



So wie wir sind 3.0

**bis
21.8.2022**

Künstler*innen

Nevin Aladağ, Carl Andre, The Atlas Group (Walid Raad), Katja Aufleger, Viktoria Binschtok, Amoako Boafo, Monica Bonvicini, Carol Bove, George Brecht, Kaucilya Brooke, Trisha Brown, Peggy Buth, Jonathan Callan, Mel Chin und GALA Committee, Claudia Christoffel, Marsha Cottrell, Thomas Demand, Braco Dimitrijević, Cordula Ditz, Felix Droese, Teboho Edkins, Lars Eiding, Cerith Wyn Evans, Exactitudes, Robert Filliou, Claire Fontaine, FORT, Kasia Fudakowski, Simon Fujiwara, General Idea, Paul Graham, Jan Groover, Raymond Hains, Daniel Hepp, Sven John, Isaac Julien, Birgit Jürgenssen, Šejla Kamerić, Ellsworth Kelly, Annette Kelm, Iris Kettner, Kapwani Kiwanga, Barbara Klemm, Alicja Kwade, Zoe Leonard, Simon Lewis, Christian Marclay, Kris Martin, John McCracken, Isa Melsheimer, Jonathan Monk, Suzanne Mooney, Horst Müller, Henrike Naumann, Cady Noland, Jana Sophia Nolle, Oswald Oberhuber, Ahmet Ögüt, Roman Ondak, Stefan Panhans, Joyce Pensato, Claudia Piepenbrock, Agnieszka Polska, Charlotte Posenenske, Bettina Pousttchi, Puppies Puppies, Rima Radhakrishnan, Sebastian Riemer, Pipilotti Rist, Julian Röder, Ed Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Michael Sailstorfer, Takako Saito, Fred Sandback, Karin Sander, Michael Schmid, Oskar Schmidt, Andreas Schmitten, Gregor Schneider, Wilhelm Schürmann, Norbert Schwontkowski, Richard Serra, David Shrigley, Laurie Simmons, Taryn Simon, Lorna Simpson, Slavs & Tatars, Andreas Slominski, Kathrin Sonntag, Daniel Spoerri, Sebastian Stumpf, Walter Swennen, Wolfgang Tillmans, Tatjana Trouvé, Kaari Upson, Marianne Wex, Rachel Whiteread, Erwin Wurm, Nil Yalter.

Beteiligte Sammlungen

Art Collection Telekom, Art'Us Collectors' Collective, Sammlung Karl Gerstner, Sammlung Gräßling, Sammlung Haus N, Sammlung Haubrok, Sammlung Karin und Uwe Hollweg, Collection of R F Jefferies, The Estate Birgit Jürgenssen, Sammlung von Kelterborn, Sammlung Lafrenz, Mieltinen Collection, Nieto Collection, Sammlung Norddeutsche Landesbank, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Sammlung Reininghaus, Sammlung Ridder, Sammlung Maria und Walter Schnepel, Sammlung Schoppmann, Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann, Sammlung Christian Kaspar Schwarm, Sammlung Brigitte und Udo Seinsoth, Sammlung Elisabeth und Gerhard Sohst, Sammlung Dominic und Cordula Sohst-Brennenstuhl, Spiegelberger Stiftung, Sammlung Reydan Weiss, Sammlung Wemhöner, Sammlung Weserburg Museum für moderne Kunst mit Zentrum für Künstlerpublikationen, Sammlung Ivo Wessel, sowie Leihgaben verschiedener Galerien und Künstler*innen.

Kurator*innen

Ingo Clauß, Janneke de Vries

Inhalt

Vorwort	3
Themenareale. Ebene 1	
Minimal	4
Deutschlandbilder	5
Menschenbilder	6
Alltag	7
Fokus: Norbert Schwontkowski	8
Themenareale. Ebene 2	
Fokus: Joyce Pensato	9
Ästhetischer Widerspruch	10
Fotografie nach Fotografie	11
Fokus: Mel Chin & GALA Committee	12
Fokus: Kapwani Kiwanga	12
Raumpläne	14

So wie wir sind 3.0 stellt mehr als 190 Werke aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten unter inhaltlichen und formalen Fragestellungen zusammen. Sieben Themenareale formulieren künstlerische Annäherungen an die Darstellung des Menschen, entwerfen ein aktuelles Bild von Deutschland, inszenieren ein vielfältiges Spiel mit dem Alltag oder dem Medium Buch und spüren minimalistischen Tendenzen, fotografischen Verfahren oder ästhetischem Widerspruch nach. Räume von Kapwani Kiwanga, Joyce Pensato, Claudia Piepenbrock und Norbert Schwontkowski geben darüber hinaus einen konzentrierten Einblick in vier künstlerische Ansätze mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten. Und mit Mel Chin zieht sogar eine Künstlerbar ein.

So entwirft ein Themenbereich mit Hilfe von Film, Skulptur, Audio, Malerei, Fotografie oder Installation ein vielgestaltiges Bild von Deutschland, das sich von Nationalsozialismus, Atmosphären der Nachkriegszeit und Migration über Bezüge auf Romantik, Brutalismus und Celebrity Culture bis zu Wiedervereinigung, politischer Macht, globalisierter Wirtschaft und rechtsradikalen Tendenzen spannt.

An anderer Stelle werden ikonische Positionen der Minimal Art von Carl André, Richard Serra, Elsworth Kelly, Fred Sandback oder Charlotte Posenenske durch aktuelle Arbeiten in die Gegenwart erweitert und gegen den Strich gebürstet. Alt trifft auf neu und tritt in einen Dialog, der historische Stränge im Neuen und Überraschendes im Bekannten aufspürt. Da eignet sich z.B. Amoako Boafo „weiße“ Malereitraditionen für seine Portrait-Darstellungen von People of Colour an, während Kasia Fudakowski der Gattung so humorvoll wie klug gleich mit Mop und Putzeimer zu Leibe rückt.

Wolfgang Tillmans dagegen löst sich von der herkömmlichen Darstellungsverpflichtung der Fotografie, wenn er Staub und Schlieren in der Entwicklerflüssigkeit ein zufälliges und abstraktes Abbild schaffen lässt, während Monica Bonvicini die Besucher*innen mit den überzogenen Erwartungshaltungen unserer Gesellschaft konfrontiert.

Seit der Gründung der Weserburg hat die minimalistische Kunst die Ausstellungspraxis des Museums nachhaltig geprägt. In dieser Tradition präsentiert *So wie wir sind 3.0* verschiedene Varianten dieses Ansatzes. Das Spektrum reicht von der amerikanischen Minimal Art bis zu europäischen Werken, die neue Möglichkeiten minimaler Gestaltungsmittel erproben. 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 Eingangsraum 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, einschließlich der 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 die Blickachse auf den *Left Corner Square* (1979) von Richard Serra. Das schwarze Quadrat ist absichtlich als mächtige Wandplastik im Raumwinkel platziert. Seine quadratische Form steht im Gegensatz zur Wand, seine dichte, kreidige Schwärze hebt sich 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. Im Unterschied zu diesen drei Werken, die mit ihren geometrischen Strukturen den Raum inszenieren, gestaltet Tatjana Trouvé eine minimalistische Installation (*sans titre*, 2010). Wie David Hepp bezieht auch sie sich zwar auf gewöhnliche Alltagselemente, doch im Unterschied zu dessen Anlehnung an Raumkonzepten der Minimal Art formt sie aus ihren simplen Fundstücken und Materialien ein surrealistisch anmutendes Erinnerungsfragment.

Die Gegenüberstellung älterer und jüngerer Varianten minimalistischer Kunst prägen auch den nächsten Raum. Die Zusammenstellung widerlegt nachdrücklich das Vorurteil, minimalistische Kunst bleibe gestalterisch befangen in der seriellen Wiederholung geometrischer Formen, in der Vermeidung subjektiver Handschrift zugunsten industrieller Fertigung und dem radikalen Verzicht auf spannungsvolle Kompositionen wie im europäischen Konstruktivismus. Bereits der diagonale Kontrast zwischen John McCrackens *Mandrake* (1989)

mit der Neonarbeit von Cordula Ditz (*Killed (To Who it May Concern)*, 2009) steigert den Kontrast zwischen befremdlicher artifizierlicher Formfindung und vertrautem Hinweis auf alltägliche Lichtsignale. Die polierte Oberfläche von McCrackens Werk verbindet mit ihren Spiegelungen sinnliche Nähe und kühle Distanz, körperliche Präsenz und schillernde Unbestimmtheit. Es ist gleichermaßen funktionsloses Objekt und geheimnisvolles Relikt. Ditz' blinkende Leuchtröhren hingegen erinnern an Leuchtzeichen moderner Massenkultur. Sie wirken wie ein verlockendes Objekt, ein Versprechen, das uns anzieht, aber uneindeutig bleibt.

In unmittelbarer Nähe erweist Jonathan Monks Serie *Contractual Piece 2008 - ongoing, 8th work (Nine posters of wall paintings pasted onto nine paintings of walls)* (2016) der Minimal Art eine eigenwillige Referenz. Er greift das durchdachte Regelsystem eines Wandbildes von Sol LeWitts auf und setzt sich zugleich darüber hinweg. Statt strenger Bildsystematik sehen wir handgemalte Klinkerwände auf unterschiedlichen Wellpappenteilen, die das Vorbild noch zitieren und zugleich ad absurdum führen.

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) dagegen sind variable Teile, die auch in der gewählten Anordnung ihre Veränderlichkeit bewahren. Bettina Poustchis vier Teilstücke verformter Leitplanken sind hingegen kunstvoll in leuchtendem Signalrot zu einer Skulptur zusammengefügt, die eine eigenwillige Form bildet und zugleich an alltäglichen Straßenverkehr erinnert (*Vertical Highways A15*, 2020). Fred Sandbacks Wollfäden (*Untitled*, 1981) wiederum vereinen zeichenhafte Linenarität, die sich flächenhaft aufzulösen scheint, mit skulpturaler Form, die sich räumlich abgrenzt. Die Einheit von Auflösung und Abgrenzung charakterisiert auch Karin Sanders *Wandstück* (2021). Das durch langwieriges Abschleifen und Polieren der Wandfarbe ausgegrenzte Viereck verschwimmt einerseits mit der weißen Wandfläche und spiegelt seine Umgebung, andererseits bleibt es als glänzender Ausschnitt eigenständiges Objekt.

Guido Boulboullé

„Deutschlandbilder“ präsentiert unterschiedliche künstlerische Perspektiven seit den 1960er Jahren bis heute. Das Ergebnis sind vielgestaltige Bezüge auf Traditionen, Realitäten oder gesellschaftliche Diskurse, die in ihrer Zusammenstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und sich in einigen ihrer Facetten von einem eng gefassten Begriff von Nationalität lösen.

Letzteres geschieht etwa in der Arbeit, die den Auftakt des Themenareals bildet: Felix Droeses monumentaler Scherenschnitt von 1992 zeigt mehrere Personen im Bus. Doch deren *Reise ins Glück* vollzieht sich zu Lasten anderer – die Reifen des Fahrzeugs bestehen aus menschlichen Köpfen. Peggy Buth, Isa Melsheimer und Stefan Panhans beziehen sich dagegen auf Romantiktraditionen, bundesdeutsche Architektur oder Celebrity Culture, wenn sie ihre düsteren, bisweilen grotesken Bilder vom deutschen Wald, von einer den Menschen überwältigenden Betonlandschaft oder einer inhaltlich entleerten Gemeinschaft entwerfen und thematisieren so allgemeingültige gesellschaftliche Verfasstheiten (*Wald im Spätherbst nach C.D.*, 2009; *Wasserballett für Marl*, 2017 und *Sorry*, 2010).

Mit dem Zynismus der Kriegsgeneration legt Oswald Oberhuber den Überhöhungswahn des 3. Reiches offen, indem er eine Möglichkeit suggeriert, das „Führergefühl“ durch das Besteigen eines Sockels nachzuempfinden (o.T., 1969). Ähnlich deutlich inszeniert das Künstlerkollektiv General Idea eine großformatige „Werbung“ für den nationalsozialistischen Rassenkult. Sie zeichnet das Idealbild des arischen Hitlerjungen mit blonder Schmalztole, dessen stärkender Milchgenuss einen Hitlerschnurrbart auf seine Oberlippe zaubert (*Nazi Milk*, 1989). Annette Kelms Serie *Die Bücher* (seit 2019 wieder zieht ihre Stärke aus einer bewusst sachlichen, zurückgenommenen künstlerischen Sprache. Ihre Fotografien zeigen Erstausgaben von Büchern, die von den Nazis 1933 in einer „Aktion wider den undeutschen Geist“ verbrannt und verboten wurden).

Ein trostloses Bild des Nachkriegsdeutschlands in der BRD zeichnen die beiden Alditüten von Gregor Schneider, die Darstellungen gesellschaftlicher Vereinsamung in die Einkaufsstützen des Discounters einfügen (*Hannelore Reuen*, 2005). In direkter Nachbarschaft zitiert die Ledertasche, die Lars Eidinger mit der Firma PB0110 entworfen hat, das Erscheinungsbild des berühmten Günther Frühtrunk-Designs von Aldi-Nord (*LE1*, 2020). Wilhelm Schürmann dokumentiert dagegen über den Verlauf von drei Jahren die kleinbürgerliche Lebenswirklichkeit der Straße im Ruhrgebiet, in der er aufgewachsen ist. Dabei gelingt ihm das Kunststück, genauen, fast sezierenden fotografischen Blick und von Zuneigung getragene Darstellung zusammen

zu führen (*Steinhammerstraße, Dortmund*, 1979-1981). Die Realität migrantischer Zuwanderung fokussiert Nil Yalter in ihrer Ende der 1970er Jahre entstandenen Serie *Turkish Immigrants* (1977). Fotografische Portraitaufnahmen familiärer Zusammenhänge kombiniert sie mit zeichnerischen Leerstellen und legt so eine gesellschaftliche Verfasstheit zwischen An- und Abwesenheit, zwischen Zugehörigkeit und Fremdsein offen. Rima Radhakrishnan nähert sich einige Generationen später dem deutschen Bürokratisierungswahn so spielerisch wie poetisch, wenn sie eines der längsten Hauptwörter der deutschen Sprache zum Ausgangspunkt ihrer assoziativen Wortreihungen macht (*Rindfleischetikettierungsüberwachungsaufgabenübertragungsgesetz*, 2021).

Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Wiedervereinigung Deutschlands nehmen die Arbeiten von Barbara Klemm, Sven Johné oder Henrike Naumann ein. Barbara Klemm ist als langjährige Redaktionsfotografin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung einer dokumentarischen Bildsprache verpflichtet. Gemeinsam ist ihren Aufnahmen das Vorbeisehen am Repräsentativen, das den Menschen hinter den historischen Ereignissen in den Mittelpunkt rückt (*Fall der Berliner Mauer, 10. November 1989*, 1989/2014). Sven Johnés *Fußnoten der Weltgeschichte* (2014) konzentrieren sich dagegen auf eine Form überschriebener Geschichte: Eine Publikation versammelt Ausschnitte des früheren SED-Zentralorgans Neues Deutschland aus dem Jahr 1989 bis zum Moment des Mauerfalls, die ein negatives Bild der BRD zeichnen. Kombiniert wird das Buch mit einem Zeitungsausschnitt, der eine der heute in Vergessenheit geratenen, großen Gegendemonstrationen zur Wiedervereinigung in der damaligen DDR wiedergibt. Henrike Naumann schließlich führt ost- und westdeutsche Perspektive zusammen, wenn sie vier Raumkompartimente mit der in Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung beliebten Einrichtung westdeutscher Möbeldiscounter bestückt und sie mit kleinteiligem Nippes und der Musik der Neonazi-Szene dekoriert. Von oben gesehen ergeben die Nischen die Form eines Hakenkreuzes (*Untitled*, 2013).

Wie ein Relikt aus vergangener Zeit erscheint Thomas Demands Detailnachbau des Rednerpultes im Bonner Bundestag (*Detail XII*, 2009), während Simon Fujiwara einen Altar politischer und medialer Macht mit dem Puder Make-Up von Angela Merkel errichtet (*Foundation*, 2016). Und Julian Röder schließlich richtet den Blick auf Deutschland als Teil globaler Wirtschaftsinteressen, wenn er einen Moment inmitten der Proteste um den G8-Gipfel in Heiligendamm zeigt, in dem die staatstragende Polizei idyllisch zur Ruhe kommt (*Protest against G8 summit in Heiligendamm, Germany*, 2007).

Die Hoffnung, über ein einheitliches für alle verpflichtendes Menschenbild zu verfügen, an dem wir uns orientieren können, ist in der Gegenwart massiver Kritik ausgesetzt. Ein solches Menschenbild gilt als ideologisches Konstrukt. Ihm wird insbesondere von kulturellen Minderheiten vorgeworfen, sich einseitig auf das künstlerische Selbstbild weißer männlicher Kultur zu stützen. Gegen dessen kulturelle Dominanz werden Menschenbilder entworfen, die die jeweiligen Besonderheiten unterschiedlicher kultureller Identitäten anerkennen und ästhetisch reflektieren.

Die Frage, was denn die Identität des Menschen ausmacht und wie sie im Bild sichtbar werden kann, wird im ersten Raum beispielhaft an der künstlerischen Bildfindung für People of Colour gezeigt. In seiner Werkserie *Black Diaspora* malt Amoako Boafo Porträts von Menschen, die er bewundert. Sein Bildnis von Steve Mekoudja (2019) zitiert einerseits die selbstbewusste Pose klassischer Ganzporträts europäischer Kunst, setzt sich aber zugleich durch die mit kräftigen Fingerbewegungen gestaltete Farbigkeit des Gesichts in absichtsvollen Gegensatz zum herkömmlichen feinmalerischen Inkarnat. Lorna Simpson (*Ebony 14; The One; The Carefree*, 2011) wendet sich gegen die Gleichförmigkeit des Frauenbildes in der Werbung afro-amerikanischer Magazine für Schönheitsprodukte. Mit einfallsreich erfundenen Frisuren verleiht sie den Fotomodellen eine neue Individualität. Der Fotograf Oskar Schmidt greift die Problematik der Identitätsfindung in kritischer Auseinandersetzung mit der europäischen Kunstgeschichte auf. Während People of Colour in den Meisterwerken europäischer und amerikanischer Museen zumeist als Staffagefiguren auftauchen, isoliert er sie in seinen malerisch gestalteten Fotografien zum eigenständigen Bildmotiv und verleiht ihnen damit einen künstlerischen Stellenwert, der ihnen zuvor versagt blieb.

In den beiden folgenden Räumen wird deutlich, wie disparat sich das Menschenbild heute darstellt und in wie vielen Bildfindungen, die sich nicht mehr an der menschlichen Figur orientieren, es die Gegenwartskunst zu fassen sucht. In der Vitrine von Andreas Schmitt (*scham 1608*, 2017) finden sich nur noch zwei vieldeutige Stuhlformen, die als geheimnisvolle Anspielung auf menschliche Figuren und Situationen gesehen und als beklemmende Spiegelung eigener Empfindungen gedeutet werden können. Kaucyilia Brooke (*Untitled, Series Kathy Ackers Clothes*, 1999-2004) fotografiert Kleidungsstücke aus dem Nachlass der feministischen Schriftstellerin Kathy Ackers, um in diesen Relikten der persönlichen Eigenart Ackers nachzuspüren. Für Nevin Aladag (*Stiletto, Ince Ince*, 2012) werden die tänze-

rischen Abdrücke hochhackiger Schuhe auf einer Metallplatte zum Ausdruck von Unbeschwertheit, Freiheit und körperlicher Sinnlichkeit, die den Frauen in vielen Kulturen versagt bleibt. Mit der zeichnerische Gleichsetzung von Maus/Ratte und Frau (o. T., 1977/78) protestiert Birgit Jürgenssen gegen die Klischees von Weiblichkeit. Ihre Mensch-Tier-Metamorphosen sind für sie aber auch ein Mittel, um aus dem wechselseitigen Verhältnis von Mensch, Tier und Natur ein neues Menschenbild zu entwerfen.

Die künstlerische Suche nach Identität unterstreicht die kulturelle Forderung, das Individuelle gegen seine Vereinnahmung durch das Allgemeine zu behaupten. Aber in dieser Suche nach der Wiedergewinnung der eigenen Identität verbirgt sich auch der soziale und politische Konflikt der Ausgrenzung fremder Identitäten. Die problematische Dialektik von Eigenem und Fremden thematisieren die hier ausgestellten Werken auf unterschiedliche Weise. Mit ihrem fotografischem Projekt (*Gabbers Rotterdam*, 1994) versammelt das Künstlerduo Exactitudes Einzelporträts zu einer Gruppe, in der sich das Individuelle in einem Muster von Ähnlichkeit verliert. Das Verhältnis von individueller Gemeinsamkeit und uniformer Einheit greift die Choreografin Trisha Brown (*Group Primary Accumulation*, 1973) auf, die vier Tänzer*innen in strengem Nebeneinander parallel die gleichen Bewegungen ausführen lässt.

Den Gegensatz von weiblicher und männlicher Körpersprache dokumentiert Marianne Wex und wendet sich damit gegen die patriarchalischen Machtverhältnisse (1977). Wie politische Ausgrenzung Individualität zerstört und sich mit sozialer Verelendung verbindet, verdeutlicht Iris Kettners beklemmende Skulptur einer Warteschlange (*Die Reihe*, 2010). Auf witzig-ironische Weise erkundet Sebastian Stumpf (*Wasserbecken*, 2014) die trostlose Konformität internationaler Büroarchitektur. Isaac Julien hingegen thematisiert in seiner Fotografie (*Horizon/ Elsewhere (Playtime)*, 2013) die kalte Künstlichkeit von Tagungsräumen als Sinnbild gesellschaftlicher Entfremdung. Den Wunsch, menschlicher Vereinigung zu entkommen, problematisiert Monika Bonvinci. Ihre Forderung (*Satisfy Me*, 2017) übersetzt sie in ein stilisiertes Werbebild von metallischer Glätte und stereotyper Wiederholbarkeit. Damit verwandelt sie die lustvolle Aufforderung in eine gesellschaftliche Leerformel, die die menschliche Entfremdung bestätigt, statt sie zu überwinden.

Guido Boulboullé

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 wurde der Alltag wurde zum Materiallager und Spielort, begleitet von kalkulierten Provokationen und kritischen Diskursen: So erklärte Marcel Duchamp 1917 ein Pissoir zum Kunstwerk, ein so genanntes Readymade. 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 beide 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 die *Water Yam Box* (seit 1963) von George Brecht. Daniel Spoerris Skulptur *Triple Multiplicateur d'Art* (1964), eine banal erscheinende Tischszene mit Bierflasche und Aschenbecher, wird z.B. 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 popkulturel-

len 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.

Der urbane Alltag wird bei Ed Ruscha, Raymond Hains und Paul Graham zum Thema. Ruscha zeigt in einem Leporello alle Gebäude entlang des berühmten Sunset Strips. Das nüchterne Fotokonzept wird hier zu einer atmosphärisch dichten Bewegung durch Raum und Zeit. Hains übersetzt Plakatabrisse in wirkmächtige Bilder. Und Graham verwandelt mit zwei großformatigen Fotoarbeiten einen banalen Alltagsmoment in eine bedeutungsvolle Szenerie. Takako Saitos Verkaufsladen wirkt dagegen wie ein Relikt vergangener Zeiten. Unter der rot-weiß gestreiften Markise finden sich Schachspiele, Verkaufstüten, bemalte Handschuhe und weitere wunderliche Objekte in der Auslage. Die japanische Fluxus-Künstlerin verweist hier auf vergangene Aktionen, fordert zu Handlungen auf oder lädt einfach nur zum Betrachten ein.

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 Roman Ondák in der Nachfolge Duchamps ein zeitgenössisches Readymade. Das Werk besteht aus einer gefundenen Türklinke aus Bronze, die an einer Museumswand angebracht wurde, aber nirgends hinführt. Ondák öffnet jedoch in einem übertragenen Sinne Türen und hinterfragt zugleich auf humorvolle Weise unsere eingefahrene Museumserwartung.

Kaari Upson gruppiert auf dem Boden mit Aluminium ausgegossene Pepsidosen. *MMDP, MSPD KUP 28101* (2016) ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit ihrer Mutter, die aus der DDR in die USA ausgewandert ist. Mit einer täglichen Dose Pepsi Cola zelebrierte sie ihre eigene Version von Konsumunterwerfung und dem amerikanischen Traum. Alltagsgegenstände finden sich auch bei Kathrin Sonntag. In ihrer kontinuierlich anwachsenden Werkgruppe *Atlas* (seit 2012) kombiniert sie gefundene Bilder mit eigenen Fotos zu Bildpaaren. Überraschende Ähnlichkeiten und Bezüge eröffnen ein heiteres Spiel, das mit Fantasie und Erfindungsreichtum neue Perspektiven auf Bekanntes ermöglicht.

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 zeigt Hauptwerke der Sammlung Seinsoth und erfährt einmal im Jahr eine neue Gewichtung. Die Auswahl für So wie wir sind 3.0 konzentriert sich auf einige der wichtigsten Gemälde aus dem Werkkonvolut der Seinsoths.

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 meist einsam inmitten eines in erdhaften Farben angelegten, nahezu leeren Bildgrundes.

Seine bildnerische Poesie ergänzt der Künstler dabei oft mit einer sprachlichen Ebene. So etwa in einem großformatigen Gemälde von 1989. Es besteht ausschließlich aus dem Schriftzeichen „Alpha“, das über die vertikale Bildachse gespiegelt wird. Alpha und Omega, der Anfang und das Ende des griechischen Alphabets und Symbole für das Allumfassende, werden als Assoziation aufgerufen und im selben Moment gebrochen. Der Anfang wird durch die Interpunktion und seine Spiegelung gleichsam wieder beendet. Eine kleinformatige Arbeit von 1993 trägt dagegen den Schriftzug „spiritual defense“ und zeigt einen menschlichen Kopf, gekrönt von einer Art Imkerhut. Die „geistige Verteidigung“, liegt hier im Rückzug, der vor dem Umgebenden schützt und seine Beobachtung gleichzeitig zulässt.

9 Sonaten 9 Soldaten (1984) gibt dagegen ein Beispiel für die Rolle der Musik im Werk von Norbert Schwontkowski. Entstanden in der Hochzeit des Kalten Krieges kontrastiert diese früher Serie jeweils eine abstrakte, dunkel lastende Darstellung mit formal reduzierten Linienzeichnungen auf weißem Grund, die vereinzelte Soldaten bei alltäglichen Verrichtungen zeigen: Beim Bügeln, Meditieren, Nudeln essen, Schlafen oder Querflöte spielen. Leichtigkeit und Schwere finden hier paarweise zusammen.

Neben den weithin bekannten Gemälden konzentriert sich die Sammlung Seinsoth in besonderem Maße auf Arbeiten auf Papier. Obwohl der Künstler sie als der Malerei ebenbürtig empfand, zeigen sie den eher unbekannteren Schwontkowski. In den Vitrinen finden sich einige exemplarische Beispiele, die einen Einblick in diesen anderen, intimeren Kosmos im Schaffen von Norbert Schwontkowski ermöglichen.

Alle Versionen der Schwontkowski-Künstlerräume in der Weserburg sind über virtuelle 360Grad-Rundgänge erlebbar und dort mit zusätzlichen Informationen hinterlegt:



Die Bildwelten der US-Amerikanerin Joyce Pensato finden ihren Ausgangspunkt in allseits bekannten Comicheld*innen und Cartoonfiguren. In freiem und expressivem Gestus entstehen jedoch ganz neuartige Geschöpfe. Auf großformatigen, oft überdimensionierten Leinwänden übermalt, radiert, reibt und verwischt Pensato ihre Gestalten. Die typisch buntflächige Linearität und der harmlos-naive Charakter der Comicikonen werden so radikal aufgelöst. Das Resultat sind hybride, bizarre Wesen, oft reduziert auf Schwarz und Weiß. Mitunter mischen sich Gold und Silber in die Farbpalette. Es sind Zerrbilder einer heilen Popwelt, deren Ursprünge gerade noch zu erahnen sind.

Die Präsentation in der Weserburg zeigt mit der Installation *Big Ang takeover* einen authentischen Ausschnitt aus dem New Yorker Atelier der 2019 verstorbenen Künstlerin. Mit Gemälden, mit Farbe überarbeiteten Objekten, Stofftieren und Stühlen wird so Einblick gegeben in ein komplexes künstlerisches Denken, das auf eindrückliche Weise Kunst und Leben, High-and-Low unterschiedslos miteinander verbindet und zugleich als hinter sinnige Reflexion amerikanischer Gesellschaft gedeutet werden kann.

Bereits 2019 hat die Sammlung Haubrok während der Collection Night Berlin die Installation im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, die für nur einen Abend geöffnet war. In der Weserburg ist das Szenario aus Atelieratmosphäre und Werkschau nun langfristig zu sehen.

Ingo Clauß

Ästhetischer Widerspruch kennzeichnet dieses Themenareal in zweierlei Form. Zum einen drücken Künstler*innen ihren gesellschaftlichen oder politischen Unmut im Sinne einer gesellschaftskritischen Kunstpraxis aus – sie widersprechen den weithin gängigen Vorstellungen, Werten und Konventionen, sind trotzig, konzipieren überraschende Gegenentwürfe und entwerfen kreative Utopien. Nicht immer formulieren die Künstler*innen dabei so unmissverständliche Forderungen wie Zoe Leonard in ihrem Text *I want a president* (1992). Zur US-amerikanischen Präsidentschaftswahl 1992 entwarf die Künstlerin das politische Pamphlet in Unterstützung der Kandidatur der queeren Dichterin Eileen Myles. Noch heute sind ihre unverhohlenen, wütenden Worte für eine offene Gesellschaft, Toleranz und klassen- und geschlechterübergreifende Gerechtigkeit aktuell – auch außerhalb den USA. *Please God Make Tomorrow Better* (2008) fleht dagegen das Künstlerkollektiv Claire Fontaine in Neonschrift. Der Ausruf kann in diesem Kontext wie ein Hilferuf aus politischer Machtlosigkeit heraus gelesen werden.

Ebenso explizit beschäftigen sich zwei künstlerische Arbeiten mit der steigenden Wohnungsnot, die vor allem die ärmsten Mitglieder unserer Gesellschaft trifft. Jana Sophia Nolle schafft in ihrer fotografischen Werkserie *Living Room* (2017/2018) ein eindrucksvolles Sinnbild für die immer weiter auseinanderklaffende Schere zwischen Wohlstand und Armut. Für das Projekt stellt sie provisorische Behausungen, die sich Obdachlose in San Francisco mit einfachsten Mitteln errichtet haben, in die Wohnzimmer einer gut situierten Mittelschicht. Durch die offensichtlichen Gegensätze der jeweiligen Wohnsituationen macht sie soziale Ungerechtigkeiten auf provokante Weise sichtbar. Hat der Mensch nicht ein Grundrecht auf Wohnen? Dass der einzelne Mensch in dieser Frage oft den politischen Entscheidungsträger*innen unterliegt, zeigen Ahmet Ögüts Installationen *Pleasure Places Of All Kinds* (seit 2014). Seine maßstabsgetreuen Modelle besetzter Wohnhäuser, die sich inmitten von Baugruben-Wüsten befinden, werden als letzte Festung von ihren Bewohner*innen vehement gegen große Bauvorhaben verteidigt. Sie sind somit Zeichen der Verdrängung und Entwurzelung durch Urbanisierung und zugleich Verkörperung des Widerstands.

Eine subtilere Form der Offenlegung von Missständen wählen Michael Sailstorfer (*Drumkit*, 2014) und Agnieszka Polska (*Cops and Robbers*, 2008). Beide beschäftigen sich mit dem Thema Polizeigewalt, begegnen diesem strukturellen Problem aber spielerisch und markieren dessen absurd-humorvolles Potential.

Allen diesen Arbeiten ist gemein, dass sie nicht beim bloßen Beklagen des Zustands der Welt bleiben, sondern ihnen ein optimistischer Hauch der Veränderung innewohnt. Unter dem Label der Kunstfreiheit ist (idealerweise) fast alles erlaubt. Diese Sicherheit machen sich die Künstler*innen zunutze und regen zum Widerstand an, stellen gewohnte Denkmuster auf den Kopf und tragen somit scharfsinnig zum politischen Diskurs bei.

Ästhetischer Widerspruch kann aber auch im Sinne der Gegensätze verstanden werden, die die Kunst prägen und die sich in ihr vereinen. Der elegante Gedenkstein etwa von Braco Dimitrijevićs (*This Could Be a Place of Historical Importance* (1971-73)) ist ein serielles Objekt und spielt mit unserem Verständnis von historischer Bedeutung und der Wertzuschreibung bestimmter Orte. Die Beliebigkeit des Objekts steht im Widerspruch zu der hohen ideellen Bedeutung, die es einem Ort verleiht. Ähnlich funktioniert das wirkmächtige Werk *Kohle (T1 Rekord)* (2010) von Alicja Kwade. Die Künstlerin verwandelt einfache Kohle-Briketts durch einen dünnen Blattgold-Überzug in eine scheinbare Kostbarkeit. Der eigentliche monetäre Wert der Arbeit steht der subjektiv wahrgenommenen Bedeutung gegenüber, die geprägt ist durch kulturelle Zuschreibungen und Sehgewohnheiten.

Doch nicht nur objektiver und subjektiver Wert können sich widersprüchlich gegenüber stehen, sondern auch die eigentliche Materialität eines Kunstwerks und die Fantasien und Gefühle, die sie auslösen. Walid Raad fragt in seinem Projekt *Atlas Group* nach der Darstellbarkeit nationaler Traumata. Diese liegt im Spiel von Verbergen und Offenlegen, Fiktion und Realität - verbirgt sich doch unter dem endlosen Blau seines Prints das Gruppenportrait von Personen, die im Verlauf des Krieges im Libanon tot im Mittelmeer aufgefunden wurden (*secrets of the open sea, Plate 019*, 1994/2004). Was passiert, wenn zwei Widersprüche sich nicht mehr nur gegenüber stehen, sondern miteinander in Berührung kommen, deutet wieder Katja Auflegers Arbeit *BANG!* (2013-2016) an. Die Vermischung der gefährlichen Substanzen nimmt unter Umständen eine zerstörerische Kraft an.

Sowohl im Sinne der implizierten Gegensätze als auch in Form des künstlerischen Widersprechens, des Protests, lassen uns ästhetische Widersprüche in der Kunst stocken. Sie ecken an und provozieren eine Stellungnahme. Es sind die ästhetischen Widersprüche, die ein Werk komplex und relevant machen.

„Nicht der Schrift-, sondern der Fotografie-Unkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.“, bemerkte der ungarische Fotograf und Bauhaus-Lehrer László Moholy-Nagy. Aber welche Kompetenz, welches Wissen ermöglicht die Kenntnis der Fotografie? Seit ihrer Erfindung wurde der Fotografie eine besondere Wirklichkeitstreue zugeschrieben. Der Fotopionier William Henry Fox Talbot hat seine Abhandlung von 1844-46 *The Pencil of Nature* genannt. Die Natur malt sich diesem Verständnis folgend gewissermaßen selbst. Fotografie galt damit als ein authentischer Spiegel des Realen, als mechanisches Gedächtnis und künstliches Auge des Menschen. Fotografien sind in der Tat bis heute Erinnerungsträger, mitunter wichtige Zeugnisse der Vergangenheit. Sie sind darüber hinaus identitätsstiftend. Wir vergewissern uns im fotografischen Bild unser selbst, aber nicht nur als Menschen, auch als Gesellschaft. Insofern hatte die Fotografie lange Zeit einen ihr eingeschriebenen Beglaubigungscharakter. Spätestens mit dem Aufkommen der digitalen Bildverarbeitung und ihren Möglichkeiten der Manipulation wurde dieser Anspruch radikal infrage gestellt. Aber die Wirkungsmacht der Fotografie ist bis heute ungebrochen. Sie kann Fakten beglaubigen, aber auch verändern und manipulieren.

In dem Themenareal „Fotografie nach Fotografie“ werden Positionen miteinander kombiniert, die das Medium in sehr unterschiedlicher Form nutzen. Kritische Reflexion und das Erproben neuer Formen und Ausdrucksweisen kommen hier zusammen.

Sebastian Riemer präsentiert eine Auswahl historischer Pressefotos, die von Hand retuschiert wurden. Die künstlerische Aneignung und fotografische Wiedergabe macht die malerisch anmutenden Bearbeitungsprozesse sichtbar, verdeutlicht gewählte Bildausschnitte. So wurden beispielsweise in einem harsch wirkenden Eingriff die Fingerkuppen einer Sopranistin entfernt. Der Umgang mit Fotos, ihre zweckdienliche Anpassung wird so zum Thema. Zugleich behaupten die historischen Bilder, neben ihrem vergangenen Nachrichtenwert, eine eigene künstlerische Qualität. Daneben zeigt Riemer das abfotografierte Dia aus einem Nachlass. Es zeigt ein ikonisches Gemälde von Jasper Jones mit drei sich überlagernden amerikanischen Flaggen. Fragen nach künstlerischer Aneignung und Originalität kommen hier ebenso in den Blick, wie das Verhältnis von fotografischem Dokument und der Fotografie als schöpferischem Medium.

Das Video von Suzanne Mooney zeigt Bruchstücke einer historischen Fotografie, die 1903 von Henry A. Stanley gemacht wurde – zu einer Zeit, als die Fotografie noch ein haptisches Medium war. Der gläserne Bildträger, zerstört in seine Einzelteile, erscheint

in langsamer Abfolge. Immer wieder sind Teile der ursprünglichen Aufnahme zu erkennen: eine Landschaftsansicht mit einem Berg in New Hampshire. Irreversible Elemente setzen sich so zu einem neuen Vorstellungsbild zusammen.

Fotografische Verfahren können eigene und ganz neue Wirklichkeiten, Vorstellungen und Ideen hervorrufen. Die transparente Textarbeit des britischen Konzeptkünstlers Cerith Wyn Evans macht dies zum Thema. Dort ist zu lesen, dass sich durch das Aufkommen der Radioteleskopie frühere Erkenntnisse regelrecht in Luft aufgelöst haben. Ganze Sternensysteme und Galaxien – die Millionen von Lichtjahren entfernt sein sollten – entpuppten sich als Verunreinigungen auf der fotografischen Emulsion. Fotografie zeigt sich hier als ein ebenso machtvolles wie poetisches Medium.

Viktoria Binschtok bringt in ihren fotografischen Arbeiten Motive zusammen, die in Form und Farbe überraschend ähnlich sind, obwohl sie aus unterschiedlichsten Kontexten stammen. Dafür speist sie Fotos aus ihrem persönlichen Archiv in Online-Suchmaschinen ein. Den Algorithmen entsprechend werden strukturell ähnliche Bilder gefunden, die sie reinszeniert und anschließend zusammenstellt. Die Auswahl der Darstellungen wird im künstlerischen Prozess also wesentlich durch den Algorithmus übernommen.

Wolfgang Tillmans kommt dagegen auf die Ursprünge der Fotografie zurück. Er präsentiert kein digital erzeugtes Werk, sondern zeigt, wie experimentell fotochemische Verfahren auch heute noch eingesetzt werden können. Vielfältige Spuren von Schmutz und Chemikalien schlagen sich während der Entwicklung auf dem Fotopapier nieder, hinterlassen so Schlieren und Strukturen und formen schließlich ein faszinierendes fotografisches Original, das nicht reproduzierbar ist.

Im Nebenraum gegenüber der Bar von Mel Chin ist eine weitere fotografische Position ausgestellt. Auf Spaziergängen in Los Angeles hat Michael Schmid verlorene, zum Teil zerbrochene Sonnenbrillengläser gefunden. Sie sind der Ausgangspunkt für die Werkgruppe *Transmission* mit fünf Fotogrammen – ein experimentelles Verfahren, bei dem Gegenstände direkt auf lichtempfindliches Papier gelegt werden. Die Unikate haben ungewöhnlich lange Titel. Technische Details, Orts- und Zeitangaben werden mit poetische Einlassungen verbunden. Ein sechstes Blatt zeigt zudem ein Gedicht auf dem Datenblatt eines Druckers. Einfachheit und Komplexität, technische Präzision und ästhetische Wirkkraft finden spannungsreich zusammen.

In the Name of the Place war ein umfangreiches kollaboratives Projekt, das Mel Chin (geb. 1951 in Houston, lebt in North Carolina) zwischen 1995 und 1997 mit dem Studierenden-Kollektiv GALA Committee umgesetzt hat. Dafür haben die Künstler*innen Werke mit gesellschaftskritischem Inhalt in Form von Requisiten in die Staffeln 4 und 5 der damals außerordentlich populären, US-amerikanischen Fernsehserie *Melrose Place* eingeschleust, als eine Art subversives Product Placement. Autor*innen und Produzenten von *Melrose Place* waren eingeweiht in die Unternehmung, so dass geplante Serienhandlung und künstlerische Infiltrierung Hand in Hand gehen konnten. Nach Abschluss der Staffeln wurden die Werke bei Sotheby's versteigert. Der Erlös ging an Bildungsprojekte in den USA. Die Weserburg zeigt eine kleine, aber feine Auswahl aus den insgesamt rund 150 künstlerischen Requisiten, die ihren Weg in die Serie gefunden haben.

Den Mittelpunkt bildet die Shooter's Bar, ein wichtiger Spielort innerhalb von *Melrose Place*. Die Arbeit von Mel Chin & GALA Committee umfasst das Design der Bar wie auch der dahinter ausgestellten Flaschen in den Regalen. Deren Label spielen auf die Geschichte der Produktion und des Konsums von Alkohol in den USA zwischen 1700 und 1996 an. So wurde etwa das originale Budwiser-Label zu „Be wiser“ geändert. Das Label einer Rumflasche verdeutlicht mit einem Diagramm des Innenraums eines Sklavenschiffs die Enge, in der Sklaven in diesen Booten zusammengepfercht waren, und stellt so einen Zusammenhang zwischen Sklavenhandel, der Arbeit auf Zuckerrohrplantagen und früherer Rumproduktion her. Die Bar selbst zitiert das Erscheinungsbild einer Hotelbar in Irland, die einem Bombenattentat zum Opfer fiel. Eingeschrieben ist ihr ein Zitat aus dem Gedicht *Black Ore* (Dtsch. „Schwarzes Erz“) des haitianischen Dichters René Dépestre zur strukturellen Ausbeutung der People of Colour.

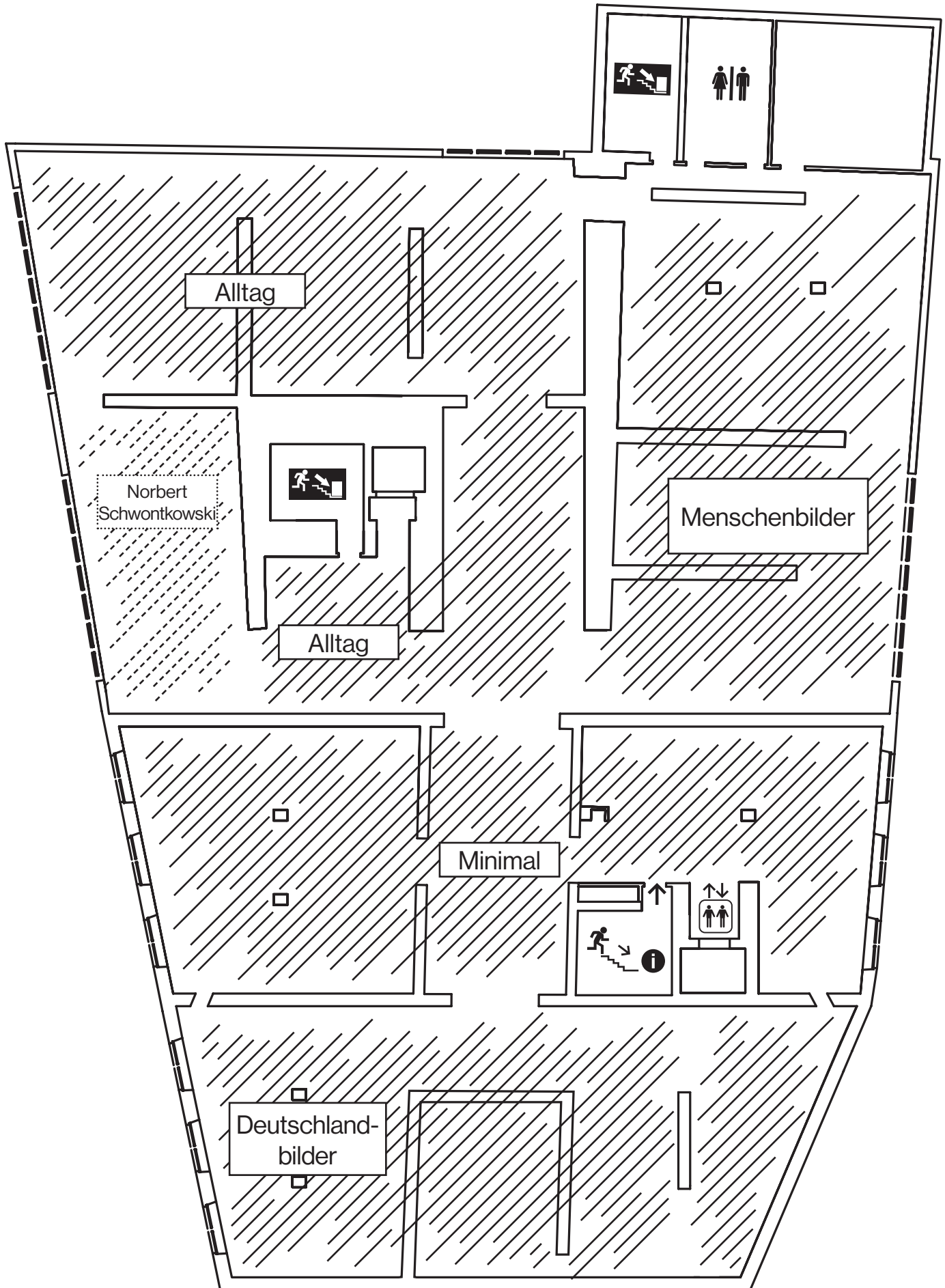
Die Bar ist eine Schenkung des Sammlerpaars Gaby und Wilhelm Schürmann an die Weserburg Museum für moderne Kunst und das Museum Abteiberg in Mönchengladbach und wird für die nächsten Jahre fest in der Weserburg installiert. Dort ist sie nicht nur Ort der Reflektion über die Verschmelzungen von Pop Kultur, politischem Protest und Bildender Kunst, sondern wird auch als tatsächliche Bar, z.B. als Treffpunkt für ein Getränk nach Veranstaltungen, genutzt.

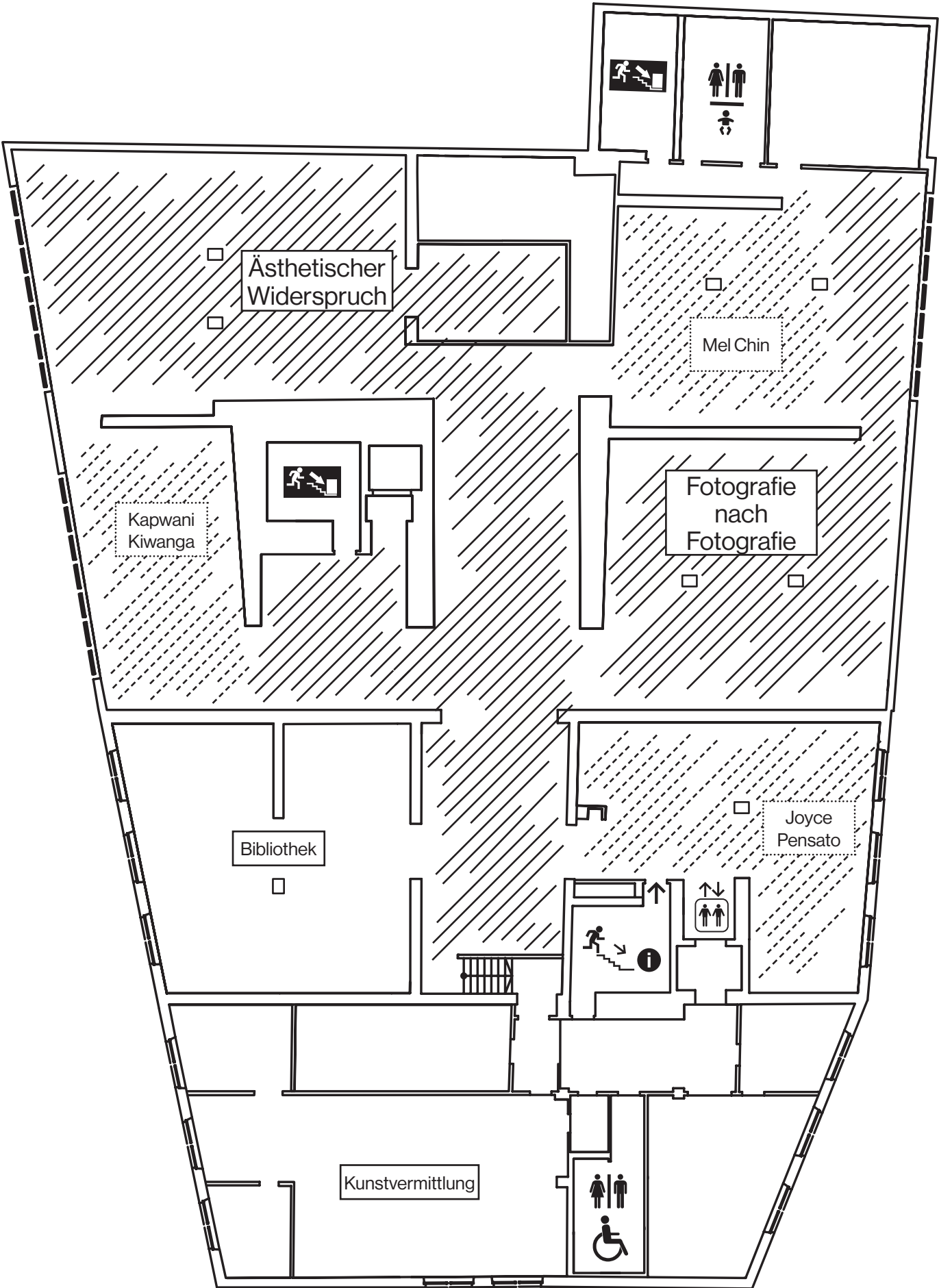
Kapwani Kiwanga (geb. 1978 in Hamilton, Kanada, lebt in Paris) arbeitet in so unterschiedlichen Medien wie Installation, Grafik, Video, Sound oder Performance. Im Mittelpunkt ihres recherchebasierten Schaffens stehen vergessene und missachtete historische Begebenheiten der People of Colour. Damit schafft Kiwanga Raum für marginalisierte Perspektiven und unterläuft vorherrschende Blickweisen auf Geschichte und etabliertes Wissen. Ihre Arbeit zeichnet die massiven Auswirkungen von Machtssystemen nach, indem sie die Vergangenheit in einen Dialog mit der gegenwärtigen Realität und den Möglichkeiten von morgen bringt.

In *So wie wir sind 3.0* stellt die Weserburg zwei Werkgruppen von Kapwani Kiwanga in einem Künstlerraum vor. Im Zentrum stehen zwei menschengroße, abstrakte Skulpturen aus glänzend schwarzen Marmorplatten und LED-Licht aus der Serie *Glow*. Sie beziehen 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 schwarzer Geschichte, deren Realitäten, durchzogen von weißen Steinadern, wie glattpoliert erscheinen.

Die kleinformatischen Drucke auf den umgebenden Wänden machen auf gewisse Weise eine Gegenposition auf. Zwar ist auch hier die Rede von einer durch Weiße ausgeübten Kontrolle des öffentlichen Raumes und Rassenhierarchien. Aber letztendlich geht es doch um 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 Green Book*. 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 schwarze 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 Schwarzen eine selbstbestimmte, subversive Alternative entgegensetzt.

Ebene 1





Museumsfreunde
Weserburg



Canada Council
for the Arts

Weserburg Museum für moderne Kunst

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

GRUPPE
GME