



everybody

TIM KELLNER

everybody

木

# SIGNIFIKANTE SIGNATUREN XVI

Mit ihrer Katalogedition »Signifikante Signaturen« stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor.

In the 'Significant Signatures' catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt.





# TIM KELLNER

vorgestellt von *presented by*

Uwe Neumann · Kornelia Röder



**Im Bruch** · 2013  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
120 × 195 cm



## Uwe Neumann im Gespräch mit Tim Kellner

1. DEZEMBER 2015

*Tim, ich habe dich bei der Verleihung des Rostocker Kunstpreises 2009 für Schwarz-Weiß-Fotografie kennengelernt. Ich kann mich noch an das Jubeln erinnern, das im Raum war. Was hat der Preis für dich bedeutet?*

Sehr viel! Vor allem zu diesem Zeitpunkt, da ich gerade eine Arbeitsweise abgeschlossen hatte, die mich bis dahin vollständig bestimmt hatte und die unmittelbar mit meiner Form von Schwarz-Weiß-Fotografie und einer bestimmten Haltung zusammenhing – nämlich das Arbeiten in vielen einzelnen Bildern, die insgesamt eine große Geschichte in sich tragen. Bei der Nennung meines Namens am Tag der Preisverleihung fiel mir das schlagartig auf, denn damals hatte ich schon länger begonnen, nur noch in Farbe zu arbeiten. Es war ein tolles Gefühl, dass meine bisherige Arbeit auf diese Art gewürdigt wurde – nicht zuletzt, weil der sprichwörtliche Jubel offensichtlich eine Menge Freunde meiner Arbeit offenbarte.

*Wie findest du die Themen für deine Bilder?*

Das ist immer wieder schwer zu erklären: Ich stelle mir vor, dass all das, was in Bildern entsteht, schon im Raum da ist. Das klingt so esoterisch...

## Uwe Neumann in conversation with Tim Kellner

1 DECEMBER 2015

*Tim, I first met you when you were awarded the 2009 Rostock Art Prize for Black and White Photography. I can still remember the cheering in the room. What did that prize mean to you?*

A great deal! Particularly at that time, when I had just finished working in a way that until then had completely dominated me and which was directly connected with my style of black and white photography as well as a certain approach – namely, working with many individual images that together carry a great story in them. When my name was called on the day of the awards ceremony I suddenly realised that, as by then I had already started working exclusively in colour. It was a great feeling when tribute was paid to my previous work in that way – not least because the general cheering revealed that there are evidently many admirers of my work.

*How do you find the topics for your pictures?*

That is always difficult to explain: I imagine that everything that appears in pictures already exists in space. That sounds so esoteric...

To put it another way: there is usually a certain feeling or a recollected image in my mind's eye and occasionally it happens that I see precisely that image somewhere. That is then the proof that this

Mit anderen Worten: Es gibt meist ein bestimmtes Gefühl oder Erinnerungsbild vor meinen Augen und mitunter passiert es, dass ich genau dieses Bild irgendwo sehe. Dann ist es der Beweis, den diese Erinnerung benötigt. Und wenn es ein geeigneter Ort ist, dann entsteht das Bild genau an diesem Ort. Man könnte vom »Arbeiten aus assoziativer Erinnerung« sprechen. Wenn das dann immer noch nicht ausreicht, muss ich den fehlenden »Rest« hinzufügen. Eben als Bildkomposition: Erst das rudimentäre vorhandene Gerüst, dann die Attribute in Farbe, die Stimmung, das Licht – wenn nötig, werden diese auch digital ergänzt. Alles muss den Eindruck erwecken, dass es vor Ort gefunden wurde, meist stammen die Bildideen aber entweder aus dem kulturellen Gedächtnis oder sind Reaktionen auf direkte, manchmal tagesaktuelle Ereignisse. Im besten Fall hat das Foto einen Hang zur Künstlichkeit, welche ein Unbehagen beim Betrachter erzeugt. Diese Wirkung finde ich dann besonders spannend.

*Mir fällt auf, dass du bevorzugt in Serien gearbeitet hast, beispielsweise in deinen früheren Schwarz-Weiß-Arbeiten oder in den Porträts. Es sind keine seriellen Herangehensweisen festzustellen, sondern dich interessiert ein einzelnes*

memory requires. And if the place is suitable, then the picture is produced in exactly that place. You could call it "working from associative memory". If that is still insufficient, I have to add the "remainder" that is missing. It is like a pictorial composition: first the rudimentary framework, then the attributes of colour, mood, light – if necessary, these things can also be added digitally. Everything has to give the impression that it was found on the spot; but mostly my pictorial ideas either arise from cultural memory or are reactions to direct, sometimes topical events. At best, the photo has a tendency towards artificiality, which produces a feeling of unease in the viewer. I find this effect particularly fascinating.

*It strikes me that you have favoured working in series, for example in your earlier black and white works or in the portraits. There is no serial approach evident, but you are interested in a single "recollected image" that is created from several works which can be interpreted as a series.*

Yes, that's right. I do not work in a serial way at all. The fact that a number of portraits have been produced has nothing to do with a serial manner of thinking; rather, it was necessary for me insofar as each individual image could represent a particular characteristic of humanity – as a kind of allegory.

*»Erinnerungsbild«, das aus mehreren Arbeiten entsteht, die als Serie verstanden werden können.*

*Looking at your works, the question arises as to why photography became your artistic medium?*

Ja, das stimmt. Ich arbeite überhaupt nicht seriell. Dass eine Reihe von Porträts entstand, hat gar nichts mit seriellem Denken zu tun, sondern war für mich insofern notwendig, weil jedes einzelne Bild für eine bestimmte Wesenseinheit des Menschen stehen könnte – als eine Art Allegorie.

*Wenn man deine Arbeiten betrachtet, stellt sich die Frage: Warum ist eigentlich die Fotografie dein künstlerisches Medium geworden?*

Das kann ich ganz einfach beantworten: Wenn ich malen könnte, hätte ich vielleicht gemalt. Tatsächlich hat mich die Fotografie als technisches Medium nie sonderlich interessiert – übertrieben gesprochen. Es geht um das Bild. Wenn ich ein Bild betrachte, dann sehe ich darin etwas ganz anderes. Es ist zwar mit fotografischen Mitteln produziert, aber es trägt eine malerische Idee in sich. Wenn es als Fotografie wahrgenommen wird, dann wird es dadurch spannend, weil Fotografie in einem ganz anderen Kontext als Malerei

That is very simple to answer: if I were able to paint, I would perhaps have painted. In fact, I have never been particularly interested in photography as a technical medium – that's overstating it somewhat. It's all about the image. When I look at an image, I see something completely different in it. Although it has been produced by photographic means, it has a painterly idea within it. If it is perceived as photography, it becomes exciting because photography is read in a completely different context than painting. But nevertheless, the connections are fluid – it isn't important... Perhaps it is also the supposed simplicity of the medium: you release the shutter and hey presto!

*Do you believe in the authenticity of photography?*

Well, the apparent authenticity of photography is based on the fallacy that photography per se is reality. This notion is created by the medium itself. The technical apparatus and the "process" associated with it enjoy high status in our technoid society. Everything I have discovered for myself and appreciate as great

**Deutungshoheit, fünfteilig** · 2013  
Pigmentdrucke auf Barytkarton  
18 × 24 cm



gelesen wird. Aber trotzdem sind die Bezüge fließend – es spielt keine Rolle... Vielleicht ist es auch die vermeintliche Einfachheit des Mediums: Auslösen, fertig!

*Glaubst du an die Glaubwürdigkeit der Fotografie?*

Naja, die scheinbare Glaubwürdigkeit der Fotografie beruht auf dem Trugschluss, dass Fotografie per se Realität sei. Diese Auffassung bringt das Medium selbst hervor. Der technische Apparat und der damit verbundene »Prozess« genießt in unserer technoiden Gesellschaft einen hohen Stellenwert. All das, was ich als große Kunst der Fotografie für mich gefunden habe und schätze, sind die Versuche, die Wirklichkeit realitätsgetreu darzustellen und durch eine Verschiebung ein Unbehagen zu erzeugen. Daraus wird eine »verschobene Wirklichkeit«. Also: Nein. Fotografie ist nicht wichtig, sie ist nur ein Werkzeug. Und wenn ich dieses Werkzeug benutze, dann werden die Dinge unter dem Signum der Fotografie gelesen. Nun könnte man sagen, Fotografie hat mit Malerei nichts zu tun, aber eine Bildwirkung kann dennoch einen malerischen Aspekt haben.

art in photography are attempts to represent reality accurately while producing a sense of unease through a shift in perspective. The result is a “displaced reality”. And so: No. Photography is not important, it is merely a tool. And if I use this tool, the things are read under the designation of photography. It could be argued that photography has nothing to do with painting, but there can still be a painterly aspect to the effect of an image. And since it was important to convey a specific emotion in my works, this painterly aspect was predominant. Nowadays I work in a different way.

*That is evident in your most recent works, which have a lot of Romanticism about them – one might be reminded of Caspar David Friedrich, but the effect of your works is quite different...*

...Despite a romantic idea in the production of the image. In these works the picture is treated strictly as photography: high-resolution, precise, with even lighting. All these attributes which are generally regarded as part of traditional “objective” photography as seen in the works of Andreas Gursky, and also of Jeff Wall.



Und weil es wichtig war, eine bestimmte Emotion in meinen Arbeiten zu transportieren, ist das Malerische vorherrschend gewesen. Heute arbeite ich anders.

*Das sieht man in deinen jüngsten Arbeiten, die sehr viel Romantik beinhalten – man könnte an Caspar-David Friedrich denken, aber in ihrer Wirkung sind deine Arbeiten ganz anders...*

...trotz einer romantischen Idee in der Bildgebung. In diesen Arbeiten wird das Bild strikt als Fotografie behandelt: hochauflösend, präzise, mit gleichmäßigem Licht. Alles Attribute, die landläufig der klassisch »objektiven« Fotografie zugerechnet werden, wie sie sich in den Positionen von Andreas Gursky, aber auch Jeff Wall darstellt.

*Wer sind deine Vorbilder? Hast Du welche?*

Ganz klar und unübertroffen: Jeff Wall. Mich fasziniert langsames Arbeiten und sprichwörtliches Abarbeiten an einem Bild, weil es die Intensität verstärkt, die vielleicht nicht sichtbar ist, aber trotzdem ihre Wirkung entfaltet.

Ich würde aber nicht von Vorbildern sprechen, sondern von Inspiratoren: Gerhard Richter zum Beispiel, weil er das Malerische bzw. die Fotografie in der Malerei vorangebracht hat. Oder der Ire, Francis Bacon, der die Zerstörung und die Entmenschlichung des Menschseins erfasst hat. Sie behandelten Grundthemen, die mich auch beschäftigen. Die Vereinzelung des Individuums in der Gesellschaft, die Losgelöstheit von gesellschaftlichen Zusammenhängen – elementare Formen von Einsamkeit. Sie bilden den Grundtenor von Melancholie. Das ist mein Arbeitsfeld, das sich unbewusst wie ein roter Faden durch meine Arbeiten zieht.

*Ich weiß, wie du arbeitest, aber vielleicht könntest du es noch mal erklären. Es ist auch interessant, da du die analoge Fotografie zugunsten der digitalen Bildbearbeitung aufgegeben hast. Wie würdest du deine Arbeitsweise heute beschreiben?*

*Who are your role models? Do you have any?*

Quite clearly and without a doubt: Jeff Wall. I am fascinated by a slow manner of working and the idea of slaving away at an image, as it were, because it strengthens the intensity, which is perhaps not visible but nevertheless unfolds its effect.

However, I would not talk of role models but rather of inspirers: Gerhard Richter for instance, because he has promoted painterliness or furthered the transfer of photography into painting. Or the Irishman, Francis Bacon, who captured the destruction and dehumanisation of human existence. They dealt with fundamental themes that also interest me. The isolation of the individual in society, detachment from social connections – elemental forms of loneliness. These create the basic tenor of melancholy. That is my field of work, which unconsciously forms a recurrent theme throughout my works.

*I know how you work, but perhaps you could explain it once again. It is also interesting that you have given up analogue photography in favour of digital image processing. How would you describe your manner of working today?*

It is at any rate very slow, because the images have to undergo a kind of maturation process. There is an initial impression, a first picture or an initial memory, whether outdoors or at a party. I either have to reproduce this internal image or I try to transfer the idea to a new situation, then I completely restage the image. Sometimes I take a snapshot and then manipulate it until I achieve the effect I was looking for. In the past, that was only possible by using a large number of images – like a mosaic. Now – since I use only digital photography – this mosaic can be contained within a single image. What is important is that the photographic image retains its claim to reality. "Nudging pixels" is ultimately like painting.

*You are an art photographer, aren't you? According to the definition of "art photography", everything is influenced by you, from the idea for the picture to the image that we later see. So you don't take a mere snapshot?*

Sie ist auf jeden Fall sehr langsam, weil die Bilder tatsächlich eine Art von Reifeprozess durchlaufen müssen. Es gibt einen ersten Eindruck, ein erstes Bild oder einen ersten Erinnerungsanklang, sei es in der Natur oder auf einer Party. Das innere Bild muss ich entweder reproduzieren oder ich versuche, die Idee auf eine neue Stelle zu übertragen, dann inszeniere ich das Bild komplett neu. Manchmal nehme ich den Schnappschuss und manipulierte ihn weiter, bis der Effekt eintritt, den ich gesucht habe. Früher war das nur in einer großen Anzahl von Bildern möglich – wie ein Mosaik. Jetzt kann – da ich nur noch digital arbeite – dieses Mosaik auch in einem einzigen Bild enthalten sein. Wichtig dabei ist, im fotografischen Bild diesen Wirklichkeitsanspruch zu erhalten. »Pixel schubsen« ist am Ende doch wieder wie beim Malen.

*Du bist ein Kunstfotograf, oder? Nach der Definition der »Kunstfotografie« wird alles von der Bildidee bis zum Bild, alles, was wir nachher sehen können, von dir beeinflusst. Du machst also keinen reinen Schnappschuss?*

Wenn du den Schnappschuss als Garant für ein »echtes« oder »wirkliches« Bild verstehen willst – im Gegensatz zu einem Bild, das künstlerisch bearbeitet wird –, Fotografie bleibt es trotzdem. Darin sehe ich keinen Unterschied. Überlagerung, Verwischung, Bewegungsunschärfe hat im fotografischen Sinne eine Plausibilität, weil wir es so wollen! Wir wollen es glauben, da wir uns ständig durch unser selbstverständliches Knipsen unserer Existenz durch das Medium »Fotografie« versichern. Wir übertragen diese vermeintliche Gewissheit auf alle anderen fotografischen Ergebnisse.

Alle Bilder, die ich mache, konstituieren nicht nur meine Bildwelt, sondern bilden auch die Grundlage für meine Diskussion über das Medium selbst, das trotz aller Bild-Überflutung ein spannendes Medium bleibt.

*Du arbeitest auch in anderen Medien. Vor allem als Teil der Künstlergruppe SCHAUM. Ihr bezeichnet euch selbst als kleinste soziale Einheit. Wie*

Even if you regard a snapshot as guaranteeing an "authentic" or "real" image – in contrast to an image that has been artistically processed – it is photography nonetheless. I do not see any difference. Superimposition, blurring or motion blur have plausibility in photography because we want them to do so! We want to believe it, since through our habitual snapping we use the medium of photography to constantly reassure ourselves of our existence. We transfer this apparent certainty to all other photographic outcomes.

All the images I produce not only constitute my pictorial world but also form the basis for my discussing the medium itself, which remains an exciting medium despite our constant inundation with images.

*You also work in other media. Particularly as part of the artists' group SCHAUM. You also describe yourselves as the smallest social unit. How does your work in the team affect your own artistic work?*

If I could include the last catalogue of the artists' group SCHAUM – at least the parts relating to photography – in this catalogue, the development of my work would be even more obvious. In our first conversation six years ago, it was already clear to me that our ideas were in conformity. We have similar basic tendencies and artistic approaches. It was therefore very easy for us to join forces – both in terms of content and also aesthetically. But what is paramount is that in collaboration with others I develop things that I would not have thought myself capable of.

If you work alone, you have to have a lot of courage to depart from established paths. Allowing yourself to change your own "visual vocabulary" goes against the perverse dictum of the art market. Evidently, in my life so far I have not yet been courageous enough in that regard.

*You make social art, you are a social being. Perhaps you need the social working environment?*

Artists are individualists and egomaniacs. It is no coincidence that the artists' group SCHAUM has shrunk over time – but that is similar in everyday life: emergence – disintegration. On the other hand, mutual inspiration and motivation are two of the

*hängt diese Arbeit im Team mit deiner eigenen künstlerischen Arbeit zusammen?*

Könnte ich den letzten Katalog der Künstlergruppe SCHAUM – in Bezug auf die fotografische Arbeitsweise – in diesen Katalog einfügen, würde die Entwicklung meiner Arbeit noch deutlicher werden. Schon in einem ersten Gespräch vor sechs Jahren wurde mir klar, dass sich unsere Ideen gleichen. Es herrschen ähnliche Grundtendenzen und künstlerische Ansätze vor. Daher war es ganz leicht, gemeinsame Sache zu machen – inhaltlich wie auch ästhetisch. Aber dass ich in der Zusammenarbeit Dinge entwickle, die ich mir selbst nicht zugestanden hätte, ist die überraschende Qualität.

Arbeitet man allein vor sich hin, muss man viel Mut aufbringen, um bewährte Pfade zu verlassen. Dass sich die eigene »Bildsprache« verändern darf, widerspricht dem perversen Diktum des Kunstmarkts. Offensichtlich bin ich in meinem Leben, was das betrifft, bisher nicht mutig genug gewesen.

*Du machst soziale Kunst, du bist ein soziales Wesen. Vielleicht brauchst du das soziale Arbeitsumfeld?*

Künstler sind Einzelwesen und Egoisten. Nicht von ungefähr ist die Künstlergruppe SCHAUM über die Zeit geschrumpft – aber das ist im Alltag ähnlich: Aufbruch – Abbruch. Auf der anderen Seite sind gegenseitige Inspiration und Motivation zwei der glücklichen Momente im gesellschaftlichen Kontext. Dass aber auch egoistische Vorstellungen aufeinander prallen, ist wichtig, da durch die Diskussion Größeres entsteht, als wenn die Einzelpositionen nebeneinander stehen. Das Verlassen ausgetretener Pfade, die man sowieso bearbeiten würde, sich größeren Ideen zu öffnen, die man nur in gemeinschaftlichen Arbeiten entwickeln kann – da bin ich aus Erfahrung an einem Punkt angelangt, wo ich eine Gemeinschaftsarbeit vorziehen würde. Dann kocht man nicht im eigenen Saft.

Die Künstlergruppe SCHAUM hat eine Arbeitsweise entwickelt, die sie gesellschaftliche

most beneficial factors in a social context. However, it is important that egoistic ideas also clash against one another, since discussion gives rise to greater things than when individual stances merely exist side by side. Departing from well-trodden paths that you would have used anyway and opening yourself up to bigger ideas that you can only develop in joint works – where that is concerned, I have now reached a point where I prefer working in association with others. Then you don't stew in your own juice.

The artists' group SCHAUM has developed a way of working that allows it to explore the subject of social relations to it and to the world. It regards itself as an artistic medium. In its works, it presents itself as "personnel" and deals with things that are of relevance to society. These matters are difficult to negotiate as an individual artist.

*Can you develop further in opposition to your own artistic language?*

That is an interesting aspect. My language has developed through collaborating with others. Of course, it would certainly also have developed if I had worked alone. But the process has been faster. What is interesting is that in the work with the artists' group I have modified my language in order to do justice to certain things that I would previously not have done in that way, but which I had always wanted to do. For example, my most recent works are strongly influenced by an aesthetic that is new to me. I had wanted to develop in that way before, but I did not dare to do the things in the way I had in mind. Many things are easier if you have some backing.

*What are the project ideas that have not yet been presented in this catalogue?*

Recently I've been working more and more on large, tableau-type pictures. The development is evident in the most recent works. In addition, the influences originating from art history are increasingly evident. The exciting thing is how that "vocabulary" is transferred into the present day – as we are currently doing very intensively in the artists' group SCHAUM. My work is of course influenced by that, but it is me,

Bezüge zu ihr und zur Welt thematisieren lässt. Sie betrachtet sich selbst als Kunst-Mittel. Sie tritt in ihren Bildwerken als »Personal« auf und verhandelt dabei Dinge, die gesellschaftliche Relevanz besitzen. Als Einzelkünstler sind diese Dinge nur schwer verhandelbar.

*Kannst du dich gegen deine eigene künstlerische Sprache weiterentwickeln?*

Das ist ein interessanter Aspekt. Meine Sprache hat sich durch das gemeinschaftliche Arbeiten weiterentwickelt. Sicher hätte sie es auch von allein getan. Der Prozess vollzog sich schneller. Interessant dabei ist, dass ich bei der Künstlergruppenarbeit meine eigene Sprache verändert habe, um bestimmten Dingen gerecht zu werden, die ich vorher nicht so gemacht hätte, die ich aber schon immer mal hätte machen wollen. Beispielsweise sind meine zuletzt entstandenen Arbeiten stark von einer für mich neuen Ästhetik geprägt. Den Wunsch, mich dorthin zu entwickeln, hatte ich schon vorher, aber ich traute mich nicht, die Sachen so zu machen, wie sie mir vorschwebten. Aus der Deckung heraus ist vieles leichter.

*Wo liegen die Projektideen, die noch nicht in diesem Katalog vorgestellt werden können?*

Ich arbeite in der letzten Zeit immer stärker an großen, tableauartigen Bildern. Die Entwicklung sieht man an den letzten Arbeiten. Darüber hinaus wird der Einfluss kunstgeschichtlichen Ursprungs immer stärker. Der Reiz darin liegt in der Übertragung dieses »Vokabulars« auf die heutige Zeit – wie wir es in der Künstlergruppe SCHAUM gerade stark vorantreiben. Meine Arbeit wird davon natürlich beeinflusst, oder bin ich es, der als Teil der Gruppe diese Ausrichtung mit forciert? Es ist nicht mehr wirklich trennbar. Aber wenn ich über ein bestimmtes Bild nachdenken soll: Seit einiger Zeit habe ich ein solches vor Augen, es liegt direkt auf dem Weg vom Zuhause zum Atelier, vielleicht wird es die nächste Arbeit. Ich muss mich nur auf den Weg machen, wenn es langsam dunkel wird.

as a member of the group, who is pushing this development forward? It is no longer really separable. But if I am to think about a particular picture: for some time now I have had an image in mind which lies directly on the way from my home to the studio – perhaps that will be my next work. I just have to set out when it is slowly beginning to get dark.







**Bertram** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
120 × 90 cm



**Screening** · 2009  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
120 × 90 cm

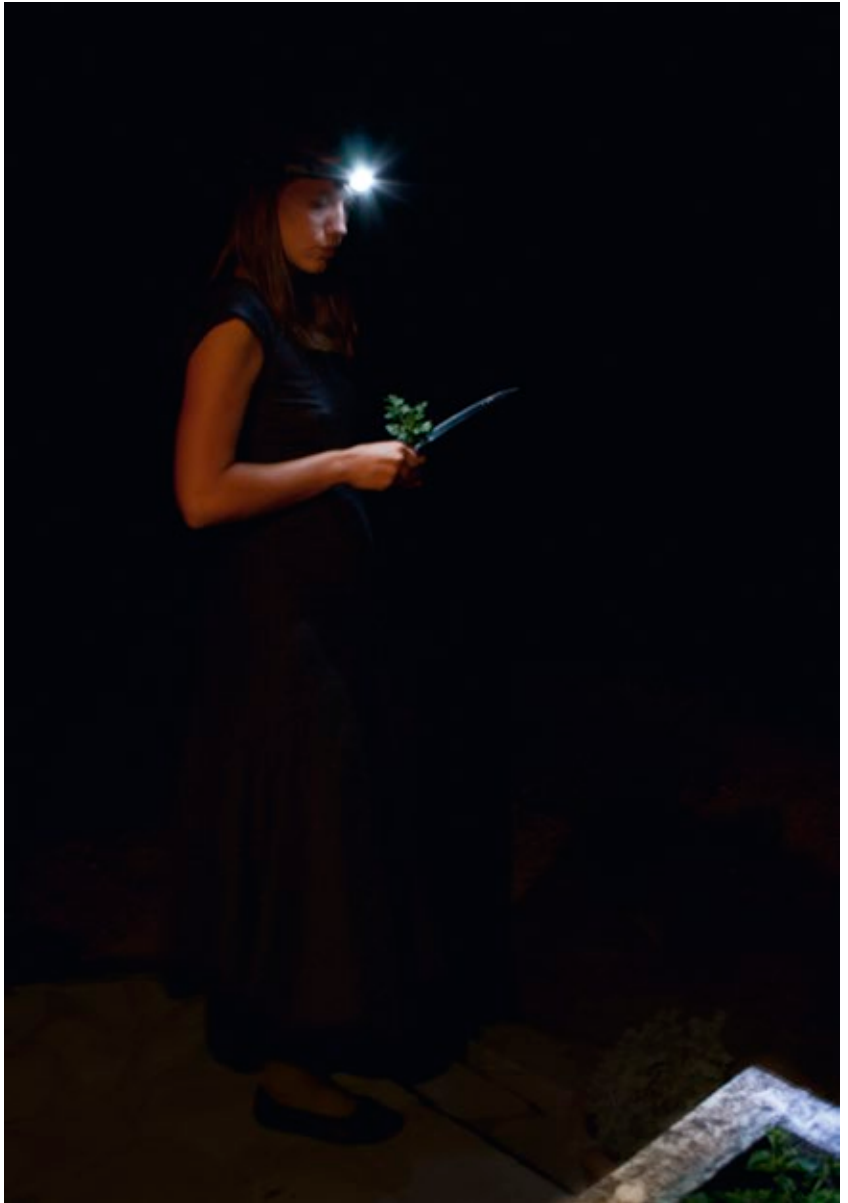


**Disguise #1** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
40 × 50 cm



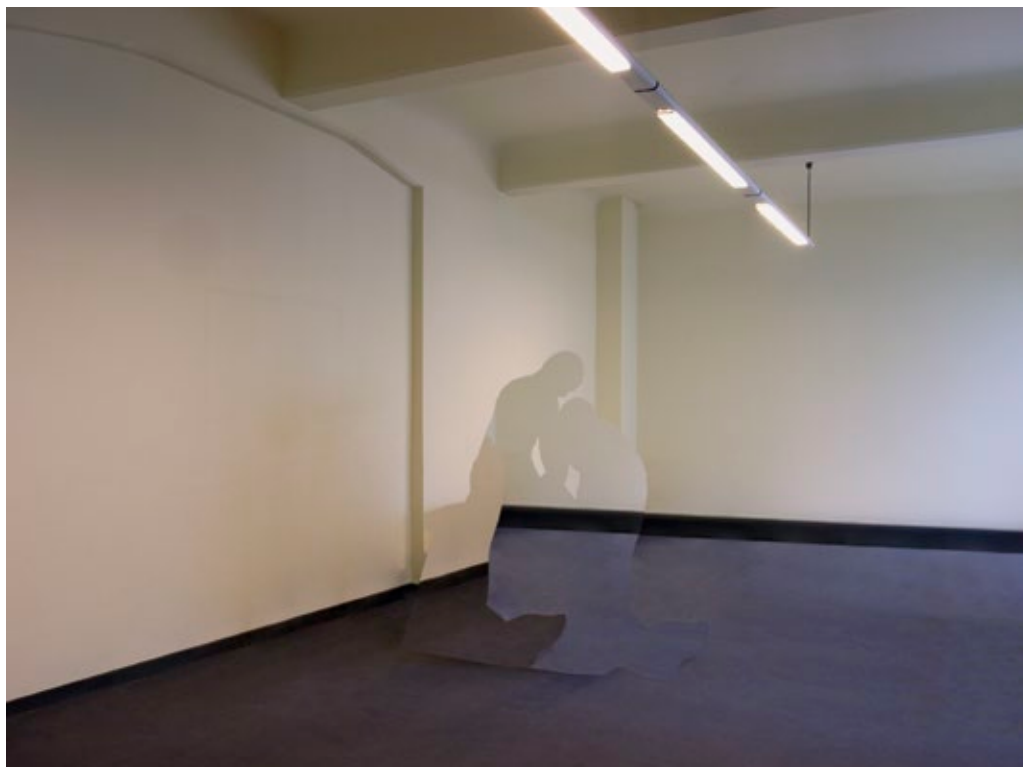
**Disguise #1** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
40 × 50 cm





◀ **Janet** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
75 × 100 cm

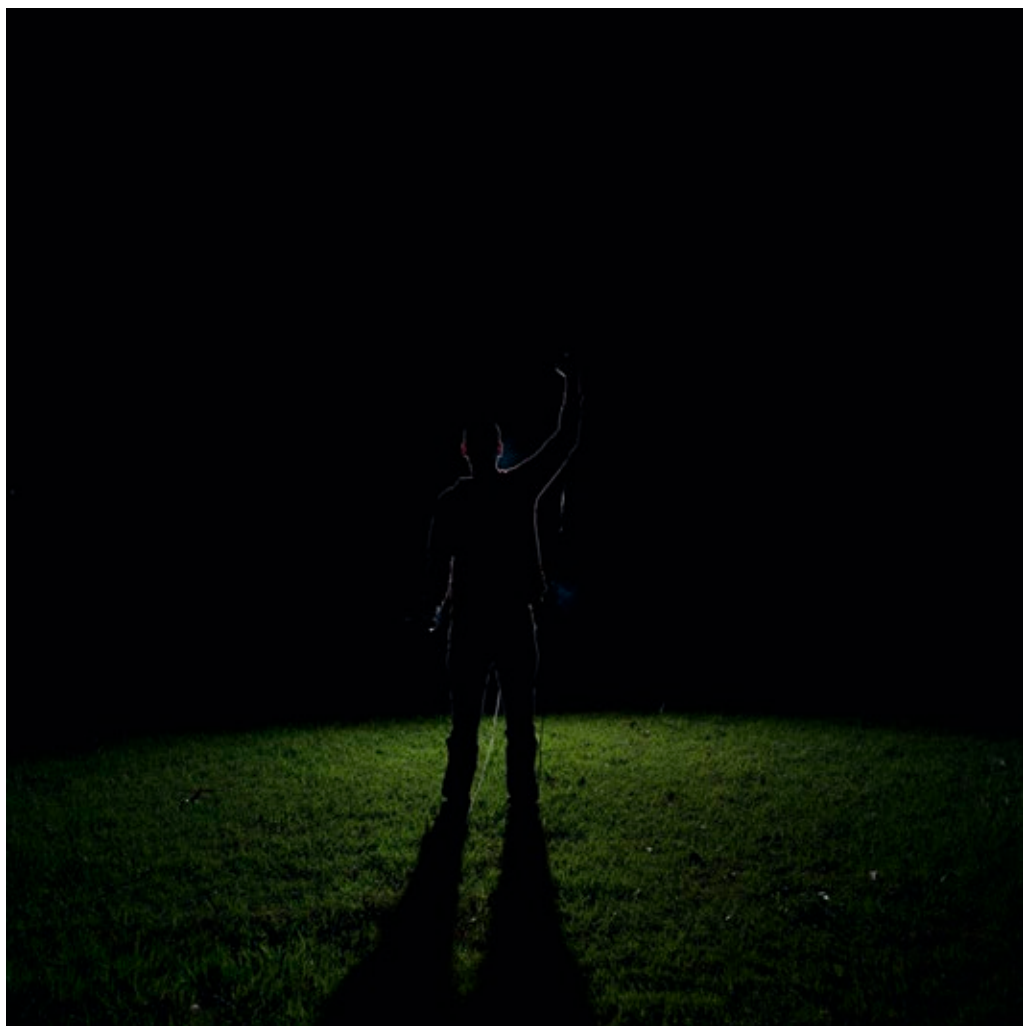
**Violet** · 2009  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
66,6 × 100 cm



**Staged #3** · 2008/10  
Diasc  
30 × 40 cm

**Zweite Haut** · 2009 ►  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
75 × 100 cm

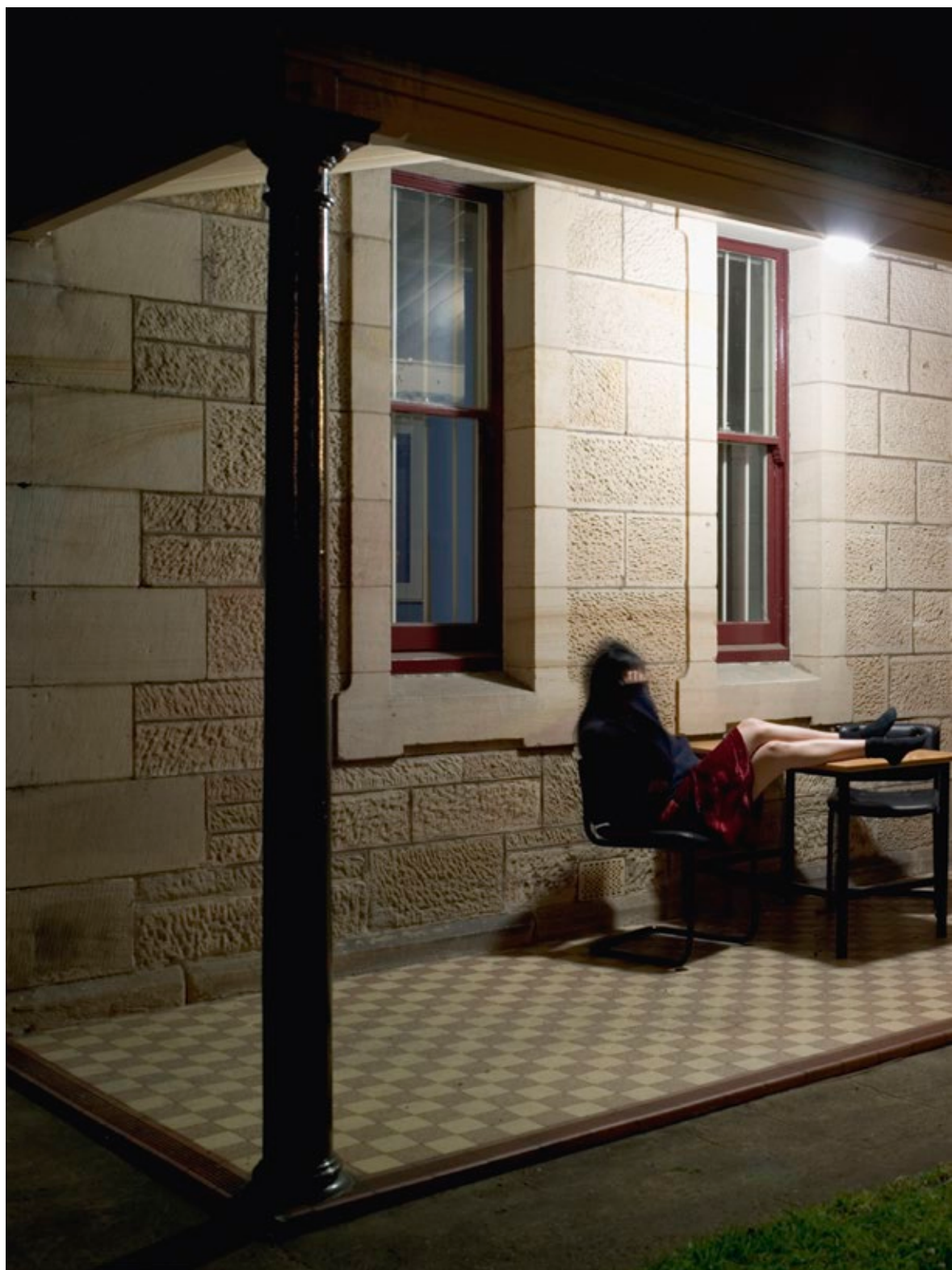




**Bodyflash** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
50 × 50 cm



**Faceburn** · 2008  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
50 × 50 cm

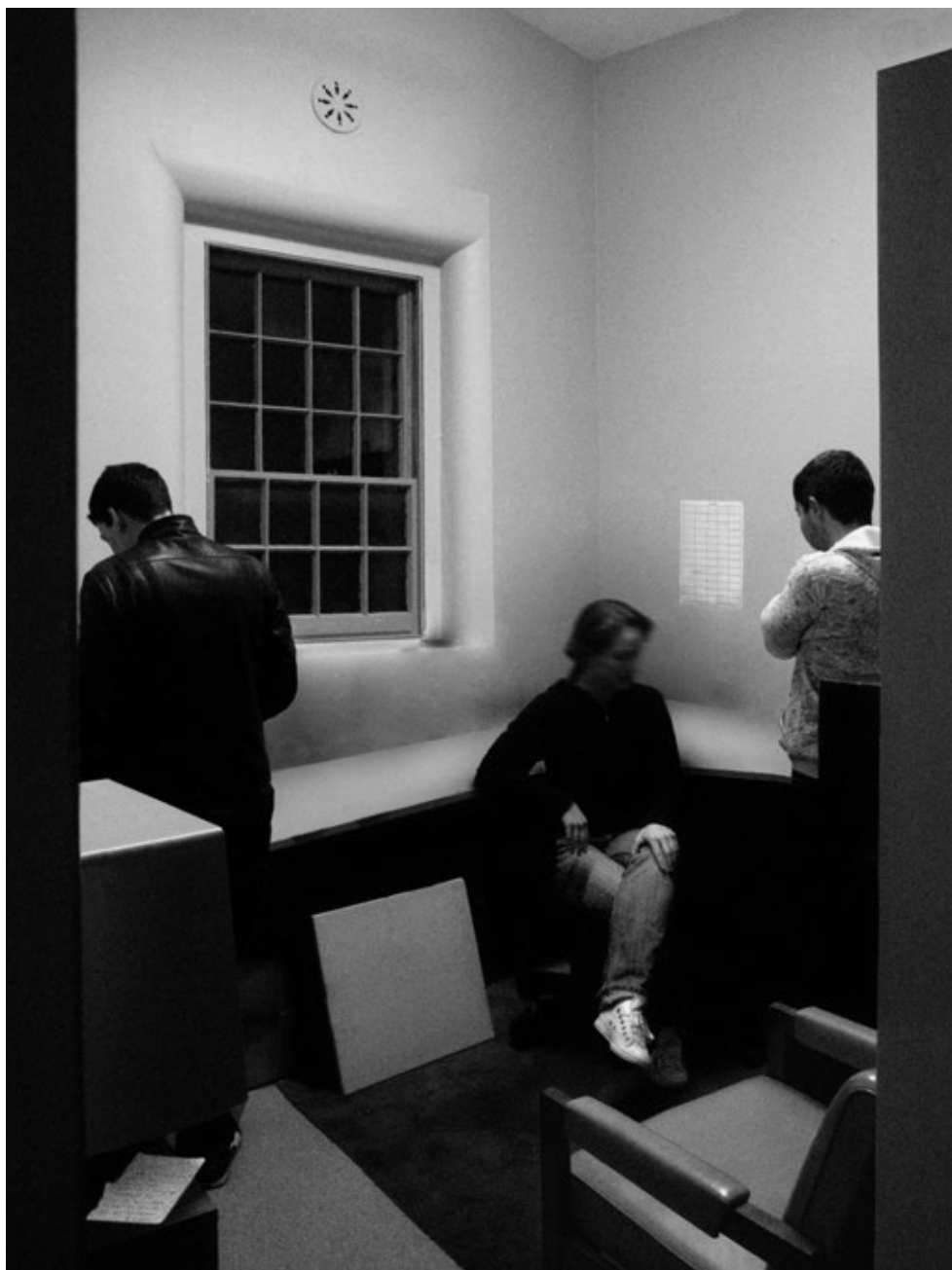




**Onthefrontporch** - 2008/11  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
105 × 140 cm

**Christof** · 2007/09  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
120 × 90 cm



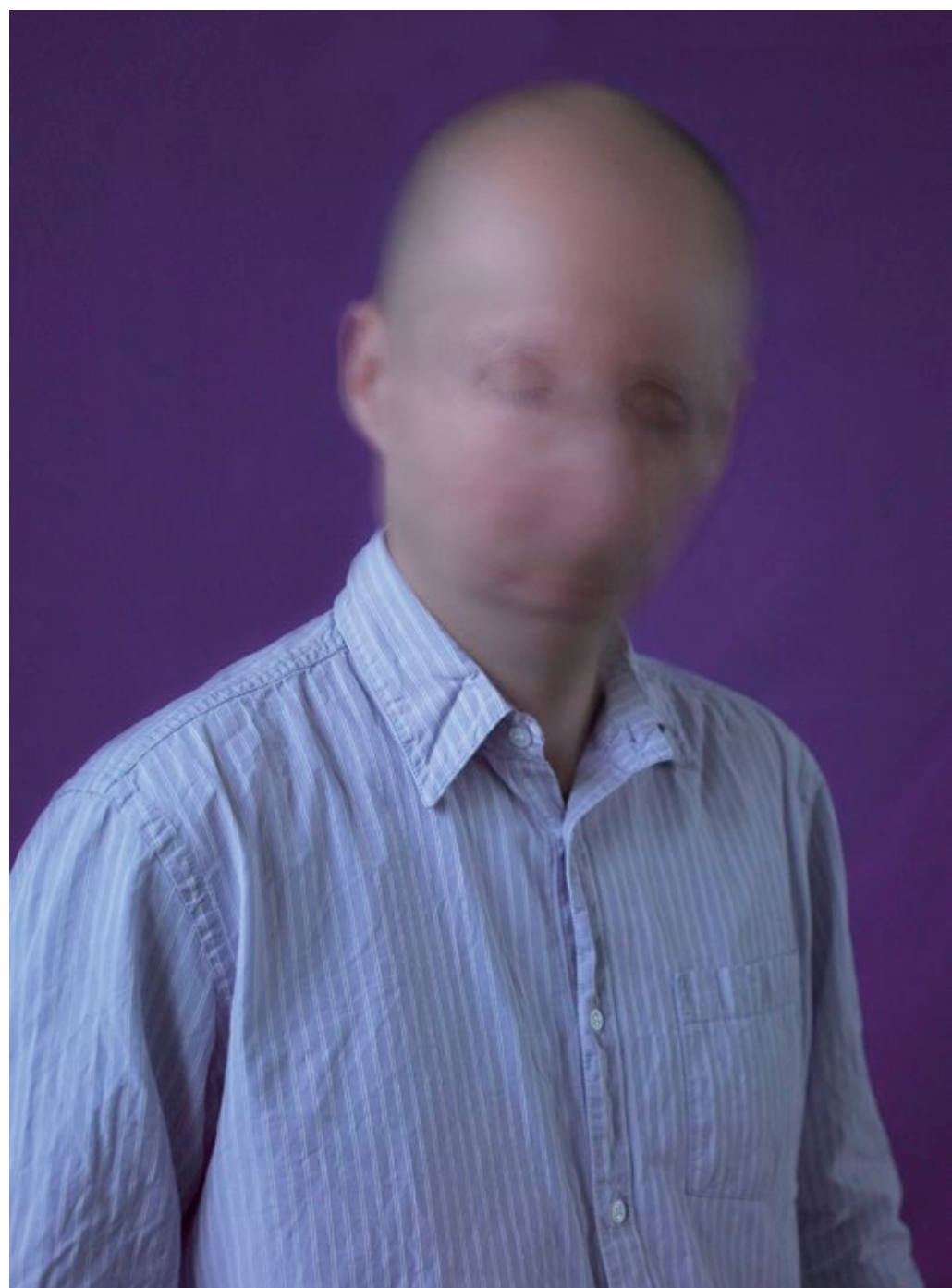


**Studio** - 2008/09  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
120 × 90 cm



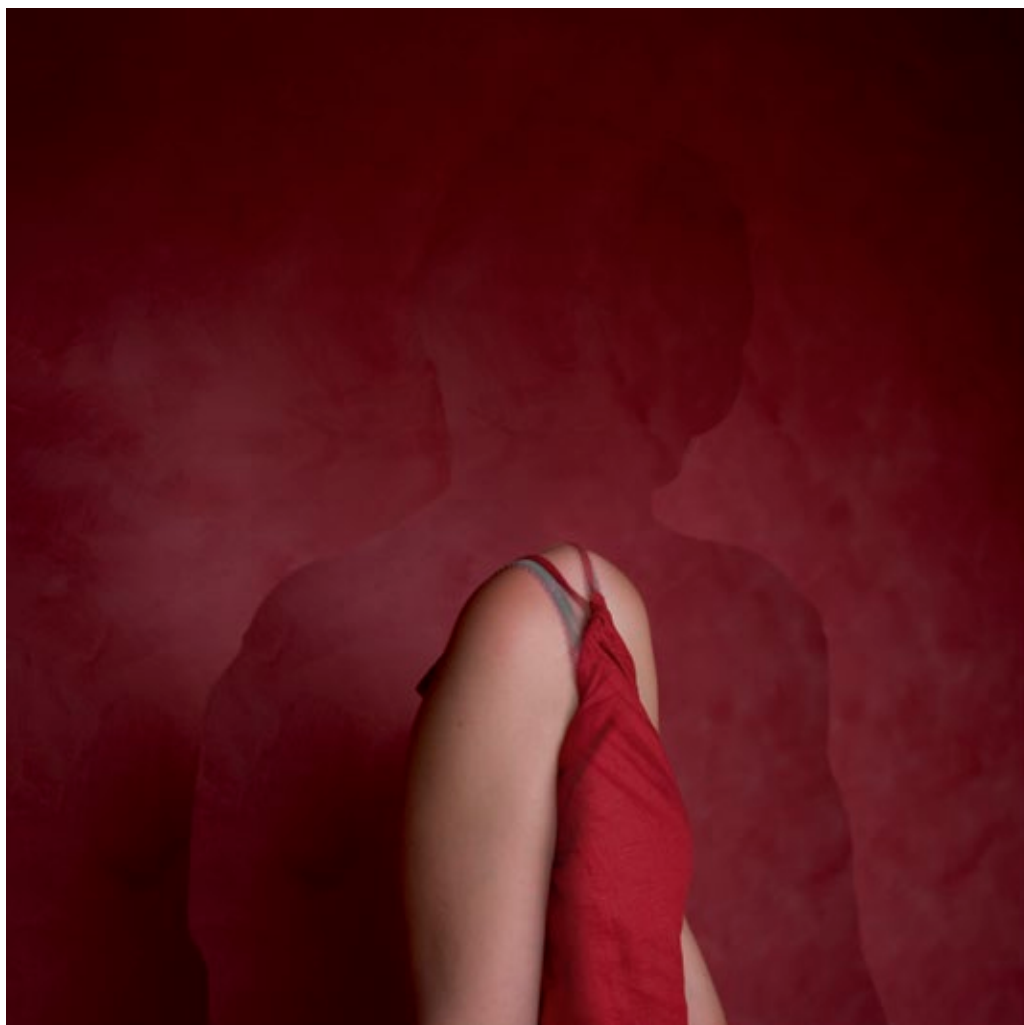
**Paula Shoots Me** · 2008/09  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
90 × 120 cm

**Portrait #4** · 2009/10  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
136 × 100 cm



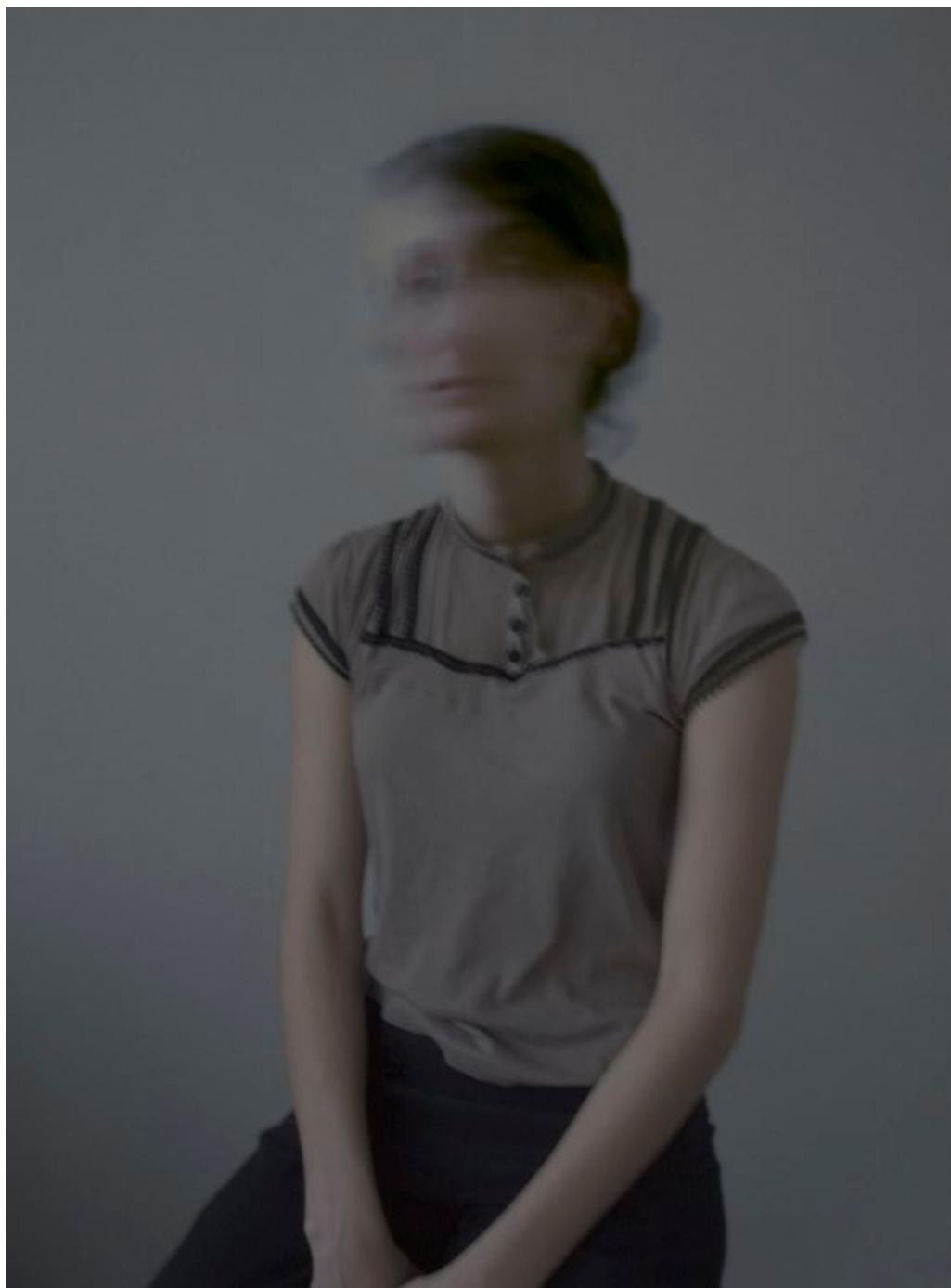


**Portrait#3** · 2009/10  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
136 × 100 cm



**Portrait #3 (Version II)** · 2009/15  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
100 × 100 cm

**Portrait #2** · 2008/09  
Pigmentdruck auf Barytkarton  
3 + 1 E.A. · 136 × 100 cm



## **Wie künstlich ist die Wahrnehmung unserer Welt? Zum Werk von Tim Kellner**

KORNELIA RÖDER

## **How artificial is the perception of our world? On the works of Tim Kellner**

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts betonte der legendäre Fotograf Alfred Stieglitz, dass die Fotografie nicht nur ein Mittel zur Dokumentation der Realität sei. Nach seinem Verständnis handelte es sich bei fotografischen Bildern um Kunstwerke. Mit dieser Erkenntnis begann der Emanzipationsprozess der Fotografie, der bis heute anhält. Tim Kellner beschäftigt sich seit seinem Grafik-Design-Studium in Heiligendamm und Wismar mit Experimenteller Fotografie. Sie wird ihm zum Werkzeug für seine bildkünstlerischen Auseinandersetzungen. Bei seinen konzeptuellen Untersuchungen des Mediums, die er in der Ausstellungsreihe Absage an die Wirklichkeit vorstellte, stehen sowohl das foto-technisch erzeugte Bild als visuell ästhetisches Phänomen als auch dessen Begrifflichkeit im Mittelpunkt. Tim Kellners fotografisches Werk umfasst Arbeiten im Bereich von Porträt, inszenierter Raumfotografie und romantisch adaptierter Landschaftsdarstellung. Als Vertreter der Subjektiven Fotografie arbeitete er lange Jahre ausschließlich im Bereich der Schwarz-Weiß-Fotografie als für ihn einzige Möglichkeit, die Gesamtheit des Bildprozesses zu kontrollieren. Ursprünglich mit dem Ziel, in einem einzigen Bild eine ganze Geschichte zu erzählen, begann er zunächst, dieses Gesamtbild in Fragmente

In the early 20th century the legendary photographer Alfred Stieglitz said that photography is not only a means of documenting reality. According to his understanding, photographic images are works of art. This realisation initiated the process of the emancipation of photography, which is still going on today. Since his time as a student of graphic design in Heiligendamm and Wismar, Tim Kellner has engaged in Experimental Photography. It is the tool for his artistic explorations. His conceptual investigations of the medium, which he presented in the exhibition series Absage an die Wirklichkeit/Refusal of Reality, focus on both the technically produced image as a visually aesthetic phenomenon and also its conceptuality. Tim Kellner's photographic works cover a wide range, from portraits to staged interior photography to romantically adapted landscapes. As a representative of Subjective Photography, he worked for many years exclusively in black and white, since that was the only way he could control the entire image-creating process. Originally with the aim of telling a whole story in a single image, he first began to break this overall image down into fragments. Moods, feelings conveyed via the subject and the medium, made up the facets out of which – akin to a mosaic – he created this overall image. Out of these individual images emerged series – partly due to conceptual considerations and partly

zu zerlegen. Stimmungen, über das Sujet und Medium vermittelte Gefühle bildeten die Facetten, aus denen er – gleich eines Mosaiks – dieses Gesamtbild erzeugte. Aus diesen einzelnen Bildern entstanden Folgen – zum einen aus konzeptionellen Erwägungen heraus, zum anderen, um die Grenzen der Subjektiven Fotografie zu erweitern. Kellners Untersuchungen in diesem Bereich fotografischer Bildgestaltung mündeten im Buch *Land Of Grace*.

Seinen analytischen Blick auf die Welt kombiniert er mit malerischen Aspekten der Fotografie. Die von ihm vollzogene Synthese zwischen rationaler und sinnlicher Wahrnehmung bildet zugleich die ästhetische Grundlage für sein Misstrauen in die Objektivität der Fotografie.

Von 2008 bis 2011 arbeitete Tim Kellner intensiv an einer Porträtserie, die als »digitale composings«<sup>1</sup> entstand. Dieses Verfahren ermöglicht durch das digitale Zusammenführen mehrerer Einzelbilder, ein völlig neues Bild zu erzeugen, das die Authentizität des Ausgangsfotos noch in sich trägt. Im Prozess der vom Künstler vollzogenen medialen Transformation werden die Gesichter der Porträtierten bis zur Unkenntlichkeit verändert. In dieser Metamorphose ist das traditionelle Porträt kein Garant mehr für eine möglichst realitätsgetreue Wiedergabe einer

in order to extend the limits of Subjective Photography. Kellner's experimentation in this area of photographic image design culminated in the book *Land Of Grace*.

He combines his analytical view of the world with painterly aspects of photography. The synthesis he creates between rational and sensual perception is also the aesthetic basis for his mistrust of the objectivity of photography.

From 2008 until 2011 Tim Kellner worked intensively on a series of portraits which were produced by means of "digital composing"<sup>1</sup>. This process enables several individual images to be digitally combined to produce a completely new image which still contains within it the authenticity of the original photo. In the process of media transformation conducted by the artist, the faces of the subjects are altered beyond recognition. Through this metamorphosis, the traditional portrait is no longer any guarantee for the faithful representation of an individual. Nevertheless, the viewer expects an authentic image of the subject or a psychogram based on the subjective perception of the artist. Irrespective of the specific manner of its creation, a portrait visually expresses the unmistakable individuality of a person. Yet in his photographic works, Tim Kellner turns this principle on its head. Through photo-technical superimpositions, the people he



**An Invisible Hole (Hommage á Burgin)**

2010/2012 · Installation · Diptychon

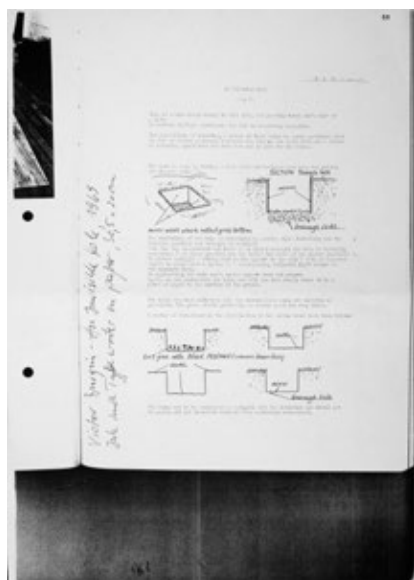
Pigmentdruck auf Barytkarton

90,5 × 100 cm

Person. Der Betrachter allerdings erwartet ein authentisches Abbild des Dargestellten oder aber ein Psychogramm, basierend auf der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers. Unabhängig von der konkreten Gestaltungsweise visualisiert ein Porträt die unverwechselbare Individualität einer Person. Tim Kellner kehrt dieses Prinzip in seinen Fotoarbeiten ins Gegenteil um. Die von ihm porträtierten Menschen erhalten mittels fototechnischer Überlagerungen ein künstlerisches Eigenleben, das sich vom realitätsgetreuen Abbild weit entfernt. In seinen Porträts erzeugt Kellner eine Form von »Künstlichkeit«, hinter der sich die Individualität des Dargestellten wie ein Geheimnis versteckt. Die konkrete äußere Erscheinung löst sich mehr und mehr auf. Dem Kubismus entlehnte Gestaltungsprinzipien wie die Mehr-Ansichtigkeit werden in Kellners Bildwelt ebenso rezipiert, wie die Überblendung verschiedener fotografischer Aufnahmen Anwendung finden. Die dabei entstehenden malerischen Effekte widersprechen der bildlichen Präzision der Fotografie.

portrays are given an artistic life of their own which is far removed from any faithful representation of reality. In his portraits Kellner produces a kind of "artificiality" behind which the individuality of the subject is concealed like a secret. The specific outward appearance gradually dissolves. Kellner's image world makes use not only of the superimposition of different photographic images but also of design principles borrowed from Cubism, such as multiple perspectives. The resulting painterly effect contradicts the visual precision of photography.

In this way Kellner fundamentally calls into question the reality content of photography. Although his portraits have not completely given up their reference to reality, the result is "androgynous" beings that are a mixture of portrait subject and photographic work of art. "Modern man in his existential turmoil, his social isolation and his natural crudeness is at the focal point"<sup>2</sup> of the creative works of existentialist painters such as Francis Bacon. In a combination of representation and distortion, unique portraits come into being.<sup>3</sup> Tim Kellner's artistic approach to his subject likewise begins with



**An Invisible Hole (Hommage á Burgin)**

2010/2012 · Diptychon  
Kugelschreiber auf Kopie  
29,7 × 21 cm

Mit dieser Gestaltungsweise hinterfragt Kellner den Realitätsgehalt der Fotografie grundlegend. Obwohl seine Porträts ihren Bezug zur Realität nicht vollständig aufgegeben, entstehen »zweitartige« Wesen zwischen porträtierter Person und fotografischem Kunstwerk. »Der moderne Mensch in seiner existenziellen Zerrissenheit, seiner sozialen Vereinsamung und seiner kreatürlichen Rohheit steht im Mittelpunkt«<sup>2</sup> des malerischen Schaffens von existenzialistischen Malern wie Francis Bacon. Zwischen Abbild und Verfremdung entstehen einzigartige Porträts.<sup>3</sup> Auch Tim Kellners künstlerischer Annäherungsprozess beginnt beim lebenden Modell. Bei seinen fotografischen Transformationen stellt sich das »Groteske« als ein – seit der Antike bis zu Francis Bacon – lebendiger und innovativ rezipierter Darstellungskanon der Kunstgeschichte dar.

Im Nachdenken über Tim Kellners vielschichtige Bildreferenzen kommt die Frage auf, ob der Künstler das »Künstliche« in seine Bildwelt projiziert oder ob die von ihm wahrgenommene Realität diese künstlich transformierten Bilder

the living model. In his photographic transformations, the "grotesque" – found from antiquity down to Francis Bacon – is shown to be a vibrant and innovatively adapted form of representation throughout the history of art.

When thinking about Tim Kellner's complex pictorial references, the question arises as to whether the artist projects the "artificial" into his visual world or whether the reality he perceives gives rise to these artificially transformed images. The discourse concerning the reality content of the photographic image continues to be negotiated in Tim Kellner's staged interior photographs. Posed scenes such as those in the works entitled Christof, Studio or Paula Shoots Me give the impression of a real casting show. However, the title of these scenically staged images is Stages, referring to a theatrical production. Kellner's stage-setting of the individuals portrayed eliminates the boundary between reality and fiction and confuses the viewer. An essential means of communication for the recipient is the language of gesture. In the photographic series Deutungshoheit, the dramaturgy takes place as a sequence of



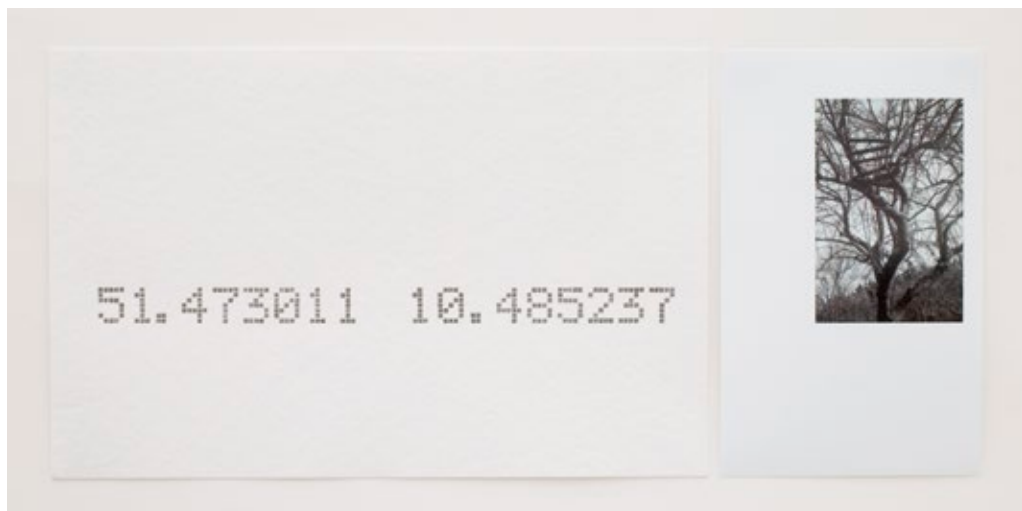
**Points Of Importance #2** · 2011

Diptychon, Graphit auf Aquarellkarton

Pigmentdruck auf Fotokarton · 71 × 32,5 cm

hervorruft. Der Diskurs um den Realitätsgehalt des fotografischen Bildes wird in Tim Kellners inszenierten Raumaufnahmen weiterführend verhandelt. Gestellte Szenen wie in den Arbeiten Christof, Studio oder Paula Shoots Me erwecken den Eindruck einer realen Castingshow. Der Titel der szenisch inszenierten Bilder lautet allerdings Stages und weist auf ein Bühnenstück hin. Die von Kellner vorgenommene Inszenierung der dargestellten Personen hebt die Grenzen zwischen Realität und Fiktion auf und irritiert den Betrachter. Wesentliches Kommunikationsmittel für den Rezipienten ist die Sprache der Gesten. In der Fotoserie Deutungshoheit erfolgt die Dramaturgie wie in einer Abfolge von Filmstills. Das Auge versucht, den Handlungsverlauf zu rekonstruieren und die einzelnen Bilder miteinander in Beziehung zu setzen. Andererseits werden kontextbezogene Gesten wie in der Arbeit Verena durch die Negation aller narrativen Elemente im Bild isoliert und bringen eine surreal anmutende Bild-Raum-Inszenierung hervor. In dieser Weise erschafft Tim Kellner in seinen fotografischen

film stills. The eye endeavours to reconstruct the chain of events and relate the individual images to one another. On the other hand, context-related gestures as in the work entitled Verena are isolated in the image through the absence of any narrative elements, creating a staged composition of image and space which seems surreal. Thus, in his photographic works Tim Kellner creates artificially produced pictorial realities. Looking at these photographs evokes in the viewer associations not only with the era of black and white film but also with the nocturne paintings of artists such as Rembrandt. The visual world of Tim Kellner moves in the cosmos of art historical references. Associations with the landscapes of Caspar David Friedrich are to be found in colour photographs such as Landschaft, Schrammstein and Im Bruch. Like Friedrich, Kellner constructs landscape spaces, rather than creating representations of reality. In these works, everything appears at first glance to be so coherent, and yet somehow it does not fit together. In this way, the artist arouses the curiosity of the viewer, who begins to ask about the “how” and “why”. The reception



**Points Of Importance #1** · 2011

Diptychon, Graphit auf Aquarellkarton

Pigmentdruck auf Fotokarton · 71 × 32,5 cm

Arbeiten künstlich erzeugte Bildrealitäten. Assoziationen zur Ära des Schwarz-Weiß-Filmes leben ebenso beim Betrachter der Fotografien auf wie die Nachtstücke eines Rembrandts. Die Bildwelt von Tim Kellner bewegt sich im Kosmos kunstgeschichtlicher Referenzen. Assoziative Bezüge zu den Landschaftsgemälden von Caspar David Friedrich stellen sich in Farbfotografien wie Landschaft, Schrammstein und Im Bruch ein. Wie auch Friedrich konstruiert Kellner Landschaftsräume und schafft keine Abbilder der Realität. Bei diesen Arbeiten erscheint auf den ersten Blick alles so stimmig und passt dann doch irgendwie nicht zusammen. Damit weckt der Künstler die Neugierde des Betrachters. Dieser beginnt, nach dem »Wie« und dem »Warum« zu fragen. Der von Tim Kellner subtil initiierte Rezeptionsprozess weist somit über eine rein ästhetische bzw. motivgebundene Wahrnehmung hinaus. Die neuen »Landschafts-Arbeiten« spiegeln das Interesse des Künstlers an großen »metaphorischen« Tableau-Bildern wider. Diese Arbeiten sind trotz ihrer Metaphorik nach Aussage des Künstlers wieder »fotografischer«<sup>4</sup> geworden. Darüber hinaus setzt Tim Kellner das Licht – wie er selbst schreibt – in »demokratischer« Weise oder »pseudo-objektiv«<sup>5</sup> ein. Die Erkenntnis des Künstlers, je gleichförmiger und undramatischer das Licht im Bild erscheine, desto besser sei es für die Wirkung, wird zum künstlerischen Prinzip.

Vielleicht soll gerade die Übertragung der Bezüge aus der Kunstgeschichte das Medium »Fotografie« mit seinem Objektivitätsanspruch infrage stellen oder sich im Vergleich zur illusionistischen Malerei in seiner objektiven Realitätsverbundenheit behaupten? Visuelle Kommunikation schließt optische Täuschung, Überhöhung und Manipulation nicht aus. Das Spiel mit der Täuschung kannte bereits die Antike und es erfuhr im 17. Jahrhundert in der holländischen Trompe-l'oeil-Malerei einen Höhepunkt. Tim Kellners Untersuchungen zum real Fiktiven oder fiktiv Realen knüpfen an diese Traditionslinien der Kunstgeschichte an und erweitern den Diskurs wie im Werk *An Invisible Hole*. Diese sich zwischen Land Art, inszenierter Fotografie, Installation und Konzeptkunst bewegende Arbeit

process subtly initiated by Tim Kellner thus points beyond a purely aesthetic or motif-related form of appreciation. The new "landscape works" reflect the artist's interest in large-scale "metaphorical" tableau-type pictures. Despite their metaphorical character, these works have become, in the words of the artist, more "photographic"<sup>4</sup> again. Furthermore, Tim Kellner uses light – as he writes himself – in a "democratic" or "pseudo-objective"<sup>5</sup> way. The artist's realisation that the more uniform and undramatic the light in the picture appears, the better its effect, has developed into an artistic principle.

Perhaps the transferring of references from art history is intended to call into question the medium of "photography", with its claim to objectivity, or to assert itself in comparison with illusionistic painting in its objective relation to reality? Visual communication does not rule out optical illusion, idealisation and manipulation. Playing with illusion was already familiar in antiquity and reached a climax in 17th-century Dutch trompe-l'oeil painting. Tim Kellner's investigations of real fiction or fictional reality builds upon these traditions in art history and expands the discourse, as exemplified in *An Invisible Hole*. This work, which lies somewhere between land art, staged photography, installation and conceptual art, pays homage to the British conceptual artist Victor Burgin<sup>6</sup>, who created a work with the same title in 1969. In Burgin's case, it was a textual work in the form of a set of instructions accompanied by a sketch – which Kellner has used as the basis for his interpretation. Even more radical in its conceptual approach is the 2011 work *Points of Importance I and II*. The series of numbers 51.473011 10.485237 is a code that leads to the artist's favourite childhood playground. What location in the world is concealed behind the number sequence 21.422515 39.826210? The adjacent small format photos function only as movable pieces of scenery. Coordinates can be used to define and locate any place in the world. Human communication is currently undergoing a process of rapid change. Fakes replace real images and appear more real than reality itself. In many cases, the "beautiful" or "perplexing" appearance is merely a door leading to the essence of Tim Kellner's art. The photographs, installations and conceptual works created by the artist search for

ist als Hommage auf den britischen Konzeptkünstler Victor Burgin<sup>6</sup> zu verstehen, der 1969 ein Werk gleichen Titels schuf. Bei Burgin bleibt es eine Textarbeit in Form einer Handlungsanweisung mit Skizze – als Ausgangsmaterial für Kellners Übertragung. Noch radikaler im konzeptionellen Ansatz stellt sich die 2011 entstandene Arbeit *Points of Importance I und II* dar. Hinter der Zahlenreihe 51.473011 10.485237 verbirgt sich ein Code, der zum bevorzugten Spielplatz aus der Kindheit des Künstlers führt. Welcher Ort auf der Welt verbirgt sich hinter der Zahlenfolge 21.422515 39.826210? Die kleinformatigen Fotos daneben fungieren lediglich als Versatzstücke. Mittels Koordinaten lässt sich jeder Ort auf der Welt definieren und lokalisieren. Menschliche Kommunikation befindet sich derzeit im Prozess rasanter Veränderungen. Fakes treten an die Stelle von realen Bildern und erscheinen realer als die Realität selbst. Oft erweist sich der »schöne« oder »irritierende« Schein nur als Tür, um zum Wesen der Kunst von Tim Kellner vorzudringen. Die vom Künstler geschaffenen Fotografien, Installationen und konzeptionellen Arbeiten suchen nach einem gültigen bildlichen Ausdruck für allgemein menschliche Emotionen eines ganz bestimmten Moments. »Eines Moments, der zwar wie der goldene Augenblick zu wirken scheint, aber meistens en détail vorgeplant und künstlich hergestellt ist.«<sup>7</sup> In der Weise beschreibt der Künstler seinen künstlerischen Ansatz. Sich in die Bildwelt von Tim Kellner zu vertiefen, regt dazu an, nicht nur über das zu reflektieren, was man sieht, sondern die eigene Wahrnehmung selbst zu hinterfragen.

a valid visual expression of general human emotion in a very specific moment. "An instant that seems like a golden moment but is mostly planned ahead in detail and is artificially created."<sup>7</sup> This is how the artist describes his artistic approach. Immersing yourself in the visual world of Tim Kellner not only encourages you to reflect on what you see but also to question your own perceptions.

1 Thomas Häntzschel: *Der Maler mit der Kamera*. Der Rostocker Fotograf Tim Kellner konstruiert mit fotografischen Mitteln malerische Bilder. Ostsee-Zeitung Kunstbörse 2010, Sonderausgabe 4. Dezember 2010.

2 <http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/bacon.html> [29.11.2015].

3 Ebenda.

4 Ebenda.

5 Tim Kellner, E-Mail vom 15.11.2015.

6 [http://dreher.netzliteratur.net/3\\_Konzeptkunst\\_Burgin\\_Mem.html](http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Burgin_Mem.html) [01.11.2015].

7 <http://www.tim-kellner.net/62-0-on-photography.html> [01.11.2015].

1 Thomas Häntzschel: *Der Maler mit der Kamera*. Der Rostocker Fotograf Tim Kellner konstruiert mit fotografischen Mitteln malerische Bilder. Ostsee-Zeitung Kunstbörse 2010, Special edition, 4. Dezember 2010.

2 <http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/bacon.html> [29.11.2015].

3 *ibid.*

4 *ibid.*

5 Tim Kellner, email dated 15.11.2015.

6 [http://dreher.netzliteratur.net/3\\_Konzeptkunst\\_Burgin\\_Mem.html](http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Burgin_Mem.html) [01.11.2015].

7 <http://www.tim-kellner.net/62-0-on-photography.html> [01.11.2015].









**Die Vermessung** · 2015 · Diasec · 120 × 180 cm





## Tim Kellner



Tim Kellner, 1976 in Dresden geboren, verbrachte seine Schulzeit im Dresdner Kreuzchor und arbeitete in der Folge als professioneller Sänger. Fotografie wurde zu seinem Ausdrucksmittel, als er noch während der Schulzeit sein erstes Schwarz-Weiß-Bild in der Entwicklerschale entstehen sah. Dem Wunsch folgend, Fotografie als künstlerisches Mittel zu studieren, entschied sich Kellner 1998 für ein Grafik-Design-Studium in Heiligendamm und Wismar mit dem Schwerpunkt Experimentelle Fotografie bei Prof. Knut Wolfgang Maron und Michael Strauss. Während des Studiums arbeitete er 2000/01 beim Magazin »Creative Camera« in London, einem im englisch-sprachigen Raum vielfach ausgezeichneten Medium für Fotografie. Mit dem von ihm 2004 gegründeten Netzwerk für Neue Subjektive Fotografie begann Tim Kellner die Ausstellungsreihe Absage an die Wirklichkeit in mehreren Städten im In- und Ausland. Das Sydney College of the Arts lud ihn daraufhin 2008 als seinen ersten »International Visiting Research Fellow« ein. Seit 2002 sind Tim Kellners Werke kontinuierlich in Ausstellungen in ganz Deutschland und Übersee zu sehen und in Sammlungen vertreten. Er erhielt Preise und Stipendien für seine Arbeit – unter anderem den Rostocker Kunstpreis 2009 für Schwarz-Weiß-Fotografie und das Arbeitsstipendium des Landes Mecklenburg-Vorpommern. Bis 2011 lehrte Tim Kellner an der Kunst.Schule.Rostock Fotografie als künstlerisches

Tim Kellner, born in Dresden in 1976, spent his school years as a member of the famous boys' choir, the Dresden Kreuzchor, and later worked as a professional singer. Photography became his means of expression when he saw his first black and white image appear in the developing tray when he was still a schoolboy. Wishing to take his interest in photography as an artistic medium further, Kellner decided in 1998 to study graphic design in Heiligendamm and Wismar, focusing particularly on Experimental Photography under Prof. Knut Wolfgang Maron and Michael Strauss. While still a student, he worked in 2000/01 for the highly acclaimed magazine "Creative Camera" in London. In his network for New Subjective Photography, which he founded in 2004, Tim Kellner began the exhibition series Refusal of Reality in several cities in Germany and abroad. As a result, in 2008 the Sydney College of the Arts invited him to be its first "International Visiting Research Fellow". Since 2002 Tim Kellner's works have continuously been displayed in exhibitions throughout Germany and in other countries, and they are represented in various collections. He has been awarded prizes and grants for his work – including the 2009 Rostock Art Prize for Black and White Photography and the Working Grant of the Federal State of Mecklenburg-Vorpommern. Until 2011 Tim Kellner taught photography as a means of artistic expression in adult education courses at Kunst.Schule.Rostock before being appointed in 2014 to the position of Lecturer in Photography at

Ausdrucksmedium in der Erwachsenenbildung, bevor er 2014 die Dozentenstelle für Fotografie an der Designhochschule Schwerin/Leipzig übernahm. Trotz des angewandten Hintergrundes liegt Kellners Schwerpunkt in der Lehre bei der Vermittlung fotografisch-künstlerischer Strategien und Kunstgeschichte als Basis für das Verständnis von Fotografie als ein sich ständig wandelndes Medium. Als Gründungsmitglied der Künstlergruppe SCHAUM nutzt Tim Kellner seit 2009 seine künstlerische Wandlungsfähigkeit für die Zusammenarbeit in einer multiplen Autorenschaft, ohne seine Grundgedanken im fotografischen Schaffensprozess aufzugeben. SCHAUM hat neben Arbeiten im öffentlichen Raum (Kalmar, Schweden) und Stipendien im In- und Ausland eine kontinuierliche Ausstellungstätigkeit, unter anderem in der Guardini Galerie Berlin, der Kunsthalle Rostock und auf der Ost-rale Dresden vorzuweisen.

*In den letzten Jahren* untersucht Tim Kellner konzeptuell die Grenzen der Fotografie. Auf den Grundzügen seines fotografischen Denkens aufbauend finden sich neben Bleistiftzeichnungen auch Video-Arbeiten, Objekte und Installationen, die gemeinsam den (fotografischen) Referenten und die Verortung der Fotografie im künstlerischen Prozess des »Aneignens« untersuchen – geprägt durch die Subjektive Fotografie, die schon lange sein Arbeiten begleitet.

Tim Kellner lebt und arbeitet in Rostock.

the Designhochschule Schwerin/Leipzig. Despite his background in the applied arts, Kellner's main priority is teaching artistic photographic strategies and art history as the basis for understanding photography as a constantly evolving medium. *Since 2009*, as a founding member of the artists' group SCHAUM, Tim Kellner has been using his artistic versatility for collaboration in works of multiple authorship without giving up his fundamental ideas in the creative photographic process.

As well as having produced works in public spaces (Kalmar, Sweden) and been awarded grants in Germany and abroad, SCHAUM is engaged in continuous exhibition activities, for example at the Guardini Galerie Berlin, the Kunsthalle Rostock and the Ostrale Dresden.

*In recent years* Tim Kellner has explored the boundaries of photography by taking a conceptual approach. Building upon his photographic ideas, he has produced not only pencil drawings but also videos, objects and installations which jointly explore the (photographic) references and the location of photography in the artistic process of "appropriation" – under the influence of the Subjective Photography that has long characterised his works.

Tim Kellner lives and works in Rostock.

## Uwe Neumann

Dr. Uwe Neumann wurde im Jahr 1961 in Rostock geboren und verbrachte seine gesamte Kindheit in Rostock. Nach erfolgreichem Abschluss der Schulzeit absolvierte er in den Jahren 1984 bis 1989 an der Universität Rostock das Studium der Zahnmedizin. In den Jahren 1992 bis 2006 war er als Zahnarzt in seiner eigenen Praxis tätig. Während dieser Zeit wurden in der Praxis Ausstellungen von Thomas Reich, Nil Ausländer und Silke Koch gezeigt. Seit 2009 ist Dr. Neumann Direktor der Kunsthalle Rostock.

Dr. Uwe Neumann was born in Rostock in 1961 and spent his entire childhood in Rostock. After finishing school, he studied Dentistry at the University of Rostock from 1984 until 1989. Between 1992 and 2006 he worked as a dentist in his own practice. During this period exhibitions by Thomas Reich, Nil Ausländer and Silke Koch were shown in his practice. Since 2009 Dr. Neumann has been director of the Kunsthalle Rostock.

## Kornelia Röder

Geboren in Rostock. Sie studierte von 1978 bis 1983 Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 1983 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Staatlichen Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow. 2006 Promotion an der Universität Bremen. Seit 1990 ist sie Kuratorin mit Schwerpunkt Klassische Moderne und zeitgenössische Kunst. Seit 2009 leitet sie gemeinsam mit Dr. Gerhard Graulich das Duchamp-Forschungszentrum Schwerin.

Sie kuratierte zahlreiche internationale Ausstellungen: Mail Art – Osteuropa im internationalen Netzwerk (1996), Sommergäste. Von Arp bis Werefkin. Klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern (2011), Connected by Art. Zeitgenössische Kunst aus dem Ostseeraum (2012) und gemeinsam mit Christina Katharina May: „Außer Kontrolle! Farbige Grafik & Mail Art in der DDR“ (2015).

Born in Rostock. From 1978 until 1983 she studied art history at the Humboldt University in Berlin. Since 1983 she has been on the academic staff of the Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow. In 2006 she gained her doctorate from the University of Bremen. Since 1990 she has been a curator focusing mainly on the Classical Modern period and contemporary art. Since 2009 she has been joint head of the Duchamp Research Centre in Schwerin along with Dr. Gerhard Graulich.

She has curated numerous international exhibitions: Mail Art – Osteuropa im internationalen Netzwerk (1996), Sommergäste. Von Arp bis Werefkin. Klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern (2011), Connected by Art. Zeitgenössische Kunst aus dem Ostseeraum (2012) and in association with Christina Katharina May: „Außer Kontrolle! Farbige Grafik & Mail Art in der DDR“ (2015).

Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt, steht für eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Kultureinrichtungen. Sie fördert, begleitet und ermöglicht künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang, die das Profil von vier ostdeutschen Bundesländern in der jeweiligen Region stärken.

The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt, is committed to an enduring partnership with artists and cultural institutions. It supports, promotes and facilitates outstanding artistic and cultural projects that enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

**In der Reihe »Signifikante Signaturen« erschienen bisher** · Previous issues of 'Significant Signatures' presented:

**1999** Susanne Ramolla (Brandenburg) · Bernd Engler (Mecklenburg-Vorpommern) · Eberhard Havekost (Sachsen) · Johanna Bartl (Sachsen-Anhalt) · **2001** Jörg Jantke (Brandenburg) · Iris Thürmer (Mecklenburg-Vorpommern) · Anna Franziska Schwarzbach (Sachsen) · Hans-Wulf Kunze (Sachsen-Anhalt) · **2002** Susken Rosenthal (Brandenburg) · Sylvia Dallmann (Mecklenburg-Vorpommern) · Sophia Schama (Sachsen) Thomas Blase (Sachsen-Anhalt) · **2003** Daniel Klawitter (Brandenburg) · Miro Zahra (Mecklenburg-Vorpommern) · Peter Krauskopf (Sachsen) · Katharina Blühm (Sachsen-Anhalt) · **2004** Christina Glanz (Brandenburg) · Mike Strauch (Mecklenburg-Vorpommern) · Janet Grau (Sachsen) Christian Weihrauch (Sachsen-Anhalt) · **2005** Göran Gnauschun (Brandenburg) · Julia Körner (Mecklenburg-Vorpommern) · Stefan Schröder (Sachsen) · Wieland Krause (Sachsen-Anhalt) · **2006** Sophie Natuschke (Brandenburg) · Tanja Zimmermann (Mecklenburg-Vorpommern) Famed (Sachsen) · Stefanie Oeft-Geffarth (Sachsen-Anhalt) · **2007** Marcus Golter (Brandenburg) Hilke Dettmers (Mecklenburg-Vorpommern) Henriette Grahner (Sachsen) · Franca Bartholomäi (Sachsen-Anhalt) · **2008** Erika Stürmer-Alex (Brandenburg) · Sven Ochsenreither (Mecklenburg-Vorpommern) · Stefanie Busch (Sachsen) · Klaus Völker (Sachsen-Anhalt) · **2009** Kathrin Harder (Brandenburg) · Klaus Walter (Mecklenburg-Vorpommern) · Jan Brokof (Sachsen) Johannes Nagel (Sachsen-Anhalt) · **2010** Ina Abuschenko-Matwejewa (Brandenburg) · Stefanie Alraune Siebert (Mecklenburg-Vorpommern) · Albrecht Tübke (Sachsen) · Marc Fromm (Sachsen-Anhalt) · **XII** Jonas Ludwig Walter (Brandenburg) Christin Wilcken (Mecklenburg-Vorpommern) · Tobias Hild (Sachsen) · Sebastian Gerstengarbe (Sachsen-Anhalt) **XIII** Mona Höke (Brandenburg) · Janet Zeugner (Mecklenburg-Vorpommern) · Kristina Schuldt (Sachsen) · Marie-Luise Meyer (Sachsen-Anhalt) · **XIV** Alexander Janetzko (Brandenburg) · Iris Vitzthum (Mecklenburg-Vorpommern) · Martin Groß (Sachsen) · René Schäffer (Sachsen-Anhalt) · **XV** Jana Wilsky (Brandenburg) · Peter Klitta (Mecklenburg-Vorpommern) · Corinne von Lebusa (Sachsen) · Simon Horn (Sachsen-Anhalt) · **XVI** David Lehmann (Brandenburg) · Tim Kellner (Mecklenburg-Vorpommern) · Elisabeth Rosenthal (Sachsen) · Sophie Baumgärtner (Sachsen-Anhalt)

© 2015 Sandstein Verlag, Dresden · **Herausgeber** Editor: Ostdeutsche Sparkassenstiftung · **Text** Text: Uwe Neumann, Kornelia Röder · **Abbildungen** Photo credits: Tim Kellner, Thomas Mandt Fotografie (S. 52) · Alle Arbeiten sind grundsätzlich in der Auflage 3 + 2 E. A. All works are published in an edition of 3 + 2 artist's proofs · Frontispiz Frontispiece: Class, 2008, Diasec, 100 × 100 cm · **Übersetzung** Translation: Geraldine L. Schuckelt · **Redaktion** Editing: Dagmar Löttgen, Ostdeutsche Sparkassenstiftung · **Gestaltung** Layout: Joachim Steuerer, Sandstein Verlag · **Herstellung** Production: Sandstein Verlag · **Druck** Printing: Stoba-Druck, Lampertswalde