



# Alexandra Bircken

## A-Z

28.07.2021 – 16.01.2022

Begleitheft zur Ausstellung

Text  
Monika Bayer-Wermuth

Lektorat  
Ursula Fethke

Übersetzung  
Carolyn Kelly

Design  
PARAT.cc

Museum Brandhorst  
Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen  
Theresienstraße 35 a  
80333 München  
+49 (0)89 23805-2286  
museum-brandhorst.de

Umschlag: Warrior, 2020 (Detail)  
Bronze, 2 Teile; je 13,5 × 16 × 28,5 cm  
© Alexandra Bircken. Foto: Andy Keate

Die Ausstellung wird von einer umfassenden Publikation begleitet. Neben einem großen Bildessay beleuchten sechs Aufsätze international renommierter Autor:innen das Werk der Künstlerin aus unterschiedlichen Perspektiven.

328 Seiten, rund 240 Farabbildungen  
Hatje Cantz Verlag  
Deutsche Ausgabe ISBN 978-3-7757-5043-1  
Englische Ausgabe ISBN 978-3-7757-5042-4  
Erhältlich in unserem Buchladen.

Ein umfangreiches Programm aus Gesprächen und Vorträgen, Führungen und Workshops lädt ein, das Werk der Künstlerin und die Themen der Ausstellung aus unterschiedlichen Perspektiven kennenzulernen.

Mehr Informationen und aktuelle Termine zu unserem Begleitprogramm finden Sie unter:  
[museum-brandhorst.de/kalender](https://museum-brandhorst.de/kalender)

Für Kinder und Familien  
Mit zwei Kreativpostern können Kinder von 6–12 Jahren die Ausstellung rätselnd, zeichnend und malend entdecken. Im Rahmen der Pop-Up Factory laden wir Kinder und Familien ein, ihre eigenen Kunstwerke zu gestalten und sich kreativ mit der Ausstellung auseinanderzusetzen.

Die Ausstellung wird großzügig unterstützt von  
Jan Fischer  
PIN. Freunde der Pinakothek der Moderne e.V.

Medienpartner  
ZÜNDFUNK Bayern 2

„Mich beschäftigt unsere unmittelbare Umgebung. Die Architektur, in der wir uns bewegen, genauso wie die Stoffe, in die wir uns hüllen. Letztlich kommt man dabei immer wieder auf den Schutz und gleichzeitig auf die Verletzbarkeit unseres Körpers zurück. Auch unsere Haut ist eine Hülle und zugleich die Schnittstelle zwischen innen und außen. Hier setze ich an.“

— Alexandra Bircken

#MBAlexandraBircken



**MUSEUM  
BRANDHORST**

Alexandra Bircken ist Bildhauerin und bekannt für ihre Skulpturen und Installationen, für die sie auf eine ungewöhnliche Bandbreite an Materialien zurückgreift: Von Alltagsgegenständen wie Verpackungen für Haarkolorationen, Schaukelpferden und Motorrädern über Textilien in Handarbeit und maschinell verarbeiteter Form bis zu organischen Stoffen, etwa Holz, Leder, Knochen oder sogar einer Plazenta, kann alles uns Umgebende zum skulpturalen Medium werden. Ihr Ansatz ist dabei geprägt von der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper: mit seinen Bedürfnissen und Begehren, aber auch mit der Beziehung zu seinem Umfeld. Hochaktuelle Fragen wie die nach der Schutzbedürftigkeit des Individuums, nach geschlechtlicher Identität in ihrer Ambivalenz sowie dem Verhältnis von Mensch und Maschine schwingen in Birckens Skulpturen unweigerlich mit.

Heute ist Bircken als international herausragende Position der zeitgenössischen Skulptur renommiert. Doch sie gelangte über einen Umweg zur bildenden Kunst. Denn als sie 2003 als Künstlerin bekannt wurde, hatte sie bereits eine Karriere im Bereich der Mode im Gepäck. Anfang der 1990er-Jahre erhielt sie einen der begehrten Plätze im Studiengang Fashion am Central Saint Martins College in London und etablierte sich danach erfolgreich: zunächst mit einem eigenen Modelabel, gefolgt von einer Station als Designerin in Paris. Anfang der 2000er-Jahre begann sie, freier mit Textilien zu experimentieren – ihre ersten Skulpturen

entstanden. Sie lebte damals in Köln, und die dortige Kunstszene wurde schnell auf sie aufmerksam. Nationale und internationale monografische Schauen und Beteiligungen an wichtigen Gruppenausstellungen wie „Unmonumental“ im New Museum in New York 2007, „Skulpturales Handeln“ im Haus der Kunst in München 2011 und „Material Encounters“ am The Hepworth Wakefield 2019, um nur einige zu nennen, reihen sich seither aneinander. Mit ihrem analogen Ansatz prägt Bircken zentrale Themen der Skulptur seit den 2000er-Jahren wesentlich mit. Dabei unterzieht sie Konzepte der Arte povera und der Textilkunst einer kühlen, um Technikfragen erweiterten Aktualisierung. Seit 2018 lehrt Bircken an der Akademie der Bildenden Künste München, wo sie eine Professur für Bildhauerei innehat.

In dieser bis dato größten Einzelausstellung der 1967 geborenen Künstlerin werden Werke aus allen Schaffensphasen vereint: von der ersten Skulptur, die 2003 in Birckens Ladenatelier „Alex“ in Köln entstand, bis zu Installationen, die sie eigens für die Räume des Museums Brandhorst konzipiert hat. Anstatt entlang einer Chronologie vorzugehen, führt diese Schau anhand von Themen und formalen Konzepten durch das Werk der Künstlerin und versucht, ihr skulpturales Formenrepertoire von „A–Z“ zu erfassen: von Birckens Auseinandersetzung mit Textilien über das Verhältnis des menschlichen Körpers zu seiner Umwelt bis hin zu ihren lebendig und organisch anmutenden Maschinen.

## „Die Haut ist das größte Organ des Körpers, sie ist unsere Nahtstelle zur Welt“

Alexandra Bircken befasst sich intensiv mit der Frage nach unserer „zweiten Haut“, nach den Textilien und Materialien, in die wir uns hüllen. „Wir begegnen ihnen überall“, sagt Bircken, „an unseren Körpern, in unseren Betten, in unseren Häusern. Sie gehören mit zu den frühesten Kulturleistungen der Menschheit und sind heute noch aufs Engste mit unserem Leben verknüpft.“ Diese Allgegenwärtigkeit textiler Strukturen drückt sich in einer Reihe hier im Raum befindlicher Arbeiten aus, von der improvisierten Architektur eines Schutzraums in ➔ „Cagey“ (2012) über die raumgreifende ➔ unbetiteltete Netzarbeit (2011), die man von der Treppe aus sieht, bis zu ➔ „Ukmit Bonn“ (2012), einem Gewebe aus Stahlmaschen.

Bekleidung dient nicht nur dem Schutz des menschlichen Körpers, sondern übernimmt auch eine wichtige identitätsstiftende Rolle. Sie kommuniziert nach außen und vermittelt an unsere Umwelt, ihr Gewicht und Volumen haben zudem physische und psychologische Auswirkungen auf die Tragenden selbst. Leder beispielsweise schützt die menschliche Haut, und zugleich findet eine fetischisierende Aufladung des Körpers statt. Diese ist mit der archaischen Geste, sich eine tote Tierhaut umzulegen, um in den Kampf zu ziehen, ebenso verbunden wie mit der Gefahr, der man sich mit dieser Kleidung auszusetzen bereit ist. Auch in der Kleiderwahl von Subkulturen spielen solche Eigenschaften und Geschichten von Materialien eine Rolle. Eine Skulptur

wie ➔ „INXS“ (2016), die aus Protektoren, Haaren und abgenutzten Teilen von Motorradkleidung besteht, reflektiert solche Ideen.

Die Haut – sei es im organischen, technischen oder architektonischen Sinne – interessiert Bircken auch in ihrer Rolle als Schnittstelle zwischen innen und außen. Sie umschließt den Körper und verbirgt alles darunter Befindliche. Einen Schnitt zu machen und das Innere offenzulegen, ist eine Handlung, die sich in zahlreichen Werken der Künstlerin wiederfindet. In ➔ „RSV 4“ (2020) zerlegt sie ein Motorrad mit einem präzisen Schnitt in Front und Heck. Sichtbar wird das Innere einer Maschine, die in Anlehnung an die menschliche Proportion konstruiert ist und nur in der Verbindung mit dem menschlichen Körper funktioniert. Mit ihren Kammern, Schläuchen und Verbindungen ist ihr Innenleben diesem sogar nicht unähnlich.

Die Innenarchitektur des Museums Brandhorst empfindet Bircken als ambivalent: einerseits ein kühler White Cube, andererseits unerwartet intim durch das hölzerne Treppenhaus mit seinem ledernen Handlauf. Dieser Architektur scheint die Künstlerin mit ihrer räumlichen Intervention ➔ „Spare Ribs“ (2021) einen Streifen Haut abziehen zu wollen. Zum Vorschein kommt am Boden entlang der Wand – anstatt der eigentlich hölzernen Gitterstäbe der Lüftung – eine fein säuberliche Anordnung von passend zurechtgeschnittenen Knochen (Rinderrippen). Sie korrespondieren zum einen mit der körperlichen Anmutung des ledernen Handlaufs, zum anderen aber unterstellen sie der Architektur selbst die Eigenschaft eines lebendigen Organismus.

Das Video ➔ „Technostrick“ (2016) zeigt in Nahaufnahme die Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen des Schlittens einer Strickmaschine. Maschenreihe für Maschenreihe verkettet sich ein Wollfaden zu einem textilen Gebilde, das über das Bild hinaus ins Unendliche weiterwächst. Die Arbeit richtet ihren Fokus auf die mechanische Produktion von Struktur und deren Omnipräsenz. Sie verweist aber auch auf das transformative Potenzial von Materie: hier auf die Verwandlung einer langen Schnur in Gestricktes.

### Werktitel

In ihren Werktiteln bezieht sich Alexandra Bircken oftmals ganz unmittelbar auf die Formen oder Materialien der Arbeiten. Fast distanziert entsteht so eine weitere Betrachtungsebene. Sowohl der Klang der Worte, die Bilder, die sie erzeugen, als auch die spezifischen Qualitäten von Redewendungen und Begriffen können dabei relevant sein. So transportiert beispielsweise „Slip of the Tongue“, die große Zunge am Museumseingang, die körperliche Komponente des englischen Ausdrucks für „Versprecher“. Es entsteht eine direkte Verbindung zwischen Sprache

Die Installation ➔ „Lunge“ entstand 2013 und wurde damals im Pavillon vor dem Volkstheater am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin ausgestellt, wo sie in der gläsernen Architektur komplett umschritten werden konnte. Im Museum Brandhorst hat sie sich zwischen den dunklen Wänden der Medienräume eingenistet. Zu einer Seite ist die Installation nun offen und tritt den Betrachtenden unvermittelt entgegen. Trotz des komplett regelmäßigen Aufblasens und Absaugens von Luft entsteht eine Bewegung, die sich nicht vollständig kontrollieren lässt. In welche Richtung die Skulptur sich zuerst ausdehnt und welche Gestalt sie beim Aufrichten und Zusammensacken annimmt, ist unvorhersehbar. Bereits im Titel der Arbeit klingt ihre Bezugnahme auf das Organische an. Es stellt sich die Frage, inwieweit eine Architektur selbst als Organismus begriffen werden kann. Zugleich lädt die Arbeit zum Nachdenken über die eigene Atmung und ihr Verhältnis zum Körper ein.

und Skulptur. Andere Werke verweisen in ihren Titeln auf spezifische Objekte: „Skiliesl“ lässt beispielsweise an das Handarbeitsgerät der Strickliesel denken und damit an einen Produktionsvorgang. Die weichen Formen der mit schwarzem Latex überzogenen Skulpturen „Big“, „Ugly“, „Fat“ und „Fellow“ hingegen beziehen sich ganz konkret auf den Kurznamen „BUFF“ des US-amerikanischen Flugbombers B-52 und damit einen militärischen Kontext. Die Werke zeigen so mittels ihrer Titel, dass Formensprache nicht objektiv sein kann.

Der Knoten zählt zu den ältesten Kulturtechniken. Er ermöglicht es, zwei unabhängige Bestandteile fest miteinander zu verbinden. Seeleute, Näher:innen, Chirurg:innen oder Hebammen vermögen mittels Knotentechniken komplexe Problemstellungen zu lösen. So steht der Knoten sinnbildlich für eine schwierige Aufgabe: für einen Knoten, den es zu entwirren gilt. In Alexandra Birckens Werk findet sich der Knoten als Form sowie als Konzept wieder: von der handarbeitlichen und praktischen Qualität bis hin zum Knoten als Denkmodell.

Für ➔ „Berge“ (2003) ließ Alexandra Bircken einen Wollfaden durch eine Strickmaschine laufen. Aus der Verkettung zu einer festeren Schnur schuf sie dann die dreidimensionale Form. Das Textile ist in dieser ersten Skulptur der Künstlerin autonom geworden und kann im wörtlichen Sinne für sich stehen. Ihre Objekte brauchen von da an „den Körper nicht mehr als Rechtfertigung“, wie sie es einmal ausgedrückt hat.

➔ „Origin of the World“ (2017) zeigt eine in Kaiserring-Lösung präparierte Plazenta. Das Organ verbindet zwei Lebewesen: Mutter – in diesem Fall Alexandra Bircken – und Kind – ihre 2011 geborene Tochter. Es ist der ultimative Knoten, in dem zwei Blutkreisläufe aufeinandertreffen. Der Titel selbst bezieht sich auf Gustave Courbets berühmtes Gemälde „L'Origine du monde“ (Der Ursprung der Welt) von 1866, das den unverstellten Blick auf die Vagina einer Frau zeigt. Birckens Arbeit ist als Antwort auf Courbets männliche Perspektive zu verstehen. Anstatt einer sexualisierten und mystifizierenden Perspektive ist ihre Ursprungsgeschichte eine biologische. Zugleich

thematisiert sie mit der Arbeit ihre eigene Identität als Mutter und Künstlerin. Dies lässt an eine jüngere Kunstgeschichte seit den 1960er-Jahren denken, insbesondere an Künstlerinnen wie Mary Kelly, Cathy Wilkes oder Lea Lublin, die genau diese Doppelrolle in ihren Werken aufgriffen und auf ihre soziale Dimension aufmerksam machen wollten. Bircken führt in „Origin of the World“ beide Zuschreibungen buchstäblich zusammen, indem der weibliche Körper hier auch die tatsächliche Produktion der Kunst übernimmt.

Die Künstlerin greift in ihren Skulpturen immer wieder auf naturwissenschaftliche Phänomene zurück. So ist die in Bronze gegossene Jacke auf dem Boden mit dem Titel ➔ „Klein's Jacket“ (2017) auf die Kleinsche Flasche zu beziehen: ein Objekt, das zwar plastisch ist, aber nur aus einer Fläche besteht, weshalb innen und außen nicht unterschieden werden können. Auch hier handelt es sich – wie die ineinandergeschlungenen Ärmel verdeutlichen – um einen Knoten. Durch den Übertrag eines beweglichen Objektes in eine schwere, gegossene Form erstarrt er hier zu einem verewigten Moment.

Der Umgang mit Textilien als skulpturalem Material nimmt innerhalb Alexandra Birckens Praxis verschiedene Formen an. Das Raster, das die Grundstruktur für stoffliche Gewebe bildet, ist ein wiederkehrendes Motiv in ihrem Werk. Dabei verselbstständigt es sich, überträgt sich auf andere Materialien und findet in einem neuen Zusammenhang ins Stoffliche zurück.

Historisch ist das Raster eng mit der Vorstellung der Autonomisierung von Kunst verbunden: Sie existiert für sich und braucht keine Rechtfertigung durch den Bezug zu einer Welt außerhalb ihrer selbst. Neben dieser nach innen gewandten Eigenschaft verfügt das Raster aber auch über das Potenzial, „eine Welt jenseits des Bildrahmens zur Kenntnis zu nehmen“, so die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss.

Mit der Verwendung teils organischer Materialien und dem damit verbundenen Raum für Zufall weichen Birckens Strukturen von der Präzision streng abstrakter Raster ab. Dennoch nutzt die Künstlerin unterschiedliche Eigenschaften und Potenziale des Rasters in zahlreichen Werken. So dient es ihr manchmal als Mittel, um nach innen, auf die verwendeten Materialien und formalen Strukturprinzipien, zu blicken. Dies gilt zum Beispiel für ➔ „Birch Field“ (2011), wo der Fokus auf einzelne wabenartige Einheiten aus geflochtenem und in Mörtel getauchtem Textil gelenkt wird. Dann wieder gehen ihre rasterartigen Arbeiten einen direkten Dialog mit der Architektur ein und beziehen sich damit auch räumlich über das Werk hinaus auf ihre Umgebung, wie es hier bei ➔ „Runner in the Woods“ (2011), ➔ „Spill“ (2012) oder ➔ „Black Skin“

(2012) sowie im Patio (Raum 1) bei der großen ➔ netzartigen Arbeit deutlich wird.

Die dem Raster eigene Idee der Strukturierung wird aber auch in anderer Form in Birckens Praxis zentral, wenn beispielsweise das Werk ➔ „DNA“ (2012) spielerisch die komplexe Beschaffenheit derselben mittels einer Vielzahl von Materialien auf einem Latexstreifen wiedergibt.

„Bronze ist ein sehr zeitloser und klassischer Werkstoff der Bildhauerei, weshalb ich ihn sehr passend finde, um weniger klassische Objekte wie ein zerschlissenes Paar Sporthandschuhe abzugießen. Bronze hat immer einen erhabenen Charakter.“

Viele Museen beherbergen auch Sammlungen mit Rüstungen und Waffen verschiedener Epochen. Sie zeigen nicht nur die technologische Entwicklung von Verteidigungs- beziehungsweise Angriffsinstrumentarien, sondern demonstrieren auch einen erstaunlichen ästhetischen Gestaltungswillen, der von Moden geprägt und an Repräsentationszwecke gebunden war. Mit der Bronzeskulptur ➡ „Warrior“ (Krieger, 2020) verdeutlicht Alexandra Bircken, dass sich das Konzept Schutzkleidung im zivilen Bereich stark an eine militärische Vorstellung anlehnt. Der titelgebende Schriftzug auf dem Hockeyhandschuh legt die Analogie zwischen Sportarena und Kriegsschauplatz nahe. Der Abguss in ein metallisches Material unterstreicht die Assoziation zur Rüstung.

Rüstungen lenken den Blick auf das Äußere, das unter Umständen nur noch eine längst verlassene Hülle ist (➡ „Ex“, 2017). In einer Optimierungsgesellschaft, in der jedes Individuum

versucht, höchsten Ansprüchen gerecht zu werden, ist zuweilen das Fragilste im Inneren zu finden. Auch diese Ambivalenz von Rüstung und Schutzbedürftigkeit findet sich bei Bircken: ➡ „Nabelschau“ (2021) steht für die absolute Selbstbetrachtung und ist, so durchlässig die Arbeit auf den ersten Blick erscheinen mag, ein starrer Panzer.

Protektoren und Rüstungen, aber auch Maschinen und Fahrzeuge lassen über den Menschen und seine unmittelbaren Erweiterungen nachdenken. Diese Medien und Maschinen spielt Bircken aber nicht gegen den Körper aus, sondern markiert eine Grenzverschiebung zwischen ihnen. Organische und technische Materialien finden bei ihr auf einer Ebene zusammen wie in den vier diagonal aufgereihten Motorradtanks von ➡ „Honda Honda Bionda Onda“ (2017), an denen Echthaarteile befestigt sind. Sexuelle Konnotationen der Maschine von Trieb- und Treibstoff bis zur blonden Welle (ital. „bionda onda“) zwischen den Beinen werden so auf einer skulpturalen Ebene abstrakt verhandelt. Diese Begegnung wird auch zum Ausdruck einer modernen Konfrontation mit Instinkten und deren Befriedigung, wie sie sich im Motorsport durch Sound, Rhythmen, Schnelligkeit und Bewegung wiederfindet. Auch eine Assoziation mit Technokultur und ihrer Verzahnung von Mensch und Maschine bleibt nicht aus.

➡ „Knut“ (2010), die große weiße Skulptur aus Füllmaterial in diesem Raum, erinnert an die formale Lässigkeit und materialbetonte Ästhetik des Postminimalismus. Künstler:innen wie Robert Morris, Eva Hesse oder Lynda Benglis widmeten sich in den 1960er-Jahren in ihren Skulpturen der sogenannten Anti-Form. Es war ihnen wichtig, dass sich die Form der Werke aus den gewählten Materialien ergab. Anstatt sich der geometrisch-maschinellen Strenge des Minimalismus zu unterwerfen, sollten die Materialien Zeugnis von Handlungen, Arbeits- und Denkprozessen ablegen. Dies kann auch für Birckens Skulptur gelten, deren Titel zudem in eine ganze neue Richtung weist. 2010, als die Arbeit entstand, war der gleichnamige 2006 geborene Eisbär aus dem Berliner Zoo noch im kollektiven Gedächtnis Deutschlands präsent. Obwohl der Polarbewohner vordergründig nichts mit der Entstehung des Werkes und seinem Konzept zu tun hat, liefert er ein ganzes Set an neuen Assoziationen. Mit solchen Referenzen und dem augenzwinkernden Humor, der in vielen ihrer Werktitel steckt, bricht Bircken die konzeptuelle Ebene und schafft eine spielerische Distanz.

Das Anthropomorphe – das dem Menschen Ähnliche – in den Dingen findet sich von Beginn an in Birckens Kunst. ➡ „Spaceman“ (2005), dessen Pose vom Wuchs der Zweige vorgegeben wird, ist ein frühes Beispiel dieser Praxis. Neben Fundstücken aus der Natur wie Blättern, Zweigen und Ästen nutzt die Künstlerin jeglichen „Hausrat“ (so auch der Titel einer ihrer Ausstellungen im Jahr 2012 im Kunstverein in Hamburg), also aus der unmittelbaren Umgebung stammende Materialien und Gegenstände, als skulpturale Mittel. Teilweise konstruiert sie aus ihnen so wesenhafte Objekte

wie ➡ „Blondie, begging“ (2010). Dieser Skulptur ist etwas derart Autarkes und Souveränes zu eigen, dass sie uns wie ein belebter Charakter erscheint. Die Figur tritt den Betrachtenden nicht nur in einem menschlichen Maß entgegen, sondern vollzieht mit ihrer körbchenartigen Ausbuchtung, in welcher sich ein paar Centstücke befinden, auch eine Handlung. Sie bettelt und erhält damit ein Narrativ.

„Bei der Vagina-Bronze, die einem auf Augenhöhe begegnet, wird das Innere nach außen gestülpt und sichtbar. Hier geht es mir darum, die Aufmerksamkeit auf die weibliche Anatomie zu legen – also den Innenraum der Vagina abzugießen und sie einen sichtbaren Raum einnehmen zu lassen, der sonst eher dem männlichen Geschlechtsteil vorbehalten ist.“

Der Körper der Frau ist ein zentrales Thema in Alexandra Birckens Werk. ➔ „Trophy“ (2016) etwa – ein erst in Bronze und später, wie hier ausgestellt, in Neusilber abgegossener Abdruck einer Vagina – setzt sich bewusst mit der Spezifik ihrer Physis auseinander. Anstelle einer exakten Nachbildung unternimmt die Künstlerin aber einen wesentlichen Eingriff, indem sie den eigentlichen Hohlraum des Körpers als eine plastische Form abgießt. Mit dieser Selbstbehauptungsgeste thematisiert sie Identitätsfragen des weiblichen Geschlechts. Einige dieser Arbeiten führen auf ihren eigenen Körper als Bezugspunkt und Ursprung zurück und regen an, sie als eine Art Selbstporträt zu betrachten.

Die Berührungspunkte von innen und außen führen zur Frage, wo unsere Körper genau enden. Ist die Haut unsere äußerste Barriere oder agieren wir längst in einem Spannungsfeld uns umgebender und vernetzender Medien und Technologien? Die Karosserie eines Autos wie etwa im Werk ➔ „Smartie“ (2017) könnte beispielsweise als eine Erweiterung des Körpers begriffen werden. Doch nicht nur der fahrbare Untersatz, sondern auch die Hülle des Fahrzeugs fehlen hier. Ebenso wie der verletzte Körper zeigt sich also auch das Auto schutzlos als Skelett und führt so die Analogie zwischen Mensch und Maschine fort.

In diesem Raum findet sich eine weitere ➔ architektonische Intervention. Bircken hat die hölzernen Stäbe der Lüftungsgitter durch Hühnerknochen ersetzt. Damit durchbricht die Installation die Ästhetik des White Cube, des makellosen Ausstellungsraums, und verweist auf Prozesse der Alterung – und letztendlich der Sterblichkeit – von Kunstwerken und Institutionen. Gerade in einem Museum, dessen Aufgabe es ist, Objekte für die Ewigkeit zu bewahren, ist diese Auseinandersetzung durchaus unbequem.

Skier, ein BH, ein Möbelstück, eine Reihe von Schaltknüppeln: Alexandra Bircken greift auf Gegenstände als künstlerisches Material zurück, die uns aus unserem Alltag vertraut sind – nicht nur in ihrer Form und ihrem Aussehen, auch in ihrer Haptik und ihrem Gebrauch. Doch aus diesem Zusammenhang löst die Künstlerin sie heraus. Dadurch ermöglicht sie eine neue, deutlich formālere Betrachtung dieser Objekte. Vor allem durch die Kombination unterschiedlicher Gegenstände eröffnen sich aber auch neue und unerwartete Assoziationen.

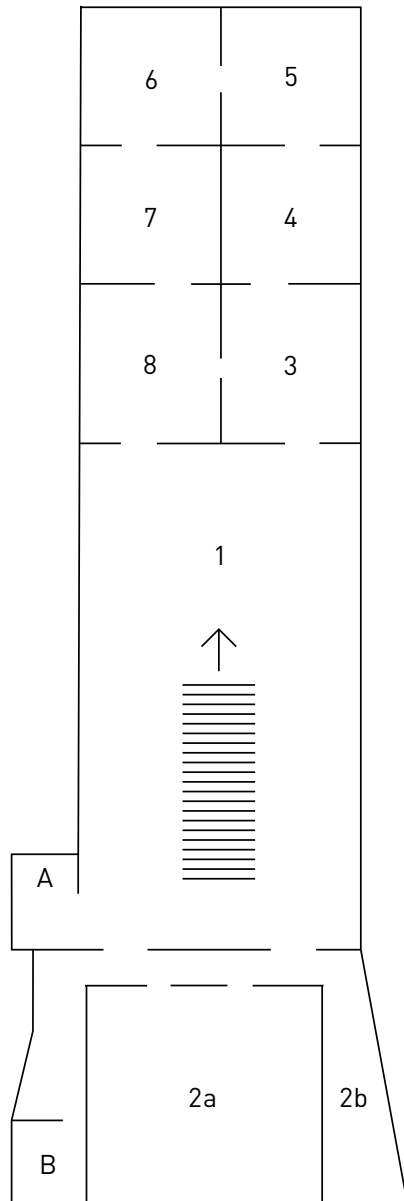
In ➔ „Stummer Diener“ (2017) fügen sich ein Kleidungsstück, ein Möbel und ein paar Hühnereier zu einer Skulptur. Anstatt eines feinen Anzugs, den man auf einem solch gediegenen Möbelstück – das titelgebend für die Arbeit war – erwarten würde, ist eine steife Motorradkluft zu einer knienden Figur arrangiert, die zu beten scheint. Statt Manschettenknöpfe finden sich in der Ablage zwei übergroße Hühnereier. So vertraut uns diese als Objekte sind, so wesensfremd – beinahe unheimlich – wirken sie hier. Abseits einer ästhetischen und skulpturalen Lösung scheinen die Materialien in ihrer Positionierung und Anordnung etwas heraufzubeschwören, das sich am ehesten mit einem Ritual vergleichen ließe.

Andere Objekte – wie das ikonische Maschinengewehr ➔ „UZI“ (2016) – verändern ihre Bedeutung nicht durch die Verbindung mit neuen Materialien, sondern durch radikale skulpturale Eingriffe. „Der Schnitt offenbart nicht nur das Innenleben der Objekte, sondern deaktiviert und bewertet sie neu. Der Schnitt wandelt die Ikonografie in etwas um, das von einer anderen

Perspektive gelesen werden kann – allerdings ist sie immer noch Teil derselben Geschichte“, so Bircken. Hier ist es somit nicht die Neukontextualisierung, sondern die Dekonstruktion, die dem Objekt eine neue Aufladung verleiht.

Alexandra Birckens Skulpturen begegnen uns nicht als konkrete Anschauungsobjekte, vielmehr sind sie selbst Ideen, Thesen und erdachte Rituale. Dabei sind es die auf den Körper bezogenen Motive, die sich als ein vereinender Aspekt in ihren Arbeiten vermitteln. Der Körper ist der kontinuierliche Bezugspunkt, an dem sich das Werk der Künstlerin ausrichtet. Es emanzipiert sich von ihm, um wieder zu ihm zurückzufinden.

Untergeschoss  
Alexandra Bircken  
A-Z



- Raum 1      siehe Seite 6
- Raum 2a/2b    siehe Seite 7
- Raum 3      siehe Seite 8
- Raum 4      siehe Seite 9
- Raum 5      siehe Seite 10
- Raum 6      siehe Seite 11
- Raum 7      siehe Seite 12
- Raum 8      siehe Seite 13
  
- A            Lift
- B            WC