



SO

WIE

WIR

SIND

1.0

Künstler*innen

Etel Adnan, Carl Andre, Arman, Robert Barry, Ross Bleckner, Christian Boltanski, Viktoria Binschtok, Louise Bourgeois, Ulla von Brandenburg, George Brecht, Elina Brotherus, Peggy Buth, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Christo, Chris Curreri, Die Tödliche Doris, Peter Doig, Henrik Eiben, Olafur Eliasson, Robert Filliou, Berta Fischer, Urs Fischer, Ceal Floyer, FORT, Dani Gal, Isa Genzken, Liam Gillick, Katharina Grosse, Wade Guyton, Hans Haacke, Raymond Hains, Dan Halter, Ane Mette Hol, Judith Hopf, Rebecca Horn, Leiko Ikemura, Sergej Jensen, Peter Joseph, Donald Judd, Šejla Kamerić, Emese Kazár, Ellsworth Kelly, Myong-Hee Ki, Willi Kopf, Kitty Kraus, Till Krause, Ferdinand Kriwet, Adriana Lara, Thomas Lehnerer, Klara Lidén, Richard Long, Christian Marclay, Achim Manz, John McCracken, Olaf Metzel, Tracy Moffatt, Horst Müller, Henrike Naumann, Hermann Nitsch, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Peter Piller, Agnieszka Polska, Larry Poons, Charlotte Posenenske, Margaret Loy Pula, Daniel Rossi, Dieter Roth, Reiner Ruthenbeck, Takako Saito, Karin Sander, Richard Serra, Chiharu Shiota, Florian Slotawa, Kathrin Sonntag, Daniel Spoerri, Fiete Stolte, Hiroshi Sugito, Wolfgang Tillmans, Jan Timme, Jean Tinguely, Barthélémy Toguo, Marianna Uutinen, Mariana Vassileva, Jorinde Voigt, Corinne Wasmuht et.al.

Beteiligte Sammlungen

Art'Us Collectors' Collective, Sammlung Böckmann, Nachlass Irmgard Gaertner-Fichtner, Sammlung Karl Gerstner, Sammlung Karin und Uwe Hollweg, Erling Kagge Collection, Sammlung von Kelterborn, Sammlung Lafrenz, Miettinen Collection, Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Sammlung Norddeutsche Landesbank, Sammlung Volker Schmidt, Sammlung Maria und Walter Schnepel, Sammlung Christian Kaspar Schwarm, Sammlung Dominic und Cordula Sohst-Brennenstuhl, Sammlung Reydan Weiss, Sammlung Weserburg Museum für moderne Kunst und Zentrum für Künstlerpublikationen, Sammlung Ivo Wessel sowie Leihgaben verschiedener Künstler*innen.

Kuratorin

Janneke de Vries, Direktorin Weserburg

So wie wir sind 1.0 markiert eine konzeptuelle Neuaufstellung der Weserburg Museum für moderne Kunst und gründet gleichzeitig auf das, was die Struktur und Arbeit des Hauses als Europas erstes Sammlermuseum wesentlich ausmacht: Die enge Partnerschaft mit Privat- und Unternehmenssammlungen.

So wie wir sind 1.0 stellt mehr als 140 Arbeiten und 80 Künstler*innen aus unterschiedlichen Kontexten und Zeiten unter inhaltlichen und formalen Fragestellungen zusammen. Das Ergebnis ist eine Abfolge von Räumen, die den verbindenden Faden von Kunstwerken seit den 1960er Jahren bis heute über alle Medien hinweg herausarbeiten und sich ihren Themen aus unterschiedlichen Perspektiven annähern. Dort wird z.B. (Abb) Bildern der Natur oder dem Besonderen im Alltäglichen nachgespürt, werden Körper, Zeit oder Erinnerung thematisiert, urbane Räume oder Aspekte von Sprache in den Blick genommen und grundlegende Positionen malerischer Abstraktion oder minimalistischer Formensprache gezeigt.

So wie wir sind 1.0 speist sich aus einer Vielzahl von privaten Sammlungen, aus den eigenen Beständen und aus Leihgaben von Künstler*innen. Das Ausstellungsformat ist als mehrteilige Serie angelegt: Einmal im Jahr macht eine Variation und Auswechslung einzelner Werke oder ganzer Räume neue Lesarten der Gesamtpräsentation möglich und hält sie langfristig lebendig. Manches findet neue Nachbarn, verschwindet für eine gewisse Zeit oder taucht neu auf.

Janneke de Vries

Seit der Gründung der Weserburg bildet die minimalistische Kunst einen wesentlichen Bestandteil des Museums. Sie hat die Ausstellungspraxis und das öffentliche Erscheinungsbild des Hauses nachhaltig geprägt. In dieser Tradition zeigt auch die Präsentation *So wie wir sind 1.0* verschiedene Varianten der minimalistischen Kunst. Das Spektrum reicht von der amerikanischen Minimal Art bis zu aktuellen Tendenzen, die neue Möglichkeiten minimaler Gestaltungsmittel erproben. Die Zusammenstellung der Werke macht in der Differenz ihre verwandtschaftliche Nähe sichtbar und verdeutlicht zugleich ihre lebendige gestalterische Vielfalt.

Schon im Eingangsraum bietet die kontrastreiche Gegenüberstellung der Werke von Carl Andre (*Steel-Magnesium Alloy Square*, 1969), Willi Kopf (*Grüner Kubo*, 1990), Charlotte Posenenske (*Relief Serie C*, 1967-2017) und Henrik Eiben (*Condo*, 2015) eine ungewöhnliche Kombination zwischen formaler Strenge und rhythmischer Abwandlung. Carl Andres Quadrat, im steten Wechsel aus gleichförmigen Stahl- und Magnesiumplatten zusammengefügt, verweist auf die Werkkonzeption der Minimal Art: auf die materielle Präsenz und die räumliche Bezogenheit des seriellen Objekts. Das Quadrat erzählt keine Geschichte und beansprucht keine inhaltliche Deutung. An das Serielle der Minimal Art erinnert auch Charlotte Posenenskens Wandrelief aus fünf konvexen Elementen. Es sind variable Teile, die immer wieder neu einander zugeordnet werden können. Je nach Standort wirkt das Relief wie eine geschlossene oder offene Form und fordert uns auf, unterschiedliche Blickweisen zu erproben. Eine ganz andere Intention verfolgt Willi Kopf mit seiner minimalistisch gestalteten Skulptur. Der aus Pressspanplatten gebaute Kubus ist aus ungleichen Hohlkammern zusammengefügt, die sich unserem Blick verbergen und nur in den Kantenlinien angedeutet sind. Sie verwandeln Kopfs Kubus in ein rätselhaftes Objekt, dessen Sinn wir in immer neuen Deutungen zu erschließen versuchen. Henrik Eiben setzt dagegen mit gleichsam tänzerischer Leichtigkeit ein poetisches Objekt aus Fülle und Leere zusammen. Seine Verwendung minimalistischer Mittel erinnert an ein Origamipuzzle, das sich zwar kunstvoll zu einer quadratischen Form, aber zu keinem geschlossenen Bild fügt.

Die Gegenüberstellung älterer und jüngerer, malerischer und plastischer, europäischer und amerikanischer Varianten öffnet den Blick für die Vielfalt einer minimalistischen Kunst. Sie widerlegt das Vorurteil, Minimalismus gelange nicht über geometrische Klarheit, serielle Wiederholung, industrielle Gestaltung und inhaltsleere Form hinaus. Bereits die Konfrontation von Donald Judds technisch wirkendem

blauem Objekt (*Untitled*, 1991) mit Sergei Jensens vernähter Leinwand (*Untitled*, 2009) ermöglicht eine neue Sicht auf beide Werke. Jensens Bild steigert die künstliche Präsenz von Judds Objekt, das wie ein Fremdkörper wirkt, unnahbar und unbestimmbar. Jensens Bild erscheint gleichsam vertraut wie die spielerische Erprobung einer Nähmaschine im Muster einer vorgetäuschten barocken Bildrückseite. Aber mit Blick auf Judds akurate Ebenmäßigkeit wird die Leinwand, die einen leeren Rahmen umschließt, mit ihren Nähten zu einem befremdlichen zufälligen Fundstück. Gleichsam als Gegenentwurf wirkt Peter Josephs graues Bildfeld mit seiner strengen Umgrenzung, das den Gegensatz von Malfläche und Rahmen in den von Hell und Dunkel überführt und als gleichsam plastisches Objekt gestaltet (*Untitled*, 1976).

Die dialogische Konfrontation der Werke eröffnet immer wieder neue und überraschende Sichtweisen. So wirkt Reiner Ruthenbecks klare Dreiecksform, die die Gegensätze von hart und weich, leicht und schwer, straff und locker aufhebt (*Rotes Dreieck*, 1981), wie ein Gegenbild zu Ellsworth Kellys dynamischem Bildzeichen, welches das schwere Lasten der Metallform vergessen lässt (*Untitled*, 1983). Liam Gillicks streng gebautes Objekt, zugleich offen und unzugänglich, vereint die provisorisch wirkende Konstruktion mit der ruhenden Dauer einer stabilen Form (*Alleviated Think Tank*, 2001). Die konsequente Auflösung der geschlossenen Bildform betreibt dagegen Marianna Uutinen (*Untitled*, 2017). Je nach Lichteinfall verändert sich die Farbgebung ihrer unbegrenzt wirkenden Bildfläche, die sich einer eindeutigen Wahrnehmung entzieht. Darin ist sie John McCrackens aufragenden Objekten vergleichbar (*Hopi*, 1989, und *Mandrake*, 1989). Deren polierte Oberfläche mit ihren Spiegelungen variiert gleichfalls je nach Lichteinfall und Blickwinkel. Sinnliche Nähe und kühle Distanz, körperliche Präsenz und schillernde Unbestimmtheit, funktionslose Objekte und geheimnisvolle Relikte – in solchen Gegensätzen, die McCracken zu vereinen sucht, spiegelt sich zugleich die Variationsbreite minimalistischer Kunst.

Guido Boulboullé

Zeit, Erinnerung oder die Möglichkeiten und Grenzen von Sprache zählen zu den ältesten Themen der Kunstgeschichte überhaupt. Wie die unter dieser Setzung versammelten Arbeiten deutlich machen, haben sie bis heute nichts von ihrer Gültigkeit auch für eine jüngere künstlerische Produktion verloren.

In der Ausstellung bilden drei Arbeiten nicht nur räumlich das Herzstück, um über den Weg der deutschen Geschichte in den weit gespannten Themenbereich von Zeit, Erinnerung und Sprache einzutauchen. Im großen Videoraum legt Dani Gal mit seinem Film *Nacht und Nebel* (2011) die Ambivalenz zwischen Erinnern und Vergessen offen: Am 31. Mai 1962 wurde Adolf Eichmann wegen Verbrechen gegen die Menschheit in Israel hingerichtet. In der Nacht nach der Exekution fuhr eine Gruppe von Polizeioffizieren mit einem Motorboot aufs Meer, um seine Asche in den internationalen Gewässern des Mittelmeeres zu zerstreuen und so die Entstehung eines Erinnerungsortes für den Mann zu verhindern, der die Vertreibung und Deportation der Juden im 3. Reich verantwortlich organisiert hat. Gal inszeniert die Verstreuung der Asche als fiktives Reenactment und stützt sich dabei auf sein Interview mit einem Shoah-Überlebenden, der als Polizist an Bord des Schiffes war. Der Titel verweist auf den gleichnamigen Dokumentarfilm von Alain Resnais über die Vernichtungslager und Hitlers Nacht-und-Nebel-Erlass von 1941.

Grundlage für Christian Boltanskis *La Fete de Pourim (Monument)* (1989) ist die gefundene Fotografie einer jüdischen Schulklasse aus den 1930er Jahren in Berlin, aus der der Künstler ein einzelnes Portrait herauskopiert und derart vergrößert hat, dass das Antlitz unscharf und wie in Auflösung begriffen ist. Angeordnet auf verrosteten Keksdosen wird das Gesicht des unbekanntes Kindes von einer Schreibtischlampe gleichermaßen beleuchtet wie verdeckt. Der Titelbezug auf das jüdische Pourimfest gerät zu einer beklemmenden Beigabe – wird damit doch der im Buch Ester beschriebenen Rettung des jüdischen Volkes vor der Ermordung in der persischen Diaspora gedacht.

Four Words (2015) von Henrike Naumann verbindet sich auf unheilvolle Weise mit den Arbeiten von Gal und Boltanski. Die Arbeit zeigt den Schriftzug „Wir Sind Das Volk“ in Runenschrift auf Ausschnitten einer spießigen Strukturtape. „Wir sind das Volk“ skandierten die Beteiligten während der Montagsdemonstrationen 1989/1990, um gegen das DDR-Regime aufzubegehren. Ursprünglich also ein Sinnbild für die Sehnsucht nach Demokratie und Freiheit, wird der Aufruf heute von rassistisch-völkischen Bewegungen wie Pegida für ihre Zwecke missbraucht.

Von diesen drei Kernarbeiten verzweigen sich die Bezüge auf unterschiedliche Weise in den Raum. Etwa zu einem übergeordneten Blick auf das Phänomen Zeit, wie ihn das gleichermaßen vorwärts wie rückwärts gehende Uhrenpaar von Horst Müller formuliert (*Das Rendezvous/Zwei Werkstattuhren*, 1985/1990). Oder zu Fiete Stolte, der sich seine eigene, persönliche Zeitzone schafft, in der der Tag 21 Stunden und die Woche 8 Tage hat. Innerhalb dieses Zeitsystems hat er vier Wochen lang jeden Tag um 12 Uhr mittags (seiner Zeit) eine Raumecke der Neuen Nationalgalerie in Berlin von innen und außen fotografiert. Die Aufnahmen legen das schrittweise Auseinanderklaffen von subjektiver und objektiver Zeitrechnung und damit die Verschiebung der Tageszeiten (seiner und unserer Zeit) offen – vom hellen Mittag bis zur Nacht und wieder zurück (*High Moon Neue Nationalgalerie*, 2009).

Von Henrike Naumanns Arbeit spannt sich der Bogen auch zum Themenbereich „Sprache“, z.B. als Erinnerungsspeicher wie bei Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, als Stifter von Identität wie bei Karin Sander, als „Sprachbild“ wie bei Robert Barry (*Mirrorpiece*, 2011) und Ferdinand Kriwet (*Textzeichnung 2*, 1981) oder als strukturelle Untersuchung wie bei Erik Büngers Postkarten (*Untitled*, 2011), die zur Handlung ebenso wie zum Mitnehmen auffordern.

Das Künstlerinnenduo Chişa & Tkáčová geht z.B. der Frage nach, wie Kunst gesellschaftsverändernd wirksam werden kann. Das gesprochene wie geschriebene Wort rückt dabei immer wieder in den Fokus ihres Interesses. Denn Sprache verbindet nicht nur, sie ist auch Quelle für Missverständnisse, Ausschluss oder Manipulation. Dementsprechend führen die Künstlerinnen in ihren *Totems* (2015) Sprache auf einen Nullpunkt zurück, wenn sie die einzelnen Titel in ihren Bücherakkumulationen unleserlich machen und ein skulpturales Bild von Sprache und gesammeltem Wissen erschaffen. Einen Nullpunkt, von dem aus ein von den Fehlern der Vergangenheit unbelasteter Neuanfang möglich werden könnte.

Auch bei Karin Sander fungiert Sprache als identitätsstiftendes Element. Dementsprechend fragt sie im *Melting Pot New York Menschen* unterschiedlicher Nationen und Ethnien nach einem Wort in ihrer jeweiligen Muttersprache, das eine besondere Wichtigkeit für sie besitzt. Aus dieser Befragung ist ein umfassendes Archiv nahezu aller Sprachen unserer Welt geworden. *So wie wir sind 1.0* zeigt neun Beispiele von „Gold“ über „Ozean“ bis „Kichererbse“ als Sinnbild für einen gleichberechtigten Facettenreichtum von Werten und Kulturen (*Word Search*, 2002).

Die Fotografien von Wolfgang Tillmans wirken bisweilen zurückgenommen und zart, dann wieder direkt und provokant – immer aber sind sie auf ihre Weise kompromisslos. Der Künstler sucht das tausendmal Gesehene auf neue, überraschende Weise darzustellen. Er selbst empfindet sich als Übersetzer der dreidimensionalen Welt in eine zweidimensionale Ebene. Dabei legt er weniger Wert auf das, was er darstellt, als vielmehr auf Umsetzung und Herangehensweise. Beständig befragt er die Möglichkeiten und Grenzen des fotografischen Bildes und Herstellungsprozesses. Dementsprechend lassen sich innerhalb seines Schaffens mehrere Werkgruppen unterscheiden. Diese sieht Tillmans jedoch nicht isoliert voneinander, sondern kombiniert sie in seinen Ausstellungen und setzt sie zueinander in Beziehung. Dementsprechend enthält auch die Präsentation in der Weserburg Arbeiten aus verschiedenen Phasen der letzten 12 Jahre.

Immer wieder verlässt Tillmans, der in Großbritannien studierte und als erster Nicht-Brite den renommierten Turner Prize erhielt, das Terrain der reinen Fotografie. Selbst wenn er Momentaufnahmen des Banalen schafft, tut er dies nicht, ohne einen Moment der Irritation zu integrieren (*Untitled (Jam)*, 2003). Mitunter wagt er farbenfrohe Experimente, arbeitet mit dem Kopierer, bearbeitet die Negative, entwickelt spezielle Verfahren, um Fotopapier in der Dunkelkammer gezielt zu belichten, oder stößt im Spiel mit Farbe und Form ins Genre des Malerischen vor. Sogar die skulpturale Ebene erörtert Tillmans im Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, faltet und knickt glatte Farbflächen. Die farbige, glänzende Fläche wird zur Skulptur, spielt mit dem Schatten, der mit der Farbe auf der Innenseite interagiert (*Lighter, Beige I*, 2007).

Immer wieder untersucht der Künstler auch Himmelsphänomene, richtet seinen Blick von der irdischen Umgebung auf weit entfernte Ereignisse: auf das Wetter, ein Flugzeug oder einen Planeten. In Zeiten gesellschaftlicher Krisen werden sie für den politisch engagierten Tillmans zu Darstellungen der Gleichzeitigkeit von Schwere und Leichtigkeit (*Concorde*, 1997, und *Venus Transit, second contact*, 2004).

Die fünf Aufnahmen der *Gruppe 10 (2007)* hängt Tillmans in bewusst unchronologischer Reihenfolge und variiert die Abstände der Fotografien zueinander. Die Hängung wirkt intuitiv und spontan, wie zufällige Anordnungen und Aneinanderreihungen aus den verschiedenen Dekaden seines Schaffens. Doch sind sie präzise geplant und komponiert. Jede Arbeit soll einzeln und außerhalb einer Hierarchie betrachtet werden können. Gleichzeitig eröffnet die

Platzierung der Aufnahmen auf der Wand Spannungsfelder zwischen den Werken und schafft dialogische Situationen. Bei all seinem Tun ist die Umkehrung von Wert und Bedeutung die grundlegende Strategie von Wolfgang Tillmans künstlerischer Praxis. Er stellt traditionelle Bildhierarchien in der Fotografie in Frage und nimmt eine Art „Wertigkeitstransfer“ (Hans-Ulrich Obrist) vor – so auch, wenn er die vermeintlich ärmliche und bedürftige Visualität alter Schwarzweißkopien oder fehlerhaft entwickelter Fotopapiere mittels großformatiger C-Prints in den Status musealer Kunst erhebt (*Venus Transit, second contact*, 2004).

Mirka Gewinner

Der Körper wird seit den 1960er Jahren in nie gekannter Intensität künstlerisch dargestellt und untersucht. Vertreter*innen der so genannten Body Art wie Chris Burden, Vito Acconci oder Marina Abramovic ließen sich anschießen, verletzten sich selbst oder setzten sich bewusst Extremsituationen aus. Der eigene Körper war Werk, Material und Schöpfer zugleich und die Künstler*innen erhoben Anspruch auf die Unmittelbarkeit der körperlichen Erfahrung als politische Notwendigkeit.

Die hier präsentierten Positionen setzen zumeist nicht den eigenen Körper ein. Doch auch sie nutzen die Direktheit des Körpers als Bezugssystem. Auch in ihren Werken ist der Zugang über körperliche Aspekte der Schlüssel, um auf dieser Grundlage und mittels unterschiedlicher künstlerischer Medien zu einer großen Bandbreite von Themen zu gelangen:

Bei Leiko Ikemura (*Stehende Z-96-4007, -4013, -4015*, 1996), Chiharu Shiota (*Untitled (State of Being #32)*, 2010) oder Emese Kazar (*Mystify*, 2017) befindet sich der Körper in einer Art Zwischenreich und wird so zu einem Instrument der Selbstvergewisserung und Menetekel der Vergänglichkeit. Auch Louise Bourgeois deutet im Titel ihrer Arbeit eine Ambivalenz an: *Give or Take II* (1991). In der äußeren Erscheinung ihrer Bronze löst sich diese jedoch nicht ein – die krallenartig zugreifende Form gehört eindeutig in den Bereich des Nehmens. Im *Kiss Portfolio* (2016) von Chris Curreri liegt die Uneindeutigkeit dagegen im Auge der Betrachter*innen. Assoziationen an weibliche Geschlechtsteile legen sich über das, was die fotografische Serie tatsächlich darstellt und benennt – zwei Männermünder im Zungenkuss. Damit offenbaren die Aufnahmen zum einen die Grenzen unserer Wahrnehmung, zum anderen befragen sie den Sinn von gesellschaftlichen Zuschreibungen mittels Geschlecht, Alter, Hautfarbe, sozialem Status oder Bildung.

Auch andere Arbeiten nehmen den Faden von Chris Curreri auf und eröffnen über den Weg des Körpers ein Feld dezidiert gesellschaftspolitischer Fragestellungen: Wie z.B. bei Judith Hopf, die herkömmliche Vasen auf den Kopf stellt, sie mit comicartigen Gesichtskürzeln versieht, als „erschöpft“ benennt und damit ein so treffendes wie humorvolles Bild für die Kehrseite unserer kapitalistischen Leistungsgesellschaft findet (*Erschöpfte Vasen*, alle 2017). Barthélémy Togués wuchtige Gemäldeformate und Malweise dagegen sprechen von existentiellen Themen wie Gewalt und Ausgeliefertsein, wenn seine Kopffragmente verletzt über die Bildfläche wabern, sich aufzulösen scheinen und die Szenerie zusätzlich mit Spielkartensymbolen versehen wird (*Talking to the Moon II*, 2013). Šejla Kamerićs monu-

mentaler Bär aus gebrauchten Pelzmänteln wieder nimmt die Kluft zwischen arm und reich in den Blick, die vom Konsumverhalten der westlichen Welt immer weiter befeuert wird. Dieses Bild verbindet sie über den Titel mit der allgegenwärtigen emotionalen Aushöhlung von Werten wie „Freundschaft“ in und durch die sozialen Medien (*BFF*, 2015). Und Tracy Moffatt thematisiert Klischees von Liebe, indem sie in einer filmischen Collage den Wandel von romantischer Verliebtheit zu leidenschaftlicher Verzweiflung anhand von Spielfilmszenen nachvollzieht (*Love*, 2003).

In Werken wie *Position 3* (2014) von Jorinde Voigt wird die Darstellung des Körpers zum Material für eine Selbstvergewisserung in Form einer Verortung im physischen Raum: So markiert die Künstlerin die Stellen auf dem Boden, die ihr Körper während einer Entspannungsübung berührt, und erkundet mittels dieser bronzenen Markierungen den Raum als körperliches Umfeld. Alexandra Lara verfolgt in *Installation (Banana Piece)* (2008) einen ähnlichen Ansatz – nur ist es hier der Körper der Besucher*innen, der ihrer jeden Tag neu im Ausstellungsraum ausgelegten Bananenschale ausweichen muss und sich so seiner räumlichen Umgebung bewusst wird.

Der Körper kann jedoch auch Mittel sein, um kunstimmanenten Fragestellungen nachzugehen. So entstehen die Figurinen von Thomas Lehnerer aus einer intensiven Verflechtung von Intellekt und Intuition, wenn der Künstler seine Gedanken über die eigenen (nervenkranken) Hände förmlich in das weiche Wachsmaterial hineindrückt und anschließend in ein die Zeit überdauerndes Bronze-Unikat gießt (*Der, der nachdenkt* und *Der, der überlegt*, beide 1991). Daniel Spoerri wieder erprobt die körperlichen Dimensionen von Sprache, indem er den auch im Französischen üblichen Ausdruck „Das sticht ins Auge“ mittels einer Schere wortwörtlich nimmt. Das entstehende Gebilde verbindet er mit einem Wortspiel des Übervaters der Gegenwartskunst, Marcel Duchamp („Rose Sélavy = Eros, c'est la vie“) und färbt es rosa ein (*Piège-à-mot: Ça crève les yeux que c'est Rose Sélavy*, 1965). Und Kitty Kraus befragt die Vereinbarkeit von geometrischer und körperlicher Darstellung, wenn sie zwei dunkle Rechteckformen in minimalistischer Zurückgenommenheit an der Wand und auf dem Boden anordnet, diese aber in ihren Dimensionen am menschlichen Ober- und Unterkörper orientiert und als Material einen hochklassigen Nadelstreifenstoff wählt, wie er für Anzüge von Managern oder Bankern genutzt wird (*Ohne Titel*, 2011).

Schrecken und Freuden des Alltags

Von der Kunst erwartet man gemeinhin etwas Besonderes, etwas, das neue Formen und Materialien erprobt, inhaltlich überraschende Akzente setzt, neue Erfahrungsräume erschließt. Der Alltag scheint vor diesem Hintergrund ein wenig reizvolles Terrain zu sein. Und doch ist gerade der Alltag für Künstler*innen seit jeher ein wichtiger Bezugspunkt – als Inspirationsquelle oder auch als Motiv. Bereits in der alten Genremalerei wurde das gewöhnliche Umfeld bildwürdig, sei es die häusliche Umgebung, seien es Straßenszenen, Märkte oder Feste. Einfache Menschen und ihre Lebensumstände kamen verstärkt in den Blick und damit nicht zuletzt auch gesellschaftliche Zusammenhänge und Missstände.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts intensiviert sich die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Realitäten. Der Alltag wurde zum Materiallager und Spielort, begleitet von kalkulierten Provokationen und kritischen Diskursen, die oftmals befreiend wirkten: So erklärte Duchamps 1917 ein Pissoir zum Kunstwerk. In der selben Zeit schufen Künstler*innen wie Kurt Schwitters oder Hannah Höch Collagen mit Fahrkarten, Zeitungsausschnitten und anderen Fundstücken. Die Trennung von Hochkultur und Alltäglichem wurde ganz bewusst durchbrochen, um neue Ausdrucksformen zu (er)finden.

Vor diesem Hintergrund sind auch Bewegungen wie Fluxus oder Nouveau Réalisme zu sehen, die beide mit wichtigen Werken in der Ausstellung vertreten sind. Gemein ist ihnen eine spielerische Leichtigkeit, mit der sie Werke aus bisweilen einfachsten Materialien schufen, von poetischen Preziosen über grotesk-humorvolle Skulpturen bis hin zu mehrtägigen Happenings. Zum Beispiel Daniel Spoerris Skulptur *Triple Multiplicateur d'Art* (1964), eine banal erscheinende Tischszene mit Bierflasche und Aschenbecher, wird durch Glas- und Spiegelböden in ein surreales Objekt verwandelt. Das Verhältnis von Bild und Abbild macht der Mitbegründer des Nouveau Réalisme mit leichter Hand zum Thema. Doppelbödig ist auch: *The Visit* (2018) der Künstlergruppe FORT. Unterhalb des großen blaufarbigem Vorhangs schaut ein unruhiges Schuhpaar hervor. Man fühlt sich an Hollywood-Filme erinnert, an Alfred Hitchcocks Suspense, an Szenen, die eine erwartungsvolle Anspannung schaffen. Man denke nur an seinen Film *Dial M for Murder*. Und in der Tat klingelt hier gleich mehrfach das Telefon: Christian Marclays Videoarbeit *Telephones* (1995) ist eine filmische Collage, die sich aus Szenen unterschiedlichster Spielfilme zusammensetzt. Gleichwohl werden beim Betrachten unweigerlich neue Handlungsstränge geknüpft, die immer wieder ins Leere laufen und dennoch Spannung erzeugen. Gekonnt verbindet Marclay seinen analytisch-reflektierenden Ansatz mit popkulturellen

Schauwerten.

Im angrenzenden Raum ist ein kleiner Verkaufsladen zu sehen, wie es ihn wohl nur noch in der kindlichen Welt des Spiels gibt. Unter der rot-weiß gestreiften Markise findet man in der Auslage Schachspiele, Verkaufstüten, bemalte Handschuhe und weitere wunderliche Objekte. Die Fluxus-Künstlerin Takako Saito verweist auf vergangene Aktionen, fordert zu Handlungen auf oder lädt einfach nur zum Betrachten ein. Die Papierarbeiten von Myong-Hee Ki gehen mit dem Laden einen humorvollen Dialog ein. So ließ sie sich in ihren künstlerischen Nachbildungen von gefaltetem Kaugummipapier und einem Briefmarken-Bogen inspirieren. Und auch Ane Mette Hols Werk ist nicht das, was es zu sein scheint: Tatsächlich ist die Packpapierrolle eine täuschend echte Nachzeichnung. Die Bürozeichnungen von Peter Piller zeigen wiederum den Arbeitsalltag mit all seinen Absurditäten. Sie wirken wie gedanklichen Abschweifungen, die auf überraschende Weise Einblick in einen Bereich geben, wo viele einen Großteil ihrer Lebenszeit verbringen, mit all der Tristesse des ewig Gleichen, aber auch mit den komisch freudvollen Momenten.

Die *Verklärung des Gewöhnlichen* (1981), eine Abhandlung des Philosophen Arthur C. Danto, bietet einen anregenden theoretischen Hintergrund für die Frage, was der Unterschied zwischen einem gewöhnlichen Objekt und einem Kunstwerk ist, das nach Danto typischer Weise „über etwas ist“, gewissermaßen ein „materielles Objekt plus y“. In diesem Sinne gelingt Ceal Floyer in der Nachfolge Duchamps ein zeitgenössisches Readymade, indem sie einen einfachen Postkartenständer in ein Sehnsuchtsmotiv verwandelt: *Wish you were here* (2008). Bei Florian Slotawa steht dagegen die häusliche Umgebung im Fokus. Er bringt eine Spülmaschine und zwei Fensterelemente in ein fragiles Gleichgewicht. Grotesk erscheint auch das Radioobjekt von Isa Genzken. Der massive Betonkorpus mit den zwei Antennen bringt keinerlei Nachrichten zu Gehör, sondern ist ein stummer Zeuge gegenwärtiger Entwicklungen und damit anspielungsreiches Sinnbild. Viktoria Binschtoks dreiteilige Fotoarbeit *Chanel Cluster* (2016) bringt schließlich vollkommen unterschiedliche Motive zusammen, die nur in Form und Farbe ähnlich sind: LKW, nachgemalte Parfümschachtel und das farblich veränderte Foto eines Weckers werden zum Ausgangspunkt vielfältiger Geschichten.

Ingo Clauß

Die äußere Schönheit von Mariana Vassilevas Skulpturen, Installationen und Videos geht einher mit einer direkten Bildsprache, hinter der sich feine Ironie und scharfsinnige Pointen offenbaren – und die nicht selten ein beklemmendes Gefühl bei ihren Betrachter*innen hinterlässt. Die Künstlerin inszeniert vertraute, alltägliche Objekte und Zeichen in einem neuen Kontext und schafft so bedeutungsvolle, symbolgeladene Bilder für persönliche Erfahrungen und dezidiert gesellschaftspolitische Botschaften. Ungerechtigkeit und Doppelmoral, Konflikte und Grenzen sind Themen, die sich bei näherer Betrachtung aus den äußerlich verführerisch-anziehenden Werken herauschälen.

Oft geschieht dies durch die spannungsreiche Konfrontation zweier Komponenten, Zustände oder Ideale, die gegensätzlicher nicht sein könnten und doch aufgrund und in Beziehung zu dem jeweils Anderen existieren. Vassilevas Arbeiten hinterfragen alltägliche Stereotype und vereinen vermeintlich Widersprüchliches. So wie die beiden Nägel in *Will They Be Friends One Day?* (2011). Der eine krumm und rostig, der andere unverseht und gold glänzend, stehen sie nebeneinander auf der Wand, während der darunter gesetzte, handschriftliche Titel trotz ihrer Gegensätzlichkeit eine Verbindung herstellt – oder erzwingt? Er formuliert die Hoffnung auf eine Überwindung aller Unterschiede, bleibt aber durch die Frage im Vagen. In der Skulptur *Just a Game* 2009 dagegen zeigt eine überdimensional große Hand die universelle Friedensgeste. Zwischen Zeige- und Mittelfinger aber spannt sich ein Gummikaputt und die beiden Fingerkuppen bestehen aus Pistolenpatronen.

Themen wie Freundschaft, Frieden, aber auch Verletzlichkeit, Krieg und Gewalt deuten sich in diesen Werken an und finden eine Fortführung in *Break In / Out: Breathing Light*: (2013) An der Deckenplatte eines obeliskenförmigen Gitterkäfigs leuchtet eine Glühbirne langsam auf und wird wieder dunkel, ähnlich des im Titel angesprochenen Ein- und Ausatmens. Der ansonsten leere Käfig wirkt bedrückend und eng. Ein aufgebrochener Bereich in Bodennähe und ein Fußabdruck legen jedoch einen Ausbruch nahe. Oder wurde vielmehr etwas entwendet und hinterlässt nun eine Leerstelle? Das Leuchtmittel (ein Sinnbild für das aufgeklärte Denken?) könnte sich nun ebenfalls aus seinem Käfig befreien, verbleibt aber an seinem Platz. Auch *Microphone* (2017) führt zwei unterschiedliche Komponenten zusammen und schafft darüber ein erschreckend zeitgemäßes Bild für die Verbindung von lautstarker Politagitation und ihren möglichen Folgen, die sich in gewalttätigen Ausbrüchen äußern.

Eine weitere Quelle für Vassilevas Arbeit ist die Kunstgeschichte. Dies zeigt sich, wenn sie etwa in der marmornen Ausgestaltung mancher Werke antike Vorbilder zitiert (s. *Just a Game*). In *Milkmaid* (2006) dagegen überführt sie die gleichnamige Gemäldeikone von Jan Vermeer in eine in Weiß getauchte, filmische Gegenwart und setzt Statik und Bewegung gegeneinander. In *Rainbows* (2011) wieder werden vier mittelalterliche Skulpturen zu Hauptakteuren ihres Filmes und auf überraschende Weise humorvoll in Szene gesetzt.

Die Leichtigkeit, das nahezu Tänzerische von *Rainbows* (2011) findet sein Echo in dem filmischen Loop von *Tango*: (2007) Eine weibliche Person rollt zu Tangomusik über eine blühende Sommerwiese. Der Körper rollt vor und – filmisch manipuliert – wieder zurück, überwindet dabei sichtbar manche Bodenunebenheit, bis er schließlich zum Erliegen kommt. So wie die Tangomusik traditionell immer auch den Schmerz in sich trägt, wandelt sich das Bild einer im Sonnenschein spielerisch über die Wiese tollenden Person hin zu dem eines hilflosen Körpers, der sich nicht aus eigenem Willen auf diese Weise fortbewegt.

Sarah Lemmermann

Der Begriff der malerischen Abstraktion benennt eine Vielzahl unterschiedlicher Ausdrucksformen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Er umfasst sowohl die Varianten der abstrahierenden gegenständlichen Malerei als auch die der gegenstandslosen Kunst vom Konstruktivismus bis hin zur informellen Malerei. Die unter dieser Themenstellung versammelten Künstler*innen entwickeln Konzepte, die den Gebrauch von Farben in der Kunst seit 1960 auf neue Weise thematisieren. Insbesondere wenden sie sich gegen bildnerische Konventionen, die die individuelle gestalterische Freiheit und die Wahl der künstlerischen Mittel beschränken. Weder die Formen der kompositionellen Bildgliederung noch der Begrenzung der Bildfläche oder der malerischen Bildgestaltung sind für sie verbindlich. Entsprechend unterschiedlich sind ihre Werke. Sie lassen sich unter keinem gemeinsamen Stilbegriff fassen. Sie stimmen aber darin überein, die künstlerischen Möglichkeiten der malerischen Abstraktion auf neue Weise fortzusetzen, sie kritisch zu prüfen oder ironisch zu kommentieren.

Noch stark beeinflusst von der abstrakten Landschaftsmalerei und ihrer Auflösung des Gegenständlichen sind die Bilder der libanesischen Künstlerin Etel Adnan (*Le Points du Monde 24*, 2016). Angeregt von der kalifornischen Landschaft bewegen sich ihre Gemälde auf der Grenze von landschaftlicher Abstraktion und gegenstandsloser Figuration. Sie trägt die Tubenfarbe unvermischt und ohne nachträgliche Korrektur auf. In der dichten Intensität des Farbauftrags verwandelt sich der ursprüngliche Landschaftseindruck in eine fast körperlich wirkende eigenständige Bildtafel.

In ganz anderer Weise sind Larry Poons (*Doceina*, 1975; *To Bob*, 1975) und Ross Bleckner (*Painting with red*, 2002) von gestalterischen Verfahren beeinflusst, die für die informelle Malerei charakteristisch sind. In der Weiterführung der gestischen Kunst entwickelt Poons seine großformatigen Farbverläufe. Er verdichtet den Fluss der Farben zu pastosen Strömen, in die er grob aufgedrückte Flecken einfügt. Dabei verwandelt er die Bildfläche in ein gleichsam teppichartiges Gewebe, das gelegentlich auszufransen scheint. Ross Bleckner unterlegt die gegenstandslose Malerei mit sinnbildlichen Andeutungen. Aus freien Formgefügen, die sich teilweise musterhaft ähneln, entwickelt er ein pulsierendes Farbfeld. In seine lebendige Offenheit ist jedoch gleichsam wie ein Infektionsherd ein Fremdkörper integriert.

In kritischer Distanz zur malerischen Abstraktion des 20. Jahrhunderts entwickeln Künstler*innen wie Katharina Grosse (*ohne Titel*, 1997), Berta Fischer (*ohne Titel*, 2010), Daniel Rossi (*O.T.*, 2019), Wade

Guyton (*Untitled*, 2016) und Sergej Jensen (*Feelings*, 2007) ihre Werke. Grosse und Fischer sind noch unmittelbar von künstlerischen Ideen geprägt, die aus der abstrakten Malerei stammen. Grosses Kunstkonzept geht aus der amerikanischen Farbfeldmalerei hervor, die sie mit ihrer dynamischen Farbgebung überwindet. Ihre Kunst verlangt die Bereitschaft für eine neue Raum- und Bildwahrnehmung, die sich einer meditativen Bildbetrachtung entzieht. Ein dynamisches Konzept verfolgt auch Berta Fischer mit ihrem Mobile aus farbigem und transparentem Acrylglas, dessen flirrendes Licht- und Farbspiel gleichfalls auf eine raumverändernde Wahrnehmung abzielt. Daniel Rossi begreift Leinwand und Farbe als materielle Gegenstände, gegen deren Widerstand der Künstler seine Bildvorstellungen behaupten muss. Sergej Jensen und Wade Guyton verzichten radikal auf jede malerische Aktion. Jensen bezeichnet seine Kunst ironisch als Malerei ohne Farbe, wenn er Stoffreste wie abstrakte Zeichen ins Bild setzt. Wade Guyton entwirft seine Bilder am Computer, bevor er sie auf Leinwand druckt und in mehreren Druckvorgängen durch Verzerrungen und Unschärfen verändert. Beide Künstler spielen mit dem Zufall, mit unserer Wahrnehmung und unseren kunstgeschichtlichen Kenntnissen.

Zwei der Künstler*innen nehmen in diesem Kontext eine besondere Rolle ein. Ihre Werke lassen sie sich als kulturelle Gegenentwürfe zur malerischen Abstraktion verstehen. Dem Bild von Margaret Loy Pula (*Anatye (Bush Potato)*, 2016) ist das nicht unmittelbar anzusehen. Die netzförmigen Strukturen, die die Bildfläche überziehen, sind jedoch aus der künstlerischen Rückbesinnung auf die australische Stammeskultur entstanden, nicht aus der Formensprache der malerischen Abstraktion. Aus den Träumen ihres Vaters und aus traditionellen Darstellungsmustern entsteht das Geflecht von mit Fingerspitzen hingetupften Linien. Auf ganz andere Weise verfährt Giulio Paolini (*Idem IV*, 1974). Die farbige Bildfläche wird ersetzt durch ein freies Arrangement von 72 Metallplättchen aus Messing, die in einer goldfarbenen Sammelbox aufbewahrt werden und immer wieder neu auslegbar sind. Je nach Präsentation strukturieren sie unsere Wahrnehmung durch die Schaffung eines variablen Geflechts.

Guido Boulboullé

Die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ist zutiefst geprägt von dem Lebensgefühl eines modernen städtischen Lebens. Sie hat stets auf Eindrücke reagiert, die unsere urbane Umwelt hervorruft. Sie hat die Zeichen festgehalten, die das Straßenbild prägen und die wir im Vorübergehen wahrnehmen. Sie hat auch seismographisch eindrücklich die gravierenden Veränderungen registriert, die das städtische Bild immer wieder verändern und neu erfahrbar machen. Radikale Sozialkritik und politisches Engagement wirkt sich ebenso auf die künstlerische Stadtwahrnehmung aus wie der aufmerksame Blick auf die Spuren und Signale, mit denen sich Werbung, Plakate und Graffiti in das Straßenleben drängen.

In Peggy Buths *Demolition Flats* (2014) spiegeln sich die zerstörerischen Eingriffe in die städtische Lebenswelt, wenn die geplatzten Träume einer sozialen Utopie moderner Stadtgestaltung im Staub und Rauch gesprengter Wohnblöcke versinkt. Der *Städtefilm Westberlin* (1983) der Künstlergruppe Die Tödliche Doris zeigt die politische Prägung einer geteilten Stadt, die in den städtebaulichen Eingriffen und im politischen Wandel zu verschwinden droht. Die spektakuläre Skyline von Wade Guytons *Untitled* (2016) verdeutlicht die Illusion des Dauerhaften, das sich bereits im Bild nicht mehr dauerhaft festhalten lässt.

Im Blick des Flaneurs verwandeln sich die vielfältigen Details urbanen Lebens in ästhetische Ereignisse, an den das schweifende Sehen innehält. Von diesem Blick sind die Künstler*innen geprägt, die sich vom nebensächlichen, zufälligen, aber auch vom aufdringlichen Straßeneindruck inspirieren lassen. Sie entwickeln künstlerische Verfahren, die das Ineinandergreifen von Hoch- und Alltagskultur vorantreiben und auf diese Weise die ästhetischen Augenblicke des Straßenbildes erfahrbar machen.

So macht Gordon Matta-Clark Häuser zu temporären Skulpturen, indem er sie zerstört, und hält diesen Vorgang filmisch fest (*Splitting* und *Bingo/Ninths*, beide 1974, *Substrait Underground Dailies*, 1976). Kathrin Sonntag verhilft in ihrer Schwarz-Weiss-Fotografie dem Graffiti eines Signaturzeichens, eines „Tags“, zu einem besonderen Auftritt (#7, 2011). Ebenso überführt Klara Lidén den beklebten farbigen Abfalleimer aus dem urbanen Raum in den Museumsraum (*Untitled (Trashcan)*, 2013). Übereinander geschichtete Poster verwandelt sie mit dem aufgeklebten weißen Blatt in ein reliefartiges mehrdeutiges Objekt (*Untitled (Poster Painting)*, 2010). Collagen aus ein- und abgerissenen Plakaten als Ausdruck modernen Lebensgefühls gestaltete Raymond Hains erstmals um 1950 (*Nr. 59*, 1961). An

den Werken von Hains und Lidén lässt sich ablesen, wie die Veränderung der Straßenkultur sich in den Bildformen der modernen Kunst spiegelt, eine noch von der Abstraktion geprägte Collagenkunst im Kontrast zu einer von der raschen Aufeinanderfolge von Zeichencodes geprägten Gegenwart. Diese Veränderung zeigt sich auch in der Skulptur von Olaf Metzel, die die Schlagzeilen der Presse und ihre rasche Vergänglichkeit dokumentiert (*Trash* 2011).

Auf ganz andere Weise reagiert Achim Manz auf die neuen Alltagserfahrungen, die unseren Umgang mit der urbanen Lebenswirklichkeit dominieren (*Haltestelle mit Lüftung* und *Etagen*, beide 2018). Er löst den Gegenstand aus seinem ursprünglichen Kontext und verwandelt ihn in ein besonderes Objekt. So wird das Alltägliche und Vorübergehende zu etwas Besonderem, das unseren Blick fesselt und durch die surreale Vertauschung der Größenverhältnisse irritiert.

Wie städtische Wahrnehmung auch unsere Sehgewohnheiten verändert, reflektieren die Werke von Peter Piller und Corinne Wasmuth. Peter Piller fotografiert während des Vorbeifahrens täglich das Signet der Firma Kraft (*Kraft*, 2010). Mal deutlich, mal verschwommen, mal im hellen Tageslicht, dann wieder im Abenddämmer wird es für einen Augenblick sichtbar und fotografisch festgehalten, bevor es wieder unserem Blick entwindet. In der Abfolge seiner Diaserie zeigt Piller das Immergleiche als das ständig Verschiedene und das fest Installierte als flüchtige Erscheinung. Corinne Wasmuth reflektiert die moderne Bilderflut, mit der wir in der gegenwärtigen Medienwelt konfrontiert sind (*PrF* 2007). Ihr Bildmuster aus verschiedenfarbigen Fotografien lässt sich nicht mehr in eine sinnvolle Lesestruktur ordnen. Sie bilden ein schwer zu deutendes Geflecht von Einzelbildern, obwohl sie sich in ihrer sorgsam Aneinanderreihung aufeinander zu beziehen scheinen. Idyllen wechseln mit Kriegsschauplätzen, Naturkatastrophen mit Bildern aus der Raumfahrt, katastrophale Ereignisse mit politischen Auseinandersetzungen.

Guido Boulboulé, Mirka Gewinner

Into the wild.

Annäherung an Natur und Landschaft

Auch Darstellungen von Natur und Landschaft gelten als klassische Motive der bildenden Kunst: In der Antike noch illusionistische Ideallandschaft, wurde die Landschaft mit Albrecht Dürer um 1500 erstmals zum Studienobjekt und etablierte sich ab dem 17. Jahrhundert als eigenständiges Bildthema. Bis heute gehört die Natur zum festen Repertoire Kunstschaffender, der sie sich aus unterschiedlichen Perspektiven und über alle Medien hinweg annähern.

So erzeugt Künstler Olafur Eliasson mittels Scheinwerfer, Farbfolie und Spiegel eine Illusion von zwei Halbkreisen und inszeniert damit einen Indoor-Sonnenauf- oder untergang. *Yellow Door Semicircle* (2008) lässt uns die Natur sinnlich erleben in der ansonsten unnatürlichen Umgebung des Museums.

Auch Agnieszka Polska beschäftigt sich in ihrem Video *What the Sun has Seen* (2017) mit der Sonne als allgegenwärtige Begleitung unseres Lebens. Ausgangspunkt ist das gleichnamige Gedicht der polnischen Dichterin Maria Konopnicka, die vom harmonischen Alltag des Landlebens aus Perspektive der Sonne erzählt. In ihrer Version des Gedichts konzentriert sich Polska auf die Figur einer entfernten, aber fleißigen Beobachterin, die hilflos das aktuelle Geschehen verfolgt, aber nicht eingreifen kann. Mit melancholischen Augen bezeugt die kindliche Sonne das allgegenwärtige Elend und Leiden, spricht mit uns wie mit einem alten Freund, scherzt über den Klimawandel, tröstet uns inmitten unserer Ausnahmezustände und singt sich monologisch durch verschiedene emotionale Zustände. So ist sie zuweilen aufgeregt, ängstlich, beunruhigt, aber stets voller Liebe.

Die Fotografin Elina Brotherus zitiert in ihren Arbeiten oft Meisterwerke der Landschaftsmalerei und mit der Aneignung von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) wohl eines der berühmtesten Gemälde der Kunstgeschichte überhaupt. Mit *Der Wanderer 3* (2004) unterzieht die Künstlerin die ursprünglich romantische, männliche Sicht einer Neuinterpretation. Anstelle des Mannes sieht man nun Brotherus, die auf die Welt schaut und uns einlädt, die Aussicht mit ihr zu teilen. Gleichzeitig stellt sie das fotografische Medium den Codes klassischer Malerei gegenüber und reflektiert damit die Beziehungen von Malerei und Fotografie.

Wie der Ausblick in eine Landschaft voller majestätischer Berge oder gigantische Sanddünen liest sich – umringt von mehr oder weniger deutlichen (Ab) Bildern der Natur – nun Dieter Roths *Gewürzfenster* (1971). Als verderbliches künstlerisches Material sind die fünf verschiedenen Gewürze zudem Naturprodukte, die auf ihre je eigenen Herkunftsländer verweisen.

Mit Vergänglichkeit im Sinne eines ephemeren Aufgehens arbeitet auch Land-Art Künstler Richard Long, wenn er bei seinen Wanderungen durch die Natur landschaftliche Gegebenheiten aufnimmt und diese erweitert, ohne dauerhafte Veränderungen zu bewirken. Long dokumentiert das Geschaffene als Fotografie oder Zeichnung. Manchmal bringt er auch das gefundene Material und installiert es im Museumsraum. Der Kreis ist dabei seine bevorzugte Form, „da sich mit ihm alle umfassen lässt“, ein offenes System, das alle Elemente ein- und keine Möglichkeit ausschließt *Slate ring, Krefeld* (1985).

Till Krause wieder wanderte für *Achse Kiel-Hamburg* (2001) auf einer exakt graden Linie von seinem Haus in Hamburg-Altona in die Kieler Innenstadt und untersuchte dabei die zivilisatorischen Spuren der uns umgebenden Landschaft. Diese übertrug er in großformatige Karten, die die öffentlichen Areale entlang der Strecke, den Handyempfang oder die mögliche Einsicht in das Gelände aufzeichnen. Hier ist es beispielhaft ein in seiner manischen Akribie humorvoll-dadaistisches Verzeichnis all der Hecken, Hühnerställe, Vorgärten oder Kuhweiden, denen Krause auf seinem Weg begegnet ist und die uns einen neuen Blick auf das Bekannte ermöglichen.

Bruchstücke unserer Zivilisation integriert auch Peter Doig in seine geheimnisvoll melancholischen Naturdarstellungen. *Study for Concrete Cabin* (1996) versteht sich als Kommentar zur Moderne: Durch das natürliche Geflecht der Bäume blickt man auf die technisch-geometrische Struktur eines Gebäudes.

Spezialisiert auf die japanische Malerei vermischt Hiroshi Sugito abstrakte und natürliche Elemente in seinem Gemälde *Water Tree* (2001). Ähnlich verspielt wirken die märchenhaften Traumwelten von Leiko Ikemura, die von Metamorphosen erzählen, in denen sich menschlich anmutende Elemente mit landschaftlichen Formen vermischen. Wie bei der kleinformatigen Skulptur *Trees on Head* (2013-14): Ein schlummernder Kopf, der wie ein Stein anmutet, aus dem kleine Bäume – das Leben – erwachsen. Einen ganz anders gelagerten Zugang zur Landschaft offenbaren wieder die Bilderserien aus gesammelten Zeitungsbildern von Peter Piller. Durch die Kombination und Verdichtung der Bildmotive verschiebt sich die ursprüngliche Bedeutung: So werden in der Serie *Suchende Polizisten* (2000-2006) die von den Polizisten im Zuge einer kriminalistischen Spurensuche durchkämmten Wiesen und Wälder zum verbindenden Element, das in den Vordergrund tritt.

Etwas dem Zufall zu überlassen, setzt voraus, die Kontrolle abzugeben und offen zu sein für ein Ergebnis, auf das man selbst nur begrenzt Einfluss nehmen kann. Übertragen auf den künstlerischen Schaffensprozess beinhaltet die Integration des Zufalls eine Befragung von langläufigen Vorstellungen von Autor*innenschaft, künstlerischer Handschrift und Inspiration. In diesem Sinne ist der Zufall spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert, seit Marcel Duchamp gezielt Zufallsästhetiken in seine Werke aufnahm, ein häufiger Wegbegleiter der Künstler*innen.

So waren für Robert Filliou, mit seiner Nähe zur Fluxusbewegung und zum Zen-Buddhismus, Ziellosigkeit erklärtes Ziel und Absichtslosigkeit dezidierte Absicht. Dies zeigt sich am spielerischen Impetus von *Trois jeux: Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire* (1961): 150 Holzplättchen sind hier in drei Farben mit unterschiedlichen Begriffen beschriftet und suggerieren eine Zuschreibung zu den drei französischen Dichtern. Eine Zuschreibung, die willkürlich scheint, nicht aufzuschlüsseln ist und potentiell veränderbar bleibt.

Der *Kondensationsboden* (1970) von Hans Haacke bezieht dagegen die körperliche Anwesenheit der Besucher*innen ausdrücklich mit ein. Unter einer Plexiglasplatte ist destilliertes Wasser versiegelt. Das Wasser reagiert auf seine Umgebung, bildet durch unterschiedliche Temperaturen und wechselnde Luftfeuchtigkeit unbegrenzt neue Kondensate aus. Die Präsenz der Rezipient*innen und die damit verbundenen, atmosphärischen Veränderungen im Raum kreieren einen Kreislauf von Verdunstung, Kondensation und Niederschlag.

Auch bei den 6 *Barres décallées* von Jean Tinguely werden die Besucher*innen in den Schaffensprozess integriert – sind sie es doch, die die weißen Lineaturen auf ihrem schwarzen Hintergrund in Bewegung setzen. Die einzelnen Elemente der motorisierten Arbeit bewegen sich asynchron und mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, so dass sich ihre Position beständig verändert und erst in Jahren identisch wieder ergibt.

Wade Guyton wieder nutzt abstrakte Konstellationen oder gefundene, gescannte Bilder, um sie mittels handelsüblicher Tintenstrahldrucker auf großformatige Leinwände zu übertragen. Die künstlerische Handschrift und der Schaffensprozess werden damit an eine Maschine übergeben, die weder den großen Formaten, noch den gewählten Materialien entsprechen kann. Die darin enthaltenen, unplanbaren Fehlerquellen werden vom Künstler weiter befeuert, indem er die Farbzugabe der Tinte

manipuliert oder während des Druckvorganges an der Leinwand zieht (*Untitled*, 2015).

Arman dagegen, wie Daniel Spoerri Mitglied der 1960 gegründeten Gruppe der Nouveaux Réalistes, setzt dem Zufall dezidierte Grenzen, wenn er in seiner *Accumulation* (1967) durch die Wahl der Farben eine gewisse Komposition vorgibt sowie den Endpunkt der ausgedrückten Farbtuben bestimmt und in Gießharz festhält.

Rund 45 Jahre später geht Ulla von Brandenburg der Idee vom Zufall geschaffener Farbverläufe in *7 Ribbons (Blue, Yellow, Red, Rose, Green, Violet, Brown)* (2013) ebenfalls nach. Hier sind die Tinten auf der Wand in ihrem Beginn durch Ende und Farbgebung von sieben schwungvoll fixierten Stoffbändern vorgegeben, während ihr anschließender Verlauf gänzlich dem Zufall überlassen bleibt.

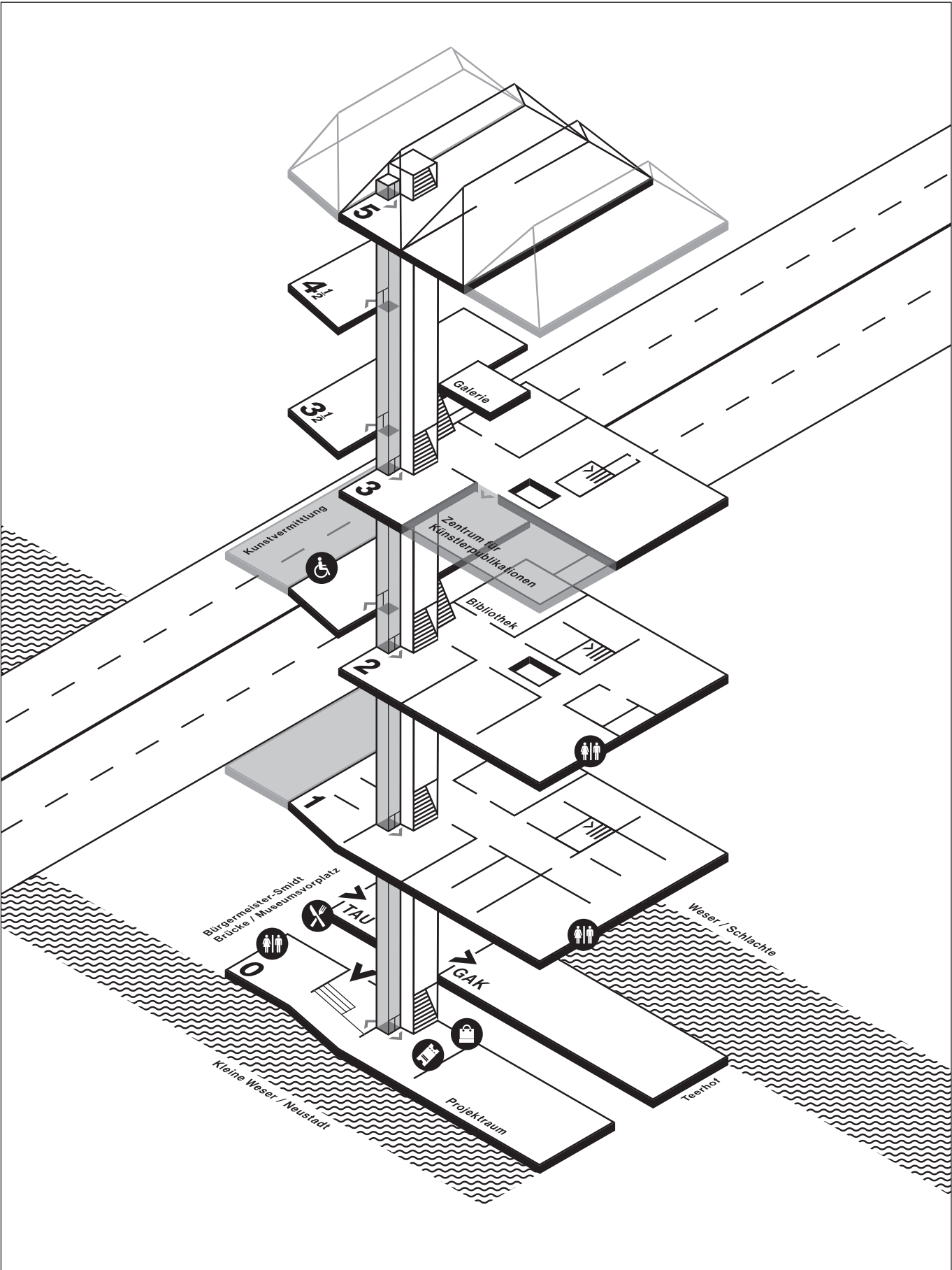
Auch Kitty Kraus „malt“ mithilfe des Zufalls, wenn sie schwarze Tinte in einen Eisblock einfriert, diesen auf einer Vorrichtung ablegt und so schmelzen lässt, dass das Farbwasser auf der Wand entlang bis zum Boden läuft (*Ohne Titel*, 2005-2008).

Katharina Grosse dagegen sucht Malerei zu ver-räumlichen, indem sie ganze Orte inklusive der dort enthaltenen Alltagsgegenstände wie etwa Getränkkekisten mit ihren intensiven Sprühfarben überzieht. Der Zufall gestaltet hier beständig mit, da Farbüberlagerungen und -verläufe sich der Kontrolle von Grosse entziehen (*BRLO Art Edition Kiste*, 2016).

Das Schaffen von Jan Timme schließlich verschließt sich gemeinhin dem Zufall durch genaueste Planungen und bis ins Detail durchdachte Setzungen. Trotzdem gerät sein Schriftzug *Nothing is written* in diesem Kontext zu einer Art Überschrift für die grundlegende Offenheit, die sich im Zufall als Produzent von künstlerischen Arbeiten offenbart (*Two light ales, please*, 2002).

Janneke de Vries

Etagenplan



April

Mittwoch, 3. April, 18 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Kuratorenführung: So wie wir sind 1.0 mit Ingo Clauß

Donnerstag, 4. April, 19 Uhr,
Eintritt: 14,- / erm. 8,- Euro (Abendkasse)
Let's Talk Music – Im Einklang?
Musik und Künstliche Intelligenz
KonzertClub mit Claudia J. Birkholz.
Gast: Prof. Dr. Kai-Uwe Kühnberger, Universität Osnabrück
Konzert von realtime – Forum Neue Musik e.V.

Sonntag, 7. April, 15 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Führung: So wie wir sind 1.0 mit Mara Ryser

Sonntag, 14. April, 15 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Führung: So wie wir sind 1.0 mit Ines Koenen

Mittwoch, 17. April, 18 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Direktorinnenführung: So wie wir sind 1.0 mit Janneke de Vries

Freitag, 19. April
Karfreitag bleibt das Museum geschlossen

Sonntag, 21. April
Ostersonntag ist das Museum von 11 bis 18 Uhr geöffnet

Montag, 22. April
Ostermontag bleibt das Museum geschlossen

Mittwoch, 24. April, 20 Uhr,
19,- / erm. 12,- Euro (Abendkasse)
A Suite of Poems. Ketil Bjørnstad, Lars Saabye
Christensen, Anneli Drecker
Konzert im Rahmen des jazzahead! Festival

Samstag, 27. April, 19:30 und 20:20 Uhr
CLUBNIGHT-Ticket 25,- / erm. 20,- Euro
jazzahead! CLUBNIGHT mit dem Trio PRIM aus Österreich

Sonntag, 28. April, 15 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Wish you were here
Literarische Führung zur Erling Kagge Collection
mit Ingo Clauß

Mai

Donnerstag, 2. Mai, 19 Uhr,
25,- / erm. 20,- Euro (Abendkasse)
Messages. Mit Sopran, Klavier, Live-Electronic und
Mitgliedern des Ensemble New Babylon
Konzert von realtime – Forum Neue Musik e.V.

Freitag, 3. Mai, 19 Uhr, Eintritt frei
Eröffnung: André Thomkins. überall, aber schwebend

Sonntag, 5. Mai, 15 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Führung: So wie wir sind 1.0 mit Linda Günther

Sonntag, 12. Mai, 15 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Führung: So wie wir sind 1.0 mit Ines Koenen

Mittwoch, 15. Mai, 18 Uhr, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Direktorinnenführung: André Thomkins mit Janneke de
Vries

Donnerstag, 16. Mai, 19 Uhr, Eintritt frei
Eröffnung: Kapielskis Buch-, Flach- und Krachwaren

Sonntag, 19. Mai, 15 Uhr
Internationaler Museumstag
Kostenlose Führung zzgl. Eintritt: So wie wir sind 1.0
mit Linda Günther

Donnerstag, 20. Mai
Christi Himmelfahrt bleibt das Museum geschlossen

Donnerstag, 23. Mai, 19 Uhr, Eintritt frei
Best of New Generation
Konzert von realtime – Forum Neue Musik e.V.

Freitag, 24. Mai, 19 Uhr, Eintritt frei
Eröffnung: ~_ (つ) _ / ~
Meisterschüler*innen 2019. Karin Hollweg Preis 2019

Samstag, 25. Mai, 18 bis 1 Uhr, besonderer Eintritt
Lange Nacht der Bremer Museen
Programm unter weserburg.de

Sonntag, 26. Mai, 3,- Euro zzgl. Eintritt
Führung: So wie wir sind 1.0 mit Linda Günther

Weserburg Museum für moderne Kunst

Teerhof 20, 28199 Bremen, Telefon +49 (0) 421 59 83 90
www.weserburg.de

Mit freundlicher Unterstützung

**MUSEUMSFREUNDE
WESERBURG**