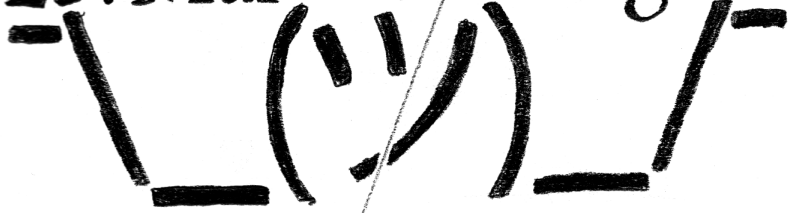


Meisterschüler*innen
Ausstellung 2019
25. Mai — 11. August



Meisterschüler*innen
Ausstellung 2019
25. Mai — 11. August
~_(\ツ)_/~

Karin Hollweg Preis

Die Ausstellungen der Meisterschüler*innen, die seit 2011 jährlich in der Weserburg stattfinden, geben einen facettenreichen Einblick in die Qualität und Vielfalt der aktuellen Kunstproduktion in Bremen. In diesem Jahr sind 16 Künstler*innen an der Präsentation beteiligt, die ausnahmslos neue, zum Teil ortsbezogene Werke zeigt. Vertreten ist die gesamte mediale Breite von Malerei und Skulptur, über mehrteilige Installationen und Medienarbeiten bis hin zu überraschenden, in einem Museum für Gegenwartskunst nicht unbedingt zu erwartenden Werken, wie ein leise dahinplätschernder Wandbrunnen oder auch eine raumgreifende multimediale Oper.

KÜNSTLER*INNEN

Tobias Becker, Mattia Bonafini,
Luisa Eugeni, Sara Förster, Hairihan,
Vincent Haynes, Luan Lamberty, Alina Lusici,
Paula Hurtado Otero, Rima Radhakrishnan,
Hassan Sheidaei, Irene Strese, Jonas Vauth,
Sören Weigel, Michael Wilke & Lukas Zerbst


Kuratiert von Ingo Clauß

Ein besonderer Höhepunkt ist die an die Ausstellung gekoppelte Verleihung des Karin Hollweg Preises. Mit insgesamt 15.000 Euro dotiert gehört er zu den wichtigsten Kunstförderpreisen an deutschen Kunsthochschulen. Die Hälfte des Preisgeldes ist für eine institutionelle Einzelausstellung in Bremen reserviert.

Ausgezeichnet wurden bereits das dilettantinproduktionsbüro (Anneli Käsmayr und Jenny Kropp zusammen mit Claudia Heidorn, Anna Jandt und Alberta Niemann) (2007), Verena Johanna Müller (2008), Christian Haake (2009), Nicolai Schorr (2010), Noriko Yamamoto (2011), Janis E. Müller (2012), Franziska Keller (2013), Z. Schmidt (2014), Tobias Heine (2015), Claudia Piepenbrock (2016), Felix Dreesen (2017) und Zhe Wang (2018).

JURY 2019

Regina Barunke (*GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst*), Janneke de Vries (*Weserburg Museum für moderne Kunst*), Wolfgang Hainke (*Künstler*), Dr. Eva Fischer-Hausdorf (*Kunsthalle Bremen*), Dr. Arie Hartog (*Gerhard Marcks Haus*), Dr. Andreas Kreul (*Karin und Uwe Hollweg-Stiftung*), Dr. Ingmar Lähnemann (*Städtische Galerie Bremen*), Nadja Quante (*Künstlerhaus Bremen*), Dr. Annett Reckert (*Städtische Galerie Delmenhorst*), Dr. Frank Schmidt (*Museen Böttcherstraße*)



Tobias Becker
Mattia Bonafini
Luisa Eugeni
Sara Förster
Hairihan
Vincent Haynes
Paula Hurtado Otero
Luan Lamberty
Alina Lusici
Rima Radhakrishnan
Hassan Sheidaei
Irene Strese
Jonas Vauth
Sören Weigel
Michael Wilke
Lukas Zerbst

Ob Super-8-Film, Röhrenmonitor, Vergrößerer aus einem analogen Fotolabor, lichtempfindliches Barytpapier oder Dia-Projektor, Tobias Becker nutzt für seine Installationen gerne überkommene Techniken, die lange Zeit die visuelle Kultur geprägt haben, mittlerweile aber nur noch selten Verwendung finden. Analoge Verfahren kombiniert er dabei oft mit neuen digitalen Medien. Auf diese Weise gelangen ihm überraschend neue Zugänge, die ganz grundlegende Fragestellungen berühren: Wie verändert die gegenwärtige technologische Entwicklung unser kulturelles Selbstverständnis? Wie verändert sich unsere Vorstellung von Wirklichkeit durch neue bildgebende Verfahren? Welche verborgenen ästhetischen Potentiale können im Analogen freigelegt werden, gerade im Hinblick auf die verschiedenen Funktionsweisen und Bedeutungsebenen von Bildern?

Für die neue Super-8-Installation nutzt Becker Teilaspekte seiner Installation *FORCE AND RESISTANCE* von 2018, erweitert diese jedoch um neue Aspekte. An der Wand ist eine zehn Meter lange Papierbahn montiert. Es handelt sich um ein Fotogramm auf dem verschiedene Schattenbilder eines Seils zu erahnen sind. Das Fotogramm bildet den Hintergrund für einen medialen Wettkampf. Sechs Super-8-Projektoren werfen geräuschvoll kurze Filmloops an die Wand. Sie zeigen schemenhaft Hände, die links und rechts zwei Gruppen bilden und in gegenläufige Richtungen an einem Seil ziehen. Im Laufe der Präsentation werden die störungsanfälligen Geräte ausfallen. Die Bewegtbilder werden so nach und nach verschwinden. Nur das Fotogramm bleibt als stummer Zeuge erhalten. Hier treten also nicht nur anonyme Personen in einem Tauzieh-Wettkampf gegeneinander an, sondern in gewisser Hinsicht die Projektoren untereinander. Ebenso stehen Film und Fotografie mit ihren ganz eigenen Qualitäten in einem Wettstreit.

Die Installation *THERE WAS A FIGHT TO THE FINISH* öffnet indes noch weitere Sinnebenen. Tobias Becker bezieht sich auf den Soziologen Erving Goffman und tatsächlich geht es hier im übertragenen Sinne auch um das wechselvolle Verhältnis von Individuum und Gruppe, um „Interaktion von Angesicht zu Angesicht“, bei der miteinander um Standpunkte gerungen wird.

“Imagine, if you can, a small room, hexagonal in shape, like the cell of a bee. It is lighted neither by window nor by lamp, yet it is filled with a soft radiance. There are no apertures for ventilation, yet the air is fresh. There are no musical instruments, and yet, at the moment that my meditation opens, this room is throbbing with melodious sounds. An armchair is in the centre, by its side a reading-desk—that is all the furniture. And in the armchair there sits a swaddled lump of flesh—a woman, about five feet high, with a face as white as a fungus. It is to her that the little room belongs. An electric bell rang. The woman touched a switch and the music was silent.”

THE MACHINE STOPS ist eine Science-Fiction-Kurzgeschichte von E. M. Forster, die 1909 erstmals veröffentlicht wurde. Forster beschreibt darin eine dystopische Gesellschaft, in der die Menschheit unter der Erde lebt. Alle Bedürfnisse werden hier von einer omnipotenten, global präsenten Maschine befriedigt. Für Mattia Bonafini und Luisa Eugeni wurde der Text und insbesondere die zitierte Eingangsszene ein wichtiger Impuls für ihre neue gemeinsame Arbeit: *DAS STEHENDE SEIN*. Mattia Bonafini ist Komponist und Musiker. Luisa Eugeni hat wiederum umfangreiche Erfahrungen im Bereich der Performance und Videokunst. Gemeinsam präsentieren sie eine multimediale Oper – ein eindrückliches und alle Sinne ansprechendes Raumerlebnis, das Videoprojektionen, Musik und performative Elemente verbindet. Wichtig war für beide die Zusammenarbeit mit vielen weiteren Akteuren. Die Installation wird beispielsweise zur Eröffnung und an zusätzlichen Terminen um eine Performance mit Tänzern erweitert, für die spezielle Latex-Kleider als zweite Haut entworfen wurden. Das Libretto, eine Art Metatext, stammt von dem Mathematiker Dominik Schindler, kombiniert durch Zitate des Philosophen Slavoj Žižek in griechischer Sprache.

Sara Förster

Sara Förster untersucht in ihrem Werk Repräsentationsstrategien verschiedener bildgebender Verfahren. Dabei arbeitet sie mit den Möglichkeiten bereits überkommener fotografischer Techniken wie beispielsweise Diaprojektion oder Polaroid. Sie nutzt bevorzugt fremde Bilder und Fotoarchive, die sie sich aneignet, manipuliert, in neue Zusammenhänge stellt und damit neue Betrachtungsweisen und Deutungen ermöglicht. Gemein ist all diesen Arbeiten, dass die Materialität des fotografischen Bildes in seiner physischen Präsenz akzentuiert wird. Dies erscheint vor dem Hintergrund einer digitalen Bildkultur von besonderer Bedeutung, haben wir es doch in unserem Alltag mit zusehends flüchtigen Bildern zu tun, die auf den Bildschirmen bevorzugt farbintensiv und kontrastreich aufleuchten, die Aufmerksamkeit für kurze Zeit binden, um dann schnell wieder zu verschwinden. Förster setzt dem einen anderen, entschleunigten Erfahrungsraum entgegen.

Doch was ist zu sehen: Drei aufrechtstehende Projektionsschirme zeigen Videosequenzen im Ausstellungsraum (ein Giebelraum, der gewöhnlich eine Klanginstallation von Hans Otte beherbergt). Drei gleichgroße Spiegel ergänzen an der gegenüberliegenden Seite die Inszenierung. Der Ort wird dadurch mehrschichtig gedoppelt und gespiegelt, gleichermaßen verdichtet und erweitert. Reale Performer und Personen im Videobild agieren nebeneinander ohne wirklich auf andere einzugehen. Begleitet wird dies von einer eindrücklichen Klangebene, die elektronische Musik, Posaune und Sprache, in vielfach modularer Form miteinander verbindet, mal subtil und leise, mal überaus präsent und laut.

Die Notwendigkeit menschlicher Kommunikation, aber auch die Unmöglichkeit echter Beziehungen werden emotional spürbar. Die multimediale Installation ist damit nicht zuletzt eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit heutigen Entwicklungen, die in dem visionären, seinerzeit völlig fantastisch anmutenden Text von Förster anklingen. Im Libretto heißt es dazu passend: „Die Offenheit erschließt Überforderung: Durchlässigkeit der Gedanken, Zersplitterung und Marginalisierung von Sein. Zersplitterung von Gefühl, die Scherben der Realität. Verlust von Ganzheit. Input erzwingt Output - das Sein versagt an der Wahl sich selbst zu wählen.“

Die neue, vierteilige Diaprojektion ist in einem langgestreckten Giebelraum der Weserburg ausgestellt. Computergesteuert wird hier ein Loop gezeigt, bei dem die Bilder in wechselnden Rhythmen an vier im Raum verteilten Leinwänden nach und nach aufscheinen. Grundlage bildet ein privates Diaarchiv, das aufgelöst und von der Künstlerin erworben wurde. Zu sehen sind Urlaubsmotive, vornehmlich Landschaftsaufnahmen, die durch manuelle Überarbeitungen bis zur Unkenntlichkeit verändert wurden. So entstehen faszinierende farbliche Variationen bis hin zu abstrakten Strukturen. Die komponierte Bildabfolge umfasst Phasen der absoluten Dunkelheit. Es sind aber auch einzelne hell erleuchtete Partien zu sehen, stets von dem geräuschvollen Klackern der Diaprojektoren begleitet.

Sara Försters künstlerischer Ansatz ist beides zugleich: Auf der einen Seite eine atmosphärisch dichte Installation, die die emotionale Wirkkraft der Bilder erlebbar macht. Auf der anderen Seite eine analytische Reflexion dessen, was ein Bild heutzutage für Funktionen erfüllt, was es bedeuten und bewirken kann. Gerade im Hinblick auf den von William J.T. Mitchell beschriebenen „pictorial turn“, eröffnet Förster immer auch Fragen zu den historischen und soziologischen Funktionsweisen von Fotografien.

Für seine Gemälde und Druckarbeiten nimmt Vincent Haynes in der Regel mediale Bilder als Vorlage, die er seinem privaten Bildarchiv entnimmt. Meist handelt es sich um Aufnahmen afrikanischer Politiker*innen bei öffentlichen Auftritten. So auch bei seiner neuesten Arbeit JOHN POMBE JOSEPH MAGUFULI (INAUGURATION). Der Titel beschreibt bereits, was auf dem großformatigen Gemälde zu sehen ist: einen Moment im Jahr 2015, als der neue Präsident von Tansania feierlich ins Amt eingesetzt wurde. Die mediale Inszenierung von Macht im Zusammenspiel mit kulturellen Traditionen übt dabei eine besondere Faszination aus.

In den vergangenen Jahren hat Hairihan verschiedene Formen figurativer Malerei erprobt und dabei eine ganz eigene Bildsprache entwickelt. Ihre Gemälde zeigen immer wieder Köpfe, Arme und Beine, mitunter grotesk ineinander verschlungene und überdehnte Gliedmaßen. Die Körperhaftigkeit wird dabei von der Künstlerin gerne abstrakt aufgelöst oder mit gestischen Vermalungen kombiniert, wodurch im Bild spannungsreiche Kontraste entstehen. Ihre Arbeiten entwickelt Hairihan im fortlaufenden Malprozess, mitunter über mehrere Wochen hinweg. Kompositorische Vorüberlegungen werden im Verlauf überdacht, bisweilen verworfen und neu ausgearbeitet. Die zahlreichen Schichten, die sich überlappen und durchdringen, zeugen von der malerischen Suchbewegung. Sie verleihen den Bildern letztlich eine besondere, regelrecht vibrierende Lebendigkeit.

Die drei in der Weserburg ausgestellten Arbeiten sind Teil einer neuen Werkgruppe. Lineaturen, die in weit ausladenden, wellenförmigen Bewegungen über den Bildraum verlaufen, bestimmen die Komposition, werden durch Übermalungen und Verreibungen ergänzt und überarbeitet. Als Inspiration dienten Haare. Während frühere Arbeiten wie PORTRÄT IM WIND von 2018 noch deutlich figurativer angelegt waren, wirken die neuen Bilder wesentlich abstrakter. Ob in Schwarzweiß mit verschiedenen Grauabstufungen oder intensiv farbig, Hairihans Bildästhetik zeichnet sich durch eine dynamische Struktur aus, die eine Auseinandersetzung mit informeller und abstrakter Malerei spürbar macht und sich dennoch als eigenständiger Entwurf behauptet.

Zu allen Zeiten galt es den Herrschaftsanspruch im Bild zu legitimieren und dauerhaft zu festigen. Das Herrscherbildnis hat deshalb eine lange Geschichte, die bis in die Zeit früher Hochkulturen zurückreicht, in der Antike und frühen Neuzeit von großer Bedeutung war und bis heute noch präsent ist, jedoch in einer stark veränderten, mediatisierten Form. Im 20./21. Jahrhundert wurde die Funktion des Herrscherbildnis weitgehend von neuen Repräsentationsformen übernommen. So erzielten inszenierte Pressebilder eine große Reichweite und können im Internet eine subversive, ja manipulative Wirkkraft entfalten. Auf vielen seiner internationalen Reisen und Arbeitsaufenthalte hat Vincent Haynes den Einfluss eben solcher Herrschaftsbilder im Alltag der Menschen unmittelbar erlebt.

Haynes interessiert sich für die komplexen gesellschaftlichen und auch historischen Zusammenhänge und macht sie mit seiner Malerei einer kritischen Untersuchung zugänglich. Das ausgestellte Bild zeigt schemenhaft eine Gruppe von Personen – im Zentrum der Präsident mit Anzug und Krawatte, der in seinen Händen die traditionellen Herrschaftssymbole Schild und Speer hält. Kolonialgeschichte und moderne Medieninszenierung finden auf widersprüchliche Weise zusammen. Das Gemälde behauptet sich dabei als eigenständige malerische Annäherung. Sie deutet das Geschehen nur an. Die Szenerie verliert sich mitunter in abstrakten Farbräumen. Viele malerische Schichten, Veränderungen und frühere Zustände bleiben so sichtbar. Das Geschehen im Bild ist präsent und doch nicht greifbar, es entzieht sich letztlich, wie auch die Malerei selbst, einem eindeutigen Verstehen.

Paula Hurtado Otero

Paula Hurtado Otero präsentiert in der Ausstellung eine dreiteilige Videoinstallation. Auf einem großformatigen Monitor ist eine sich weit erstreckende Hochebene zu sehen. Es ist eine karge, baumlose Region, die dominiert wird von eigentümlichen Gewächsen. Statuenhaft stehen sie in der Landschaft, als wären sie stille Wächter. In der Tat wurden die strauchartigen Gewächse der Gattung *Espeletia* ursprünglich als Krieger gedeutet, gerade in dem oft nebelverhangenen Gebiet wirken sie von der Ferne wie ein bedrohliches Heer. Die ersten Europäer, die diese Gegend in Kolumbien betreten haben, wurden regelrecht in Schrecken versetzt. Erst später im Zuge der Kolonialisierung hat sich die weithin gebräuchliche Bezeichnung „Frailejones“ durchgesetzt, womit die Pflanzen als „Mönche“ umgedeutet wurden.

Die kulturgeschichtliche Dimension, die sich am Beispiel dieser Pflanze entfalten lässt, hat die Künstlerin nachhaltig fasziniert. Doch nicht nur das. Hinzu kommt, dass die Frailejones endemische Pflanzen sind, die nur in eng umgrenzten Gebieten vorkommen. Verbreitet sind sie im nördlichen Südamerika, vor allem in den Hochebenen der Anden in Ecuador, Venezuela und in Kolumbien, dem Geburtsland der Künstlerin. Die Pflanzen haben sich ideal den schwierigen klimatischen Verhältnissen angepasst. Ihnen gelingt es, Wasser aus der nebenverhangenen Landschaft zu binden und sogar an die Erde zurückzugeben, womit sie ein bedeutender Wasserspeicher für die Region und die Bevölkerung sind. In gewisser Weise sind Frailejones ein widerständiges Gegenbild zu einer Welt, die im Zuge der Globalisierung alles überall verfügbar hält, die insbesondere auch Nutzpflanzen im doppelten Wortsinn entwurzelt, um sie in verschiedenen Weltregionen anzupflanzen.

Paula Hurtado Otero bringt die vielfältigen Kontexte zusammen und macht sie zum Ausgangspunkt für eine eigene ästhetische Auseinandersetzung. Neben dem zentralen Landschaftsbild, begleitet von atmosphärischen Geräuschen, die vor Ort aufgenommen wurden, sind zwei weitere Videos zu sehen, bei der die Frailejones umschritten werden. Texte, gesprochen von drei Personen, ergänzen die Videobilder. Es sind poetische Annäherungen, die deutlich machen, dass die Künstlerin die Pflanzen als ein Archiv der Landschaft begreift, aus dem sich heraus neue Narrative entwickeln lassen.

Luan Lamberty präsentiert zwei großformatige Leinwandarbeiten, die man als zeitgenössische Genreszenen verstehen kann. Beides sind Darstellungen von Innenräumen: Ein geöffnetes Fenster etwa, davor ein bewegter Vorhang und im Raum zwei gesichtslose Personen, die still nebeneinander am Tisch verharren. Man vermeint den Windstoß regelrecht zu spüren, der frische Luft ins Innere lässt.

Figuration wird hier mit einer abstrakten Auffassung von Malerei spannungsreich verbunden. Manche Gegenstände sind etwas detaillierter ausgearbeitet, wie beispielsweise die Deckenleuchte oder die Zimmerpflanze. Andere Bildelemente werden mit nur wenigen Pinselstrichen angedeutet.

Größere Bereiche, wie der Tisch oder der Fußboden, sind wie in der Hard Edge Malerei monotone, klar umrissene Flächen. Die Zimmerwand zeigt wiederum deutliche Verlaufspuren der Farben. Das Gegeneinander unterschiedlicher Malweisen macht den besonderen Reiz der ausgestellten Bilder aus.

Transparente Bereiche und opake Flächen, gestische Vermalungen und illusionistische Andeutungen werden dabei nicht als Gegensätze erlebt, sondern formen zusammen eine eigenständige Ästhetik.

Was auf den ersten Blick vielleicht als naive Malerei erscheint, präsentiert sich bei genauerer Betrachtung als ein präzise entwickeltes, komplexes Bildkonzept.

Das Bild wird beherrscht von Sprachlosigkeit und Stille. Die beiden Personen reagieren nicht aufeinander. Sie sind ganz bei sich und doch irgendwie fehl am Platz, zusammen und doch allein. Luan Lambertys Bilder beschreiben damit womöglich ein gegenwärtiges Lebensgefühl westlicher Gesellschaften. In der Sicht vieler schwächt der Wunsch nach Individualität und Freiheit den sozialen Zusammenhalt und führt zu immer mehr Vereinzelung und Anonymität. Aber dies ist nur eine der möglichen Lesarten. Letztlich wollen Lambertys Bilder betrachtet werden als das, was sie sind: Malerei, die anspielungsreich und offen ist für viele verschiedene Deutungen.

Das Werk von Alina Lusici kann als eine Form veräumlichter Malerei betrachtet werden. In vielfältiger Weise experimentiert sie mit den Materialeigenschaften von Farbe. Dabei befreit sie sich von Leinwänden und anderen Bildträgern und bringt die verschiedenen Farbstoffe, aber auch Bindemittel wie Leim oder Öle direkt in den Ausstellungsraum. Ausgehärtet entstehen sowohl kleinteilige Objekte als auch raumgreifende Bodenskulpturen bis hin zu mehrteiligen Installationen. Lusici begibt sich damit in eine lange kunsthistorische Tradition, die sie künstlerisch überdenkt und selbstbewusst mit einer ganz eigenen Qualität und Formensprache weiterentwickelt.

Bereits in den 1940er Jahren hat Jackson Pollock mit seinen Action Paintings den freien Fluss der Farbe erprobt. Bei der so genannte Dripping-Technik, zu die ihn Max Ernst inspiriert haben soll, wurde die Farbe mit ausladend gestischen Bewegungen auf die Leinwand getropft, mitunter regelrecht geschleudert. Viele andere Künstler*innen, beispielsweise Morris Louis, Helen Frankenthaler oder Mark Tobey, haben davon ausgehend eigene Ästhetiken entwickelt, bisweilen in kritischer Abgrenzung wie z.B. Lynda Benglis mit ihren geschütteten Farbskulpturen.

Alina Lusici verortet ihren Ansatz selbst im Kontext der Aleatorik, wie sie u.a. von John Cage als ein freies kompositorisches Prinzip eingesetzt wurde. Gemeint sind Zufallsoperationen, bei denen wesentliche Prozesse eigenständig ablaufen und sich der unmittelbaren Kontrolle entziehen. Die in der Weserburg ausgestellte, hoch aufragende Skulptur ist das Ergebnis einer solchen künstlerischen Operation. Transparente Bindemittel kombiniert mit Farbstoffen, Pigmenten und anderen Beimischungen ergeben ein komplexes Gebilde – ein faszinierendes Zusammenspiel von fragiler Leichtigkeit und räumlicher Präsenz.

Schrift wird bei Rima Radhakrishnan zum künstlerischen Ereignis, seien es handgeschriebene Texte in einem kleinen Notizheft, Tonaufnahmen, mehrteilige Siebdrucke oder Collagen, in die sie Bilder und Zeichnungen einbezieht bis hin zu Auflistungen von Wörtern, die sich über ganze Ausstellungswände erstrecken. Mit spielerischer Leichtigkeit befreit sie die Wörter von der Last des Alltags. In unterschiedlichster Form spürt sie der phonetischen Textur deutscher Sprache nach und legt dabei überraschende Strukturen und Bedeutungsebenen frei. Man bemerkt eine enge Verwandtschaft zur Konkreten Poesie, zur Literatur im Allgemeinen, aber auch starke Bezüge zu Fluxus und Konzeptkunst.

MESSTAB, MESSSCHIEBER, MESSSCHRAUBE – so beginnt die neue, großflächige Wandarbeit. In blauer Schrift, unterteilt in einzelnen Reihen und Blöcken, listet sie Wörter auf, wie sie wohl nur die deutsche Sprache hervorbringt. Es sind Komposita, also zusammengesetzte Wörter, die die Möglichkeit bieten, drei gleiche Buchstaben in Folge zu bilden. So gelangt man von SUFFOTOS zu STILLLEBEN. Der humorvolle Zugang verbindet sich mit einer analytischen Schärfe. Bekannte und erdachte Wörter folgen aufeinander, in assoziativer, klanglicher Folge, dann gibt es wiederum inhaltliche oder auch strukturelle Ähnlichkeiten, die schwer nachzuvollziehen sind, wenn Deutsch eine Fremdsprache ist.

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt,“ heißt es bei Ludwig Wittgenstein. Rima Radhakrishnans poetische Spracharbeiten zeugen in diesem Sinne von einem Erfindungsreichtum, der kulturelle Eigenarten auf augen- und ohrenöffnende Weise erlebbar macht und damit zu eigenen Wortschöpfungen animiert. Wer sich darauf einlässt, kann die eigene Sprache für sich neu entdecken und abseits der bekannten Pfade eine Stück Welterfahrung proben.

In einem langgestreckten Giebelraum der Weserburg zeigt Hassan Sheidaei eine speziell für diesen Ort entwickelte Installation. Röhrenartige Gebilde hängen in großer Zahl von der Decke herab, geben dem Raum eine überraschende Struktur, verändern damit zugleich die Art und Weise, wie man ihn durchschreiten und neu erleben kann. Bei genauerer Betrachtung ist zu erkennen, dass die verschiedenfarbigen Röhren aus Kleidungsstücken bestehen, die ganz offensichtlich unter starkem Druck zusammengesprengt und miteinander verklebt wurden. Die Leichtigkeit der Inszenierung bekommt damit eine beklemmende Wirkung. Verschiedene, mitunter düstere Assoziationen drängen sich auf. Zugleich geht der individuelle Charakter jedes einzelnen Kleidungsstücks verloren, wird zum anonymen Bestandteil der vielen geometrischen Raumkörper.

Zur Installation gehört auch ein Video. Auf dem viergeteilten Bildschirm sind jeweils zwei Beinpaare zu sehen, gespiegelt und gedoppelt. Einem Newtonpendel gleich schlagen die Schuhe aufeinander und übertragen in einem perfekt eingeübten Rhythmus den Schwung auf das andere Beinpaar. Das dumpfe Aufeinanderstoßen der Schuhe ist im gesamten Raum zu vernehmen. Was im Bild spielerisch daherkommt, durch den unnachgiebigen Takt regelrecht bedrohlich.

Das Werk von Hassan Sheidaei ist vielgestaltig. Neben großformatigen Einzelprojektionen und mehrteiligen Videoinstallationen entstehen auch Fotografien und Skulpturen. Was die Arbeiten in all ihrer Unterschiedlichkeit miteinander verbindet, ist das dezidierte Interesse an menschlichen Beziehungen, an dem Verhältnis des Einzelnen zu seinem sozialen Umfeld. Kulturelle und sprachliche Grenzen, wie auch historische und religiöse Kontexte werden dabei reflektiert und konzeptionell einbezogen, nicht als Kommentar, sondern als ästhetischer Resonanzraum.

Zuletzt hat Irene Strese bevorzugt mit Keramik gearbeitet. So entstehen kleinteilige Objekte, aber auch große Skulpturen, die sie vereinzelt mit Lüster (stark glänzenden Überzügen), Edelmetallen, Porzellanfarben und Glasuren überarbeitet und ihnen damit eine vielgestaltige, ja schillernde Oberfläche verleiht. Daneben erprobt sie immer wieder andere ergänzende und weiterführende Ansätze von Performances bis hin zu Videoarbeiten.

Für die Ausstellung hat die Künstlerin einen Wandbrunnen geschaffen, der durch mehrere Objekte zu einer ortsbezogenen Installation erweitert wurde. Aus einem dreiköpfigen, detailreich ausgearbeiteten Schlangenhaupt ergießt sich Wasser in ein Keramikbassin, zusammengesetzt aus über 200 handgefertigten, transparent glasierten Einzelteilen. Die Schlange als Wasserspeier ist ein vielschichtiges Symbol, das sowohl mythologisch, religiös oder einfach nur als ein dekorativ ausgestalteter Ausguss gedeutet werden kann.

In dem kleinen Raum, der sich dem Brunnen anschließt, sind Teile des Wasserkreislaufs sichtbar, der durch die Museumswand hindurchführt. Daneben befinden sich noch weitere Skulpturen – darunter zwei metallisch glänzende, kreis- und bogenförmige Objekte, die bei genauerer Betrachtung Bissspuren und Handabdrücken nachempfunden sind. Zudem sind ein Rücklaufbecken zu sehen und mehrere Kacheln, die eine leicht glänzende, farblich irisierende Oberfläche haben.

Der Titel I TRY TO REMEMBER ALL THE THINGS I ALREADY FORGOT verweist auf die assoziative Qualität der Arbeit. Die Installation kann tatsächlich als eine Art Erinnerungsort betrachtet werden, der dazu ermuntert, die einzelnen Elemente aufeinander zu beziehen und mit eigenen Assoziationen und Erinnerungen zu verbinden. Zugleich verdichten sich hier wesentliche Aspekte im Werk von Irene Strese, so zum Beispiel die physische, ja körperliche Präsenz der Objekte oder auch ihr verspielt humorvolle Charakter.

Kleidungsstücke, Klebebänder, Plastiksäcke – Jonas Vauth reichen in der Regel einfachste Materialien aus, um seine Objekte zu entwickeln. Er platziert sie als Skulpturen im Raum, vereinzelt inszeniert er sie aber auch als stumme Akteure in kurzen Videosequenzen. Einige der früheren Arbeiten erscheinen dabei wie menschliche Wesen, die reglos in einer Ecke verharren. Obwohl sie auf wenige künstlerische Elemente reduziert sind, erzeugen sie eine überraschende emotionale Wirkung. Es gibt aber auch amorphe, sackartige Gebilde, die keine eindeutigen Bezüge zulassen, zum Teil gestisch mit Farbe und Wörtern überarbeitet sind.

Die offensichtliche Wertlosigkeit der verwendeten Materialien wie auch die lakonische Beiläufigkeit der Präsentationen führen immer wieder zu Irritationen. Wie soll man diese Kunst betrachten? Jonas Vauth sagt selbst, dass er vor allem an Situationen interessiert sei. Und dieser Gedanke bietet einen möglichen Zugang in ein künstlerisches Konzept, das bei der ersten Begegnung eher hermetisch wirkt. Zu diesen Arbeiten muss man sich in der Tat körperlich verhalten. Sie sind weniger skulpturale Setzung als räumliches Angebot.

In der Weserburg nutzt Jonas Vauth einen besonderen Ort unter einem Spitzgiebel der Weserburg. Der Ausstellungsraum ist seit Gründung des Museums als eine Art Brücke angelegt, lässt sich aber nur von einer Seite betreten. Mit Kunststoffröhren, geformt aus transparenter, handelsüblicher Folie, trennt Jonas Vauth ihn in zwei Bereiche. In gleichen Abständen nebeneinander angeordnet wirken die Röhren wehrhaft wie ein Gitter, mit denen der Durchgang versperrt wird. Das dahinterliegende Areal ist nicht nur unzugänglich, es ist auch nicht weiter ausgestaltet und schafft damit eine befremdliche Leerstelle im Museum. Die Widersprüchlichkeit der Installation macht ihren besonderen Reiz aus. Diese Kunst ist weder zu betrachtendes Objekt noch handelndes Subjekt, sie ist weder innen noch außen. Sie markiert vielmehr ein Dazwischen, einen Ort des Übergangs mit ungewissem Ziel.

Ob großformatige Gemälde, Papierarbeiten oder Objekte, das Werk von Sören Weigel zeichnet sich durch einen spielerischen Erfindungsreichtum aus. Es verkörpert eine heitere Leichtigkeit und Komik, die in der zeitgenössischen Malerei nur selten anzutreffen sind. Gerne verwendet er Ausschnitte aus Zeitschriften, die mitunter Ausgangspunkt für neue Bildideen sind. Fotos von Planeten können kurzerhand zu einem Blumenstrauß versammelt werden oder sie formen ein kindliches Gesicht. Viele Arbeiten entstehen dabei als Mischtechnik, als Ergebnis einer permanenten Experimentierlust. Neben Farben werden auch immer wieder andere Materialien in den Entstehungsprozess integriert. So kann beispielsweise aus Alufolie eine nächtliche Gebirgslandschaft entstehen.

Viele Motive scheinen einer kindlichen Fantasie entsprungen zu sein, wirken bewusst naiv. Und in der Tat ist Naivität hier positiv besetzt, meint keine Einfältigkeit, sondern ist künstlerischer Antrieb für eine unverstellte Frische und Expressivität. Sören Weigel entwickelt abseits konzeptueller Malereikonzepte eine eigene Bildsprache, die ausgesprochen assoziationsreich ist, die gleichermaßen alltägliche Beobachtungen, Populärkultur, zeitgenössische Illustration, aber auch die kindliche Welt des Spiels als Inspirationsquelle nutzt und miteinander verbindet.

In der Ausstellung präsentiert der Künstler eine neue Serie von Papierarbeiten in intensiver Farbigkeit. Viele davon sind als Collage oder als Scherenschnitt angelegt. Die Arbeiten sind auf wenige Bildelemente reduziert. Ein gelber Kreis kann als Sonne gedeutet werden, eine blaue Schlangenlinie wiederum als Fluss. Neben abstrakten Landschaftsmotiven sind auch Gesichter, ein Auto oder eine Vase zu sehen. Zusammen betrachtet ergeben die einzelnen Bilder ein vielfältiges Geflecht unterschiedlicher Bezüge, können sich ebenso zu Geschichten miteinander verbinden wie auch als Einzelwerk betrachtet werden.

In seinen fotografischen Arbeiten beschäftigt sich Michael Wilke mit einem historischen Weihnachtsspiel, das er sich künstlerisch aneignet, in Teilen re-inszeniert und damit auf neue Weise sichtbar macht. Den materiellen Ausgangspunkt bilden folkloristische und religionshistorische Abhandlungen, Tonaufnahmen, Augenzeugenberichte, Spieltexte und -beschreibungen, Lithografien, Skizzen, einige Fotografien, sowie Kostümbeschreibungen. Kulturelles Brauchtum wird hier nicht nur im Sinne eines Reenactment vorgeführt, sondern zum Ausgangspunkt für umfangliche ästhetische Überlegungen, in denen gleichermaßen soziologische, kulturhistorische aber auch religiöse Fragestellungen aufscheinen.

Die Kostüme in den Fotografien leiten sich von der Oberuferer Spielkultur ab, die im 16. Jh. von protestantischen Auswanderern aus den Alpenländern an einen kleinen Ort an die Donau gebracht wurde (in der Nähe des heutigen Bratislava). Hier konnte das Weihnachtsspiel in seiner ursprünglichen Form bis zum Ende des zweiten Weltkrieges bewahrt werden, wobei auch Rudolf Steiner eine adaptierte Fassung herausgegeben hat, die an Waldorfschulen größere Verbreitung fand.

Vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen kann die Arbeit auf unterschiedliche Weise gedeutet werden. So verschwinden im Zuge der Globalisierung vielerorts traditionelle Bräuche. Zugleich erleben wir in Europa einen aufkeimenden Nationalismus, der die Rückbesinnung auf heimische Traditionen propagiert und fördert, dies jedoch in einer oftmals verklärenden Sicht. Michael Wilke bietet keinen einordnenden Kommentar, sondern er verdichtet durch seine fotografische Inszenierung einzelne Aspekte.

Lukas Zerbst

Lukas Zerbst reagiert bevorzugt auf Gegebenheiten vor Ort, arbeitet mit den Materialien und Raumsituationen, die er vorfindet. Mal sind es radikale bauliche Veränderungen, dann wiederum subtile Interventionen, wenn er beispielsweise einen dunklen Innenhof mit einem Strahler beleuchtet und damit auf überraschende Weise neu inszeniert. Immer wieder erprobt er die Grenzen und Möglichkeiten künstlerischer Praxis. Einzelne seiner durchaus ehrgeizigen Projektvorhaben scheitern bereits in der Planungsphase an Sicherheitsbestimmungen, eingefahrenen institutionellen Strukturen, an finanziellen Grenzen oder anderen, im Vorlauf nicht absehbaren Widerständen. Sein künstlerischer Ansatz ist so betrachtet auch eine kritische Untersuchung und Sichtbarmachung der Bedingungen, die der Kunstbetrieb vorgibt. Das Werk von Lukas Zerbst sollte gleichwohl nicht nur als eine Form der „Institutional Critique“ betrachtet werden. Viele seiner Arbeiten haben eine ausgesprochen skulpturale Qualität, die nachwirkt, auch wenn sie in der Regel nur für kurze Zeit „in situ“ entstehen und nach Ausstellungsende wieder abgebaut werden und verschwinden.

Für seine neueste Arbeit greift Lukas Zerbst unmittelbar in die bestehende Museumsarchitektur ein. Eine massive Wendeltreppe im Ausstellungsbereich wurde von ihm in ihre Einzelteile zerlegt, neu zusammengesetzt und so in eine sich dynamisch in den Raum hineinragende Skulptur verwandelt. Aufgrund einer umfassenden Neustrukturierung der Büroraume und Ausstellungsflächen der Weserburg war die Treppe nicht mehr erforderlich. Der Funktionsverlust wird von Zerbst radikalisiert, indem er das ästhetische Potential des architektonischen Bauteils frei legt. Anspielungsreich kann es als Modell einer übergroßen Helix gedeutet werden oder als ein verlebendigtes, in gewisser Weise aufbegehrendes Architekturelement. Es ist gleichermaßen Skulptur und Intervention, radikale Geste und künstlerisches Sinnbild.

Im Zentrum der Arbeit steht die übergroße Gruppenaufnahme DER TRAUM DER KÖNIGE. Sie zeigt die Drei heiligen Könige, König Herodes und dessen Hauptmann, sowie drei Schriftgelehrte Pharisäer. Die Szene umschreibt, was die schlafenden Könige träumen: der Hauptmann verkündet Herodes den erfolgten Kindermord, versinnbildlicht durch die kopflose Puppe auf der Säbelspitze. Die Schriftgelehrten schrecken zurück. Einer von ihnen hat seinen weißen Hut und Kragen gegen einen blutroten getauscht. Neben der Gruppenaufnahme sind zwei gerahmte Fotos installiert mit einem Bild des Teufels GEIST I und eines Hirten GEIST II, das den Künstler selbst zeigt. Es symbolisiert einen Ungläubigen namens Crispus und damit eine zweifelnde Figur, die man auch als ein Sinnbild für die Rolle des zeitgenössischen Künstlers begreifen kann.

ALLE TEXTE: Ingo Clauß
GESTALTUNG: Jonas Bornhorst,
Nele Mohr, Alexander Pfeiffenberger

Preisträger*innen

Die Jury freut sich, den Karin Hollweg Preis
2019 an Mattia Bonafini und Luisa Eugeni zu
vergeben. Ihre multimediale Arbeit DAS STEHENDE
SEIN zeichnet sich durch eine präzise formale
Umsetzung und souveräne räumliche Inszenierung
aus. Sound, Performance, Video und installative
Elemente verbinden sich zu einem offenen Gesamt-
gefüge, das zur Partizipation der Betrachter*innen
einlädt. Die transdisziplinäre Kollaboration von
Bonafini und Eugeni unterstreicht dabei eine
besondere Qualität der Hochschule für Künste in
Bremen, deren vielgestaltige Studiengänge solche
grenzübergreifenden Werke möglich macht.

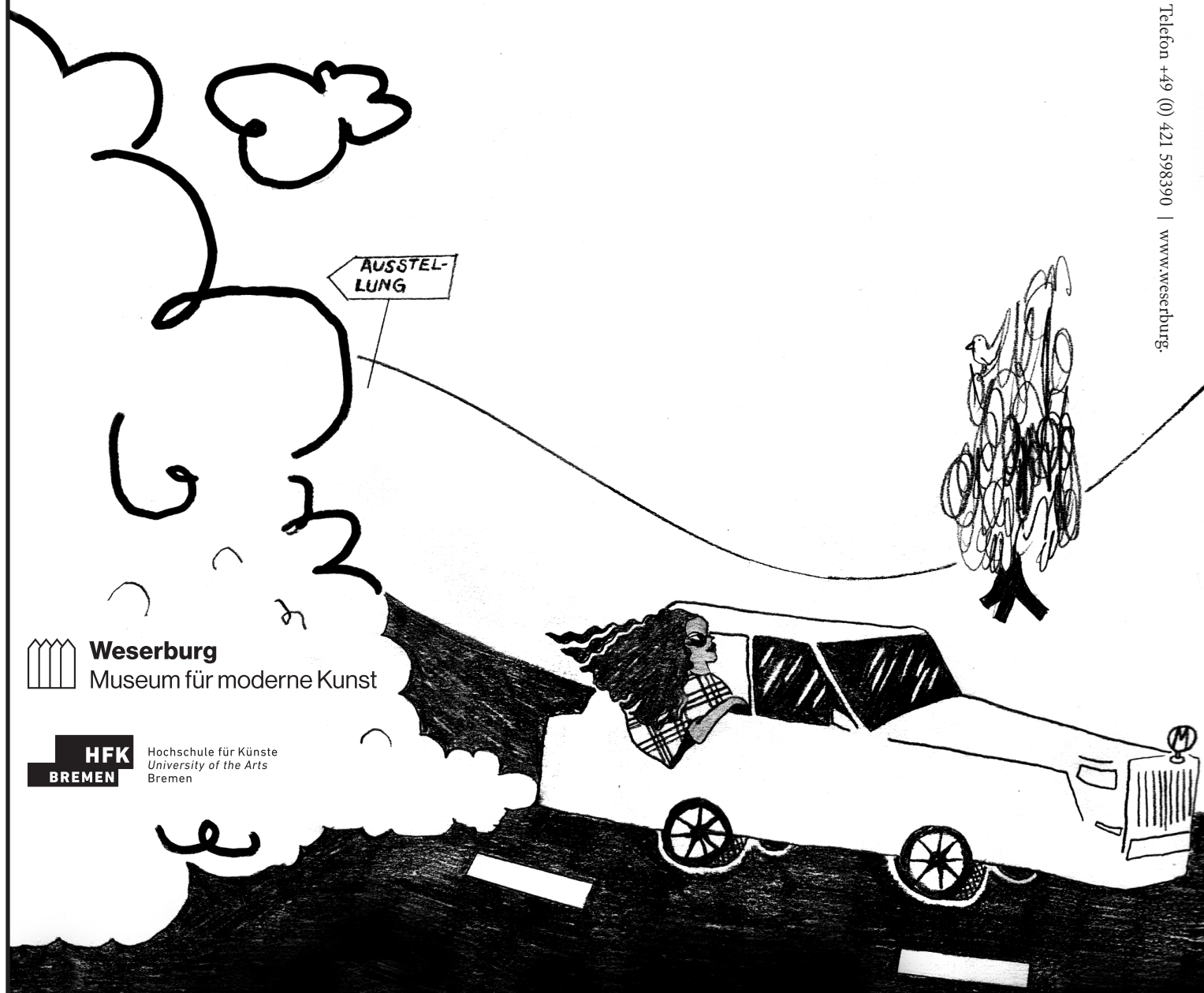
DAS STEHENDE SEIN von Bonafini und Eugeni
bezieht darüber hinaus auch die Geschichte des
Raumes und die architektonische Situation vor Ort
auf kluge Weise ein. Die Arbeit führt verschiedene
Referenzpunkte fragmentarisch zusammen, ohne
in ein Narrativ zu verfallen. Auf diese Art re-
flektiert sie formal wie inhaltlich überzeugend die
Unmöglichkeit von Kommunikation.

Die Jury beglückwünscht
Mattia Bonafini und Luisa Eugeni!

Lebensläufe

Mattia Bonafini (*1980 in Legnago, Verona, Italien) studierte als Meisterschüler an der HfK Bremen Bildende Kunst bei den Professoren Markus Löffler und Andree Korpys. Er studierte in Bremen zudem elektroakustische Komposition bei Prof. Kilian Schwoon, wie auch bei Francesco Giomi und Lelio Camilleri in Bologna, bei Andrew Bentley in Helsinki und Instrumentalkomposition bei Carlo De Pirro in Rovigo und Paolo Aralla in Bologna. Bebo Ferra war sein Jazz-Gitarrenlehrer in Mailand. Bonafini arbeitet mit elektronischer und instrumentaler Musik, Video und Licht. Sein Fokus liegt auf leisen, langen und sich langsam entwickelnden Klängen. Zuletzt arbeitete Mattia Bonafini an der Verbindung von Klang und Licht, Videos und Sprache.

Luisa Eugeni (*1987 in Assisi, Italien) schloss 2011 ein Studium der Politikwissenschaften an der Università degli Studi di Perugia (Italien) ab mit einer Abschlussarbeit in politischer Philosophie über das Thema „Staat, Individuum und Freiheit in den Werken von John Stuart Mill“. Nach einem Jahr in London, wo sie an dem South Thames College studierte, ist sie 2013 für das Kunststudium nach Deutschland gezogen, studierte in der Klasse Intermediale Fotografie bei Professorin Rosa Barba an der HfK Bremen, bei der sie 2018 ihr Diplom ablegte. In 2014 erhielt sie ein DAAD Reisestipendium nach Guelph, Kanada. Seit 2016 ist Luisa Eugeni Stipendiatin des Cusanuswerks. Die letzten Jahre sind geprägt durch längere Auslandsaufenthalte, internationale Ausstellungen, artist residencies und eigene Kunstprojekte u.a. in Deutschland, Kanada, Italien, China. Seit 2017 realisierte die Künstlerin mehrere Arbeiten in Kollaboration mit dem Ensemble des Bremer Theaters.



 **Weserburg**
Museum für moderne Kunst

HFK Hochschule für Künste
BREMEN University of the Arts
Bremen

KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG

Waldemar Koch
Stiftung 

 Die Sparkasse
Bremen

Heinz A.
Bockmeyer
Stiftung

