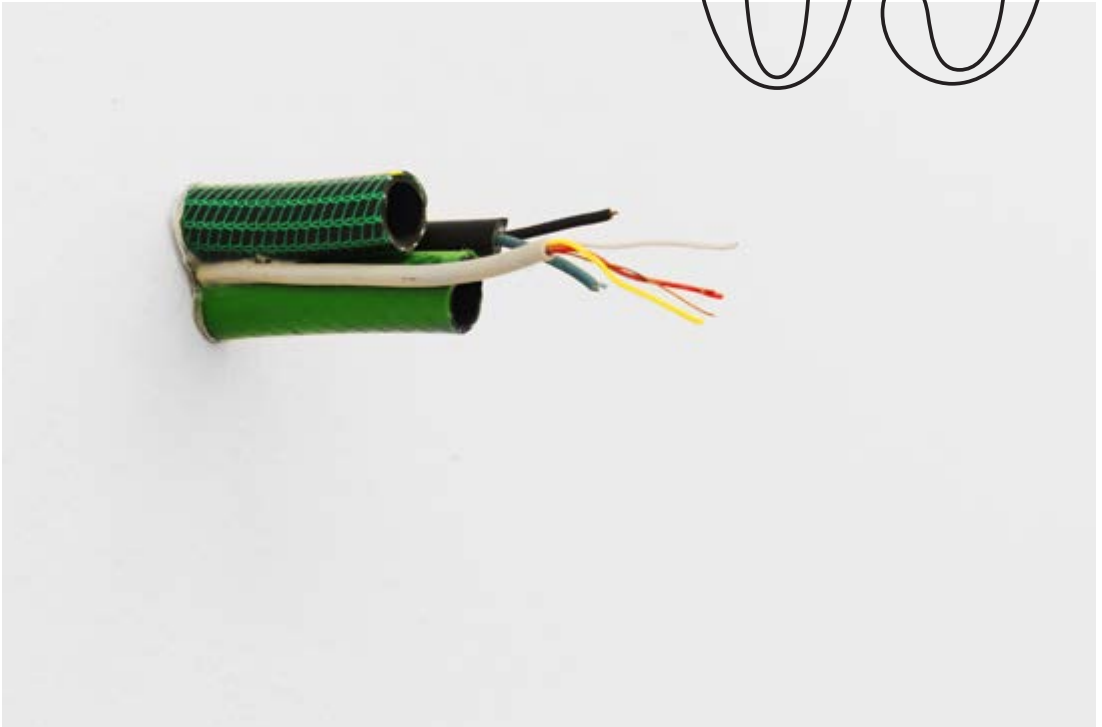


Junge Sammlungen

03



»Der Raum zwischen
den Personen kann die
Decke tragen«

Sammlung Ivo Wessel

Junge Sammlungen

»Der Raum zwischen
den Personen kann die
Decke tragen«

Sammlung Ivo Wessel

Inhalt

4	Vorwort	
10	Dank	
12	Interview mit Ivo Wessel	
24	Ausstellungsansichten	
98	Künstlerinnen und Künstler Ken Adam, Marc Aschenbrenner, Sarah Baker, Marcel Buehler, Yvon Chabrowski, Claude Closky, Susanne Fleischhacker, Sylvie Fleury, Frank Hesse, Jenny Holzer, Ottmar Hörl, Sven Johne, Rolf Julius, Manuela Kasemir, Via Lewandowsky, Enzo Maiolino, Christian Marclay, Bjørn Melhus, Mathieu Mercier, Tracey Moffatt, Lienhard von Monkiewitsch, Maurizio Nannucci, Stefan Panhans, Angelika Platen, Vandy Rattana, Hans Richter, Julian Rosefeldt, Karin Sander, Adrian Sauer, Luise Schröder, Florian Slotawa, Anton Stankowski, Sebastian Stumpf, Donata Wenders, Wim Wenders	
112	Werkverzeichnis	
118	Impressum	3

Vorwort

Der in Berlin lebende Software-Entwickler Ivo Wessel hat eine unverwechselbare Sammlung zusammengetragen, die konzeptuelle Kunst mit bildhafter Erzählung vereint. Sein besonderes Gespür für Entdeckungen und seine Leidenschaft für eigenwillige Künstlerinnen und Künstler prägen die Sammlung ebenso wie sein starkes Interesse für Literatur und Film. Auffallend ist seine Faszination für das abgründig Groteske, aber auch für humorvolle und poetische Formen, was bereits im Ausstellungstitel anklingt: »Der Raum zwischen den Personen kann die Decke tragen«. Das Zitat aus seinem Lieblingsfilm von Wim Wenders ›Der Stand der Dinge‹ (1982) beschwört die ästhetische Kraft der Kunst, Grenzen zwischen Realität und Erfindung radikal aufzuheben und neu zu denken. Zugleich verweist es auf die Eigenschaft der Kunst, Sinnzusammenhänge und Beziehungen zwischen den Menschen zu stiften. Gleich mehrere Videoarbeiten, Fotoserien und Objekte erzählen und (re)konstruieren eindruckliche Geschichten. Sie reichen von melancholischen bis hin zu überaus komischen Bildwelten. In ihrer Gesamtheit geben sie einen überraschend zutreffenden Einblick in unsere Gegenwart. Wegen dieser erkennbaren Profilschärfe, Ausdifferenziertheit und Unverwechselbarkeit widmen wir Ivo Wessel die dritte Ausstellung der Reihe ›Junge Sammlungen‹!

Ivo Wessel zeichnet sich dadurch aus, dass er Künstler frühzeitig entdeckt, über viele Jahre intensiv und auch freundschaftlich begleitet. Einen besonderen Schwerpunkt bilden die Arbeiten von Via Lewandowsky. Mit ihrem politisch-grotesken Einfallsreichtum stehen sie in der Nachfolge von Dada und Surrealismus. Sein verknoteter Baseballschläger ist beides zugleich: absurder Witz und reale Bedrohung. Die Video- und Fotoarbeiten von Sven Johne beeindrucken durch ihren besonderen Erzählstil. Großformatige Seelandschaften, die eine idyllische Weite

zeigen, hat er mit Augenzeugenberichten historischer Schiffsuntergänge überschrieben. In einer verstörenden und zugleich einfühlsamen Video-dokumentation thematisiert Vandy Rattana die Nachwirkungen flächen-deckender, amerikanischer Bombardements in Kambodscha. Diese sind in der zerstörten Landschaft bis heute sichtbar und leben in den Erin-nerungen der Menschen fort.

Wessels Leidenschaft für Literatur, seine Faszination für erzählte Geschichte, aber auch für fiktionale Stoffe und doppelbö-dige (Bild-)Erzählungen, machen den besonderen Reiz dieser und wei-terer Werke aus. Es verwundert daher nicht, dass Wessel neben der Kunst auch und insbesondere Bücher sammelt, aktives Mitglied der Marcel Proust Gesellschaft ist und sogar ganze Vorlässe besitzt, wie den von seinem verehrten Schriftsteller und Satiriker Eckhard Henscheid. Der ›homo bibliophilicus‹ Ivo Wessel ist jederzeit in seiner Kunstsamm-lung spürbar. Daraus erklärt sich auch seine besondere Vorliebe für Film und Video. In Berlin veranstaltet er zusammen mit Olaf Stüber die regel-mäßige Reihe ›Videoart at Midnight‹. Und auch in Bremen stellte er am 16. Dezember 2015 im Kino CITY 46 eine Auswahl seiner gesammelten Videoarbeiten aus 25 Jahren vor.

Kein Wunder, dass es ihm ein besonderes Anliegen ist, das Erlebnis von Videokunst im Museum auf neue Weise zu ermöglichen. Hervorzuheben ist seine von ihm speziell entwickelte Software, die es dem Besucher in der Ausstellung erlaubt, über ein iPad interaktiv auf 35 Videos zuzugreifen. Dies ist nicht nur ein Novum für die Weserburg, sondern ebenso eine Neuerung für die Museumslandschaft insgesamt. Die Präsentation von Bewegtbildern wird dadurch eindrucksvoll berei-chert. Der Besucher ist nicht mehr an eine vorgege-bene Programmstruktur gebunden. Er hat freie Aus-wahl, kann in der Sammlung lustvoll stöbern, Filme und

Videos mehrmals oder auch nur ausschnittweise ansehen und wird damit in die Lage versetzt, viel stärker innere Zusammenhänge und Ver-bindungen zwischen den einzelnen Videoarbeiten und den anderen Werken der Ausstellung herzustellen. Donata Wenders neue Arbeit ›JRRJ (James Reading – Reading James)‹ sei in diesem Zusammenhang her-vorgehoben. Die Fotografin begleitete den amerikanische Schauspieler James Franco während der Drehpausen zu Wim Wenders Film ›Every Thing Will Be Fine‹ von 2015. Ihre ruhigen, bisweilen sehr privat wirken-den Schwarz Weiß Fotografien zeigen Franco stets in Bücher vertieft. Die Fotografien sind über ein elegant gerahmtes iPad mit einer von Wessel programmierten App abrufbar, die den Betrachter einlädt, den Schauspieler in Einzelbildern zu betrachten oder ihn in einen animier-ten Film mit Text und Ton zu folgen.

Wessels Begeisterung für Spielfilm wird auch in den Fotografien von Ken Adam sichtbar. Als Szenenbildner hat er unsere Vor-stellung von Wirklichkeit nachhaltig geprägt. Hervorgehoben sei der War Room in Kubricks Film ›Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben‹, den er so überzeugend gestaltet hat, das sich sogar der spätere Präsident Ronald Reagan nach ihm erkundigte – und der auch in einem Video von Tracey Moffat auftaucht, das in der Ausstellung gegenüber drei von Ken Adams im Wortsinn fantastischen Filmsets für James Bond-Filme zu sehen ist. Eine Sonderstellung zwischen bildender Kunst und Film nimmt das Werk von Hans Richter ein. Die hier gezeigte konstruk-tivistisch anmutende Arbeit des sonst eher für seine einflussreichen Experimentalfilme bekannten Künstlers schafft eine glänzende Verbin-dung zwischen Kino und konkreter Kunst. Selbst in den konstruktivis-tischen und minimalistischen Konzepten der Samm-lung, von Anton Stankowski über Enzo Maiolino bis zu Karin Sander, wird (Kunst-)Geschichte neu erinnert

und auf unverwechselbare Weise aktualisiert. Mathieu Merciers Werk z. B. ist von den Formen, Farben und der in den 1920er Jahren entwickelten avantgardistischen Ideenlage der Gruppe De Stijl geradezu durchdrungen. Doch thematisiert er dies auf humorvolle Weise und schafft so etwas vollkommen Neues. Der Verlauf der Moderne, aber auch die politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen unserer Zeit werden in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit begreifbar und auf nur der Kunst vorbehaltenen Weise sichtbar gemacht.

Die Ausstellung »Der Raum zwischen den Personen kann die Decke tragen« zeigt die Berliner Sammlung zum ersten Mal im speziellen musealen Kontext der Weserburg, in dem sich auch Werke der Minimal Art, des Fluxus, der Conceptual Art, der Farbfeldmalerei und Konkreten Kunst befinden. Auf diese Weise werden hier in Bremen Gegenüberstellungen möglich und von den jüngeren Künstlerinnen und Künstlern ganz bewusst hergestellte Bezüge zur Kunstgeschichte sichtbar. Man stellt fest, dass es geradezu direkte Referenzen der jüngeren Künstler gegenüber den älteren gibt, und dass diese damit Bestandteile der jüngeren und jüngsten Kunstgeschichte geworden sind. Wie die genreübergreifenden Arbeiten der Sammlung Wessel untereinander und mit den anderen ausgestellten Werken der Weserburg korrespondieren, welche Diskussionen sie bei den Museumsbesuchern auslösen, ist das eigentlich Spannende und damit ein wichtiger Bestandteil der Ausstellung. So ergänzt die Rolf Julius Soundarbeit auf wunderbare Weise eine mehrteilige Rauminstallation, die der Künstler zur Gründung der Weserburg in einem Giebelraum eingerichtet hat und die seitdem dauerhaft zu sehen und hören ist.

Für die Weserburg, deren Werke qua Konzept in der Regel aus ausgewählten Privatsammlungen stammen, garantiert eine solche sich

noch immer weiter entwickelnde »Junge Sammlung« wie die von Ivo Wessel eine wichtige Einsicht in das, was jüngere Generationen bewegt. Zugleich verschafft sich das »Sammlermuseum« damit ein neues Profil für die eigene Zukunft und wird seinem Auftrag und letztlich auch seinem Alleinstellungsmerkmal gerecht, ungewöhnliche und spannende Privatsammlungen, die mit ihnen verbundenen Konzepte, Profile und Besonderheiten in gemeinsam mit den Sammlern vorbereiteten Ausstellungen vorzustellen.

Mit der Reihe »Junge Sammlungen« hat die Weserburg 2014 ganz bewusst ein neues Ausstellungsformat begonnen. In der Regel zweimal jährlich werden fortan Kunstwerke aus einer jungen Privatsammlung gezeigt. Die Katalogpublikationen zu diesen Ausstellungen bilden eine Schriftenreihe der Weserburg, und begleiten die jeweilige Ausstellung nicht nur vor Ort, sondern haben den Anspruch, sie auch nach Ausstellungsende mit ihrem Konzept, ihrem Gehalt, den Korrespondenzen, welche sich zwischen den Werken bilden, weiterhin nachvollziehbar machen. Bewusst als fortlaufende Reihe angelegt und durch ein Sammlerinterview bereichert, zeugen diese kleinen Bücher in einer kontinuierlichen Folge von der Qualität und Vielfältigkeit privaten Kunstsammelns, von der Leidenschaft, Entdeckungslust und vom Engagement der Sammler und last but not least von der hohen Qualität junger Kunst.

Peter Frieze und Ingo Clauß

Dank

Dank gebührt Ivo Wessel für den Mut und das große Vertrauen seine eindrucksvolle Sammlung in der Weserburg, Bremens Sammlermuseum für Gegenwartskunst, einem breiten Publikum vorzustellen. Gedankt werden muss aber auch den Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke in der Sammlung erst die Grundlagen für das gesamte Vorhaben schufen. Dem Mitkurator Ingo Clauß sowie Guido Boulboulé für ihre kongeniale Arbeit. Ebenso Sabine Pinkert für ihre wissenschaftliche Mitarbeit. Ulrike Bausch für ihre engagierte Assistenz im Rahmen ihres Praktikums. Den Mitarbeitern der Weserburg für ihre professionelle Unterstützung: Ewa Kruppa-Sietz (Restauratorin), Martina Lauster (Registarin), Dietrich Reusche (Presse), Jan Harriefeld (Marketing), Mirka Gewinner (Sekretariat), Swantje Markus (kaufmännische Leitung). Dem technischen Team: Rudi Bauchhenß, Renate Gieretz, Tobias Lange, Rainer Roland, Günter Schreyer für Aufbau und Installation. Den Cineasten vom City 46 sowie der Filmwissenschaftlerin Christine Rüffert, die einen Filmabend mit Videoarbeiten der Sammlung ermöglicht haben. Dem Team von Cabinet Gold van d’Vlies für die Gestaltung des Kataloges, der Einladung und des Plakats und des gesamten Corporate Designs der Ausstellungsreihe ›Junge Sammlungen‹. Dem Senator für Kultur der Freien Hansestadt Bremen für die institutionelle Förderung der Weserburg. Den Museumsfreunden Weserburg für ihre Unterstützung, aber auch für Rat, Tat und Mut machende Begleitung. Besonders hervorgehoben sei die persönliche Unterstützung von Martin & Marion Gömöry. Last but not least gilt es der Waldemar Koch Stiftung zu danken für ihre großzügige finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation.

Interview mit Ivo Wessel

»Es gibt viele Arten von Sammlern; zudem sind in jeglichem eine Fülle von Impulsen am Werk.« Das schreibt Walter Benjamin und bezeichnet Eduard Fuchs als Pionier.
Ivo Wessel, wie würden Sie sich bezeichnen, als Forscher, Förderer, Ästhet oder als Kulturschichtler?

I. W.: Braucht man diese Schubladen? Sammler als Berufsbezeichnung? Ein Software-Freund hat vor zwanzig Jahren und gänzlich ohne Computerhilfe herausgefunden, dass mein Name ein Anagramm von »I sew solve« ist – »Ich nähe Lösung«. Das ist eine wunderbare Tätigkeit, auf allen Gebieten des Lebens. Da fühle ich mich wohl. Ich glaube, das ist bei Eduard Fuchs ähnlich. Ich bin ein Fan des Wortes Amateur, als jemand, der etwas liebt, es aber nicht berufsmäßig macht.

Schon als Kind habe ich programmiert, gelötet, gelesen und Kunst gekauft, wusste aber als Schüler schon, dass ich mit den beiden letzten Dingen kein Geld verdienen möchte. Mit Kunst und Literatur, was ich beides über die Maßen liebe, möchte ich nicht so etwas Profanes wie Geld verdienen verbinden. Ich habe in der Computerei und der Elektronik den für mich vernünftigen Ausweg gefunden. Darum finde ich die Dreieinigkeit, das Zeitverbringen als Software-Entwickler, Leser und Kunstgucker bei mir ganz praktisch. Das Kommerzielle hat mich nie interessiert, und ich habe immer versucht, auf meinem Sammelgebiet in die Tiefe zu gehen. Viele Sammler kennen sich dank lebenslanger Beschäftigung auf ihren Gebieten besser aus als Kuratoren, und das Museum sollte dieses Know-how nutzen.

Ein Kind: ein Buch, ein Bild. Könnte das für einen empfänglichen Geist als Initialzündung für eine Sammlerlaufbahn genügen?

I. W.: Ich habe mit Lesen und Löten angefangen, die Kunst kam ein bisschen später. Aber ich kann mich noch an die »documenta« 1977 erinnern, an den »Vertikalen Erdkilometer« von Walter de Maria. Das war für mich ein erstes Erlebnis konzeptueller Kunst. Man sah die Fotos an der Wand, die Dokumentation als Beweis, dass da etwas inzwischen Unsichtbares passiert ist. Ich fand es glänzend, dass der Künstler nicht den Pinsel geschwungen hat.

Bei spannenden Büchern befürchtet man den Moment, sie auszulesen. Ich kann mich gut daran erinnern, dass ich »Die Trilogie des laufenden Schwachsinns« von meinem Lieblingsautor Eckhard Henscheid im Zweitausendeins-Laden Hannover gekauft habe, weil ich am übernächsten Tag mit meinen Eltern nach Frankreich gefahren bin. Ich wollte die Bücher als Lektüre mitnehmen, hatte sie aber am nächsten Tag schon durchgelesen. Ich hab sie dann trotzdem mitgenommen und gemerkt, dass es beim wiederholten Lesen noch schöner wird. Als Freudianer bin ich natürlich überhaupt dem Wiederholungszwang sehr zugeneigt.

Sammeln Sie auch heute noch nach dem Lustprinzip, oder haben sich im Laufe der Jahre ästhetische Kategorien verändert, hat sich ein Plan entwickelt?

Oder haben sich Lust am Katalogisieren oder an einer wissenschaftlichen Konzeption eingestellt?

I. W.: Nein! Es ist immer noch das Lustprinzip. Ich hoffe schon, dass man sich entwickelt und natürlich auch ästhetische Kategorien im Kopf hat, aber einen Plan gibt es bestimmt nicht. Ich traf mal einen jüngeren Sammler auf der Art Basel, der meinte, einen Sol LeWitt kaufen zu müssen, um eine Lücke in seiner Sammlung zu schließen. Ich habe ihm darauf gesagt, dass das ganze Leben ja nur aus Lücken besteht und dass er für das Geld, das heute ein schwacher oder unbedeutender Sol LeWitt kostet, ein ganzes Haus voll junger, zeitgenössischer Positionen bekommt. Diese Haltung, erfolgreiche Kunst zu sammeln, ist mir überhaupt fremd. Ich sammle keine Sammlungen, dafür fehlen mir auch die Ressourcen. Ich finde, es gehört sich, ein bisschen Demut und Bescheidenheit zu haben. Natürlich versucht man irgendwann, relevante Werke zu bekommen, aber das mit objektiven, kunsthistorischen Maßstäben zu betrachten, ist doch meist reine Hybris.

Das Museum ist eine Non-Profit-Institution, es betreibt keinen Handel mit Kunst oder Daten. Was bietet Ihnen diese Plattform?

I. W.: Es ist einfach schön, dort auszustellen! Ohne charmant sein zu wollen oder lügen zu müssen, kann ich sagen: Die Weserburg ist eines meiner Lieblingsmuseen, weil ich dieses Konzept eines Sammlermuseums sehr interessant und zeitgemäß finde. Die Kooperation zwischen Museum und Sammler ist großartig. Natürlich gehört Kunst ins Museum, und es ist für jeden Künstler erstrebenswert, dort hin zu kommen, weil das Museum die Zeiten überleben wird.

Proust konstatiert, dass durch die Manie, Kunst inmitten von Möbeln, Vorhängen und belangloser Dekoration zu präsentieren, »damit das Wesentliche zu unterschlagen, nämlich den geistigen Vorgang, der sie aus jener heraushob.« Man könne das »berauschende Glücksgefühl«, ein Meisterwerk zu betrachten, »nur in einem Museumssaal – der viel besser in seiner nüchternen Enthaltung von allen Details die inneren Räume symbolisiert, in die sich der Künstler zurückgezogen hat, um es zu erschaffen.«

I. W.: Als alter Proustianer im Vorstand der Marcel-Proust-Gesellschaft darf ich sagen, dass Proust das Problem hatte, einfach – wie er selber meinte – keine Phantasie zu besitzen. Er konnte sich nichts ausdenken. Er brauchte diese Gucklöcher in Männerbordellen, um dort eben teilzunehmen. Kafka hat sich auf dem Totenbett ein kaltes Bier zur Erfrischung vortrinken lassen, und Proust ließ sich Fisch zubereiten und voressen, weil er selbst zu schwach war. Ich glaube, wir bewegen uns mit unseren Präsentationen gerade wieder aus dem White Cube heraus. Aber wenn man Bilder der damaligen Zeit mit den plüschigen Räumen sieht, in denen die Leute gelebt haben, dann weiß man, dass ein minimalistischer Raum Konzentration ermöglicht.

Jetzt ist es oft anders herum. In Berlin ist z. B. bei Zwischennutzungs-Ausstellungen der Trash nach wie vor en vogue, das finde ich ganz furchtbar. Da fällt die Tapete von den Wänden oder der Boden bröseln unter den Füßen. Das wird man langsam auch leid, so dass man sich fast nach dem White Cube zurück sehnt. Aber das kann man nicht zur Regel machen. Wir betrachten die Kunst ohnehin nie in den Settings, in denen sie entstanden ist – dann müssten wir die Impressionisten bei Kerzenlicht anschauen. So schaffen wir uns auch bei den Übersetzungen immer wieder neue Updates. Es gibt die goldene Regel, dass man etwa alle fünfzig Jahre eine neue Shakespeare-, Ulysses-, eine neue Proust-, eine neue Moby-Dick-Übersetzung braucht.

Auch der Lesende zieht sich wie der Schreibende in die inneren Räume zurück, die zugleich unendliche Welten öffnen. Ist eine gewisse Unerreichbarkeit einfach notwendig, um an den Kern eines Inhalts zu gelangen?

I. W.: Ja, unbedingt! Das Lustige ist, dass Lesen im Mittelalter immer eine öffentliche Tätigkeit war, d. h. jemand hat gelesen und fand zwanzig Analphabeten um sich herum, die zuhörten. Daher gab es die schönen Sätze wie: Ich konnte den Text nicht lesen, weil ich erkältet war. Heute ist es genau umgekehrt. Die Leute finden ja nur Zeit zum Lesen, wenn sie krank im Bett liegen, sonst kommunizieren sie fortwährend über geradezu asozial laute Kanäle. Darum ist es schon lustig, dass in unserer Zeit Lesen etwas Abgeschiedenes ist. Ich finde diese Mühe, dass man über Dinge nachdenken kann, ganz wichtig, es lädt eben den Akku auf.

Worin besteht für Sie der Reiz an Doubletten oder mehreren Exemplaren einer Edition?

I. W.: Ich wollte nie Literaturwissenschaft studieren, um den Genuss am Lesen nicht zu verlieren. Und die Software-Welt ermöglicht mir, dass ich mich wirklich mal ein paar Monate von allem zurückziehen kann, um einfach in Bücher abzutauken. Ich habe gerade die »Fackel« von Karl Kraus zum wiederholten Male gelesen. Es gibt Bücher, die lese ich mein Leben lang, und es ist immer wieder anders und neu. Das ist der Grund, warum ich oft Bücher mehrfach habe – nicht nur als Sicherungskopien. Ich finde es absurd, ein wichtiges Buch nur einmal zu besitzen. Darum habe ich von solchen Büchern dreißig, vierzig Exemplare, manchmal auch mehr, um den Preis und den Wert in eine halbwegs faire Balance zu bringen.

Nicht als Fetisch?

I. W.: Nun ja, alles um mich herum ist Fetisch, keine Handelsware. Ich habe mich allerdings bei ähnlichen Gedanken ertappt, als ich Eckhard Henscheid, der bei mir zu Besuch war und den scheinbar üppigen Vorrat an fünfzig Exemplaren seines Romans »Dolce Madonna Bionda« vorfand, das erbetene Stück natürlich nicht vorzuhalten in der Lage war. Aber am nächsten Tag habe ich die Lücke wieder ergänzt. Es mussten halt fünfzig sein.

Ich komme einfach aus der ›Internet-Vorzeit‹, wo man Bücher in Antiquariaten aufgestöbert hat, die sonst für immer verschwunden wären. Ich rette Bücher und denke oft, dass ich einem Buch, das dort im Regal steht, sonst nie wieder begegnen würde.

›Paradise Lost‹, Ivo Wessel, haben Sie Ihres in Ihrer Bibliothek gefunden, vielleicht von einem »berauschenden Glücksgefühl« erfüllt?

I. W.: Als Arno Schmidt-Fan gilt natürlich sein Diktum »Es gibt keine Seligkeit ohne Bücher«. Ich wurde einmal von einer älteren Dame gefragt, die meine Sammlung besuchte: Wenn Sie entscheiden müssten, Kunst oder Bücher, was würden Sie wählen? Das war ein Gedanke, den ich in fünfzig Jahren noch nie hatte. Aber natürlich würde ich mich für die Bücher entscheiden. Gerade in einer Zeit, wo Sammlerprofile teilweise derangierte Züge angenommen haben, ist das Lesen ein elitärer Zweig, in dem Zeit alles ist und gegen Geld nicht eingetauscht werden kann. Ihre Frage spielt natürlich auf Milton an. Ich glaube, dass man das Paradies immer wieder findet, aber man muss sich auch die Mühe machen, es selber zu suchen.

Springen wir zur Kunst: Aktualität hat ein Verfallsdatum und muss immer wieder neu hergestellt werden. Das gilt auch für die Kunst und Rezeption. Vieldeutige Kunstwerke beweisen das, z. B. wenn man durch Sven Johnes ›Ship Cancellation‹ einen erweiterten Blick auf aktuelle Ereignisse erfahren kann.

I. W.: Das muss gute Kunst in jeglicher Hinsicht leisten. Sie braucht diesen Verweis auf unser Dasein. Wir lesen heute z. B. Shakespeare immer noch, weil uns diese Themen immer noch fesseln. Sie sind so systemimmanent und an uns Menschen gebunden, dass sie ihrer Aktualität nie verloren gehen. Bei Sven Johnes fällt mir das leicht, da er sehr von Literatur geprägt wird. Er erzählt immer Geschichten, die dann meist auf dem Kunstwerk mit abgedruckt oder abgebildet sind, das liegt mir sehr nahe. Ich sammle keine reine ›Kunst-Kunst‹. Wenn ich Fotografie habe, die mich besonders anspricht, ist es Dokumentar-Fotografie, die immer eine Art ›Story behind‹ besitzt.

Martin Warnke spricht von politischer Ikonographie. Heute könnte man Dürers Rasenstück unter dem Aspekt des ›Verschwindens‹ der Artenvielfalt lesen. Und die Population seines beliebten Hasen ist auch bedroht. Politisieren wir im Nachhinein?

I. W.: Sie spielen auf die Arbeit von Frank Hesse ›Wildkaninchen‹ an. Da geht es um ein großartiges Paradise Lost für Jean-Jacques Rousseau, der glaubte, auf der St. Peterinsel im schweizerischen Bielersee nach seiner Verfolgung und der Vertreibung aus Frankreich ein Paradies gefunden zu haben. Er hat dann dort

Kaninchen gezüchtet und ausgesetzt und das auch als ein Lebenswerk empfunden. In den 70er Jahren hatte man dann nichts Besseres zu tun, als die Kaninchen komplett auszurotten, weil sie überhand nahmen. Dieses Paradies, das lange genug gehalten hat, wurde zerstört. Ich glaube nicht, dass Rousseau sich in diesem Moment mit seiner Hinterlassenschaft als politischer Mensch begriffen hat, aber das lässt sich natürlich nicht trennen.

Und sein Gesellschaftsvertrag über das Staatsrecht?

I. W.: Er war ja auch Wissenschaftler. Wir haben heute eher diese Haltung, alles zu trennen. Ein Sammler muss eben ein Sammler sein, und ich mag jedoch das Übergreifende sehr gern. Z. B. die wunderbare Arbeit ›N-Strahlen‹ von Frank Hesse. Das ist eine wirklich tragische Geschichte. Ich nehme das Wort sonst nie in den Mund, aber der Wissenschaftler René Blondlot, der auch mit Einstein befreundet war, glaubte, eine neue Strahlung entdeckt zu haben, die er dummerweise nie nachweisen konnte. Nachdem er von den Franzosen einen Nationalpreis bekam, wurde er von den Wissenschaftlern vom Olymp gestürzt und verschwand völlig von der Bühne. Er war die tragische, negative Figur der Wissenschaft, ein angeblicher Scharlatan. Und sein Scheitern ist exemplarisch und für mich Grund genug, ihn besonders zu mögen. Vielleicht hat Blondlot sein Leben lang deutlich mehr wissenschaftlich gearbeitet, ist mit mehr Motivation morgens aufgestanden und abends ins Bett gegangen im festen Glauben, seine Jahrhundertentdeckung dann doch beweisen zu können, als Einstein, der später eher eine Art Physik-Promi wurde.

Bei Einstein fand ich schön, wie er und Niels Bohr beim Briefwechsel ein ästhetisches Empfinden für ihre Welt entwickeln konnten. Einstein hat bei einer Formel, die er Bohr geschickt hat, angemerkt, sie sei nicht schön, sie könne so nicht stimmen. Nach Monaten des Nachrechnens hat Niels Bohr dann genau das bestätigt. Das ist etwas, das es in der Wissenschaft so selbstverständlich wie in der Kunst gibt: Wissen und Durchschauen für die wenigen Seligen, die das können.

Ich habe hier in der Ausstellung noch ein paar Arbeiten von Rolf Julius, einem Synästhetiker. Er war für mich völlig einleuchtend, wenn er sagte, dass ein Klang nicht zu dem Grau einer mit Pigment bestreuten Glasscheibe passen würde: Um ihn zu korrigieren, habe er die Glasplatte verkleinern müssen. Für Wissende sind die für Laien durchaus wundersamen Gesetze eben ganz natürlich. Wenn Julius auf Ausstellungen um Erklärungen seiner Arbeiten gebeten wurde, brach er oft ab mit sehr höflichen Worten, dass er es weiter nicht erklären könne.

Ich habe auch dafür gesorgt, dass seine fast intime Arbeit an der roten Wand im Tunnel der Weserburg endlich seit langem wieder funktioniert.

Unter dem Aspekt des Entstehens stellen Sie ein Bild gerade durch Umweltverschmutzung erst her: Staub, saurer Regen, Abgas, Matsch usw. bilden seit 2002 ein wahres ›Drecksbild‹ auf der Leinwand (13 × 18cm) an Ihrem Auto. Wird die ›Gemeinschaftsarbeit‹ mit Karin Sander eines Tages hinter Glas und gerahmt an der Wand landen?

I. W.: Vorerst nicht. Der Wagen, eine gelbe Lotus Elise, hat gerade glücklicherweise wieder den TÜV bestanden. Ich fand es einfach schön, eine Arbeit unterwegs dabei zu haben. Ich wollte sie nicht nur der Umwelt aussetzen, sondern auch meinem Leben. Die Patina-Bilder basieren auf dem Prinzip, dass man eine leere Leinwand bekommt und man dann damit machen kann, was man will. In der Ausstellung hängt eine Arbeit, die außen an einer früheren Wohnung entstanden ist. Nachdem sie zu einer Ausstellung geschickt wurde und dafür von dem Ort ihres Entstehens entfernt werden musste, war sie für mich fertig. Als sie zurück kam, habe ich sie konsequenterweise auch verglast.

Karin Sander hat mir dann eine zweite Leinwand geschenkt, die an derselben Stelle die erste ersetzen sollte. Darum bin ich nun in der glücklichen Lage, ein Diptychon zu besitzen, das aus zwei sehr ähnlichen Arbeiten besteht. Die Arbeit, die an der Rückscheibe des Lotus hängt, musste dagegen noch nie vom Nagel genommen werden. Vom wissenschaftlichen Standpunkt halte ich es für ein Wunder, dass drei Saugnäpfe sie seit fünfzehn Jahren perfekt halten. Als Karin die Arbeit mal für eine Ausstellung haben wollte, wurde sie ganz selbstverständlich mit dem Auto zusammen ausgestellt. Das war der einzige Farbfleck im Raum, und viele Besucher haben die kleine Arbeit an der Rückscheibe, die auf eigenartige Weise eher eine Art – entschuldigen Sie das Wortspiel – Autobiografie des Sammlers darstellt, gar nicht wahrgenommen.

Nicht nur bildende Kunst: Manuskripte, Roh-, Vorfassungen und Korrekturfahnen bilden einen Schwerpunkt in Ihrer Sammlung, und alle Exponate stehen in Bezug zueinander.

Gauguin besuchte die Literatur-Gesellschaft Mallarmés, der wiederum war mit Manet befreundet, »wie Baudelaire ein Freund Delacroix‘ gewesen war; nicht die Theoretiker, die Dichter – genau gesagt, Baudelaire und Mallarmé – sind die besten Kenner der Malerei ihrer Zeit,« schreibt André Malraux in »Das imaginäre Museum«.

Sind es diese Verknüpfungen zwischen Literatur und bildender Kunst, die Sie interessieren?

I. W.: Ja, unbedingt! Ich wollte, wir hätten solche Politiker wie Malraux, der von seiner Zeit und Kultur deutlich mehr verstand als das, was unter Politikern üblich ist. Gerade die in der Kunst übergreifenden Disziplinen interessieren mich. Es gab einmal ein wunderbares Widmungsexemplar, das war mit drei Signaturen versehen von Joris-Karl Huysmans, der das für Oscar Wilde-Fans so berühmte »Livre jaune« »Gegen den Strich« geschrieben hat, das Dorian Gray vergiftete, von Stéphan Mallarmé und von Odilon Redon.

Sie haben gemeinsam ein Werk einem anderen Schriftsteller gewidmet: Villiers de L'Isle-Adam. Ich ärgere mich heute noch, dass ich damals als Schüler diesen Schatz nicht gekauft habe. Er wäre meiner Erinnerung nach für um die 200 DM zu haben gewesen. Es war eine Symbiose von all diesen Disziplinen, deren Verbindung ich so schätze.

Proust hat seine Kunstkenntnis literarisch auf den Sammler Swann projiziert. Dieser übertrug seine Bewunderung für Botticelli auf seine Geliebte Odette. Er huldigte dem Maler, in dem er meinte, durch die Ähnlichkeit Odettes mit Sephora, seine Zeit mit ihr »einem unschätzbaren Kunstwerk zu widmen.«

Kann ein Kunstwerk einen solch nachhaltigen Einfluss auf den Alltag ausüben?

I. W.: Natürlich! Oscar Wilde meinte, man sollte ein Kunstwerk sein oder eines tragen. Swann ist ja nicht das Alter Ego von Proust, sondern eine Komposition. Er hat sich in sehr vielen Personen gespiegelt. Ähnlich wie bei Oscar Wilde, in dessen »Dorian Gray« es eben neben dem schönen, begehrenswerten Jüngling den reichen, blasierten, zynischen Lord Henry Wotton und den Maler Basil Hallward zwischen ihnen gibt. Wilde schrieb in einem Brief: »Basil Hallward ist das, wofür ich mich halte. Lord Henry das, wofür die Welt mich hält. Dorian ist das, was ich gern sein möchte – in fernen Tagen, vielleicht.« Er selbst sah sich eher in der Rolle des hässlichen Malers, der die Schönheit sieht und sie bewahren will, und für den der Blick wichtiger ist als der Gegenstand. Ich stimme ihm völlig zu, wenn er sagt, dass die Natur die Kunst nachahmt, wenn er in einem Sonnenuntergang nur einen zweitklassigen Turner sah, und wir den Londoner Nebel erst sehen, weil uns die Dichter und Maler dessen geheimnisvolle Schönheit offenbaren.

Es gibt diesen wunderbaren Satz von Joris-Karl Huysmans, der bei Dorian Gray wieder auftaucht: Dieser findet seine Lebensgeschichte »niedergeschrieben, bevor er sein Leben gelebt hatte«. Ich bin fest davon überzeugt, dass es diese Art von Rückerinnerung, diese Spiegelung geben kann.

Nicht durch Schönheit und Stille Größe, sondern durch das Aufreizende, Erschreckende, auch Stigmatisierte offenbaren uns Künstler heute ihre Gedanken und Erkenntnisse.

Das Kunstwerk ohne Netz und doppelten Boden?

I. W.: Kunst, die sich von vorn herein klar darstellt, finde ich uninteressant. Da müssen schon Hintergrund und der zweite Blick her. Ich bin auch ein großer Fan von Konzeptkunst, und bei Malerei reizt mich persönlich, nicht kunstgeschichtlich, nur die konkrete und konstruktive. Ich mag das Vordergründige nicht, weil ich mich ja ein Leben lang damit beschäftigen möchte.

Das Spröde, Hintersinnige der Kunstwerke erschließt sich oft nicht auf den ersten Blick. »Dafür werden wir aber auch sie als letzte von uns lassen. Wir werden sie länger lieben als die übrigen, weil wir länger gebraucht haben, bis wir sie endlich liebten.« Teilen Sie Prousts Erfahrung?

I. W.: Unbedingt. Das macht sicherlich auch die hervorragende Übersetzung von Eva Rechel-Mertens, die diesen wundervollen Tonfall schon sehr gut getroffen hat. Es ist genau das, was an Kunst reizt. Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit, heißt es bei Karl Valentin.

Ich konnte bei Sammlern nie verstehen, wenn sie einen Kunstkauf als gute Gelegenheit bezeichneten oder auf eine Empfehlung hin erwarben. Das kann natürlich auch eine Position sein, ist aber fast ein wenig erbärmlich und ist nicht Sammeln sondern Kaufen. Ich möchte mir das Ganze aneignen.

Für mich ist es auch natürlich, nichts zu tauschen oder zu verkaufen. Laut Proust ist man als Leser eines Buches auch immer der Leser seiner selbst. Ich würde nur ungern einen Teil von mir weg geben. Die Arbeiten sind ja aus persönlichen Gründen angeschafft worden. Auch wenn ich die Gründe irgendwann nicht mehr kenne oder nicht mehr plausibel fände, ich würde sie immer noch respektieren.

Würden Sie einen Künstler auch anregen, eine Arbeit zu machen?

I. W.: Das habe ich schon getan. Gerade bei sehr gut befreundeten Künstlern wie Via Lewandowsky, Sven Johne, Bjørn Melhus oder Stefan Panhans gibt es über diese Freundschaft hinaus gehende Dinge, über die man sich austauscht und wo man sich traut, in diese sehr intimen Bereiche vorzudringen. Bei Via ist das Kuriose, dass wir uns trotz quasi Gleichaltrigkeit siezen. Diese Distanz bei gleichzeitiger Dauerbeschäftigung mit seinen mir überlassenen Werken ist mir sehr wichtig. Man gewinnt dadurch eine Art Respekt, die sonst verloren gehen würde. Das ist eine Hürde, die den Stil bewahrt, was ich fast lustvoll genieße.

Scheiß-Erdanziehung? Der Kreislauf der Gedanken: von der Erde zum Himmel und zur Erde zurück mit der ständigen Sehnsucht ins Unendliche, ins Schwerelose abzuheben: Via Lewandowsky scheint die Bruchlandung menschlicher Träume in unterschiedlichen Varianten zu thematisieren.

I. W.: War es wirklich eine Bruchlandung? Ihre Frage bezieht sich auf die Arbeit ›Last Call Komarow Gedächtnisraum‹. Komarow war der erste Tote im Weltall, der erste, der zwei Mal dort war, und der ohne sein Scheitern sonst vielleicht gar nicht mehr bekannt wäre. Auch ich habe ihn erst durch Vias Arbeit kennen gelernt. Den Künstler reizte die spezielle Rolle, die der Kosmonaut eingenommen hat: In der russischen Raumfahrt war man zum ersten Mal mit dem Problem konfrontiert, jemanden, den man nicht wiedersehen wird, dennoch dreieinhalb Stunden lang noch an der Backe zu haben. Angeblich wusste Komarow, dass die Steuerung seiner Raumkapsel noch nicht ausgereift war und dass er bei der Rückkehr in die Erdlaufbahn verglühen würde, er aber nicht kneifen wollte, weil sonst sein Backup-Pilot Juri Gagarin, der als erster Mensch im All natürlich ›wertvoll‹ war, gestorben wäre. Und diese furchtbare Zeit haben sie dann mit Pseudo-Kommunikation zu überbrücken versucht. Komarow wusste das auch und hat hörbar geschimpft wie ein Rohrspatz.

Die Arbeit besteht aus der letzten Minute des Funkverkehrs, in der die Bodenstation immer noch Prozeduren anstoßen will, um eine Rettung zu fingieren, obwohl sie auf die Sekunde genau wusste, wann Komarow sterben wird. Und er wusste ebenso, da ist nichts mehr zu machen.

Es gibt einen wunderbaren Roman, einer der Lieblingsromane von Via Lewandowsky, von Wiktor Pelewin, ›Omon hinterm Mond‹. Da geht es um die Monderoberung durch die Russen, die aber ohne Rückkehr auskommen muss. Also eine Vorwegnahme der Mars-Eins-Expedition, zu der sich jetzt schon ein paar Hundert Freiwillige gemeldet haben, die für ihr Leben gern zum Mars wollen. Der Roman endet, dass die Russen erfolgreich auf dem Mond landen, und ›anschließend hatten sie noch anderthalb Minuten Freizeit auf dem Mond und erschossen sich dann.« So beiläufig, so lapidar kann eben Siegen sein.

Ich glaube, dass der Moment der Tragik oder des Scheiterns bei Lewandowsky sehr oft kippt. Komarow war dadurch möglicherweise ein großer Star, obwohl die Russen das Drama jahrzehntelang verheimlicht haben. Es kam nur heraus, weil die Amerikaner den Funkverkehr abgehört haben und damit Zeugen wurden. Ich mag auch das Scheitern bei Sven Johne in seiner ganz frühen Arbeit ›Vinta‹, mit der ich ihn entdeckt habe. Sie beschreibt das Desaster des Filmregisseurs Fritz Lang, der ›Die Frau im Mond‹ als erste große Hollywood-Produktion drehen sollte – natürlich, ganz fortschrittlich, mit Ton und in Farbe. Er, ganz Künstler, machte einen Schwarz/Weiß-Stummfilm, der ihn ruinierte und seine Hollywood-Karriere jäh beendete.

In diesem Scheitern hat er aber ein großartiges Kunstwerk geschaffen, einen Klassiker der Science-Fiction-Filme. Und weil es ein Stummfilm war, musste er für die Raketenstarts etwas erfinden, was wirklich jeder kennt: den Countdown nämlich, also das Herunterzählen bis zum Zünden der Rakete.

So wie die wohl größte Arbeit von Anton Stankowski, der auch in der Ausstellung als konkreter Maler vertreten ist, buchstäblich jeder auf der Welt kennt, aber kaum jemand den Künstler nennen könnte: er hat das Logo für die Deutsche Bank gestaltet. Ist das Scheitern, oder ist er ein übergroßer Künstler? Stankowski hat übrigens auch für meine Softwarefirma das Logo gestaltet, und ich bin dankbar, dass ich auch eine ganze Reihe von künstlerischen Arbeiten besitze.

Es gibt einen weiteren Künstler in der Ausstellung, von dem auch jeder eine Arbeit kennt. Es ist die meist fotografierte Arbeit; sie ist wirklich jeden Tag im Fernsehen zu sehen, und sie ist jeden Tag in einer deutschen Zeitschrift abgedruckt: ich meine das Euro-Denkmal von Ottmar Hörl, das bis zum kürzlichen Umzug in Frankfurt vor dem Eurotower der EZB, der Europäische Zentralbank, stand. Niemand hält das für ein Kunstwerk, jeder glaubt, es sei ein Logo. Ist ein Künstler gescheitert, der etwas gemacht hat, von dem niemand die Urhebererschaft kennt? Der könnte ja fast eine tragische Person sein, vor allem, da es sich um eine große Skulptur im öffentlichen Raum handelt. Großes Scheitern und großer Erfolg liegen ja nicht erst seit Samuel Beckett eben oft haarfein nebeneinander.

Das Kippen bei Lewandowsky zeigt sich auch in seiner Ausstellung ›Hokuspokus‹. Wie ein Magier verwandelt er das Beliebige, Alltägliche in geheimnisvolle Objekte mit Eigenleben. Zieht er uns den vertrauten Teppich der Wahrnehmung unter den Füßen weg?

I. W.: Er hat schon etwas Paradoxes und ist sehr nah an Oscar Wilde, auch mit seinem Humor. (Obwohl das mein Blick ist, da Wilde einer meiner Hausgötter ist, von dem ich seit Schultagen eine Sammlung von Erstausgaben und vielen raren Büchern habe). Das Paradoxe spiegelt sich in seinen Arbeiten, in dem er toten Objekten Leben einhaucht. Der Baseballschläger ist hier sicherlich ein gutes Beispiel, der zuckt eben. Es gibt die Blumenvase, die rotiert, ein Bauhelm, der hüpfet oder – auch hier in der Ausstellung – eine Leinwand, die singt, wenn man vor ihr stehen bleibt.

Umgekehrt interessiert Lewandowsky sich sehr für Menschen. Ich habe eine Ausstellung gemacht, der ich den Titel ›Diese Scheiß Sterblichkeit‹ gegeben habe, ein Zitat von Durs Grünbein, mit dem der Künstler oft zusammenarbeitet. Darin ging es nicht um den Tod, sondern eher um den Übergang vom einen in den anderen Zustand. Ersteres wäre dem Künstler sicherlich zu banal. Es geht nicht um den toten oder den lebendigen Komarow. Das ist für mich wirklich Werner Heisenberg oder Schrödingers Katze, es ist nicht das Doppelböckige, sondern das doppelt Seiende. Die Katze ist sowohl tot als auch lebendig. Und auch Komarow war sozusagen dreieinhalb Stunden sowohl tot als auch lebendig. Darum ist es mir wichtig zu betonen, dass das Thema von Lewandowsky häufig der Übergang vom Leben zum Tod ist. Ich glaube, dass den Leuten diese Art von Humor oft entgeht, und das hat mit Arbeit zu tun. Man muss sich die Sehkraft des zweiten Blicks erarbeiten. Da fühle ich mich als Sammler mit weniger Ressourcen privilegiert: entweder man hat Geld oder man hat Zeit. Prousts ›Recherche‹ beginnt eben mit dem Wort ›longtemps‹ und endet auch mit ›temps‹.

Reizt Sie das wenig Beachtete oder vielleicht sogar das Verachtete?

I. W.: Ich finde natürlich das Erklärungsbedürftige besonders schön! Das sofort Einleuchtende ist für mich als Sammler völlig unspannend. Ich empfand es als ganz großes Lob von Lewandowsky, dass er mir Arbeiten überlassen hat, von denen er sich nie zu trennen gedachte, die er normalerweise nie verkaufen würde, wie etwa der ›Gnadenschuß‹, der auch in der Ausstellung hängt. Vor zwanzig Jahren, als ich mich für diese Arbeit interessiert habe, sagte er, dass sie ihn überall hin begleitet hätte, dass sie immer über seinem Sofa hing. Und er mit einem Male begriffen hätte, dass ich mich immer für ganz bestimmte Arbeiten aus seinem Werk interessieren würde, die er selber gerne zusammenhalten würde, und die damit auf glückliche Weise in die Hände eines Sammlers kämen.

Das Foto ist aus einem furchtbaren Begleitbuch zu den ›Stahlgewittern‹ von Ernst Jünger aus dem ersten (und ersten medial bebilderten) Weltkrieg. Es stellt exakt den Moment dar, in dem ein Pferd ›übergeht‹. Der Körper wird im Moment des Todes leichter, das ist eine chemische Reaktion. Schon im Mittelalter konnte man das ziemlich genau messen, aber die Erklärung war wissenschaftlich wenig haltbar: es sei das Gewicht der Seele, die den Körper verlässt. Ich fand, dass diese Darstellung einer Tötung nichts Brutales hat, eher etwas Zärtliches. Diesem Wesen wird so etwas gegeben wie Sterben. Und es wird gleichsam der letzte Gedanke des Pferdes abgebildet durch das schwarze Quadrat, das neben dem Foto hängt, als Abbild der Seele des Pferdes, und gleichzeitig ist es die Keimzelle der modernen Kunst.

Was hat es mit Ihrer neuesten Idee ›In Best Hands‹ auf sich?

I. W.: Sammeln macht ja, ganz wie die Neonarbeit ›Pleasures‹ von Sylvie Fleury zeigt, durchaus Vergnügen, Ich bin aber überzeugt, dass Leute viele schöne Dinge haben, die sie jedoch nie auf irgendwelchen Plattformen anbieten. Sie wären aber durchaus zu bewegen, sich von ihnen zu trennen: durch eine gute Geschichte, einen fairen Preis und das Argument, dass sie schließlich in gute Hände kommen. Das ist etwas, was mir im Internet fehlt, und glücklicherweise bin ich nicht der Einzige, der das meint. Ich habe ein Startup gegründet, Investoren ins Boot geholt und eine Plattform entwickelt, die nicht Angebote, sondern Nachfragen in Form von Suchstories präsentiert. Bekommen statt Suchen also. Anfang des Jahres geht inbesthands.com online.

Ivo Wessel, können Sie zum Schluss etwas zum Titel der Ausstellung in der Weserburg sagen?

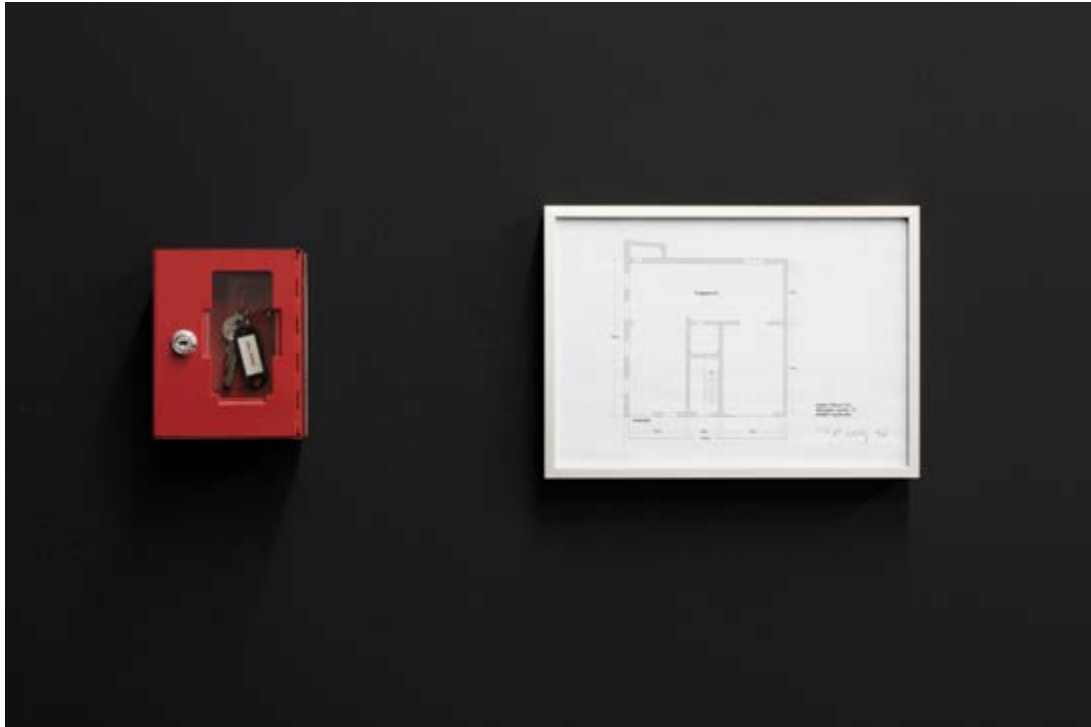
I. W.: Der wunderbare Satz »Der Raum zwischen den Personen kann die Decke tragen« gilt für wirklich alles: Film, Kunst, Museen, Sammeln; und er entstammt meinem Lieblingsfilm ›Der Stand der Dinge‹ von Wim Wenders, den er seinem Alter Ego Friedrich Munro während der nächtlich-melancholischen Bilanz zwischen Regisseur und Produzent in den Mund legt. Gedreht 1982, auf mühselig in der Welt zusammengesuchtem Schwarz/Weiss-Material, weil das schon damals nur noch auf Vorbestellung hergestellt wurde, gedreht nach Wenders' künstlerischem Hollywood- und Amerika-Debakel, nämlich dem von Francis Ford Coppola produzierten Film ›Hammett‹, und gedreht spontan ohne Drehbuch mit Freunden und jeder Menge Wut im Bauch in Lissabon in jenem Hotel, dass auf der westlichsten Nasenspitze von Europa steht. In der Ausstellung gibt es neben vier von Wenders aufgenommenen Fotos des Hotels auch den Filmausschnitt, sowohl in der synchronisierten DVD- als auch in der gerade ganz neu restaurierten 4K-Fassung. Für mich das schönste Ergebnis von Scheitern in der Kunst.

Interview von Christine Breyhan

Ausstellungsansichten



Ottmar Hörl
You're welcome



Stefan Panhans
Sorry (Videostills)

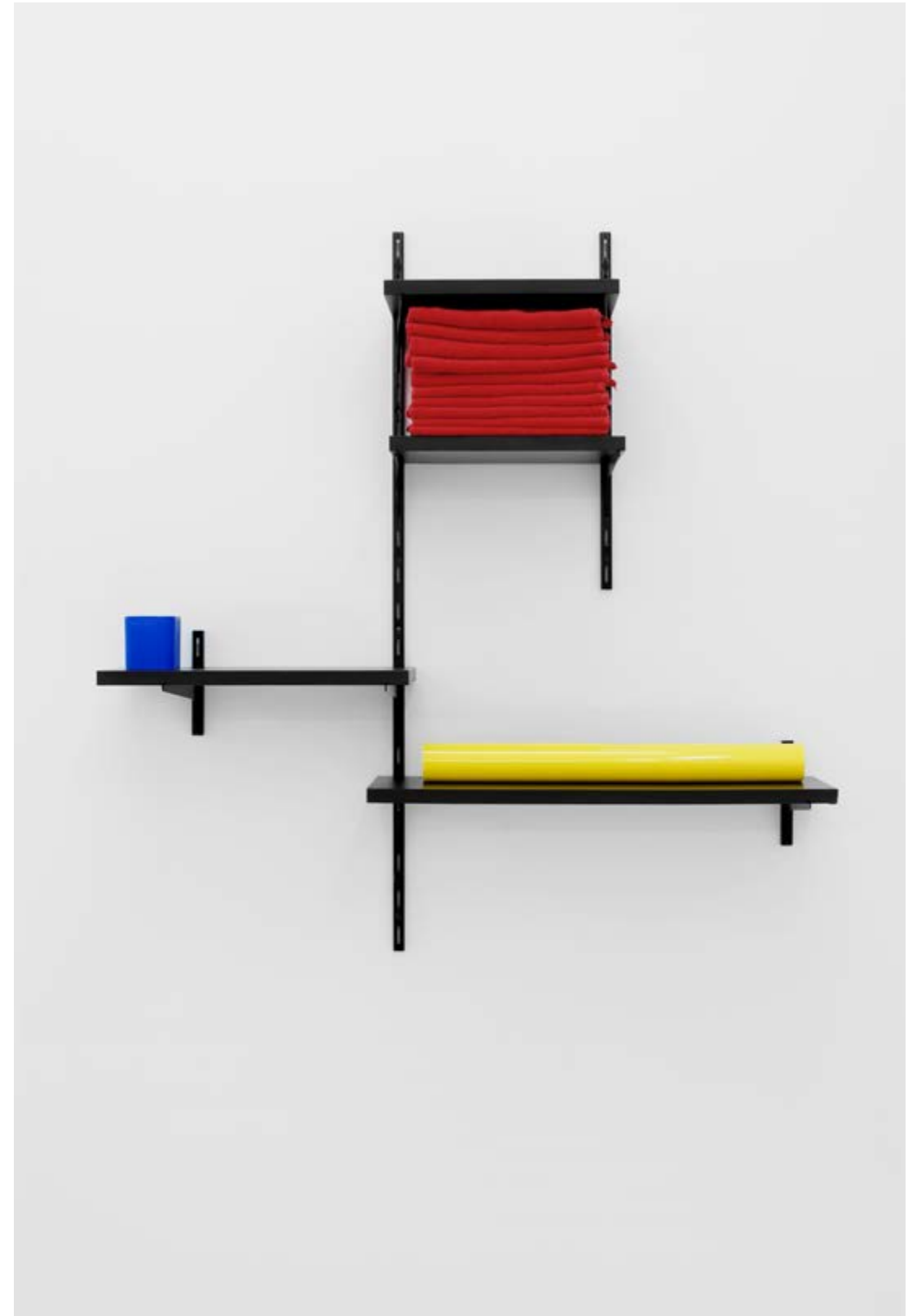


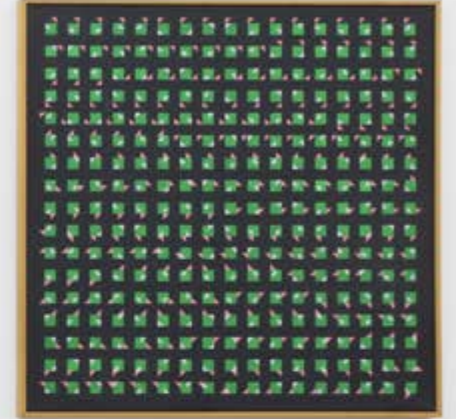
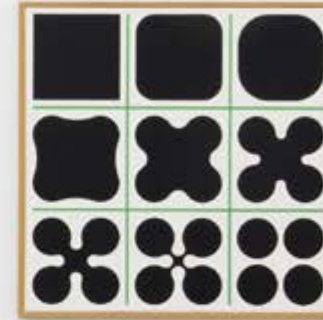
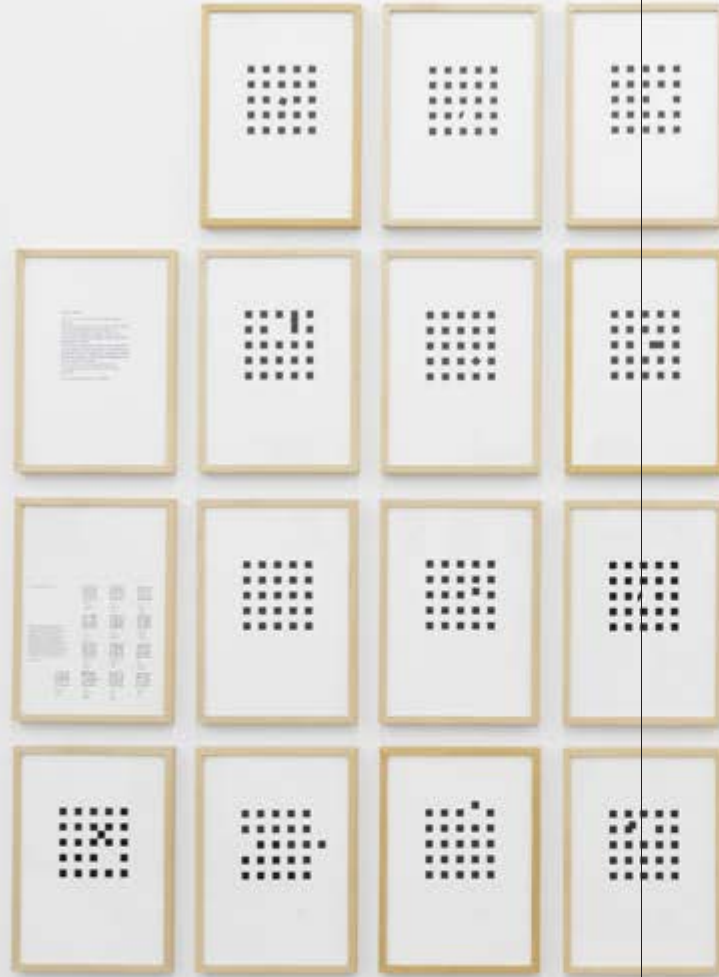


Florian Slotawa
Tapes (Detail)

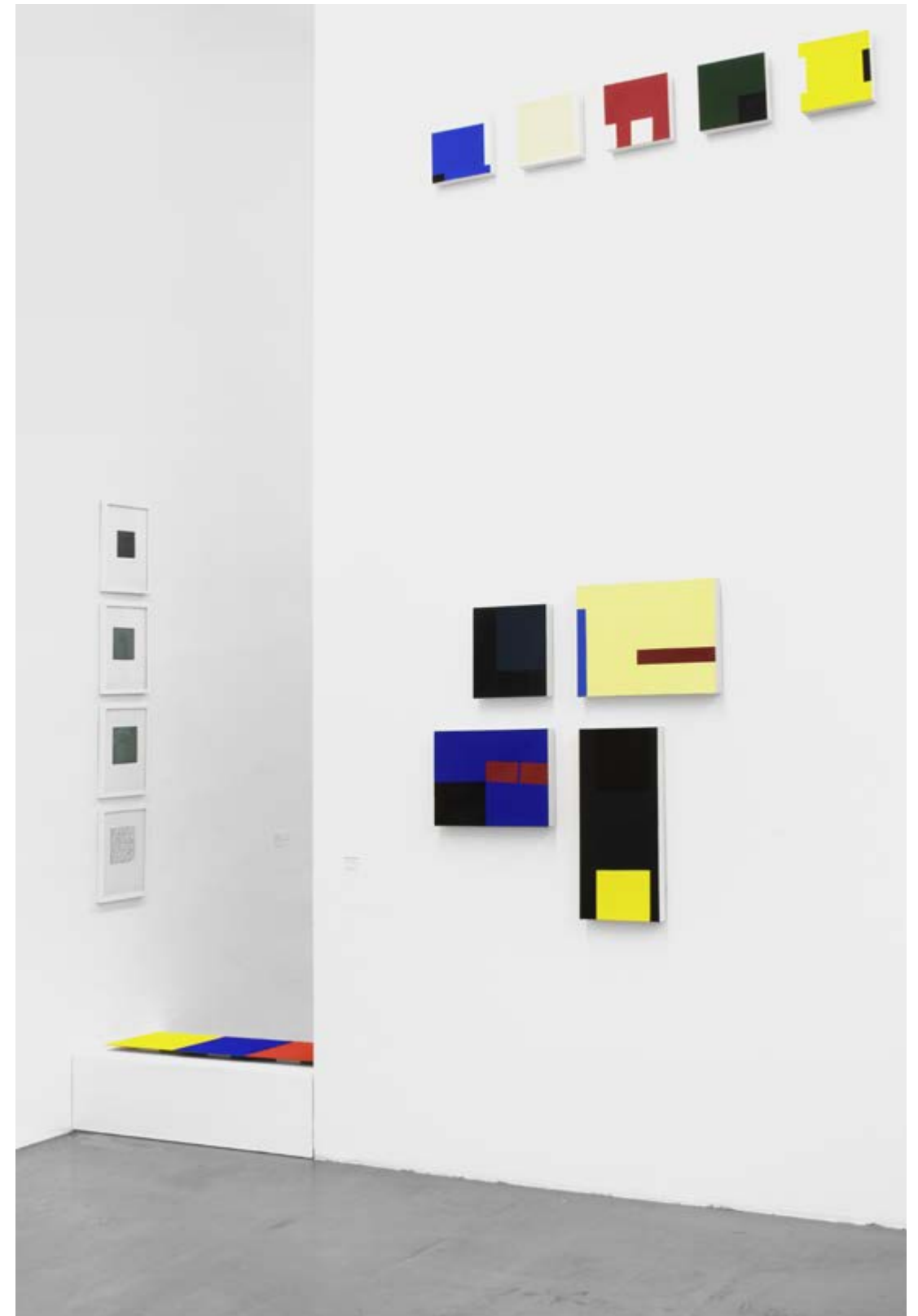


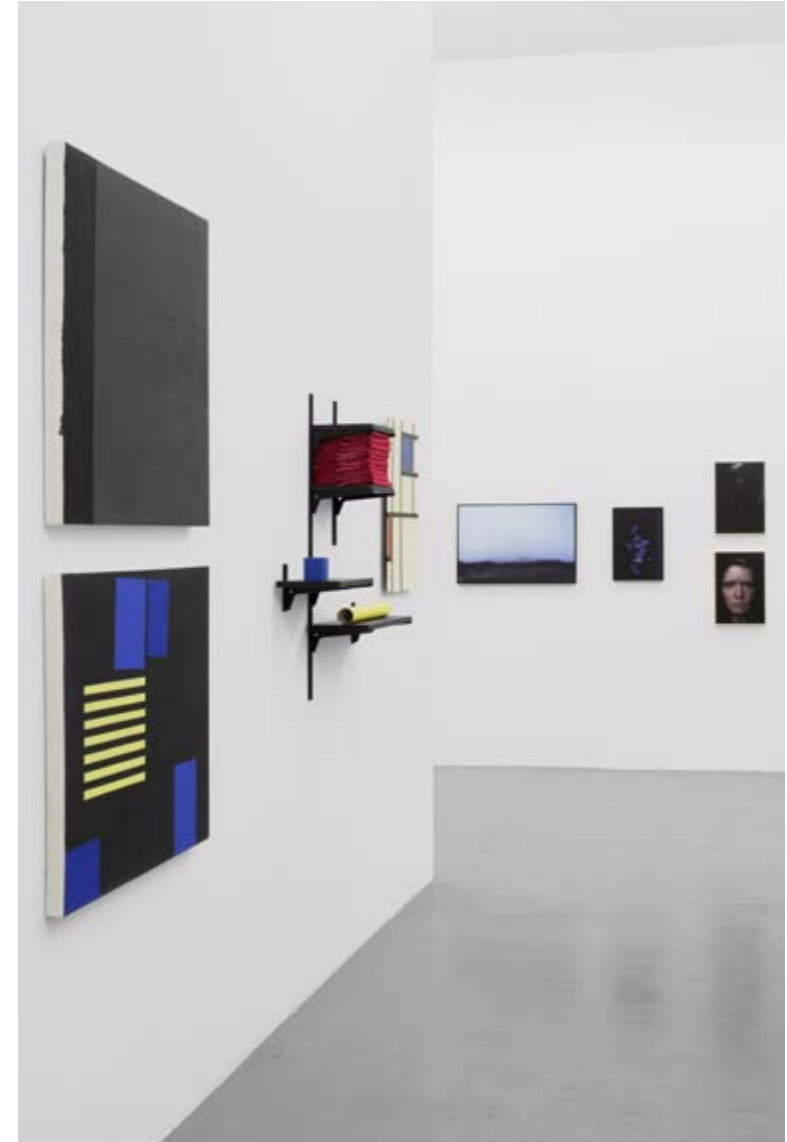
Mathieu Mercier
Drum 'n' Bass Lafayette





Enzo Maiolino
Pentamini, Composizione Verticale, Incastro T















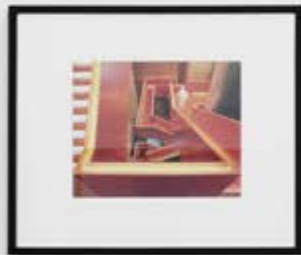






Frank Hesse
N-Strahlen

Christian Marclay
o.T. / Record without a cover



Hans Richter
Ohne Titel (Orchestration der Farbe)

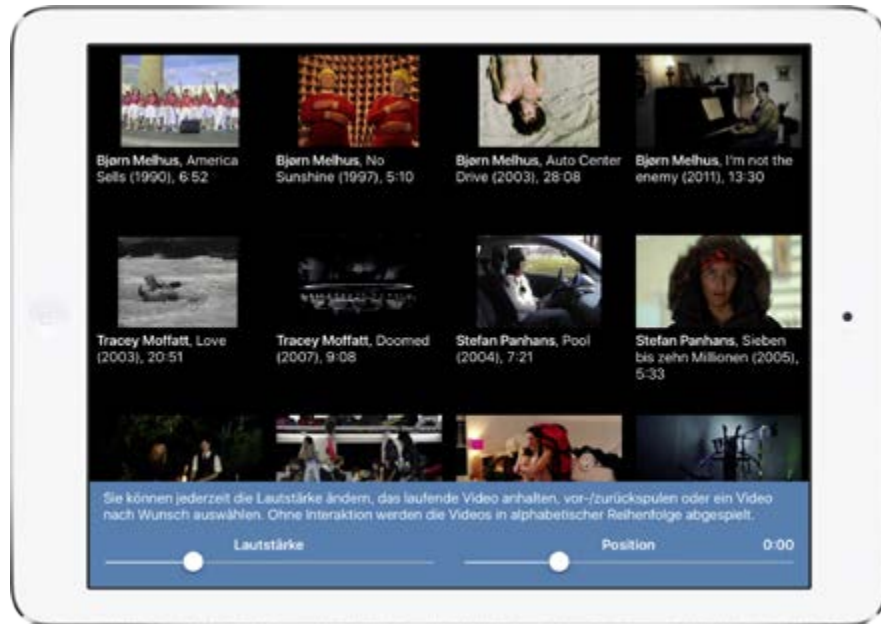


Ken Adam
Ohne Titel





Videoarbeiten im Projektionsraum
Auswahl über iPad mit eigens entwickelter Video-App



Marc Aschenbrenner
Im Abri (Videostills)



Marc Aschenbrenner
Zweite Sonne (Videostill)



Marc Aschenbrenner
Im Guggaruz (Videostills)



Marc Aschenbrenner
Gulli (Videostills)



Marc Aschenbrenner
Im Grün (Videostill)



Marc Aschenbrenner
6 Ameisen (Videostill)



Sarah Baker

A Portrait of Bill May, Part I (Videostills)



Yvon Chabrowski

An interview with H.R.H. The Princess of Wales (Videostills)



Claude Closky

My 20 favorite minutes (Videostills)



Frank Hesse

Florenz – Von St. Croce zum Kunsthistorischen Institut (Videostills)



Sven Johne

Elmenhorst (Videostills)



Sven Johne

Wissower Klinken (Videostills)



Sven Johne
Tears of the Eyewitness (Videostills)



Christian Marclay
Telephones (Videostills)



Sven Johne
Jutta (Videostills)



Bjørn Melhus
No Sunshine (Videostill)



Bjørn Melhus
America sells (Videostills)



Bjørn Melhus
Auto Center Drive (Videostills)



Bjørn Melhus
I'm not the enemy (Videostills)



Tracey Moffatt
Doomed (Videostills)



Tracey Moffatt
Love (Videostills)



Stefan Panhans
Noch ein Sportstück (Videostill)



Stefan Panhans
Homestory (Videostills)



Stefan Panhans

Who's afraid of 40 Zimmermädchen (Videostills)



Stefan Panhans

Sieben bis zehn Millionen (Videostill)



74

Stefan Panhans

Pool (Videostill)



Vandy Rattana

Bomb Ponds (Videostills)



75

Sebastian Stumpf
Wasserbecken (Videostills)



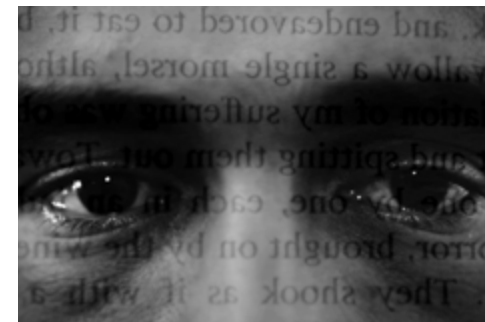
Sebastian Stumpf
Inseln (Videostill)



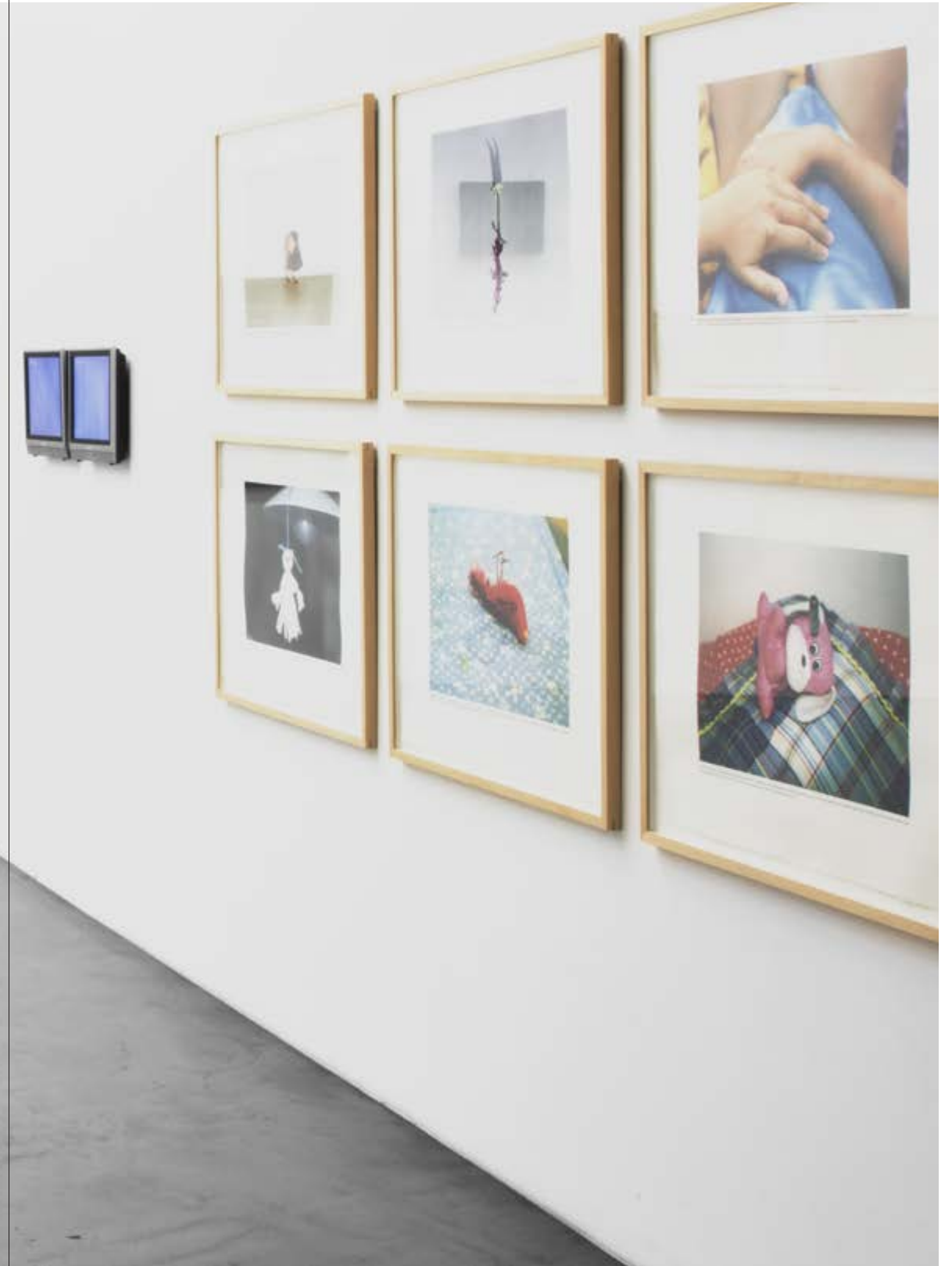
Wim Wenders
Der Stand der Dinge (Videostills)



Donata Wenders
JRRJ James Reading – Reading James (Videostills)











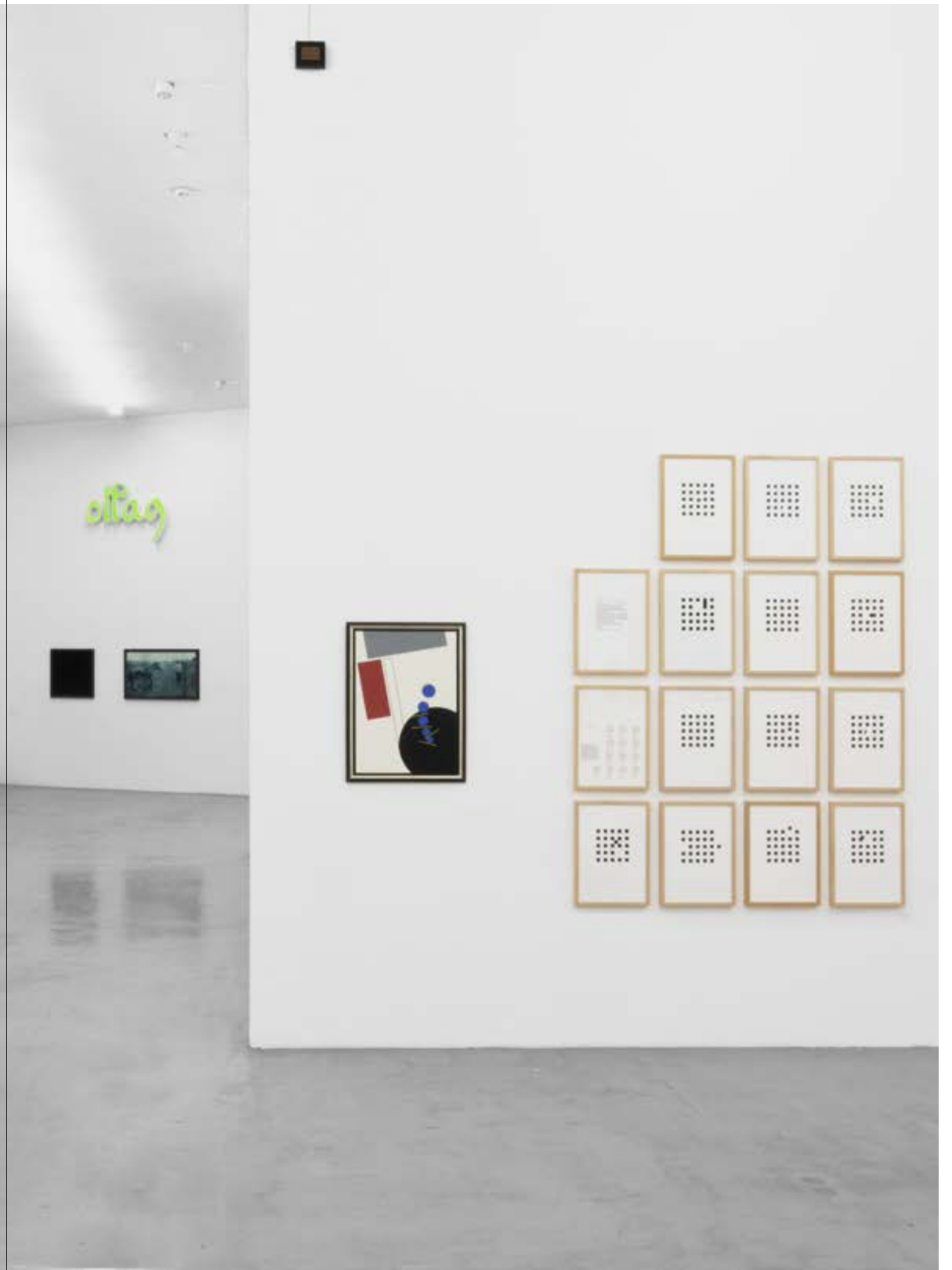
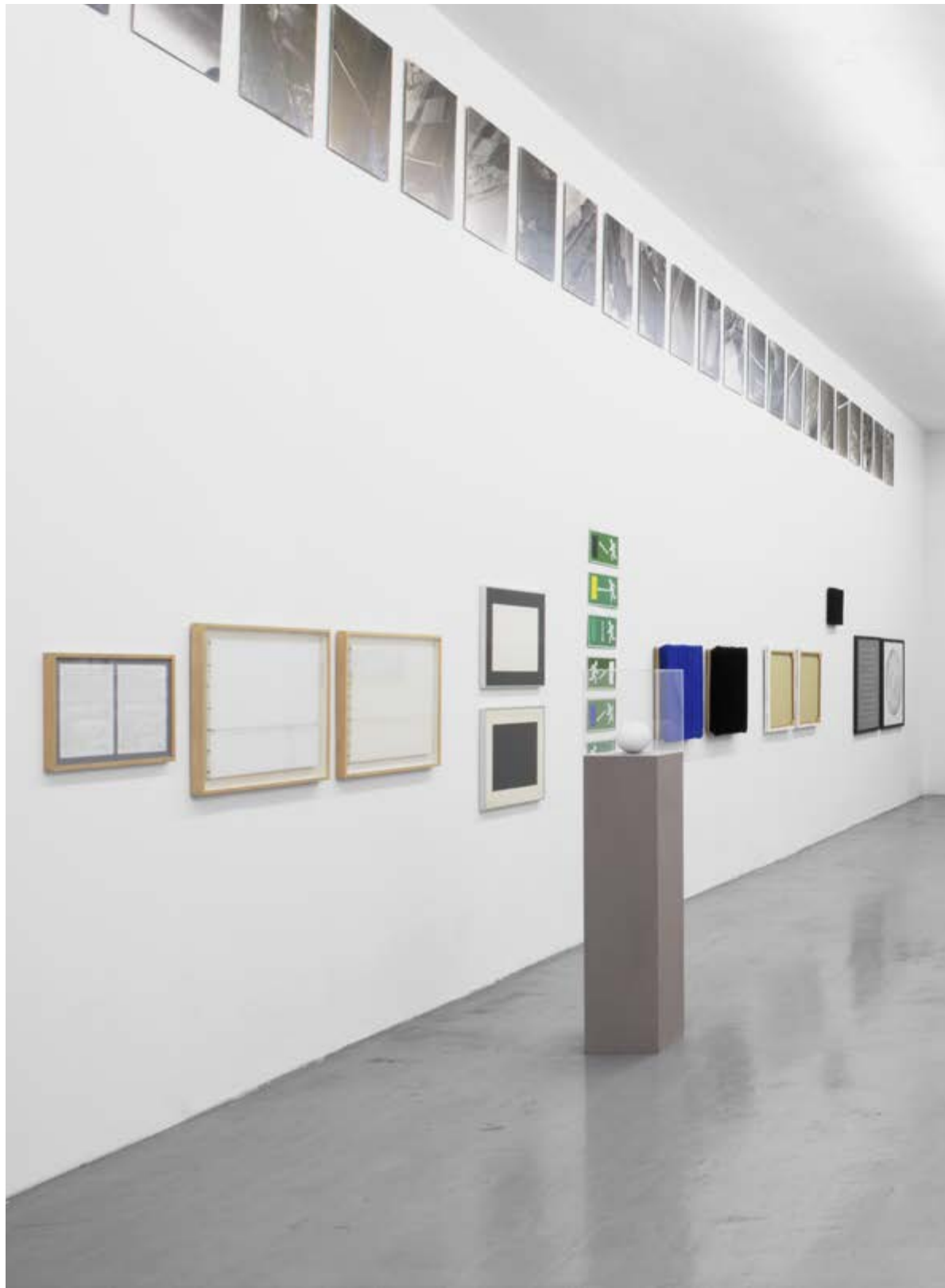
Donata Wenders

JRRJ James Reading – Reading James













Künstlerinnen und Künstler

Susanne Fleischhacker

*1968 in Erkelenz

Lebt und arbeitet in Braunschweig

Die Künstler der Minimal Art wollten mit ihren Werken eine Kunst verwirklichen, die in ihrer Buchstäblichkeit auf nichts verwies, als auf sich selbst. Die nachfolgende Generation junger Künstler griff zwar ihre Errungenschaften auf, setzte sie aber nun ein, um sich mit minimalistischen Mitteln neue erzählerische Möglichkeiten und Wirklichkeitswahrnehmungen zu erschließen. Die Malerin Susanne Fleischhacker hat diesen Ansatz auch auf die Form- und Farbreduktion übertragen, wie wir sie aus der monochromen und konstruktivistischen Malerei kennen. In ihren Bildern finden sich oft dominante einfarbige Gründe, stets aufgelockert von geometrischen Formen, von Rechtecken, Kreisen und Streifen. Fleischhacker entwickelt ein diffiziles Formenspiel, das sich keiner Ordnung zu fügen scheint, obwohl es doch klar definierten Ordnungsgefügen entnommen ist. Zur Begründung ihrer eigenwilligen Bildgestaltung hat sie darauf hingewiesen, dass sie in ihren Werken aus den 1990er Jahren architektonische Anregungen verarbeitet, die sie auf Spaziergängen gewonnen und in Skizzenbüchern festgehalten hat. In den Bildern dieser Zeit sucht man jedoch vergeblich nach den ursprünglichen Anlässen. Im Unterschied zu Sarah Morris, die gleichfalls Stadteindrücke in strenge geometrische Bildformen übersetzt, bemüht sich Fleischhacker um eine Bildsprache, die in ihrer Offenheit den schweifenden Blick der Flaneurin bewahrt und zugleich in eine geometrische Bildstruktur von reiner Farbigkeit übersetzt.

Das Wechselspiel zwischen einer selbst-reflexiven Kunstsprache und einer aus sinnlichen Erinnerungen entwickelten Bildkomposition prägt Fleischhackers Kunst. Wer ihre Bilder, ohne ihren Entstehungsanlass zu kennen, wahrnimmt, wird sie vermutlich aus der Tradition der geometrischen Abstraktion zu begreifen versuchen. Wer sich hingegen ihre Bilder aus dieser Tradition erschließen will, wird sie als eine Art Auflösung einer sich selbst genügenden Bildsprache empfinden. Dass uns Fleischhacker in dieser Ungewissheit vor den Bildern verharren lässt, verleiht ihrem Werk seine Unverwechselbarkeit.

Text: Guido Boulboullé

Ken Adam

*1921 in Berlin

Lebt in London (UK)

Marc Aschenbrenner

*1971 in Linz

(Österreich)

Lebt und arbeitet
in Berlin

Sarah Baker

*1977 in San Francisco,

Kalifornien (USA)

Lebt und arbeitet in
London (UK)

Marcel Buehler

*1969 in Mülheim

an der Ruhr

Lebt und arbeitet in
Berlin

Yvon Chabrowski

*1978 in Ost-Berlin

Lebt und arbeitet
in Berlin und Leipzig

Sylvie Fleury

*1961 in Genf (Schweiz)
Lebt und arbeitet in Genf (Schweiz)

›Pleasures‹, ein in kühn geschwungener Handschrift gesetztes Wort, leuchtet feuerrot auf schwarzer Wand. Als gelte es, in der Weserburg Reklame für ein bekanntes Parfüm zu machen, oder auf Vergnügungen mancher Art zu verweisen, sie schlichtweg zu behaupten oder den Besuchern zu verordnen. Doch was ist konkret gemeint? In der Tat erinnert dieses Schriftzeichen u.a. an Neonreklame aus sogenannten Vergnügungsvierteln, in denen das, was angeblich Vergnügen bereiten soll, zum alltäglichen Geschäft und zum Leben selbst gehört. Sylvie Fleury nimmt seit vielen Jahren als Künstlerin Anteil an den Grundlagen und Phänomenen einer Gesellschaft, in der nicht nur die Zirkulation von Waren und Ideen, sondern auch mancherlei Zeichensetzungen an der Tagesordnung sind. Sie adaptiert bekannte Schriftzüge und Corporate Identities von Produktlabels und Hochglanzmagazinen, sie zitiert aus dem Fundus der Mode, der Kosmetika und derjenigen Bereiche, die gemeinhin mit Luxus und Glamour in Verbindung gebracht werden. Doch indem sie diese erkennbaren und weithin bekannten Zeichen des Überflusses aus der Konsumwelt in den Kontext der Kunst stellt, macht sie sie zu Denkbildern. Mit anderen Worten: Wir beginnen angesichts der Deplatziierung eines solchen Zeichens anders über seine Botschaft, seinen Wahrheitsgehalt und sein vorgebliches Versprechen nachzudenken, als wenn wir es am angestammten Platz, z.B. in einer Einkaufsstraße sähen.

Sylvie Fleury stellt auf diese Weise nicht nur den Unterschied zwischen High- und Low-Culture in ihrer Arbeit grundsätzlich infrage. Sie schafft es auch, die Glätte, Gefälligkeit und Unhinterfragbarkeit einer plakativen Selbstbehauptung zur Disposition zu stellen. Sylvie Fleury verwandelt Werbebotschaften in Kunst-Zeichen. Im Falle von ›Pleasures‹ bedeutet dies, dass wir den roten Schriftzug lesen und zugleich merken, dass wir uns inmitten einer ästhetischen Operation befinden, in der Sehen und Denken gleichzeitig stattfinden – und die uns im lesenden Nachsinnen zudem Vergnügen bereitet.

Text: Peter Friese

Frank Hesse

*1970 in Stuttgart
Lebt und arbeitet in Zürich (Schweiz)

Die Diainstallation ›Wildkaninchen‹ (2007) erzählt die ungewöhnliche Geschichte von Wildkaninchen auf der St. Petersinsel, präsentiert durch historisches Bildmaterial und Fotografien aus den 1970er Jahren, die für wissenschaftliche Zwecke angefertigt wurden. Noch während der 1990er Jahre lebte auf der Schweizer Insel im Bielersee eine einzigartige Population von Wildkaninchen. Deren Ansiedlung geht auf den Philosophen Jean-Jacques Rousseau zurück, der seit dem Verbot seiner Schriften 1762 auf der Flucht vor den französischen Obrigkeiten war und 1765 einige Wochen auf der St. Peterinsel verbrachte. Da seine Zeit auf der St. Petersinsel nach Aussage des Philosophen die schönste seines Lebens gewesen sei, versuchte er, die Behörden zu überzeugen, ihm die Insel als Exil zu überlassen. Das Gesuch wurde jedoch abgelehnt und Rousseau blieb nur die Möglichkeit, seine Flucht fortzusetzen. Doch zuvor siedelte er auf der unbewohnten Nachbarinsel Kaninchen aus, die »sich hier ungestört vermehren konnten, ohne etwas fürchten zu müssen oder einen Schaden anzurichten« (Rousseau).

Frank Hesses Auseinandersetzungen mit kulturhistorischen Randnotizen und Fundstücken verankern sich an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft und verweisen auf die Verwandtschaft, die wissenschaftliche und künstlerische Neugier und Sinnstiftung aufweisen können. Seine Kunst erinnert daher an eine wissenschaftliche Dokumentation von Forschungsergebnissen, aber ist keinesfalls trocken oder zäh, sondern poetisch, hintersinnig und auch humorvoll. Hesses Vorliebe für gescheiterte Schicksale ist hierbei auffällig. Die Geschichte zu Rousseau und seinen Kaninchen, die er als Stellvertreter für sein erhofftes Leben auf der Insel auserkor, endet tragisch. Wie Rousseaus Versuch, auf der Insel zu leben, fehlschlug, so gelang es letztlich auch den Wildkaninchen nicht, ungestört auf der Insel zu leben. In den 1990er Jahren wurden die Kaninchen zur Plage erklärt, sodass die Aussetzung von Iltissen und Mardern die Wildkaninchen auf der St. Petersinsel in kurzer Zeit ausrottete.

Text: Sabine Pinkert

Jenny Holzer

*1950 in Gallipolis, Ohio (USA)
Lebt und arbeitet in New York (USA)

Jenny Holzer arbeitet mit der suggestiven Wirkkraft von Wortbotschaften, die wir aus der Werbung und dem alltäglichen Leben kennen. Thematisch umspannen ihre Arbeiten unsere Alltagswelt, aber auch Themen wie Krieg, Krankheit, Gewalt und Sexismus. Die beiden ausgestellten LED-Displays zeigen Textfragmente aus den Arbeiten ›Truisms‹ (1977–1979) und ›Laments‹ (1989). In hoher Geschwindigkeit erscheinen auf den kleinen Displays jeweils nur ein bis zwei Buchstaben, sodass die Sätze nur schwer zu lesen sind.

In ihrer Arbeit ›Truisms‹ (dt. Binsenweisheiten) hat Jenny Holzer Lehrsätze, Aphorismen, Urteilssprüche, aber auch direkte Anforderungen zusammengetragen: »don't place too much trust in experts«, »artificial desires are despoiling the earth«, »morals are for little people«, »absolute submission can be a form of freedom«, »people who don't work with their hands are parasites« usw. Mit ihrem im Titel verkündeten Wahrheitsanspruch sprechen sie fast schon autoritär »von oben herab« – philosophisch und belehrend zugleich. Sie beschreiben individuelles Verhalten, aber auch größere gesellschaftliche Zusammenhänge. Der normative Anspruch einzelner Aussagen wird durch die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Botschaften ad absurdum geführt. Die Wahrheitssprüche geraten in Konflikt miteinander, ihre Verwobenheit im Diskurs um Moral wird sichtbar.

Durchgängige Themen der zweiten Arbeit ›Laments‹ sind Krankheit, Verfall und Tod. Die hier formulierten Wehklagen stehen im Zusammenhang mit dem Ausbruch und dem gesellschaftspolitischen Umgang mit AIDS: »i learn that time does not heal«, »i do not want to be left to be eaten« u.a. Die Serie lädt zum Nachdenken über die Unausweichlichkeit des Todes ein, aber auch zu einer kritischen Reflexion des gesellschaftlichen, tabuisierenden Umgangs mit Krankheiten.

Die in Jenny Holzers Wortbotschaften behandelten Themen sind immerwährend aktuell. Mit ihren lyrisch-poetischen Ausformulierungen machen sie uns betroffen, berühren, provozieren oder ermutigen uns. In der Schlagkraft des Emotionalen und Schockierenden schwingen immer auch gesellschaftskritische Impulse mit. Sie bewirken fast

zwangsläufig eine Stellungnahme und Verortung des Selbst im Diskurs um Werte und Normen.

Text: Ulrike Miriam Bausch

Ottmar Hörl

*1950 in Nauheim
Lebt und arbeitet in Frankfurt/Main,
Nürnberg und Wertheim

Ottmar Hörl hat sein künstlerisches Vorgehen als ein »organisiertes anarchistisches Gestaltungsprinzip« charakterisiert. Er vermischt die Aufspaltung sozialer Wahrnehmungsmuster, die er betreibt, mit einem hintergründigen Witz, mit dem er gängige Erwartungen an die Kunst unterläuft. Für seine anarchistischen Interventionen nutzt er gerne öffentliche Plätze, etwa wenn er medienwirksam eine Phalanx von immer gleichen, mit provokanten Gesten grüßenden Gartenzwerge aufstellt.

Ein charakteristisches Beispiel seines künstlerischen Verfahrens ist das zweiteilige Bildobjekt ›Schwarz auf Weiß. Dasselbe in Grün‹. Hörl hat eine schwarz gefärbte Leinwand auf eine weiße und zwei grün gefärbte Leinwände jeweils aufeinander gepappt. Er hängt sie so an die Wand, dass wir nur noch die unbehandelten Rückseiten sehen. Auf den ersten Blick mag diese Präsentation der nackten Rückseiten an ein Trompe-l'oeil erinnern, wie wir es aus der Malerei des 17. Jahrhunderts kennen. Sie mag ebenso an die in der konzeptuellen Gegenwartskunst zu findende Idee zweier aufeinander gelegter Spiegel erinnern. Hörl unterläuft solche Verweise, in dem er weder das Überraschungsmoment der Augentäuschung, noch das bis in die Antike zurückreichende narzisstische Thema der Selbstbespiegelung thematisiert. Indem er die Rahmen doppelt vorführt, wird das Besondere in Gewöhnliches verwandelt und zugleich in ironischer Distanz seiner Eigenart entkleidet.

Das Serielle ist ein zentraler Aspekt der Hörlschen Kunstpraxis. Es zeigt sich auch in der Verwendung von vorgefertigtem Material, etwa den zahlreichen Plastikobjekten, die bewusst massenhafter Industrieproduktion nachempfunden sind und wie Spielzeug in einem Künstlershop vertrieben werden. Im Seriellen greift Hörl die moderne

Konsumhaltung auf, um sie ironisch zu unterlaufen. Der Abwurf einer Kamera, die im Sturz Bilder aufnimmt, bevor sie zerschellt, fasst dieses Prinzip auf witzige und beklemmende Weise zusammen. Sie führt die ständige Bereitschaft zu fotografieren ad absurdum, indem sie sie in extremer Weise vorführt.

Eine besondere und sehr persönliche Arbeit ist ein unscheinbarer Briefumschlag, adressiert an den Sammler, in dem Hörl den Staub von 24 Bohrlöchern aus einer früheren Ausstellung aufgefangen hat.

Text: Guido Boulboulé

Sven Johne

*1976 in Bergen, Rügen
Lebt und arbeitet in Berlin

Die Fotoserie ›Ship Cancellation‹ (2004) zeigt fünf idyllische Seelandschaften, die nur im Wellengang und in der Bewölkung des Himmels variieren. Überschriften sind die ereignislosen Ansichten mit den Namen untergegangener Schiffe sowie dem jeweiligen Ort und den Koordinaten des Unglücks. Ein kurzer Bericht und eine Zeitzeugenaussage geben Aufschluss über die Geschehnisse.

Sven Johne interessieren Orte und Ereignisse, an denen eine bestimmte Ordnung aus den Fugen gerät. Auch die Serie ›Vinta‹ (2004), deren Name eine Anspielung auf die legendäre versunkene Stadt Vineta ist, schildert fünf ungewöhnliche Schicksale des Scheiterns. Jeweils ein Porträt und weitere vermeintliche »Beweisfotos« erzählen von fünf Männern, die auf einer eher unbedeutenden Insel ihren großen Traum zu verwirklichen suchten und fehlschlugen.

Der Künstler kombiniert Bild und Text jedoch frei und unabhängig von Ansprüchen historischer Genauigkeit. So heißt die dargestellte Insel Vinta eigentlich Greifswalder Oie, und die Fakten der fünf Schicksale wurden ausgeschmückt. Bei den eindrucksvoll wirkenden Bildern der Schiffsuntergänge sieht der Betrachter nicht die wahrhaftigen Orte, an denen die Schiffe untergegangen sind.

In seinen vermeintlichen Reportagen verwendet Sven Johne Momentaufnahmen aus dem Leben unbekannter Menschen und Versatzstücke von nebensächlichen oder vergessenen

Ereignissen. Kleine Zeitungsmeldungen und gefundenes Bildmaterial sind Basis der Arbeiten, häufig mit Bezug auf die (deutsch-) deutsche Geschichte. Dabei interessieren ihn anekdotische Momente, in denen der Lauf der Dinge durch Scheitern und Krisen gestört wurde. Er setzt diese Ereignisse in einen konstruierten Zusammenhang und schafft so eine eigene Realität bzw. Geschichtsschreibung. Seine Recherchen bleiben dabei bewusst fragmentarisch.

Sven Johnes Fotoserien und Videoarbeiten dokumentieren keine Fakten, sondern sollen Emotionen evozieren. Seine Kunst zielt folglich nicht auf eine authentische Dokumentation ab, sondern auf die Einbildungskraft des Betrachters.

Text: Sabine Pinkert

Rolf Julius

*1939 in Wilhelmshaven
† 2011 in Berlin

Die Installation von Rolf Julius wirkt wie eine Anspielung auf die Kunst der holländischen Konstruktivisten der 1920er Jahre. Die Festlegung auf die drei Primärfarben Blau, Gelb und Rot neben den Nichtfarben Schwarz und Weiß galten für Mondrian oder van Doesburg als unverzichtbare Bestandteile einer klaren geometrischen Bildordnung. Die Absage an jegliche künstlerische individuelle Ausdruckskraft gehört ebenso zu ihrem Kunstkonzept wie die Suche nach einer reinen elementaren Kunstsprache.

Rolf Julius übernimmt mit seiner reduzierten Farbreihung die konstruktivistische Bildform, löst sie aber zugleich auf. Denn ihn interessiert die Reihung der Farben nicht als Erneuerung eines historischen Bildkonzepts, sondern als Erneuerung einer individuellen Skulptur mit einem ihr eigenen individuellen Klangkörper. Allerdings bildet nicht die Farbe selbst, sondern ihre gesiebte Form »die Oberfläche des Klages« (Julius). So verwandelt sich der Farbschein in ein körperliches Material, dessen taktile Qualität es zu erfassen und hörbar zu machen gilt.

Materiale Formfindung ist wesentlicher Bestandteil seiner Idee von einer Kunst, »die«, so Julius, »die Sinne der Menschen direkt anspricht und ihnen (...) etwas fast Privates, ja Intimes gibt«. Seine gestalterische Praxis zielt auf eine sinnliche Verschmelzung verschiedener Wahrnehmungseindrücke,

die durch die Installation selbst, aber auch durch das Umfeld, in dem sie eingebettet ist, entstehen. Klang und Stille, Ruhe und Bewegung, Form und Material vereinigen sich zu einem synästhetischen Gesamtkunstwerk, auf das sich der Betrachter in einer Art lauschendem Sehen einlassen soll. Julius' Kunst erfordert eine meditative Konzentration, die man gern mit der kontemplativen Haltung der traditionellen japanischen Lebenseinstellung verglichen hat. Julius selbst akzeptiert solche Vergleiche. Allerdings sollten sie nicht vergessen lassen, dass sein Werk maßgeblich aus den Anregungen der Minimal Art hervorgegangen ist. Unverkennbar ist auch die romantische Komponente, die seinem Werk innewohnt und beispielsweise an Eichendorffs berühmte Verszeile von dem Klang in allen Dingen denken lässt.

Text: Guido Boulboulé

Via Lewandowsky

*1963 in Dresden
Lebt und arbeitet in Berlin

Mit seiner Kunst greift Lewandowsky soziale Widersprüche, politische Missstände und kulturelle Verwerfungen auf. Sie ist einerseits geprägt von einem tiefen Misstrauen gegenüber der Konsumgesellschaft und den Versprechungen des kapitalistischen Fortschritts. Sie ist andererseits durchdrungen von einem beklemmenden Witz, der seinen Werken oft einen schillernden Charakter verleiht. Ihre Besonderheit besteht in einem erwartungsvollen Versprechen, das sie weckt, ohne es zu erfüllen. Beispielhaft lässt sich dies am Werk ›Ruckzuck‹ zeigen. Es stellt einen Baseballschläger dar, der wie ein schlaffes, zu einer Schlinge geformtes Seil von einem Sockel herabhängt, gegen den er in einem leicht wippenden Rhythmus schlägt. Die widersprüchliche Vermengung zweier Bilder, der Schlinge, die sich zuzieht, und des Knüppels, der Brutalität ankündigt, wirkt zugleich lächerlich und bedrohlich. Das Werk bezieht seine Wirkung aus der assoziativen Aufladung, in der entlastende Lächerlichkeit und spannungsvolle Warnung zusammenfallen.

Die Arbeit ›Gnadenschuß‹ spielt mit unserer düsteren Ahnung, einem Schuss, der niemals fällt, einem Ende, das immer offen bleibt. Das Foto dokumentiert die Erschießung eines Pferdes durch Soldaten im ersten Weltkrieg. Es beschreibt

Manuela Kasemir

*1981 in Leipzig
Lebt und arbeitet in Leipzig

Enzo Maiolino

*1926 in Santa
Domenica Talao/
Cosenza (Italien)
Lebt und arbeitet in
Bordighera (Italien)

den Gnadenschuss als den beklemmenden Vorgang eines ›humanen‹ Aktes, der vor dem Massensterben in den Schützengräben seltsam deplatziert wirkt. Das schwarze Quadrat, seit Malewitsch Inkunabel der Moderne und des Neubeginns der Kunst, verwandelt sich in eine Blindstelle, die die grausame und zynische Einheit von Humanität und Massensterben begleitet.

›Last Call (Komarov-Gedächtnisraum)‹, dokumentiert, erschreckend und skurril, den Tod des Kosmonauten Vladimir Mikhailovich Komarov. In einer Endlosschleife hören wir die letzte Minute des Funkverkehrs, bevor seine Raumkapsel mit ihm in der Erdatmosphäre verglüht. Komarovs Sturz erinnert an den Fall des Ikarus, dessen Flügel in der Sonne schmilzt. Ikarus stürzt tot ins Meer und wird begraben. Von Komarov bleiben ein abgebrochener Funk-spruch und verstreute Überreste, die in ihrer vom Künstler vorgetäuschten absurden Wahrhaftigkeit den unfassbaren Vorgang begreifbar machen.

Text: Guido Boulboulé

Christian Marclay

*1955 in San Rafael, Kalifornien (USA)
Lebt und arbeitet in London (UK)
und New York (USA)

Für seine Videoarbeit ›Telephones‹ hat Christian Marclay Filmszenen bekannter Hollywood-filme ausgewählt und auf neue Weise miteinander kombiniert. Durch die Verkettung von Found Footage Material entsteht eine überraschende Dramaturgie, die das scheinbar Disparate in eine eigene Erzählform überführt. Zu sehen sind in schneller Schnitfolge zahlreiche Schauspielergrößen von Humphrey Bogart und Cary Grant, über Tippi Hedren, Sean Connery bis hin zu Tom Hanks und Whoopi Goldberg. Stets ist ein Telefon in ihrer Nähe. Sie wählen eine Nummer, lassen es klingeln und nehmen den Hörer ab. Sie antworten, fragen nach, schweigen, verabschieden sich und legen zum Schluss bestürzt, verärgert oder einfach nur teilnahmslos auf. Ob Thriller, Komödie, Schwarzweiß-Klassiker oder familientaugliches Popcornkino – erstaunlich ist die strukturelle Ähnlichkeit der einzelnen Szenen, die immer wieder den Eindruck zusammenhängender Sequenzen erzeugen, in ihrer Gesamtheit aber etwas vollkommen Neues darstellen.

Marclay legt mit Telephones die stilistischen Mittel des Films frei. Er deutet Handlungsstränge an, wo eigentlich keine sind, wechselt mehrfach geschickt die Gefühlslagen und schafft so einen durchgehenden Spannungsbogen. Eindrucksvoll wird die ästhetische, ja manipulative Kraft der Bilder nachvollziehbar, mit der Geschichten und Emotionen im Kopf des Betrachters hervorgerufen werden können.

Die Videoarbeit in der Sammlung Ivo Wessel hat im Werk von Christian Marclay eine zentrale Bedeutung. Sie wirkt rückblickend wie ein Vorläufer der Videoinstallation ›The Clock‹, die in Venedig 2010 ausgestellt und mit dem Goldenen Löwen prämiert wurde. Beide Arbeiten haben eine ähnliche Struktur. Die zusammengefügt Film-szenen von ›The Clock‹ ergeben jedoch einen überlangen, 24 stündigen Filmloop, bei dem alle Uhren im Film synchron zur Echtzeit laufen. Zeit- und Wirklichkeitsebenen, Fakt und Fiktion werden gleich mehrfach irritierend miteinander verschränkt.

Text: Ingo Clauß

Bjørn Melhus

*1966 in Kirchheim unter Teck
Lebt und arbeitet in Hannover und Berlin

In dem Film ›Auto Center Drive‹ (2003) trifft der Teenager Jimmy verschiedene Idole seiner Jugend in einer virtuellen Realität, die an ein Computerspiel erinnert. Da die früh verstorbenen und damit ewig jungen Hollywood- und US-Popkultur-Größen wie Jim Morrison und James Dean einer vergangenen Generation angehören, kennt Jimmy diese lediglich aus den amerikanischen Massenmedien. Bewacht durch einen schweigenden Bodyguard, versucht der Junge mit ihnen Kontakt herzustellen, aber die Ikonen aus einer anderen Zeit bleiben für Jimmy ungreifbar. Ihre Aussagen über Liebe, Tod und Rebellion haben mit der Zeit ihre Überzeugungskraft eingebüßt. Jimmys Annäherungsversuch misslingt und ihm bleibt letztlich nur die Fahrt in eine ungewisse Zukunft.

In seinen Videoarbeiten verkörpert Bjørn Melhus stets alle Rollen selbst, seine eigene Stimme ist jedoch nie zu hören. Synchronisiert werden seine Figuren von neu zusammengesetzten originalen Ton-Fundstücken, entnommen aus

US-amerikanischen Filmen, Talkshows und Werbespots. Melhus gehört, wie sein Protagonist Jimmy, zu der ersten Generation, die mit einem Fernseher aufwuchs. Die damals noch überschaubare Medienlandschaft wurde dominiert von amerikanischen Filmen und TV-Serien, die den Künstler seither faszinieren. In seinen Videos nutzt er die Ästhetik der amerikanischen Populärkultur. Aber Melhus bleibt skeptisch gegenüber den Medien und ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft. Durch seine Selbstvervielfältigung in den Videoarbeiten und die ständigen Wiederholungen von Wortfetzen, die keine sinnvollen Dialoge aufbauen, verdeutlicht er die eigene verzweifelte Identitätssuche. Melhus' Videos thematisieren die Beeinflussbarkeit durch die Massenmedien und den Verlust von Subjektivität, Sprachbedeutung und Selbstvergewisserung in einem verdichteten Kontinuum der eigenen kindlichen Rückbesinnung.

Text: Sabine Pinkert

Mathieu Mercier

*1970 in Conflans-Sainte-Honorine (Frankreich)
Lebt und arbeitet in Paris (Frankreich)

Es geht um die Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Und um die Vertikale und Horizontale. Grundelemente, wie sie bei Piet Mondrian, einem der Hauptvertreter der De Stijl Bewegung, als maßgeblich angesehen wurden. Ebenso wie die rechteckig-geometrischen Formen, in denen er besagte Farben zusammen mit der Farbe Weiß neben- und gegeneinander stellte. Durch schwarze Linien voneinander getrennt, ergeben sie auf der Bildfläche eine ausgewogene, in sich stimmige Gesamtwirkung. Nach Mondrians Auffassung sind Kunstwerke keine Abbilder empirischer Realität, sondern Äquivalente für eine erspürte und der Welt zugrunde liegende Ordnung: Ausgleich der Gegensätze, Respekt gegenüber vorgegebenen Konstanten, Miteinander der Verschiedenheiten. Alles das findet paradigmatischen Ausdruck auf der gemalten Bildfläche und im Sinne De Stijls schließlich auch in Architektur und Gestaltung.

Mathieu Mercier ist von den Formen, Farben und der Kenntnis der in den 1920er Jahren entwickelten avantgardistischen Ideen dieser

Tracey Moffatt
*1960 in Brisbane
(Australien)
Lebt und arbeitet in
New York (USA)

**Lienhard von
Monkiewitsch**
*1941 in Steterburg
Lebt und arbeitet in
Braunschweig und
Sardinien (Italien)

Angelika Platen
*1942 in Heidelberg
Lebt und arbeitet in
Berlin und Cannes
(Frankreich)

Hans Richter
*1888 in Berlin
†1976 in Minusio
(Schweiz)

Julian Rosefeldt
*1965 in München
Lebt und arbeitet in
Berlin

Gruppe geradezu durchdrungen. Seine Adaptio-
nen des bekannten ästhetischen Vokabulars aber
unterlaufen die hehren Ziele des niederländischen
Konstruktivismus. Wenn er direkt an Mondrian
anknüpfend mit Hilfe einer gefundenen Sperrholz-
platte, mit rotem, blauem, gelbem Lack und schwar-
zem Textilband sein Bild ›Still untitled‹ bastelt, dann
überführt er die großartige Ideenlage des Nieder-
länders in trivialen Alltag. Eine derartige (unterstellt
immer respektvolle) Adaption geschieht auch in der
Installation ›Drum 'n' Bass Lafayette‹, bei der der
Franzose ein billiges schwarzes Regal, das für die
Horizontale und Vertikale steht, mit einem Stapel
roter Frotteetücher, einer Rolle gelber Klebefo-
lie und einem kleinen blauen Stifthalter belegt.
Farbintensive Gegenstände, die den Farben- und
Formenkanon Mondrians auf hintergründige und
humorvolle Weise wieder aufnehmen, in den Alltag
überführen und in einem Zirkelschluss wieder Kunst
werden lassen.

Text: Peter Friese

Maurizio Nannucci
*1939 in Florenz (Italien)
Lebt und arbeitet in Florenz (Italien)
und München

›Where to start from‹ steht als rhetori-
sche Frage wohl am Anfang vieler Vorhaben – so auch
dieses Artikels. Die vier Wörter in blauer Neonschrift
definieren ein Sprachwerk Maurizio Nannuccis
aus dem Jahr 1999, welches knapper nicht gefasst
werden könnte. Wo also beginnen? Beim Lesen,
Sprechen, Denken? Und worum geht es konkret? In
der Tat löst die Neonarbeit verschiedene Assozia-
tionen gleichzeitig aus. Sie ist nicht zielgerichtet,
meint keinen konkreten Vorgang, bleibt also in gewis-
sem Sinne sehr allgemein und für sich gesehen sogar
tautologisch. Doch vermögen diese 16 Buchstaben
im Kopf des Lesers und Betrachters Kontexte zu
generieren und wegen ihrer im doppelten Sinne
erleuchtenden Wirkung in unvermutete Bedeu-
tungsvielfalt zu expandieren. Mit anderen Worten:
Sie bleiben nicht, was sie sind, aneinandergereihte
Schriftzeichen aus Glas, sondern gehen als gelesene
Text in die Vorstellungen, inneren Bilder, Asso-
ziationen und Erinnerungen des Betrachters über
und gelangen, anders als Neonreklame (die seit den

1960er Jahren viele Künstler inspirierte) es jemals
vermochte, zur Ein-Bildung. »Ich glaube, dass das
Bild über die darstellerischen Grenzen hinausgeht
als mentales Bild, als virtuelles Bild, als Traumbild
und als Tagtraum, als gesehenes oder erzähltes Bild,
das durch ein Wort, einen Klang oder einen Geruch
evoziert wird« (Nannucci). Auch wenn dies für den
Anfang einer Auseinandersetzung mit dem Œuvre
des Italieners schon reichen könnte, sollte noch
auf seine Nähe zur Konzeptkunst verwiesen wer-
den, einer Kunst, die mit Texten, sprachlich vorfor-
mulierten Konzepten oder Handlungsanweisungen
den »Selbstaussdruck« mancher Künstlersubjekte
zu unterlaufen versuchte. Aber auch zur konkreten
Poesie, denn das, was Nannucci macht, hängt als
materialisierte, die Bedingungen ihres Zustande-
kommens permanent in sich selbst reflektierende
Botschaft, physisch vor uns.

Text: Peter Friese

Stefan Panhans
*1967 in Hattingen, Ruhr
Lebt und arbeitet in Hamburg,
Berlin und anderswo

In seinen Videoarbeiten nutzt Stefan
Panhans gerne bühnenartige Kulissen. Themen wie
Wahnvorstellungen, Identitätsfragen sowie beliebige
Versatzstücke unserer Alltagswelt sind dabei Aus-
gangspunkt der jeweiligen Handlung. In der Video-
arbeit ›Sorry‹ (2010) treffen zahlreiche uns bekannt
vorkommende Personen des öffentlichen Lebens in
einem überfüllten Zugabteil aufeinander. Zu sehen
sind aufgestylte Doubles von bekannten Persönlich-
keiten der Film-, Musik- und Modeindustrie, darunter
Johnny Depp, Bill Kaulitz und Karl Lagerfeld. Sogar
ein verschlafen und schlaff wirkender Jonathan
Meese ist auf einem Sitzplatz erkennbar. Die gro-
teske Künstlichkeit der Szene wird durch die absurde
Ballung von Prominenz an einem solch gewöhnlichen
Ort verstärkt. Die detailreiche Ausstattung sowie
die requisitenartigen Gepäckstücke – u. a. über-
lebensgroße Reisigruten, ein Autoersatzteil, eine
geräucherte Wurst – steigern die Komik. Die ruhige,
unterschwellig aber auch bedrohlich wirkende Musik
unterstreicht sowohl die Tristesse und Schläfrigkeit
der Szene als auch die Anonymität unter den Perso-
nen. Es finden weder Gespräche statt noch gibt es

Blickkontakt unter den Passagieren. Das in dem ca.
9-minütigen Video einzig gesprochene Wort kommt
überraschend: »Sorry«.

Mit großer Detailverliebtheit spürt der
Künstler hier das Gebaren der Selbststilisierung
und -inszenierung jüngerer Generationen in unse-
rem urbanen Lebensumfeld auf. Mit ihrer Maskierung
und Kostümierung versuchen die Zuginsassen me-
dialen Vorbildern in ihrem äußeren Erscheinungs-
bild nachzueifern. Mit den offengelegten Formen
der Selbstdarstellung werden auch Selbstzweifel und
tieferliegende Ängste thematisiert. Ob Mode und
Lifestyle dem identitätsstiftenden Anspruch gerecht
werden können, bleibt offen. Stefan Panhans geht
es vor allem um die Frage nach den Auswirkungen
der Konsum- und Unterhaltungsindustrie auf unser
Leben. In welcher Form und unter welchen Voraus-
setzungen ist in unserer hochkommerzialisierten
Welt Identitätsbildung möglich?

Text: Ulrike Miriam Bausch

Vandy Rattana
*1980 in Phnom Penh (Kambodscha)
Lebt und arbeitet in Phnom Penh (Kambodscha),
Paris (Frankreich) und Taipei (Taiwan)

Der kambodschanische Künstler Vandy
Rattana beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit
natürlichen und vom Menschen verursachten
Katastrophen in seiner Heimat. In der verstören-
den Videoarbeit ›Bomb Ponds‹ thematisiert er die
Nachwirkungen flächendeckender Bombardements.
Kambodscha war während des Vietnamkriegs Ziel-
gebiet amerikanischer Langstreckenbomber, und
noch heute zeugen zahllose Tümpel in den Reisfel-
dern von der zerstörerischen Wirkkraft der Bomben.
Die toxischen Gewässer prägen in weiten Gebieten
das Landschaftsbild. Was auf den ersten Blick idyl-
lisch anmutet, ist für die Beteiligten eine offenlie-
gende Wunde, die sich nicht oder nur sehr langsam
zu schließen vermag.

In einfühlsamen Interviews zeigt
Rattana, wie die traumatischen Erlebnisse in
den Erinnerungen der Menschen fortleben. Be-
troffen geben sie Aus-
kunft, sprechen über
ihre Trauer, ihr Unver-
ständnis, aber auch über

Verantwortung, Wiedergutmachung und über kommende Generationen. Rattana erhebt mit seiner Videoarbeit keine Anklage. Ihm geht es um persönliche Geschichten, um die Art und Weise, wie erinnert und mit den Folgen der Ereignisse weiter gelebt wird. In eindrücklichen Bildern macht er die gewaltsamen Spuren in der Natur sichtbar, zeigt in langen Einstellungen die Bewohner und Zeitzeugen in ihrem Umfeld.

Historische Luftaufnahmen werden von Rattana zu Beginn und am Ende des Videos nur kurz, wie eine aufflackernde Erinnerung, eingeblendet. Man sieht eine fremde, mit Kratern übersäte Landschaft. Amerikanische Langstreckenbomber überfliegen das Gebiet und werfen ihre todbringende Fracht ab, die am Boden heftige Explosionen hervorruft. Ein Nachhall der Geschichte, der jedoch kein Ende markiert. So schließt eine alte Bäuerin mit einem Lächeln und bemerkt selbstbewusst: »I am not upset at all.«

Text: Ingo Clauß

Karin Sander

*1957 in Bensberg
Lebt und arbeitet in Berlin und Zürich (Schweiz)

Karin Sander begann in den 1990er Jahren Werke zu schaffen, die nicht durch Hinzutun von Substanz (z. B. durch das Auftragen von Farbe), sondern durch Wegnahme und Reduktion zustande kamen. Gemeint sind ihre polierten Wandstücke, bei denen sie eine weiß gestrichene Wand mit immer feiner werdenden Schmirgelpapieren zu schleifen und am Ende sorgfältig zu polieren begann. So entstanden hochglänzende, den Eindruck von Kostbarkeit evozierende Flächen vor Ort – auf einer vollkommen normalen Wand. Dies ist insofern bemerkenswert, als auf diese Weise aus dem Alltäglichen heraus etwas Besonderes entstehen konnte, das wie ein weißer Spiegel zu reflektieren vermochte. Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich bei Karin Sanders polierten Eiern beobachten. In der Regel sind es normale Hühnereier, die hochglanzpoliert, auf einem Sockel präsentiert, die Betrachter in den Bann ziehen.

In der Sammlung Ivo Wessel gibt es

eine Besonderheit: Ein poliertes Straußenei. Auf den ersten Blick glaubt man vor einem glänzenden soliden Marmorkörper zu stehen, so makellos glatt erscheint die Licht und Umraum in vexierter Weise reflektierende Oberfläche des ovoiden Körpers. Der organisch-biologische Ursprung des glänzenden Raumpkörpers lässt sich nicht auf den ersten Blick verifizieren. Man muss schon glauben, dass es sich um ein wirkliches Ei handelt, dessen relativ dünne Schale auf vorsichtige Weise Schicht für Schicht angeglichen worden ist, bis es seine latente Schönheit offenbaren konnte. Und noch etwas schier Unglaubliches kommt hinzu: Es handelt sich bei Sanders polierten Eiern immer um gefüllte, also organisch intakte Eier, was zur Folge hat, dass sich der allmählich trocknende und schrumpfende Inhalt auf eine Stelle konzentriert und dem nunmehr skulpturalen Körper einen natürlichen Schwerpunkt gibt. Mit anderen Worten: Das Straußenei kann von seinem Sockel nicht einfach herunterrollen, sondern liegt relativ stabil und ausbalanciert vor uns.

Text: Peter Frieße

Adrian Sauer

*1976 in Berlin
Lebt und arbeitet in Leipzig

Die sechsteilige Fotoserie von Adrian Sauer bringt zwei Leidenschaften des Sammlers Ivo Wessel zusammen – Bücher und Fotografien. Zu sehen sind drei wissenschaftliche Publikationen, die Sauer als bibliophiles Stillleben präsentiert. Ausgewählt hat er Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, einen Band aus einer Reihe im Jonas Verlag, Paradigma Fotografie von Suhrkamp, sowie eine Theoriegeschichte vom Autor Bernd Stiegler, der neben historisch bedeutenden Essays auch weniger bekannte Texte zur Fototheorie vorstellt.

Was bringt die Abbildung geschlossener Bücher zur Anschauung? Sauer hat sie neutral ausgeleuchtet und aus jeweils zwei verschiedenen Perspektiven fotografiert. Er spielt und bricht zugleich mit der Ästhetik klassischer Produktfotografie. Die Lesbarkeit des Buchtitels wird durch die besondere Perspektive erschwert. Im Hintergrund sind bisweilen die Kanten der Tischauflege zu sehen, und ein Band liegt auf einer Schneidematte, als müsse er noch in Form gebracht werden. In einem absurden

Zirkelschluss präsentiert Adrian Sauer im Foto die theoretische Grundlage heutiger Fotografie und beleuchtet so das wechselhafte Verhältnis von Theorie und Praxis, von künstlerischer Produktion und nachvollziehender Anschauung.

Wie können Bilder heutzutage produziert werden? Welches sind die Bedingungen und die Möglichkeiten – in technischer wie auch in medienphilosophischer Hinsicht? Es sind ganz grundsätzliche Fragen, denen Sauer auch in seinen anderen Arbeiten nachgeht und er tut dies auf eindrückliche Weise mit den Mitteln der Fotografie.

So führt Sauer in der Serie »Unboxing Photoshop« jeden einzelnen Schritt beim Auspacken einer von der Post zugeschickten Warensendung vor. Das bestellte Bildbearbeitungsprogramm Photoshop, das unsere Wahrnehmung von Welt nachhaltig verändert hat, bleibt damit Teil einer banalen Alltagshandlung. Nur unterschwellig kündigt es von seinem machtvollen Potential, unsere Bildwelt digital zu verwandeln.

Text: Ingo Clauß

Luise Schröder

*1982 in Potsdam
Lebt und arbeitet in Leipzig

Die Leipziger Künstlerin Luise Schröder setzt sich in ihrem künstlerischen Schaffen mit Ereignissen sowie visuellen und kulturellen Überbleibseln der Vergangenheit auseinander. Dabei interessiert sie sich insbesondere für die Rekonstruktion von Geschichte und Geschichtsmäthen. Schauplätze ihrer Foto- und Videoarbeiten sind meist Orte des öffentlichen Gedenkens, aber auch historische Orte, die als solche nicht gekennzeichnet sind. Ausgehend von überliefertem Bildmaterial und Ereignissen kombiniert sie Fundstücke aus der Vergangenheit mit gegenwärtigen Formen des Gedenkens. Ihre ortsbezogenen Arbeiten spüren dabei auch lokale Besonderheiten des Erinnerns an bestimmte Geschehnisse auf. Schröder ermöglicht neue Sichtweisen auf und eine kritische Hinterfragung der offiziellen Geschichtsschreibung, aber auch unserer eigenen Sicht auf die Vergangenheit.

Für die ausgestellte Videoarbeit »27. Januar 2008« hat sich Luise Schröder an einen Ort des offiziellen Gedenkens begeben. Zwei synchro-

nisierte Bildschirme zeigen die letzten Momente vor dem offiziellen Beginn der Holocaust-Gedenkveranstaltung auf dem Gelände des einstigen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau. In unkommentierten Bildern und unterschiedlichen Perspektiven stellt die Künstlerin das Warten in der eisigen Kälte dar. Zu sehen sind zahlreiche Personen hinter einer Absperrung, ein Kamerateam, kirchliche und staatlichen Repräsentanten, die Redner und zuletzt auch mehrere Überlebende des Konzentrationslagers. Luise Schröder blendet den eigentlichen Anlass der Versammlung aus und lenkt stattdessen die Aufmerksamkeit auf Nebensächlichkeiten der Veranstaltung. Die Bilder von Blumenkränzen, schneebedeckten Regenschirmen und kurzen Wortwechseln vor Veranstaltungsbeginn schaffen in ihrer Nüchternheit und Ruhe eine Distanz zur Schwere und Trauer, die mit dem Ort verbunden sind. Luise Schröder verweist zwar auf die festliche Inszenierung des Gedenkens. Doch stärker interessiert sie die Frage, welche Rollen innerhalb der Gedenkkultur existieren bzw. eingenommen werden und auch, in welchem Verhältnis wir selbst dazu stehen.

Text: Ulrike Miriam Bausch

Anton Stankowski

*1906 in Gelsenkirchen
†1998 in Esslingen am Neckar

Konkrete Kunst war mein erster -ismus. Wenngleich heute Konzept- und Videokunst etwas stärker in meinem Fokus stehen, ist mir die Denkweise der Konkreten immer noch sehr nah – für gegenständliche Malerei sollen sich halt andere interessieren. Mit der Begeisterung meiner Mutter für Konkrete bin ich aufgewachsen. Mitte der Achtziger hat sie einen Besuch bei Stankowski organisiert. Passend, dass auch die jährliche Elektronikmesse am Stuttgarter Killesberg, gleich nebenan, stattfand. So fuhren wir denn verschiedene Male ins zweifache Paradies, und ich war irgendwann kühn genug, von Stankowski neben Malerei ein Logo für meine Softwarefirma zu erbeten.

Mir haben die mehreren Seelen in seiner Brust immer sehr gefallen. Stankowski hatte schon in den Zwanziger Jahren bei Max Burchartz

neben Grafik auch Typografie und Fotografie studiert und dann sein Leben lang auf diesen Gebieten gearbeitet. »Ob Kunst oder Design ist egal. Nur gut muss es sein«, so seine Devise. Wenn Besucher bei mir durch seine Kataloge stöbern, sind sie immer überrascht ob der Vielfalt und Inspirationskraft, denen seitens der Kunstwelt leider viel zu geringe Aufmerksamkeit zuteil wird.

Die Qualität seines Logos für die Deutsche Bank ermisst sich schon daran, dass kaum noch jemand weiss, wie es vor Stankowski ausgesehen hat. Die BILD-Zeitung titelte seinerzeit, Mitte der Siebziger, und natürlich wurstig pejorativ: »Maler verdient mit fünf Strichen 100.000 Mark«. Leser verdienen halt, was sie lesen. Sein Sinnbild für »Wachstum in einem stabilen Umfeld« wurde intern gerne mit »Niemand verlässt das Büro vor Fünf nach Sieben« gedeutet. Wer aber meint, der fünfte, sehr raffinierte Schrägstrich sei bloß eine simple Diagonale des Quadrats, sollte beim nächsten Mal genauer hinschauen.

Wie hoch literarisch und konzeptionell konkrete Kunst sein kann, beweist sein ausgestelltter »Fünfercode«, eine Enzyklopädie von subtilen Abweichungen und deren Bedeutungsvielfalt. Und geradezu komisch sein Einfall, die Metamorphose vom Quadrat zum Kreis nicht in einem, sondern in vieren enden zu lassen. Mehr ist eben manchmal mehr.

Text: Ivo Wessel

Sebastian Stumpf

*1980 in Würzburg

Lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin

Das bevorzugte Aktionsfeld von Sebastian Stumpf ist der urbane Raum. In seinen Performances erkundet er Möglichkeiten, den Stadtkörper neu und ungewohnt zu nutzen. Mit schnellen, nahezu artistischen Bewegungsfolgen überwindet er bauliche Hindernisse oder besetzt für kurze Zeit ungenutzte Winkel und Nischen der Stadt. Seine Interventionen haben einen subversiven Witz. Sie erstaunen und hinterlassen nicht selten ein Schmunzeln. Urbane Lebenswelt führt Stumpf als ein veränderbares, vielfältig nutzbares Spielfeld vor,

dessen Grenzen er auslotet. Aufsehenerregend sind gleich mehrere Aktionen, wenn er aus

gewagter Höhe von einer Brücke springt oder im letzten Moment unter einem sich schließenden Garagentor hindurchrollt.

Auf seinen Reisen wiederholt Stumpf die Performances, stets ohne geladenes Publikum. Später stellt er sie als Video oder Fotoserie zusammen. In der Ausstellung sind zwei seiner Videoarbeiten zu sehen. Wasserbecken zeigt den Künstler regungslos in verschiedenen Bassins liegen, wie man sie oft vor internationaler Büroarchitektur findet. Der kühle Funktionalismus der Bauten steht beispielhaft für die Unwirtlichkeit unserer Städte. Im Angesicht des dahintreibenden Körpers werden die sterilen Gebäude und die Monotonie moderner Stadtentwicklung auf hintersinnige Weise thematisiert. Die Wasserbecken mit ihren spiegelnden Oberflächen entlarvt Stumpf als absurden Versuch, kalte Architektur attraktiv zu gestalten.

Eine veränderte Wahrnehmung erlaubt auch das Video »Inseln«. Es zeigt den Künstler in einer scheinbar idyllischen Landschaft. Umgeben von Wasser steht er auf einer kleinen Anhöhe und blickt in die Weite. Die Referenz an Bildvorstellungen der deutschen Romantik ist offensichtlich. Auch wenn die Bilder zunächst den Eindruck unberührter Natur vermitteln, handelt es sich um überflutete, bereits von der Zivilisation heimgesuchte Gebiete.

Text: Ingo Clauß

Wim Wenders

*1945 in Düsseldorf

Lebt und arbeitet in Berlin

Als bedeutendster Match Cut der Filmgeschichte gilt gemeinhin der eben dort endende Knochenwurf in Kubricks »2001: Odyssee im Weltraum«. Mein Lieblingsschnitt ist der im »Der Stand der Dinge«, als Wenders' Alter Ego Munro die Balustrade des verlassenen Hauses seines Produzenten übersteigt und erkennen muss, dass seine Filme schon längst im Apple][abrufbereit stehen. Wenders, Meister der langen Einstellungen – wenn er schneidet, dann richtig. Für den Sprung vom äußersten westlichen Punkt Europas in das Kinozentrum Amerikas braucht Munro lang, und er endet abrupt, begleitet vom Song namens, natürlich, »Los Angeles« der amerikanischen Punkgruppe »X«.

Meinen ersten Wenders-Film, seine Hochschul-Abschlußarbeit »Summer in the City«, sah ich Ende der Siebziger im Fernsehen. Meine Eltern waren ausgegangen; so konnte ich die Nase am Zauberglas plattdrücken. Meine Großmutter, der ich monatelang kindlich von meiner Neuentdeckung vorschwärmte, meinte irgendwann »Wim, Wim ... Der Neffe von Tante Edi heißt doch Wim«. Wie sich herausstellte, war die weite Ferne also ziemlich nah. »Tante Edi« war die im Familienjargon so genannte beste Freundin meiner Großmutter und blinde Lieblingstante von Wenders.

Als Kunststudent nach Paris gegangen, kehrte er nach Deutschland zurück, als 1968 die Münchener Hochschule für Film und Fernsehen eröffnete, deren Erstsemester er angehörte. Fassbinder hatte man die dafür notwendige Qualifikation abgesprochen. Was aber, so Wenders, dessen Glück war: als er selber noch die diversen Hochschulstufen erklomm, hatte Fassbinder schon längst ein Dutzend Filme gedreht.

Wenders hat dann aber aufgeholt, beyond the Infinite. Er schreibt wunderbare Bücher, auch das von Anfang an, dreht Dokumentarfilme, Musikvideos, Werbung und schert sich nicht um die strengen Regeln des Autorenfilms, den er selber mit-erfunden hat. Ein Aficionado elektronischer Gadgets aus seinen beiden Filmparadiesen Amerika und Japan, der Bildenden Kunstwelt immer verbunden, erschafft seine Photographie gänzlich analog, allein, ohne Stativ und on the road. Moving Images. Very moving indeed. Photos und Filme für's ganze Leben, bis ans Ende der Welt.

Text: Ivo Wessel

Florian Slotawa

*1972 in Rosenheim

Lebt und arbeitet in Berlin

Donata Wenders

*1965 in Berlin

Lebt und arbeitet in Berlin

Werkverzeichnis

Ken Adam

Ohne Titel (1999)
3 S/W Fotografien von Sets für James Bond-Filme

Marc Aschenbrenner

Im Abri (2008)
Video, 8' 05", color, sound

Zweite Sonne (2005)
Video, 7' 08", color, sound

Im Grün (2005)
Video, 5' 15", color, sound

Gulli (2005)
Video, 12' 02", color, sound

Im Guggaruz (2009)
Video, 5' 09", color, sound

6 Ameisen (2012)
HD-Video, 15' 01", color, sound

Sarah Baker

A Portrait of Bill May, Part I (2006)
SD Video, 3' 33", color, sound

Marcel Buehler

Paradise Lost (2007)
Lightwood, Lack, Diamantkappenlampen,
Aluminium, Lauflichtgenerator

Yvon Chabrowski

An interview with H.R.H.
The Princess of Wales (2008)
Video, 61' 07", color, sound

Claude Closky

My 20 favorite minutes (1993)
Video, 20' 00", color

Susanne Fleischhacker

ohne Titel (1998)
Acryl auf Leinwand, 5-tlg.

ohne Titel (1995 – 1997)
7 Leinwände, Acryl

Sylvie Fleury

Pleasures (2001)
Neon-Leuchtschrift

Frank Hesse

Wildkaninchen (2007)
Dia-Installation mit 2 Projektoren
und digitaler Steuereinheit, 10' 40"

N-Strahlen (2006)
Audioinstallation (Holz, Papier, Lautsprecher),
Audioloop (7' 30")

Reproduktionen der Seiten 73 – 76 und 79
aus Rayons »N« – Recueil des Communications
faites a l'Academie des Sciences von René
Blondlot
Laserprints auf Fotokarton

Florenz – Von St. Croce zum
Kunsthistorischen Institut (2006)
Video, 12' 08", color, sound

Jenny Holzer	Ship Cancellation (2004) 5 Fotografien, Lambdadruck und Offsetdruck auf Glas
Truism (1994) LED-Display	
Laments (1994) LED-Display	Großmeister der Täuschung (2005) 5 S/W Fotografien, Offsetdruck und Siebdruck auf mattiertem Glas
	Elmenhorst (2006) HD-Video, 6' 21", color, sound
Ottmar Hörl	Wissower Klinken (2007) HD-Video, 8' 25", color, sound
Sightseeing (Abwurf Kamera 1) (1988) 24 S/W Fotografien auf Aluminium	Tears of the Eyewitness (2009) HD-Video, 22' 21", color, sound
o.T. (o.J.) 2 Fotografien	Jutta (2014) HD-Video, 17' 37", color, sound
Sieben Wege zur Malerei (1997) 7 Siebdrucke auf Blech	
Blauer Besen (1991) Besen auf Aluminium	
Schwarzer Besen (1991) Besen auf Aluminium	
Schwarz auf Weiß. Dasselbe in Grün (o.J.) Acryl auf Leinwand, 2-tlg.	Gelb Blau Rot (1988) 3 Glasplatten, Pigment, Lautsprecher, CD-Player
Schwarzes Quadrat (1996) Moosgummi	
Bohrstaub (2000) Staub von 24 Bohrlöchern	
You're welcome (1996) Notschlüsselkasten mit Schlüssel, Aluminium Ateliergrundriss	
	Gezeiten 12 (2014) Digitaler C-Print auf Dibond
Sven Johne	Gezeiten 11 (2014) Digitaler C-Print auf Dibond
Vinta (2004) 6 S/W Fotografien auf Aluminium, Karton	Gezeiten 20 (2014) Digitaler C-Print auf Dibond

Via Lewandowsky	
okay (2010) 4 Leuchtbuchstaben	
Gnadenschuß (1994) 2 Displaymakerdruck, Kautschuk	
Ölschinken (2005) Unbemalte Leinwand, Radarsensor, Sound	
Gestern gegen Elf (2003) Videoinstallation auf 2 Flachbildschirmen, 3' 07"	
Nullserie (1995) 7 Fotografien auf Aquarellpapier	
Beschleunigter Glücksfall (1996) Acryl auf Leinwand, Textgravur in Aluminium, 2-tlg.	
Last Call (Komarow-Gedächtnisraum) (1997) Holzkiste, diverse verbrannte Objekte, Sound	
Ruckzuck (2004) Silikonimitat, leicht wippend	
Enzo Maiolino	
Composizione Verticale (1982 / 1987) Öl auf Leinwand	
Incastro T (1995) Öl auf Leinwand	
Pentamini (1996) Öl auf Leinwand	
Christian Marclay	
o.T. (o.J.) Plattenspieler-Unterlagen	
Record without a cover (1985 / 1999)	
Telephones (1995) Video, 7' 40", color, sound	

Bjørn Melhus	
No Sunshine (1997) Video, 5' 10", color, sound	
America sells (1990) Video, 6' 52", color, sound	
Auto Center Drive (2003) 16 mm film transferred to video, 28' 08", color, sound	
I'm not the enemy (2011) HD-Video, 13' 30", color, sound	
Mathieu Mercier	
Drum 'n' Bass Lafayette (2007) Regalbretter, Metall, Baumwolltücher, Stiftehalter, Holz, Plastik	
Still untitled (2002) Mischtechnik auf Holz	
Electric Wire (1995) Kabel, Klebstoff	
Tracey Moffatt	
Doomed (2007) Video, 9' 08", color, sound	
Love (2003) Video, 20' 51", color, sound	
Lienhard von Monkiewitsch	
Architektur (1973) 12 Zeichnungen, Kohle auf Papier	
Zwei Schnitte in das suprematistische Quadrat, II/1 (1986) Öl und Pigment auf Holz	

Maurizio Nannucci

Where to start from (1999)
Neonröhre, Trafo

Stefan Panhans

Homestory (2012)
Video, 3' 18", color, sound

Noch ein Sportstück (2015)
HD-Video, 13' 44", color, sound

Pool (2004)
Video, 7' 21", color, sound

Who's afraid of 40 Zimmermädchen (2007)
Video, 35' 50", color, sound

Sieben bis zehn Millionen (2005)
Video, 5' 33", color, sound

Sorry (2010)
HD-Video, 8' 09", color, sound

Angelika Platen

Julian Rosefeldt, Berlin 2001 (2001)
Fotografie, Silbergelatineabzug

Vandy Rattana

Bomb Ponds (2009)
Video, 23' 00", color, sound

Prey Veng (2009)
Digitaler C-Print auf PE-Papier

Kandal I (2009)
Digitaler C-Print auf PE-Papier

Hans Richter

Ohne Titel (Orchestration der Farbe) (1923 / 1969)
Siebdruck auf Leinwand

Julian Rosefeldt

The Shift (2008)
6 Fotografien

Karin Sander

Balustrade I (2002 – 2005)
Balustrade II (2005)
Grundierte Leinwände, Patina
mit Zertifikat, gerahmt

Straußenei, poliert (2005)
Poliertes Straußenei

Adrian Sauer

Fotogeschichte #1
Offsetdruck auf Papier

Fotogeschichte #2
Offsetdruck auf Papier

Paradigma #2
Offsetdruck auf Papier

Theoriegeschichte #1
Offsetdruck auf Papier

Theoriegeschichte #2
Offsetdruck auf Papier

Paradigma #1
Offsetdruck auf Papier
Alle aus der Serie Bücher (2009)

Luise Schröder

27. Januar 2008 (2008)
HD-Video, 7' 31", color

Florian Slotawa

Tapes (2005)
11 Skulpturen aus Klebebandrollen

Anton Stankowski

Punktprogression von 1926 (1991)
Siebdruck auf Leinwand, 1 / 18 Exemplaren

Fünfercode (1989)
13 Siebdrucke und 2 Textarbeiten auf Papier

Verformung, neun Stufen (1980)
Öl auf Leinwand

Dreieck, innen und außen (1979)
Acryl auf Leinwand

Vier Quadrate durch Schrägen (1971)
Acryl auf Leinwand

Farbstufen (1991)
Acryl auf Leinwand

Werkbund (1993)
6 Siebdrucke auf Papier

Herausgestelltes Quadrat (1994)
Acryl auf Leinwand

Sebastian Stumpf

Wasserbecken (2014)
HD-Video, 10' 50", color, sound

Inseln (2014)
HD-Video, 12' 30", color, sound

Donata Wenders

JRRJ James Reading – Reading James (2015)
HD-Video und 24 Fotos mit spezieller
JRRJ-App auf iPad, 7' 59", color, sound

Wim Wenders

The hole through which the sea comes in,
Praia Branca, Portugal (1980)
Silbergelatineabzug auf Aluminium-Dibond

A piece of the Sea, Praia Grande, Sintra (1980)
Silbergelatineabzug auf Aluminium-Dibond

Stranded, Praia Branca, Portugal (1980)
Silbergelatineabzug auf Aluminium-Dibond

Henri Aleka, master of black and white,
Praia Grande, Sintra (1980)
Silbergelatineabzug auf Aluminium-Dibond

Ausschnitt aus Der Stand der Dinge (1982)
5' 02" (von 1:46:30 bis 1:51:32), s/w, sound
© Wim Wenders Stiftung

Ausschnitt aus Der Stand der Dinge (4K, 1982)
2015 restaurierte 4K-Version
5' 02" (von 1:46:30 bis 1:51:32), s/w, sound
© Wim Wenders Stiftung

Impressum

Weserburg
Museum für moderne Kunst
Teerhof 20, 28199 Bremen
Fon: + 49 (0) 421 – 59839–0
Fax: + 49 (0) 421 – 505247
E-Mail: mail@weserburg.de
www.weserburg.de



Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

Junge Sammlungen 03
**»Der Raum zwischen
den Personen kann die
Decke tragen«**

Sammlung Ivo Wessel

05.12.2015 – 22.05.2016

Ausstellung

Kuratiert von

Peter Frieze, Ingo Clauß, Guido Boulboulé
und Ivo Wessel

Kuratorische Assistenz

Sabine Pinkert

Praktikum

Ulrike Miriam Bausch

Restauratorin

Ewa Kruppa

Registrierin

Martina Lauster

Presse und PR

Dietrich Reusche

Kaufmännische Leitung

Wolf-Dieter Kaßner

Marketing

Jan Harriefeld

Installation und Technik

Rudi Bauchhenß, Renate Gieretz, Tobias Lange,
Rainer Roland, Günter Schreyer

Sekretariat

Mirka Gewinner

Die WESERBURG | Museum für moderne Kunst
wird institutionell gefördert vom



Senator für Kultur
der Freien Hansestadt Bremen

mit großzügiger Unterstützung von

Martin & Marion Gömöry

Waldemar Koch ●●
Stiftung ●●

MUSEUMSFREUNDE
WESERBURG

Katalog

Herausgeber

Peter Frieze
Weserburg | Museum für moderne Kunst, Bremen

Redaktion

Peter Frieze, Ingo Clauß, Sabine Pinkert

Gestaltung

Cabinet Gold van d'Vlies
www.goldvandvlies.com

Autoren

Peter Frieze, Ingo Clauß, Guido Boulboulé, Sabine
Pinkert, Ulrike Miriam Bausch, Dr. Christine Breyhan,
Ivo Wessel

Fotografie

Björn Behrens
www.bjoernbehrens.de

Druck

Stürken Albrecht Druckgesellschaft
www.stuerkenalbrecht.de

Cover

Mathieu Mercier, Electric Wire (1995)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016 für die Werke von
Marcel Buehler, Yvon Chabrowski, Susanne
Fleischhacker, Frank Hesse, Jenny Holzer, Ottmar
Hörl, Sven Johne, Rolf Julius, Via Lewandowsky,
Bjørn Melhus, Mathieu Mercier, Tracey Moffatt,
Julian Rosefeldt, Adrian Sauer, Karin Sander,
Florian Slotawa

Wenn nicht anders angegeben, liegen die Copy-
rights für die Abbildungen bei den betreffenden
Künstlerinnen und Künstlern oder deren Rechts-
nachfolgern.

ISBN 978-3-946059-04-2
Printed in Germany

Künstlerinnen und Künstler:

**Ken Adam, Marc Aschenbrenner, Sarah Baker,
Marcel Buehler, Yvon Chabrowski, Claude Closky,
Susanne Fleischhacker, Sylvie Fleury, Frank
Hesse, Jenny Holzer, Ottmar Hörl, Sven Johne, Rolf
Julius, Manuela Kasemir, Via Lewandowsky,
Enzo Maiolino, Christian Marclay, Bjørn Melhus,
Mathieu Mercier, Tracey Moffatt, Lienhard
von Monkiewitsch, Maurizio Nannucci, Stefan
Panhans, Angelika Platen, Vandy Rattana,
Hans Richter, Julian Rosefeldt, Karin Sander, Adrian
Sauer, Luise Schröder, Florian Slotawa, Anton
Stankowski, Sebastian Stumpf, Donata Wenders,
Wim Wenders**



W E S E R B U R G

MUSEUM FÜR MODERNE KUNST

ISBN 978-3-946059-04-2



9 783946 059042 >