung des Betrachters zu einer Zwiesprache mit einem (oder mehreren) Gegenüber transformieren kann, wenn der Betrachter sich dies vorstellen mag (5). So, wie die porträtierte Person während der Aufzeichnung des Films, in die Kamera blickend, Bezug nehmen mag auf den Betrachter, ohne diese Personen(gruppe) identifizieren zu können, ist es dem Betrachter möglich, eine Vorstellung davon zu entwickeln, die eigene Wahrnehmung mit der einer virtuellen anderen Person zu teilen.

In diesem Zusammenhang scheint mir der Vergleich mit der Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlichen Unterhaltungsform ‚tableaux vivants‘ interessant zu sein, Nachstellungen von Werken

of art in Kiessling’s works. But, in a similar way to the ‘tableaux vivants’, a ‘living picture’ is formed in the memory of the observer by the perception of the video portrait, a picture with the constant motif of a living person standing and being observed in conditions between standing still and moving, over a period of time covering more than a mere moment (7).

Although each of Kiessling’s film portraits lasts an hour, the whole film, the whole portrait is remembered as one picture, perhaps with single elements of movement – less as a loop than as a film of one picture, or as a painting. The one picture of the person portrayed in his surroundings stays in the memory, together with a few striking details. It is not only in regard to the readability and interpretability of the surroundings, but also to the supertemporality, the extension of a moment into a timeless and placeless opposition to or togetherness of the observer and the person presented in an inner space that the portrait art of Dieter Kiessling relates to the portrait paintings of the 17th and 18th Centuries by Jan Vermeer (1632 – 1675), Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699 – 1779) or Jean-Etienne Liotard (1702 – 1789). Unlike photography or other selective compressions into momentary recordings, the Hour Portraits by Dieter Kiessling open in the perception a timeless and placeless space, which in the history of painting is characteristic of, for example, the three painters mentioned. In this way, for example, in Jan Vermeer’s *The Milkmaid* (illustration p. 85), the representation of the flowing of the milk unfolds in the perception in the context of the compositional and colourist refinement of the still life set almost casually on the table, the clothing appearing as if agreed on, the simultaneously stable and dynamic contraposto attitude and the introverted countenance of the person shown a period of time balancing between extreme momentariness and statuesque eternity, to become absorbed into which means moving out of the run and the necessities of present time into a condition of perceived timelessness. The fact

der Malerei und Plastik durch eine oder mehrere lebende Personen (6). Im Unterschied zu den historischen ‚tableaux vivants‘ werden in Kiesslings Stundenporträts keine Personen in anderen Rollen außer ihren gegenwärtigen Lebenszusammenhängen dargestellt, auch handelt es sich bei Dieter Kiesslings Arbeiten in keinem Fall um Nachstellungen früherer Kunstwerke. Doch ähnlich wie bei den ‚tableaux vivants‘ bildet sich die Wahrnehmung der Videoporträts in der Erinnerung des Betrachters als ein ‚lebendes Bild‘ ab, als ein Bild mit dem konstantem Motiv einer lebenden Person, die über einen mehr als einen bloßen Moment umfassenden längeren Zeitraum in Zuständen zwischen Stillstand und Bewegung im Zentrum der Wahrnehmung steht und betrachtet wird (7).

Obwohl Kiesslings Filmporträts jeweils eine Stunde dauern, merkt man sich den gesamten Film, das ganze Porträt als ein Bild, eventuell mit einzelnen bewegten Elementen – weniger als einen Loop, eher als einen Ein-Bild-Film oder wie ein Gemälde. In Erinnerung bleibt das eine Bild der porträtierten Person in ihrer Umgebung mit einigen markanten Details. Nicht nur in Bezug auf die Lesbarkeit und Interpretierbarkeit der Umgebung, auch hinsichtlich der Überzeitlichkeit, der Ausdehnung des Augenblicks in ein zeit- und ortloses Gegenüber oder Miteinander des Betrachters und der dargestellten Person in einem inneren Raum steht die Porträtkunst von Dieter Kiessling in Bezug zur Porträtmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts von Jan Vermeer (1632 – 1675), Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699 – 1779) oder Jean-Etienne Liotard (1702 – 1789). Anders als die Fotografie oder andere punktuelle Verdichtungen auf Momentaufnahmen öffnen die Stundenporträts Dieter Kiesslings in der Wahrnehmung einen zeit- und ortlosen Raum, wie er in der Geschichte der Malerei z.B. für die drei genannten Maler kennzeichnend ist. So entfaltet z.B. in Jan Vermeers Gemälde ‚Dienstmagd mit Milchkrug‘ (Abbildung S. 85) die Darstellung des Fließens der Milch im Kontext der kom-

that the completion of the painting may itself have taken several hours, the standing model and waiting of the person(s) depicted in Vermeer’s paintings and the fact that the rooms, clothing and decor in Vermeer’s paintings in fact correspond to the authentic contemporary ambiance of his studio house in Delft, the fact, therefore, that also the perception of his painting, like its creation, is situated and based in the painter’s reality, contributes to making imaginable the virtual transfer of the observer into the time of the creation of the painting and into the time of the master’s present (8).

Observing Dieter Kiessling’s art from the perspective of the history of art seems instructive for the analysis of the perception of his work. Starting with the graphic intervention of colour application by means of a plaster block on the floor from the year 1983 (illustration p. 68, note 9) up to the videoinstallation ‘Corner’ from 2007/2009 (illustrations pp. 80 – 81), a consideration of Kiessling’s work leads to an interpretation of concretely visible space as painting. The ‘Corner’, a gradual camera zoom from the middle into one corner of a room painted with wall and floor colouring, allows the perception of an opening of sensitivity of space, inversely to the narrowing of perspective with the approach to the corner point. The re-interpretation of the usual appearance and idea of a room is for me the point of departure of the art-historic observation of numerous works of Kiessling’s such as ‘Telescope’ from 1992 (Illustration p. 72), ‘The Knife’ from 1988 (illustration p. 66), ‘Dust 2’ from 1992/2000 (illustration p. 63) or the photographs ‘Fence’ from 2008 (illustration p. 58), ‘Corner’, 1996 (illustration p. 54) and ‘Grill’ from 2004 (illustration p. 59) – the picture of a used barbecue grill left over on an asphalt area, which seems to have nothing to do with ideas such as ‘informality’, ‘a get-together’ or ‘garden idyll’, usually connected with the use of such an object; the picture of the grill opens another view of the urban space in which the object is situated – it seems like the

positorischen und koloristischen Raffinesse des wie beiläufig hingestellten Stilllebens auf dem Tisch, der darauf wie abgestimmt erscheinenden Kleidung, der stabil und dynamisch zugleich kontrapostierenden Haltung und des introvertierten Antlitzes der dargestellten Person in der Wahrnehmung einen zwischen den Extremen Momentanität und statuarischer Ewigkeit ausbalanciert empfundenen Zeitraum, in den sich hinein zu vertiefen bedeutet, sich aus dem Lauf und den Notwendigkeiten der gegenwärtigen Zeit heraus in einen Zustand empfundener Zeitlosigkeit zu begeben. Dass die Verfertigung der Malerei selbst viele Stunden gedauert haben mag, auch das Modellstehen und Warten der dargestellten Person(en) in Vermeers Gemälden, und dass die Räume, Kleidungsstücke und Raumausstattungen in Vermeers Gemälden tatsächlich seinem authentischen, zeitgenössischen Ambiente in seinem Atelierhaus in Delft entsprechen, dass also auch die Wahrnehmung seiner Malerei, wie deren Entstehung, in der Realität des Malers verortet und verankert ist, trägt dazu bei, den virtuellen Transfer des Betrachters in die Entstehungszeit der Malerei und in die Zeit des Meisters Gegenwart vorstellbar werden zu lassen (8).

Die Betrachtung der Kunst Dieter Kiesslings aus der Perspektive der Geschichte der Malerei erscheint aufschlussreich für die Analyse der Wahrnehmung seiner Werke. Ausgehend von der zeichnerischen Intervention des Farbauftrags mittels eines Gipsblocks auf dem Fußboden aus dem Jahr 1983 (Abbildung S. 68, Anm. 9) bis zur Videoinstallation ‚Ecke‘ von 2007/2009 (Abbildung S. 80 – 81) führt die Betrachtung der Arbeiten Kiesslings zur Interpretation des konkret sichtbaren Raumes als Malerei.

Die ‚Ecke‘, eine allmähliche Kamerafahrt aus der Raummitte in eine Ecke eines mit Wand- und Fußbodenfarbe bemalten Innenraums, lässt – umgekehrt zur Einengung der Perspektive während der Annäherung an den Eckpunkt – die Wahrnehmung einer



Jan Vermeer, ‚Dienstmagd mit Milchkrug‘, um 1658 – 1660, Öl auf Leinwand, 45,4 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Jan Vermeer, ‚Serving Girl with Milk Jug‘ (‘The Milkmaid‘), circa 1656 – 1660, oil on canvas, 45.4 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Öffnung des Raumempfindens entstehen. Die Neuinterpretation der vertrauten Erscheinung und Vorstellung des Raums in einen anders empfundenen oder anders wahrnehmbaren oder erscheinenden Raum ist für mich ein Ausgangspunkt der kunsthistorischen Betrachtung zahlreicher Arbeiten Dieter Kiesslings wie ‚Teleskop‘ von 1992 (Abb. S. 72), ‚Das Messer‘ von 1988 (Abb. S. 66), ‚Staub 2‘ von 1996/2000 (Abb. S. 63) oder die Fotografien ‚Zaun‘ von 2008 (Abb. S. 58), ‚Ecke‘ 1996 (Abb. S. 54) und ‚Grill‘ von 2004 (Abb. S. 59) – das Bild eines übrig gebliebenen, gebrauchten Grills auf einem asphaltierten Platz, der nichts mit Vorstellungen wie ‚Gemütlichkeit‘, ‚Beisammensein‘ oder ‚Gartenidylle‘ zu tun zu haben scheint, die man gemeinhin mit der Benutzung eines solchen Gegenstands verbindet: Das Bild des Grills eröffnet eine andere Sicht auf den urbanen Raum, in dem sich der Gegenstand befindet – es erscheint wie eine Inkunabel großstädtischer Anonymität und Armut. Die Hervorhebung dieses an sich unscheinbaren Grills als zentrales Element der Komposition, verbunden mit dem in nuancenreichen Valeurs von Grau und Schwarz sich entfaltenden Kolorit der Farb-Fotografie, lassen ein in sich widersprüchliches Bild entstehen, das die Absurdität einer außerhalb der Kunst in der Wahrnehmung vermeintlich kaum von jemandem mit Aufmerksamkeit bedachten Situation um so eindringlicher offenbart.

Die malerische Präsenz der Arbeiten von Dieter Kiessling wird bedingt durch die koloristische Kompositorik z.B. der Farbflächen im Video ‚Vorhänge‘ von 1982/1986 (Abb. S. 65) und die nuancenreichen, mitunter akkordisch erscheinenden Farbgebungen z.B. in der fotografischen Arbeit ‚Apostel‘ von 2003 (Abb. S. 38 – 39), einer Überlagerung von Aufnahmen von 8 historischen Statuen der Kathedrale Rouen, die offenbar Heilige darstellen. In seiner neuen Serie ‚Würfe‘ (Abb. S. 88 – 89, S. 98), langzeitbelichteten Fotografien von zufälligen Bewegungsabläufen jeweils eines geworfenen Würfels während 1,3 Sekunden, realisiert Kiessling Bil-

incunabulum of large-city anonymity and poverty. The emphasis on this in itself unprepossessing grill as the central element of the composition, together with the colouring of the photograph unfolding in shades of grey and black full of nuances, cause a contradictory picture to arise which reveals all the more insistently the absurdity of a situation probably considered with close attention by hardly anyone outside the art in perception.

The painting presence of Dieter Kiessling's works is conditioned by the colour composition, e.g. the coloured surfaces in the video 'Curtains' from 1982/1986 (illustration p. 65) and by the colouration rich in nuances with the occasional effect of chords, e.g. in the photographic work 'Apostles' from 2003 (illustrations pp. 38 – 39), an overlapping of 8 historical statues from Rouen Cathedral, which apparently represent saints. In his new series "Throws" (illustrations pp. 88 – 89, p. 98), long-exposure photographs of the chance movements each of one thrown dice during 1.3 seconds, Kiessling creates pictures the appearance of which he can to an ever greater extent determine and establish in advance by means of the experience gained in the course of the making of innumerable pictures of the series. As if one could in this way play with coincidence, pictures are made, which are similar to each other but with fine differences, pictures of horizontal forms, extended lengthways, the existence of which is confined to their becoming visible in Kiessling's series. Both the colour and the material appearance of these snakelike form processes of each motion picture, varied slightly by the accidental course of each throw, of a dice bouncing on a slightly shiny dark surface, can be generated only in this process of picture-making, experimentally put into concrete form by Kiessling solely for this purpose. The perception, for example, of the manners of appearance of the shine of the surfaces reflecting in differing degrees, the phenomenon of the sometimes milky-seeming, sometimes opaque, sometimes crystalline or semi-transparent moving dice resembles a turning

der, deren Erscheinung er mit zunehmend im Verlauf der Anfertigung von unzähligen Bildern der Serie gewonnenen Erfahrungen immer weitgehender vorherbestimmen und festlegen kann. Als könne auf diese Weise mit dem Zufall gespielt werden, entstehen einander ähnliche, fein differenzierbare Bilder von horizontal verlaufenden, lang gestreckten Gebilden, deren Existenz ganz auf das Sichtbarwerden in Kiesslings Serie beschränkt ist. Sowohl die farbliche als auch die materielle Erscheinung dieser Schlangen ähnlichen Formverläufe des jeweils leicht durch den zufälligen Verlauf des jeweiligen Wurfes variierten Bewegungsbilds eines auf einer leicht glänzenden dunklen Oberfläche aufdotzenden Würfels sind ausschließlich in diesem von Kiessling eigens zu diesem Zweck experimentell konkretisierten Prozess der Bildherstellung generierbar. Die Wahrnehmung z.B. der Erscheinungsweisen des Glänzens der verschieden stark spiegelnden Oberflächen, des mal wie milchig, mal opak, mal kristallin oder semitransparent erscheinenden Phänomes des sich bewegenden Würfels gleicht einer auf die Spitze getriebenen Hinwendung zur Wahrnehmungsästhetik, wie sie sonst z.B. die Stillebenmalerei des niederländischen Malers Willem Kalf (1619 – 1693) bietet (10). Diese kunstimmanente Hervorbringung der ‚Würfe‘ führt zur einzigartigen materiellen, Form- und farblichen Präsenz der wenigen selektierten Abbildungen unzähliger ausgeführter und fotografierte Würfe, die diesen Gebilden in der Wahrnehmung den Status unverkennbarer, im Kontext der Serie wieder erkennbarer Dinge mit eigenständiger Existenz verleiht. Die Überhöhung der systematischen Realisierung des Ideals einer Erscheinung ermöglicht die Genese eines malerischen Bilds mit fotografischen Mitteln. Diese Form singulärer, geradezu auratischer Präsenz einer Erscheinung, die auf der Grundlage prosaischer Handhabung tatsächlicher Dinge und ihrer fotografischen bzw. lichttechnischen Abbildungsmöglichkeiten erwächst und sich alleinig im Wahrnehmungsraum behauptet, mag auch für die Betrachtung der Arbeit ‚Projektorbirne‘ von 1994 (Abb. S. 76 – 77) gelten.

to the aesthetics of perception carried to the extreme, as the still life painting of the Dutch painter Willem Kalf (1619 – 1693) offers it (10). This art-immanent production of the ‘Throws’ leads to the unique material form and colour presence of the few selected depictions of innumerable performed and photographed throws, which lends the perception of these pictures the status of unmistakable things with their own existence recognizable in the context of the series. The excessive increasing of the systematic realization of the ideal of a phenomenon makes possible the genesis of a painting-like picture with photographic means. This form of singular, even aura-like presence of a phenomenon growing from the basis of the prosaic handling of actual things and from the possibilities of depicting them photographically or with light technology, and which asserts itself solely in the space of perception, may also be valid for the observation of the work ‘Projector Bulb’ from 1994 (illustrations pp. 76 – 77).

Notes:

- 1 Jana Hallberg and Alexander Wewerka, Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos (“Between Supervision and Chaos”), Berlin: Alexander Verlag, 2001; Matthias N. Lorenz (ed.), DOGMA 95. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre (“Cultural Scientific Contributions to Attempts at Authentication in Danish Films of the Nineties”), Wiesbaden: Deutscher Universal-Verlag, 2001; Andreas Sudmann, Dogma 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen (“The Renunciation of the Compulsion of the Possible”), Hanover: Offizin, 2001.
- 2 Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt (“The Legibility of the World”), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981 – On the key role of gravitation in Dieter Kiessling’s work: Dieter Daniels, text in the catalogue of the exhibition Dieter Kiessling in the Municipal Hall of Art, Düsseldorf 1993–1994, ed. Karl Schmidt-Rottluff Promotion Foundation Berlin.





Wurf 2, 2010, Fotografie, 64 x 223 cm

Throw 2, 2010, photograph, 64 x 223 cm

Anmerkungen:

- 1 Jana Hallberg und Alexander Wewerka, Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos, Berlin: Alexander Verlag, 2001; Matthias N. Lorenz (Hrsg.), DOGMA 95. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre, Wiesbaden: Deutscher Universal-Verlag, 2001; Andreas Sudmann, Dogma 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen, Hannover: Offizin, 2001.
- 2 Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981. – Über die Schlüsselrolle der Gravitation im Werk von Dieter Kiessling: Dieter Daniels, Text im Katalog der Ausstellung Dieter Kiessling in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 1993–1994, hrsg. Von der Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung Berlin.
- 3 Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts (englische Originalausgabe, The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, 1983), Köln: Dumont, 1985; Vermeer. Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk. Katalog der Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien 2010, hrsg. Von Sabine Haag, Elke Oberthaler und Sabine Pénot, Wien: Kunsthistorisches Museum und Residenz Verlag, 2010.
- 4 Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- 5 Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit (1986), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 249–266: ‚Annäherung an den Lebenszeit Augenblick‘. – Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen und Psychischen (1886), Nachdruck der neunten Auflage 1922, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S. 148–160: ‚Eine biologisch-teleologische Betrachtung über den Raum‘. – Über die mit den Werken von Dieter Kiessling verbundene Chance, die mediale Welt als grundsätzlich andere Realität mit eigenen Gesetzen zu erkennen: Carina Plath, ‚Kurzschlüsse. Zu den Videoarbeiten von Dieter Kiessling‘, in: Das Kunst-Bulletin, Mai 1997, S. 10–17.
- 6 ‚Tableaux vivants‘: Helga Meise, ‚tableaux vivants‘, in: Renate Berger und Ingrid Stephan (Hrsg.), Weiblichkeit und Tod in der deutschen Literatur, Köln, 1987; August Langen, ‚Attitüde und Tableau in der Goethezeit‘, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. XII, Stuttgart: Kröner, 1968, S. 194–258; Kirsten Gram Holmström, Monodrama. Attitudes, Tableaux vivants. Some Studies of Theatrical Fashion 1770–1815, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1987; Birgit Joos, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Gruppenbildern in der Goethezeit, Berlin: Reimer, 1999; Sabine Folie und Michael Glasmeier, Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Wien 2002; Joanna Barck, 3 Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts (original English title „The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century“, 1983), Cologne: Dumont, 1985; Vermeer. Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk. („Vermeer. The Art of Painting. Securing of Evidence in a Masterpiece“). Catalogue of the exhibition in the Vienna Museum of Art History 2010, ed. Sabine Haag, Elke Oberthaler and Sabine Pénot, Vienna: Museum of Art History and Residenzverlag, 2010.
- 4 Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden („The Inhospitable Nature of our Cities. Incitement to Strife“), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- 5 Hans Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit („Lifetime and World Time“) (1986), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, p. 249–266: ‚Annäherung an den Lebenszeit Augenblick.‘ (‘Approach to the Moment in a Lifetime‘). – Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen und Psychischen („The Analysis of Sensations and the Relationship to the Physical and to the Psychical“) (1886) Reprinting of the ninth edition 1922, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 148–160: ‚A biological-teleological observation on space‘. – On the chance connected with the works of Dieter Kiessling of recognizing the medial world as a principally different reality with its own laws: Carina Plath, ‚Kurzschlüsse. Zu den Videoarbeiten von Dieter Kiessling‘ („Short Circuits: On the Video Works of Dieter Kiessling“), in: Das Kunst-Bulletin, May 1997, p. 10–17.
- 6 ‚Tableaux vivants‘: Helga Meise, ‚tableaux vivants‘ in: Renate Berger and Ingrid Stephan (eds.), Weiblichkeit und Tod in der deutschen Literatur („Femininity and Death in German Literature“), Cologne, 1987; August Langen, ‚Attitüde und Tableau in der Goethezeit‘ („Attitude and Tableau in Goethe’s Times“), in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Vol. XII, Stuttgart: Kröner, 1968, p. 194–258; Kirsten Gram Holmström, Monodrama. Attitudes, Tableau vivants. Some Studies of Theatrical Fashion 1770–1815, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1987; Birgit Joos, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Gruppenbildern in der Goethezeit („Living Pictures. Physical Imitation of Group Pictures in Goethe’s Times“), Berlin: Reimer, 1999; Sabine Folie and Michael Glasmeier, Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video („Tableaux vivants. Living Pictures and Attitudes in Photography, Films and Videos“). Catalogue of the exhibition in the Vienna Art Hall, 2002; Joanna Barck, Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: ‘Lebende Bilder’ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini („Up to the Film – Back to the Pictures. Tableaux Vivants: ‘Living Pictures’ in Films by Antamoro, Korda, Visconti and Pasolini“), Bielefeld: Transcript Film, 2008.
- 7 In contrast to the video portraits by Robert Wilson, the persons portrayed by Dieter Kiessling in his Hour Portraits are not connected to any staging (not in costume, not posing, not illuminated and not filmed from a fixed camera

Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. *Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld: Transcript Film, 2008.

- 7 Im Unterschied zu den Videoporträts von Robert Wilson werden die porträtierten Personen von Dieter Kiessling in seinen Stundenporträts nicht im Zusammenhang einer Inszenierung (nicht kostümiert, nicht posierend, nicht illuminiert und nicht aus einer fixen Kameraperspektive gefilmt), sondern in der alle Blickrichtungen auf die Umgebung umfassenden Perspektive einer sich um 360 Grad drehenden Kamera gezeigt, in ihren authentischen Lebenszusammenhängen positioniert und im Tageslicht oder in der üblichen künstlichen Beleuchtung ihrer Arbeitsräume gezeigt. Vgl. dazu den noch erscheinenden Katalog der Ausstellung *„Robert Wilson. Video Porträts“*, hrsg. von Peter Weibel, Katalog der Ausstellung im ZKM, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2010.
 - 8 Über Jan Vermeer, *„Dienstmagd mit Milchkrug“*, um 1658–1660, Öl auf Leinwand, 45,4 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum: *Vermeer's Masterpiece: The Milkmaid. Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum of Art*, New York, 2009; *Milkmaid by Vermeer and Dutch Genre Painting. Katalog der Ausstellung in The National Art Center*, Tokyo 2007; Harry Rand, *„Wat maakte de ‚Keukenmeid‘ van Vermeer?“*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Bd. 46, 1998, S. 275–278. – Michael Glasmeier, *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham* (éditions questions 5, hrsg. von Ignaz Knips), Köln: Salon Verlag, 2002, Zitat S. 21–22: „Nun, letztendlich liegt hier, je mehr wir uns dem Jahr 2010 nähern, in einigen Fällen eine Rückbeziehung auf alte Bildvorstellungen oder ein Vorpreschen in Richtung Kinovorführung vor. War der Loop im Film auch eine Akzeptierung der Tatsache Maschine, so nähert sich die Videoprojektion in Endlosschleifen, wenn sie sich nicht auf einem TV-Monitor abspielt, in einigen populären Werken heutiger Videokunst dem Gemälde wieder an. So zeigen Bill Viola oder Gary Hill Bilder, die gefilmten *Tableaux vivants* gleichen und eher statisch sind als bewegt. Solche Videos simulieren Leben, statt es zu zeigen. Die narrative Struktur wird aufgegeben zugunsten einer Verlebendigung des Sujets. Es ist, als ob wir jetzt Vermeers „Spitzenklöpplerin“ stundenlang bei der Arbeit zuschauen könnten.“
 - 9 Über die Gipsblock-Arbeit Dieter Kiesslings: Dierk Stemmler, Text im Katalog der Ausstellung Dieter Kiessling. *Skulptur und Video 1983–1989 im Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach 1989–1990*; Astrid Sommer, *„Verweiser“*, in: *artintact 4. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*, Karlsruhe: ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1997, S. 80–83.
 - 10 Zu Wilhelm Kalf: Museum Bijmans van Beuningen, Rotterdam, und Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen (Hrsg.): *Gemaltes Licht. Die Stilleben von Willem Kalf (1619–1693)*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- perspective), but shown in the perspective of a camera turning through 360 degrees, taking in all directions of sight of the surroundings, positioned in their authentic life conditions and shown by daylight or in the usual artificial lighting of their place of work. Cf. the catalogue, still to appear, of the exhibition *‘Robert Wilson. Video Portraits’*, ed. Peter Weibel, catalogue of the exhibition in the Centre for Art and Medium Technology, Karlsruhe, 2010.
- 8 On Jan Vermeer *‘Serving Girl with Milk Jug’* (*‘The Milkmaid’*), circa 1658–1660, oil on canvas, 45.4 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum: Michael Glasmeier, *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham* (“Loop. On the History and Theory of the Endless Loop with the Example of Rodney Graham”) (éditions questions 5, ed. Ignaz Knips), Cologne: Salon Verlag, 2002, quote from p. 21.22: “Now, finally, we have before us, the nearer we get to the year 2010, in some cases a reflection on old ideas of pictures or a pressing ahead towards cinema presentation. If the loop in films was also an acceptance of the fact of the machine, the video projection in endless loops, if it is not played back on a TV monitor, approaches the painting again in some popular works of today’s video art. Thus Bill Viola or Gary Hill show pictures resembling filmed *tableaux vivants* and which are more static than moving. Such videos simulate life instead of showing it. The narrative structure is relinquished in favour of a vivification of the subject. It is as if we could spend hours watching Vermeer’s “Lacemaker” working.” *Vermeer’s masterpiece: The Milkmaid*. Catalogue of the exhibition in the Metropolitan Museum of Art, New York, 2009; *Milkmaid by Vermeer and Dutch Genre Painting*. Catalogue of the exhibition in the National Art Center, Tokyo 2007; Harry Rand, “Wat maakte de ‘Keukenmeid’ van Vermeer?”, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, Vol. 46, 1998, p. 275–278.
 - 9 On Dieter Kiessling’s *Plaster Block Work*: Dierk Stemmler, text in the catalogue of the exhibition *Dieter Kiessling. Sculpture and Video 1983–1989* in the Municipal Museum Abteiberg Mönchengladbach 1989–1990; Astrid Sommer, *‘Verweiser’*, in *artintact 4. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*, Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1997, p. 80–83.
 - 10 On Wilhelm Kalf: Museum Bijmans van Beuningen, Rotterdam, and Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen (ed.): *Gemaltes Licht. Die Stilleben von Willem Kalf 1619–1693* (“Painted Light. The Still Life Paintings of Willem Kalf [1619–1693]”), Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.



Portrait, 2010,
Fotografie, 43 x 58,5 cm

Portrait, 2010,
photograph, 43 x 58,5 cm

Dank an | Thanks to

Andrea Edel, Georg Elben, Inga Frommelt, Lotte Günther, Elena Harangozo, Georg Hartung, Rolf Hengesbach, Gerwin Kiessling, Gesa Kiessling, Lutz Lerchenfeld, Margarethe Mielentz, Roswitha Raach, Mechthild Schütte, Helen Weber, Elias Wegner, Till Wegner, Markus Wohn,



Hochschule Mainz

Dieter Kiessling

Biographie | Biography

1957	geboren in Münster
1978 bis 1986	Studium an der Kunstakademie Münster
1986	Produktionspreis der Internationalen Videonale Bonn
1990	Karl Schmidt-Rottluff Stipendium Förderpreis des Kulturkreises im BDI Caspar-von-Zumbusch-Preis
1991	Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
1992	Förderpreis zum ersten Deutschen Videopreis
1993	Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn e. V.
1997	Gastprofessur an der Hochschule für Künste Bremen
1997 bis 2003	Professur für Medienkunst an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
2004 bis 2005	Vertretungsprofessur für Künstlerische Fotografie an der Universität Duisburg-Essen
2005	Professur für Neue Medien an der Akademie für Bildende Künste der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Einzelausstellungen | Individual Exhibitions

1987	Galerie Hake, Münster
1988	Galerie Hake, Wiesbaden
1989	Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach (Kat.)
1991	Thomas Backhaus Galerie, Düsseldorf
1994	Räume für neue Kunst / Rolf Hengesbach, Wuppertal
1995	Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen (Kat.)
1996	Räume für neue Kunst / Rolf Hengesbach, Wuppertal
1996	Kunstraum, Wuppertal (Kat.)
1997	Saint-Gervais Genève, Genf
2001	Räume für neue Kunst / Rolf Hengesbach, Wuppertal
2002	Galerie Michael Zink, München
2003	Kunstverein Bochum
2004	Galerie Rolf Hengesbach, Köln
2004	Galerie Zink und Gegner, München
2007	Westfälischer Kunstverein, Münster
2010	Fruchthalle Kaiserslautern (Kat.)
2010	Hengesbach Gallery, Berlin

* Abkürzung: (Kat.) = mit Katalog

Dieter Kiessling, Sybille Pattschek, Anke Schulte-Steinberg, Studiogalerie des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Museumsamt Münster, 1988

Dieter Kiessling. Skulptur und Video 1983 – 89, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1989 (Text: Dirk Stemmler)

Ars Viva 90/91, Heidelberger Kunstverein; Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, Köln 1990 (Text Wulf Herzogenrath)

Caspar-von-Zumbusch-Preis, Herzebrock-Clarholz 1990 (Text: Erich Franz)

Dieter Kiessling, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1994

Dieter Kiessling. Projektionen und Videoinstallationen, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen 1995 (Texte Eva Schmidt und Rolf Hengesbach)

artintact 4. CD-ROM-Magazin interaktiver Kunst, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1997 (Texte Carina Plath und Astrid Sommer)

Kunstpreis der Böttcherstrasse in Bremen 1999, Kunsthalle Bremen (Text: Friedrich Meschede)

Dieter Kiessling. Closed-Circuit-Video 1982 – 2000, Slavko Kacunko, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2001

Small Voice Sounds Big. Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea, 1996 (Text: Thomas Hirsch)

1986 2. Internationale Videonale, Bonn (Kat.)
Elektronische Künste, Wissenschaftszentrum, Bonn (Kat.)

1987 Infermental 6, Edition Vancouver
Ars Electronica, Linz, Österreich
Arbeit und Rhythmus, Kunsthalle, Recklinghausen (Kat.)
Junge Plastik ohne Heimweh, Hamelhalle, Münster (Kat.)
Neues Video aus der BRD, Museum für Gegenwartskunst, Basel (Kat.)

1988 3. Internationale Videonale, Bonn (Kat.)
Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl (Kat.)
IX Videoart Festival, Locarno, Schweiz
Deutsche Videokunst 1986 bis 1988, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl (Kat.)
2nd Fukui International Video Biennale, Fukui, Japan (Kat.)

1989 Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963 – 1989, Kölnischer Kunstverein
Kongresshalle, Berlin; Kunsthaus, Zürich (Kat.)
Wortlaut, Galerie Schüppenhauer, Köln, Kunstmuseum, Bochum (Kat.)
Metissage et Croisement, Fonds Regional d'Art Contemporain, Marseille

1990 Videokunst der 80-er Jahre in der BRD, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Kat.)
4. Internationale Videonale, Bonn (Kat.)
ARS VIVA 90/91 Heidelberger Kunstverein; Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (Kat.)

1991 Videoformes, Festival de la Creation Video, Clermont-Ferrand (Kat.)
Multimediale 2, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (Kat.)
Wortlaut, Galerie Vaclava Spaly, Prag (Kat.)

- 1992 Tiefgang, Schlossbunker, Mannheim (Kat.)
Fluxus-Virus, Köln, Aktionsforum Praterinsel, München (Kat.)
Deutscher Videokunstpreis Südwestfunk Baden-Baden / Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (Kat.)
Avantgarde Reflex Ost-West, Altes Rathaus, Potsdam (Kat.)
- 1993 Gegenbilder, Ausstellung in Münsteraner Kirchen, Münster (Kat.)
Multimediale 3, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Kat.)
Ausstellung der Karl Schmidt-Rottluff Stipendiaten, Kunsthalle, Düsseldorf (Kat.)
- 1994 Medienbiennale, Leipzig (Kat.)
Videoskulptur in Deutschland seit 1963, Kunsthalle, Rostock
Centrum Beeldende Kunst, Groningen
World Wide Video Centre, Den Haag
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Circulo de Bellas Artes, Madrid
Galeria Zacheta, Warschau (Kat.)
Videobrasil, Sesc Pompeji, Sao Paulo (Kat.)
- 1995 Art & Electronics, Pao Gallerys, Hong Kong Arts Centre (Kat.)
Multimediale 4, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Kat.)
Video-Forum der Art 26'95, Basel
European Media Art Festival, Osnabrück (Kat.)
95 Kwangju Biennale, Kwangju, Korea (Kat.)
Paradoxien, Galerie der Stadt Schwaz, Österreich
- 1996 Begegnungen, Kunsthalle Barmen, Wuppertal (Kat.)
Unterwegs, Kunsthalle, Recklinghausen (Kat.)
Electronic Undercurrents, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat.)
Objekt Video, Oberösterreichische Landesgalerie, Linz, Österreich (Kat.)
- 1997 Video-Forum der Art 28'97, Basel
Der Traum vom Sehen, Gasometer Oberhausen (Kat.)
Video Positive: Escaping Gravity, Cornerhouse, Manchester (Kat.)
Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf
Zones of Disturbances, steirischer Herbst, Graz, Österreich (Kat.)
- 1998 Minimal / Maximal, Neues Museum Weserburg, Bremen (Kat.)
Blickwechsel, Museum für Neue Kunst, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe
11th Biennale of Sydney (Kat.)
- 1999 Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen, Kunsthalle Bremen (Kat.);
Contact Zones: The Art of CD-ROM, Centro de la Imagen, Mexiko City (Kat.)
Minimal / Maximal, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spanien (Kat.)
Rewind to the Future, Bonner Kunstverein, Bonn; Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (Kat.)
- 2000 Orbis Terrarum, Plantin-Moretus Museum, Antwerpen, (Kat.)
One of those Days, Mannheimer Kunstverein (Kat.)
Die Künstlerstiftung, 25 Jahre Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf (Kat.)
- 2001 Big Nothing, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Kat.)
L'effet Larsen, Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich (Kat.)
Vor-Sicht Rück-Sicht, 8. Triennale Kleinplastik, Fellbach (Kat.)
Minimal / Maximal, Chiba City Museum of Art, Chiba, Japan, The National Museum of Art, Kyoto, Japan, Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Japan, (Kat.)
- 2002 Minimal / Maximal, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea (Kat.)
Sound, G7 Berlin
L'effet Larsen, Casino Luxembourg (Kat.)
- 2003 Temporal Values – von Minimal zu Video, Städtische Galerie, Karlsruhe
- 2004 Observatory, Palais im großen Garten, Dresden (Kat.)
Incidents, de Singel, Internationaal Kunstcentrum, Antwerpen, Belgien
Schöner Wohnen, BEPART, Platform voor actuele Kunst, Waregem, Belgien (Kat.)
- 2005 Video/Text, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe
Park, Zucht und Wildwuchs in der Kunst, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Kat.)

Videogracy, Bienal de Video Santiago de Chile 2005 (Kat.)
Bilanz in zwei Akten, Kunstverein Hannover (Kat.)

- 2006 40jahrevideokunst.de Die 80er Jahre, K21 Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Kat.)
Small Voice Sounds Big, Total Museum of Contemporary Art, Seoul,
Korea (Kat.)
Traurig sicher, im Training, Grazer Kunstverein, Österreich (Kat.)
Crossing Screens, imai - inter media art institute, NRW-Forum,
Düsseldorf
- 2007 Ablesen, Galerie Müller-Roth, Stuttgart
Freedom of Expression, Espaco Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro
The Fit, nüans, Düsseldorf
- 2008 Out of Time, Neues Museum Weserburg, Bremen
Zerbrechliche Schönheit, Museum Kunstpalast Düsseldorf (Kat.)
- 2009 Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen, Museum für
Gegenwartskunst Siegen
Center for Culture & Communication Foundation and Kunsthalle
Budapest (Kat.)
- 2010 Blickmaschinen Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Sevilla,
Spanien
Special vision: deeper than surface, Deutscher Künstlerbund
Projektraum, Berlin

* Abkürzung: (Kat.) = mit Katalog



Wurf 3, 2010, Fotografie, 64 x 223 cm

Throw 3, 2010, photograph, 64 x 223 cm

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Dieter Kiessling. Video“ des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in der Fruchthalle Kaiserslautern vom 09. September bis zum 29. Oktober 2010.

This publication was published to accompany the exhibition “Dieter Kiessling. Video” by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern, from September 9th to October 29th in the Fruchthalle Kaiserslautern.

Herausgeber | Editor:
Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
Office of Arts of the City of Kaiserslautern
Direktorin | Director: Dr. Andrea Edel
Rathaus Nord, Gebäude A
Lauterstr. 2
67653 Kaiserslautern
Tel.: +49 (0)631 365-1410

Konzeption | Conception:
Andrea Edel, Georg Elben und | and Dieter Kiessling

Texte | Texts:
Andrea Edel und | and Georg Elben

Übersetzung | Translation:
Dr. Adrian Hannah

Fotografien | Photographs:
Dieter Kiessling
Abb. S. 14 – 15 | illustrations pp. 14 – 15: Martin Grothusmann
Abb. S. 85 | illustration p. 85: Rijksmuseum Amsterdam

Gestaltung | Design:
Dieter Kiessling und | and Lutz Lerchenfeld

Herstellung | Production:
Kerker Druck GmbH, Kaiserslautern

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Verlag und Vertrieb | Published and distributed by:

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166 – 170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2010 Kerber Verlag, Bielefeld | Berlin, Autoren | Authors, für die Werke von | for the works of Dieter Kiessling: VG Bild-Kunst, Bonn; Abb. S. | illustration p. 85: Rijksmuseum Amsterdam

ISBN 978-3-86678-446-8

Printed in Germany

Dieter Kiessling. Arrested Movement. Katalog der Ausstellung des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in der Fruchthalle Kaiserslautern 2010, Texte von Andrea Edel und Georg Elben, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010, 100 Seiten, 71 Abbildungen.

Dieter Kiessling. Arrested Movement. Catalogue of the exhibition by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern in the Fruchthalle Kaiserslautern, 2010, texts by Andrea Edel and Georg Elben, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010, 100 pages, 71 illustrations.

