

Sammlung in Bewegung 15 Räume 15 Geschichten

Das Museum ist ein Ort der Dinge. Seit 1897 sammeln die Kunstmuseen Krefeld Werke aus ihren Ausstellungen und Projekten. Heute zeigt sich diese umfangreiche Sammlung mit über 20.000 Werken als ein außergewöhnlich großes, buntes Angebot. Es entführt in ferne Länder und Kulturen, ebenso wie es über heimische Entwicklungen in Kunst, Design und Architektur berichtet. Der Bestand reicht vom späten Mittelalter bis zu aktuellen Werken, von Gemälden über Porzellantassen und Stühle bis zu neuesten computerbasierten Installationen.

Sammlung in Bewegung zeigt ausgewählte Bestände dauerhaft auf der ersten Etage des Kaiser Wilhelm Museums. Dabei verwandeln sich die Dinge ständig durch wechselnde Inszenierungen. Verborgene Sinnschichten—Symbolik, zeitlicher Hintergrund, Materialität, Herstellung, Gebrauch, Herkunft und Migration—werden aufgedeckt und neu kontextualisiert. Die Aura des Originals, die vergangene Zeiten spürbar werden lässt, verbindet sich mit aktuellen Fragestellungen und heutiger historischer Kenntnis. Durch das Zusammentreffen von bildender und angewandter Kunst, von unterschiedlichen Gattungen wie Skulptur und Fotografie, Design und Kunstobjekt erfährt die Sammlung darüber hinaus eine lebendige interdisziplinäre Öffnung. Die Museumsgeschichte wie auch das Engagement vieler Bürgerinnen und Bürger, der Freunde der Kunstmuseen Krefeld e.V. und der Heinz und Marianne Ebers-Stiftung bilden in den Erzählungen den großen Rahmen für die Entwicklung der Sammlung.

Insgesamt reihen sich 15 verschiedene, eigenwillige Geschichten in den 15 Räumen der Etage aneinander—ohne dabei eine Chronologie zu verfolgen. Immer wieder sorgen Szenenwechsel in einzelnen Schauräumen für Bewegung in dieser permanenten Sammlungsschau. Dann präsentieren sich vertraute Werke in neuen Kontexten, oder Dinge werden gezeigt, die schon lange in den Depots des Museums auf ihren öffentlichen Auftritt gewartet haben. Impulsgeber für das Format *15 Räume 15 Geschichten* waren die sogenannten Stilräume, mit denen um 1900 das Konzept Museum neu justiert wurde. Auch Friedrich Deneken, erster Direktor des Kaiser Wilhelm Museums, hat Möbel, Gemälde, Gebrauchsgegenstände einer Epoche in einem Raum zusammengeführt, um die einheitliche, dichte Atmosphäre eines Zeitstils wie der Renaissance oder dem Barock erfahrbar zu machen. Heute bestimmt nicht eine Periode einen Raum, sondern die multiperspektivischen Möglichkeiten der einzelnen Dinge.

Sammlung in Bewegung führt eine dauerhafte und zugleich mobile Präsenz der Sammlung in einem Konzept zusammen. Sie spiegelt damit die Vielfalt des Bestandes, zeigt unterschiedliche Bedeutungsebenen auf und macht Highlights wie auch besondere Konvolute gleichermaßen zugänglich.

Collection in Motion 15 Rooms 15 Stories

The museum is a place of things. The Kunstmuseen Krefeld have been collecting works deriving from its exhibitions and projects since 1897. This extensive collection encompassing over 20,000 works presents an extraordinarily large and colorful offering today. It not only takes us to distant lands and civilizations but also informs us about local developments in the fields of art, design and architecture. The museum's holdings range from the Late Middle Ages to contemporary times, from paintings, porcelain cups and chairs to the most recent computer-based installations.

Collection in Motion permanently presents selected holdings on the first floor of the Kaiser Wilhelm Museum. In the process, the objects are in a constant state of transformation as a result of alternating stagings. Concealed layers of meaning—symbolism, historical background, materiality, production, use, origin and migration—are uncovered and re-contextualized. The aura of the original that makes past epochs tangible join up with topical questions and present day historical insights. In addition, the collection has undergone a lively interdisciplinary opening thanks to the conjuncture of fine and applied art as well as of such diverse genres as sculpture and photography, design and art object. The museum's history and the dedication of numerous citizens, the Freunde der Kunstmuseen Krefeld e.V. and the Heinz and Marianne Ebers Foundation make up the overall framework for the narratives concerning the development of the collection.

A total of 15 different distinctive stories are strung together in the 15 rooms on the floor—without following a specific chronology. Scene changes in the individual galleries regularly ensure for motion in this permanent collection presentation. Not only are familiar works being shown in new contexts but things are also being displayed that have long been waiting in the museum's storage facilities for a public presentation. The inspiration behind the *15 Rooms 15 Stories* format are the so-called period rooms with which the museum concept was readjusted around 1900. Friedrich Deneken, the first director of the Kaiser Wilhelm Museum, similarly gathered furniture, paintings and everyday objects from a specific epoch in a single room in order to help visitors experience the homogeneous, concentrated atmosphere of a period style like the Renaissance or the Baroque. Today, it is not a period that defines a room but rather the multiperspectival potentials of the individual things.

Collection in Motion unites a long-term and simultaneously mobile presence of the collection in a single concept. As such, it reflects the diversity of the museum's holdings and points out different layers of meaning while making highlights of the collection as well as special groups of works equally accessible.

Wiese, Wald, See und Berg

Künstler*innen des deutschen Expressionismus, der Avantgarde-Bewegungen *Brücke* und *Blauer Reiter*, ziehen in den Jahren 1905 bis 1914 in die Idylle von Wiese, Wald, See und Berg. Sie entfliehen den lauten Großstädten und kehren der zunehmend kapitalistisch orientierten, wilhelminisch verknöcherten Alltagswelt ebenso wie dem erstarrten Akademiebetrieb den Rücken. Sie sehnen sich nach Einheit mit der Natur und einer neuen Verbindung von Kunst und Leben. Sie entwerfen ein utopisches Ideal einer befreiten Gesellschaft.

Künstler der *Brücke* wie Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff streben dafür ein unverfälschtes Miteinander von Mensch und Natur an. Sie verlassen tatsächlich das Atelier und baden nackt in nahegelegenen Gewässern. In ihren Bildern tummeln sich ganze Gruppen von zumeist weiblichen Badenden ungezwungen am Strand; oder eine Frau am Meer erhält einen statuenhaften Zuschnitt und Gesichtszüge, die an afrikanische Kultfiguren erinnern. Außereuropäische indigene Völker verbinden sie mit einer ursprünglichen, naturverbundenen Lebensform, allerdings beziehen sie ihre Kenntnisse lediglich aus Völkerkundemuseen. Ein vorzivilisatorisches, irdisches Paradies ist ihre Idealvorstellung von einem harmonischen Leben.

Auch wenn die Akteure der beiden Künstlergruppen die Befreiung der Farbe vom Gegenstand und ihren Einsatz als Ausdrucksinstrument teilen, so unterscheidet sich ihr Verständnis von Natur und Mensch, Leben und Kunst doch deutlich. Denn anders als in der *Brücke* sind die Künstler*innen des *Blauen Reiters* auf der Suche nach dem inneren Klang und nach einem mystischen Urgrund. Die reizvolle, glühende bayerische Berglandschaft und die Volkskunst ihrer Bewohner geben den Anstoß zu einer zunehmend reduzierten Bildsprache, die letztlich zur Ungegenständlichkeit führt. Eine ‚intellektuelle Vergeistigung‘ nährt eine symbolische, mythische bis philosophische Aufladung ihrer Kunst.

Der gebürtige Krefelder Heinrich Campendonk stößt 1911 im oberbayerischen Sindelsdorf zum Kreis des *Blauen Reiters*, wo er sich vor allem mit Franz Marc austauscht. Marc vertritt eine eigene pantheistische Lebensvorstellung, in der allem Existierenden eine Seele innewohnt. Campendonk scheint einem solchen beseelten Weltbild mit seiner *Bayerische Landschaft* zu folgen, wenn er Landschaft, Pflanze, Tier und Mensch—ein Priester als Stellvertreter Gottes auf Erden—in einem engen Geflecht aus Farben und Formen harmonisch und zugleich untrennbar miteinander verbindet.

Meadows, Forests, Lakes and Mountains

Avant-garde German artists of the Expressionist *Brücke* and *Der Blaue Reiter* movements were drawn to idyllic meadows and forests, lakes and mountains in the decade before World War I. They escaped the noisy metropolises, increasingly turning their backs on the capitalist-oriented, staid society of Wilhelmine Germany as well as the arch-conservative academy system. They longed for harmony with nature and a new connection between art and life. They designed the utopian idea of a liberated society.

Brücke artists like Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff aspired to a genuine collaboration between humankind and nature. They left their studios to go skinny-dipping in nearby lakes and streams. Their pictures show the uninhibited goings-on of whole groups of mostly female bathers on the beach or portray a woman at the seaside in a statuesque pose and facial features recalling African idols. They associated indigenous peoples from far beyond Europe's borders with a traditional aboriginal life lived in close touch with nature, but their knowledge on the matter came mostly from ethnological museums. Their ideal notion of a harmonious life was a pre-civilized, earthly paradise.

Although the protagonists from these two artists groups shared the liberation of color from the object and its use as a means of expression, their comprehension of humankind and nature, life and art, was considerably different. Unlike the *Brücke* artists, the members of *Der Blaue Reiter* sought an inner sonority and a mystical primordial ground. The alluring and glowing Bavarian mountain region and the folk art of its inhabitants inspired an increasingly reduced pictorial vocabulary that ultimately led to abstraction. An “intellectual spiritualization” nourished a symbolic, mythic to philosophical charging of their art.

In 1911, the Krefeld-born artist Heinrich Campendonk joined the circle around *Der Blaue Reiter* in the Upper Bavarian town of Sindelsdorf, where he above all had contact to Franz Marc. Marc practiced a personal pantheistic approach to life in which all existence possesses a soul. Campendonk seems to have followed such an inspirited worldview with his *Bayerische Landschaft* (Bavarian Landscape) showing a harmonious and inseparable merger of landscape, plant, animal and human—a priest as God's representative on earth—in a dense network of color and forms.

Royal Copenhagen

Die Königlichen Porzellanmanufakturen in Kopenhagen firmieren heute unter der Marke Royal Copenhagen. Im 18. Jahrhundert gegründet, durchleben sie eine wechselvolle Geschichte: 1882 erwirbt die private Fayencefabrik Alumina die Königliche Porzellanmanufaktur, um 1969 zur Royal Copenhagen Fayence zu werden. Die dänische Porzellanmanufaktur Bing & Grøndahl, gegründet 1853, schließt sich 1987 der Royal Copenhagen an.

1902, als in einer großangelegten Ausstellung bildende und angewandte Kunst aus den nordischen Ländern Dänemark, Schweden, Norwegen und Finnland in Krefeld zusammenkommen, sind Alumina und Bing & Grøndahl die wichtigsten Leihgeber für Porzellan aus Kopenhagen. Friedrich Deneken, erster Direktor des Kaiser Wilhelm Museums und leidenschaftlicher Vertreter der Reformbewegung, sieht in der aktuellen skandinavischen Kunst das Potential, um Impulse im deutschen Handwerk und in der Industrie zu setzen.

Gerade dänisches Design ist ein Forschungsschwerpunkt von Deneken, der in Schleswig-Holstein im Grenzgebiet zu Dänemark aufgewachsen ist. Kurz bevor er 1897 sein Amt übernimmt, reist er nach Kopenhagen, um sich im Kunstindustriemuseum – geleitet von Pietro Krohn – Anregungen für seine Arbeit in Krefeld zu holen. Ein Jahr später, 1898, fasst er in der Zeitschrift *Kunstgewerbeblatt* die Entwicklung des dänischen Porzellans bis zur aktuellen Produktion in einem Aufsatz zusammen.

In der Porzellanmanufaktur Alumina arbeiten um 1900 unterschiedliche Gestalter*innen, die mit reduzierten Mitteln einen eigenständigen Stil entwickeln. Eine eingeschränkte Farbpalette mit Blau, Grün, Rot, schlichte Formen mit wenig Zierelementen, Motive aus der heimischen Natur und ein Fokus auf das Dekor zeichnen die aktuelle Produktion aus. Experimente des Chemikers Engelhardt führen zu eigenwilligen kristallinen Oberflächen. Auch die Gestalter*innen von Bing & Grøndahl bewegen sich in dieser Linie und holen sich für ihre Vasen, Schalen und Figuren Anregungen aus der Natur. Mit der *Porzellanmalerin* setzt Jens Peter Dahl-Jensen seinem Stand ein kleines Denkmal.

Thorvald Bindesbøll gehört um 1900 zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Dänemarks. Sein Werk ist im Kontext der Arts and Crafts-Bewegung und des Jugendstils zu verorten. Bindesbølls Interesse gilt dem Gesamtkunstwerk, der Gestaltung aller Lebensbereiche, von der Architektur über Möbel und Einrichtungsgegenstände wie Lampen und Vasen bis zur Buchkunst.

Royal Copenhagen

The products manufactured by Den Kongelige Porcelænsfabrik are marketed around the world today under the Royal Copenhagen brand. Founded in the eighteenth century, the company has had a varied and eventful history. In 1882, it was purchased by the private Alumina faience factory, which changed its name to Royal Copenhagen Fajance in 1969. The Danish porcelain manufacturer Bing & Grøndahl, which was founded 1853, merged with Royal Copenhagen in 1987.

Alumina and Bing & Grøndahl were the most important lenders of Copenhagen porcelain to the 1902 Krefeld exhibition of fine and applied Nordic art from Denmark, Sweden, Norway and Finland. Friedrich Deneken, the first director of the Kaiser Wilhelm Museum and a passionate advocate of the reform movement, saw the potential of the fresh impulses to German trade and industry that contemporary Scandinavian art would provide.

Danish design in particular was one of Deneken's specialties. Raised in Schleswig-Holstein near the German-Danish border, he traveled to Copenhagen shortly before taking up his post in Krefeld in 1897 in order to find stimulation for his work at the then Danish Museum of Decorative Art, which was headed by Pietro Krohn. A year later, in 1898, he summarized the development of Danish porcelain up to the present in an article for *Kunstgewerbeblatt*.

Various designers were working for the Alumina porcelain manufacturer around 1900 who developed their own independent styles with reduced means. Its production at that time was characterized by a color palette limited to blue, green and red, simple forms with only a few ornamental elements, motifs from native Nordic nature and a focus on decor. Experiments carried out by the ceramic chemist Valdemar Engelhardt led to idiosyncratic crystalline surfaces. The designers at Bing & Grøndahl likewise worked along these lines and sought inspiration from nature for their vases, bowls and figures. With his *Porcelain Painter*, Jens Peter Dahl-Jensen set up a small monument to his profession.

Thorvald Bindesbøll was one of Denmark's most extraordinary artist personalities around the turn of the twentieth century. His work is to be seen in the context of the Arts and Crafts Movement and Art Nouveau. Bindesbøll was especially interested in the total work of art, producing designs for all aspects of life ranging from architecture and furniture to home accessories like lamps and vases to book covers.

Provenienzforschung. Die Lebensgeschichten der Bilder

Ein Kunstwerk kann viele Geschichten erzählen. Wir sind es gewohnt, seine Inhalte zu entschlüsseln, zu deuten, was es zeigt und welche Mittel dabei angewendet wurden. Genauso spannend jedoch kann die Frage nach dem Lebensweg des Bildes selbst sein: Wo wurde es ausgestellt, wer kaufte es und wann, wie gelangte es dorthin, wo es heute ist? Die Provenienzforschung—also die Erforschung der Herkunft eines Kunstwerks—ist ein noch junger Zweig der Kunstgeschichte und hat erst in den letzten zwei Jahrzehnten eine verstärkte Spezialisierung und öffentliche Aufmerksamkeit erfahren. Viele Museen in Deutschland lassen ihre Sammlungen von externen oder eigens angestellten Provenienzforscher*innen untersuchen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt hierbei auf sogenanntem NS-Raubgut: Objekte, die ihren rechtmäßigen Eigentümer*innen als Verfolgte des NS-Regimes entzogen wurden oder die gezwungen waren, es unter Wert zu verkaufen, um ihr Überleben zu sichern. Im Jahr 1998 verständigten sich 44 Staaten, darunter auch Deutschland, auf der Washingtoner Konferenz mit einer „Gemeinsamen Erklärung“ darauf, diese NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgüter zu identifizieren und sie den Verfolgten oder deren Erben zurückzugeben. Zentrale Koordinierungsstelle ist das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste, das Projekte der Provenienzforschung sowohl inhaltlich als auch finanziell unterstützt.

Die Kunstmuseen Krefeld haben in einem einjährigen, vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekt die Gemälde untersuchen lassen, die zwischen 1946 und 1970 durch das Museum erworben wurden. In dieser Zeit gelangte der überwiegende Teil des Bestandes der Klassischen Moderne ans Haus. Das Kaiser Wilhelm Museum hatte wie die meisten Museen in Deutschland bis 1942 einen großen Teil seiner modernen Sammlung vor allem durch Beschlagnahmungen im Rahmen der von der NS-Propaganda so genannten „Entarteten Kunst“ verloren. Direktor Paul Wember bemühte sich in der Nachkriegszeit, die Lücken wieder zu schließen und erwarb—hauptsächlich über den deutschen Kunsthandel—zahlreiche Werke, die vor dem Krieg entstanden waren. Die jüngst erfolgten Recherchen haben die Provenienzen vieler dieser Werke klären können und zahlreiche Details zutage gefördert, die Ergebnisse zeigen aber auch: Oft ist eine lückenlose Aufklärung der Herkunft nicht möglich. Häufig gibt es keinerlei Unterlagen mehr, und manchmal helfen nur Zufallsfunde weiter, ein Einlieferungsbeleg, eine Tagebuchnotiz, eine Markierung auf dem Rahmen. Provenienzforschung gleicht einer detektivischen Spurensuche. Die in diesem Raum gezeigten Kunstwerke erzählen auf Basis der jüngst erfolgten Recherchen ihre eigene und damit auch viel über deutsche Geschichte.

Provenance Research. The Biographies of the Paintings

A work of art can tell many stories. We are accustomed to deciphering its contents, to interpret its depictions and means which are employed in the process. The question regarding the life's journey of a painting itself can be equally thrilling: Where was it exhibited? Who purchased it and when? Where is it today? Provenance research, which encompasses the investigation about the origins and biography of an artwork, is still a relatively new branch in the discipline of art history and has experienced increased specialization and public attention over the past two decades. Numerous museums in Germany have had their collections examined by external or especially employed provenance researchers. Particular focus is placed on so-called Nazi loot, namely items that were confiscated from their lawful owners who were persecuted under the Nazis or forced to sell their property below value in order to secure their survival. In 1998, representatives of 44 countries, including Germany, released a Joint Declaration at the Washington Conference concerning the identification and restitution of art confiscated under the Nazis. The coordination center is the German Lost Art Foundation, which supports provenance research projects financially as well as in terms of content. In a year-long project funded by the German Lost Art Foundation, the Kunstmuseen Krefeld had the works investigated that the museum acquired between 1946 and 1970. This was time when most of the museum's collection of classic modern art was acquired. Like most of Germany's museums, the Kaiser Wilhelm Museum lost a large part of its holdings of modern art by 1942 in conjunction with the confiscation of so-called "Degenerate Art Action". During the post-war period, director Paul Wember endeavored to fill these gaps in the museum's collection by acquiring—primarily on the German art market—numerous works made before the war. Recent research was able to confirm many provenances and discover countless new details. In many cases it was impossible to trace back the provenance of a work without any gaps as documents no longer exist. Sometimes only random discoveries helped, for example a postal receipt, a diary entry or a marking on a frame. Provenance research resembles a detective's hunt for clues. Based on the results of this recent research, the artworks exhibited in this gallery relate their own history and hence much about German history as well.

Pop, Provokation, Medienreflexion

„Wir zeigen in Deutschland erstmalig Bilder, für die Begriffe wie Pop Art, Junk Culture, imperialistischer oder kapitalistischer Realismus, neue Gegenständlichkeit, Naturalismus, German Pop und ähnliche kennzeichnend sind. Pop Art anerkennt die modernen Massenmedien als echte Kulturerscheinung und verwendet artifiziell deren Attribute, Formulierungen und Inhalte als Kunst.“ Der aus Dresden stammende Maler Gerhard Richter, der 1961 nach Westdeutschland geflohen war, schickt diese Zeilen 1963 an die Neue Deutsche Wochenschau. Die Ankündigung gilt der „Demonstration für den kapitalistischen Realismus“, die Richter zusammen mit dem Maler und späteren Galeristen Konrad Lueg (alias Konrad Fischer) am 11. Oktober 1963 in einem Düsseldorf-Warenhaus veranstaltet. Tatsächlich markieren diese und weitere Aktionen, an denen neben Lueg und Richter die Maler Manfred Kuttner und Sigmar Polke beteiligt sind, den Einbruch der Pop Art in den deutschen Kulturbetrieb.

Der „Kapitalistische Realismus“ greift ironisierend den Begriff des „Sozialistischen Realismus“ auf. Die Volte gegen die staatliche Propagandakunst ostdeutscher Prägung deutet dabei zugleich auf das für die Pop Art wesentliche Verfahren der Adaption von Merkmalen der westlichen Konsumgesellschaften wie Werbung, Warenauslagen oder Medienbilder hin. Für seine Malerei verwendet Richter Fotografien aus Zeitungen und privaten Fotoalben, mit denen auch die deutsche Kriegsvorgeschichte und Nachkriegsgeschichte thematisiert wird. Das Abmalen von Fotos verschafft ihm die Möglichkeit, Fragen des Stils und der künstlerischen Subjektivität zu ignorieren. Mit der ‚Verwischtechnik‘ findet er schließlich ein Verfahren, die malerische wie die fotografisch-optische Seite des Bildes gleichermaßen zu befragen. Stärker als Richter nimmt Sigmar Polke in seinem vielgestaltigen Schaffen zentrale Momente der Pop Art auf. Dazu zählen die Werbefunktion des Bildes und der Einsatz von Reproduktionstechniken. Paradoxie und Täuschung markieren ebenso wie die Erforschung bildlicher Prozesse und Codes Grundlagen seiner Arbeit. Beispielsweise wird in der Kleinanzeige eines Wochenendhauses sein Interesse an der Rasterung des Offsetdrucks deutlich, wobei das Motive von einer viel zu groß geratenen, exotischen Pflanze zerteilt und ironisch kommentiert wird. Schon Andy Warhol lässt in den frühen 1960er Jahren die Rasterpunkte durch Vergrößerung als eigenständiges Bildmittel hervortreten. Das Zirkulieren der Bilder in den Massenmedien kommt zur Darstellung. In Abbildungen von Autounfällen, des elektrischen Stuhls oder in den Steckbrieffotos der 13 meistgesuchten Kriminellen Amerikas formuliert sich die Medienreflexion in kühlem Realismus.

Pop, Provocation, Media Reflection

“For the first time in Germany, we are showing works that may be described as Pop Art, Imperialist or Capitalist Realism, New Representationalism, Naturalism, German Pop and the like. Pop Art recognizes the modern mass media as a genuine cultural phenomenon and draws, with artifice, on the attributes, formulations and contents of the modern mass media for its own artistic expression.” The Dresden-born painter Gerhard Richter, who fled to West Germany in 1961, sent these lines to the Neue Deutsche Wochenschau newsreel in 1963. The announcement was on behalf of the “Demonstration for Capitalist Realism” on October 11, 1963 in a Düsseldorf department store, which Richter was organizing together with the painter and future art dealer Konrad Lueg (alias Konrad Fischer). These and other performances in which Lueg and Richter participated alongside the painters Manfred Kuttner and Sigmar Polke indeed mark the breakthrough of Pop Art on the German art scene.

“Capitalist Realism” deals ironically with the term “Socialist Realism.” This play on East Germany’s official state art however also takes up other such essential elements of Pop Art as the adaptation of characteristic features of the West’s consumer society, for example advertising, goods displays or media images. Richter made use of newspaper and private photographs for his paintings with which he addressed Germany’s wartime past and post-war history. Copying photographs enabled him to ignore questions concerning style and artistic subjectivity. With his “blurring” technique, he finally found a process with which he could equally question both the painterly as well as the photographic optical aspects of the images.

Even more than Richter, Sigmar Polke took up central moments of Pop Art in his multifaceted oeuvre. These include the advertising function of the image and the deployment of reproduction technique. His work is founded equally on paradox and deception as well as the exploration of pictorial processes and codes. His interest in the offset printing raster is evident in the classified advertisement for a weekend house, in the process of which the motif is divided and ironically annotated by the much too large exotic plant. Andy Warhol already turned enlarged raster dots into an independent pictorial element in the early nineteen sixties. The circulation of images in the mass media is dealt with in his pictures and its reflection is formulated with detached realism in illustrations of automobile accidents, the electric chair or the mug shots of America’s thirteen most wanted criminals.

Phänomen Picasso

In den 1950er Jahren beherrscht der spanische Ausnahmekünstler Pablo Picasso die Klaviatur seines Stilpluralismus souverän. Nach seinen Anfängen 1901 hat er den Wechsel der Bildsprachen zum Programm gemacht. Dieses wandelbare, vielfältige Werk trifft nun mit voller Wucht auf eine deutsche Gesellschaft, deren Kunstverständnis durch die Propaganda des NS-Regimes extrem eingeschränkt wurde. Der Anschluss an die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts will erst einmal wieder ‚gesehen‘ werden. So stellt der Museumsdirektor Paul Wember 1953 mit einem Schlag die stilistische Vielfalt des Werks von Picasso in einer Ausstellung im Kaiser Wilhelm Museum vor. Und es gelingt ihm auch, ein größeres Konvolut an druckgrafischen Blättern für die Sammlung zu gewinnen.

Graphische Arbeiten—vor allem Radierungen, Linolschnitte und Lithographien—stehen im Gesamtwerk von Picasso gleichberechtigt neben Gemälden, Skulpturen und Keramiken. Für alle Medien gilt gleichermaßen: die Linie bestimmt das Geschehen, die Fläche wird nachrangig eingesetzt. Die hier ausgewählten Werke stammen aus den späten 1940er und vor allem aus den 1950er Jahren und zeigen eine stilistische Bannbreite, die von der multiperspektivischen Darstellung eines Frauenkopfes bis zu zwei jungen Frauen reicht, die Picassos klassizistische Phase der 1920er Jahre spiegeln.

Die 1950er Jahre sind auch für den Künstler selbst eine ereignisreiche Zeit. 1952 ist Picassos Tochter Paloma gerade drei Jahre alt, als er sie liebevoll mit einer Puppe in der Hand fragmentiert und zersplittert. Ein Jahr später lernt er seine zweite und letzte Ehefrau Jacqueline kennen und zeigt sie 1958 in einer ausgewogenen Verteilung von Linie und Fläche klassisch im Profil. Die Frau, ob stehend oder sitzend, als Torso oder Kopfporträt dargestellt, bleibt auch in dieser Periode ein zentrales Variationsmotiv des Künstlers.

1955 bezieht er ein neues Atelier in der Villa *La Californie* in Cannes und greift erneut das bereits bekannte Thema ‚Atelier‘ wieder auf. Die Darstellungen von ‚Maler und Modell‘ gleichen Protokollen einer beständigen Selbstreflektion—Picasso ist mittlerweile über 70 Jahre alt. Was auf der Leinwand jedoch bereits gemalt wurde, zeigen diese Szenen nicht. Vielmehr setzt Picasso den Augenblick der Inspiration zwischen Maler und Muse, den Moment der Transformation von Leben in Kunst fest. Mit der Wiederholung des Themas ‚Maler und Modell‘ demonstriert er auch, dass es für ihn ein letztgültiges Meisterwerk, wie es zum Beispiel der Maler Frenhofer in der Novelle von Honoré de Balzac bis zum Irrsinn verfolgt, nicht gibt.

Phenomenon Picasso

The exceptional Spanish artist Pablo Picasso worked in a spectacular array of different styles since his artistic beginnings in 1901, mastering a frequently changing stylistic pluralism in the nineteen fifties. His varied and multifaceted oeuvre now burst upon the post-war German scene where it encountered a society whose understanding of art was extremely limited due to the propaganda of the Nazi regime. The connection to the modern art of the early twentieth century had to be found again. It was against this backdrop that Krefeld's museum director Paul Wember presented the entire gamut of Picasso's stylistic diversity at a single stroke in a 1953 exhibition at the Kaiser Wilhelm Museum. In conjunction with this show, he also succeeded in acquiring a large selection of the artist's prints for the Krefeld collection.

Prints, above all etchings, linocuts and lithographs, stand on an equal footing within Picasso's oeuvre as his paintings, sculptures and ceramics. Regardless of the medium he was working in, his art was always defined by the primacy of the line over the area. The selection of works on show here are from the late nineteen forties and above all the nineteen fifties. They show a stylistic spectrum ranging from the multiperspectival depiction of a woman's head to the two young women that reflect Picasso's Classical Period of the nineteen twenties.

The nineteen fifties was also an eventful time for the artist himself. Picasso's daughter Paloma was only three years old when he lovingly depicted her fragmented and splintered with a doll in her hands. A year later, he met his second and last wife Jacqueline. His 1958 portrait of her in a classic profile pose features a balanced distribution of line and area. Whether standing or seated, torso or bust, the representation of women would remain a central variational motif during this phase of the artist's career. The artist moved into a new studio at Cannes in 1955. Located in the Villa *La Californie*, he took up the already familiar theme of the studio again. His depictions of "painter and model" resemble protocols of a continual self-reflection—Picasso is now over seventy years old. He does not, however, repeat previously shown scenes here, but focuses on capturing the moment of inspiration between painter and muse when life is transformed into art. With the repetition of the "painter and model" theme, he also demonstrates that for him there is no such thing as the ultimate masterpiece, like the one that drove the painter Frenhofer mad in Honoré de Balzac's novella.

Monumentale Farbe

Die elementaren Ausdrucksmittel Linie, Form und Farbe werden zum Ende des 19. Jahrhundert von Künstlern verschiedener Stilströmungen individuell ausgelotet. Zwei Ausstellungen im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld konzentrieren die Themen: *Farbenschau* 1902 und *Linie und Form* 1904. Beide Schauen sind interdisziplinär ausgerichtet und untersuchen den Gegenstand auf breiter Basis, von der Pflanze über den Eisenbahnwagen bis zum Kunstwerk.

Der noch junge expressionistische Maler Heinrich Nauen (1880–1940) lebt in diese Zeit in der Nähe seiner Geburtsstadt Krefeld in dem Dorf Orbroich. Im Kaiser Wilhelm Museum inspirieren ihn japanische Holzschnitte, und wahrscheinlich hat er auch die Farben-Ausstellung besucht.

Die Erkenntnis, dass Farbe ein essentieller Ausgangspunkt in der Kunst ist, spiegelt sich in dem sogenannten Drove-Zyklus, der aus insgesamt sechs Gemäldetafeln besteht. Denn Nauen legt den Zyklus zu allererst als Farbkonzept an: Er definiert die dominante Farbe für jedes Bildes und die Reihenfolge dieser Klänge—Gelb, Grün, Blau, Rot, Orange und Gelb, die der Farbfolge des Regenbogens entsprechen. Erst dann folgt, dass sich ein passiver und ein aktiver Kompositionsaufbau abwechseln. Diese Komponenten—Farbe und Ausdruck—bilden die Grundidee für schließlich sechs ganz unterschiedliche Themen: Amazonenschlacht, Gartenbild, Badende Frauen, Besuch, Pietà und Erntebild. Mythologische, christliche und profane Themen stehen unvermittelt nebeneinander und forderten unterschiedliche Deutungen heraus: Paul Wember hat in den 1950er Jahren als verbindendes Thema das Bild der Frau ausgemacht: Die Frau als elementare Kraft, als erotische Schönheit, liebevolle Mutter, Dame der Gesellschaft, als Ernährerin und Trauernde. Auch zeigt sich der Zyklus als Hommage an die Geschichte der Kunst, denn die Reminiszenz an Künstler wie Cézanne, Matisse, Grünewald oder an japanische Kunst ist trotz eigener Handschrift Nauens offensichtlich.

Der Drove-Zyklus gilt heute als Hauptwerk des niederrheinischen Expressionisten. Anfang 1912 erhält Heinrich Nauen den Auftrag für eine monumentale Malerei durch den Kunsthistoriker und Sammler Edwin Suermond. Nauen soll auf Burg Drove, dem Familienwohnsitz am Nordrand der Eifel, durch künstlerische Intervention aus dem Apfelzimmer ein Musikzimmer entstehen lassen. Der Künstler hat völlig freie Hand und entwirft ein ganzheitliches Interieur, bestehend aus einer Eichenholzverkleidung für die Wände, einem Kachelofen und den sechs Gemälden. Die Holzarbeiten übernimmt der Tischlermeister Jakob Erkelenz aus Krefeld. 1913 stellt Nauen den Zyklus fertig. Das Musikzimmer wird hergerichtet, jedoch im Zweiten Weltkrieg weitestgehend zerstört.

Monumental Color

Line, form and color, these basic means of expression were individually explored until the late nineteenth century by artists working in various styles. These themes were also the subject of two exhibitions at the Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld: *Color Show* in 1902 and *Line and Form* in 1904. Both projects had an interdisciplinary orientation and examined the object on a broad scale, ranging from plants to railroad carriages and works of art.

The then still young Expressionist painter Heinrich Nauen (1880–1940) was living in the village of Orbroich near his native city of Krefeld. He found inspiration in the Japanese woodcuts at the Kaiser Wilhelm Museum and probably also attended the exhibition on color.

The insight that color is an essential starting point in art is reflected in his so-called Drove Cycle consisting of a total of six canvas paintings. The first step Nauen took when he began work on the cycle was to draw up a color concept. He defined the dominant color for each painting and the succession of its sounds—yellow, blue, red, orange and yellow—in keeping with the color sequence of the rainbow. The next step was to alternate a passive composition with an active one. These components—color and expression—formed the basic idea for the paintings featuring ultimately six very different subjects: The Battle of the Amazons, In the Garden, Bathing Women, Visit, Pietà and Harvest. Mythological, Christian and profane themes can be found side-by-side here and these works still provoke diverse interpretations today. In the nineteen fifties, Paul Wember identified the image of woman as the common element with a view to her attributes as an elementary force, erotic beauty, adoring mother, society hostess, family breadwinner and mourner. The cycle is simultaneously a homage to the history of art; reminiscences of artists like Paul Cézanne, Henri Matisse and Matthias Grünewald as well as Japanese art are evident despite the obvious differences to Nauen's own personal style.

The Drove Cycle is now regarded as a major example of Lower Rhenish Expressionism. In early 1912, Nauen was commissioned by the art historian and collector Edwin Suermond to create a monumental painting for the family residence at Drove Castle on the northern edge of the Eifel region. With his artistic intervention, Nauen was supposed to turn the so-called apple room into a music room. The artist was given free rein and he produced an integral interior design consisting of oak paneling for the walls, a tiled stove and the six painting. The woodwork was carried out by the master carpenter Jakob Erkelenz from Krefeld. Nauen completed the cycle in 1913. The music room was refurbished but was almost completely destroyed in World War II.

Moderne Natur

Als sich die Künstler Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé und der Kunstkritiker Pierre Restany 1960 zu einer losen Gemeinschaft zusammenfinden, geht es um nichts geringeres als um eine andere Wahrnehmung von Wirklichkeit. *Les Nouveaux Réalistes*, die Neuen Realisten, verstehen den öffentlichen Stadtraum und die in ihm lebende, konsumorientierte Gesellschaft als „moderne Natur“ (P. Restany). In diesem urbanen Lebensraum interessiert sie jedoch nicht der neue Schönheitskult, wie er sich in den 1950er Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in schwingenden Formen und organischen Volumen weltweit zeigt. Vielmehr sind es die vergänglichen Produkte, Abfälle, die durch einen steigenden Verbrauch und eine neue Kurzlebigkeit der Dinge zum sichtbaren Teil der Großstadt geworden sind. Die Künstler streifen durch die Straßen und Hinterhöfen von Paris. Sie schauen sich bewusst um, durchstöbern Schrottplätze und Müllcontainer. Sie lösen gebrauchte, gewöhnliche Alltagsgegenstände aus dem Kreislauf dieser „modernen Natur“ heraus: sie reißen Plakate von den Mauern (Hains, Rotella, de la Villeglé), häufen Haarspangen in einer Box an (Arman) oder schweißen und bauen verrostete Maschinenteile zusammen (Tinguely). Die Absonderungen und Ablagerungen der Gesellschaft erklären diese Künstler zu Kunstmaterial und verleihen ihnen eine ästhetische Qualität.

Heute ist ein solches im weitesten Sinne ‚Recycling‘ durchaus gängige Kunstpraxis; 1960 provozierte der Neue Realismus Abscheu und Unverständnis. Die Arbeiten wurden als hässlich angesehen und ihr gesellschaftskritisches Potential, das auf eine fehllaufende Konsumkultur abzielte, verkannt.

In der Gruppe der Neuen Realisten, zu der 1961 auch Mimmo Rotella hinzustößt, ist Yves Klein ein Individualist mit einem Hang zum Transzendenten. Doch mit der Aktion *Dimanche, Le journal d'un seul jour* gelingt ihm ein Coup: Kurzerhand erklärt Klein den 27. November 1960 zu dem Tag, an dem das Leben weltweit zum Theater wird. Diese Manifestation propagiert er mit einer Zeitung, die in ganz Paris an Kiosken ausliegt.

Jean Tinguely stellt 1960 und Yves Klein 1961 im Haus Lange aus. Mit diesem Programm gelingt es dem damaligen Museumsdirektor Paul Wember Krefeld zu eine der ersten Anlaufstellen für aktuelle Kunst zu machen.

Modern Nature

When the artists Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé and the art critic Pierre Restany came together in 1960 to form a loosely knit group, they were concerned with nothing less than an alternative perception of reality. *Les Nouveaux Réalistes*, the New Realists, comprehended the public urban space and the inhabitants of its consumption-oriented society as “modern nature” (P. Restany). However, they were not interested in the post-war inner-city environment’s new cult of beauty as was expressed around the world in vibrant forms and organic volumes but rather in ephemeral products, refuse that became a visual part of the metropolis due to increasing consumption and a new transitoriness of things. The artists roamed through the streets and courtyards of Paris, consciously observing their surroundings and rummaging through scrap yards and garbage cans. They extricated ordinary used everyday objects from the circulation of this “modern nature”: They tore posters from the walls (Hains, de la Villeglé, Rotella), heaped hair clips in a box (Arman) or welded and assembled rusty machine parts together (Tinguely). These artists declared the societal discharges and sediments to be artistic materials and lent them an aesthetic quality.

Such “recycling” in the broadest sense of the word is now a thoroughly conventional artistic practice. In 1960, however, New Realism provoked abhorrence and incomprehension. The works were viewed as ugly and their socio-critical potential, which was targeted at a miscarried consumer culture, was underestimated.

In the group of New Realists, which Mimmo Rotella joined in 1961, Yves Klein was an individualist with a proclivity for the transcendental. But he scored a coup with his performance *Dimanche, Le journal d'un seul jour*: Klein unceremoniously declared November 27, 1960 as the day when life around the world would become theater. He propagated this manifestation with a newspaper that he distributed in kiosks throughout Paris.

Jean Tinguely exhibited in Haus Lange in 1960 and Yves Klein in 1961. With this program, the museum’s then director Paul Wember succeeded in making Krefeld one of the focal points in the world of contemporary art.

Materialszenen

Billige, unscheinbare, flüssige, weiche, natürliche, gebrauchte, sogar unsichtbare Materialien werden seit der Mitte des 20. Jahrhunderts auf breiter Basis zum Werkstoff in der Kunst erklärt. Dieser sogenannte *material turn* schafft das traditionelle, auf Vergeistigung und Abstraktion ausgerichtete Kunstwerk ab und experimentiert mit dem Eigensinn der Stoffe. In den Einsatz kommen Elemente wie flüssiges Blei, Textilien wie Filz und Baumwolle, Kaffee, Sand, Honig, Latex und vieles mehr. Wie verhalten sich solche gewöhnlichen Materialien, welche Flieh- und Fließkräfte lösen sich aus, wie kann angehäuft, zerstreut und immer wieder neu zusammengefügt werden, welche Werkzeuge können eingesetzt werden und welche Nicht-Formen werden entstehen – dies sind brennende Fragen, die Künstler*innen aus verschiedenen Richtungen (Nouveau Réalisme, Fluxus, Minimal Art, Process Art, Arte Povera, Land Art u.a.) interessieren und die sie mit unterschiedlichen inhaltlichen Zielsetzungen verfolgen.

Die Werke fordern zudem vom Betrachter ein anderes Verhalten: ein sinnliches Einlassen auf das Material und ein Nachvollziehen der sichtbaren Materialprozesse. Nicht mehr nur das Auge erschließt das Kunstwerk, sondern der ganze Körper erspürt und alle Sinne bis hin zum Geruchssinn erkunden die Objekte im Raum. Es kommt auf die Erfahrung an, die bis hin zur Teilhabe an Aktionen reichen kann. Für die Neubewertung von Materialität setzten der Abstrakte Expressionismus und die Art Informel nach 1945 erste Impulse, als Jackson Pollock Farbe aus einer Dose auf die Leinwand tropfen ließ oder Georges Mathieu Malerei als Materialgeste und performativen Akt demonstrierte. 1968 hat Robert Morris die Entwicklung in dem Artikel *Anti Form*, erschienen erstmals im April-Heft des Artforums, zusammengefasst. „Die Konzentration auf Material und Schwerkraft als künstlerische Mittel“, so Morris, „führt zu Formen, die nicht im Voraus geplant wurden. (...) Regellooses Aufstapeln, lockeres Schichten und Hängen geben dem Material eine vorübergehende Form.“

Nur ein Jahr später fasst Harald Szeemann die Künstler*innen der Anti-Form in der heute legendären Ausstellung *When attitudes become form* in Basel zusammen. In zweiter, leicht veränderter Zusammensetzung ist die Präsentation unter dem Titel *Vorstellungen nehmen Form an* im Haus Lange in Krefeld 1969 zu sehen. Viele der hier vorgestellten Künstler*innen wie Richard Long, Fred Sandback, Barry Flanagan, Sol LeWitt und Christo werden im Anschluss auch in Einzelausstellungen vorgestellt. Sie begründen die Tradition der ortsspezifischen Ausstellung, in dem sie Haus Lange zum Partner ihrer Materialexperimente machen.

Material Scenes

Inexpensive, inconspicuous, fluid, soft, natural, used and even invisible substances have been widely heralded as artistic materials since the mid twentieth century. This so-called *material turn* brought an end to the traditional work of art oriented on spiritualization and abstraction. Experiments were carried out instead with the idiosyncrasies of such disparate elements as liquid lead, felt and cotton, coffee, sand, honey and latex. How do such conventional materials comport themselves? What centrifugal forces and yield strengths are triggered? Which instruments can be utilized and which random shapes will be formed? These are some of the burning questions that interested artists working in various directions (Nouveau Réalisme, Fluxus, Minimal Art, Process Art, Arte Povera, Land Art etc.) and which they pursued with diverse objectives in terms of content.

The works moreover demand different conduct from the viewer, namely sensually letting oneself in for the material and a comprehension of the visible material processes. It is now no longer the eye alone, with which the artwork is grasped, but the body as a whole is involved. All the senses up to an including the sense of smell explore the objects in the space. It is the experience that matters, which can extend to participating in performances.

Fresh momentum for a reassessment of materiality was given by Abstract Expressionism and Informelism after 1945 when Jackson Pollock dripped paint from a can onto the canvas or Georges Mathieu demonstrated painting as a material gesture and performative act. In 1968, Robert Morris summarized the development in his article *Anti Form*, which was published for the first time in the April issue of Artforum magazine: “The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. [...] Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material.”

Only a year later, Harald Szeemann presented Anti Form artists in the now legendary exhibition *When Attitudes Become Form* in Basel. A slightly revised second edition of the exhibition was shown under the German title *Vorstellungen nehmen Form an* at Haus Lange in Krefeld. Many of the artists represented at that show, for example Richard Long, Fred Sandback, Barry Flanagan, Sol LeWitt and Christo, subsequently had solo exhibitions in Haus Lange, which they made a partner in their material experiments, founding the tradition of site-specific exhibitions.

„Look“ Minimal

Programmatisch treten die Künstler Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris Mitte der 1960er Jahre in Theorie und Praxis für elementare Formen und serielle Anordnungen ein. Sie verwenden und nutzen industrielle Materialien und Fertigungsweisen, um jedwede Handschrift zu vermeiden. Die so entstandenen modularen Objekte stehen in Beziehung sowohl zu ihrem architektonischen Umraum als auch zum Betrachter, der sich im Ausstellungsraum befindet und bewegt. Dieser „Look“ der 1960er Jahre (Gregor Stemmrich) wird Minimal Art genannt – eine Bezeichnung, mit der die genannten Künstler sich eigentlich nie identifizierten.

Seit 1966 arbeitet Sol LeWitt an der Werkreihe der *Serial Project No. 1 (ABCD)*, die beispielhaft für die Minimal Art steht. Die Grundform des Würfels wird aus einer inneren Logik systematisch auf einem quadratischen Gitternetz angeordnet. Eigenen Regeln folgend, erschöpfen sich die Möglichkeiten mit den geschlossenen und offenen Kuben bei der Arbeit in der Krefelder Sammlung in vier Konstellationen. LeWitt erklärt allgemein zu dieser Serie: „Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert. Die leitende Prämisse dieser Serie ist es, eine Form innerhalb einer anderen zu platzieren und alle relevanten Variationen in zwei und drei Dimensionen zu erfassen.“ Das Werk ist demnach reine Information.

In den 1960er Jahren ist der „Look“ Minimal ein historisches Gesamtphänomen, das sich interdisziplinär beispielsweise auch im Bereich Tanz (Trisha Brown, Yvonne Rainer u.a.) und Musik (Philip Glass, Steve Reich u.a.) zeigt. Im Design liegen serielle Industrieproduktion und reduzierte, funktionale Objektstrukturen nahe beieinander. Der italienische Architekt, Designer und Theoretiker Angiolo Giuseppe (AG) Fronzoni realisiert bereits 1964 ein ganzes Interieur auf Basis eines modularen Systems. In seiner graphischen Gestaltung konzentriert sich Fronzoni auf ausgewählte Schrifttypen, wenige, aber exklusive Schriftschnitte und reduziert seine Farbpalette auf Weiß, Schwarz und Grau. Der weiße Raum der Fläche wird für seine Schriftzüge und Zeichen zum rahmengebenden Aktionsfeld – zur Ausstellungsfläche. Informationen zu übermitteln, die ausgewiesene Funktion eines Plakates, wird bei Fronzoni zu einem Ereignis. „Meine Ambition ist es nicht, ein Poster zu gestalten, ich will Menschen gestalten.“ (AG Fronzoni)

The Minimal Look

In the mid nineteen sixties, the artists Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris programmatically advocated elementary forms and seriality in theory and practice. They utilized industrial materials and production methods to avoid assuming a personal style. The modular objects produced in this way are connected to their architectural surroundings as well as the viewers that stand or move about in the exhibition space. This “look” of the nineteen sixties (Gregor Stemmrich) is known as Minimal Art, a designation with which the cited artists in fact never identified.

Since 1966 Sol LeWitt worked on his *Serial Project No. 1 (ABCD)*, which exemplifies Minimal Art. Relying on an inner logic, the basic form of the cube is systematically arranged on a quadratic grid. Following its own rules, the possibilities with the open and closed cubes of the work in the Krefeld collection exhaust themselves in four constellations. Writing in general about this series, LeWitt notes: “The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise. The premise governing this series is: to place one form within another and include all major variations in two and three dimensions.” The work is accordingly pure information.

The minimal look is an overriding historical phenomenon in the nineteen sixties that found its way into other artistic disciplines, for example dance (Trisha Brown, Yvonne Rainer et al.) and music (Philip Glass, Steve Reich et al.). In the world of design, serial industrial production and reduced functional object structures are closely related to each other. The Italian architect, designer and theorist Angiolo Giuseppe (AG) Fronzoni realized an entire interior based on a modular system as early as 1964. Fronzoni’s graphic designs concentrated on selected typefaces, a few but exclusive fonts and a color palette reduced to white, black and gray. The white space of the surface becomes an action field or exhibition area that makes up the general framework for texts and signs. The declared function of a poster as a means of disseminating information becomes an event in Fronzoni work. “My ambition is not to design a poster, it’s designing men.” (AG Fronzoni)

Kunstkammern der Moderne

Sammeln und Archivieren haben sich in der Kunst seit den späten 1950er Jahren zu einer ebenso weit verbreiteten wie vielgestaltigen künstlerischen Verfahrensweise entwickelt. Die übervollen Warenauslagen der erstarkenden Wohlstandsgesellschaften und die daraus resultierenden Abfallberge regten die junge Künstlergeneration der Nachkriegszeit in Europa und den USA zu neuen künstlerischen Strategien an. Statt dem unüberschaubaren Angebot an Dingen und Waren weitere hinzuzufügen, wurden diese nun selbst künstlerisch verarbeitet. Wesentliche künstlerische Voraussetzungen waren insbesondere durch Marcel Duchamps Konzeption des Ready-mades und der im Umkreis von Dadaismus und Surrealismus entwickelten Idee des *Objet trouvé* bereits zu Beginn des Jahrhunderts geschaffen. Über die dadurch erreichte Erhebung des banalen Gebrauchsgegenstandes zum Kunstobjekt hinaus, wurde nun das Sammeln von Dingen, Materialien und Erinnerungsstücken zu einer maßgeblichen künstlerischen Praxis.

Der Ort der Aufbewahrung und Präsentation der gesammelten Dinge gewinnt damit an Bedeutung, denn die von den Künstler*innen verwendeten Kisten, Schachteln, Vitrinen oder Regale werden nun unmittelbar Bestandteil der Kunstwerke selbst. In den Werken des französischen Künstlers Arman, der zum Kreis der Nouveaux Réalistes um den Kunstkritiker Pierre Restany gehört, ermöglicht der durchsichtige Plexiglasten eine direkte ästhetische Würdigung des Banalen, Alltäglichen oder Weggeworfenen. Kontakt zu den Nouveaux Réalistes hat auch der belgische Künstler Marcel Broodthaers. Auch er arbeitet seit Mitte der 1960er Jahre mit Alltagsgegenständen, die er teils in Vitrinen, Assemblagen und Sammlungen vereint. Die Dinge ebenso wie das Präsentationsobjekt selbst werden dabei zu Trägern erzählerischer Strukturen, beispielsweise über die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kommunikation.

Als erzählerische und assoziative Elemente fungieren die Gegenstände auch in den Werken des amerikanischen Künstlers Joseph Cornell. Er legt eine breite Sammlung an Fundstücken und Naturalien an, die er nach Kategorien wie Vögel, Muscheln, Gläser, Briefmarken sortiert. Aus diesem Fundus heraus bestückt er seine Schaukästen, in denen jedes Objekt eine spezifische Funktion für das Ganze übernimmt. In den Kästen schafft Cornell neue Zusammenhänge zwischen den Dingen und verleiht ihnen eine Sprache, die historische Zeiträume ebenso wie verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen leichtfüßig aufeinander bezieht. Man mag sich an die höfische Wunderkammer, naturwissenschaftliche Insekten Sammlungen und Vergleichbares erinnern fühlen, Cornells Kästen sind Denkgebäude und Assoziationsraum in einem—universal angelegt und zugleich bescheiden und alltäglich im Material.

Modernist Cabinets of Wonder

Collecting and archiving have developed into equally widespread and multifaceted artistic processes since the late nineteen fifties. The overflowing goods displays inherent to invigorated affluent societies and the resultant heaps of waste inspired a young generation of post-war artists in Europe and the United States to seek new artistic strategies. Instead of adding to the already large supply of things and goods, they now turned to these items themselves to serve as the subject of artistic treatment. Fundamental prerequisites can especially be found in Marcel Duchamp's conception of the Ready-mades or that of the *Objet trouvé* developed in the early twentieth century by artists associated with Dadaism and Surrealism. As a consequence of the elevation of ordinary everyday objects to the level of a work of art, the collecting of things, materials and souvenirs has become a relevant artistic practice.

The site of the storage and presentation of the collected items hence gains in importance just as the boxes, cartons, showcases and shelves employed by the artists have become components of the artworks themselves. In the case of the French artist Arman, who belonged to the Nouveaux Réalistes circle around the art critic Pierre Restany, the transparent Plexiglas makes a direct aesthetic appreciation of the banal, routine or disposed possible. The Belgian artist Marcel Broodthaers, who was also in contact with the Nouveaux Réalistes, likewise worked since the mid nineteen sixties with everyday objects that he arranged in showcases, assemblages and collections. The things as well as the presentation object itself became a carrier of narrative structures, for example with a view to the possibilities and impossibilities of communication.

The articles in the works of American artist Joseph Cornell similarly function as narrative and associative elements. He assembled a broad-ranging collection of found objects, manufactured and natural things, which he arranged according to categories like birds, shells, glasses and postage stamps. He fills his display cases with items from his holdings in which objects assume a specific function for the whole. Cornell creates new connections between the things in the boxes and lends them a language that fleet-footedly relates historical epochs as well as the most diverse of scientific disciplines with each other. One might recall the early aristocratic cabinets of curiosities and other such collections of scientific and historical artifacts. Cornell's boxes are mental edifices and associative spaces in one—universally assembled and simultaneously modest and routine as regards material.

Im und mit Licht

Zum Ende des 19. Jahrhunderts findet der französische Bildhauer Auguste Rodin neue Möglichkeiten des skulpturalen Ausdrucks. Aus Symbolismus und Realismus kommend, entwickelt er einen ausgeprägten Subjektivismus: Natürlichen Körperhaltungen übersetzt Rodin unmittelbar ins Plastische und verleiht den Arbeiten mit Titeln wie „Der Gedanke“ oder „Der Kuss“ eine allgemeingültige Bedeutung. Er sucht ein neues Verhältnis zum Material, indem er Arbeitsspuren sichtbar belässt und das Unfertige, Fragmentarische zum integralen Teil der Skulptur erklärt. An den Oberflächen seiner Skulpturen entzündet sich ein wechselvolles Licht-Schatten-Spiel. Sein Verständnis von Skulptur macht Rodin gezielt auch durch unterschiedliche Verfahren der Reproduktion bekannt. So entstehen viele Skulpturen gleich in mehreren Exemplaren, in unterschiedlichen Größen und Materialien, und er nutzt das Medium Fotografie.

1895 entsteht die erste Fotografie einer seiner Skulpturen, gefertigt von dem Autodidakten Eugène Druet. Allgemein ist das Verhältnis zwischen Skulptur und Fotografie um 1900 relativ fest geregelt: Die Aufnahmen sollen die Plastik dokumentieren, detailgenau und möglichst vollständig, rund herum. Der wissenschaftliche Ansatz fordert weitestgehende Neutralität. Druet bricht mit diesen Prinzipien, indem er Skulptur mit seiner Fotografie inszeniert und interpretiert—in Zusammenarbeit mit Rodin selbst. Die Aufnahmen zeigen Plastiken im Atelier während des Schaffensprozesses oder im Kontext einer Ausstellung; ungewöhnliche Perspektiven werden eingenommen; durch starkes Schlaglicht erscheint eine Figur dramatisiert, oder ein weiches gleichmäßiges Licht lässt sie mit ihrem Umfeld verschwimmen. Die Fotografie als ‚Lichtaufzeichnung‘ zeigt die Skulptur im Bildlicht als Erscheinung. Auch für das plastische Werk selbst ist Licht von zentraler Bedeutung, wenn es sich an der zerklüfteten Oberfläche bricht und so die Skulptur als Lichtgestalt sich mit dem Raum verbindet. In beiden Medien—Skulptur und Fotografie—bedeutet Licht Transformation, Verwandlung, Auflösung.

Zur Weltausstellung 1900 in Paris präsentiert Rodin seine Arbeiten zusammen mit 71 Fotografien von Druet. In Krefeld ist Fotografie seit Eröffnung des Kaiser Wilhelm Museums 1897 fester Bestandteil des Ausstellungsprogramms. Der erste Direktor Friedrich Deneken ist einer der zahlreichen Besucher der Weltausstellung und sehr wahrscheinlich auch der Ausstellung von August Rodin. Die Wechselwirkung zwischen Fotografie und Skulptur hat Deneken beeindruckt, denn als ein Krefelder Bürger die Skulptur *Eve* dem Museum 1900 schenkt, erwirbt er nur ein Jahr später eine Reihe von Fotografien von Eugène Druet bei der Galerie Ernst Arnold in Dresden.

In and with Light

In the late nineteenth century, the French sculptor Auguste Rodin discovered new possibilities of sculptural expression. Coming from Symbolism and Realism, he developed a pronounced Subjectivism. Rodin directly translated natural poses into three-dimensional sculptures that he nonetheless sought to lend a universal meaning through such titles as “The Thought” and “The Kiss.” He created new relationships to his material by leaving the traces of his work visible, declaring the unfinished, the fragmentary, to be an integral part of sculpture. An eventful play of light and shade is ignited on the surfaces of his work.

Rodin also specifically publicized his comprehension of sculpture through various reproductive processes. He produced many sculptures in editions featuring multiple copies and in different sizes or materials—and he also made use of the medium of photography.

The first photograph of one of Rodin’s sculptures was taken by the autodidact Eugène Druet in 1895. The relationship between sculpture and photography was in general firmly defined around 1900. The photos were intended to document the works in great detail and as completely as possible, meaning from all sides, and this scholarly approach demanded neutrality to a large extent. Druet broke with these principles by staging and interpreting the sculptures in his photographs, which he made in collaboration with Rodin himself. The pictures show the works in the studio during the production process or in an exhibition context. Some views employ unusual perspectives, other figures are dramatized by means of strong highlights or caused to become blurred with its surroundings through the use of soft uniform lighting. Photography as a “record of light” shows sculpture in pictorial light as an apparition. Light is also of central importance for sculpture when it is refracted on the work’s jagged surface, thus connecting the figure as light to the surrounding space. In sculpture as well as photography, light means transformation, change, dissolution.

In 1900, Rodin presented his works along with 71 of Druet’s photographs at the exposition universelle in Paris. Photography had been a fixed component of the Kaiser Wilhelm Museum’s exhibition program since it first opened its doors in 1897. Friedrich Deneken, the museum’s first director, was one of the Paris fair’s many visitors and he probably also attended Rodin’s exhibition. Deneken was apparently quite impressed by the interplay between photography and sculpture because within a year after a Krefeld resident donated Rodin’s *Eve* to the museum in 1900, Deneken acquired a series of Eugène Druet’s photographs at the Galerie Ernst Arnold in Dresden.

Farben reiner Empfindung

Das Extrem hat in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre Konjunktur: Niki de Saint Phalles lädt ihre Künstlerfreunde ein, mit Gewehren auf Gipsreliefs zu schießen, Jannis Kounellis präsentiert in einer Galerie in Rom eine Installation mit 12 ausgewachsenen Pferden und John Cage brüskiert mit seinem Stück 4'33" das Publikum, indem er zwischen dem Öffnen und Schließen des Instrumentendeckels nicht einen einzigen Klavierton erklingen lässt. Während sich das Kunstwerk in Natur und Alltagswirklichkeit auf ungeahnte Weise materialisiert, wird es zur gleichen Zeit durch die Reduktion der Ausdrucksmittel nahezu aufgelöst. In dieser Reihe radikaler künstlerischer Ansätze nimmt der französische Maler Yves Klein eine bedeutende Position ein.

Die Basis seines Schaffens bildet die Durchdringung des Raumes als grenzenlose Sphäre des reinen Empfindens. Die Idee des Immateriellen als höhere geistige Sphäre der Wahrnehmung treibt Klein zu spektakulären Aktionen. Dazu zählen die Inszenierungen eines *Theaters der Leere* ebenso wie seine Feuerinstallationen und utopischen Luftarchitekturen. Ein radikaler Höhepunkt ereignet sich 1958 als Yves Klein die Pariser Galerie Iris Clert bis auf eine leere Glasvitrine freiräumt und im weiß ausgemalten, leeren Zustand als Kunstausstellung präsentiert. 1961 realisiert Klein die Installation in seiner einzigen Museumsausstellung zu Lebzeiten im Krefelder Haus Lange erneut. Nun steht sie im Zentrum seines monochromen Universums. Er ordnet die Ausstellung in Zonen mit einfarbigen Werken in Blau, Rosa und Gold, die Klein als Aspekte eines ganzheitlichen Zusammenhangs versteht. Während das Gold dabei den Übergang vom Materiellen zum Spirituellen symbolisiert, bleibt das Rot stärker an körperlichen Dimensionen gebunden. Das Blau ist aus Kleins Sicht dagegen frei von Dimensionen—so allumfassend wie der Himmel oder das Meer.

Es sind tatsächlich seine Bilder in Ultramarin Blau, in denen Kleins Konzept der puren Präsenz einer Farbe zu höchster Intensität gesteigert erscheint. Klein hat sich diese Farbe sogar als IKB (International Klein Blue) patentieren lassen. „Wenn ich nach einer Erklärung suche, nach den Bedingungen, die mich zur Farbempfindsamkeit geführt haben“, so Klein rückblickend, „finde ich sie in der Kraft, die den Monochromen meiner blauen Periode von 1957 anhaftet.“ Kurz zuvor hatte der Maler nach einer Methode gesucht, die Leuchtkraft des offenen Farbpigments auch im gemalten Zustand zu erhalten. Das gewünschte Resultat erzielt er schließlich mit dem giftigen Bindemittel Rhodopas M. Die nun erreichte Farbintensität führt dazu, dass der Blick zwischen der Wahrnehmung der Farbtextur und der Erscheinung eines geradezu unendlichen Farbraums changiert.

Colors of Pure Sensitiveness

Extremes were all the rage in the art of the nineteen fifties and sixties. Niki de Saint Phalle invited her artist friends to shoot a rifle at plaster reliefs, Jannis Kounellis presented an installation with twelve grown horses in a Roman gallery and John Cage's audience felt snubbed by his piece 4'33" that includes the opening and closing of the piano lid but not a single note is played. While the work of art materialized in unexpected ways in nature and everyday reality, it almost dissolved completely at the same time through the reduction of the means of expression. The French painter Yves Klein assumes a significant position in this line-up of radical artistic approaches.

The foundation of his work is based on the pervasion of the space as the boundless sphere of pure Sensitiveness. The concept of the immaterial as a higher spiritual sphere drove Klein to spectacular performances, which include the staging of a *Theater of the Void* as well as his fire installations and utopian *Air Architecture*. The highpoint of his radical work came in 1958 when Yves Klein moved everything out of the Galerie Iris Clert in Paris with the exception of an empty glass showcase, painted the spaces white and presented them in this state as an art exhibition. Klein realized the installation in the only museum exhibition he had during his lifetime. Shown at Haus Lange in Krefeld, it now stands at the center of his monochromatic universe. He arranged the exhibition in zones with monochromatic works in blue, pink and gold that Klein comprehended as aspects of an integral connection. While gold symbolizes the transition from the material to the spiritual, red remains more closely linked to corporeal dimensions. According to Klein, blue, by contrast, is free of dimensions—it is as all-embracing as the sky or the sea.

It is in fact the ultramarine paintings that reflect Klein's concept of the pure presence of a color in its highest degree of intensity. Klein even patented this color under the name IKB (International Klein Blue). "The explanation of the conditions that led me to pictorial sensibility," Klein wrote in retrospect, "is to be found in the intrinsic power of the monochromes of my blue period of 1957." Shortly before, the painter sought a method of attaining the radiance of the open color pigment in its painted state as well. He finally reached the desired result by using the poisonous binding agent Rhodopas M. The intensity of the color he now achieved leads the viewer's sight to veer between the perception of the color texture and the appearance of a nearly infinite color space.

Der immerwährende Sonntag

Direkt im Anschluss an die Befreiungskriege 1813 bis 1815, die den Machtanspruch Napoleons in Europa beenden, herrscht Aufbruchsstimmung. Das Bürgertum emanzipiert sich, strebt nach Bildung, Gleichberechtigung und Wohlstand. Den freiheitlichen Ideen setzen jedoch die deutschen Fürsten rasch ein Ende. Reformbestrebungen werden nun mit Gewalt unterdrückt; die gerade erst gewonnene Pressefreiheit wieder radikal eingeschränkt. Aus diesem politisch repressiven Klima erklärt sich der Rückzug in den geschützten privaten Bereich. Ein einfaches Leben in Frieden und Harmonie, eine überschaubare Gelehrsamkeit, eine sachliche Betrachtung der Dinge, familiäre Vertrautheit, geordnete Gemütlichkeit, so zeigt sich die heile Welt des Biedermeiers—ein immerwährender Sonntag.

Das Interieur, der private Wohnraum liefert daher auch das Generalthema. An den Wänden hängen Porträts, in denen sich die Bewohner ungezwungen, aber selbstbewusst geben. Auch Mitglieder königlicher Familien zeigen sich in solchen privaten Bildnissen durchaus einfach und in natürlicher Pose. Handwerker, nicht mehr Architekten, entwerfen nun Möbel in einem schlichten, funktionalen Stil und bringen das Holz als Material zur Wirkung. In den bekannten Manufakturen—Wien, Berlin, Meißen, Nymphenburg—entsteht eine große Formenvielfalt im Porzellan. Die Porzellanmalerei erlebt eine Blütezeit und bildet sogar einzelne Genrebereiche aus. Kleine Plastiken, Reproduktionen von Denkmälern und Großskulpturen, entstehen nun in großer Auflage und bezeugen die Bildungskompetenz eines jeden bürgerlichen Haushaltes.

Der Schritt aus dem Haus nach draußen in die Natur bedeutet ein genaues Hinsehen auf jedes Detail. Heimische Blumen, Genussstück und Forschungsobjekt zugleich, spielen eine große Rolle, ob auf Porzellantassen oder im Gemälde. Landschaften werden präzise festgehalten. Viel Leben regt sich in diesen Naturausschnitten jedoch nicht. Alles wird sachlich, ohne aufwühlende Emotionen, aber mit beflissenem Interesse betrachtet.

1855 erscheinen in den Münchener *Fliegenden Blättern* Gedichte, die einen Gottlieb Biedermaier als Spießbürger und gemütvollen Kleinbürger verballhornen. Die heimelige, bildungsbürgerliche Welt wird zum Gespött der nächsten Generation. Ein Maler wie Carl Spitzweg personifiziert Herrn Biedermeier nun in vielen Varianten als verschrobene(n) Sonderling.

Everlasting Sunday

A new spirit of optimism dominated Europe immediately after the conclusion of the Wars of Liberation that ended Napoleon's final bid for power. The bourgeois classes emancipated themselves, sought education, equality and prosperity. Germany's princes, however, soon put an end to such liberal notions. Reform efforts were now being aggressively repressed; the newly gained freedom of the press was radically rescinded. This politically repressive climate explains why the bourgeoisie withdrew to their private sheltered spheres. A simple life in peace and harmony, a reasonable degree of erudition, an objective view of things, domestic familiarity, an ordered comfortable ambience, this is how the idyllic world of the Biedermeier era looked like—an everlasting Sunday.

The interior, the private domestic living space makes up the overriding theme. Portraits hang from the walls in which the sitters present themselves in an informal but self-assured demeanor. Even members of royal families are shown simply and in natural poses. Artisans, not architects, now designed furniture in an unpretentious functional style, bringing the wood as a material into effect. A wide variety of porcelain forms are produced in the well-known manufactories at Vienna, Berlin, Meissen and Nymphenburg. The art of porcelain painting experiences a golden age and even cultivates individual new categories of genre pictures. Small casts, replicas of monuments and large-scale sculptures are mass produced and bear witness to the educational achievements of each and every bourgeois household.

Leaving the home for the nature of the outdoors means observing each detail carefully. Native flowers, which can be enjoyed and studied at the same time, play an important role whether they are to be found on a porcelain cup or a canvas. Hardly any life stirs in these details from nature. Everything is viewed objectively, without disturbing emotions, but with assiduous interest.

Poems were published in the weekly Munich journal *Die Fliegenden Blätter* in 1855 that spoof a Gottlieb Biedermaier as a philistine and sentimental petit bourgeois. The domesticated world of the educated middle classes was derided by the subsequent generation. A painter like Carl Spitzweg now personified the ambient of the Biedermeier in numerous variations as an eccentric misfit.

Bitte Abstand halten

Abstand wahren—so könnte ein Grundzug der 1980er Jahre lauten, und das, obwohl dieses Jahrzehnt bunt, laut und überaus lebendig war. Sehr viel geschieht gleichzeitig: der Wechsel vom Industrie- zum Computerzeitalter, körperliche Selbstoptimierung mit Aerobic, die Atomreaktor-Katastrophe in Tschernobyl, die Hochzeit von Diana und Charles, Popper und Punker, Dallas und Denver, Neue Deutsche Welle und vieles mehr. Die modischen Schulterpolster demonstrieren symptomatisch die Differenz zwischen Schein und Sein, zwischen Oberfläche und Inhalt. Konjunktur haben nun Strategien wie das Zitieren, Ironisieren, Kontextualisieren und Paraphrasieren. Man geht immer einen Schritt zurück, um aus einer vermeintlich überlegenen distanzierten Stellung heraus zu kommentieren und zu dekonstruieren.

Abstand hält der österreichische Künstler Franz West zwischen seiner Leidenschaft für Philosophie und seiner künstlerischen Arbeit. Seine intensive Beschäftigung mit philosophischen Schriftstellern hält ihm grundsätzlich die banale Alltagswelt auf Distanz. Eine Erklärung für seine Werke liefert die Philosophie nicht. So steht ein Zitat von Ludwig Wittgenstein völlig unvermittelt neben einer filigranen, drahtigen und rohen Skulptur. Mit ihr greift Franz West eine klassische Frage der Bildhauerei erneut auf—die Frage nach dem Verhältnis zwischen Skulptur, Material und Raum.

Einem solchen fruchtbaren Rückgriff auf tradierte Vorstellungen begegnet man auch bei dem Italiener Nicola de Maria und dem deutschen Fotografen Thomas Struth. De Maria malt Bilder und bezieht damit Gegenposition zum ordnungsliebenden Minimalismus und zur spröden Concept Art, die bis weit in die 1970er Jahre hinein die Kunstszene weltweit beherrscht haben. Seine großen, immersiven Farbräume verlocken mit einer diffusen Intensität, lassen den Betrachter jedoch—und trotz zeichenhafter, skripturaler Andeutungen—ohne konkrete Anhaltspunkte auf einen möglichen Inhalt zurück. Thomas Struth aktualisiert das Porträt und die Stadtlandschaft im Medium der Fotografie. Er gehört zur ersten Generation der sogenannten Becher-Schule, die sich mit ihren Fotografien wie selbstverständlich im Kunstkontext behauptet. In den Porträts zieht der direkte Blickkontakt den Betrachter in den Bann. Unmittelbar scheint man einen privaten Bereich betreten zu haben und verspürt die Kluft zwischen dieser Intimität und dem eigenen voyeuristischen Standpunkt. Der private Raum wird in den Familienporträts aber auch zur gesellschaftlichen Folie, die es zu entschlüsseln gilt. Sie zeigt den Kontext auf, in dem sich die Familie sieht und inszeniert—ein Bild im Bild.

Please Keep Your Distance

Maintaining distance—this expression can perhaps describe an essential aspect of the nineteen eighties, despite the fact that it was a colorful, loud, and exceedingly lively decade. Much happened all at once during those years, for example the transition from the Industrial Age to the Computer Age, physical self-optimization with Aerobics, the Chernobyl nuclear disaster, the marriage of Diana and Charles, poppers and punks, Dallas and Denver, Neue Deutsche Welle and much more. The fashionable shoulder pad symptomatically demonstrated the difference between appearance and reality, between surface and content. Strategies like quoting, ironizing, contextualizing, and paraphrasing were all the rage. A step back was consistently taken in order to annotate and deconstruct from a supposedly superior distanced position.

The Austrian artist Franz West maintains distance between his passion for philosophy and his artistic activities. He keeps the banalities of everyday life at a distance with the help of his intense occupation with philosophical writings. Philosophy does not provide an explanation of his artworks. A quotation from Ludwig Wittgenstein unexpectedly hangs alongside a delicate and sinewy, coarse sculpture. Franz West takes up a classic sculptural matter again in this work, namely the question regarding the relationship between sculpture, material and space.

Viewers can also encounter such a fruitful recourse to traditional ideas in works by the Italian painter Nicola de Maria and the German photographer Thomas Struth. De Maria paints pictures and as such takes a position in opposition to the orderliness of Minimalism and the unwieldiness of Concept Art that dominated the international art scene until well into the nineteen seventies. Despite the graphic and scriptural allusions, the viewers he tempts with the diffuse intensity of his large-scale immersive color spaces are left behind without any concrete indication regarding possible contents. Thomas Struth updates portraiture and the urban landscape in the medium of photography. He belongs to the first generation of the so-called Becher School that very naturally asserted itself in the art context with its photographs. The direct eye contact in the portraits casts a spell over the viewer who seems to have been drawn into a private realm and senses the divide between this intimacy and one's own voyeuristic standpoint. The private space in the family portraits becomes a societal backdrop that has to be deciphered. It reveals the context in which the family sees and stages itself—a picture within a picture.

Abdruck und Verwandlung

1925 macht der surrealistische Maler Max Ernst eine folgenreiche Entdeckung. Ein ausgewaschener Holzfußboden bringt ihn auf die Idee, die Dielen mit Graphit durchzupausen und direkt auf das Blatt zu übertragen. Mit dieser Technik der Frottage (frotter = reiben), die auf ein altes chinesisches Verfahren zurückgeht, gelingt es Ernst die Texturen von Holzmaserungen, Baumrinden oder Blattaderungen vom Gegenstand abzulösen, um sie neu zu kombinieren. Die Frottage wird für Ernst eines von mehreren technischen Mitteln um, wie er es selbst formulierte, die „halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern“ und damit Vernunft, Moral und Konvention auszuschalten. Die abgeriebenen, gekratzten oder mit Kämmen aufgetragenen Strukturen verbinden sich in Ernsts Bildern zu schroffen, traumartigen Landschaften. Dabei werden die Ausgangsmaterialien überformt, aber nicht ganz aufgelöst. So kann die dunkle Form im oberen Teil des hier ausgestellten Bildes an eine verdüsterte Sonne oder ein Wagenrad erinnern; zugleich bleibt aber sichtbar, dass sie von einem kleinen runden Gegenstand, vielleicht einem Maschinenteil abgenommen wurde.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben Künstler*innen immer wieder gerade mit Hilfe technischer Verfahren herrschende Stilkonventionen unterwandert, um die Kunst den ihnen relevant erscheinenden Realitätsebenen zu öffnen. Das gilt auch für Günther Uecker, Otto Piene und Heinz Mack, die seit 1957 unter dem programmatischen Titel ZERO gemeinsam ausstellen. Reduktion und Neubeginn lautet ihre Devise. Der Einsatz elementarer Kräfte wie Feuer, Wasser, Licht, Bewegung lösen den Pinsel und den subjektiven malerischen Prozess ab. So nutzt Piene anfangs perforierte Rastertafeln aus Plakatkarton oder Kupferblech als Schablonen, durch die er dicke Öl- oder Aluminiumfarbe auf die Leinwand drückt. Auf dem so entstandenen gleichmäßigen Relief entwickelt sich nun ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten. Der Abdruck einer Struktur wird auch für Heinz Mack zu einem nachhaltigen Moment in seiner künstlerischen Entwicklung, als er 1958 versehentlich auf ein dünnes, am Boden auf einem Sisalteppich liegendes Stück Aluminium tritt. Plötzlich hatte er ein Objekt vor Augen, das das Licht flirren lässt. In seinen daraufhin entstandenen Lichtreliefs genügen schon geringe Ausbuchtungen, um „die Ruhe des Lichts zu erschüttern und in Vibration zu bringen“ (Mack). Verhältnisse von Licht, Schatten, Ruhe und Bewegung sind auch die zentralen Elemente der frühen Nagelreliefs Günther Ueckers. Der Nagel als Ding verwandelt sich in ein Medium, das Licht und Schatten strukturiert. In seinen Nagelgravuren sind nur die von den Nägeln verursachten Ausbuchtungen im Papier stehengeblieben. Ähnlich wie die Ausgangsmaterialien der Frottagen von Ernst bleiben sie als Ursache des sensiblen Licht- und Schattenreliefs sichtbar, ohne selbst noch vorhanden zu sein.

Imprint and Transformation

In 1925, the Surrealist painter Max Ernst made a consequential discovery. Inspired by an old well-scrubbed wooden floor, he captured the patterns of the graining by laying sheets on paper on the floor and then rubbing over them with a pencil. The frottage technique (frotter = rubbing), which goes back to an old Chinese process, enabled Ernst to first isolate and then recombine the textures of wood graining, tree barks or leaf-veins. Frottage became one of the numerous techniques employed by Ernst to—as he himself put it—“encourage my powers of meditation and hallucination,” thus making it possible for him to switch off reason, morals, and conventions. The structures he rubbed, scrapped or applied with a comb merge in Ernst’s paintings to form harsh visionary landscapes. His source material is reshaped, but it is not completely dissolved. While the dark form in the upper section of the painting exhibited here can recall a clouded sun or a wagon wheel, it is also evident that it was removed from a small object, perhaps a machine component.

Twentieth-century artists frequently subverted prevailing stylistic conventions with the help of technical methodologies in order to open up art to its manifestly apparent layers of reality. This is also true of Günther Uecker, Otto Piene and Heinz Mack, who exhibited their works together since 1957 under the programmatic title ZERO. Their motto was reduction and new beginning. Elementary powers such as fire, water, light, and motion replaced the paintbrush. Piene started off using perforated grid panels made of poster board or copper stencils, through which he pressed thick oil or aluminum paint onto the canvas. The uniform relief developed a vivid play of light and shade. The imprint of a structure likewise proved to be a decisive moment in his growth as an artist when in 1958 he accidentally stepped on a thin piece of aluminum lying on a sisal rug. He directly conceived an object that caused light to shimmer. In his subsequent light reliefs, tiny bulges were sufficient to “jolt the calm light and cause it to vibrate” (Mack). The relationships between light, shade, calm and motion are also central elements inherent to Günther Uecker’s early nail reliefs. The nail as a thing was transformed into a medium that structures light and shade. In his nail gravures, only the indentations in the paper caused by the nails remain. Like the source material of Ernst’s frottages, they are visible as the source of the sensitive light and shade reliefs, without being present themselves.