

10 Jahre

Museum Brandhorst

Mai bis Juli 2020

Deutsch

REALLY

OLD?

Really Old?

10 Jahre

Museum Brandhorst

Seltsame, beängstigende Wochen liegen hinter uns. Auch das Museum Brandhorst musste aufgrund der Covid-19-Pandemie plötzlich seine Räume schließen und sich Gedanken über die neu entstandene Situation machen. Eigentlich wollten wir mit diesem Magazin das Finale der Ausstellung „Forever Young“ – und damit unseres Jubiläumsjahres – einläuten und auf die zahlreichen Veranstaltungen bei uns im Haus hinweisen. Diese fallen nun ins Wasser, wie beispielsweise das für den 4. Juli geplante Sommerfest. Doch es gibt einen Lichtblick: Seit dem 12. Mai ist das Museum Brandhorst wieder für Sie geöffnet. Es ist ein gutes Gefühl, erneut Besucherinnen und Besucher in unserem Haus zu wissen. Der Schutz Ihrer Gesundheit ist natürlich oberste Priorität, weshalb Ihr Besuch von bestimmten Vorsichtsmaßnahmen (S. 56) begleitet wird. So können Sie die Kunst ruhigen Gewissens in den Blick nehmen und genießen. Vor dem Hintergrund der aktuellen Situation eröffnen viele Werke ganz neue Perspektiven. So zum Beispiel Bruce Naumans „Mean Clown Welcome“ von 1985: Gerade in Zeiten des „Physical Distancing“ thematisieren die springenden Neonzeichen der beiden männlichen Clowns die unterschwellige Aggression des Händedrucks. Da wir alle die Kunst sehr vermisst haben, haben wir hier im Cahier Platz für besonders viele Sammlungswerke geschaffen und die digitalen Angebote ausgebaut (ab S. 14).

Das Thema dieses Heftes ist „Really Old?“. Wie Kunst altert, Sammlungen aktuell bleiben und warum sich immer ein zweiter und dritter Blick lohnen – Fragen wie diese greifen Paul-Philipp Hanske und Jacob Proctor ab am Beispiel unserer laufenden Ausstellung und unserer Sammlung auf (ab S. 3). Das Altern ganz wörtlich ausgelegt, schließe ich auf Seite 30 einige Gedanken zu Spätwerken an, etwa zu Cy Twomblys Rosenbildern aus dem Jahr 2008. Und auch der Urheber des Leitspruchs kommt zu Wort: In einem Interview (ab S. 36) spricht unsere Kuratorin Monika Bayer-Wermuth mit dem großen Ed Ruscha – dessen spitz zulaufendes, 2016 entstandenes Gemälde mit dem Namen „Really Old“ im Zentrum der aktuellen Ausstellung steht. Da sich der Eindruck des Altwerdens am deutlichsten im Vergleich einstellt und der Zeitgeist von gestern Sprungbrett für die Positionen von morgen ist, werfen auch wir einen Blick nach vorn auf unsere nächste Ausstellung: Kurator Jacob Proctor spricht mit Lucy McKenzie (ab S. 48) über ihre erste Überblicksschau.

Wir wünschen Ihnen viel Spaß beim Lesen
und schöne Momente mit der Kunst!



Achim Hochdörfer
Direktor Museum Brandhorst



Lernen Sie das Team
auf Instagram kennen.



Alles neu macht die 3 Zeit. Eine Einladung zur stetigen Ausei- nandersetzung mit Sammlungen

Paul-Philipp Hanske
im Gespräch mit Jacob Proctor

Sammlungen wie die des Museums Brandhorst sind auf Dauer angelegt – und doch alles andere als statisch. Das liegt nicht nur an den Neuankäufen, sondern vor allem an der Fülle der vielfältigen Referenzen, die sich untereinander und im Kontext der jeweiligen Zeit ergeben.

Sammlung und Bestand: Diese Begriffe sind eng verknüpft. Die in einer Sammlung zusammengeführten Arbeiten bezeichnet man als Bestand. Es liegt aber ebenso in der Natur der Sache, dass eine Sammlung Bestand haben muss. Das gilt auch für die Sammlung Brandhorst. In den späten 1960er-Jahren begannen Anette Petersen, spätere Brandhorst, und Udo Brandhorst, moderne und zeitgenössische Kunst zu sammeln. Mit Cy Twombly und der Neo-Avantgarde fing es an, Schritt um Schritt erweiterten die Brandhorsts in den folgenden Jahren und Jahrzehnten ihre Auswahl an Werken: mit Arbeiten der kritischen Postmoderne, der Arte Povera und vor allem von Andy Warhol. Die Sammlung – nunmehr vertreten durch das Museum Brandhorst – wuchs und wächst kontinuierlich weiter, so wie Baumstämme es tun, Ring für Ring. Fokus war und ist: die Kunst der Gegenwart. Nun stellt sich aber die Frage, wie zeitgemäß ein solcher Bestand sein kann, der von persönlichen Entscheidungen geprägt ist, die zum Teil Jahrzehnte zurückliegen. Bleibt die Gegenwart angesichts des immer größer werdenden historischen Bestands nicht irgendwann auf der Strecke? Wird die Sammlung nicht zwangsläufig „Really Old“, um Ed Ruschas berühmtes, spitz zulaufendes Gemälde aus dem Jahr 2016 zu zitieren, das sowohl räumlich als auch übertragen im Zentrum der aktuellen Jubiläumsausstellung „Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“ steht? Drei Argumente sprechen gegen diese Vermutung – und alle drei verweisen auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Zum einen ändert sich der Kontext, in dem Kunstwerke stehen. Da sich unser Blick auf Vergangenheit und Gegenwart ständig erneuert, bleibt Kunst nie einfach dieselbe. Dies wird durch jüngere Positionen noch verstärkt: Indem sich Künstlerinnen und Künstler auf vorangehende Arbeiten beziehen, setzen sie diese zugleich in Beziehung zur Gegenwart. Nicht zuletzt aktualisieren sich Sammlungen wie die des Museums Brandhorst durch die kuratorische Setzung von Themen, die wissenschaftliche Bearbeitung des Bestandes und die damit verbundene, gezielte Auswahl an Neuerwerbungen. So entstehen immer wieder neue Blickwinkel und Bezüge. Alle Punkte bewirken, dass eine Sammlung nie statisch ist, sondern stets im Fluss.

Zum ersten Punkt: Kunstwerke sind immer im Kontext ihrer Entstehungszeit verankert. Innerhalb weniger Jahrzehnte können sie völlig anders wirken. „Sehr interessant zu sehen ist das in Bezug auf Technik“, sagt Jacob Proctor, Kurator am Museum Brandhorst. Viele Künstlerinnen und Künstler arbeiten technisch so sehr up to date, dass die Werke in der jeweiligen Gegenwart eigentlich schon futuristisch wirken. Etwa Bruce Naumans Arbeit „Mean Clown Welcome“. Leuchtende, blinkende Neonröhren waren zum Zeitpunkt der Entstehung, 1985, zwar keine Neuigkeit mehr und gehörten zum Standard im Erscheinungsbild westlicher Städte. „Trotzdem war Naumans Umgang mit dem Material absolut ‚high level‘ zu dieser Zeit“, erklärt Proctor. Von ihrer Faszination haben die Neonarbeiten von Nauman bis heute nichts eingebüßt, technisch auf der Höhe der Zeit wirken die analog blinkenden Apparaturen aber wirklich nicht mehr. Man sieht in ihnen vielmehr den technisch-kulturellen Zeitgeist der Entstehungszeit: die Emphase des nervösen Großstadtgetümmels, den Willen, grell zu sein, die Freude an der Kälte von Neonlicht. In der zeitlichen Distanz erscheint das Kunstwerk deshalb als ein anderes. Die Plötzlichkeit, die Schockwirkung, die Neues immer in der Gegenwart hat, nimmt notwendigerweise ab. Was hingegen sichtbar wird, ist die Eingebundenheit in soziale und kulturelle Kontexte. „Interessant wird es sein zu erleben, wie Arbeiten, die uns heute völlig neuartig erscheinen, altern werden“, bekennt Proctor. „Ich denke da an die vakuumierte Bomberjacke von Seth Price von 2006 oder die Arbeiten von Wade Guyton oder Guyton/Walker seit den frühen 2000er-Jahren, die alle mit digitalen Ästhetiken spielen. Es ist noch gar nicht zu sagen, was künftige Generationen darin sehen werden.“

In einer völlig anderen Hinsicht veränderte sich im Laufe der Jahrzehnte der Blick auf den populärsten Künstler der Sammlung Brandhorst: auf Andy Warhol. Betrachtet man heute sein Werk aus den 1970er- und 1980er-Jahren, sind die queeren Aspekte seiner Arbeit nicht zu übersehen. Seine Porträtserie „Ladies and Gentlemen“ aus dem Jahr 1975, aber auch seine Arbeiten, die auf das Zusammenleben in der Factory rekurrierten, seine Selbstporträts oder seine bunten Tarnmuster

Arbeiten aus Andy Warhols „Ladies and Gentlemen“-Serie (1975)





aus der „Camouflage“-Serie von 1986 – sie alle verweisen heutige Betrachterinnen und Betrachter auf die Themenbereiche Gender, sexuelle Orientierung, „identity politics“ und nicht zuletzt auf Warhols eigene Queerness. „Bis weit in die 1990er-Jahre hinein aber gab es eine Art kulturelle Blindheit für diese Aspekte.“ Selbst Kunstkritikerinnen und Kuratoren interessierten sich scheinbar nicht dafür. Man war sich einig: Bei Warhol gehe es um Medien und um Kapitalismus. Queerness war kein Thema. Aus heutiger Sicht unfassbar, ist sie doch der sprichwörtliche „elephant in the room“. Ein weiterer Beleg dafür, dass Kunst nicht statisch ist, sondern sich ändert und vor allem auch weiter ändern wird.

Dynamik kann aber auch auf andere Weise in eine Sammlung kommen. Wenn Künstlerinnen und Künstler etwa auf ältere Arbeiten Bezug nehmen und so sich deren Kontext ändert. Exemplarisch kann man das am Verhältnis von Cy Twombly und Jean-Michel Basquiat sehen. Die erste Assoziation

zu Twombly ist meist die Antike: Mythologie, Seeschlachten, der gesamte alteuropäische Bildungsschatz, den Twombly seit den 1950er-Jahren so einzigartig in seiner Malerei neu verarbeitet hat. Dann aber bezieht sich in den 1980er-Jahren jemand wie Basquiat, der aus einer ganz anderen Ecke kommt, auf den Malerfürsten. „Basquiat war interessiert an dem jungen Twombly und rückte Aspekte von ihm in den Vordergrund, die in den 1980er-Jahren nicht so prominent waren: etwa dass viele Arbeiten von Twombly wie Graffiti wirken. Dass seine oft obszönen Kritzeleien in der damaligen Kunstwelt ein Skandal waren, dass er mit den Orthodoxien der Nachkriegsmalerei brach.“ Der Erfolg von Basquiat in den 1980er-Jahren erlaubte es den Kunstinteressierten, einen anderen Blick auf seinen „Vorgänger“ Twombly zu werfen. Ein anderer Fall, wie durch Bezugnahme einzelne Aspekte eines Referenzwerkes herausgearbeitet werden können, zeigt sich an Andy Warhol. Wenn die Malerin Sturtevant in ihren „Warhol Marilyn“-Arbeiten ab dem Jahr 1965 Warhols berühmtes „Marilyn“-Motiv

Oben:
Cy Twombly,
„Untitled (Rome)“ (1962)

Links:
Jean-Michel Basquiat,
„Ohne Titel“ (1983)

wiederholt, verweist sie damit nicht nur darauf, dass auch Warhol auf vorgefertigtes Bildmaterial zurückgriff, sondern vielmehr ganz allgemein darauf, dass in unserem Zeitalter die Zirkulation von Bildern das originäre Erschaffen längst abgelöst hat. Ein anderes Schlaglicht wirft Louise Lawler auf Warhol. In ihrer Arbeit „Plexi (adjusted to fit)“ aus den Jahren 2010/2011 zeigt sie seine berühmten Verpackungsboxen hinter Plexiglas und deutet so an, dass Warhols Kunst nicht jenseits der Warenwelt steht, derer sie sich bediente, sondern genauso Produkt ist wie Dosen und Kisten, allerdings eines, das dem Prozess der Musealisierung unterworfen ist.

Betrachtet man eine Sammlung wie die des Museums Brandhorst auf diese Weise, entsteht plötzlich ein dichtes Netz der Bezugnahmen, in dem das „Alter“ der Referenzwerke nur noch eine untergeordnete Rolle spielt und Bedeutung vielmehr immer wieder verjüngt und erfrischt wird. „Die heutigen Materialexperimente von KAYA oder Guyton\Walker verweisen meiner Meinung nach auch auf die Grenzüberschreitungen von Sigmar Polke in den frühen 1960er-Jahren“, sagt Proctor. Manchmal nehmen Künstlerinnen und Künstler natürlich auch auf ihre eigenen Arbeiten Bezug. Etwa im Fall von Arthur Jafa. Der Schwarze Künstler nannte ein 1988 fotografiertes Selbstporträt „Monster“ (1988/2019) – es entstand eine Arbeit, die einen Akt der Selbstermächtigung darstellte und sich gleichzeitig mit dem Thema Rassismus auseinandersetzte, das an Dringlichkeit bis heute leider nichts verloren hat. 2017

Wenn die Sammlung Brandhorst in letzter Zeit verstärkt die Arbeiten von Frauen ankauft und ausstellt, geht es auch darum, korrigierend in alte Entwicklungen einzugreifen – und die Sammlung umfassender, reicher und interessanter zu machen.

— *Jacob Proctor*

produzierte er ein Bild, das den Namen „Monster II“ trägt. Zu sehen ist eine Figur in Superheldenpose, die die Hand zur Faust ballt. Zusammen ergeben beide Arbeiten ein komplexes Bild dessen, was Schwarze Identität ausmachte und ausmacht. Sie changiert zwischen Ausgrenzung, Diskriminierung, Stilisierung und Empowerment.

Noch einmal anders gelagert ist die Bezugnahme im Fall von Wolfgang Tillmans' „Buchholz & Buchholz Installation 1993“. Hier stellt der Künstler seine journalistischen und freien Fotoarbeiten, mit denen er sich der jungen Rave-Szene widmete, plötzlich als Kunst aus – und stellt damit auch die Frage, was diese eigentlich ausmacht und was mit einer leben-



Patrizia Dander

Leitende Kuratorin
Museum Brandhorst

„Hier hat Lawler ausnahmsweise nicht die Kunst anderer fotografiert, sondern ein ausnehmend schönes Exemplar eines Papageien. Das Ganze „Portrait“ zu nennen ist nicht frei von Ironie. Denn wofür steht ein Tier, das stets nachplappert, was andere ihm vorsprechen?

Lawler wollte das Foto ursprünglich als Plattencover für ihre „Birdcalls“ nutzen –

ein Tonstück, in dem sie die Namen von 28 Künstlern, alles Männer, zwitschert, schnattert, krächzt. Aus der Platte ist nichts geworden, aber das Foto hängt nun bei uns im Museum und erinnert daran, dass Künstlerinnen weit mehr können, als Künstlern nach dem Mund zu reden.

digen Szene passiert, wenn sie abgelichtet wird und plötzlich an den Wänden einer Galerie hängt, wenn die getrennten Kategorien ineinanderfließen.

Und es gibt noch einen dritten Mechanismus, der für die Vitalisierung einer Sammlung sorgt. Der offensichtlichste, der aber auch eng mit den beiden schon genannten Aspekten verzahnt ist: die Aktualisierung der Sammlung über Neuankäufe, die wissenschaftliche Bearbeitung des Bestandes und spezifische Kontextualisierung in Ausstellungen wie „Forever Young“. „Es ist vollkommen klar, dass auch kuratorische Praxis in ihrer jeweiligen Zeit verwurzelt ist“, meint Proctor. „Es geht also nicht darum, Entscheidungen bezüglich der Sammlung, die in den 1970er- oder 1980er-Jahren getroffen wurden, zu kritisieren oder gar zu revidieren. Manchmal aber wird Jahrzehnte später ein anderes Licht auf Szenen und Tendenzen geworfen – und daraus sollten dann Konsequenzen gezogen werden.“ In Bezug auf Warhol und seine Queerness ist das nicht mehr nötig, das ist heute allgemein bekannt. Ein anderer Fall war die rheinische Malereiszene der 1980er-Jahre. Diese



war zwar außerordentlich sichtbar und bedeutsam, die Öffentlichkeit ging jedoch der Selbstdarstellung der wilden, trinkenden und lauten Männer allzu leicht auf den Leim. Einmal mehr wurde das grelle Theaterstück des Originalgenies aufgeführt. Bei all dem Getöse wurde damals nur zu leicht übersehen, dass mit Charline von Heyl und Jutta Koether auch Frauen an der Erneuerung der Malerei einen bedeutenden Anteil hatten, ohne sich jedoch so grell zu inszenieren. „Wenn die Sammlung Brandhorst in letzter Zeit verstärkt die Arbeiten von Frauen ankauft und ausstellt, geht es auch darum, korrigierend in alte Entwicklungen einzugreifen – und die Sammlung umfassender, reicher und interessanter zu machen“, führt Proctor aus.

Diese drei Prozesse, die Neubewertung alter Arbeiten, das unaufhörliche Spiel der Referenzen sowie gezielte kuratorische Entscheidungen bei Ankäufen und Präsentationen, finden zeitgleich statt, wechseln sich ab, ergänzen sich und nehmen aufeinander Bezug. Und alle führen dazu, dass die Sammlung Brandhorst beides ist: „Really Old“ und „Forever Young“. ■

Louise Lawler,
„Portrait“ (1982)

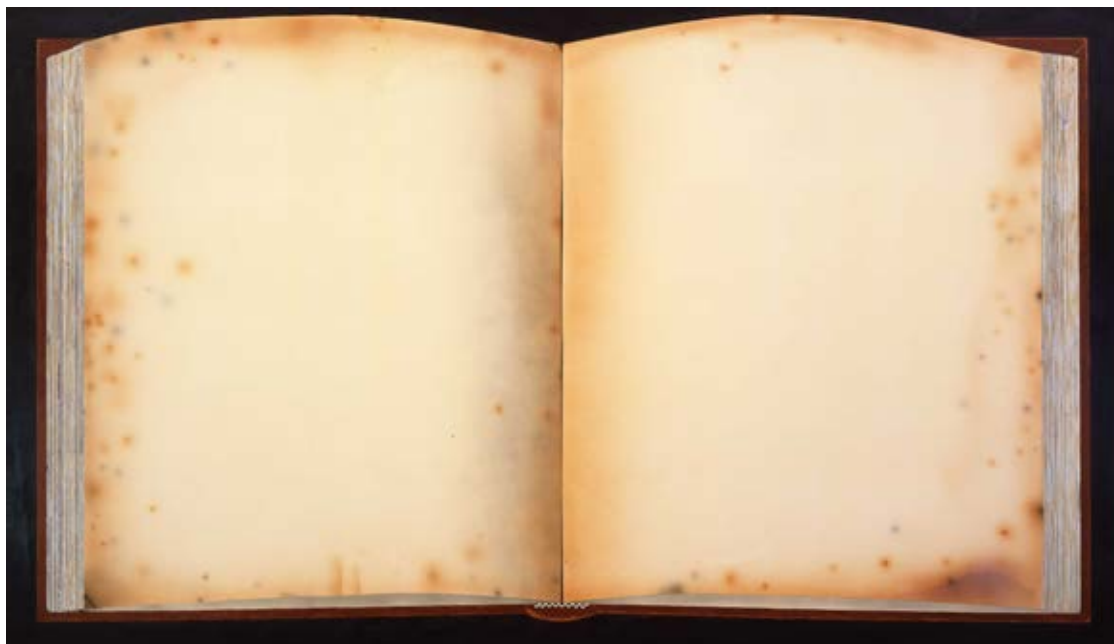
Bücher in der Sammlung Brandhorst

2. Mai bis 19. Juli 2020

Säle 0.7 und 0.8, Erdgeschoss



Bücher repräsentieren wie kein anderes Medium die Demokratisierung von Wissen. Ihre kulturelle, soziale sowie historische Bedeutung als Behältnisse für Information, Prosa und Poesie, als liebevoll gehegte Fetischobjekte hat auch im digitalen Zeitalter nicht an Strahlkraft verloren. Die aktuelle „Spot On“-Präsentation geht der anhaltenden Auseinandersetzung von Künstlerinnen und Künstlern der Sammlung Brandhorst mit dem Objekt und der Idee „Buch“ nach.



Ed Ruscha „Old Book Today“ (2011/2012)

Ab Anfang Mai sind im Erdgeschoss des Museums Brandhorst Neuerwerbungen der letzten Jahre zu sehen, die das Buch einerseits als Reflexionsraum und formales Mittel, andererseits als Ort politischer Auseinandersetzung adressieren. Künstlerinnen- und Künstlerbücher sind ein vergleichsweise junges Medium und nehmen erst ab den 1960er-Jahren eine prominentere Rolle ein – insbesondere in der Konzeptkunst, wo sie als eigenständige Kunstwerke Beachtung finden. Dies gilt exemplarisch für Ed Ruschas frühe Künstlerbücher, mit denen er sich als einer der wichtigsten Vertreter des Mediums etablierte. Seine Publikationen von „Twenty-six Gasoline Stations“ (1963) bis „Hard Light“ (1978) spielen auf ironische Weise mit Seh- und Lesegewohnheiten, evozieren gewollt Langeweile, wo man Dramatik erwartet, oder brechen die Linearität einer Erzählung durch ein paradox erscheinendes Ende.

ZWISCHEN KONZEPT UND OBJEKT

In den in der Ausstellung versammelten Publikationen von Künstlerinnen und Künstlern dominieren Bilder: Fotografien, Scherenschnitte, Collagen, Malereien. Während Ruscha (Klischee-)

Bilder des amerikanischen Alltags in den Mittelpunkt stellt, wenden sich etwa Lawrence Weiner und Paul Chan politischen Themen zu. Weiner führt mit seinen „Schiff Ahoy – Tied to Apron Strings“-Collagen (1989) den ideologischen Gehalt fotografischer Bilder vor. Chan versammelt in „Book Set“ (2010–2014) eigene Publikationen, die sich gesellschaftlich-ökonomischen und kulturellen Zusammenhängen widmen – von Marquis de Sade und Karl Marx bis zu Silvio Berlusconi sexuellen Eskapaden und den Wurzeln des Wu-Tang Clan.

Bei Arthur Jafa und Kara Walker wiederum steht die Schwarze Kulturgeschichte im Zentrum. Walkers „Freedom, a Fable“ (1997) erzählt den Weg einer Schwarzen Frau aus der Sklaverei in die Freiheit, in der ihr erneut Unterdrückung und Gewalt begegnen. Jafas „Notebooks“ (1980–2007) übertragen diese Themen in die Gegenwart: In seinen Bildsammlungen kontrastiert er den Weißen Kulturkanon mit seinen Vorläufern aus der afrikanischen und afroamerikanischen Kulturgeschichte und macht sichtbar, wie systematisch diese verdrängt und übersehen wurde.

DAS BUCH ALS SUJET

Neben Künstlerinnen- und Künstlerpublikationen werden in einem zweiten Ausstellungsraum Werke gezeigt, die das Buch als malerisches Motiv beziehungsweise als skulpturales Objekt behandeln. In kühler Ästhetik verwendet Richard Artschwager ab Anfang der 1960er-Jahre die Formensprache von Alltagsgegenständen als Grundlage für seine Skulpturen aus industriellen Materialien. Die gespenstisch ausdruckslosen, nicht selten wie echte Möbel wirkenden Werke sind einerseits Darstellung eines Gegenstands und andererseits der Gegenstand selbst. Im Fall von „Encyclopedia Britannica“ (1963) etwa existiert das holzgemaserte Resopal gleichermaßen als Ersatz des organischen Werkstoffs und als Abbild realer Holzbretter, während wir seine regalartige Form und die Bücher darin zugleich als Möbel, als Skulptur und als Bild wahrnehmen.

In Ed Ruschas Buchobjekten aus den 1990er-Jahren wird das Buch wiederum zum Trägermaterial für Malerei. Mit Bleiche und Farbe bemalt er leinenbespannte Buchdeckel und schafft so eine ästhetische wie inhaltliche Spannung zwischen dem ursprünglichen Inhalt, der uns verschlossen bleibt, und dem neuen, oftmals abstrakten Titelbild. Auch Ruschas monumentale Buchmalereien aus den Jahren 2011 und 2012 geben keine Inhalte preis. Sowohl die aufgeschlagenen blanken Buchseiten als auch ihr Format zielen auf die Veranschaulichung ihrer sinnbildlichen Leere ab. Ob Ruscha damit auf das „Verfallsdatum“ oder den Überfluss von Informationen verweist? Das bleibt unklar. Sicher ist jedoch, dass er uns mit seinen „alternden“ Büchern zum Nachdenken bringt über das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild, von Dargestelltem und seiner metaphorischen Bedeutung, von Sehen und Lesen – und damit über grundsätzliche Fragen in der Malerei. ■



Kara Walker, „Freedom, a Fable. A Curious Interpretation of the Wit of a Negress in Troubled Times“ (1997)

SPOT ON

Unter dem Titel „Spot On“ werden in zwei Räumen im Erdgeschoss sowie in den Medienräumen im Untergeschoss jüngst erworbene Werkblöcke von verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern gezeigt. Die Präsentationen wechseln über das Jubiläumsjahr und die dazugehörige Ausstellung „Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“ hinweg.

Sich der Kunst mit sicherem Abstand nähern

14

Wir hätten es uns ganz anders vorgestellt. Vermittlung zwischen Kunst und Menschen ist für uns ein sozialer Akt, der im Raum des Museums stattfindet. Das Covid-19-Virus erschwert diese unmittelbare Begegnung. Das Museum war geschlossen. Unsere Veranstaltungen mussten wir bis auf Weiteres absagen. Davon betroffen sind die zahlreichen bereits geplanten Termine mit unserem Team, den Kuratorinnen und Kuratoren, Künstlerinnen und Künstlern, freien Vermittlerinnen und Vermittlern und vor allem auch mit Ihnen, den Besucherinnen und Besuchern.

Schon vor der Schließung war das Museum Brandhorst über Social Media und zahlreiche Beiträge auf der eigenen Website sehr aktiv. Die Kunstvermittlung nutzt diese Kanäle, um weltweit Interessierte zu erreichen und Werke aus dem Museum vorzustellen, zu diskutieren und zu interpretieren. Wir haben ein mehrteiliges Angebot entwickelt. Für Kinder und Familien sind Vorschläge zum eigenen kreativen Gestalten entstanden. Unter dem Titel #MBCloseUp werden Kunstwerke der Sammlung in kurzen Videos ganz genau unter die Lupe genommen und unter #MBMeetTheTeam stellen wir uns und unsere Arbeit vor.

Die Kunstvermittlung nutzt zudem die Möglichkeit einer Live-Dialogführung per Instagram, um jeweils ein Werk zu besprechen: Dieses wird während des Interviews von einem Dialogpartner im Museum gefilmt, während der andere Gesprächspartner sich im Homeoffice befindet. Teilnehmerinnen und Teilnehmer können dazu live ihre Fragen und Statements posten. Auch nach Wiedereröffnung des Museums wollen wir diese besondere Form eines ortsunabhängigen Vermittlungsangebotes beibehalten, das Instagram-Followerinnen und Follower aktiv zu Terminen im Museum Brandhorst, den Pinakotheken und der Sammlung Schack einlädt.

Ebenso wie Führungen lassen sich auch Veranstaltungen in den digitalen Raum verlegen. Das

Event „Mode und andere Neurosen“, ein Gespräch mit der Autorin und Fotografin Katja Eichinger, sollte Anfang April im Foyer des Museums stattfinden. Nun wird es als Videoreihe wiederbelebt, als vierteilige „Zeitreise“ durch Kunst und Mode der Postmoderne, und erscheint ab 21. Mai in der Mediathek der Website. Im Fokus stehen vier verschiedene Werke aus dem Museum Brandhorst, über die sich Kuratorin Patrizia Dander und Katja Eichinger unterhalten.

Unter welchen Bedingungen kann und soll Vermittlung zukünftig im Museum stattfinden? Diese Überlegungen anzustellen, ist ein fortlaufender Prozess. Unsere Angebote werden sich mit ihm und der Zeit verändern. Der digitale Raum und Onlineangebote werden zunehmen und die Originale auf fokussierte und eigene Art erlebbar machen. Wir werden Dialogformate erproben, die das Erlebnis des Originals digital und analog „nach draußen“ tragen, wenn der Dialog vieler im Museumsraum nicht möglich ist. Auch wenn das direkte Miteinander unersetzlich ist, so nutzen wir doch alle Möglichkeiten, die sich uns bieten, und werden am Ende von der neuen Vielfalt profitieren – auch nach den Zeiten von Corona.

WIR ALLE HABEN DIE KUNST VERMISST

Vor dem Hintergrund der aktuellen Ereignisse eröffnen viele Werke ganz neue Perspektiven. Auf den folgenden Seiten stellen wir Ihnen ein paar Sammlungswerke näher vor. Sie werden von persönlichen Kommentaren und Tipps unserer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter begleitet. Diese wurden aus dem Homeoffice verfasst, und es klingt darin die eigene Auseinandersetzung mit dieser oft unwirklich erscheinenden Zeit, ihren Umständen und besonderen Fragestellungen an. Auch externe Gäste wurden eingeladen, etwas zu ihren Lieblingsarbeiten beizutragen.

Viel Spaß beim Stöbern.

Weitere Werke in der Nahaufnahme gibt es digital unter #MBCloseUp.



Alexandra Bircken, „New Model Army“ (2016)

15

„Körper spielen in der Kunst schon immer eine herausragende Rolle – auch in der Moderne und der Kunst der Gegenwart. In unserer Sammlung haben wir viele Arbeiten, die sich auf ganz spezifische Weise auf den menschlichen Körper in der Gegenwart beziehen. Etwa die Skulpturengruppe aus der Serie „New Model Army“ von Alexandra Bircken (2016). Man sieht vier kopflose Schaufensterpuppen in Reih und Glied: eine Art postapokalyptische Armee. Die Figuren stecken in einer Motorradkluft, was ihnen ein martialisches, gewalttätiges Auftreten verleiht. Bei näherer Betrachtung sieht man aber auch, dass die Montur mit einem dünnen, fragilen Nylonstoff versetzt ist. Die einzel-

nen Bestandteile der Kleidung sind dabei grob zusammengenäht, sodass ein Netz aus Narben entsteht, das sich über den Körper zieht. Das alles verweist auf den höchst hybriden Zustand des Körpers: auf Schutz und Entblößung, aber auch auf Drill und Verletztheit. Die aktuelle Situation hat die Bedeutung unseres Körpers und unserer Haut als Grenze zum Außen, aber auch die Weise, wie wir uns und unsere Körper mit Textilien schützen und vor Verletzung versuchen, um eine neue Dimension erweitert. Mehr von der Künstlerin ist im kommenden Jahr bei uns zu sehen. Für das nächste Frühjahr bereiten wir gerade eine große Einzelausstellung mit ihr vor.



Monika Bayer-Wermuth

Kuratorin
Museum Brandhorst



Damien Hirst, „E.M.I.“ (1989) „Waste (Twice)“ (1994)

16

Damien Hirst sorgt mit seinen perfekt inszenierten Arbeiten für eine permanente Schockerfahrung. Seine im Museum Brandhorst ausgestellten Werke haben eine unübersehbare Aktualität in Bezug auf die omnipräsente Covid-19-Pandemie. „E.M.I.“ und „Waste (Twice)“ gehören zu einer von Hirsts Werkgruppen, die sich mit den Möglichkeiten und Grenzen der modernen Medizin auseinandersetzen. Sie handeln von blinder Zuversicht in das Wirkungspotenzial der Medizin und zugleich von der panischen Angst vor ihrem Scheitern oder davor, sich in ihren narkotisierenden Fängen zu verlieren.

Der mit leeren Medikamentenverpackungen gefüllte Apothekerschrank von „E.M.I.“ – quasi der Gestalt gewordene Placeboeffekt – thematisiert das fast schon selbstverständliche Vertrauen in schmerzlindernde und krankheitserlösende Pharmazeutika. Innerhalb des Kunstkontextes wird Hirsts „Wunderschrank“ zum Altar angewandter Wissenschaft. Mit seiner nüchternen Sachlichkeit und Sterilität sowie durch die ausgestellten minimalistischen Werbeformen lädt er zur Flucht vor bestehenden Realitäten ein: Der reale Wahnsinn des täglichen Lebens wird allerdings bloß betäubt.

Mit „Waste (Twice)“ thematisiert der Künstler den Medizinmüll einer westlichen Wohlstandsgesellschaft in Form von medizinischen Behandlungsmaterialien. Die ehemals Heilung versprechenden klinischen Utensilien sind zum Sondermüll mutiert. Kontrastiert wird dieser Eindruck jedoch durch ihre ursprüngliche und in der Arbeit noch anklingende aseptische Reinheit. Hirst zeigt die kompromittierten Überreste einer weitgehend entmystifizierten Gesellschaft, deren Jugendwahn und Körperkult der Realität von Krankheit, Verfall und Sterben keinen Platz mehr einräumt. Medizin und Pharmazie erheben sich dabei zu einer zeitgemäßen Ersatzreligion, die Hoffnung auf Erlösung macht. Oder wie Hirst es ausdrückt: „Nun, ich kann einfach nicht anders, als zu denken, dass die Wissenschaft für viele Menschen die neue Religion ist. So einfach und kompliziert ist das wirklich.“

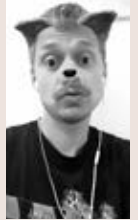


TIPP

Am 22. Juni beginnen unsere Restauratorinnen mit dem Abbau von Hirsts „In This Terrible Moment We Are All Victims of an Environment That Refuses to Acknowledge the Soul“ (2002). Sie können zusehen, wie 27 639 Pillen einzeln aus der großen Vitrine entnommen, gereinigt und feinsäuberlich verstaut werden. Die Genauigkeit im Abbau stellt sicher, dass das Werk auch zukünftig wieder in der vom Künstler intendierten Form aufgebaut werden kann.

17

„ Die Schmerzmittel, die ich während meines Kunststudiums in Newcastle upon Tyne gegen eine heftige Grippe im Poundland, dem britischen EuroShop, besorgte, waren kreischend bunt und intensiv in ihrer Wirkung. Ganz anders als Damien Hirsts Arrangement von pharmazeutischen Verpackungen, das uns in seiner seriösen Sachlichkeit scheinbar Gewissheit auf Heilung verspricht. Nichts wünschen wir uns aktuell sehnlicher als eine Arznei gegen das Coronavirus. Doch Hirsts Krankenhausmüll in Glaskästen trübt unsere Hoffnung und lehrt uns eher, wie der Künstler in einem überhitzten Markt aus zivilisatorischem Müll Moneten macht. So lassen uns die zwei Boxen über das Verhältnis von Geld, Medizin und Kunst nachdenken.

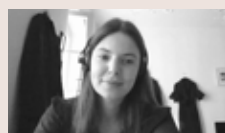


Ulrich Ball

Künstler und als freischaffender Kunstpädagoge u. a. tätig für das Museum Brandhorst



Bruce Nauman, „Mean Clown Welcome“ (1985)



Andrea Zabric

Künstlerin sowie Werkstudentin Udo und Anette Brandhorst Stiftung

” Wenn ich (im Museum) von Reizen überflutet werde, meine Gedanken kreisen, springen, und Überforderung in einem Vakuum zu gipfeln droht, schaltet mein Gehirn auf Fantasie um. Ich beginne, zu assoziieren, mich an Geschichten zu erinnern, über Wahrgenommenes hinauszudenken. Ich lasse vom schlagartigen Wechsel der Lichter los und ersinne den kampftartigen Strom als irrwitzigen Tanz. Wie eigentümlich können Choreografien von Begegnung sein? Irritation und Vergnügen gehen einher.

Tropische Paradiesvögel sind berüchtigt für ihr Ritual der Begegnung. Ihre aufwendigen Paarungstänze haben ihnen in der menschlichen Welt Ruhm eingebracht. Begegnung ist hier mehr als alles, lebensnotwendig, kokettierend, unvermeidbar, gar erwünscht – durch das menschliche Auge romantisiert wie erotisiert. Die männlichen Tänzer sind sehr attraktive Geschöpfe. Das samtschwarze Federkleid im Kontrast zu den reflektierenden, farbintensiven Partien, welche sich durch das rückchenartige Ausbreiten länglicher, schwarzer Flankenfedern bei der Balz offenbaren, verführt. Die Bewegung der

Federn maximiert die visuelle Wirkung: den Appeal. Das Ritual erfolgt mit Sorgfalt, möglichst transparent – und doch hat man Lust, eine geheimnisvolle Leichtigkeit in den Tanz hineinzudenken.

Genauso wie diese Praxis ambivalent und deshalb für uns attraktiv ist, wünsche ich mir oft, dass wir uns in der Form eines Tanzes begrüßen würden, dass unsere Bewegungen aneinander orientiert und doch im Raum unberührt aneinander vorbeiflügen. Sich von dem Bild einer patenten Begrüßung mit kräftigem Händedruck lösen, für das ja sonst gilt: begegnet, alsbald begrüßt und schon berührt, so plötzlich, automatisch, einfach encodiert. Ein Händedruck ist kalt und invasiv, ein Tanz hingegen vielseitig, Distanz wählend, vibrierend. Die Bandbreite an Bewegungen ist unendlich, unabhängig von der körperlichen Leistungsfähigkeit. Der Choreografie sind keine Limits gesetzt, sie orientiert sich an den Gelüsten beider Personen – ob in Form einer körperlichen Berührung, eines kurzen Streifens oder in der Bewegung von Körpern, die sich nur durch das Schwingen der Luft grüßen.

Andy Warhol, „Oxidation Painting“ (1978)

” Um das „Oxidation Painting“ von Andy Warhol zu hängen, brauche ich acht Kolleginnen und Kollegen. Das Bild ist gut acht Meter lang und fast drei Meter hoch, die Leinwand selbst ist zwar durchgängig, aber die Keilrahmen dahinter bestehen aus drei Teilen, die nur durch dünne Bleche miteinander verbunden sind. Wenn man das Objekt nicht gleichmäßig anhebt, bekommt es sofort Falten. Die Hängung ist ein Millimeterspiel, alle müssen sehr genau auf meine Anweisungen achten. Es ist jedes Mal eine Herausforderung, ein so großes Bild an der Wand zu befestigen – vielleicht trägt das dazu bei, dass dies eines meiner Lieblingswerke in der Ausstellung ist. Mir gefällt, dass das Gemälde ehrlich ist und keine versteckte Aussage hat: Es geht um den Entstehungsprozess und wie das Bild letztendlich aussieht – nichts anderes.

Manche finden es vielleicht grenzwertig, Urin auf einer Leinwand zu verteilen, aber das Ergebnis finde ich wirklich schön. Unser Lastenaufzug ist nicht groß genug, um das Bild zu transportieren. Um es trotzdem im Untergeschoss zeigen zu können, hat der Architekt beim Bau des Museums deshalb einen Zusatzlift im Treppenauge eingeplant. Allerdings muss ich den Lift jedes Mal neu aufbauen, was ich zu vermeiden versuche, weil dafür wiederum eine TÜV-Abnahme und eine Wartung erforderlich sind. Es gab einmal die Überlegung, das „Oxidation Painting“ im Obergeschoss zu platzieren. Von mir aus darf es gerne hier unten bleiben, aber wenn es hoch muss, schaffen wir das natürlich auch.

Protokolliert von Wolfgang Westermeier



Wolfgang Wastian

Leiter der Museums- und Ausstellungstechnik Doerner Institut, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

Installationsansicht aus der Ausstellung „Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“ (2019/2020)

Andy Warhol & Suzie Frankfurt, „Wild Raspberries“ (1959)

20

Einzelseitenabbildungen aus dem Kochbuch



Workout mit Warhol: Das Boxwerk zu Gast im Brandhorst

21

WORKOUT A 2 Wiederholungen



5 Minuten +
Rückbeuge über Rolle/Ball
Brustöffnung



2 – 4 Minuten
Hang mit Stuhl
Dehnung Rücken



2 – 4 Minuten
Rotation mit Handtuch/Seil
Dehnung Brust/Schulter



20 x L + R
Ausfallschritt an Bettkante/Sofa
Dehnung Hüfte



20 x L + R
Bein Strecken
Dehnung Beinrückseite



Halten max.
Banane
Kraft unterer Rücken/Bauch

WORKOUT B 3 Wiederholungen



20 x
Schulterblattstütz/Arme gestreckt
Kraft oberer Rücken



2 – 4 Minuten
Rücken und Bein Streckung
Dehnung Rücken/Beine



5 Minuten +
Kobra
Dehnung unterer Rücken



2 – 4 Minuten
Kopfstand*
Kraft Schultern/Rumpf



20 x
Kniebeuge Fersen auf Handtuch
Kraft Beine/Rumpf



Halten max.
L-Sitz*
Kraft Arme/Schulter/Rumpf



20 x
Superman mit Handtuch/Stock
Kraft Rücken



20 x L + R
Kniebeuge einbeinig mit Stuhl
Kraft Beine



20 x
Liegestütz/Strecksprung
Kraft Arme/Rumpf/Beine



*hoher Schwierigkeitsgrad



Kirsten Storz

Wissenschaftliche Mitarbeiterin Udo und Anette Brandhorst Stiftung

” Augenschmaus und Gaumenfreude: Das Kochbuch von Andy Warhol und Suzie Frankfurt versammelt Rezepte mit einem Augenzwinkern. Die farbenfrohen Illustrationen inspirieren mich bei der aktuell gesteigerten Kochleidenschaft, die eigenen Lieblingsrezepte einmal mit ähnlicher Freude an Gestaltung und Ironie zu verewigen. Und dabei ein wenig Limonade aus Zitronen zu machen.

” Als Hommage an die Boxleidenschaft Andy Warhols boten wir vom Münchner Boxwerk unter dem Titel „Workout mit Warhol“ am Jubiläumswochenende des Museums Brandhorst verschiedene Trainings an. Für dieses Heft haben wir eine effektive Mischung aus Kraft- und Dehnübungen zusammengestellt, um den während der Ausgangsbeschränkungen angestauten Verspannungen entgegenzuwirken. Also, macht euch locker!



Nick Trachte

Gründer und Betreiber von Boxwerk sowie Vizepräsident Bayerischer Boxverband

Louise Lawler, „No Drones (adjusted to fit)“ (2010/2011) und „Crazy“ (2011)

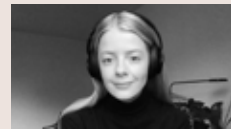
22

Seit den frühen 1980er-Jahren fotografiert Louise Lawler Kunstwerke, wie sie in Museen oder Privathäusern präsentiert und gepflegt werden. Sie interessiert sich nicht nur für die Kontexte von Kunst, sondern auch dafür, wie diese von geschichtlichen Ereignissen oder politischen Zuständen durchdrungen sind. In „No Drones“ richtet sie das Kameraauge auf Gerhard Richters Werk „Mustang-Staffel“ (1964), in dem der Künstler – basierend auf einer Fotografie – eine Formation von alliierten Kampffjets über Deutschland während des Zweiten Weltkriegs gemalt hat. Lawler hat das Gemälde aus einem schrägen Winkel

und samt Hängevorrichtungen aufgenommen. Doch ihre Fotografie ist „adjusted to fit“ – sie wird als Vinyltapete an die Größe der jeweiligen Museumswand angepasst. Damit verzerrt und aktualisiert sich auch die Geschichte des Terrors. Selbst der Discokugel „Crazy“, die als Teil der Präsentation von der Decke hängt, kommt so neue Bedeutung zu: Ihre wild durch den Raum tanzenden Lichter und die Lasershow aus roten und grünen Punkten erinnern nicht mehr nur an durchtanzte Nächte, sondern auch an Scharfschützengewehre und ferngesteuerte Zielerfassung.

TIPP

Louise Lawler hat viele ihrer Fotografien auch in Strichzeichnungen übersetzt, die aktuell auf der Website des MoMA kostenlos heruntergeladen, ausgedruckt und ausgemalt werden können.



Franziska
Linhardt

Wissenschaftliche
Mitarbeiterin
Museum Brandhorst

„ Auch wenn sich unsere Discokugel Erde gefühlt kontinuierlich schneller dreht und vieles vergangen oder verdrängt scheint, verstecken sich die Konfliktsituationen in immer neuen Kostümen. Das Credo sollte aktualisiert werden: NO WARS, NO NUKES, NO DRONES, NO VIRUSES ...

23



Jutta Koether, „Fresh Aufhebung“ (2004)



Installationsansicht aus der Ausstellung
„Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“ (2019/2020)

In den 2000er-Jahren unterwirft Jutta Koether ihre Kunst selbst gewählten strikten Regeln. Innerhalb eines Jahres entstehen 170 Bilder im gleichen Format von 50 x 40 cm. Ausschließlich mit der (Nicht-)Farbe Schwarz malt sie blasse Schlieren, Kompositionen aus Flecken und kreisrunden Formen oder düstere Wirbel auf die Leinwände. Wie in einem Tagebuch darf es eine Malerei pro Tag sein. Im Museum Brandhorst ist die gesamte Reihe von „Fresh Aufhebung“ in einer raumgreifenden Installation präsentiert. Dicht an dicht über die

Wände verteilt, überwältigen die Bilder in ihrer Vielfalt und Diversität nahezu. Einige wirken geradezu lapidar im Gestus, andere hingegen sind stark verdichtet. Aus den Beschränkungen der Welt, den gleichförmigen Kästchen, die unsere Leben rahmen, und der Limitierung auf eine einzige Farbe arbeitet Koether Ausdruck, Emotionen und Handlungsfähigkeit heraus. Sie zeigt, dass jede Ausnahme die Regel und jede Regel die Ausnahme bestätigt.



Im Essay [ab S. 3] spricht Jacob Proctor von der rheinischen Malereiszene der 1980er-Jahre, die von der Selbstdarstellung wilder und lärmender Männer dominiert wurde. Diese Fotografie von Hans-Jörg Mayer (1991) aus der Sammlung Brandhorst fasst rückblickend betrachtet prägnant zusammen, dass Künstlerinnen wie Jutta Koether, Charline von Heyl, Michaela Eichwald und Cosima von Bonin schon im Begriff waren, sich trotz des Wirbels um die männlichen Kollegen ihren Platz in der Malereigeschichte zu erobern.

„Freiwillig auf schwarze Acrylfarbe und ein gleichbleibendes Format beschränkt, malte Jutta Koether 170 Bilder, eines pro Tag, und hörte dabei Punkrock. Trotz – oder gerade durch diese technische Limitierung – wurden die Bilder einzeln wie auch als Gesamtwerk extrem ausdrucksstark. Gewählte Beschränkung kann also Raum für Neues schaffen. Sie wird zu Struktur, zu Produktivität und durch aufmerksames Betrachten zu Möglichkeiten. Vielleicht motiviert uns eine solche Arbeitsweise gerade in eintönigen Quarantänezeiten, Stimmungen festzuhalten und offen und unvoreingenommen zu bemerken, was passiert.“

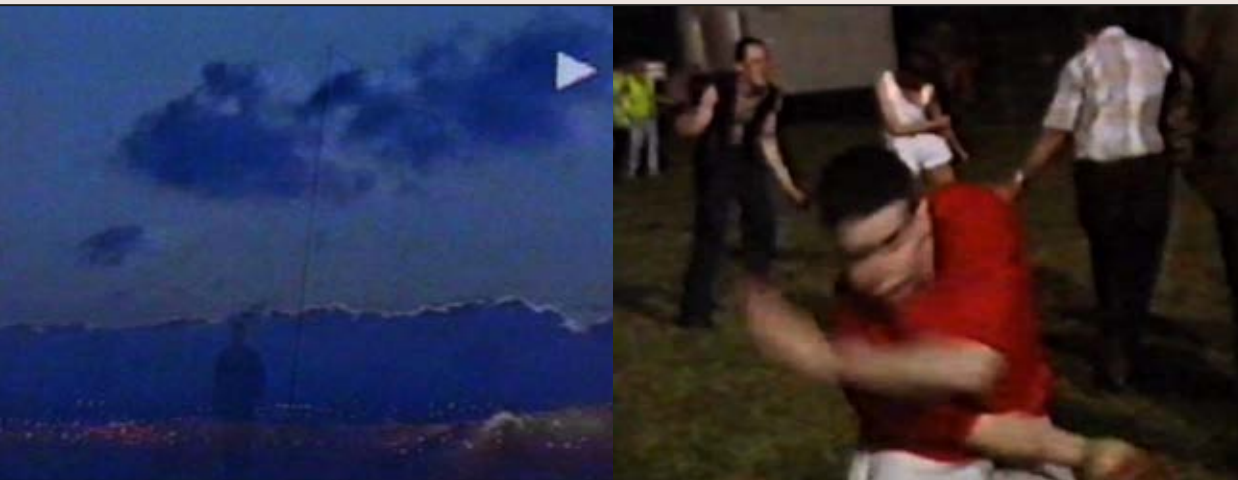


Carla Nagel

Freie Illustratorin
und Grafikdesignerin,
Gestalterin des Kreativ-
hefts zur Ausstellung
„Forever Young“ (2019/2020)

Mark Leckey, „Fiorucci Made Me Hardcore (20 Year Anniversary Remaster)“ (1999–2019)

26



Paul-Philipp
Hanske
und Benedikt
Sarreiter

Nansen & Piccard, die Content-Agentur, die uns beim Erstellen dieses Magazins hilft

” Mark Leckey's Videoarbeit „Fiorucci Made Me Hardcore (20 Year Anniversary Remaster)“ aus den Jahren 1999 bis 2019 ist Teil der Sammlung Brandhorst. Leckey wirft darin anhand von „found footage“ einen Blick auf die Entwicklung einer der lebendigsten und ausdifferenziertesten Musik-kulturen, die es je gab: Dancemusic in Großbritannien. Seine Forschungsreise geht von den 1960er-Jahren bis zum Beginn der 1990er-Jahre: von Northern Soul bis UK Hardcore Techno. Auch von zu Hause können Sie anhand von Tracks, die für die jeweilige Szene bedeutend waren, in die wilde Welt der UK-Clubkultur eintauchen. Viel Spaß beim Reinhören!

Der Sound Englands

27

Northern Soul

DOBIE GRAY – Out on the Floor (1965)
TERRY CALLIER – Ordinary Joe (1972)
ANNE PEEBLES – I Can't Stand the Rain (1974)
GLORIA JONES – Tainted Love (1965)
GWEN MCCRAE – 90 % of Me Is You (1974)

Die Szene entwickelte sich Ende der 1960er-Jahre in den Industriestädten im Norden Englands. Die Kids der „working class“ tanzten zu raren Soul-Platten aus den USA. Wichtige Clubs waren etwa das Wigan Casino oder das Blackpool Mecca.

UK Disco

HOT CHOCOLATE – Every 1's A Winner (1978)
THE REAL THING – You To Me Are Everything (1976)
LIQUID GOLD – My Baby's Baby (1979)
HEATWEAVE – Boogie Nights (1977)
TINA CHARLES – Set My Heart on Fire (1975)

Die Discoszene Englands in den 1970er-Jahren war bei Weitem nicht so groß wie in den USA, aber es gab sie. Wichtige Clubs waren das Bang, The Embassy oder Heaven, die alle in London waren. Wichtige Bands waren die links aufgeführten.

Acid House

HUMANOID – Stakker Humanoid (1988)
808 STATE – Flow Coma (1988)
LFO – LFO (Leeds Warehouse Mix) (1990)
FORGEMASTERS – Track With No Name (1989)
THE ORB – Little Fluffy Clouds (1990)

Als Ende der 1980er-Jahre Housemusic von Chicago nach London kam, wurde es wild: Zehntausende feierten auf Outdoor-Raves und Tausende in Clubs wie dem Londoner Shoom oder der Hacienda in Manchester.

UK Hardcore

DANCE CONSPIRACY – Dub War (1992)
DJ EXCEL – Just When You Thought It Was Safe (1991)
BLAME – Music Takes You (Original Vocal Mix) (1992)
THE PRODIGY – Full Throttle (1993)
APHEX TWIN – Polynomial C (1992)

Parallel zum fröhlichen Acid House entwickelte sich die Hardcoreszene. Die Beats waren schneller und gebrochen. Wichtige Clubs waren etwa das Londoner Labyrinth, wo The Prodigy ihren ersten Auftritt hatten, oder The Eclipse in Coventry.

UK House in der Gegenwart

JAMIE XX – All Under One Roof Raving (2014)
BICEP – Orca (2017)
ROSS FROM FRIENDS – Squaz (2018)
FOUR TET – Anna Painting (2019)
NATHAN FAKE – Cry Me a Blizzard (2020)

Bis heute haben die Sounds aus den frühen 1990er-Jahren Einfluss auf die UK-Clubmusic. Jamie XX nahm etwa direkten Bezug auf sie und verwendete im links aufgeführten Track auch Samples aus dem „Fiorucci Made Me Hardcore“-Soundtrack, den Mark Leckey 2012 als LP herausgebracht hat.

David LaChapelle, „Recollections in America“-Serie (2006)

28

David LaChapelle ist bekannt für opulent inszenierte Fotografien von Stars und Supermodels. Den Auftakt seiner fulminanten Karriere als Celebrity-Fotograf verdankte er Andy Warhol, der ihm in den frühen 1980er-Jahren seine ersten Aufträge im „Interview“-Magazin verschaffte. Die Serie „Recollections in America“ ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich für LaChapelles Schaffen. Die Aufnahmen erinnern an Party-Schnapsschüsse; die gezeigten Personen scheinen weniger eine Rolle zu spielen, denn aus der Rolle zu fallen: eine ältere Dame, die sich in Gesellschaft übergibt, ein augenscheinlich

betrunkenen Mann, der Kahlúa in ein Babyfläschchen füllt. Je länger man die Fotos ansieht, desto mehr Unstimmigkeiten bemerkt man. Wer würde eine Handgranate auf dem Sideboard ablegen und warum taucht derselbe Mann mehrfach auf? Fotoalben der 1970er- und 1980er-Jahre bilden die Grundlage für diese Serie. In die Fotos hat LaChapelle Elemente wie die Handgranate digital hineinmontiert. Diese Collagen zeichnen ein denkwürdiges Bild des Vorstadtlebens in den Vereinigten Staaten – der düsteren Kehrseite des „amerikanischen Traums“.



Julia Zehl

Publikationen und
Ausstellungsproduktion
Museum Brandhorst

„ Derartige (scheinbar) ausschweifende Partyfotos mit Freundinnen und Familie und engem Körperkontakt sind gerade nicht möglich. Da muss man jetzt umdenken und andere Fotosujets suchen: @tussenkunstenquarantaine (übersetzt: zwischen Kunst und Quarantäne) ist der Instagram-Account zweier junger Niederländerinnen, die von Nutzerinnen in aller Welt nachgestellte Kunstwerke posten. Vielleicht will sich jemand an David LaChapelles Serie versuchen?

29



Oben: David LaChapelle, „Recollections in America, II: Double Date“ (2006)

Unten: David LaChapelle, „Recollections in America, IV: Party, Snacks, Rifle“ (2006)



Cy Twombly, „Untitled (Roses)“ (2008)

30



Installationsansicht aus der Ausstellung
„Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“ (2019/2020)

In seinen letzten Lebensjahren hat Cy Twombly ein beeindruckendes Spätwerk geschaffen, das an malerischem Reichtum und Offenheit an die späten Schaffensjahre von Tizian, William Turner und Claude Monet erinnert. Die sechs großformatigen Rosengemälde, die Twombly anlässlich der Eröffnung des Museums Brandhorst im Mai 2009 eigens für den zentralen Saal im Obergeschoss konzipiert hat, zählen dazu. Für jedes der vierteiligen Gemälde wählte er ein spezifisches Gedicht aus und veränderte es stellenweise in seinem Sinne. Bei der Darstellung seiner Rosen beschränkt Twombly sich auf eine Form, die

„Urform“ des Farbflecks, und schlägt von hier aus einen Bogen zu seiner nervös-linienhaften oder an Kinderzeichnungen erinnernden Strichführung, die er nun im hohen Alter monumentalisiert. Die Flecken, Linien und herabtropfenden Farben weisen über sich selbst hinaus und verwandeln sich in imaginative Ereignisse: So können die monumentalen Rosen ganz unterschiedliche Bedeutungen annehmen und als Symbol poetischer Schönheit erscheinen, aber auch Schmerz oder körperliche Lust versinnbildlichen.

” Mythenumrankt und bedeutungsschwer: Die späten Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern nehmen einen Sonderstatus in deren Werk ein. In der Sammlung Brandhorst kann man ihnen ohne Scheu begegnen.

Alterswerk: Schon der Begriff kommt mit einer gewissen Schwere daher. Man denkt unweigerlich an Vermächtnis und an den Letzten Willen. Das 19. Jahrhundert war besessen von der Idee des Spätwerks als eigenständiger Kategorie. Man war davon überzeugt, dass Künstlerinnen und Künstler sich im Angesicht des nahenden Todes von allen Moden und Konventionen frei gemacht und nur noch das Absolute vor Augen gehabt haben. Mit der Moderne verblasste der Begriff. Nun war es das Frühwerk mit seinen kühnen Setzungen, das ins Interesse rückte. Das bedeutet jedoch nicht, dass Spätwerke irrelevant wurden – im Gegenteil. Sie wurden vielmehr reflexiv: Künstlerinnen und Künstler setzten sich darin explizit mit den Erwartungen an ein Spätwerk auseinander.

Das Museum Brandhorst hat hier sehr wichtige Exemplare in seiner Sammlung. Etwa Andy Warhols „Last Supper“ von 1986: Leonardo da Vincis berühmter Jesus in unzähliger Reproduktion. Das letzte Abendmahl als Auftrag an seine Jünger, seine Lehre zu vervielfältigen, bekommt dadurch eine ganz konkrete Bedeutung. Mit einem deutlichen Augenzwinkern ist Ed Ruschas „Really Old“ aus dem Jahr 2016 zu verstehen: Die spitz zulaufende Form begreife ich als ein Symbol für das Sich-Hineinkeilen in die aktuellen Dynamiken der Kunstwelt. „BRAND NEW“ ist dort noch winzig klein eingeschrieben. Die breite Stelle oben könnte man dann als die

satte Position des Etablierten interpretieren, die aber damit erkaufte ist, dass sie eben „REALLY OLD“ ist.

Das vielleicht bedeutendste Alterswerk in der Sammlung stammt von Cy Twombly: seine berühmten Rosengemälde aus dem Jahr 2008. Twombly stellte sich damit auch der Frage, wie sich der alternde Körper des Künstlers vor der Leinwand verhält. Er malte die Bilder, indem er Pinsel an Besenstielen befestigte. Die Assoziation mit Prothese oder Krücke liegt da natürlich nahe. Zugleich aber kehrte der Künstler zurück zu so etwas wie dem ontogenetischen Anfang der Malerei: Jedes Kind malt zunächst Kringel. An solche erinnern auch Twomblys Rosen. Auch wählte er mit der Rose ein Symbol, das Dichter kaum besetzt sein könnte. Von der Rose, die für die Liebe, die Mutter Gottes und das Geheimnis steht, bis hin zur verwelkenden Rose, die ihre Blütenblätter verliert. In der Rose kommt die gesamte Kulturgeschichte des Abendlandes zu sich. Vor allem aber steht die Rose für die Kunstform der Dichtung und damit ebendie Kunstform, die Twombly immer wieder in seine Malerei integriert hat. In seinen Rosenbildern kommt all das zusammen. Vermächtnis ist dafür kein zu großer Ausdruck. Twombly zitiert in einem der Bilder leicht abgewandelt den Grabanspruch des 1926 verstorbenen Dichters Rainer Maria Rilke: „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Blütenblättern.“



Cy Twombly bei der Arbeit an den Rosengemälden im Jahr 2008.

Sollten Sie etwas mehr über Cy Twomblys Leben erfahren wollen: „CY DEAR“, Andrea Bettinetti, Dokumentarfilm, 93 Min., New York 2019, auf DVD erhältlich u. a. bei der Buchhandlung Walther König.

31



Achim Hochdörfer

Direktor
Museum Brandhorst



Drei junge Künstlerinnen und Künstler haben sich intensiv mit dem Museum Brandhorst beschäftigt und für „Forever Young“ Kommentare zur Ausstellung in Form von Faltplänen entworfen, die dort mitgenommen werden können. Doch nun ist ein Jahr vergangen, das Museum hatte viele Wochen geschlossen und auch ihr (Arbeits-)Alltag und künstlerische Perspektiven veränder(te)n sich. Höchste Zeit, einmal wieder bei Ihnen reinzuschauen ...

Maximiliane
Baumgartner

” Auf die Frage eines Kommentars aus dem Studio-Off habe ich diese Studie von mir ausgewählt, da sie sich auch einschreibt in Dreiecksformationen, aber aus meiner Malerinnensicht.

Seit vier Jahren nun vagabundieren diese Form und dieses Muster durch Wandmalereien von mir im öffentlichen Außenraum und markieren mein Nachdenken sowie Handeln im Kontext einer feministisch-künstlerischen Pädagogik. So bildeten sie unter anderem ein Teilelement meiner Wandmalerei „Schäfflers Grid“, die von 2017 bis 2019 an der Architektur des Fahrenden Raums in München installiert war.

Kristina
Schmidt

Stephan Janitzky

Stephis Corona-Episode
(6. April 2020)

„ Erst Anfang März hatte ich die Leitung der Buchhandlung Walter König im Haus der Kunst übernommen, jetzt liege ich viel im Bett. Die Museen sind geschlossen, der Buchladen auch. Online wird weiter verkauft, und ich bin zu Hause, lese viel. Gerade beendet habe ich „Vermessene Zeit. Der Wecker, der Knast und ich“ von Ingrid Strobl (Abb. 1). Noch mittendrin stecke ich in den „Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeldt“ (Abb. 2). Mit kurzen Tagebucheinträgen und Briefen stellt die von Inge Buck herausgegebene Publikation eines der wenigen Selbstzeugnisse aus der Welt der Wanderbühnen des 18. Jahrhunderts dar. Schau ich von meiner Lektüre auf, ist da noch eine komödiantische Figur:

Barbarina aus Mozarts „Figaros Hochzeit“, im Zentrum des Gemäldes von Laura Ziegler (Abb. 3), es hängt in meinem Schlafzimmer an der Wand zum Fußende meines Bettes. Darin eingearbeitet ist der Orientierungsplan zum Werk Cy Twomblys, den ich für das Museum Brandhorst gestaltet habe und an den momentan auch niemand herankommt – alle Museen sind geschlossen. Ich freue mich auf die Leute bald wieder im Buchladen und im Museum. Kunst zu machen habe ich übrigens gerade wenig Lust – lieber gehe ich für die Nachbarn einkaufen, oft gibt es dafür sogar Kuchen.

Jede Kunst ist eine 36 eigenartige Praxis

Ed Ruscha im Gespräch
mit Monika Bayer-Wermuth



ED RUSCHA

37

Monika Bayer-Wermuth: Im letzten Jahr feierte das Museum Brandhorst sein zehnjähriges Bestehen. Dies haben wir zum Anlass genommen, um über den Zeitraum eines Jahres die Sammlung des Museums in allen seinen Räumen zu präsentieren, wobei unsere Neuerwerbungen im Mittelpunkt stehen. Wir wollten in dieser Zeit nicht nur über die Sammlung, sondern auch über deren Zukunft nachdenken. Ihr Gemälde „Really Old“ von 2016 hat uns in diesem Jubiläumsjahr in gewisser Weise als Orientierung gedient. „Brand New“, „1/2 Way“ und „Really Old“: Wo stehen wir? Diese Frage zog sich durch viele unserer Gespräche. Mir gefällt an dem Gemälde, dass es nach oben hin breiter wird; dort, wo „Brand New“ steht, ist es schmal, und dort, wo es heißt „Really Old“, breit. Das ist ein bisschen wie ein Versprechen, dass wir immer weiter wachsen. Aber vielleicht interpretiere ich da auch zu viel hinein. Können Sie uns etwas mehr zu diesem Werk sagen, zum Beispiel über die Form der Leinwand, die Schrift und die Farben?

Ed Ruscha: „Really Old“ ist ein Werk aus einer Gruppe von Bildern, die ich „Extremes and Inbetweens“ genannt habe. Ich habe mich immer gegen die Verlockung gewehrt, Leinwänden eine Form zu geben. Diese Art von Kunst hat mich nie inspiriert, doch das Vergehen der Zeit brachte mich auf die Idee mit dem Megafon, und plötzlich

hatte ich eine geformte Leinwand! Die Schrift ist eine verlässliche alte Freundin aus einer Welt ohne Stil, eine neutrale Geschichtenerzählerin. Der Hintergrund: reines Umbra, abgemischt mit Weiß – was sich als große und willkommene Überraschung herausstellte, denn daraus entstand eine Farbe, die vergessen hatte, dass sie eine Farbe ist. Sie entsprach in etwa einem neutralen Raumton, und ich war zufrieden mit dieser Leere.

MBW: Wörter als Bilder und Kombinationen aus Wort und Bild spielen in Ihrem Werk eine große Rolle. Welche Eigenschaften von Wörtern haben Ihr Interesse als visueller Künstler geweckt?

ER: Für mich hatte alles, was auf einem bedruckten Blatt Papier stand, einen Nährwert. Wenn ich, sagen wir mal, den Buchstaben „S“ gemalt habe, habe ich nicht vergessen, dass dieser Buchstabe nicht wirklich von mir erfunden und geschaffen wurde, sondern von jemandem, der weit vor mir gelebt hat. Das hat mich immer amüsiert, weil ich ja im Grunde die Erfindung eines anderen abgezeichnet habe.

MBW: Manchmal setzen Sie ganze Ausdrücke und Zitate vor einen Bildhintergrund. Dadurch lassen sich weder die Wörter rein als Text noch das Bild rein als Bild betrachten, sie werden zu einem untrennbaren Paar, dessen separate Identitäten

sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. An welchem Punkt Ihres Schaffensprozesses entscheiden Sie, ob ein Wort und ein Bild zusammenpassen?

ER: An dem Punkt, an dem blindes Vertrauen und Impuls zusammenkommen und mich dazu bringen, nicht zu sehr über das nachzudenken, was ich tue – ich kenne nur die Bewegung nach vorn.

MBW: Manchmal verwenden Sie nur einzelne Wörter vor einem einfarbigen Hintergrund, kurze, einfache Begriffe wie „Smash“, „Boss“ oder „Eat“. Wir alle können auf die eine oder andere Weise etwas mit diesen Wörtern anfangen. Woher stammen sie und was finden Sie an Ihnen interessant?

ER: Ich habe schon früh auf Wörter reagiert, die Lärm oder einen Aufprall suggerieren, wie einsilbige Wörter aus Comics. Wörter, die wie Cartoons sind. Wörter, die der Fantasie eines Menschen entspringen.

MBW: Ja, der Klang wird selbst Teil des Werkes. Mir geht das jeweilige Wort unweigerlich im Kopf herum, wenn ich vor diesen Bildern stehe. Sie haben Kraft, aber sie sind auch sehr offen für die Projektion von Bedeutungen – in dieser Hinsicht sind sie recht abstrakt. Würden Sie dem zustimmen?

ER: So, wie jede Kalligrafie sich als abstrakt betrachten ließe, besitzen auch diese verrückten Formen ihren eigenen Charakter. Alle sind so aufgereiht, als hätte das tatsächlich eine Bedeutung. Man könnte hier von einem sehr einfachen Wunder sprechen.

MBW: Auf unserem Gemälde „Not Only Securing the Last Letter But Damaging It as Well (Boss)“ von 1964 sind zwei Schraubzwingen zu sehen, bei denen unklar ist, ob sie das „S“ von der Leinwand entfernen oder aber daran befestigen sollen. Der Buchstabe, der aus einem sehr weichen Gewebe oder einer glänzenden Folie gemacht zu sein scheint, wird zu einem plastischen Körper. Er

ist nicht länger flach, sondern illusionistisch. Auf mich wirkt das auch wie ein ironischer Hinweis darauf, dass es sich hier nicht um ein Schriftstück, sondern um eine Malerei handelt. Hatten Sie so etwas im Sinn?

ER: Ich weiß noch, dass ich bei diesem Gemälde nach einer Alternative für ein statisches Bild gesucht habe. Ich war 26, als es entstanden ist, und nicht alt genug, meine eigene Reife einschätzen zu können. Vielleicht hatte ich das Gefühl, die Schraubzwingen zu brauchen, um das Thema zu „verschärfen“.

MBW: Ein weiteres Werk, das in unserer aktuellen Ausstellung eine herausragende Rolle spielt, ist „Psycho Spaghetti Western #14“ (2013/2014). Darin wird eine ganz andere Szene präsentiert – eine ziemlich surreale: eine verlassene Landschaft aus weggeworfenen Gegenständen. Und es gibt auch einen Verweis auf das Kino: Sowohl der Müll als auch die Landschaft sehen aus wie

Diese Serie ist vergleichbar mit dem Pflücken reifer Früchte von einem Baum, außer, dass es sich bei den Motiven um weggeworfene Sachen am Rande des Highways handelt. Die Objekte sollen heroisch und tragisch zugleich sein.

— Ed Ruscha



Ed Ruscha,
„Psycho Spaghetti Western #14“
(2013/2014)

Letztendlich ist jede Kunst eine eigenartige Praxis und entzieht sich einer Erklärung oder Klärung. Sie liegt im Bereich des Uneindeutigen. Vielleicht gehört sie genau dorthin.

— Ed Ruscha

perfekte, wenn auch unnatürlich ausgeleuchtete Protagonisten eines Films. Der Titel ist ebenfalls gespickt mit Anspielungen aus der Filmgeschichte. Können Sie uns ein wenig über die Serie „Psycho Spaghetti Western“ erzählen?

ER: Diese Serie ist vergleichbar mit dem Pflücken reifer Früchte von einem Baum, außer, dass es sich bei den Motiven um weggeworfene Sachen am Rande des Highways handelt. Die Objekte sollen heroisch und tragisch zugleich sein.

MBW: Die Landschaft – ob Stadtlandschaft oder endlose Autobahnen – ist ein wiederkehrendes Thema in Ihren Arbeiten. Auch in vielen Ihrer Buchprojekte, wie zum Beispiel „Twentysix Gasoline Stations“ (1963) oder „Every Building on the Sunset Strip“ (1966), geht es um Landschaft. Dabei ist die Straße zentrales Motiv. Was bedeuten diese Straßen für Sie?

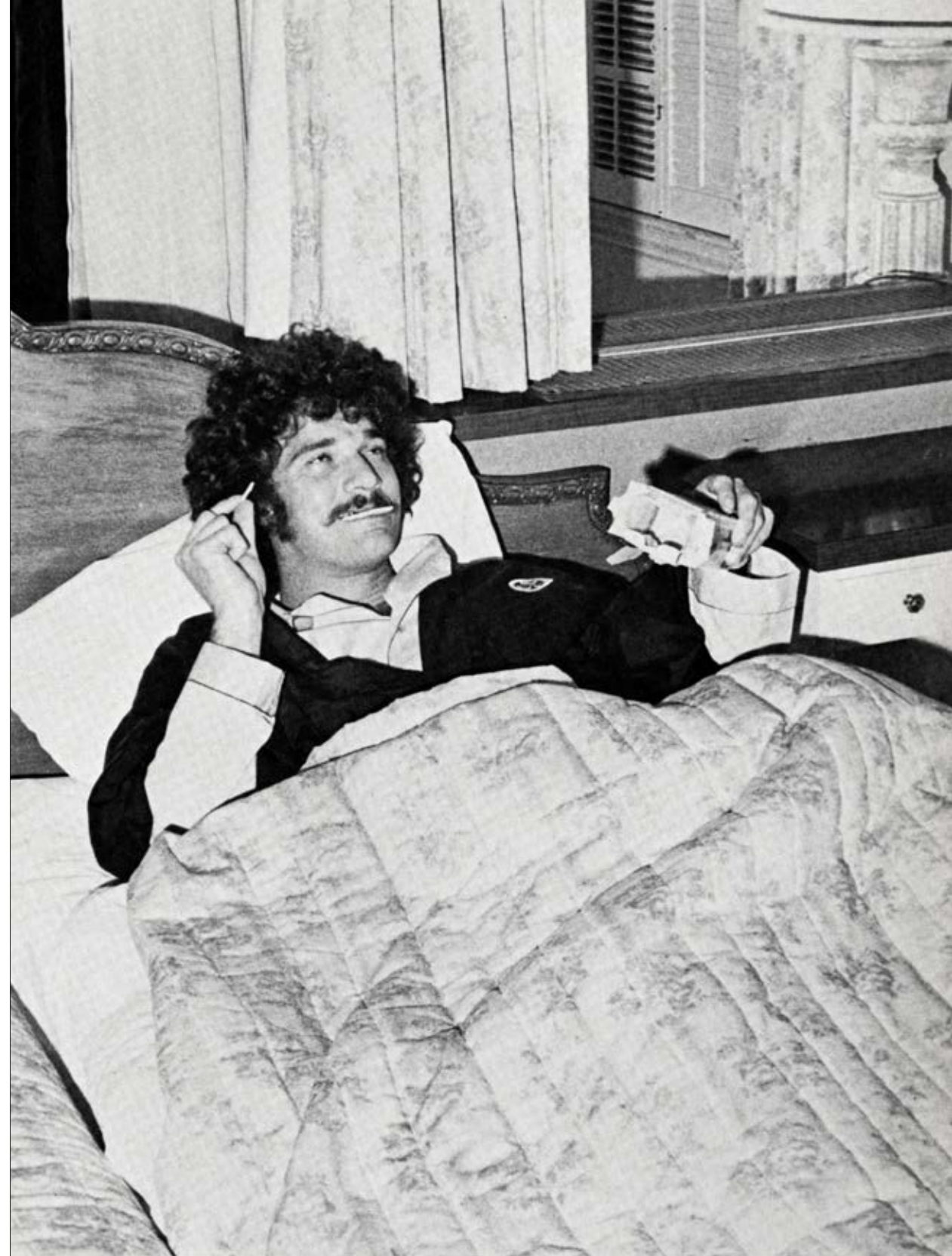
ER: Beim Anblick einer vor mir liegenden Straße denke ich an aufgerollte und verdrehte Bänder, die bewegt und flach ausgerollt werden, bis sie einen geradlinigen Highway bilden. Mit anderen Worten, ich sehe die Straße als Fantasie und Realität in einem wunderschönen Paket.

MBW: Einige Ihrer Buchprojekte sind rein konzeptuell und unterlaufen jedes Narrativ, so auch „Various Small Fires“ (1964) oder „A Few Palm Trees“ (1971). Andere wiederum folgen einer

ziemlich verspielten Erzählung, darunter „Royal Road Test“ (1967), „Crackers“ (1969) oder „Hard Light“ (1978). In „Crackers“ führt ein gut aussehender Typ, gespielt von Larry Bell, eine attraktive Frau zu einem Date aus. Absurderweise lockt er sie in ein frisch zubereitetes Salatbett (etwas Verführerischeres kann ich mir kaum vorstellen ...). Doch anstelle der erwarteten Sexszene sehen wir dann, wie der Herr in einem anderen Zimmer und allein im Bett, im adretten Pyjama und mit einer Packung Crackers in der Hand, sich aus der Ferne über das Szenario amüsiert. Statt als Playboy erweist sich der Kerl also als Witzbold ... Ich habe über dieses Werk sehr gelacht, mir gefällt seine unerwartete Absurdität. Andererseits gibt sie mir auch Rätsel auf. Was können wir aus diesem Buch und dieser Geschichte über die Person Ed Ruscha erfahren?

ER: Sie können erfahren, dass ich mir die fantasievolle Geschichte meines Freundes (Mason Williams) ausgeliehen habe, um schnell eine Ausrede zu haben, einen Film zu machen, den einige eine „shaggy-dog story“ genannt haben, also eine langatmige Geschichte, die meist nur aufgrund ihrer Banalität oder Absurdität amüsant ist. Letztendlich ist jede Kunst eine eigenartige Praxis und entzieht sich einer Erklärung oder Klärung. Sie liegt im Bereich des Uneindeutigen. Vielleicht gehört sie genau dorthin.

MBW: Vielen Dank, Ed Ruscha. ■



Larry Bell,
abgebildet im
Künstlerbuch
„Crackers“ (1969)
von Ed Ruscha

Andy Warhols Vorbild folgend, entsteht im Museum Brandhorst ein neuer Kunstvermittlungsraum. Hier soll – ebenso wie in Warhols Factory – zukünftig eine experimentelle, interdisziplinäre künstlerische Praxis im Vordergrund stehen.

Seit Andy Warhol sein ikonisches Studio in New York gründete, sind fast 60 Jahre vergangen. „The Factory“ war für Warhol nicht nur der Schaffensort an sich, sondern beschrieb auch seinen progressiven Umgang mit künstlerischen Prozessen. Nah an der hauseigenen Sammlung mit über 120 Werken Warhols orientiert, entsteht am Museum Brandhorst mit dem Kunstvermittlungsraum „The Factory“ aktuell ein neuer, interdisziplinär ausgerichteter, experimenteller Produktionsort. Mit diesem Ort soll eine Verbindung hergestellt werden zwischen den Kunstwerken, die in der Sammlung ausgestellt sind, und ihren Entstehungsorten, den Studios und Ateliers der Künstlerinnen und Künstler. „The Factory“ bringt damit einen wichtigen Aspekt der zeitgenössischen Kunst, den der Produktion, direkt ins Museum.

Im Geiste eines der berühmtesten Produktionsorte des 20. Jahrhunderts für Siebdruck, Artists' Books, Undergroundfilm und vieles mehr wird „The Factory“ im Museum Brandhorst mit einem vielfältigen Makerspace-Angebot ausgestattet. Verschiedenste Methoden von Mal-, Druck- und Nähetechniken bis zu digitalen Mitteln in kreativen Formaten können sowohl praktisch als auch inhaltlich vermittelt und erlebt werden. Dazu werden durch Kooperationen – unter anderem mit der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, der Hochschule für Fernsehen und Film München und dem Museumspädagogischen Zentrum – aber auch in direkter Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern sowie Expertinnen und Experten anderer kreativer Berufe maßgeschneiderte Programme entwickelt. Die einzelnen

Voll cool, eine echte Werkstatt, auch für uns Kinder!

— *Lukas, 9 Jahre*

Ein tolles Statement an alle Kinder, Jugendlichen und Erwachsenen – eine Factory für alle!

— *Verena von Essen und
Susanne Theil, Museums-
pädagogisches Zentrum*

Programmmodule sollen dabei inklusive und generationsübergreifende Strategien zur Auseinandersetzung mit den Facetten zeitgenössischer Kunstproduktion einbinden.

Der neu konzipierte Raum wird es Besucherinnen und Besuchern ermöglichen, in einem Umfeld kreativ zu werden, dessen Konzept sich an der Idee eines Künstlerstudios anlehnt. Das eigene künstlerische Arbeiten ermöglicht ihnen, die Vielschichtigkeit und Vielfalt zu ergründen, mit der kreative Ideen umgesetzt werden können. Gleichzeitig gibt es Gelegenheit dazu, sich Prozessen der eigenen Entscheidungsfindung bewusst zu werden.

Andy Warhol
in seiner Factory



„The Factory“ hat damit zum Ziel, nicht nur künstlerische Experimentalwerkstatt zu sein, sondern darüber hinaus ein Kompetenzzentrum für inklusive und multimediale Kunstvermittlung.

„Deutlicher denn je hat sich während der Bestandsaufnahmen im Vorfeld des zehnjährigen Jubiläums das Bedürfnis nach einem solchen Raum manifestiert. Wir betrachten es als eine unserer Kernaufgaben, im Museum eine möglichst vielen Menschen offenstehende und vertiefende Auseinandersetzung mit unseren Kunstwerken und Ausstellungen zu ermöglichen. Eigenes Experimentieren mit unterschiedlichsten Techniken kreativen Gestaltens und ein aktives Sehen, das tradierte Sehgewohnheiten herausfordert, sollen dabei im Vordergrund stehen. Denn unserer Überzeugung nach bereichert dies den eigenen Ausdruck und freies Denken“, so die beiden Projektleiterinnen, Monika Bayer-Wermuth und Kirsten Storz. Und weiter: „Bislang gibt es keinen Raum im Museum Brandhorst, der dies ermöglichen würde. Mit unterschiedlichen Interventionen wurde diese Lücke in den letzten Jahren temporär und mit sehr erfreulichen Ergebnissen gefüllt, die die Nachfrage nach einem solchen Ort untermauerten. Mit dem Start in die zweite Dekade des Museums soll nun ein Ort entstehen, der durch Ausstattung, Programm und Lage im allgemein zugänglichen Bereich des Museums zu einem barrierefreien und offenen Austausch einlädt. Warhols Factory dient als inspirierender Fixstern dieser Vision.“

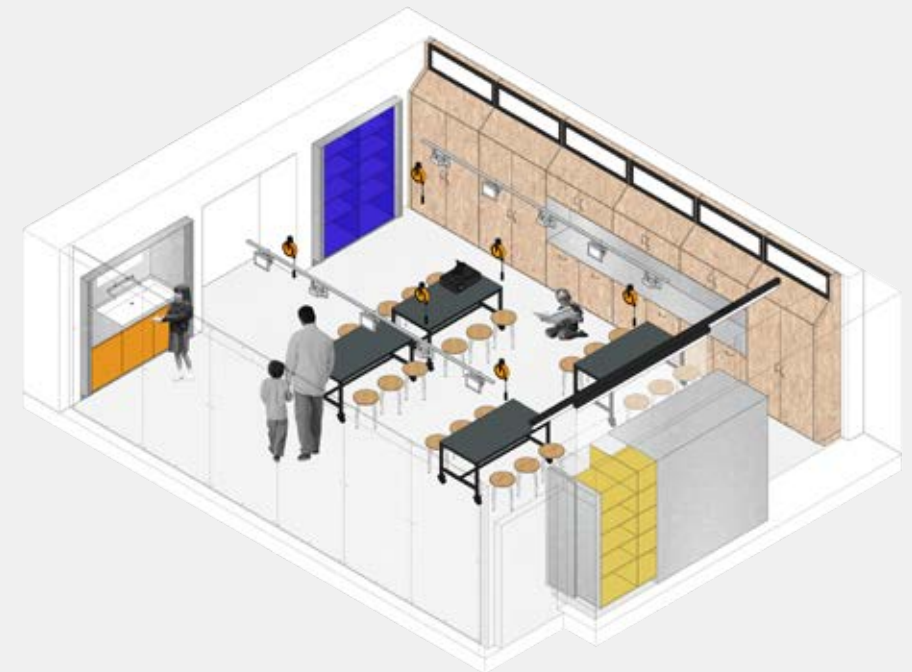
Das Angebot der Factory soll Menschen aller Generationen einladen, die eigene Kreativität zu ergründen und ihr freien Lauf zu lassen. Dabei wird der Raum explizit auch Kinder und Jugendliche ansprechen und auf spielerische Weise vermitteln, dass zeitgenössische Kunst etwas mit ihnen und ihrer eigenen Lebenswirklichkeit zu tun hat. Ob malen, zeichnen, basteln, nähen, sich mit digitalen Medien kreativ ausdrücken, Druckexperimente an der Siebdruckstation wagen, erste Erfahrungen mit einem 3-D-Drucker sammeln oder Materialien von Folie über Leinwand bis hin zu einer Feinstrumpfhose mixen – in der Factory soll es keine künstlerischen Limitationen geben.

Die Vermittlung in einem Kunstmuseum ist ein dynamischer Prozess. Dieser braucht Raum und basiert auf zukunftsweisenden Konzepten zum Erwerb von Kompetenzen, die Bilder lesbar und verstehbar machen. Die geplante Factory des Museums Brandhorst schafft einen beispielhaften Handlungsraum für die nachhaltige Kunstvermittlung im Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts.

— Prof. Dr. Rainer Wenrich,
Katholische Universität,
Eichstätt-Ingolstadt

Die Factory ist ein Raum und steht zugleich für ein inhaltliches Vermittlungskonzept, das durch den Austausch mit zahlreichen kooperierenden Institutionen und beratenden Einzelpersonen der künstlerischen Berufe sowie Protagonistinnen und Protagonisten vorbildlicher Kunstvermittlungsarbeit bereichert wird. Das Architekturbüro Sauerbruch Hutton gießt diese Gedanken in räumliche Form. Durch die großzügige Unterstützung der Bünemann Stiftung wird der Raum im kommenden Jahr Wirklichkeit werden. Unsere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter – intern wie extern – sowie die vielfältigen bestehenden und anzustrebenden Kooperationen werden „The Factory“ mit Leben füllen.

Wir freuen uns schon jetzt darauf, Sie 2021 dort begrüßen zu können. ■



Mindmap für einen neuen Kunstvermittlungsraum am Museum Brandhorst



Jemandem mit dem Pinsel über die Wange streichen



Lucy McKenzie im Gespräch mit
Jacob Proctor über ihre kommende
Ausstellung im Museum Brandhorst
und die konstruktive Lust, in die
Haut von etwas oder jemand anderem
zu schlüpfen.

Jacob Proctor: Lucy, du hast im Laufe der Jahre eine Vielzahl von Museumsausstellungen vorbereitet. Aber darin ging es immer um die Präsentation neuer Werke. Wie ergeht es dir mit dieser Überblicksschau, die ja wirklich sehr viel systematischer zu den Anfängen deines Schaffens zurückführt?

Lucy McKenzie: Zunächst einmal sind all diese früheren Projekte in absolut febriler Begeisterung, in einer Art überschäumender Hysterie entstanden. Es kommt mir deshalb seltsam vor, eine Ausstellung zu machen, der diese Dimension fehlt. Dennoch bin ich sehr froh darüber, das alles einmal mit etwas Abstand betrachten und darüber nachdenken zu können, was ich heute in dem Werk lese, damals aber noch nicht sehen konnte, weil gewisse Themen erst später aufgekomen



Lucy McKenzie

und andere weggefallen sind. Es ist eine wirklich schöne Erfahrung, sich anzuschauen, was all diese Dinge im Grunde verknüpft. Was verbindet Tintin mit den Olympischen Spielen, mit Art nouveau und Trompe-l'Œil? Es ist ein echtes Rätsel, aber es ist mein Rätsel, und es ist toll, all diese Elemente zusammensetzen zu können und das Rätsel so vielleicht zu lösen.

JP: Das Tun aufzumischen, die Perspektive zu wechseln und neue Bezüge einzubringen, war dir schon immer sehr wichtig. Es bereitet dir offenbar Freude, mit anderen zusammenzuarbeiten und neue Berufsbereiche und Genres zu erkunden. In den letzten 20 Jahren hast du eine Galerie geleitet, eine Bar betrieben und eine Plattenfirma geführt; du hast wieder die Schulbank gedrückt und dekorative Malerei erlernt; du bist zu unterschiedlichen Zeiten in die Genres Krimi und Comic sowie in die Kunst des Bauzeichnens eingetaucht. Vor 13 Jahren hast du außerdem zusammen mit Beca Lipscombe das Atelier E.B gegründet und 2011 die erste und dann in regelmäßigen Abständen weitere Kollektionen präsentiert. Und obgleich du in all diesen Gemeinschaftsprojekten erfolgreich warst, bist du nie explizit Modedesignerin, Krimiautorin oder Musikproduzentin geworden. Es scheint eher so, als hättest du einfach nur Spaß daran, verschiedene ästhetische Berufe zu analysieren und dich mit ihnen auseinanderzusetzen, weil du dadurch gewissermaßen die produktive Reibung zwischen diesen unterschiedlichen Systemen erforschen kannst. Was glaubst du, inwiefern haben diese Vorstöße in andere Felder und gemeinschaftliche Methoden dein Verhältnis zur eigenen Praxis als Solokünstlerin verändert?

LMK: Zum einen ist dadurch alles, das Positive wie das Negative, sehr deutlich hervorgetreten. Eine stärker auf gemeinschaftliches Arbeiten ausgerichtete Praxis war für mich immer wichtig als Ausgleich zu den eher atelierbasierten Tätigkeiten, die ich allein ausführe. Diese unglaublich detaillierten Gemälde zu malen, kann ziemlich einsam sein. Zum Ausgleich habe ich es deshalb stets gebraucht, auch Dinge zu tun, die anderen Kriterien unterliegen, bei denen man sich nicht einfach auf die eigene Ethik oder den eigenen Stil verlässt. Und ich würde sagen, es ist eine tolle Erfahrung, so eng und produktiv mit jemandem aus einer anderen Disziplin zusammenzuarbeiten, wie das bei Beca und mir der Fall ist. Die Zusammenarbeit mit anderen bildenden Künstlerinnen oder Künstlern kann kompliziert sein, aber im Design gibt es einfach so viel mehr Flexibilität und Raum, sodass jede und jeder zu unterschiedlichen Zeiten die Möglichkeit erhält vorzutreten. Das, was Krimiliteratur und beispielsweise Mode verbindet, sind die strukturellen Beschränkungen, denen



Lucy McKenzie,
„Faux Shop“ (2018)



Lucy McKenzie, „Fountain and Portrait of Mannequin“ (2019)

beide kreativen Formen unterliegen – Beschränkungen, die für die bildende Kunst nicht gelten. So wie es mir 1997 als Erasmus-Austauschstudientin in Karlsruhe geholfen hat, das Besondere meines eigenen kulturellen Hintergrunds zu erkennen, so hilft mir die Arbeit in diesen anderen „Genres“, genau das zu artikulieren, was ich sagen will, was für meine eigene Arbeitsweise spezifisch ist, wie sie sich von diesen Formen unterscheidet. Ich möchte die Strukturen sichtbar machen, die wir für die „zeitgenössische Kunst“ als selbstverständlich ansehen.

Die Ausstellung im Museum Brandhorst kommt dabei zum idealen Zeitpunkt, um meine eigene Praxis wieder in den Fokus zu rücken. Denn wie du bereits sagtest, habe ich mich in den letzten Jahren mehr auf gemeinschaftliche Projekte konzentriert, und das hat einige Fragen hinsichtlich der Grenzen zwischen Kunst und Design aufgeworfen, worin sie bestehen und wo genau sie liegen. Beim Atelier E.B wie auch in meiner eigenen Arbeit geht es vor allem darum, diese Grenzen immer wieder zu verschieben, sie an etwas anderen Orten neu zu setzen und sich dann im Gegenzug anzusehen, wie sich das auf den Unterschied zwischen den beiden Disziplinen auswirkt. So

verschafft mir meine kollaborative Praxis Zugang zu dem Raum zwischen Kunst und Design. In der Mode gibt es all diese Dinge, die sich auf den Körper, auf die Frau, auf die Repräsentation beziehen. Mode ist so fruchtbar, sie kann wie ein Zauberwürfel sein. Um neue Ideen auszuprobieren, lässt sie sich ganz einfach drehen und wenden. Sobald wir sie mehr in Richtung Kunst verschieben oder in Richtung Design, ändert sie sich einfach. Außerdem kann ich damit all die vielen verschiedenen Sachen verbinden, die ich liebe – Recherche und Archive, die Menschen und das Schreiben – und die mir in meiner eigenen Praxis immer besonders wichtig waren. Und dann macht es natürlich auch einfach nur Spaß, herumzuschnüffeln wie Miss Marple, verschiedene Epochen und Menschen miteinander zu verbinden oder Zeitlinien zu verfolgen und zu entdecken, wie sich Trends und Ideen im Laufe der Zeit entwickeln.

JP: Dein Ansatz setzt sich damit auch von dieser ganzen Idee der künstlerischen Forschung ab. Ich finde es interessant, dass du offenbar viele der für diese Art von Prozess typischen Fallen vermeiden konntest. Vielleicht auch, weil Atelier E.B so arbeitet, dass es mit einem Fuß in der Kunstwelt und mit dem anderen in der Welt

der Mode, des Designs und des Kunstgewerbes steht und sich mit Dingen befasst, die einfach funktionieren müssen.

LMK: Ja, wir arbeiten eher experimentell als rein logisch. Wir sind keine Wissenschaftlerinnen, aber wir geben uns wirklich alle Mühe, in unserer Forschung möglichst präzise vorzugehen, um ein bestimmtes Niveau zu erreichen. Dann nehmen wir das, was wir haben, und setzen es in unseren Objekten und Ausstellungen um. Diese haben ihrerseits Rückwirkungen auf das Forschungsmaterial, und daraus entstehen wiederum andere Dinge, die wesentlich subjektiver und skurriler sind. Wir bewegen uns ständig zwischen diesen drei Bereichen hin und her und lassen Forschung, Design und Kunst miteinander interagieren und einander bereichern – oder sich gegenseitig aufheben.

JP: Zu deiner Ausstellung im Museum Brandhorst wird auch ein Katalog erscheinen. Darin gibt es einen Essay von Mason Leaver-Yap mit dem Titel „In Search of a Good Host“ über deine künstlerische Praxis. Für mich ist das eine gute Beschreibung für etwas, was ich als den „Anachronismus“ bezeichnen würde, der in deiner Praxis der Rückschau sichtbar wird. Denn ein ganz wesentlicher Teil dessen, was du im Laufe der vergangenen 20 Jahre gemacht hast, war die Zusammenstellung einer alternativen Geschichte der Malerei, welche den Verlauf der Moderne nicht ersetzt, sondern parallel zu diesem existiert. Meinem Empfinden nach hast du – vor allem im Bereich der bildenden Kunst – eine Art alternative Geschichte deutlich gemacht, in der angewandte Kunst, Grafikdesign, bestimmte kunsthandwerkliche und gemeinschaftliche Praktiken, die im offiziellen Narrativ der Moderne bis dato marginalisiert wurden, in den Mittelpunkt gerückt sind. Ich frage mich, inwiefern dies eine bewusste Entscheidung war? Oder hat es sich einfach so ergeben und ist nur im Nachhinein so augenscheinlich geworden?

LMK: Das ist Musik in meinen Ohren. Ich bin so oft gefragt worden, warum ich nur mit dieser Art von älterem, bereits vorhandenem Material arbeite. Dazu kann ich nur sagen, dass man beispielsweise in Venedig eine Stadt vorfindet, die aus Hunderten von Jahren unterschiedlicher Kulturen besteht. Sie ist komplett aus verschiedenen

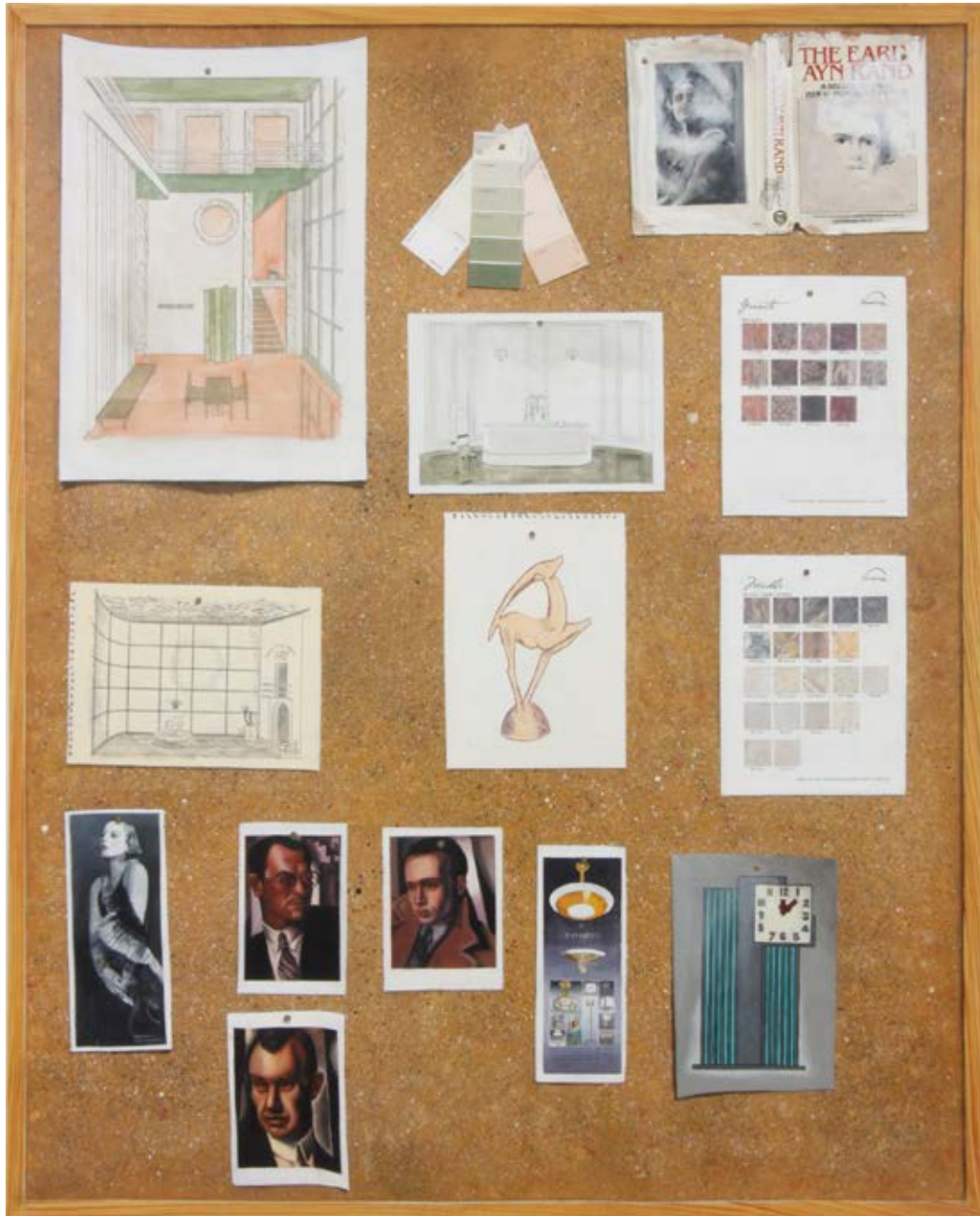
Anstatt ein so fehlerhaftes System zu wiederholen, ist es vielleicht am produktivsten, einfach daran zu glauben, dass die Dinge, mit denen man sich beschäftigt, einen Wert haben.

— Lucy McKenzie

Perioden und Ideen zusammengesetzt. Aber ihr Anblick ist harmonisch, denn sie ist schön. Und das ist Geschichte. Es gibt keinen Moment in der Geschichte, in dem alles nur zeitgenössisch ist. In einer Situation, in der alles rein zeitgenössisch wäre, würden wir ersticken.

Ich habe mich schon immer für Kunst als Praxis interessiert, die sich mit einer umfassenderen Vorstellung von kultureller Produktion beschäftigt, für die Art und Weise, wie die Malerei der bildenden Kunst ganz natürlich mit kommerzieller oder dekorativer Malerei, mit verschiedenen Arten der Illustration, Modezeichnung, Bauzeichnung, Innenarchitektur, verbunden ist – sie alle sind miteinander verknüpft. Es geht nicht darum, kulturelles Material zu gewinnen und es in ein Kunstwerk zu verwandeln, sondern darum, diese Dinge einfach irgendwie ineinanderlaufen zu lassen. Und am Ende hat man sich dann selbst hinzugefügt, hat auch seine Seele hineingelegt.

Es kommen noch eine Menge anderer Aspekte ins Spiel, die die Grenze zwischen Produzentinnen und Produzenten sowie Konsumentinnen und Konsumenten verwischen. Wenn man sich beispielsweise für etwas wie Architektur oder Design



Oben: Lucy McKenzie, „Quodlibet XXI (Objectivism)“ [2012]
 Rechts: Lucy McKenzie, „Cat Woman 1“ [2011]

interessiert und diese Begeisterung sich darin äußert, dass man etwas selbst macht, quasi als Fan. Ich denke, das kommt in meinem Fall daher, dass ich als junger Mensch in erster Linie durch Pop- und Musikkultur an die Kunst herangeführt worden bin. Zum Beispiel griff die intelligente Musik der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre auf bestimmte Kunstströmungen wie den Futurismus, den Surrealismus oder die russische Avantgarde in einem Maße zurück, dass diese Art von Subkultur sich sozusagen in der Musik fortsetzte, dass eine natürliche Verbindung entstand. Aus diesem Kontext kommend, habe ich früh gelernt, dass Hoch- und Populärkultur Konzepte sind, die man besser sofort über Bord wirft, um die Dichotomie von vornherein zu ignorieren – damit verschafft man dem oft geschmähten Mittelweg Anerkennung, Fokus und Respekt! Anstatt ein so fehlerhaftes System zu wiederholen, ist es vielleicht am produktivsten, einfach daran zu glauben, dass die Dinge, mit denen man sich beschäftigt, einen Wert haben. Es geht gar nicht darum, anderen beweisen zu wollen, dass sie wichtig sind, es genügt, dass man es selbst weiß. Man erklärt es einfach, anstatt um Erlaubnis zu bitten, gewisse Elemente zusammensetzen.

JP: Deine Arbeit stützt sich auf viele bereits bestehende Quellen, trotzdem ist das keine Aneignung im klassischen Sinne der Appropriation Art der 1980er-Jahre. Es fühlt sich für mich ganz anders an, und ich frage mich, wie du den Begriff der „Appropriation“ siehst und ob du ihn im Kontext deiner Arbeit als nützlich empfindest? Oder gibt es eine bessere Möglichkeit, über dein Verhältnis zur bestehenden kulturellen Produktion nachzudenken?

LUCY MCKENZIE: PRIME SUSPECT

Vom 10. September 2020 bis zum Februar 2021 wird im Museum Brandhorst die Ausstellung „Lucy McKenzie: Prime Suspect“ zu sehen sein. Die von Jacob Proctor kuratierte Werkschau wurde in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin entwickelt und beinhaltet über 100 Arbeiten aus der Zeit von 1997 bis heute. „Prime Suspect“ ermöglicht die erste umfassende Auseinandersetzung mit dem Œuvre von Lucy McKenzie.

LMK: Nun, das ist definitiv etwas, auf das ich in der Ausstellung wirklich gern eingehen möchte, denn mit ihr hat sich diese Frage überhaupt erst gestellt. Es gibt in meiner Praxis nicht so etwas wie ein „Original“ – wenn man mich also bitten würde, einfach ein Bild zu malen, wüsste ich nicht, was ich tun sollte. Alles, was ich mache, ist eine Reaktion auf etwas anderes. Dahinter steht immer das Verlangen, zu verstehen, fast schon wie ein Akt der Verehrung; es hat etwas leicht Pervertes – jemandem mit dem Pinsel über die Wange zu streichen, indem man in einem ähnlichen Stil malt. Es ist die pure Lust daran, in der Haut von etwas oder jemandem zu stecken, das beziehungsweise die oder den man aufregend findet.

Auch wenn in meiner Arbeit alles sehr steif erscheinen mag, dahinter steckt immer die Begeisterung dafür, sich ganz und gar auf etwas einzulassen. Manchmal kann ich mich fast dazu zwingen, von bestimmten Dingen zu träumen. Wenn ich an einen besonderen Ort gehe und dann darüber lese, kann ich meine Träume so steuern, dass sie mich dahin bringen. Und Bilder zu malen ist ganz ähnlich. Im Kopf begibt man sich an den Ort, an dem man sein möchte, egal, ob es sich dabei um die Sowjetunion in den 1930er-Jahren oder die Expo 58 in Brüssel handelt. Man kann sich diesem aufrichtigen Verlangen, das vielleicht nicht zu erklären ist, vollkommen hingeben. Damit schafft man etwas anderes. Man wird Teil eines kulturellen Phänomens. ■



TIPP

In enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin und unter Verwendung einiger ihrer Zeichnungen entsteht für Kinder zwischen 6 und 12 Jahren das Kreativheft zur Sonderausstellung. Dieses kann zum Ausstellungsbesuch mit der Familie kostenfrei genutzt werden.

Für Ihren Museumsbesuch

Das Museum Brandhorst ist nun wieder regulär dienstags bis sonntags von 10 bis 18 Uhr und donnerstags von 10 bis 20 Uhr für Sie geöffnet. Die Öffnungszeiten des Buchshops können situationsbedingt abweichen.

Damit der Mindestabstand eingehalten werden kann, haben wir die Gesamtpersonenzahl, die sich im Gebäude aufhalten darf, reduziert. Führungen und Gruppenbesuche sind vorerst leider nicht möglich. Auch Audioguides, Ansichtsexemplare und Stifte für das Kinderkreativheft können wir aus hygienischen Gründen bis auf Weiteres nicht ausgeben. Unser Audioguide soll baldmöglichst mit eigenen, mitgebrachten Kopfhörern nutzbar sein. Die Situation wird sich Schritt für Schritt verändern und so auch diese Regelungen. Änderungen sind daher vorbehalten. Aktuelle Informationen finden Sie auf unserer Website und im Museum.

Bitte sehen Sie von einem Besuch unseres Hauses ab, wenn Sie sich krank fühlen oder innerhalb der letzten 14 Tage Kontakt zu einer an Covid-19 erkrankten Person hatten.

Nehmen Sie bitte Rücksicht aufeinander und beachten Sie die Hygiene- und Abstandsregeln.

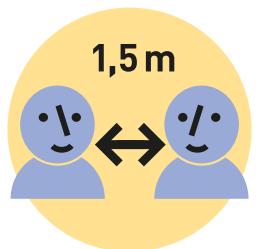
WIR FREUEN UNS AUF IHREN BESUCH.



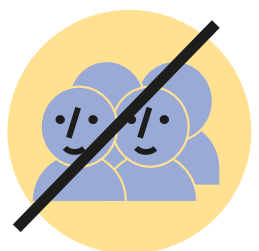
Wir halten Sie auf museum-brandhorst.de und über Social Media auf dem Laufenden.



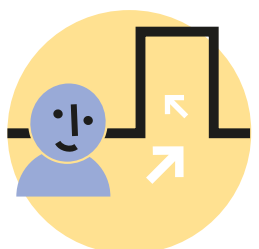
Beachten Sie die Maskenpflicht im Museum.



Halten Sie den Mindestabstand von 1,5 Metern zu anderen Personen ein.



Vermeiden Sie die Bildung von Gruppen.



Halten Sie sich an die Wegeführungen im Museum.



Beachten Sie Hinweise auf die maximal zugelassene Personenzahl pro Raum.

IMPRESSUM

Dieses Heft erscheint anlässlich der Ausstellung

„Forever Young – 10 Jahre Museum Brandhorst“
24. Mai 2019 bis 19. Juli 2020
Kuratorin: Patrizia Dander

Museum Brandhorst
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Türkenstraße 19
80333 München

DIE AUSSTELLUNG WIRD GEFÖRDERT VON

PIN. HEJPIX

KULTURPARTNER MEDIENPARTNER

BR

arte

Städtische Zeitung

REDAKTION

Kirsten Storz
Nansen & Piccard, Eduard-Schmid-Str. 23, 81541 München

MITARBEIT UND TEXTBEITRÄGE

Ulrich Ball, Maximiliane Baumgartner, Monika Bayer-Wermuth, Patrizia Dander, Sandra Dichtl, Ines Gam, Paul-Philipp Hanske, Achim Hochdörfer, Stephan Janitzky, Funda Karaca, Franziska Linhardt, Jochen Meister, Carla Nagel, Jacob Proctor, Benedikt Sarreiter, Nick Trachte, Petra Umlauf, Wolfgang Wastian, Wolfgang Westermeier, Andrea Zabriz und Julia Zehl

LEKTORAT

Ursula Fethke

GRAFISCHE GESTALTUNG

PARAT.cc mit Nam Huynh, München

DRUCK

mgo360 GmbH & Co. KG
E.-C.-Baumann-Straße 5, 95326 Kulmbach

Redaktionsschluss: 28. Mai 2020
Änderungen im Programm vorbehalten.

© 2020 Udo und Anette Brandhorst Stiftung, München; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München; die Künstlerinnen und Künstler; die Autorinnen und Autoren; die Fotografinnen und Fotografen

Alle Rechte vorbehalten. Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere die elektronische oder mechanische Aufbereitung und Vervielfältigung von Texten oder der Gesamtheit dieser Publikation, bedarf der vorherigen Zustimmung durch die Urheberinnen und Urheber.

BILDNACHWEIS

Wenn nicht anders vermerkt © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Haydar Koyupinar, Sybille Forster, Johannes Haslinger, Margarita Platis, Nicole Wilhelm. S. 1, Foto: Markus Burke; S. 2, 12, 38/39 und 41, © Ed Ruscha, Courtesy of the artist and Gagosian; S. 5, 19 und 20, © 2020 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York; S. 6, © The Estate of Jean-Michel Basquiat / VG Bild-Kunst, Bonn 2020; S. 7, © Cy Twombly Foundation; S. 8, Foto: Frank Stolle; S. 9 und 23, Courtesy of Louise Lawler, [Metro Pictures, New York, and Sprüth Magers]; S. 10, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; S. 13, Kara Walker, Foto: Jason Wyche, courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York; S. 15, 19, 23, 24/25 und 30, Installationsansichten: Stephan Wyckoff; S. 16/17, © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2020; S. 18, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; S. 25, Courtesy: Hans-Jörg Mayer und Galerie Nagel Draxler; S. 26, © Mark Leckey; S. 29, beide Werke © David LaChapelle; S. 31, © Fondazione Nicola Del Roscio, Courtesy Archives Fondazione Nicola Del Roscio. Foto: Viorel Grasu; S. 32, © Maximiliane Baumgartner; S. 34, © Kristina Schmidt; S. 35, © Stephan Janitzky; S. 36, © Ed Ruscha. Courtesy of the artist and Gagosian; Foto: Sten Rosenlund; S. 42, © 2020 Billy Name Estate / Artists Rights Society (ARS), New York; Foto: imago images / ZUMA Press; S. 45, © Sauerbruch Hutton; S. 46/47, © Museum Brandhorst, Gestaltung: Paul Mielke; S. 48, 51, 52, 54 und 55, Courtesy of Lucy McKenzie; Galerie Buchholz, Cologne/Berlin/New York; and Cabinet, London; S. 50, Courtesy of Lucy McKenzie, Foto: Robbie Smith; S. 56, © Museum Brandhorst, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gestaltung: Parat.cc

Wir haben uns bemüht, die Urheberinnen und Urheber der Bildvorlagen zu ermitteln. Sollte trotz intensiver Recherche eine Rechteinhaberin oder ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

FOREVER YOUNG

10 Jahre Museum Brandhorst

Jubiläumsausstellung

24. Mai 2019 bis 19. Juli 2020

Museum Brandhorst

Theresienstraße 35a

80333 München

Öffnungszeiten

Täglich 10–18 Uhr, außer Montag

Donnerstag 10–20 Uhr

Eintritt 7 Euro

Ermäßigt 5 Euro

Sonntag 1 Euro

#MBForeverYoung



10 JAHRE

MUSEUM BRANDHORST
