



**SO
WIE
WIR
SIND
2.0**

15.2.2020 – 10.1.2021

Künstler*innen

Carl Andre, Arman, Katja Aufleger, Monika Baer, Viktoria Binschtok, Louise Bourgeois, Ulla von Brandenburg, George Brecht, Kaucyila Brooke, Elina Brotherus, Sophie Calle, Yoan Capote, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Christo, Claudia Christoffel, Louisa Clement, Anne Collier, Andrea Crespo, Chris Curreri, Björn Dahlem, Thomas Demand, Braco Dimitrijević, Claire Fontaine, FORT, Robert Filliou, Bernard Frize, Patrycja German, Jochen Gerz, Rachel Goodyear, Henriette Grahnert, Katharina Grosse, Wade Guyton, Hans Haacke, Dan Halter, Raymond Hains, David Hepp, Georg Herold, Ane Mette Hol, Judith Hopf, Sabine Hornig, Marguerite Humeau, Leiko Ikemura, Christian Jankowski, Sven Johne, Donald Judd, Šejla Kamerić, Ellsworth Kelly, Felix Kiessling, Kapwani Kiwanga, Ola Kolehmainen, Abdoulaye Konaté, Karsten Konrad, Kitty Kraus, Alicja Kwade, Thomas Lehnerer, Simon Lewis, Thomas Locher, Richard Long, Marie Lund, Daniel Maier-Reimer, Achim Manz, Christian Marclay, Mateo Maté, Justin Matherly, Gordon Matta-Clark, John McCracken, Olaf Metzel, Horst Müller, Jussi Niva, Ahmet Ögüt, Catherine Opie, Tatsumi Orimoto, Peter Piller, Agnieszka Polska, Charlotte Posenenske, Puppies Puppies, Julian Röder, Reiner Ruthenbeck, Michael Sailstorfer, Takako Saito, Fred Sandback, Karin Sander, Norbert Schwontkowski, Richard Serra, Chiharu Shiota, Santiago Sierra & Julius von Bismarck, Daniel Spoerri, Walter Swennen, André Thomkins, Jean Tinguely, Barthélémy Toguo, Wu Tsang, Günter Umberg, Kaari Upson, Marianna Uutinen, Jorinde Voigt, Jeff Wall, Wim Wenders, Guido van der Werve, Stefan Wissel, Erwin Wurm, Nil Yalter und Tobias Zielony.

Beteiligte Sammlungen

Art'Us Collectors' Collective, Nachlass Irmgard Gaertner-Fichtner, Sammlung Karl Gerstner, Sammlung Haus N, Sammlung Karin und Uwe Hollweg, Collection of R F Jefferies, Sammlung von Kelterborn, Sammlung Lafrenz, Mieltinen Collection, Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, Sammlung Norddeutsche Landesbank, Sammlung Ridder, Sammlung Maria und Walter Schnepel, Sammlung Wolfgang Schoppmann, Sammlung Alexander Schröder, Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann, Sammlung Christian Kaspar Schwarm, Sammlung Brigitte und Udo Seinsoth, Sammlung Dominic und Cordula Sohst-Brennenstuhl, Spiegelberger Stiftung, Sammlung Reydan Weiss, Sammlung Weserburg Museum für moderne Kunst und Zentrum für Künstlerpublikationen, Sammlung Ivo Wessel sowie Leihgaben verschiedener Künstler*innen.

Kurator*innen

Ingo Clauß, Janneke de Vries

Inhalt

| | |
|------------------------------|----|
| Vorwort | 3 |
| Themenareale. Ebene 1 | |
| Minimal | 4 |
| Identitäten | 5 |
| Körper | 6 |
| Alltag | 7 |
| Fokus: Wade Guyton | 8 |
| Fokus: Norbert Schwontkowski | 8 |
| Themenareale. Ebene 2 | |
| Ästhetischer Widerspruch | 9 |
| Urbane Räume | 10 |
| Landschaft | 11 |
| Zufall | 12 |
| Fokus: Kapwani Kiwanga | 13 |
| Raumpläne | 14 |

So wie wir sind 2.0 stellt mehr als 180 Werke von über 100 Künstler*innen aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten unter inhaltlichen und formalen Fragestellungen zusammen. Acht Themenareale formulieren künstlerische Annäherungen an Identität oder landschaftliche Traditionen, ein vielfältiges Spiel mit dem Alltag oder Aspekte urbanen Lebens, die Bedeutung des Zufalls oder des Körpers, minimalistische Tendenzen oder ästhetischen Widerspruch.

So ergänzen sich etwa Marie Lunds sonnengebleichte Vorhangleinwände von 2017 mit Hans Haackes *Kondensationsboden* von 1971 zu einem generationsübergreifenden Einblick in den Zufall als künstlerischen Produzenten. Die Kombination einer Fotografie von Wim Wenders zeichnet zusammen mit Kaari Upsons Bodeninstallation aus ausgegossenen Pepsidosen ein kritisches Bild vom amerikanischen Traum. Der Film *Into A Space Of Love* von Wu Tsang findet sich mit Arbeiten von Yoan Capote, Abdoulaye Konaté oder Kaucyila Brooke zu einer so aktuellen wie vielfältigen Befragung menschlicher Identität zusammen. Oder Werke von Braco Dimitrijević, Agnieszka Polska, Ahmet Ögüt und anderen spielen Formen des ästhetischen Widerspruchs von den 1970er Jahren bis heute durch – wie z.B. bei Michael Sailstorfer, der ein Polizeiauto zerlegt und in ein Schlagzeug verwandelt.

Parallel stellen Künstlerräume das Werk von Wade Guyton und Kapwani Kiwanga vor. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der Einrichtung eines festen Raumes für das Schaffen von Norbert Schwontkowski. Ab sofort bietet die Weserburg einen beständigen und repräsentativen Querschnitt durch das malerische und grafische Schaffen dieses Bremer Künstlers.

So wie wir sind ist als mehrteilige Serie angelegt, die einmal im Jahr in einer umfangreichen Variation verlebendigt wird: Arbeiten wandern, verschwinden oder kommen neu hinzu, Werkkonstellationen werden durchmischt und Themensetzungen überarbeitet. So ergeben sich unerwartete Lesarten der Kunst der Gegenwart von den 1960er Jahren bis heute quer durch alle Medien. Die Ausstellung speist sich dabei aus einer Vielzahl von privaten Sammlungen, aus den eigenen Beständen und aus Leihgaben von Künstler*innen.

Ingo Clauß, 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 präsentiert auch *So wie wir sind 2.0* verschiedene Varianten dieses Ansatzes. Das Spektrum reicht von der amerikanischen Minimal Art bis zu europäischen Werken, die neue Möglichkeiten minimaler Gestaltungsmittel erproben. Die Zusammenstellung macht in der Differenz ihre Nähe sichtbar und verdeutlicht ihre lebendige gestalterische Vielfalt. Der rote Faden über drei Generationen hinweg liegt in dem verbindenden Interesse, mittels minimaler Gesten das Verhältnis zwischen Raum, Werk und Betrachter*innen auszuloten.

Im Eingangsbereich versperrt das monumentale Werk von David Hepp (*Wall Piece*, 2020) den Blick. Die von ihm für diesen Kontext erstellte Trockenbauwand nimmt die Maße der Raumtiefe auf, genau bis in die Auskerbungen für Lichtleiste und Deckensturz. Wie zufällig lehnt die Wand gegen einen Pfeiler, teilt den Raum der Länge nach und verändert dessen Lichtsituation. Das Objekt überschneidet auch die Blickachse auf den *Left Corner Square* (1979) von Richard Serra. Das schwarze Quadrat ist absichtsvoll als mächtige Wandplastik im Raumwinkel platziert. Seine quadratische Form steht im Gegensatz zur Wand, seine dichte, kreydige Schwärze hebt sich betont von der weißen Umgebung ab. Gemeinsam mit dem Werk von David Hepp nötigt es die Betrachter*innen, über den Ausstellungsraum nachzudenken, über seine eigenen Bewegungen in diesem und über die Schwierigkeit, die richtige Position zu finden. Auf ganz andere Weise behauptet Carl Andres Steel Magnesium Alloy Square (1969) materielle und räumliche Präsenz. Sein Quadrat, im steten Wechsel aus gleichförmigen Stahl- und Magnesiumplatten zusammengesetzt, eröffnet im Umschreiten immer neue Perspektiven auf Werk und Umgebung. Mit ihren Überlagerungen gleichförmiger, architektonischer Grundraster nehmen die beiden Farbfotografien von Ola Kolehmainen (*Konstruktivism Infantil VIII + IX*, 2013) die wechselnde Raumwahrnehmung auf. Als blicke man durch ein Kaleidoskop, zeigen sie farbige Strukturen und Formen.

Die Gegenüberstellung älterer und jüngerer Varianten minimalistischer Kunst prägen auch den nächsten Raum. Die Zusammenstellung widerlegt das Vorurteil, minimalistische Kunst 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 dem von Kitty Kraus (*ohne Titel*, 2011) ermöglicht eine neue Sicht auf beide Werke. Kraus steigert die arti-

fizielle Präsenz von Judds Arbeit, die wie ein Fremdkörper wirkt, unnahbar, glatt und künstlich. Kraus flach angebrachte Nadelstreifen erinnern dagegen an jemand, der sich sitzend ausruht. Sie lassen die Stoffwärme noch erahnen und bewahren einen ironischen Unterton. Die polierte Oberfläche von John McCrackens *Mandrake* (1989) hingegen verbindet mit ihren Spiegelungen sinnliche Nähe und kühle Distanz, körperliche Präsenz und schillernde Unbestimmtheit. Es ist gleichermaßen funktionsloses Objekt und geheimnisvolles Relikt. Jussi Niva wieder entwickelt aus konstruktiven Gestaltungsmitteln ein malerisches und plastisches Objekt, das in seiner überlegten Bildgestalt abstrakte Kunst in eine offene Bildform überführt (*Mime*, 2014). Es fügt in die unterschiedlichen Konzepte der benachbarten Werke ein gegensätzliches Element ein.

Die dialogische Konfrontation der Werke eröffnet auch im nächsten Raum überraschende Sichtweisen. So wirkt Reiner Ruthenbecks klare Dreiecksform, die die Gegensätze von leicht und schwer, straff und locker aufhebt (*Rotes Dreieck*, 1981), wie ein Gegenbild zu Ellsworth Kellys dynamischem Bildzeichen, welches das schwere Gewicht der Metallform vergessen lässt (*Untitled*, 1983). Charlotte Posenenskes fünf konvexe Elemente (*Relief Serie C*, 1967-2017) sind variable Teile, die auch in der gewählten Anordnung ihre Veränderlichkeit bewahren. Fred Sandbacks Wollfäden (*Untitled*, 1981) vereinen zeichenhafte Linearität und skulpturale Form. Sie schaffen räumliche Sperren, die sich zugleich öffnen. Die konsequente Auflösung der Bildform betreibt Marianna Uutinen (*Untitled*, 2017). Je nach Position der Betrachter*innen verändert sich die Farbgebung ihrer Bildfläche, die sich einer eindeutigen Wahrnehmung entzieht und in changierender Ungreifbarkeit auflöst. Auch für Günter Umbergs schwarze Malfläche ist der Raum zwischen Bild und Betrachter*in von entscheidender Bedeutung (*ohne Titel*, 1991). „Mein Bild ist ja bezogen auf unsere leibliche Präsenz. Es ist nicht nur ein Ding an sich. (...) Wir können uns ein Bild aber nicht zu eigen machen. Es ist vielmehr ein Sichöffnen, ein Ausfließen, ein Einströmen, ein Sichausdehnen. Es ist die grenzenlose Bewegung der Annäherung, die Sehnsucht nach dem Greifbaren, das Berührenwollen.“ Bei Umberg wird nachdrücklich deutlich, wie minimalistische Kunst in existenzielle Bildbefragung umschlägt.

Guido Boulboulé, Lara Jedzig

„Ich bin viele“, denn je nach Kontext nehmen wir andere soziale Rollen, Verhaltensweisen und Identitäten an. Identität ist so betrachtet eigentlich nur im Plural vorstellbar. Die ausgestellten Werke greifen das Thema auf vielseitige Weise auf: Ob Hautfarbe, Geschlecht, Sexualität, Religion, ethnische oder soziale Herkunft, ob gegenwärtige oder historische Ansätze, die Fragestellungen, mit denen die Künstler*innen uns konfrontieren, beziehen sich immer auch auf uns, auf die Frage, wie wir (miteinander) leben wollen.

So zeigt Kaucyila Brooke in sechs Farbfotografien Kleidungsstücke aus dem Nachlass der 1997 verstorbenen Kathy Acker (*Untitled Nr. 6, 94, 110, 118, 123, 142 (Series Kathy Ackers Clothes)*, 1999-2004). Als „Queen of Punk“ wurde die feministische Schriftstellerin eine Ikone der New Yorker Kunst- und Undergroundszene. Lederkutte oder ausladendes Ballkleid in Schwarz, mal aufreizend, mal cool – ihre Kleider stehen beispielhaft für ein selbstbewusst unangepasstes Spiel mit dem eigenen Selbstbild. Kathy Ackers eingängiger Satz „I is not an interior affair“ (zu Deutsch „Ich ist keine innere Angelegenheit“) macht aber auch deutlich, dass das, was wir Identität nennen, ganz wesentlich in der bisweilen schmerzhaften Auseinandersetzung mit äußeren Einflüssen entsteht. Und in der Tat ist die Öffentlichkeit mittlerweile für viele zu einer Art Bühne geworden, auf der wir uns, bewusst oder unbewusst, inszenieren, auf der wir aber auch stets den wertenden Blicken anderer ausgesetzt sind.

Henriette Grahners großformatiges Gemälde *Air Guitar Contest* (2006) kann dahingehend betrachtet werden. Es zeigt die Bühne als einen verführerischen Ort mit impulsiv gesetzten Farbwolken und Lichtblitzen, die den Blick bannen. Es ist eine widersprüchliche Szenerie, die beteiligtes Amüsement und distanzierte Beobachtung miteinander verbindet.

In der Videokabine hinter Grahner's Gemälde kündigt sich lautstark Wu Tsangs Film-Essay *Into A Space of Love* (2018) an. Auch hier eine Bühne der Selbstinszenierung: Die US-Künstlerin gibt einen Einblick in die Club-Kultur New Yorks. Die Ursprünge der House Musik und ihre große Bedeutung für die LGBT und People of Colour-Bewegung wird mit eindrucksvollen Bildern vorgeführt. Was heute im Mainstream aufgegangen ist, war in seinen Anfängen Teil einer einflussreichen Subkultur, die bis heute fortwirkt. Unterschiedlichste Lebensstile können in der Musik beispielhaft erprobt und ausgelebt werden. Wu Tsang gibt dabei marginalisierten Personengruppen eine Stimme, in die queere Perspektiven einfließen. Zweifel, Ängste und bisweilen tiefgreifende Traumata werden unterschwellig deutlich. Wer gehört dazu? Wer wird ausgegrenzt? Kann uns Musik miteinander verbinden?

Ausgrenzung ist auch in Nil Yalters Werkserie *Turkish Immigrants* (1977) ein virulentes Thema. Sie zeigt Fotos aus den 1970er Jahren von türkischen Migrant*innen, die sie mit einfühlsamen Nachzeichnungen kombiniert. Ihre Zeichnungen sparen jedoch die Gesichter aus. Und in der Tat werden Fremde oft als gesichtslos wahrgenommen. Yalter zeigt in den Fotos aber auch die Lebensfreude der Menschen – trotz der prekären Umstände. Nach vier Jahrzehnten wirkt Yalters künstlerische Annäherung noch immer hochaktuell. Es stellt sich die Frage, wie wir den anderen begegnen, wie wir sie betrachten, annehmen und ihnen Raum zur Selbstentfaltung lassen.

Marguerite Humeau und Justin Matherly wählen einen anderen Zugang. Sie setzen sich mit vergangenen Kulturen auseinander und versuchen, diese künstlerisch zu vergegenwärtigen. So geben sie Einblick in das, was die Grundlage unserer kulturellen Prägung ist. Justin Matherly rekonstruiert zum Beispiel altertümliche Skulpturen, die er anhand von archäologischen Fotos interpretiert und zeitgenössisch verwandelt. Altes und Gegenwärtiges zeigen sich hier als ein Amalgam, das untrennbar miteinander verbunden ist. So steht die Skulptur wie ein Relikt vergangener Zeiten unsicher auf klinischen Stützen. Brüche und Fortschreibungen, Verfall und Erhalt bleiben gleichermaßen präsent. Marguerite Humeau bringt wiederum mit *Cleopatra, Synthetic Voice an Incarnation* (2014) ein Liebeslied aus Kleopatras Zeit zu Gehör. Eine synthetische Stimme singt in neun ausgestorbenen Sprachen, die von der Königin des ägyptischen Ptolemäerreiches gesprochen wurden. Zusammen mit Wissenschaftler*innen verschiedenster Disziplinen gelingt Humeau eine faszinierende künstlerische Annäherung an Sprache als Ausdruck unserer Identität und Grundstein unserer Kultur.

Sprache machen auch Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová sowie Karin Sander mit ihrem *word search project* (2002) zum Thema. Sander befragte 250 New Yorker unterschiedlich ethnischer Herkunft nach dem Wort ihrer Heimatsprache, das für sie persönlich von besonderer Bedeutung ist. Zusammengekommen sind verschiedene Begriffe wie „Solidarity“, „Allah“ oder auch „Rice“ und „Ocean“. Das künstlerische Vorhaben zeigt mit einfachsten Mitteln die Vielgestaltigkeit heutiger Gesellschaften. Wie ist vor diesem Hintergrund ein friedliches, auf gegenseitige Akzeptanz und Anerkennung basiertes Gemeinwesen überhaupt möglich? Was macht uns als Menschen aus? Welche gemeinschaftlichen Überzeugungen verbinden uns? Was trennt uns? Und welchen Beitrag kann die Kunst leisten?

Unsere Körper sind als Teil der visuellen Kultur mit Konnotationen behaftet und werden (un-)bewusst in An- oder Abgrenzung zur Norm gesehen. Wir alle gestalten unsere Körper wie Leinwände. Indem wir sie waschen, rasieren, schminken und kleiden, werden wir zu Designer*innen unserer Präsenz. Auch die Kunst untersucht den menschlichen Körper seit den 1960er Jahren in nie gekannter Intensität. Die hier zusammengeführten Arbeiten beziehen sich auf das Unmittelbare und scheinbar universell Erfahrbare von Körperlichkeit. Die Zugänglichkeit des Körpers als künstlerisches Medium dient als Grundlage, von der aus eine Bandbreite von Themen angesprochen wird.

So zeugen die bronzenen Figurinen von Thomas Lehnerer (*Der, der nachdenkt und Der, der überlegt*, beide aus 1991) von der Vergänglichkeit des Körpers. Die von Lehnerer mit nervenkranken, schmerzenden Händen zunächst in Knete geformten und dann einmalig in Bronze gegossenen Figuren scheinen in einem Zwischenstadium von Auflösung und Überzeitlichkeit zu verharren.

Ein Bild der menschlichen Sexualität zwischen Lust, Schmerz, Verletzung und Unterwerfung entwerfen Catherine Opies Fotogravuren und verknüpfen es über den Titel mit dem sado-masochistischen Skandalbuch *Die Geschichte der O* (O, 1999). Chris Curreris *Kiss Portfolio* (2016) zeigt dagegen Momente intimer männlicher Sexualität ohne dabei phallische Anspielungen zu machen. Im Gegenteil scheint er Assoziationen an die yonische Form einer Vulva mitzudenken. Vorschnelle Geschlechterzuschreibungen werden hier, wie auch in der Fotografie *La amnesia (Les Autobiographies)* (1992) von Sophie Calle infrage gestellt, und die eigene Wahrnehmung in ihrer Voreingenommenheit irritiert und vorgeführt. In der Videoarbeit *Boneless* (2013) von Puppies Puppies wieder bewegt sich eine computergenerierte Figur nackt und ohne eindeutiges Geschlecht durch eine amerikanische Stadtlandschaft. Die unnatürlich schlaksigen, grotesken Bewegungsabläufe sind überaus komisch. Hier ist jemand fremd in einer vertrauten Umgebung, mittendrin und doch nicht dazugehörig. Was vergnüglich daherkommt, führt letztlich zu grundlegenden Fragen nach den Normierungen unserer Gesellschaft.

Auch Claudia Christoffel und Anne Collier nehmen Geschlechterklischees in den Blick: So stellt Claudia Christoffel für *Blow-Up (#MeToo)* (2018) ein Filmplakat des Antonioni-Filmklassikers *Blow Up* auf den Kopf und ordnet es einer 1960er Jahre Designer-Lounge aus weißem Kunstleder zu. Die britische Ikone der *Swinging Sixties*, die heute wegen der objektifizierenden Darstellung von Frauen bis hin zur sexuellen Belästigung von Schauspielerinnen in der Kritik steht, wird durch den Werktitel in einen neuen, zeitgenössischen Gesellschaftskontext gestellt.

Christoffel zeigt das Model Veruschka nun in überlegener Pose statt wie im Original unter den Knien des Fotografen am Boden liegend. Anne Collier dagegen fotografiert für *Woman Crying #8* (2016) den Ausschnitt eines Plattencovers der 1960er Jahre ab, auf dem eine weinende Frau abgebildet ist. Durch die Wahl des Details und die Vergrößerung der Aufnahme löst Collier sie aus ihrem ursprünglichen Kontext und unterzieht das Bild einer visuellen Analyse, die die romantisierende, klischeehaft inszenierte Weiblichkeit deutlich herausarbeitet.

Auch andere Arbeiten eröffnen über den Weg des Körpers ein Feld dezidiert gesellschaftspolitischer Fragestellungen: Wie z.B. 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). Oder wie Louisa Clement, die die anatomisch optimierten, für einen globalisierten Modemarkt hergestellten Hände und Beinpartien von Schaufensterpuppen mit der Handykamera aufnimmt und nachträglich so bearbeitet, dass der Hintergrund monochrom erscheint und störende Elemente aus dem Vordergrund entfernt werden. Die entindividualisierten, prothesenähnlichen und merkwürdig körperlosen Körperbilder zeigen einen Schönheitswahn, dem auf natürlichem Wege nicht mehr beizukommen ist (*Fracture*, 2015/16). Šejla Kamerićs monumentaler 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).

In *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 kupfernen Markierungen den Raum als körperliches Umfeld. Georg Herold schließlich formuliert einen humorvollen Seitenhieb auf die Kunstgeschichte, wenn er in der Geste der berühmten *Concetti Spaziale* von Lucio Fontana der weiß grundierten Leinwand zunächst Wunden zufügt, um die Schlitze dann als Geste der *Wiedergutmachung* (1988) notdürftig zu vernähen.

Linda Valerie Ewert, Janneke de Vries

Von der Kunst erwartet man gemeinhin etwas Besonderes, etwas, das neue Formen und Materialien erprobt, inhaltlich überraschende Akzente setzt und neue Erfahrungsräume erschließt. Der Alltag scheint vor diesem Hintergrund ein wenig reizvolles Terrain. Und doch ist er für Künstler*innen seit jeher ein wichtiger Bezugspunkt – als Inspirationsquelle wie als Motiv. Bereits in der Genremalerei wurde das gewöhnliche Umfeld bildwürdig: 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 intensivierte sich die künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Realitäten. Der Alltag wurde zum Materiallager und Spielort: So erklärte Duchamps 1917 ein Pissoir zum Kunstwerk. In derselben Zeit schufen Künstler*innen wie Kurt Schwitters oder Hannah Höch Collagen mit Fahrkarten, Zeitungsausschnitten und anderen Fundstücken. Die Trennung von Hochkultur und Alltäglichem wurde bewusst durchbrochen, um neue Ausdrucksformen zu (er)finden.

Vor diesem Hintergrund sind auch Bewegungen wie Fluxus oder Nouveau Réalisme zu sehen, die mit wichtigen Werken im Themenbereich „Alltag“ 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 Handlungsanweisungen oder mehrtägigen Happenings – so etwa *Water Yam* (1963/1986) von George Brecht und *Se faire mesurer par George Brecht. Bien fait. Mal fait. Pas fait* (1968) von Robert Filliou. Oder Daniel Spoerris Skulptur *Triple Multiplicateur d'Art* (1964), eine Tischszene mit Bierflasche und Aschenbecher, wird durch Glas- und Spiegelböden in ein surreales Objekt verwandelt. Mit leichter Hand macht der Mitbegründer des Nouveau Réalisme das Verhältnis von Bild und Abbild zum Thema.

Doppelbödig sind auch die anderen Werke im Ausstellungsraum. *The Visit* (2018) des Künstlerduos FORT kündigt einen ungebetenen, ja unheimlichen Gast an. Unterhalb des großen blaufarbenen Vorhangs schaut ein unruhiges Schuhpaar hervor. Man fühlt sich an Hollywood-Filme erinnert, an Alfred Hitchcocks Suspense. 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. Flankiert wird Marclays Arbeit von *Das Rendezvous/Zwei Werkstattuhren* (1985/1990)

von Horst Müller, einem spiegelbildlich nebeneinander angeordneten Uhrenpaar: Während das eine Zifferblatt den üblichen, in die Zukunft gerichteten Zeitverlauf wiedergibt, offenbart das andere den Blick zurück in die Vergangenheit.

Ein Spiel zwischen Verbergen und Zeigen inszeniert Christo im Nebenraum mit *Look* (1965): Ein Stapel des gleichnamigen Magazins wurde in eine milchige Plastikplane gewickelt und verschnürt, so dass der Aufforderung des Titels nur noch in Ansätzen nachzukommen ist. Einen Blick für die skurrilen Seiten des Alltags entwickeln in direkter Nachbarschaft Peter Pillers *Erscheinungen* (2015). Für sie hat der Künstler die Rückseiten ausgewählter Lastkraftwagen fotografiert. Zu sehen sind Frauen, die verschiedene Produkte oder Dienstleistungen anbieten. Gebrauchsspuren, Dreck, Schließvorrichtungen und Reflektoren bleiben sichtbar, die Texte der Werbung jedoch wurden entfernt. Neben der skurrilen Komik der Bilder zeigen die Darstellungen sexistische Stereotypen der uns alltäglich umgebenden Bildkultur. Auch bei den Arbeiten von Ane Mette Hol (*ohne Titel*, 2005 und 2008) heißt es, genau hinzuschauen: Sie zeigen zum einen die täuschend echte, akribische Nachzeichnung einer Rolle Malerpapier, zum anderen die zeichnerische Wiedergabe eines großformatigen Details von Papierkopien und inszenieren so ein vielschichtiges Spiel zwischen Original, Abbildung und Reproduktion.

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 Stefan Wissel in der Nachfolge Duchamps ein zeitgenössisches Readymade, wenn er gefundene Kühlboxen in einem perspektivisch ausgeklügelten Spiel der räumlichen Beziehungen inszeniert (*Playmates*, 2015) oder zwei Hälften eines Surfboards als ikonisches Paar aus der amerikanischen Kunstgeschichte auftreten lässt (*American Gothic II*, 2016). Die Rundung der Bodenplatte von Stefan Wissel findet ihr Echo in Monika Baers expressiven Farbformationen in *CMYK* (2016). Das dort inszenierte Spiel zwischen Abstraktion, gegenständlicher Darstellung und Ready Made ist auch für Viktoria Binschtoks dreiteilige Fotoarbeit *Chanel Cluster* (2016) ausschlaggebend. Über Ähnlichkeiten von Form und Farbe fasst sie vollkommen unterschiedliche Motive zusammen: eine LKW-Rückseite, den Nachbau einer Parfümschachtel und das farblich veränderte Foto eines Weckers.

Fokus: Wade Guyton

Wade Guytons künstlerische Arbeit wird allgemein einer jungen Generation von New Yorker Malern zugerechnet. Das ist nicht falsch – greift aber deutlich zu kurz. Denn Guytons Ansatz stellt herkömmliche Vorstellungen von Malerei auf den Kopf. Das liegt zum einen an den vielfältigen Bezügen, derer sich seine Leinwände bedienen – und die ebenso dem Bereich der Skulptur, des Designs, der Fotografie als auch der Malerei entstammen. So lässt z.B. eines der in der Weserburg ausgestellten Werke an abstrakte Kompositionen des Bauhauses, des Konstruktivismus oder der Konkreten Malerei denken. Ein weiteres gibt eine Skulptur von Guyton selbst wieder, zusammengefügt aus dem Stahlrohr eines Marcel Breuer-Freischwingers. Und die dritte Arbeit gründet auf einer Fotografie, die ein Mitarbeiter aus dem New Yorker Studio von Guyton aufgenommen hat (alle von 2015 und 2016)

Zum anderen besteht das Arbeitsgerät von Wade Guyton bei der Bearbeitung seiner Leinwände nicht aus Pinsel und Spatel, sondern aus Computer und Tintenstrahldrucker. Er konzipiert seine Darstellungen am Computer oder nutzt Scans von existierenden Abbildungen. Diese werden mittels Tintenstrahldrucker auf Leinwand übertragen. Durch den bewussten Einbau von Fehlerquellen während des Druckvorganges – ausgelöst durch den für den Tintenstrahldrucker unüblichen Untergrund, die Faltung der Leinwand auf die druckerübliche Breite, eine reduzierte oder übertriebene Farbzugabe und ein Ziehen am Material – entstehen individuelle Schlieren, Anschlussfehler, Farbdichten und Transparenzen, die der auf Serialität angelegten Vorlage zu einem originären Ergebnis verhelfen. Zufall und bewusst gesuchte Fehler werden zwar vom Künstler ausgelöst, wenn dieser die Menge der Tinte im Drucker bestimmt, die Leinwand faltet oder während des Druckvorganges am Bildgrund zerrt, das Ergebnis jedoch entzieht sich letztlich seiner Kontrolle.

Guytons Formenvokabular und Farbgebung bedient sich einmal aus dem Fundus von Bauhaus, Konstruktivismus oder Konkreter Malerei, um dann wieder Appropriation Art, Minimalismus oder Konzeptkunst zu zitieren und neu umzusetzen. Gleichzeitig scheint der Herstellungsprozess seiner Arbeiten den originären Anspruch zu verweigern, der der Malerei klassischerweise anhaftet – und bedient ihn letztendlich doch. Guyton ist sich des schmalen Grates bewusst, auf dem sich seine Leinwände bewegen: Er flirtet mit den Ikonen der Moderne und wertschätzt deren Errungenschaften, ohne den kritischen Blick auf die Welt der gefundenen Bilder und eine distanzierte Sicht auf die Geschichte überlieferter Stile zurück zu nehmen.

Janneke de Vries

Fokus: Norbert Schwontkowski

2019 gelangten rund 210 Einzelwerke von Norbert Schwontkowski aus der Sammlung Brigitte und Udo Seinsoth dauerhaft in die Weserburg Museum für moderne Kunst. Der Künstlerraum zu Norbert Schwontkowski ergänzt Hauptwerke der Sammlung Seinsoth durch weitere Leihgaben und erfährt einmal im Jahr eine neue Gewichtung.

Das Schaffen von Norbert Schwontkowski (geb. 1949 in Blumenthal, gest. 2013 in Bremen) kreist um die großen Themen menschlicher Existenz. Seine Bilderzählungen sind melancholisch und skurril, poetisch und humorvoll zugleich. Der Mensch steht im Mittelpunkt: suchend, fragend und oft einsam inmitten eines in erdhaften Farben angelegten, nahezu leeren Bildgrundes.

Seine bildnerische Poesie ergänzt der Künstler dabei oft mit einer sprachlichen Ebene oder musikalischen Impulsen. Eine der präsentierten Arbeiten trägt z.B. den Schriftzug „visuel poetry“ (*visuel poetry*, 2009) und fungiert innerhalb des Raums wie eine Überschrift für Schwontkowskis gesamtes Schaffen. An anderer Stelle zeichnet die Darstellung einer Vinylschallplatte der Doors zusammen mit dem Werkstiel und dem Wissen um einen der bekanntesten Songs dieser Gruppe (*The End*, 1967) ein Bild der Vergänglichkeit (*(Pforte) The Doors*, 1998). Die benachbarte Arbeit *9 Sonaten 9 Soldaten* (1984) steht ebenfalls für die Rolle der Musik im Werk von Norbert Schwontkowski. Entstanden in der Hochzeit des Kalten Krieges kontrastiert diese früher jeweils eine abstrakte, dunkel lastende Darstellung mit formal reduzierten Linienzeichnungen auf weißem Grund, die vereinzelt Soldaten bei alltäglichen Verrichtungen zeigen: Beim Bügeln, Meditieren, Nudeln essen, Schlafen oder Querflöte spielen. Zeitvertreib angesichts einer globalen Bedrohung?

Die Sammlung Seinsoth konzentriert sich neben den weithin bekannten Gemälden in besonderem Maße auf Arbeiten auf Papier. Obwohl der Künstler sie in seinem Schaffen immer als der Malerei ebenbürtig empfand, zeigen sie den eher unbekanntem Schwontkowski: Eine unbetitelt Dreiergruppe aus dem Jahr 2000 z.B. scheint in roten Linienzeichnungen auf leerem Papiergrund unterschiedliche Weisen durchzuspielen, dem Leben zu begegnen: Einmal als leichtfüßiges Hüpfen (ins Ungewisse), dann als zurückgezogenes Sinnieren und schließlich als belastetes Vorwärtsquälen. Das benachbarte Bildpaar knüpft so poetisch wie humorvoll an diese Haltung der Existenzbefragung an und zeigt zwei Einzelfiguren bei ihren Versuchen, die Welt zu begreifen (8. *Versuch die Welt zu begreifen*, 11. *Versuch die Welt zu begreifen*, 1993).

Swantje Cieplik, Janneke de Vries

Was sind ästhetische Widersprüche? Der weite Begriff bleibt hier eingegrenzt auf den Bereich gesellschaftskritischer Kunstpraxis. Er verweist auf die Forderung „Die Fantasie an die Macht“, wie sie 1968 im französischen Mai propagiert wurde. Gesellschaftskritische Kunstpraxis also als ein Entwurf, der zwar von der bestehenden Wirklichkeit ausgeht und von ihr angeregt wird, sie aber überwindet und sich in befreiender Fantasie von ihr löst.

Alicia Kwades Skulptur *Kohle (1 T Rekord)* gestaltet aus einer Palette Kohlebriketts eine Palette Goldbarren und verarbeitet das gewöhnliche Heizmaterial wie das Stroh im Märchen von Rumpelstilzchen zu Gold. Damit setzt sie eine Welt von Wunschvorstellungen frei, die von prosaischem plötzlichem Reichtum bis zu Träumen reicht – etwa dass der tägliche Zwang zur Schwerarbeit im Bergbau einst in einem glücklichen Leben endet oder sich das staubig abfärbende Schwarz in einem alchemistischen Prozess zu kompaktem dauerhaften Gold verdichtet.

Auf ganz andere Weise zeigt sich die widersprüchliche Kunstpraxis in der Darstellung jener beklemmenden Grenzziehung, mit der sich Europa von der afrikanischen Flüchtlingsbewegung abschottet. Julian Röders Fotografie *Border fortification on the European Frontier between Spain and Marroco seaside view, Melilla* (2012) hält dokumentarisch fest, wie diese Grenze sich einfügt in eine scheinbar unberührte sonnige Meerlandschaft. Der weite Blick von oben verleiht dem Schutzwall, dieser Befestigung aus Beton, Stahl und Stacheldraht, den Anschein einer archaisch wirkenden Schiffskonstruktion. Die Patrouillenfahrt der Grenzpolizei beeinträchtigt kaum den ästhetischen Genuss, den Röders Aufnahme hervorruft. Aber gerade ihre Schönheit ruft die imaginäre Kraft eines negativen Gegenbildes verzweifelter Menschen wach, die diese Mauer zu überwinden versuchen. Die schöne Oberfläche öffnet sich der verborgenen Wirklichkeit.

Die politische Parole „Fantasie an die Macht“ ist geprägt von frühromantischem Gedankengut. Novalis Forderung nach Romantisierung der Welt klingt in mehreren Werken an, die hier ausgestellt sind und auf spielerische Weise den Alltag demaskieren. Bei Michael Sailstorfer verwandelt sich der Polizeiwagen in ein Schlagzeug, die Staatsmacht in Musik (Drumkit, Rochester, 2014); bei Christan Jankowski die Kunstauktion in einen Striptease, der repräsentative Erwerb in die komische Enthüllung (Strip the Auctioneer, 2009); bei Katja Aufleger die bedrohliche Waffe in eine Glasmenagerie (BANG!, 2013-2016). Die Erscheinung eines riesigen No über dem Papst, wie es Santiago Sierra und Julius von Bismarck in der Fotografie *NO (Pope)* (2011) fingieren, erweitert die spielerische Bedeutungsverwandlung zu einer satirischen Infragestellung religiöser Inszenierung. Wie immer man das No deutet, als

himmlische Verneinung des päpstlichen Anspruchs oder als Beschwörung eines vergeblichen Widerspruchs, es zielt auf eine Reflexion gesellschaftlicher Macht in seiner Umdeutung der Realität.

Die variantenreiche Vielfalt, mit der die Kunst Wirklichkeit reflektiert und Realitätsfragmente verarbeitet, zeigt sich im Vergleich der fünf Fotocollagen *Cops and Robbers* (2008) von Agnieszka Polska mit den beiden Collagen *We don't leave* (2014) von Ahmet Ögüt. Beide zeigen Ausschnitte. Bei Polska sind es übende Polizisten, die sich wie in einem seltsamen Tanz gleichsam marionettenhaft bewegen, bei Ögüt vereinzelte Demonstranten, die in erschreckter Abwehrbewegung verharren. Bei Polska handelt es sich darum, körperliche Haltungen zu erproben, um den Widerstand bei Festnahmen zu überwinden. Ögüt hält die reflexhafte Bewegung fest, mit denen Attackierte den Angriff von Polizeihunden abwehren. In beiden Arbeiten wurden jeweils die Figuren oder Tiere entfernt, die die Bewegungen provozieren und erklären. Polska hat ihre Bilder einem alten Lehrbuch der Polizei entnommen, was ihre Collagen wie aus der Erinnerung wiederkehrende Bilder wirken lässt und ihren spielerischen Charakter verstärkt. Ögüt hingegen zeigt farbige, gestochen scharfe Momentaufnahmen, die den Eindruck des aggressiven Bildausschnitts erhöhen und statt spielerisch zu wirken, Angst einflößen. Entsprechend entgegengesetzt sind die erklärenden Geschichten, zu denen sie uns anregen können: ein märchenhaftes Fortspinnen verzauberter Bewegungen im Gegensatz zu einem entlastenden Entkommen aus der Gefahr. Beide Male Fantasien, die sich auf je eigene Weise gegen die Wirklichkeit wenden, um sie neu zu entwerfen.

Thomas Demands Fotografie *Campingtisch* (1999) konfrontiert uns mit einer alltäglichen Situation, die doch unbegreiflich wirkt. Ein Stillleben ohne jede Verfalls- oder Gebrauchsspur, doch von ahnungsvoller Bedeutung. Seine abweisende Glätte verleiht ihm trotz aller Akkuratess in der Wiedergabe der Dinge eine befremdliche Künstlichkeit, gesteigert durch die merkwürdige Versammlung der Gegenstände und den ausschnitthaften Nahblick. Auch ohne den Hinweis, dass *Campingtisch* auf die mehrwöchige Entführung und Gefangenschaft von Jan Philipp Reemstma verweist, wirkt die Abbildung wie ein unbefugter Blick in etwas Verstecktes. Diese Fotografie fasst gleichsam die verschiedenen Facetten einer gesellschaftskritischen Kunstpraxis zusammen. Sie zeigt eine beklemmende Wirklichkeit, die geradezu nach befreiender Fantasie verlangt.

Guido Boulboullé

Die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ist zutiefst geprägt vom Lebensgefühl eines modernen städtischen Lebens. Insbesondere die internationalen Metropolen bilden für Künstler*innen seit jeher einen wichtigen Bezugsrahmen. Hier kündigen sich gesellschaftliche Entwicklungen mit besonderer Vehemenz an – oft begleitet von politischen und sozialen Spannungen. Die ästhetischen Ansätze sind vielfältig: Spuren und Signale, mit denen sich Werbung, Plakate und Graffiti in das Straßenleben drängen, kommen in den Blick, ebenso die quirlige Lebendigkeit des Nachtlebens. Architektur wird von den Künstler*innen kritisch befragt, aber auch die Lebensumstände der Menschen sind ein bedeutendes wiederkehrendes Thema. Ob Sozialkritik oder künstlerische Verwandlung, ob radikaler künstlerischer Eingriff oder behutsamer Kommentar, gemeinsam ist den Werken, dass sie überraschende Einsichten in ein vermeintlich vertrautes Umfeld bieten.

Im Zentrum des Ausstellungsareals „Urbane Räume“ steht ein ebenso gewaltiges, wie kleinteiliges Stadtmodell von Karsten Konrad (*Stadtplaner's Workshop*, 2003). Die Installation zeigt eine Miniatur der Prager Straße in Dresden, nachgebaut aus gefundenen Materialien. Die Prager Straße ist ein Monument des Städtebaus der 1960er/70er Jahre, eine sozialistische Vision für ein modernes Lebens. Das künstlerische Modell ist dabei nicht planerisch steril gehalten, sondern erscheint gebraucht und verfallen. Es bietet damit vielfältige Anlässe, über vergangene und gegenwärtige städtebauliche Entwicklungen nachzudenken.

Die großformatige Fotografie von Sabine Hornig (*ohne Titel (Karl-Marx-Allee)*, 2002) ergänzt die Installation von Konrad auf besondere Weise. Hornig präsentiert die Sicht durch ein Schaufenster, gebrochen und erweitert durch großflächige Spiegelungen, die den Blick auch auf das Dahinterliegende zulassen. Die nüchterne Eleganz der 1950er Jahre Architektur steht dabei in einem spannungsreichen Kontrast zum trostlos leerstehenden Innenraum. Die Kratzer im Glas und die vielen Verunreinigungen schaffen zudem eine bedrückende Atmosphäre, wodurch die Berliner Karl-Marx-Allee nicht als ein mondäner Straßenzug erscheint, sondern als ein unwirtlicher Transitort ohne Aufenthaltsqualität.

Sabine Hornig sensibilisiert in ihren fotografischen Annäherungen für unscheinbare Situationen. Und tatsächlich verwandeln sich im Blick des Flaneurs die vielfältigen Details urbanen Lebens in ästhetische Ereignisse, an den das schweifende Sehen innehält. Von diesem Blick sind viele 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 führt André Thomkins ein lustvolles Spiel mit Sprache vor Augen. Sollen Straßenschilder im Alltag durch den Verkehr leiten, führen sie uns hier ganz bewusst in die Irre. Es sind verspielte Palindrome, die wie bei „*Rue la Valeur*“ vorwärts wie rückwärts gelesen werden können (beide 1971). Raymond Hains fügt nicht etwas hinzu, sondern entnimmt dem Stadtraum sein künstlerisches Material. Erstmals um 1950 gestaltet er Collagen aus ein- und abgerissenen Plakaten. Aus einer Mischung von Planung und Zufall sind so abstrakte, vielschichtige Collagen entstanden, die durch abreißen, aber auch übermalen der eigentlichen Botschaften eine direkte Kritik an der modernen Werbekultur äußern (*Nr. 59*, 1961). Gordon Matta-Clark wählt ein radikaleres Vorgehen. Ein zum Abriss freigegebenes Haus wird für ihn zur temporären Skulptur, indem er es in zwei Hälften zerschneidet und einer Hälfte das Fundament nimmt. Diesen Vorgang dokumentiert er filmisch und lässt so auch nach dem Abriss an der künstlerischen Intervention teilhaben – Zerstörung wird hier zu einem schöpferischen Impuls für künstlerische Anverwandlung (*Splitting*, 1974).

Tobias Zielony (*Le Vele di Scampia*, 2009) zeigt wiederum eine neunminütige Fotoanimation aus 7000 Einzelbildern. Zu sehen ist die Architektur der futuristischen Wohnsiedlung Vele di Scampia im Norden von Neapel. Bei dem Großbau der 1970er Jahre zeigt sich die Diskrepanz von utopischer Stadtplanung und prekärer Lebenswirklichkeit, ist doch der Ort zu einem Zentrum für Gewalt und Drogenhandel verkommen. Gleichwohl macht Zielony mit eindrucklichen Bildern den Stolz und die unbändige Lebenslust der Bewohner*innen sichtbar.

Auf ganz andere Weise arbeitet Achim Manz (*Haltestelle mit Lüftung, Wandarbeit*, 2018). Inspiriert von städtischen Elementen, die er miteinander kombiniert und in eigentümliches Größenverhältnis setzt, schafft er mit einem kleinen Wandobjekt eine surreale Übertragung des Alltäglichen. Das Objekt steht damit für eine fantasievolle künstlerische Verwandlung, die neue, ja regelrecht traumwandlerische Blicke auf unsere urbane Lebenswirklichkeit ermöglicht, denn es gilt stets: alles könnte anders sein!

Ingo Clauß, Laura Hillers

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. Die Fotografin Elina Brotherus zitiert in ihren Arbeiten oft Meisterwerke der Kunstgeschichte und mit der Aneignung von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) wohl eines der berühmtesten Landschaftsgemälde 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.

Felix Kiessling nimmt mit seinen Werken in den Blick, wie noch die kleinste Geste eine Auswirkung im Großen hat, und bewegt sich dafür an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst. *Weltwasserspiegelsenkung (Elbe)* aus dem Jahre 2017 berechnet bis auf die letzte Kommastelle genau, wie sehr sich der weltweite Wasserspiegel aller verbundenen Gewässer vom Ozean bis hin zum kleinsten Fluss senkt, wenn aus der Elbe ein Stein entnommen wird. Das Verhältnis vom Kleinsten und Größten ist auch bei Guido van der Werve ein Thema. Sein Film *Nummeracht, Everything is going to be alright* (2007) zeigt den Künstler, wie er über das gefrorene Meer einem gigantischen Eisbrecher vorweg schreitet. Die Tonspur unterstreicht mit dem Krachen der Schollen das Bedrohliche der Situation. Die Kamera ist so positioniert, dass man den genauen Abstand zwischen Person und Schiff nicht erkennen kann. Dirigiert der kleine Mensch Richtung und Geschwindigkeit des monumentalen Schiffes oder treibt ihn Letzteres vor sich her?

Mit Vergänglichkeit im Sinne eines ephemeren Aufgehens arbeitet 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 mit und installiert es im Museumsraum als meditative Skulptur. 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).

Auch für Daniel Maier-Reimer ist die Wanderung durch die Landschaft integraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Wochen-, oft monatelang durchquert er menschenleere Gegenden überall auf der Welt – schläft in ihnen, taucht in sie ein. Währenddessen macht er analoge Fotos, die nicht die Darstellung des Gesehenen in den Mittelpunkt stellen, sondern die Atmosphäre der Situation, das, was unter der Oberfläche der Dinge liegt. Nach seiner Rückkehr wählt er in einem langwierigen Prozess die wenigen aus der Vielzahl seiner Aufnahmen aus, die diesem Anspruch am nächsten kommen. Dabei geht er eher malerisch vor und löst sich von klassisch fotografischen Fragen wie Schärfe, Motiv oder Licht (*Japan 2002 I und II*, 2002).

Psychologische Landschaften erschafft auch die Künstlerin Rachel Goodyear. *Swarming* (2012) kombiniert Darstellungen von Menschen und Natur, die die Künstlerin als Metapher für menschliche Ängste, Wünsche oder versteckte Tiefen der Psyche begreift. Die filigranen, vereinzelt Erzählelemente ihrer großformatigen Zeichnung ergeben in der Gesamtansicht einen schwarmähnlichen Eindruck. Ähnlich verspielt wirken die märchenhaften Traumwelten von Leiko Ikemura, die von Metamorphosen erzählen, in denen sich menschliche Elemente mit landschaftlichen Formen vermischen (*Trees on Head*, 2013/2014).

Auf ganz andere Weise spürt Peter Pillers Serie *HOE* (2019) den Verbindungen zwischen Mensch und Natur nach: Hierfür nutzt er historische Abbildungen aus Katalogen über Steinzeithöhlen. Die vier großen S/W-Fotos zeigen Felswände einer Höhle in den Pyrenäen. Menschliche Spuren, mehrere Jahrtausende alt, sind in der obersten Lehmschicht deutlich zu erkennen. Beim genaueren Hinschauen wirken sie zunehmend wie Nahaufnahmen der menschlichen Haut. Dementsprechend hat Piller sie hier assoziativ mit zwei Detailabbildungen von der Haut einer roten Nacktschnecke kombiniert.

Imaginierte Landschaften schafft dagegen Simon Lewis in seiner Arbeit *The cabinet of written pictures* (2011). Das Werk beschreibt in kurzen, abwechselnd in Schwarz und Rot geschriebenen Sätzen alltägliche, oftmals naturverbundene Situationen. Beim Lesen der sachlichen Texte entstehen Gedankenbilder, die sich mit der Erfahrung der Betrachter*innen aufladen und so individuell geprägt sind.

Theresa Reusch, Mara Ryser

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.

Die dialogische Präsentation von Marie Lund und Hans Haacke gibt dafür ein schönes Beispiel über drei Künstler*innengenerationen hinweg: Marie Lunds Aufmerksamkeit gilt der Transformation von Materialien. Ihre *Stills* (2017) präsentieren vier auf Keilrahmen aufgezugene, ehemalige Vorhangstoffe, die ursprünglich ein Haus in der Wüste Arizonas vor Sonneneinstrahlung schützten. Die ausgebleichten Streifen sind Zeugnis eines früheren Lebens und ergeben eine von der Sonnenstrahlung hervorgerufene „Malerei“. Der *Kondensationsboden* (1970) von Hans Haacke dagegen bezieht die körperliche Anwesenheit der Besucher*innen 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, die unter dem Glasboden filigrane „Zeichnungen“ entstehen lässt. Bei den *6 Barres décallées* (1954/56) von Jean Tinguely dagegen werden die Besucher*innen ganz offen in den Schaffensprozess integriert – sind sie es doch, die die weißen Lineaturen auf ihrem schwarzen Hintergrund per Schalter 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.

Arman dagegen, 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, Violett, Brown)* (2013) ebenfalls nach. Hier sind die Tinten auf der Wand in ihrem Beginn durch Ende und Farbgebung von sieben schwungvoll fixierten Stoffbän-

dern vorgegeben, während ihr anschließender Verlauf gänzlich dem Zufall überlassen bleibt.

Die Vorhangformation der auf der Wand angeordneten Ripsbänder bei von Brandenburg nimmt auch das großformatige Gemälde von Bernard Frize auf. *Fétil* (2003) zeigt malerische Farbverläufe, die mit einem sehr breiten Pinsel in Farbreihen aufgetragen und bogenförmig über die Leinwand gezogen wurden. Der Eindruck von Vorhängen und räumlicher Überlagerung geht einher mit gleichmäßigen Farbstrukturen, die den malerischen Ablauf nachvollziehbar machen und doch in der Konstellation ihrer Farbschlieren vom Zufall gesteuert sind.

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).

Janneke de Vries

Fokus: Kapwani Kiwanga

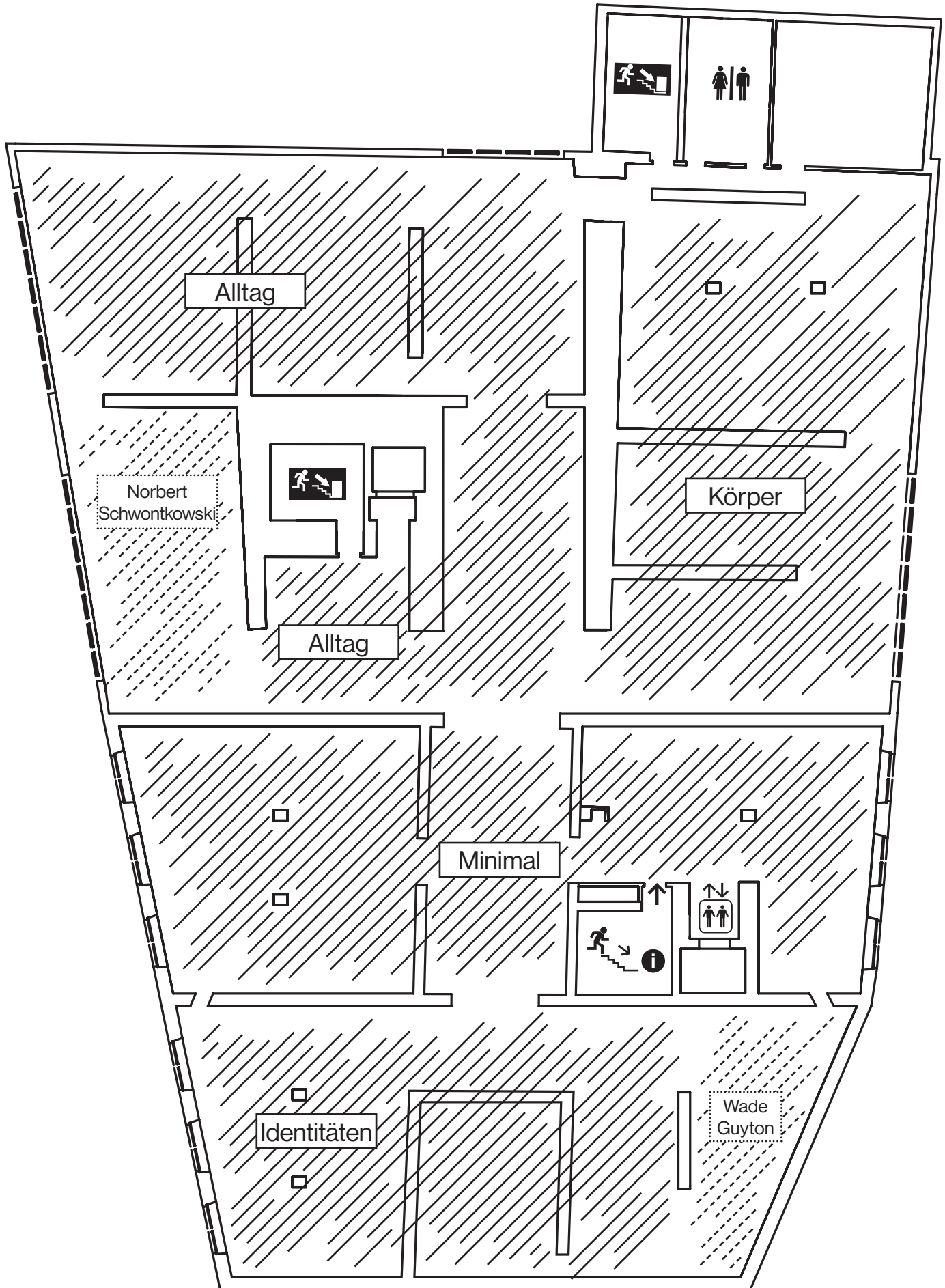
Kapwani Kiwanga (geboren 1978 in Hamilton, Kanada, lebt in Paris) arbeitet in so unterschiedlichen Medien wie Installation, Grafik, Video, Sound oder Performance. Im Mittelpunkt ihres recherchebasierten Schaffens steht die Unternehmung, vergessene und missachtete historische Begebenheiten in den Blick zu nehmen. Damit schafft Kiwanga Raum für marginalisierte Perspektiven und unterläuft vorherrschende Blickweisen auf Geschichte und etabliertes Wissen. Ihre Arbeit zeichnet die massiven Auswirkungen von Machtsystemen nach, indem sie die Vergangenheit in einen Dialog mit der gegenwärtigen Realität und den Möglichkeiten von morgen bringt: Bestehende Strukturen werden neu in den Blick genommen und Veränderung in der Zukunft auf diese Weise möglich.

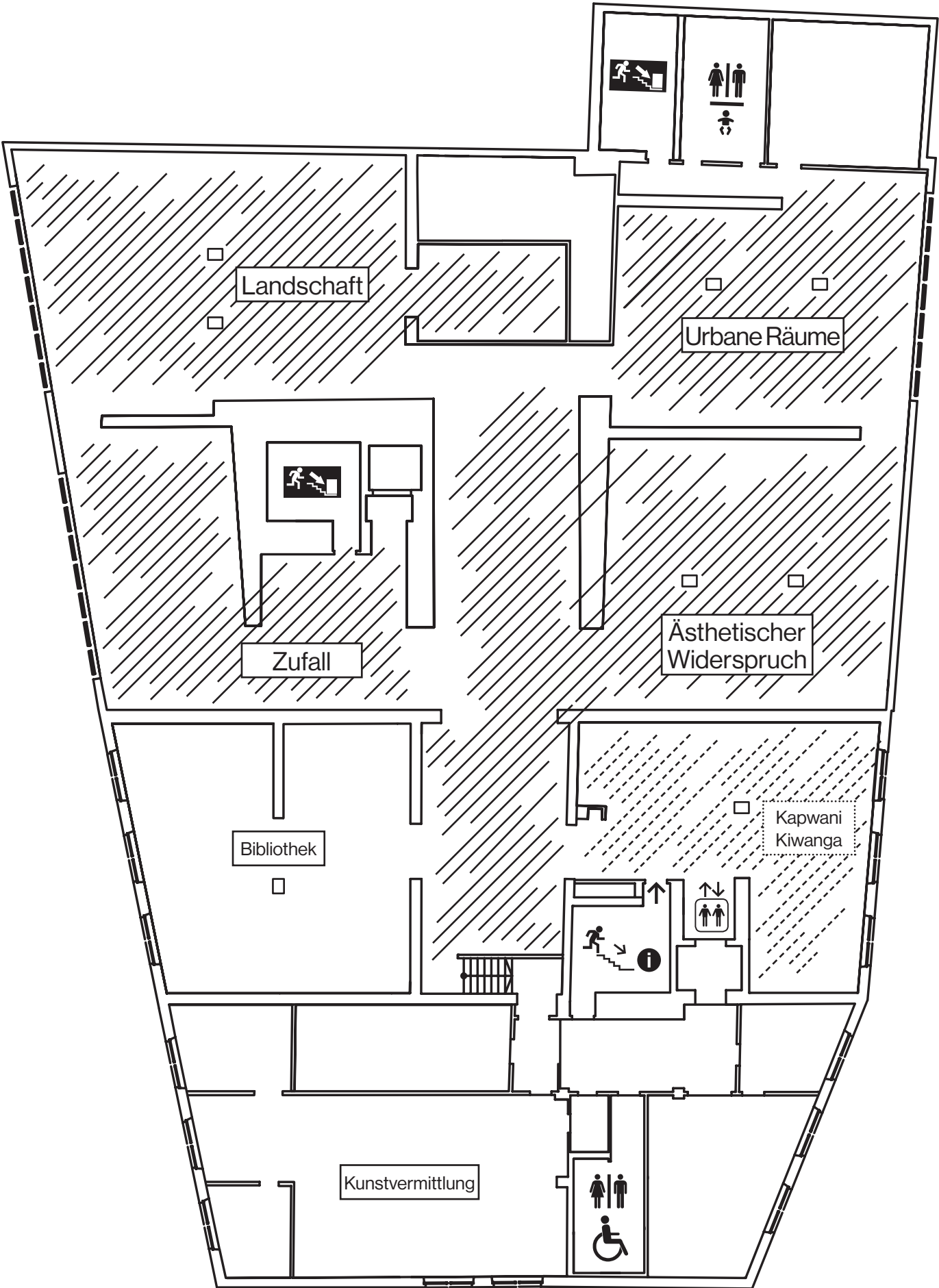
In *So wie wir sind 2.0* stellt die Weserburg zwei Werkgruppen von Kapwani Kiwanga in einem Künstleraum vor. Im Zentrum steht eine menschengroße, abstrakte Skulptur aus glänzend schwarzen Marmorplatten und LED-Licht aus der Serie *Glow* (2020). Sie bezieht sich auf das „Laternen-Gesetz“, das 1713 in New York in Kraft trat und bestimmte, dass schwarze und indigene Sklaven nach Einbruch der Dunkelheit nur mit einer Laterne oder in Begleitung einer weißen Begleitperson die öffentlichen Straßen betreten durften. Kiwanga nutzt hier die formale Sprache minimalistischer Kunst und lädt sie mit der Geschichte rassistischer Unterdrückung auf. Die glänzende Marmorfläche wird zum Abbild weißer Perspektive auf schwarze Geschichte, deren Realitäten, durchzogen von weißen Steinadern, wie glattpoliert erscheinen.

Die kleinformatigen Drucke auf den umgebenden Wänden machen eine Gegenposition auf. Hier ist nicht die Rede von einer durch Weiße ausgeübten Kontrolle des öffentlichen Raumes und Rassenhierarchien. Vielmehr geht es um die Strategien der People of Colour, Rassismus zu unterlaufen und sich selbst zu ermächtigen: Die unterschiedlichen Blätter aus der Serie *Greenbook* (1961) entstammen der 1961er-Auflage des *Negro Motorist Greenbook* (2019). Dabei handelt es sich um einen Reiseführer, der zwischen 1936 und 1966 jährlich erschien und die Orte in den USA aufführte, die als sicher für farbige Autofahrer*innen galten (Hotels, Restaurants, Tankstellen, Autowerkstätten, Krankenhäuser etc.). Kiwanga löscht alle Namen aus den historischen Listen, fokussiert die Adressen und Staaten und legt damit ein Navigationssystem offen, das der strukturellen Unterdrückung der Farbigen eine selbstbestimmte, subversive Alternative entgegensetzt.

Janneke de Vries

Ebene 1





Weserburg Museum für moderne Kunst

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

Mit freundlicher Unterstützung

Museumsfreunde
Weserburg