

Manfred Leve
Blick und Anblick
Photographie aus fünf Jahrzehnten



Galerie Ficher Rohr

Manfred Leve
Blick und Anblick
Photographie aus fünf Jahrzehnten

3. Juni bis 30. August 2008

Galerie Ficher Rohr Basel

Wie ich Manfred Leve kennen und schätzen lernte

Ich lernte Manfred Leve kennen, als er während der Art Basel 2007 zur Eröffnung meiner Ausstellung *Frank Stella Bali Series* in die Schertlinggasse kam und um die Möglichkeit bat, den amerikanischen Künstler während der Vernissage zu photographieren. Später beim Nachtessen erzählte er mir, dass er Frank Stella schon 2006 zusammen mit Imi Knoebel in Jena photographiert habe. Ich erfuhr auch, dass er die Wahl seiner kunsthistorischen Bildmotive nicht beliebig treffe, sondern sich den Künstlern und ihren Werken behutsam annähere, wenn sie ihn beeindrucken würden und ihm aus seiner Sicht der Kunstgeschichte als Neuerer erschienen.

Seitdem fühle ich mich Manfred Leve verbunden. Uns eint die gleiche Leidenschaft für Kunst und Künstler. Nun gibt er mir, der bis jetzt seine Werke weltweit in zahlreichen Museen ausgestellt hat, die Ehre, seine erste Retrospektive in der Schweiz zu präsentieren.

Die Ausstellung kann natürlich nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem in über fünf Jahrzehnten entstandenen Œuvre zeigen, das in jeder Beziehung aussergewöhnlich ist. Sowohl die gestalterische Kraft seiner Photographien als auch seine Motivwahl beeindrucken mich genauso wie viele Kenner und Liebhaber der neueren Kunst.

Seit mehr als fünfzig Jahren begleitet Manfred Leve die künstlerische Arbeit einer Reihe der bedeutendsten Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er trifft sie regelmässig, ja er ist mit vielen von ihnen befreundet. So wurde er zum Zeitzeugen bedeutender Momente ihres künstlerischen Wirkens und war einer der Ersten, der die Veranstaltungen der Aktionskünstler photographisch erfasste.

Jetzt bietet uns Manfred Leve mit seinen Photographien die Gelegenheit, die kunsthistorischen Momente nicht nur erinnern, sondern ihre Atmosphäre erspüren und den zeitgeschichtlichen Kontext in Gesellschaft und Politik nachvollziehen zu können.

Geniessen wir die Magie dieser Momente, die nur ein Meister der Photographie erfassen kann.

Zu Dank verpflichtet bin ich Franz-Joachim Verspohl, Professor für Kunstgeschichte in Jena, und den Künstlern, die Manfred Leve die Erlaubnis gegeben haben, ihre Bildnisse und die Zeugnisse ihrer künstlerischen Aktivitäten zu photographieren. Namentlich danke ich besonders Frank Stella, Gerhard Richter sowie Sigmar Polke und den zahlreichen amerikanischen und europäischen Künstlern, die in den von Manfred Leve aufgenommenen Photographien ihrer Aktionen ansichtig werden.

Rita Ficher-Rohr



Sigmar Polke, *Manfred Leve*, 1999, Photographie, Fujicolor Crystal Archive Paper Supreme, Papierformat 13 x 18 cm. Bez. verso M. mit Kugelschreiber: *Manfred mit/vielen Fotos in der/Tasche/Sigmar Polke/Zollstock 99*, Nürnberg, Manfred Leve

Über meine Photographie

Seit Mitte der fünfziger Jahre liegt der Schwerpunkt meiner Aufnahmen auf zeitgenössischer Kunst und Künstlern der Gegenwart. Dabei habe ich mich auf mir bedeutsam erscheinende innovative Ausdrucksweisen und die damit verbundenen Personen konzentriert.

Meine Sicht ist die eines kunstinteressierten, informierten und oft auch den Künstlern freundschaftlich verbundenen Zeitgenossen.

Mir kam und kommt es nicht darauf an, Kunst und Künstler zu instrumentalisieren. Ich versuche, die Aura, die die Kunstwerke, die Künstler und ihre Aktionen umgibt, mit einzufangen und das zu transportieren, was auch ein Betrachter, Zuschauer oder Besucher bei den Begegnungen und Ereignissen hätte sehen können. Diese Überlegung brachte mich auch dazu, nur mit Normalobjektiven zu photographieren und keine zusätzlichen Lichtquellen einzusetzen.

Ich gebe keine Regieanweisungen und photographiere nicht aus Perspektiven, die andere Anwesende nicht haben könnten und auch der Künstler nicht im Blick hat oder hatte. Bei Aktionen auf einer Bühne interessiert mich, um ein Beispiel zu nennen, nicht die Perspektive des Feuerwehrmannes in der Kulisse.

Mein Ziel ist es, Gleichartiges herzustellen, das dem Einmaligen abgewonnen wird. Die Photographien sind insoweit Analogien, Repräsentationen des Photographierten.

Vor diesem Hintergrund, mit diesen Absichten sind die von mir verwendeten Techniken und Materialien zu sehen und zu werten. Die meisten meiner Aufnahmen sind Schwarzweissaufnahmen. Solche Aufnahmen weisen grundsätzlich über sich hinaus und regen eher zu weiter gehenden Überlegungen an als Farbaufnahmen. Farbphotographien wirken tendenziell geschlossener und dekorativer.

Alle Sujets sind in analogen und nicht in digitalen Verfahren aufgenommen. Alle Vergrößerungen werden manuell auf fest gradiertem Barytpapier gemacht und auf Hochglanz getrocknet.

Mir ging und geht es darum, das Abgebildete nicht über die photoimmanente Ebene hinaus zu verändern. Die Kameras werden analog zum natürlichen menschlichen Sehen benutzt.

Die Aufnahmen sind ausschliesslich mit *Normalobjektiven* gemacht: Bei Kleinbildaufnahmen mit einer Objektivbrennweite von 50 mm und bei Aufnahmen im Format 6 x 6 cm mit einer Brennweite von 80 mm. Beide Brennweiten haben einen Bildwinkel von etwa 50°, der annähernd einem über die Augen wahrgenommenen, als natürlich empfundenen Bildfeld entspricht.

Von keiner der Aufnahmen wurden Ausschnittvergrößerungen gemacht oder bei Abdruck zugelassen. Eine Aufnahme, die mit einer der von mir zuvor beschriebenen *normalen* Objektivbrennweiten gemacht wurde, wird grundsätzlich dann *richtig* gelesen, wenn sie auf ein Format von etwa 20,3 x 25,4 oder 25,4 x 20,3 cm bis etwa 27,9 x 35,6 oder 35,6 x 27,9 cm vergrössert und aus mindestens 25 cm Abstand betrachtet wird.

Manfred Leve

Werksequenzen und Szenen

After the impromptu show [of Joseph Beuys] was over, the audience gave out thunderous applause which I remember joining by clapping my hands. Manfred Leve made a marvellous photo of this performance, and this photo belongs to one of the very few Beuys pictures without hat. Manfred Leve, a little boy hanging around Jean Pierre Wilhelm, is now Dr. Leve, a high official in the Labour Department of the Federal Government of West Germany. Yet he recorded irreplaceable and highly artistic photos of Germany's offbeat avant-garde movement while they were still underground. Nowadays no publisher can make a book on German art without his photos. He still takes pictures, finding spare time from his governmental duties.

Nam June Paik¹

¹ Seoul 1986, *Nam June Paik. Beuys Vox 1961–1986*, Won Gallery Hyundai Gallery, 23.

Sequenz aus der Serie Gerhard Richter. 11 Scheiben.
Köln 21.10.2003, Nr. XX/77/1, 4, 5, 14, 15 (Abbildung auf der Titelseite),
16, 17 und 18 (Abbildung).

Die Bilder, acht aus einer Serie von zwanzig Photographien, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm oder 35,6x27,9 und 27,9x35,6 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Am 21. Oktober 2003 präsentierte das Museum Ludwig in Köln erstmals im Foyer des zweiten Obergeschosses Gerhard Richters Werk *11 Scheiben*, das zusammen mit früheren Bildern des Künstlers aus dem Besitz des Museums gezeigt wurde.

Gerhard Richter passiert seine bis zum Zeitpunkt des Phototermins von Manfred Leve mit dem Künstler noch nicht in einem Museum gezeigte Installation *11 Scheiben*, welche aus elf, in geringem Abstand hintereinander gestaffelten, 245x180 cm grossen Glasscheiben besteht, die auf zwei Holzbohlen in Kerben lagern und mit gekerbten Holzpuffern gegen die Wand gelehnt sind. Von dem Werk existieren zwei Versionen, von denen die im Kölner Museum Ludwig ausgestellte bewusst für den Raum im zweiten Obergeschoss konzipiert wurde, wo in unmittelbarer Nähe Richters Gemälde *Ema – Akt auf einer Treppe* von 1966 hängt. Schreitet Ema im Bilde die Treppe hinab, so passiert Richter in der Photosequenz Leves ruhigen Schritts die *11 Scheiben* von 2003.

In Gerhard Richters Œuvre sind *Glas-Bilder* nicht selten. Seit 1977 entstehen *Spiegel-Bilder*, die aus Kristallspiegelglas bestehen und wie Tafelbilder an der Wand hängen. Ab 1991 färbt der Künstler die *Spiegel* monochrom ein: *Glasscheibe*, 1977 (415, 1–2) und *Doppelglasscheibe*, 1977 (416), *Glasscheibe*, 1981 (470, 1–2), *Spiegel, grau*, 1991 (735, 1–3), *Spl, blutrot*, 1991 (736, 1–7), *Eckspiegel, braun-blau* und *Eckspiegel, grün-rot*, 1991 (737, 1–2) sowie weitere Werknummern bis zu 740.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Sequenz aus der Serie Gerhard Richter. Frühe Atelierbilder.
Oktober 1967, Nr. III/17/2 A, 6 A und 9 A und III/18/13 A, 15 A, 18 A
(Abbildung), 19 A, 21 A und 25 A.

Die Bilder, neun aus einer Serie von fünfundzwanzig Photographien, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Eine der Photographien der Sequenz zeigt Gerhard Richter in seinem Düsseldorfer Atelier, Fürstenwall, neben den Bildern *Frau mit Hund am See* und *Jockel*. Beide Bilder sind im Werkverzeichnis, Bonn 1993, nicht aufgeführt. Das Gemälde *Jockel*, 1967, gehörte dem Kunsthistoriker und Kunstkritiker Will Grohmann, dessen Liebhaber der Kernterrier war. Richter führte das 50x50 cm grosse Tierbildnis, Ölfarben auf Leinwand, auf Wunsch Grohmanns aus, der das Foto lieferte, und schenkte es ihm. Das verso mit *Richter 67* signierte Bild wurde von der Erbin 1991 der Galerie Neue Meister, Dresden, geschenkt. Für das Werkverzeichnis Richter erhielt es nachträglich die Nummer 145–6. Im Katalog der ständigen Ausstellung der Gemäldegalerie Neue Meister im Albertinum, Dresden, von 1993 wird das Werk unter der Nummer 175 mit dem Titel *Jockel, das Hündchen Will Grohmanns* angeführt. Mit Datum vom 14. September 2000 liess der Künstler der Galerie mitteilen: *Herr Richter hat diesem Bild die Werknummer 145–6 gegeben. Der offizielle Titel des Bildes ist 'Jockel'.* Die *Frau mit Hund am See* von 1967, Ölfarben auf Leinwand, 92,6x73 cm, verso signiert und datiert, wurde im Auktionshaus Ketterer Kunst am 31. Oktober 1997 zur Versteigerung aus süddeutschem Privatbesitz angeboten. Für den Katalog wurde das Kunstwerk nachträglich in das Werkverzeichnis Richter als Nr. 146–3 aufgenommen. Die Photographie Manfred Leves erschien erstmals, um das untere Drittel verkürzt, in der Zeitschrift *neues rheinland* im Dezember 1967.

Eine andere Aufnahme erfasst Gerhard Richter im Oktober 1967 in seinem Düsseldorfer Atelier, Fürstenwall, bei der Arbeit an dem Bildnis von Paul Wunderlich nach einer Photographie (siehe zum *Portrait Wunderlich*, Bonn 1993). Der Künstler ist auch vor seinem heute zerstörten Gemälde *Röhren* sowie dem Bild *Studentin*, beide 1967, zu sehen.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Sequenz aus der Serie *Joseph Beuys. Frühe Atelieraufnahmen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1967*, Nr. III/14/30 A, 32 A, 35 (Abbildung) und 37 und III/15/2, 3, 6, 7, 9 und 10.

Die Bilder, zehn aus einer Serie von vierundzwanzig Photographien, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3 x 25,4 und 25,4 x 20,3 cm oder 27,9 x 35,6 und 35,6 x 27,9 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Vom 13. September bis zum 29. Oktober 1967 stellte Joseph Beuys im Städtischen Museum Mönchengladbach erstmals sein Œuvre in grossem Umfang aus. Freunde, Schüler, Galeristen und Sammler waren überrascht von der Fülle seines Werkes. Manfred Leve fotografierte den Künstler in seinem Atelier, bevor er die Ausstellung besuchte, wo ebenfalls Werkaufnahmen entstanden. Sie gelten heute als wichtige bildliche Belege der frühen Ausstellungspraxis von Joseph Beuys. Der Atelier- und der Ausstellungsbesuch fanden *im Oktober* statt. An seinem Arbeitsplatz ist Joseph Beuys von Werkstücken umgeben, aus denen die Skulpturen *Bergkönig (Tunnel) 2 Planeten*, 1958–1961, und *Badewanne*, 1921–1965, entstehen sollten.

Literatur

Beuys, Eva, Wenzel und Jessyka (1990), *Joseph Beuys Block Beuys*, München, 337.

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Sequenz *Joseph Beuys. Sibirische Symphonie 1963* aus der Serie *FESTUM FLUXORUM FLUXUS, Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater. Düsseldorf 1963*, Nr. 51/(2)/18, 19, 20, 21 (Abbildung), 22, 23 und 24.

Die sieben Bilder aus einer Serie von einhundertseven Photographien auf drei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 25,4 x 20,3 und 20,3 x 25,4 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Siehe die Erläuterungen zu *Szene Joseph Beuys. Lichtzeichen 1963* aus der Serie *FESTUM FLUXORUM FLUXUS, Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater*.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Szene Joseph Beuys. Lichtzeichen 1963 aus der Serie FESTUM FLUXORUM FLUXUS, Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater, Nr. 53/(1)/ 15 (Abbildung) und 16 (Abbildung).

Die beiden Bilder aus einer Serie von einhundertseben Photographien auf drei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 27,9x35,6 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Es handelt sich um Photographien der Veranstaltung, die am Samstag und Sonntag, 2. und 3. Februar 1963, jeweils ab 20.00 Uhr, in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf *als ein Colloquium für die Studenten der Akademie* stattfand. Joseph Beuys bereitete das Programm mit Nam June Paik und George Maciunas vor. Er hatte von der Veranstaltung *NEO-DADA in der Musik* am 16. Juni 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen Kenntnis, wo die Mitorganisatoren aufgetreten waren.

Der Ablauf der Veranstaltung lässt sich nicht eindeutig nachzeichnen, da ein Teil der Darbietungen sich überschneidet. Gesichert ist, dass am ersten Abend Jean-Pierre Wilhelm eine Eröffnungsansprache hielt. Es folgten neben anderen Aufführungen von Paiks *Young Penis Symphony*, Pattersons *Paper Piece* und Williams *Alphabet Symphony*, welche Zuschauer störten. Während Williams seinen *Counting Song* vortrug, führte gleichzeitig Daniel Spoerri seine *Hommage à Allemagne* auf, bei der er Jean-Pierre Wilhelms Eröffnungsansprache verballhornte. Im Verlauf dieser Einlagen führte George Maciunas andere Mitwirkende im Gänsemarsch um die Bühne herum. Daraufhin rezitierte Jackson Mac Low den *Letter for Iris, Numbers of Silence*. Es schloss sich Robert Watts Stück *Two Inches an*, bei dem Tomas Schmit und Emmett Williams ein fünf Zentimeter breites Band über die Bühne spannten, um es dann zu zerschneiden. Schliesslich wurde Georges Maciunas' *In Memoriam to Adriano Olivetti* aufgeführt. Es folgten George Brechts *Drip Music* und Dick Higgins' *Constellation*.

Joseph Beuys trat unmittelbar nach der Aufführung von *Constellation* auf und bot den *1. Satz der Sibirischen Symphonie* von 1963. Zuvor hatte er mit einem Handscheinwerfer immer wieder die Akteure und das Publikum, *sehr zu deren Verärgerung*, geblendet. Nach Joseph Beuys agierten Kópke, Willams, Maciunas, Vostell und Brecht.

Am zweiten Abend wurden neben anderen Werke von Bengt af Klintberg und Staffan Olzon aufgeführt. Paik arrangierte die Akteure zum *Fluxus Champion Contest*. Joseph Beuys agierte mit Higgins in *Graphis 118*. Er brachte schliesslich auch das kurze Solostück *Komposition für 2 Musikanten*, von vielen Teilnehmern nicht mehr erinnert, in einer Pause zur Aufführung.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



**Sequenz *Wadah* aus der Serie *Frank Stella*. Galerie Ficher Rohr Basel.
13. Juni 2007, Nr. XXIV/5/3 und XXIV/6/1, 2, 3, 4, 6 (Abbildung),
8, 9 und 13.**

Die neun Bilder aus einer Serie von einhundertundeins Photographien auf drei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung *Bali Pieces* kam Frank Stella trotz grossen Zeitdrucks am 13. Juni nach Basel. Er hatte gerade seine Ausstellung im New Yorker *Metropolitan Museum* eröffnet, wo der Aufbau einer Monumentalskulptur noch in vollem Gange war. Wenngleich körperlich erschöpft und innerlich mit dem Abschluss dieser Arbeit beschäftigt, widmete sich der Künstler ganz der Basler Ausstellung und ihren Gästen. Er erläuterte seine Arbeitsweise und ging beherzt auf Fragen ein.

Die Aufnahmen werden erstmals gezeigt.



**Szene *Peter Ingold* aus der Serie
Frank Stella. Galerie Ficher Rohr Basel.
13. Juni 2007, Nr. XXIV/6/4 und XXIV/7/16
und 20.**

Die drei Bilder aus einer Serie von einhundertundeins Photographien auf drei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Erläuterungen siehe oben.

**Sequenz *Balkonszene* aus der Serie *Frank Stella*. Galerie Ficher Rohr Basel.
13. Juni 2007, Nr. XXIV/6/16, 17, 22, 23, 27 (Abbildung) und 29.**

Die sechs Bilder aus einer Serie von einhundertundeins Photographien auf drei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Während der Eröffnung seiner Ausstellung *Bali Pieces* am 13. Juni 2007 in Basel zogen Frank Stella zwischenzeitlich der südlich gelegene Balkon des Hauses in der Schertlingasse und der Sonnenschein an. Doch die Momente, in denen er bei sich sein konnte, waren nur von kurzer Dauer.

Die Aufnahmen werden erstmals gezeigt.



Sequenz Haus Auerbach Jena. 23. Mai 2006 aus der Serie Frank Stella und Imi Knoebel in Jena 2006, Nr. XXII/96/30 (Abbildung), 31, 32 und 33, XXII/89/15 und 21.

Die sechs Photographien aus einer Serie von achtundvierzig Bildern auf zwei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Am 23. Mai 2006 wurde Imi Knoebel die Ehrendoktorwürde der Friedrich-Schiller-Universität Jena verliehen, deren Lehrstuhl für Kunstgeschichte die 1906 erstmals an einen bildenden Künstler – es war Auguste Rodin – vergebene Auszeichnung nach der Wiedereinrichtung des Kunsthistorischen Seminars aufgriff und sich zum Ziel gesetzt hat, alle zehn Jahre einen bildenden Künstler von Weltrang zu ehren.

Frank Stella wurde als Zweitem, neunzig Jahre nach Auguste Rodin, 1996 die Ehrendoktorwürde verliehen. 2006 hielt er in einem Festakt der Aula unter Ferdinand Hodlers Gemälde der *Auszug der deutschen Soldaten in den Freiheitskrieg 1813* von 1908 die Laudatio auf Imi Knoebel, dem neben der Feier eine Ausstellung im Universitätsforum gewidmet war.

Vor dem Festakt in der Aula waren die Ehrengäste zu Gast im Hause Auerbach, dem ersten aus dem Geist des Bauhauses geschaffenen Gebäude überhaupt, mit dem Walter Gropius die Massstäbe des *Neuen Bauens* vorgab. Frank Stella hat für das von ihm hoch geschätzte Wohnhaus einen Wandteppich weben lassen.

Die Photographien zeigen Frank Stella im Garten und auf dem begehbaren Dach des Hauses Auerbach sowie ihn und Imi Knoebel bei der Ausstellungseröffnung im Universitätsforum.

Die Aufnahmen werden erstmals gezeigt.



Sequenz aus der Serie Frank Stella. Bodemuseum Berlin. 30. September 2007, Nr. XXIV/48/28, 30, 31 und 35, XXIV/49/16 A, 24 A, 25 A (Abbildung), 29 A, 31 A, 35 A und 36 A und XXIV/51/10 A.

Die zwölf Photographien aus einer Serie von einhundertzweiunddreissig Bildern auf vier Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Frank Stella kam am 29. September 2007 zur Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Haas und Fuchs nach Berlin. Am nächsten Tag besuchte er mit engen Freunden das Bodemuseum und widmete sich intensiv dem Studium der europäischen Skulptur vom Mittelalter bis zum Barock. Geübt durch seine Museumsbesuche in aller Welt, besonders aber in Italien, skizzierte er für die Begleiter mit wenigen Sätzen die Besonderheiten der bildhauerischen Gestaltform und der Farbfassung.

Die Aufnahmen werden erstmals gezeigt.



**Sequenz aus der Serie *Sigmar Polke. Tanz mit dem Tuch 1986*,
Nr. X/142/2 (Abbildung), 4, 11, 13, 14, 25, 28 und 31 (Abbildung).**

Die acht Photographien der Serie mit sechsunddreissig Bildern auf einem Ektachromfilm sind auf Ilfochrome (Cibachrome) handvergrössert. Das Papierformat beträgt 25 x 36,1 und 36,1 x 25 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Der Photozyklus entstand am 14. Mai 1986 in Sigmar Polkes Kölner Atelier in der Freiligrathstrasse anlässlich der Performance, welche Sigmar Polke für den Photographen Manfred Leve inszeniert und aufgeführt hat: *Ohne Tanz für Leve kein Photo für Polke, ohne Photo für Polke kein Tanz für uns*.

Neben dem bildenden Künstler als Akteur, welcher mit einem grossformatigen, zweigeteilten Tuch mit kleinen und grossen weissen Punkten – *textile Polka*, so Polke selbst – hantiert, sind am Geschehen eine weisse Leinwand, Holzböcke und einige Gemälde des Künstlers als stille Teilhaber beteiligt. Besondere Aufmerksamkeit wecken eines seiner *Schüttbilder*, mit dem der Künstler auch und vor dem er hauptsächlich agiert, und in einem Wandregal lose gegeneinander gelehnte Leinwände, zwischen denen sich der Akteur während der Performance zeitweise verbirgt. In den seit 1984 entstehenden Schüttbildern verwendet Polke weisse Dispersionsfarbe, welche auf den Malgrund gegossen wird und, seiner Lage und der Richtung der Schüttung folgend, eine signifikante Gestaltform annimmt.

Bei einer früheren Performance hatte Polke *Das grosse Schimpftuch*, 1968, Dispersion auf Bibertuch, 400 x 470 cm, St. Georgen, Sammlung Thomas Grässlin, verwendet. Einzelne Haltungen des Künstlers erinnern an diejenigen von Joseph Beuys bei der Aktion *I like America and America likes Me* (1974).

Der Tanz vor dem und um das Bild hat eine lange Tradition. Jackson Pollock bewegte sich beim Malen seiner Bilder in choreographisch zwar nicht bewusst festgelegten Tanzschritten, aber ohne bestimmte tänzerisch-rhythmische Bewegungsformen wäre es ihm schwerlich möglich gewesen, seinen Gemälden zu einer Kompositionsstruktur zu verhelfen.

Manfred Leves Polke-Sequenz ist formal seiner *Creamcheese*-Serie von 1967 verwandt. Dort überlagert das gesamte Geschehen und die Auftritte und Aktionen der Künstler in der Diskothek ebenfalls ein bewegtes Punktraster, welches sich einer Lichtprojektion mit rotierenden Schablonen verdankt. So, wie die Lichtmaschine zugleich verfremdet und animiert, erzeugt das Tuch Polkes magische Distanz und vertraute Nähe.

Literatur

Schwerin 1996, *Sigmar Polke. Transit, Staatliches Museum*.

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



**Sequenz aus der Serie Sigmar Polke. Photographien im Atelier 1967,
Nr. III/21/1, 3, 4, 7 und III/24/17, 21, 28, 29, 30, 31, 33, 35 und 37.**

Die dreizehn Photographien einer Serie, die neununddreissig Bilder umfasst, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Die Photographien entstanden im Dezember 1967 in Sigmar Polkes Düsseldorfer Atelier in der Kirchfeldstrasse, wo der Künstler auch wohnte.

Literatur

Schwerin 1996, *Sigmar Polke. Transit*, Staatliches Museum.

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.

**Sequenz aus der Serie Sigmar Polke. Photographien im Atelier 1986,
Nr. X/142/1, 5, 6 (Abbildung), 8, 12, 15, 20, 21, 27 und 30.**

Die zehn Photographien aus einer Serie von siebenunddreissig Bildern sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.



Kommentar

Die Photographien entstanden am 14. Mai 1986 in Sigmar Polkes Kölner Atelier.

Literatur

Schwerin 1996, *Sigmar Polke. Transit*, Staatliches Museum.

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.

**Sequenz aus der Serie Sigmar Polke. Photographien im Atelier 1988,
Nr. XI/73/3, 5, 6, 7, 9 und 12 und XI/77/2 (Abbildung), 3, 5 (Abbildung),
6, 9, 11, 12 und 18.**

Die vierzehn Photographien aus einer Serie von sechzig Bildern auf zwei Negativfilmen sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 24x30,5 und 30,5x24 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Die Photographien entstanden am 15. September 1988 in Sigmar Polkes Atelier in Köln.

Literatur

Schwerin 1996, *Sigmar Polke. Transit*, Staatliches Museum.

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.



**Sequenz aus der Serie *NEO-DADA in der Musik. Düsseldorf 16.6.1962,*
Nr. Paik/Neo/3, 5, 7, 24, 25 (Abbildung), 27, 31, 33, 36, 37 und 38.**

Die elf Photographien aus einer Serie von siebenunddreissig Bildern sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Die Veranstaltung fand am 16. Juni 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen statt. Sie war von Jean-Pierre Wilhelm organisiert worden. Zur Aufführung kamen Stücke von Nam June Paik und George Brecht, Kompositionen von Sylvano Bussotti, Jed Curtis, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Dieter Schnebel, Wolf Vostell und La Monte Young. Die Interpreten waren Nam June Paik, George Brecht, Carlheinz Caspari, Jed Curtis, J. Flimm, J. G. Fritsch, W. Kirchgässer, George Maciunas, H. von Alemann, Fr. Redemann, Tomas Schmit, H. Redemann, Benjamin Patterson und Wolf Vostell.

Die Veranstaltung fand eine Woche nach Aufführungen in der Galerie Parnass, Wuppertal, statt, bei denen unter dem Titel *Après John Cage* am 9. Juni 1962 Stücke und Events von Jed Curtis, George Maciunas, Benjamin Patterson, Terry Riley und Dick Higgins geboten wurden.

Die beiden Veranstaltungen in Wuppertal und Düsseldorf gehören zu den die Happening- und Fluxus-Bewegung sowie die Aktionskunst im Rheinland initiiierenden Ereignissen. Sie bilden gleichsam die Grundlage für die weiteren, sich diversifizierenden Aktivitäten der theatralisch-musikalischen Darstellungsformen bildender Künstler. Der Titel *NEO-DADA in der Musik* benennt die künstlerischen Quellen, aus denen sich die Aktionskunst im weitesten Sinne speiste, den Dadaismus und die experimentelle Musik.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



**Sequenz aus der Serie *Nam June Paik. Hommage à Jean-Pierre Wilhelm*
1978, Nr. VII/17/3 A, 5 A, 6 A, 8 A, 10 A, 22 A, 29 A und 34 A und
VII/18/1 A, 5 A, 7 A, 9 A, 12 A und 13 A.**

Die vierzehn Photographien, eine Auswahl aus neunundvierzig Bildern auf zwei Negativfilmen, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

In der *Hommage à Jean-Pierre Wilhelm* macht Nam June Paik einen Stadtspaziergang – Walk. Während der Performance in Düsseldorf am 9. Juni 1978 legte Nam June Paik den Weg von der Kaiserstrasse 22 zur Kaiserstrasse 2 zurück. In der erstgenannten Hausnummer residierte die von Jean-Pierre Wilhelm geleitete Galerie 22, in der Paik 1959 seinen ersten Auftritt hatte, von 1957 bis 1960. Nam June Paik wohnte zum Zeitpunkt der Performance in der Hausnummer 2.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

**Szene aus der Serie *Nam June Paik. Hommage à Jean-Pierre Wilhelm 1978,*
Nr. VII/18/4 A (Abbildung).**

Die Einzelphotographie aus einer Serie von neunundvierzig Bildern auf zwei Negativfilmen ist auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um einen *gelatin silver print*. Er ist auf Hochglanz getrocknet und hat das Papierformat 35,6x27,9 cm. Er ist verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Erläuterungen siehe oben.



Sequenz aus der Serie *Ballettabend in Köln 1960*, Nr. VII/17/3, 5, 7, 11, 12, 13, 25, 31, 34 (Abbildung) und 36.

Die Auswahl von zehn Bildern aus einer Serie von fünfunddreissig Photographien ist auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Der Ballettabend fand am Mittwoch, 5. Oktober 1960, 20.00 Uhr, in der Aula des Kölner Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums statt. Beteiligt waren als Tänzer Carolyn Brown und Merce Cunningham, als Musiker John Cage und David Tudor. Zur Ausstattung der Bühne gehörten ein Flügel und Phonogeräte, mit denen Kompositionen von John Cage, Christian Wolf, Earl Brown, Toshi Ichiyangi und Bo Nilsson aufgeführt wurden. Für die Choreographie zeichnete Merce Cunningham verantwortlich. Die Kostüme entwarf Robert Rauschenberg. Der Organisator der Veranstaltung war Mary Bauermeister, Köln, im Auftrag des Managements von Musical Artists, New York, NY.

John Cage kommentierte in den Programmnotizen: *We are not, in these dances and music, saying something. We are simple minded enough to think that if we are saying something we would use words. We are rather doing something. [...] There are no symbols here to confuse one. There are no stories, no psychological problems. There is simply an activity, sound and light.* So, wie John Cage die Abwesenheit von Tönen in die Zwölftonmusik eingeführt hatte, schuf er als Erster Kompositionen mit Zeitklammern, in denen die Interpreten die Freiheit haben zu tun, was sie wollen. Dieses Verfahren sollte die Grundlage für die Entstehung der Aktionskunst werden. Merce Cunningham, klassischer Balletttänzer, war Solist des Ensembles von Martha Graham, dann ihr Choreograph, bis er 1953 sein eigenes Ensemble gründete, das eng mit John Cage zusammenarbeitete und seine Kompositionsprinzipien auf den Tanz übertrug. Auch der bildende Künstler Robert Rauschenberg wirkte zeitweise in dem Ensemble mit. Die Grenze zwischen beiden Arten der darstellenden Kunst ist aufgehoben. Die Musik ist dem Tanz nicht unterlegt, der Tanz nicht der Musik unterworfen. Vielmehr wirken sie in einem gleichberechtigten Dialog zusammen.

Der Photograph Manfred Leve wird zum dritten gleichgestellten Element des Zusammenspiels. Seine Photographien erlauben, die Abfolge zwischen choreographisch und musikalisch inszenierten Werkpartien und freien Improvisationen zu erkennen. Sie ergänzen als bildnerische Zeitklammern die Verlaufsform der Musik und des Tanzes. Mary Bauermeister studierte Photographik bei Otto Steinert an der Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken. Um 1960 ist ihr Atelier in der Lintgasse in Köln ein Treffpunkt der musikalischen Avantgarde, wo das Contre-Festival stattfand.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Sequenz aus der Serie *Blinky Palermo* 1968, Nr. III/26/1, 2, 7, 9 (Abbildung), 11, 14, 17, 21 und 30.

Die neun Photographien aus einer Serie von einunddreissig Bildern sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Die Photographien entstanden im Januar 1968 bei einem Besuch des Photographen im Atelier des Künstlers in der Düsseldorfer Sternstrasse. Manfred Leve wohnte mit seiner Frau und dem ältesten Sohn ebenfalls in der Sternstrasse. Er traf Palermo in der Bobby genannten Künstlerstammkneipe in der Düsseldorfer Altstadt, deren eigentlicher Name *Schnapsausschank Kreuzherrenecke* war. Bei einem der Treffen wurde der Zeitpunkt für den Phototermin ausgemacht. Die Aufnahmen entstanden um die Mittagszeit.

Peter Schwarze Heisterkamp, gen. Blinky Palermo, begann 1961 sein Kunststudium an der Werkkunstschule in Münster und wechselte 1962 an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. Zunächst studierte er in der Klasse von Bruno Goller, dann in der Klasse von Joseph Beuys, dessen Meisterschüler er wird. Von 1964 bis zu seinem Tod verbindet ihn eine enge Freundschaft mit Imi Knoebel, ebenfalls Schüler von Joseph Beuys.

Seinen Künstlernamen bekam Palermo von Karl-Heinz Herzfeld, gen. Anatol, welcher bemerkte, dass er mit dem von ihm erworbenen flachen Hut und seiner schwarzen Lederjacke dem durch eine im *Spiegel* erschienene Photographie bekannt gemachten Mafioso und Boxpromoter Blinky Palermo ähnele. Joseph Beuys reichte später eines seiner Bilder unter dem Pseudonym *Palermo* für die Ausstellung *Weiss/Weiss* in der Düsseldorfer Galerie Schmela ein. 1966 hatte Palermo seine erste Einzelausstellung in der Münchener Galerie Friedrich & Dahlem. 1969 übersiedelte er mit seiner zweiten Frau Kristin Hanigk, die er durch Sigmar Polke kennen gelernt hatte, nach Mönchengladbach. Trauzeugen der Eheschliessung am 10. Juli 1969 waren Ema und Gerhard Richter, mit dem er 1970 nach New York reiste, wohin er 1973 übersiedelte. 1974 unternahm Palermo mit Imi Knoebel eine Autoreise durch die USA. 1976 kehrte er nach Düsseldorf zurück und bezog das alte Atelier von Gerhard Richter. 1977 reiste Palermo mit seiner Lebensgefährtin Babette Polter in die Ferien nach Male auf die Malediven, wo er am 17. Februar starb. Seine Urne wurde im Familiengrab Heisterkamp auf dem Zentralfriedhof von Münster am 25. April beigesetzt.

Franz Dahlem: *Ich kenne im deutschsprachigen Raum aus dieser Zeit keinen Künstler, der eine Fläche im Mass so durch die Farbe bestimmt hat, dass die Fläche dadurch zu einer Öffnung des Raumes führt. Blinky Palermo hat diesen Raum immer aufgemacht [...]. Die Geometrie hat Palermo viel beschäftigt. Immer wenn er ein Prinzip stören konnte, tat er das.*

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.

Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.



Sequenz *Sky Kiss* aus der Serie *ars electronica 1982*, Nr. VIII/55/3, 4, 11, 25, 33, 34, 36 (Abbildung) und 37 und VIII/56/29 und 38.

Die zehn Photographien, eine Auswahl aus der Serie im Umfang von etwa siebzig Aufnahmen auf zwei Negativfilmen, sind auf Baryt-Papier mit festen Gradationen handvergrössert und schalenentwickelt. Es handelt sich um *gelatin silver prints*. Sie sind auf Hochglanz getrocknet und haben das Papierformat 20,3x25,4 und 25,4x20,3 cm. Sie sind verso bezeichnet und vom Photographen mit *Manfred Leve* signiert.

Kommentar

Die Photographien entstanden anlässlich der Aufführung der von Otto Piene konzipierten Performance *Sky Kiss* während der *ars electronica* in Linz am 24. September 1982. Die Besonderheit von *Sky Kiss* bestand darin, dass der Künstler Charlotte Moorman, mit Gurten gesichert, samt ihrem Cello zu einem Himmelskonzert unter ein Ballonbündel hängt und in die Lüfte aufsteigen liess.

Charlotte Moorman, geboren in Little Rock, Arkansas, studierte Cello und spielte mehrere Jahre im American Symphony Orchestra unter Leopold Stokowski. Ab 1963 wurde sie zur genuinen Interpretin der Werke u. a. von John Cage, Joseph Beuys, Stanley Brouwn (geb. 1935), Dick Higgins, Yoko Ono, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen und La Monte Young. 1963 organisierte sie ihr erstes Festival der Avantgarde in der Judson Hall in New York. Das Festival widmete sich zwar zunächst ausschliesslich der Musik, doch öffnete es sich in den Folgejahren erfolgreich allen anderen Formen der darstellenden Künste. Manfred Leve nahm mehrfach, unter anderem 1980, an dem Festival teil. 1964 begann Moormans Zusammenarbeit mit Nam June Paik. In Paiks Stück *Variations on a Theme by Saint-Saëns* (1964) war sie lediglich mit transparentem Zellophan umhüllt, unterbrach die Interpretation von *The Swan* nach der Hälfte der Aufführung, stieg in ein mit Wasser gefülltes Becken, kehrte anschliessend zu ihrem Cello zurück und beendete das Musikstück mit nassem Körper, von dem das Wasser herabtropfte. In den folgenden Jahren wiederholte sie die Performance mehrfach und trat immer wieder in Paiks Aktionen auf. 1969 agierte sie in seinem *TV-Bra for Living Sculpture*, wobei der jeweilige Klang ihres Cellos das Bild ihres TV-Büstenhalters veränderte, modulierte und regenerierte. Sie starb 1991.

Otto Piene begann malerisch mit der Herstellung von Rasterbildern, indem er Ölfarbe durch perforierte Siebe oder Schablonen presste, durch die er später auch Rauch kanalisierte und Rauchbilder schuf. 1958 gründete er mit Heinz Mack und Günther Uecker die Gruppe *Zero*, die zwischen 1957 und 1960 in seinem Düsseldorfer Atelier in der Gladbacher Strasse 69 *Abendausstellungen* durchführte. Sein spezifischer künstlerischer Beitrag waren Lichtballette, in denen Lichtbewegungen choreographiert wurden. Für das Olympiade-Gelände in München entwarf er 1972 eine dreissig Meter hohe, einen Tag- und einen Nachtsstern darstellende Licht-, Glas- und Stahlplastik, die er *Lichtsattelit* betitelte. Bereits 1964 übernahm Piene eine Gastprofessur an der University of Pennsylvania und wurde 1968 der erste Fellow des neu gegründeten Center for Advanced Visual Design am Massachusetts Institute of Technology in Cambridge. Hier intensivierte er seine Versuche mit Projekten, die er *Sky Art* nannte. Dazu zählte er alle künstlichen Ereignisse, die szenisch am Himmel zu entfesseln sind.

Literatur

Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von *Manfred Leve*, Jena und Köln, mit weiteren Literaturangaben.



Καίρός. Zur Ästhetik der Photographien Manfred Leves aus fünf Jahrzehnten

Anblick und Inszenierung

Am 21. Oktober 2003 fotografierte Manfred Leve den sein Werk *11 Scheiben* passierenden Gerhard Richter. Wie soll man dieses Lichtbild lesen? Ist es ein Porträt des Künstlers, eine Momentaufnahme, ein Erinnerungsfoto oder gar nur ein Schnappschuss? Die äusseren Indizien deuten auf eine Momentaufnahme, eine Photographie aus einer Serie. Und doch hat das Bild alle Merkmale eines Einzelwerks. Es liefert dem Betrachter zwar den Anblick eines flüchtigen Momentes, aber in ihm sind alle äusseren Indizien aufgehoben, die über Gerhard Richters künstlerische Intention Auskunft geben können. Könnten die sich in den *11 Scheiben* spiegelnden Gäste der Vernissage nicht auch von ihm verwischt gemalte Bildfiguren sein? Ist der Moment des Schreitens nicht ein Zitat aus Gerhard Richters frühem Œuvre? Manfred Leves Photographie entfaltet sich vor den Augen des fragenden Beschauers als vielschichtiges Meisterwerk, in dem nicht nur das aufgehoben ist, was ein umherschweifendes Auge durch das Auslösen der Kamera zufällig auf den Negativfilm bannt, sondern hinter dem sich ein Kosmos von Erfahrung und Erkenntnis entfaltet. Der Photograph gibt mit dem Bild all das weiter, was sich aus einer langen freundschaftlichen Verbundenheit zwischen ihm und dem bildenden Künstler mitteilen lässt, ohne dabei geschwätzig zu werden. Er hält zu seinem Bildsujet Distanz, überlässt es sich selbst. Er folgt ihm in angemessenem Abstand. Und doch wird er seiner habhaft. Er macht keine Fotos von ihm, er nimmt sich Photographien.²

Als Verhaltensweisen scheinen sich Distanzwahrung und gleichzeitige, auch nur partielle, Inbesitznahme zu widersprechen. Doch in Wirklichkeit sind sie die Voraussetzung jedes künstlerischen Schaffens und bedingen sich. Ein Maler, das ist oft benannt worden, tritt seinem Sujet gegenüber, als sei es ihm fremd. Dann eignet er es sich an, indem er es wie einen Gegenstand zerlegt und untersucht, um ihm im Bild zu neuem Leben zu verhelfen. In Manfred Leves Photographie von Gerhard Richter ist dieser vollkommen gegenwärtig. Der Photograph wird seines Gegenübers ohne Aufdringlichkeit habhaft, die zur modernen Lebenswelt gehöre wie die Sensationsphotographie, so der Phototheoretiker Karl Pawek bereits 1960. Die Kamera sei *mitten unter die fotografierten Gegenstände geraten, man müsste sie eigentlich sehen im Bilde, so nahe ist sie der Situation, gleichgültig, über welche Entfernung hin sie diese Situation photographiert.*³ Ihre allgegenwärtige Präsenz werde hingenommen, weil sie scheinbar der Vermittlung lückenloser Aktualität diene. Das Ereignis sei für den Menschen *Signal der Faktizität* geworden,⁴ so dass es *keine verschiedenen Ebenen für die moderne Kamera und für unsere Existenz* gebe. *Aus distanzierender Optik sei ein existentieller Kontakt* geworden, was sich im Bild ereigne, *ereignet sich in unserer Welt.*⁵

² Verspohl, Franz-Joachim, Hg. (2004), *'I don't make photographs, I take photographs.'* Photographien 1957–2003 von Manfred Leve, Jena und Köln.

³ Pawek, Karl (1960), 'Die neuen Dimensionen der Photographie', Kemp, Wolfgang (1983), *Theorie der Photographie III. 1945–1980*, München, 123.

⁴ Pawek, Karl (1963), *Das optische Zeitalter*, Olten und Freiburg im Breisgau, 152.

⁵ Pawek, Karl (1960), siehe oben, 123 f.

Wer den Katalog der Düsseldorfer Ausstellung *Fotos schreiben Kunst-Geschichte* von 2007, der die Düsseldorfer Kunstszene der Nachkriegszeit zu beleuchten versucht,⁶ oberflächlich durchblättert, könnte Karl Paweks Resümee bestätigt finden. Die meisten Fotos, die dort vorgestellt werden, geben vor, ihr Sujet unmittelbar zu schauen und festzuhalten. Deshalb eignen sie sich die Textautoren wie Illustrationen ihrer Werkbeschreibungen an. Ein genauer Blick auf die Fotos verrät jedoch, dass sie mehr oder weniger aufwendig arrangiert sind. Sie täuschen vor, unmittelbar entstandene Zeitzeugnisse zu sein, transportieren aber eine vermittelte, inszenierte Wahrnehmung. Im Gegensatz dazu stehen jene wenigen Photographen, die ein Geschehen als Beobachter zu begleiten und beschreibend zu kommentieren versuchen. Diese Spezies von Photographen verlässt sich auf den Anblick. Sie ist dem Gegenstand ihrer Wahrnehmung und Tätigkeit nahe und fern zugleich. Obwohl sie beim Photographieren an das Jetzt des Moments gebunden ist, betrachtet sie den Augenblick von aussen und innen, speichert ihn in ihrem visuellen Gedächtnis und weiss, dass das festgehaltene Lichtbild mit dem ephemeren Anblick wenig gemein hat. Es ist die Fixierung einer kleinen Zeiteinheit.

Anmutung und Augenblickverbindungen

Gerade diese Differenz zwischen dem Sehen und dem Photographieren ist es, die der Künstlerphotograph zu nutzen versteht. Er macht aus der Not eine Tugend. Denn das Speicherorgan des Gehirns reproduziert nicht das Einzelbild im Kopf und legt es dort auch nicht separat wie in einem Bildermagazin oder digitalen Speicher ab. Vielmehr bewahrt es die Abfolge der Bilder als raumzeitlichen Vorgang auf der Grundlage einer vorfindlichen Zeitlichkeit und mischt die Impulse der Bildfolge mit denen bereits gespeicherter Bildreihen. In die Erinnerung lässt sich ein einmal gesehener Moment nicht rein zurückholen. Im Gedächtnis lebt er symbiotisch mit unzähligen Sinneseindrücken. Ein Einzelbild, welches der Künstlerphotograph isoliert und im Umkehrverfahren vergrößert, repräsentiert einen besonderen Augenblick, einen Augenblick mit Anmutungsqualitäten. Das Gehirn besitzt die Fähigkeit des Apparates, einen Moment zu fixieren, nur bedingt. Wenn sich der Mensch erinnert, sind alle Angaben zum Gegenstand relativ und absolut zugleich. Die Vorstellungen schwanken und bekommen einen Halt erst durch den unterscheidenden und vergleichenden Geist des bildenden Künstlers. Durch ihn wird ein historischer Augenblick erinnerbar und imaginierbar.

Das photographische Kunstwerk bildet seinen Gegenstand ebenso wenig ab wie das gemalte oder skulptierte Werk. Es erzeugt ihn auf seine Weise neu, sei er gesehen oder vorgestellt. Wie den bildenden Künstler beseelt auch den Künstlerphotographen das Anliegen, im Flüchtigen das Dauerhafte festzuhalten. Er überspringt die Ebene der blossen Augenblicksverbindungen. Seit Charles Baudelaire vergleicht sich der moderne Bildschöpfer daher mit dem *vollkommenen Flaneur*, dem *passionierten Beobachter*, für den *es ein Genuss* ist, *in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Ausserhalb seines Heims zu sein und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen; die Welt zu sehn, im Mittelpunkt der Welt zu sein und der Welt verborgen zu bleiben.*⁷ Er beruft sich auf Baudelaires *Maxime, von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag.*⁸ Die Anmutung des Sujets triumphiert über den Reiz des Augenblicks.

⁶ Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.

⁷ Baudelaire, Charles (1981), *Gesammelte Schriften 4*, Dreieich, 280 f.

⁸ Ebenda, 285.

Wols, ursprünglich Otto Alfred Wolfgang Schulze, Maler und Photograph, verstand in diesem Sinne jede, vor allem aber seine bildnerische Tätigkeit als bewusste *Aufnahme und Projektion in Gleichzeitigkeit*.⁹ Analog zu Jean-Paul Sartres Feststellung *Ich sage, was ich sehe*¹⁰ hielt er dafür, dass der Künstler ein Medium der Modi des Seins werden kann, wenn er die zweite Deutungsnatur des Menschen angemessen zu nutzen versteht. Seine *Maxime Sehen heisst, die Augen schliessen* geht nicht von einer aus den üblichen Wahrnehmungserwartungen resultierenden Sichtweise der Welt aus, sondern setzt auf *Ideationen*, in denen erfahrene Realität und Fantasie zusammenspielen.¹¹ Wols sah die Photographie als Zusammenwirken von Übertragungsmechanismen und Gestaltungsabsichten. Er nutzte die Übertragungsraster produktiv für die Entstehungsraster.

In diesem Sinne denkt sich auch Manfred Leve als Photograph, der in der rheinischen Kunstszene der fünfziger und sechziger Jahre aufgewachsen ist, die damals von der informellen Malerei geprägt wurde. Das von ihm bewusst ausgesprochene und in seinem Werkprozess als Leitmotiv geltende Statement *I don't make photographs, I take photographs* reflektiert die Rolle des Photographen als Medium im Sinne von Wols und Sartre. Er verleiht dem Augenblick einen Anblick.

Flüchtigkeit und Dauer

So ist Manfred Leve bewusst ein *archaischer* Photograph geblieben. Er benutzt eine *Hasselblad* oder eine Kleinbildkamera, nie aber Teleobjektive. Er nutzt die Lichtverhältnisse am Ort des Geschehens, kurz, er manipuliert beim Nehmen der Bilder nicht. Ebenso wenig mutiliert er die Negative im Abziehverfahren, also in der Projektion. Er stellt nie Ausschnitte aus den Negativen her, sondern zieht sie stets zur Gänze ab. Daher haben die meisten Abzüge Papierränder. Mit Vorliebe nutzt er Baryt-Papier. Er arbeitet mit festen Gradationen, vergrössert von Hand und entwickelt die Abzüge, die auf Hochglanz getrocknet werden, in der Schale. Er betont immer wieder, dass es von jedem Foto in der Regel nur eine perfekte Vergrösserung gebe, um anzudeuten, wie komplex der Prozess der Transformation des Negativs in einen gelungenen Abzug ist. Die Bildformate bleiben in der Regel handlich, sie sind Graphiken vergleichbar. So bieten sie dem Betrachter die Gelegenheit, sie lesen, nachvollziehen und verstehen zu können. Manfred Leves Photographien sind Teil einer Sequenz oder Serie. Schon zu Beginn seiner photographischen Arbeit geht Manfred Leve mit der Absicht ans Werk, Personen und Gruppen im Verlauf von Veranstaltungen festzuhalten. Er betätigt sich nie als Porträt- oder Motivphotograph im klassischen Sinne. Seine *Motive* sitzen ihm nicht, sie posieren nicht für ihn. Sie unterhalten sich, sie bewegen sich oder agieren. Es kommt nur selten vor, dass sie für den Photographen innehalten. Dennoch wirkt die Einzelphotographie nur bedingt wie die Erfassung eines Moments. Manfred Leve versucht, die Stillstellung des Photographierten aufzuheben, indem er die Photographie in einem *unvollkommenen* Zustand belässt. Mit Unvollkommenheit ist hier nicht fehlende Perfektion der ästhetischen Information gemeint, sondern der Verzicht auf eine *hybride*, ihr Motiv fixierende Phototechnik. Die Übertragungsraster des Motivs, der Kamera, des Negativfilms, der Entwickler und Photopapiere behaupten sich neben den sparsamen, eher zweckdienlichen Zutaten des Photographen.

⁹ Verspohl, Franz-Joachim (1998), *'Sehen heisst, die Augen schliessen'*, Köln, Paris und Milano (1998), *Wols*, Galerie Karsten Greve, 99–103.

¹⁰ Ebenda, 99–103.

¹¹ Ebenda, 99.

Manfred Leve versteht sich als Dokumentationsphotograph seiner Zeit. Er wählte recht früh das Sujet der westdeutschen Kunstszene als *Pars pro Toto* für sein Werk, weil sie bewusst *Tendenzen und Entwicklungen aus dem Ausland* aufgriff und *fortentwickelte*.¹² In sein Blickfeld drängen die Einzelpersonen und Gruppen auf Vernissagen, bei denen sich Künstler, Kunstvermittler, Sammler und Interessierte begegnen, und schliesslich die neuartigen Aktionen, die ihre Wurzeln in der aktuellen Musik und dem experimentellen Theater der fünfziger und frühen sechziger Jahre haben. Manfred Leves Lichtbilder von bildenden Künstlern entstanden in der Regel im Dialog mit den Dargestellten. Sie präsentieren jedoch nicht nur den Künstlerfreund, sondern zeugen zugleich von der wechselseitigen Wertschätzung der jeweiligen künstlerischen Arbeit. Dieses Einvernehmen begünstigt die Entstehung von Bildwerken, die zugleich dokumentieren und im eigentlichen Sinn des Wortes *begutachten* und deshalb zu einer eigenständigen synthetischen Leistung werden, zu einem Kunstwerk. Nicht selten sind die Porträtierten im Kontext ihrer Arbeit gezeigt, beim Arbeitsprozess im Atelier oder vor einem abgeschlossenen oder entstehenden Kunstwerk. Ohne Zweifel wirken die Photographien im unmittelbaren Austausch von Photograph und Photographiertem als Vehikel der wechselseitigen Reflexion.

Die früh entwickelte spezifische Wahrnehmungsweise Manfred Leves, die er im Photographieren zu bestätigen und im Photographierten zu bewahren sucht, hat ihn dazu prädestiniert, jene Ereignisse zu dokumentieren, welche in den fünfziger Jahren zur Entstehung neuer Kunstformen beitrugen. Manfred Leve wurde lange bevor andere Photographen und Filmer auf den Plan traten der Zeuge und der genuine Interpret der flüchtigen Aktionen und Performances der frühen Fluxus- und der Happening-Bewegung, die aus Darbietungen experimenteller Musik und experimentellen Theaters hervorgegangen sind. Ihm allein verdanken sich die Bildserien, Bildsequenzen und Suiten jener heute zu den legendären und paradigmatischen Ereignissen der Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg gehörenden Veranstaltungen. Die Photographien Manfred Leves von Aktionen und Performances unterscheiden sich darin von denen späterer Photographen, dass er die Ereignisse nicht unterschiedslos gleich behandelt, sondern ihrem jeweiligen Charakter gerecht zu werden versucht. Er unterscheidet Veranstaltungen mit situativer Färbung, welche Standortbestimmungen, Abgrenzungen und Neuerungsversuche der Künstler dokumentieren, von solchen mit momenthaftem Geschehen, in denen sich spontan die produktive Spannung neuer künstlerischer Dimensionen mitteilt, und schliesslich solchen, die einen unverwechselbaren Ereignischarakter haben, gewollt sind und einer festen Regie unterliegen, wie etwa das *FESTUM FLUXORUM FLUXUS. Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater*. Nur durch ihn sind die frühen Ereignisse der Aktionskunst und ihrer Vorstufen auch für die Anschauung der Nachwelt wirkmächtig geblieben. Manfred Leve hat die Aufführung von John Cages *Music Walk* in der Düsseldorfer Galerie 22 von 1958, Sylvano Bussottis *Brève für Ondes Martenot solo* am gleichen Ort im gleichen Jahr, Nam June Paiks *Hommage à John Cage*, 1959, Merce Cunninghams *Ballettabend* in Köln, 1960, und die Veranstaltung *NEO-DADA in der Musik*, Kammerspiele Düsseldorf, 16. Juni 1962, nicht nur miterlebt, sondern als von den Akteuren akkreditierter Photograph mitgestaltet. Er gehörte gleichsam zum Plan der Inszenierung als derjenige, der der flüchtigen Darbietung bildhaft Dauer verleiht.

¹² Nürnberg, Köln, Düsseldorf und Bonn (1982), *Aktionen. Vernissagen. Personen. Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*, Kunsthalle, Kunstverein, Kunstmuseum, Rheinisches Landesmuseum, 9.

Καιρός und Beliebigkeit

Daher sind seine Aufnahmen mehr als Dokumente. Als mitgestaltender Photograph überwindet er den Status des dokumentierenden Teilnehmers. In seiner Teilhabe hebt sich das Tatsächliche in einem höheren Bildsinn auf, eine Dimension, deren Qualität sich gerade auch dann erschliesst, wenn man die Aktionsphotographien Manfred Leves mit denen anderer Künstler vergleicht, die erst wesentlich später als er in diesem Sujet arbeiteten. Ihm geht es weder darum, die Verzahnung von Künstleraktion und Publikumsreaktion zu erfassen, um so die *Durchlässigkeit des Aktionsverlaufs* darzustellen, noch darum, das Flüchtige dadurch zu charakterisieren, dass einzelne Aktionsmomente als *Fixpunkte* festgehalten und so zur Geltung gebracht werden, dass die Konturen in grobkörnigem Papier verschwimmen und dass den Gestaltformen auf den Abzügen in angerissenen Photopapieren der *festen Boden* entzogen wird.

In ihrer gestaltet ungestalteten Ganzheitlichkeit bewahren Manfred Leves Photographien den Kontext der Ereignisse. Sie erfassen jeweils die ganze Aktion und das Publikum, sofern es nicht lediglich rezeptiv verharret. In ihnen wird erkennbar, dass es den Akteuren nicht allein um Spiel, um Provokation von Unvorhergesehenem und um das Reagieren auf Zufälle geht, sondern dass sie ein interaktives Geschehen initiieren, in dem die Einzelintentionen durch den Zusammenklang einen neuen Gehalt freisetzen. Während sich der Aktionskünstler in seiner eigenen Rolle bewegt, sieht ihn der Künstlerphotograph im Umfeld der Mitwirkenden, beschreibt die intentionalen Gegensätze der Akteure, die Andersartigkeit ihres Zusammenwirkens, die Differenz zwischen den verschiedenen Richtungen der Aktionskunst. Als es für andere Fotografen und Filmern gegen Ende der sechziger Jahre zu einer Mode wurde, Aktionen, Performances und Happenings effekthascherisch abzulichten, liess Manfred Leve von diesem Sujet ab. Er besann sich auf die photographische Aufgabe, im dialogischen Umgang mit Kunst und Künstlern Spuren bildnerischer Intentionen und Ausdrucksformen zu entdecken, zu sammeln und zu fassen.

Dank seiner Erfahrung und seines Einfühlungsvermögens konnte Manfred Leve seinem Konzept der Porträtsequenz, die den photographierten Künstler in Aktion zeigt, zu einer vollendeten Gestaltform verhelfen. Er präsentiert ihn, und der Photographierte sich, entweder verhalten und kaum bewegt oder dynamisch und gestisch aktiv, vom Lichtbildner über einen längeren Zeitraum gesehen, angeblickt und in frei gewählten Abständen aufgenommen. Die Bildnissequenzen von Blinky Palermo, Nam June Paik und Sigmar Polke gehören zu den Ausnahmeerscheinungen moderner Porträtphotographie. Wie bei den Aktionsphotographien hat Manfred Leve die Künstler in den Photosequenzen mit stoischer Gelassenheit photographiert. Es ging ihm nicht darum, aus der Vielzahl der Bilder am Ende eines als Joker herauszuziehen. Vielmehr hat er immer die Serie im Kopf. Da Manfred Leve zu den wenigen Photographen gehört, die ihren *Objekten* treu bleiben, entstanden kontinuierlich aufgenommene Serien, die den Werkprozess etwa von Emil Schumacher, Gerhard Hoehme, Nam June Paik, Günther Uecker, Klaus Rinke, Karl Otto Götz, Peter Brüning, John Cage, Joseph Beuys und nicht zuletzt von Gerhard Richter und Sigmar Polke offen legen. Es wird sich zeigen, ob deren Photographien von Manfred Leve nicht in nuce ihre Kunsttheorie vergegenwärtigen. Denn in die Bilder ist nicht weniger eingegangen als die Kontinuität und die Zäsuren von Werkverläufen im Kontext.

Im Sinne dieser wechselseitigen Bezüge hat Manfred Leve auch Kunstvermittler, Galeristen, Sammler und Intellektuelle photographiert. Er fängt das Zusammenwirken und die Arbeitsteilung zwischen Galeristen, Journalisten und Autoren ein. Ihm verdanken sich, damals keineswegs gängig, Aufnahmen von Vermittlern wie Will Grohmann, dem Doyen der Kunstkritiker, welcher bereits in den zwanziger Jahren für das Werk von Paul Klee eintrat und sein Hausautor wurde, von Albert Schulze-Vellinghausen, von Pierre Restany, Julien Alvard, Jean Paulhan, Anthony Thwaites, Ernst Bloch, Anna Klapheck und Hans-Georg Gadamer sowie der Generation jüngerer Kritiker wie Rolf Wedewer, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg und Willi Bongard. Wie die Porträts von Galeristen, etwa von Jean-Pierre Wilhelm, Alfred Schmela, Hans-Jürgen Niepel, Konrad Fischer und René Block, dokumentieren sie den Habitus mehrerer Generationen eines Berufsstandes. Manfred Leve war gleichsam ihr *Hausphotograph*.

In gewisser Weise sind die photographischen Reihen Manfred Leves August Sanders Zyklus *Menschen des 20. Jahrhunderts* verwandt,¹³ allerdings mit dem Unterschied, dass der Vorgänger mit seinen Photographien einen *Schnitt* durch die Zeit versuchte und die Objekte in der Regel nur einmal erfasste, während Manfred Leve die Personen der ihm vertrauten Kunstszene immer wieder aufnahm. Entstand durch Sander ein aus der *wissenschaftlichen Reihenphotographie* entwickeltes *Sozialporträt der Weimarer Republik*,¹⁴ ergibt sich in ihrer Zusammenschau aus Manfred Leves, in nunmehr fast fünf Jahrzehnten aufgenommenen, photographischen Sequenzen ein repräsentativer Querschnitt des Kunstgeschehens vorwiegend in Deutschland. Wie Sander nicht beiläufig photographierte, tut dies auch Manfred Leve nicht. Doch während Sander seine Motive *präparieren* und vor eine ausgewählte Kulisse stellen musste, um sein Ziel zu erreichen, trifft Leve seine Motive bereits in einem von Artifizialität erfüllten Umraum an. Mit der Beschränkung seiner Motivwahl auf die Kunstszene entschied er sich, wie er es einmal ausdrückte, gegen die *Beliebigkeit* der Sujets in der Photographie seiner Zeit. In seinen Photosequenzen ist, wie in jeder Kunst, nicht nur die Zeitgeschichte, der Zeitgeschmack und der Zeitgeist gegenwärtig, sondern sind die reproduktiven Aspekte der Photographie dem gestaltenden Vermögen dienstbar gemacht, so dass der Betrachter das Lichtbild als Dialogfeld erkennt, in dem sich nicht nur Tatbestände feststellen lassen, sondern die Bewegung eines sich ihnen stellenden Kopfes nachvollzogen werden kann. Photographiert ist das *Da- und Sosein* der Sujets, wie Manfred Leve geschrieben hat. So überdauern sie und bleiben gegenwärtig. Wie sie gelegentlich überhaupt erst durch den Photographen überlebensfähig werden, belegt die Szene *Joseph Beuys. Lichtzeichen 1963* aus der Serie *FESTUM FLUXORUM FLUXUS, Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater*. Dass Joseph Beuys während der Aufführungen Lichtsignale aussandte, erinnerte kaum einer der zur Veranstaltung später befragten Teilnehmer und wäre vergessen worden. Manfred Leve erfasste den Moment vor und während der *Blendung*. Dank seines Anblicks im richtigen Moment weiss die Nachwelt um das Geschehen. *Καιρός*.

Franz-Joachim Verspohl

¹³ Sander, August (1976), *Menschen ohne Maske. Photographien 1906–1952*, München, unpag.

¹⁴ Molderings, Herbert (1981), 'Argumente für eine konstruierende Photographie', *Kritische Berichte*, 9/3/1981, 19.

Biographie und Bibliographie Manfred Leves mit einer Auswahl der Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträgen.

- 13.8.1936** Geburt in Trier, Kindheit und Jugend in Köln und Düsseldorf.
- 1954** Teilnahme an der Ausstellung *Jugend fotografiert* im Rahmen der *photokina*, Köln.
- 1956** Reifeprüfung am Comenius-Gymnasium in Düsseldorf-Oberkassel.
- 1956** Beteiligung an der Ausstellung *Jugend fotografiert* im Rahmen der *photokina*, Köln. Erste Aufnahmen von Vernissagen, unter anderem in der Wuppertaler Galerie Parnass.
- 1956–1960** Studium der Rechtswissenschaften, Kunstgeschichte und Orientalistik (Turkologie, Osmanistik und Arabistik) an den Universitäten in Freiburg im Breisgau, München, Berlin, Freie Universität, und Köln. Zu den kunsthistorischen Lehrern zählten Kurt Bauch in Freiburg im Breisgau, Hans Sedlmayr in München. Aufnahmen der Eröffnung der *Galerie 22*, Düsseldorf.
- 1958** Teilnahme an der Ausstellung *Jugend fotografiert* im Rahmen der *photokina*, Köln: Photographien der Vernissagen der *Galerie 22*, Düsseldorf, und der Musikdarbietungen von John Cage und Sylvano Bussotti am gleichen Ort.
- 1959** Photographien der Aufführungen *Hommage à John Cage* von Nam June Paik in dessen Kölner Atelier vor Freunden und in der *Galerie 22*, Düsseldorf, sowie Aufnahmen der dortigen Vernissagen, unter anderem jener von Gerhard Hoehme, bei der Fotos mit Will Grohmann entstehen.
- 1960** Aufnahmen des *Contre-Festivals* im Atelier von Mary Bauermeister in Köln und des *Ballett-abends* von John Cage und Merce Cunningham in Köln.
- 1961** Erste juristische Staatsprüfung. Photographien der Aufführung *Originale* von Karlheinz Stockhausen im Kölner Theater am Dom und der Vorbereitung der Ausstellung Günther Ueckers in der Düsseldorfer Galerie Schmela.
- 1961–1965** Juristischer Vorbereitungsdienst und Arbeit an einer Dissertation über EU-Wettbewerbsrecht.
- 1962** Heirat mit Heidi Bärbel Weides. Aufnahmen der Veranstaltung *NEO-DADA in der Musik* in den Kammerspielen Düsseldorf und *The Broadway Opera* von Dick Higgins in den Kölner Lichtspielen Die Lupe.
- 1963** Photographien des *FESTUM FLUXORUM. Musik und Antimusik – Das Instrumentale Theater* in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und der *Exposition of Music – Electronic Television* von Nam June Paik in der Wuppertaler *Galerie Parnass*.
- 1964** Geburt des Sohnes Marc Daniel. Aufnahmen der Eröffnung der Ausstellung *Zehn junge Düsseldorfer Maler* im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.
- 1966–1967** Zweite juristische Staatsprüfung. Promotion zum Dr. iur. an der Universität zu Köln. Aufnahmen der Eröffnung der Düsseldorfer Diskothek *Creamcheese* und der Ausstellung *Carl Andre* in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer, zur der auch Joseph Beuys kam. Photographien von Joseph Beuys in seinem Atelier in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Aufnahmen von Konrad Klapheck in seinem Düsseldorfer Atelier in der Taubenstrasse, von Sigmar Polke in dessen Wohnung und Atelier in der Düsseldorfer Kirchfeldstrasse und von Gerhard Richter in seinem Atelier im Düsseldorfer Fürstenwall.
- 1967–1969** Rechtsanwalt beim Amts- und Landgericht Düsseldorf. Aufnahmen während der *Internationalen Lidl-Arbeitswoche* am 7. Mai 1969 vor und in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.
- 1967** Eintritt in den Öffentlichen Dienst mit Aufgaben im Bereich der nationalen und internationalen Beschäftigungs- und Bildungspolitik in der Bundesanstalt für Arbeit, verbunden mit zahlreichen Dienstreisen in fast alle Kontinente.

- 1968** Aufnahmen der Eröffnung der Ausstellung *Jan Dibbets* in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer und von Blinky Palermo in dessen Wohnung und Atelier in der Sternstrasse, Düsseldorf.
- 1969** Umzug nach Nürnberg. Photographien des *Kunstmarkts Köln*, 1969.
- 1971** Geburt des Sohnes David Philipp.
- 1980** New York NY, *15th Annual Avantgarde Festival of New York*, World Trade Center.
- 1982–1983** **New York**, *Nam June Paik*, The Whitney Museum of American Art, mit Photographien von Manfred Leve. **Nürnberg**, Köln, Düsseldorf und Bonn, *Aktionen. Vernissagen. Personen. Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*, Kunsthalle, Kunstverein, Kunstmuseum, Rheinisches Landesmuseum, mit Photographien von Manfred Leve und Texten von Curt Heigl, Wulf Herzogenrath, Hans Albert Peters, Christoph R. Rüger, Manfred Leve, Karl Ruhrberg, Klaus Honnef.
- 1984** **Houston TX**, *Gilbert and Lila Silverman Collection*, The Museum of Art, mit Photographien von Manfred Leve.
- 1986** **Köln**, *Die 60er Jahre – Kölns Weg zur Kunstmetropole*, Kunstverein, mit Photographien von Manfred Leve.
- 1987** **Düsseldorf**, *Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys. Die Akademie. Der allgemeine Aufbruch. 1962/1987*, Kunstmuseum, mit Photographien von Manfred Leve.
- 1988** **New York NY**, *Fluxus*, The Museum of Modern Art. **Berlin**, *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. **Hendricks**, Jon, *Fluxus Codex*, New York.
- 1989** Frankfurt am Main, *Manfred Leve*, Galerie Ryszard Varisella. Bonn, *Deutsche Photographie im 20. Jahrhundert*, Rheinisches Landesmuseum. **Köln**, *Video-Skulptur, retrospektiv und aktuell, 1963*, Kunstverein.
- 1991** **Köln**, *Nam June Paik/Manfred Leve. 'Nam June Paik Exposition of Music-Electronic Television'*, Galerie Berndt, mit Text von Wulf Herzogenrath. **Goslar** und Düsseldorf, *Nam June Paik*, Mönchehaus-Museum für Moderne Kunst und Städtische Kunsthalle.
- 1992** Frankfurt am Main, *John Cage*, Galerie und Buchladen *Land in Sicht*. **Seoul**, *Nam June Paik*, The National Museum of Contemporary Art. **Köln**, *Fluxus – Intermedia Köln 1992*, Kunstverein.
- 1993** **München**, *Fluxus – Intermedia Köln 1992*, Praterinsel.
- 1994** Köln, *Musik Triennale*. **Antwerpen**, Chicago, Columbus, Barcelona, Minneapolis MN und New York, *In the Spirit of Fluxus*, Hessenhuis, Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Visual Arts, Fundacio Antoni Tàpies, Walker Art Center und Whitney Museum of the American Art. **Schneede**, Uwe M., *Joseph Beuys. 'Die Aktionen'. Kommentiertes Werkverzeichnis mit photographischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit.
- 1995** **Marseille**, *In the Spirit of Fluxus*, MAC. **Gera**, Istanbul, Vilnius, Warschau, Budapest, Ljubljana, Brünn, Skopje, Sofia, Athen, Ishøj, Tel Aviv, Sydney, Melbourne, New Plymouth, Osaka, Kamakura, Seoul, Gent, und andere Orte, *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Düsseldorf 1962–1994*, Kunstsammlung Orangerie und Bahnpost und andere Orte. Düsseldorf, *Düsseldorfer Avantgarde*, Galerie Fricke. **Nürnberg**, *Gegengewichte*, Kunsthalle. **Tokio**, *Revolution: Art of the Sixties from Warhol to Beuys*, Museum of Contemporary Art. **Klant**, Michael, *Künstler bei der Arbeit. Von Photographen gesehen*, Ostfildern-Ruit.

- 1996** **Düsseldorf**, *mixed pixels*, Kunstmuseum.
Schwerin, Sigmar Polke. *Transit*, Staatliches Museum.
St. Petersburg, Fluxus, Smoly Kathedrale und Haus des Künstlers.
- 1997** **Bonn**, *Deutsche Photographie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bundeskunsthalle.
- 1998** **Melbourne**, *Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination*, National Gallery of Victoria.
- 1999** Nürnberg, *Gerhard Richter by Manfred Leve. Photos 1967–1999*, Galerie Lindig in Paludetto.
 Berlin, *John Cage. Photos by Manfred Leve. Aufnahmen zur Uraufführung der Neufassung von '4' 33''' (1952)*, Köln 1986, Wiens Laden und Verlag.
Bremen, Fluxus/Video, Paik, Kunsthalle.
 Bad Arolsen und Erlangen, *Künstlerporträts*, Museum und Städtische Galerie.
Berlin, *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Nationalgalerie.
Bärnreuther, Andrea und Schuster, Peter-Klaus, Hg., *Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*, Köln, mit Photographien von Manfred Leve.
Koldehoff, Stefan, 'Manfred Leve. Ich wollte die Aura der Zeit einfangen', *art*, 10 (Oktober).
- 2000** Köln, *Sigmar Polke by Manfred Leve. 'Tanz mit dem Tuch 1986'. 17 Photographien*, Almut Gerber Kunst GmbH.
New York, Seoul und Bibao, *The World of Nam June Paik*, The Guggenheim Museum, mit Photographien von Manfred Leve.
Austin TX, Seattle, *The New Frontier: Art and Television 1960–1965*, Austin Museum of Art.
 Budapest, *Joseph Beuys-Symposium*, Kunsthalle.
- 2001** Düsseldorf, *Achim Duchow by Manfred Leve*, Galerie Maier-Hahn.
Siegen, *Intermedia/Dialog der Medien*, Museum für Gegenwartskunst.
Barcelona, *Antagonismes*, Museo d'Art Contemporani.
 Nürnberg, *Portrait*, Galerie Lindig in Paludetto.
Aachen, *Aktion Manresa – Die Fotodokumentation Joseph Beuys und Ignatius von Loyola*, Jesuitenkirche St. Alfons.
- 2002** **Duisburg**, *Nam June Paik. Fluxus und Videoskulptur*, Lehmbruck Museum, mit Photographien von Manfred Leve.
Köln, *Licht und Farblicht. Manfred Leve (Fluxus-Dokumentar-Photos). Rosa M. Hessling (Licht-Bilder)*, Galerie Inge Baecker.
Düsseldorf, *Nam June Paik. Rhineland is my artistic HEIMAT*, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft.
- 2003** **Schwerin**, *John Cage*, Staatliches Museum, mit Photographien von Manfred Leve.
Düsseldorf, *Photographien von Benjamin Katz, Erika Kiffel und Manfred Leve*, Archiv künstlerischer Photographie der rheinischen Kunstszene, Galerie Hete Hünermann.
Düsseldorf, *Fluxus in Deutschland 1962/63*, Kunsthalle.
Frankfurt am Main und München, *Grotesk. 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Schirn Kunsthalle und Haus der Kunst.
- 2004** **Verspohl**, Franz-Joachim, Hg. (2004), 'I don't make photographs, I take photographs.' *Photographien 1957–2003 von Manfred Leve*, Jena und Köln.
Leve, Manfred, *Leve sieht Beuys. Block Beuys – Photographien*, Göttingen.
- 2005** **Köln**, *Paik and Beyond*, Art Cologne, Sonderschau.
Nürnberg, *Leve sieht Paik. Manfred Leves Photographien von Nam June Paiks Ausstellung Exposition of Music – Electronic Television*, Germanisches Nationalmuseum.
Humblebaek, *Gerhard Richter*, Louisiana Museum of Modern Art.
- 2006** Photographien Imi Knoebels und Frank Stellas in Jena anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an den Erstgenannten durch die Friedrich-Schiller-Universität, wo der zehn Jahre zuvor mit dem Titel geehrte amerikanische Künstler Stella die Laudatio hielt.

- 2007–2008** Photographien während der *Art/38/Basel* und von Frank Stella in Basel anlässlich seiner Vernissage in der Galerie Ficher Rohr sowie in Berlin anlässlich seiner Ausstellungseröffnung in der Galerie Haas und Fuchs und bei einem Besuch im Bodemuseum.
 Frankfurt am Main, *Nam June Paik by Manfred Leve*, Museum für Kommunikation.
Buschmann, Renate und Von Wiese, Stephan, Hg. (2007), *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*, Düsseldorf und Köln, mit umfangreichem Katalog.
Brüssel, *Visit(e). Werke aus der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland*.
New York, Berlin und Rom, *Into me/Out of me*, Museum of Modern Art.
Berlin, Jason Rhoades, Sammlung Flick, Hamburger Bahnhof.
Seoul, *Nam June Paik*, Museum of Contemporary Art.

Photographie von Manfred Leve in öffentlichen und privaten Sammlungen (Auswahl)

Berlin, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz
Berlin, Sammlung Zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland
Bonn, Rheinisches Landesmuseum
Bremen, Kunsthalle
Detroit MI, Gilbert and Lila Silverman Collection
Düsseldorf, AFORK museum kunst palast
Düsseldorf, Archiv künstlerischer Photographie der rheinischen Kunstszenen
Duisburg, Lehmbruck Museum
Jena, Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität
Köln, Museum Ludwig
Schwerin, Staatliches Museum
Seoul, National Museum of Contemporary Art
Stuttgart, Staatsgalerie
Stuttgart, IBM
Wien, Museum moderner Kunst
und
Privatsammlungen in Europa, Asien, Südamerika, Kanada und den Vereinigten Staaten von Amerika.

Impressum

Konzept und Edition

Galerie Ficher Rohr
info@ficherrohr.ch

Photographie

Manfred Leve und Sigmar Polke

© Manfred Leve 2008

© Sigmar Polke 2008

Bildrecht Dritter

Frank Stella 2008

Gerhard Richter 2008

Manfred Leve 2008 für Palermo, Nam June Paik, John Cage

Sigmar Polke 2008

VG Bild-Kunst Bonn 2008 für den Nachlass Joseph Beuys

Text

© die Autoren

Gestaltung und Druck

Mattenbach AG

www.dasmedienhaus.ch



Basel, Schertlingasse 4