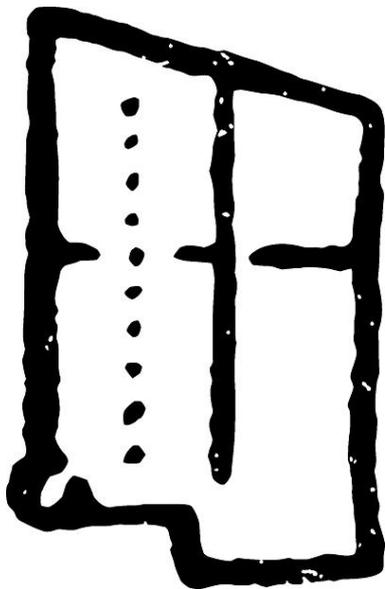


46. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst 2022

Kurzführer durch die Ausstellung



Foyer

HANNAH WOLF, *Daddy, may I cum?*, 2022, Einkanalvideoprojektion, 16:02 Min., Rauminstallation

Hannah Wolf setzt sich in ihrem Video und der auf den Raum abgestimmten Präsentation mit großen Einkaufszentren als ein besonderer Ort der kapitalistischen Gesellschaft auseinander. In sich geschlossene und klimatisierte Reihen von wechselnden Geschäften, meist Filialen überregionaler Ketten, Serviceanbieter für Essen und Trinken und Sanitäreinrichtungen sind Teil der Zentren. Es gibt solche Geschäftszusammenstellungen in Innenstädten, wo sie autonome Zentren im Zentrum bilden. Gewöhnlich kennen wir sie aber als spezielle Architekturen am Rande der Städte, geprägt durch riesige, sie umgebende Parkplätze. Hannah Wolf hat verschiedene dieser Nicht-Orte, wie Theoretiker*innen wie Marc Augé sie bezeichnet haben, in wechselnden Szenebildern mit ihrem iPhone – und damit in einer Art scheinbar teilnehmender Beobachtung – gefilmt. Meist wählt sie einen distanzierten Standpunkt der Betrachtung, der dennoch nur einen Teil der Architektur innen wie außen zeigt. Er erweist sich als Bühnenkulisse für die Nutzer*innen des Einkaufszentrums, die darin isoliert und wie Fremdkörper wirken. Absonderliche Merkwürdigkeiten wie eine Bar, die sich um einen hohen künstlichen Lampenbaum erstreckt, werden sichtbar. Für Hannah Wolf stellen diese Orte nicht nur ein Paradigma kapitalistischer Konsumlogik dar, sondern einen Zwischenraum der Befriedigungsverweigerung. Geboten wird eine gewisse Geborgenheit, weil es kaum eine Abweichung von der Norm gibt und wir wissen, was wir erwarten dürfen, wir uns also in dem Setting aufgehoben fühlen können. Dafür erlaubt die Mall keine Lustbefriedigung. Es handelt sich um eine permanente und kontrollierte Verweigerung, die Sicherheit bietet, aber uns unbefriedigt zurücklässt. Genau darüber reflektiert der eingeblendete Text, während auf der Audio-Ebene Originaltöne der Filmaufnahme zwischen eine dominierende, gleichförmige, sich wiederholende Musiksequenz gesetzt sind. Sie ist dem Song *All that she wants* (1992) der Gruppe Ace of Base entnommen und rekurriert damit nicht nur auf eine sehr bekannte Melodie, sondern steigert deren energiegelandes Potenzial, indem das Thema des Songs dumpf wiederholt wird. Wie im Grundprinzip kapitalistischer Konsumzentren wird auch hier eine Erwartung erzeugt und gesteigert, aber nicht vom Refrain auf- oder eingelöst. Hannah Wolf überträgt ihre filmische Auseinandersetzung in den Zwischenraum des Foyers der Städtischen Galerie und rekurriert mit der temporären Projektionskonstruktion auf typische Baustellenankündigungen kommender Architektur, die ein digital simuliertes Versprechen für die Zukunft zeigen.

Kleiner Galerieraum

ANNE KRÖNKER in Kooperation mit TOBIAS HÜBEL, *Seid ihr wheel?*, 2023, Pigmentdruck, Maske: Setareh Nematollahi, Retusche: Philipp Lohöfener

Anne Krönker hat für ihr aktuelles Projekt mit **Tobias Hübel** zusammengearbeitet. Gemeinsam haben sie eine Fotoserie produziert, in der sie sich mit der marginalisierten Subkultur des Auto-Tuning und -Posing beschäftigen. Von deren Bildwelt ausgehend, die sich aktuell vor allem in Medien wie Instagram entwickelt und abbildet, haben sie eigene Settings erstellt. Dabei haben sie zwei Autos genutzt, die für sich eine besondere Ästhetik mitbringen und die sie im Stile von Stillleben bis ins Detail arrangiert haben. Dies betrifft sowohl die eingefrorene Zusammenstellung von Figuren und Gegenständen, insbesondere im austarierten Verhältnis von Auto und Figur, als auch den Lichteinsatz, der aus einem homogenen Umgebungsdunkel schlagartige Kompositionen in Szene setzt. In der Ästhetik von kostspieliger Werbefotografie entstehen in den einzelnen Bildern Narrationsangebote, die meist jedoch kaum weiter gelesen werden können als bis zur nächsten erstarrten Handlung und den verwendeten Utensilien. Bildelemente, die auch in typischen, sich unendlich wiederholenden Fotos von sogenannten Auto-Poser*innen erscheinen könnten, werden eingesetzt und als merkwürdiges Aufeinandertreffen miteinander verbunden. Sie erzeugen eine sexy Oberflächenästhetik – die interessanterweise mit typischen Fantasien von Chrome und Lack wenig gemein hat – und gleichzeitig ein dystopisches Gefühl des Unheimlichen und Abgründigen. Das kommt nicht nur in offensichtlichen Katastrophen-Szenen wie dem Model, das mit Schminkutensilien aus dem Auto gestürzt zu sein scheint, zum Ausdruck, sondern zieht sich durch die Serie. Das „als ob“, das Anne Krönker und Tobias Hübel produzieren, verschiebt sich in Momenten wie der gekrümmten Säule, der Inszenierung des überdimensionalen Teddybären oder der aus dem Auto gestürzten Modellhände in surreale Bildwelten.

LAURA PIENKA, *Royal Flush*, 2023, Keramik, Schokoladentemperiergerät, Schokolade

Laura Pientka präsentiert eine handgefertigte Keramikskulptur, deren künstlerische Bearbeitungsspuren eine wichtige formal-ästhetische Ebene ausmachen. Inhaltlich lässt sie sich mit wenig anatomisch-medizinischer Kenntnis als Dickdarm identifizieren. Edel in Gold glasiert, ist diese Keramikskulptur mit einer Zuleitung verbunden, die wiederum Teil eines Schokoladenbrunnens ist. So strömt unablässig flüssige Schokolade aus der Skulptur bzw. wird in kurzen Abstößen

herausgepumpt. Entsprechend verlockend riecht die gesamte Arbeit und lädt damit tatsächlich zum Genuss ein, wozu das Publikum Trockenfrüchte in die Schokolade tauchen und verzehren kann. Andererseits bleibt es nicht aus, dass auf der visuellen Ebene Ekel erzeugt wird, weil die Assoziation mit menschlicher Kot-Ausscheidung so deutlich ist. Laura Pientka spielt mit dieser sinnlichen Diskrepanz und fragt deutlich, was gesellschaftlich eigentlich erwünscht und erlaubt ist, bzw. was Kunst in diesem Kontext darf und wie sehr ein solches Werk auf eine humorvoll-ironische Ebene zurückgreifen muss, um etwas sehr Natürliches aber mit Tabus Belegtes zu thematisieren. Die Wertigkeit des Kunstwerks wird im Gold der Skulptur, in der Kombination mit dem Blau des Sockels als Referenz auf alte Altarbilder (auch wenn es gleichzeitig nur aus dem Bezug auf die Bedienelemente des Schoko-Brunnens abgeleitet wurde) und im Genussmittel Schokolade direkt sichtbar. Sie ist nicht nur als Opposition zum „ekligen“ Thema zu lesen, sondern vielmehr als eindeutige Würdigung eines zentralen menschlichen Organs und als Hinweis, dass eine enttabuisierte Beschäftigung wichtig ist.

PATRICK PELJHAN, *Memory Blue*, 2022, Einkanalvideo, 09:34 Min., *Memory Drawings*, 2022, Serie von Zeichnungen, weisser Acrylstift auf blauem Tonpapier

Patrick Peljhan nutzt für das Video, das er zeigt, alte VHS-Bänder seiner eigenen Familie, die vor allem während seiner Kindheit in den frühen 1990er Jahren entstanden sind und typische Bilder der Dokumentation des Familienlebens in dieser Zeit beinhalten. Da das Medium finanziell erschwinglich und technisch zu bewältigen war, dürften die digitalisierten Bänder einigermaßen repräsentativ für viele Menschen für jene Zeit stehen. Patrick Peljhan erzählt dadurch von seiner eigenen Biografie und berichtet im Video von verschiedenen Begebenheiten aus der Kindheit. Dass er mit einer doppelten Migrationsbiografie seiner Eltern zwischen Polen und Kroatien in sich auch sehr eigene Zugänge zum Aufwachsen in der deutschen Gesellschaft darstellt, ist das spezifische Beispiel für eine migran-tische Kultur, das jedoch auch für viele Biografien in und seit der Zeit steht. Immer wieder verbinden sich entsprechend die kurzen Einblicke in seine Geschichte mit einem zeithistorischen Panorama – so zum Beispiel, wenn im Hintergrund der Familienszene das Ende der Sowjetunion in den Nachrichten thematisiert wird. Es ist einer der Momente, an dem wir sofort verstehen, warum die Beschäftigung mit der Zeit vor etwas mehr als dreißig Jahren für uns heute wichtig ist. Das Video reiht sich damit durchaus in aktuelle autofiktionale oder dokumentarische Beschäftigungen mit der Zeit um 1990 in Literatur, Film und Kunst ein. In der eigenen Erzählung reflektiert Patrick Peljhan jedoch auch dar-

über, wie Erinnerung funktioniert und wie sie mit Bildern, die es gibt, und solchen, die nur im Kopf existieren, zusammenwirkt, immer mit der zeitlichen Diskrepanz zu den Videobändern und der Entfremdung vom Selbstbild von früher. Der Ausgangspunkt ist für diese Gedanken erneut das VHS-Format. Der blaue Bildschirm, der erscheint, wenn der Rekorder funktioniert, aber das Band noch nicht gespielt wird, wird zur Grundlage des Versuchs, sich Erinnerung zu vergegenwärtigen, zu zeichnen. Patrick Peljhan untermalt seine Erzählung zwischen durch mit Zeichnungen einer selbstständigen weißen Linie auf blauem Grund, die sich als Acrylstift auf blauem Karton sehr ähnlich im Raum wiederfindet. Die auf der Wand gesetzten Zeichnungen entstehen im Video fast im Stil einer *Écriture Automatique* nach und nach und vermitteln die Suche des Künstlers nach Formen und Bildern, die seine Erinnerung repräsentieren und seine Gedanken über das Erinnern gleichzeitig illustrieren.

VINCENT KÜCK, *ER4Ss*, 2022, 80 x 60 cm, *MZHYM*, 2022, 40 x 60 cm, *d.06f*, 2017, 180 x 160 cm, *4eeaf*, 24 x 18 cm, 2023, *NHsy9*, 2020, 80 x 110 cm, *ytr7V*, 2022, 70 x 50 cm Acryl und Sprühfarbe auf Leinwand

Vincent Kücks Gemälde sind nicht-figurativ. Vor allem Linien unterschiedlicher Stärke strukturieren die Bilder. Mal sehr systematisch als fast durchgehendes Raster, mal als feinteilige Variation verschiedener Ansätze. Dadurch und dazwischen ergeben sich Flächen, die zwischen Bildgrund und autonomer Form changieren. Ähnlich variationsreich verhält sich die Farbigkeit in den Gemälden, die reduziert sein kann und eher in Tonalitäten einer bestimmten Richtung bleibt, die aber auch viele verschieden farbige Setzungen vereinen kann, die sich spannungsreich ergänzen. Vincent Kück erarbeitet seine Werke nicht über seine persönliche Handschrift mit traditionellen Malerwerkzeugen wie Pinsel oder Spachtel, sondern baut die Gemälde aus abgeklebten Teilen auf, die er vorwiegend übersprüht und damit zu einer gleichmäßigen Farbverteilung ohne Malspuren kommt. Entsprechend große Bedeutung erlangt die Oberfläche bei der Entstehung und erst recht in der Rezeption seiner Arbeiten. Ihnen ist ein eindringlicher Rhythmus inhärent, der die Begegnung mit den Motiven in den deutlich gerasterten Bildern spürbar schematisch strukturiert, der aber auch zu einer eindeutigen Improvisation werden kann – die dennoch mit rhythmischen Metaphern zu beschreiben wäre, weniger mit Klängen oder Melodien. Die Oberflächensystematik von Schichtungen führt in der Rezeption außerdem dazu, dass sich dauernd Blicke in die Tiefe ergeben, weil scheinbare Transparenz entsteht, weil Flächen und Linien zwischen Vor- und Hintergrund wechseln, weil die Schichten sichtbar werden. Das kann sich bis zu einem Dschungel des Blickens

steigern, es kann aber auch im simplen Springen zwischen vorne und hinten verharren und trotzdem visuell reizen. Gleichzeitig erhalten die Gemälde durch die Keilrahmentiefe und die über den Rand gearbeitete Malerei etwas Objekthaftes, was sie in gewisser Weise in den Raum führt. Durch diese formalen Elemente bleibt es nicht aus, dass gegenständliche Assoziationen an Fassaden, an Technikteile, an Baupläne, etc. plausibel werden. Im größten Gemälde führt die Vielschichtigkeit sogar zum Eindruck eines wolkgigen Hintergrunds.

UL SEO, *Pantone 479c ul*, 2022, Digitaldruck

Ul Seo beschäftigt sich in vielen seiner Werke mit den Normierungen des Individuums durch gesellschaftliche, ökonomische, politische Prozesse und Übereinkünfte. Oftmals beschreibt und analysiert er deren beschränkende bis absurde Auswirkungen anhand seiner eigenen Person, seiner individuellen Bedingungen. Im Fall von *Pantone 479c ul* bezieht er sich auf eine ökonomische Normierung, die ihn als Künstler betrifft und ein extremes Beispiel kapitalistischer Wertzuschreibung und Monopolisierung darstellt. Denn das geht in unserer Gesellschaft so weit, dass Farben, die von einer Firma wie Pantone gemischt und bezeichnet werden, anschließend mit einer Lizenz belegt sind, für die man zahlen muss. Mit der inzwischen in den Medien umfassend kommunizierten Pantone-Farbe des Jahres wird dieses Modell so zur gesellschaftlichen Übereinkunft gesteigert, dass es aus dem Blickwinkel der Kunst und ihrer Tradition der Farbherstellung wie eine ironische Offenlegung ökonomischer Prioritäten wirkt. Man stelle sich Menschen in Lascaux oder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle mit einem Farbkartenfächer vor – was nicht mehr so abwegig wirkt, wenn man die Auseinandersetzungen um Lizenzierungen besonderer Farbpigmente durch Künstler*innen wie Yves Klein oder Anish Kapoor verfolgt. Ul Seo reagiert auf diese Normierung künstlerischer Arbeit, indem er mittels eines Farb-Checks den Durchschnittswert seiner Hautfarbe inklusive aller Verfärbungen, Muttermale, etc. ausgerechnet hat. Anschließend hat er diesen Wert im Pantonefarbmusterfächer als die Farbe 479c identifiziert und in dieser Farbe eine Rolle in der Größe seiner Hautoberfläche von 1,92 qm gedruckt. Er ordnet sich selbst und der nach wie vor zur individuellen Identifizierung herangezogenen Hautfarbe also eine normierte Einordnung und einen Geldwert zu, eignet sich das aber genauso an, indem er die Farbe neu nach sich selbst benennt: *Pantone 479c ul*. Er berührt damit sehr kritisch auch Fragen von Rassismus und Ausländerfeindlichkeit, die mit Hautfarben verbunden sind, was letztlich das eigentliche gesellschaftliche Äquivalent zur Normierung des Farbwerts ist und was einer noch viel längeren Tradition zur Wertung, Einordnung und Normierung von Menschen folgt.

RICARDO NUNES, *Family time*, 2019-2022, Fotografie, Acrylglas auf Alu-dibond

Ricardo Nunes lässt uns in Hunderten von Screenshots an der Kommunikation mit seinen Eltern teilhaben, die er über drei Jahre per Video-Anruf zwischen Bremen und Portugal geführt hat. Die fotografische Serie zeigt, dass er eine bestimmte Auswahl von Bildern zu einer durchdachten Komposition zusammengefügt hat. Die bedingt sich in ihrer primären Anordnung (von rechts nach links) durch die Chronologie der festgehaltenen Momente. So ergibt sich eine durchgehende Erzählung der Familienbegegnung über das Medium des Smartphones. Ricardo Nunes erscheint selbst als sich fast gleichförmig wiederholendes Icon in der Bildecke. Auffällig ist in den Bildern, wie ungezwungen sich seine Eltern bei diesen Anrufen so alltäglich geben, als gäbe es das Medium dazwischen gar nicht. Die Bilder bezeugen so eine beiläufige Nähe, die auf der Oberfläche des Smartphones fast unpassend erscheint. Man sieht seine Eltern in ihrem Alltag, was zu mal komischen, mal peinlichen, mal anrührenden Begegnungen für uns führt, die wir diese Arbeit abschreiten. Die zentrale Zeit-Bild-Leiste wird gelegentlich durch Nebenerzählungen darüber und darunter ergänzt, denn hinter jedem einzelnen Bild stehen vielschichtige Momente, Erlebnisse, Gespräche, Emotionen. Ricardo Nunes' ohnehin an der Grenze zur kaum auszuhaltenden Nähe und der Frage von Übergriffigkeit befindliches künstlerisches Vorgehen bekommt eine dramatische biografische und emotionale Wendung, als seine Mutter überraschend stirbt. In einer Reihe von Fotos lässt sich nachvollziehen, wie es ihr offenbar schlechter geht und wie sie von einem Bild zum anderen nicht mehr da ist. Im Anschluss begleitet Ricardo Nunes im gleichen Format wie zuvor seinen Vater und sich in der Trauer, in der Fassungslosigkeit, beim Versuch des Weiterlebens. Hier zeigt sich besonders deutlich, wie sich die emotionale Ebene über die Bildauswahl vermittelt, denn diese Phase beginnt mit einer Reihe dunkler Aufnahmen mit Fokus auf den Vater und grundiert das Empfinden ihres Protagonisten. Dieser Aspekt der Serie spricht auch dafür, dass wir die schonungslose Offenlegung der eigenen Familiengeschichte auch ohne das Wissen um die Beziehungen und um den Tod der Mutter als solche erleben. Und angesichts der von vielen Menschen auf diese Weise erlebten Kommunikation während der Pandemie können zurzeit sehr viele daran anknüpfen. In der Galerie führen die Fotografien der Serie in den Zwischenraum des Durchgangs und deuten damit an, dass die Kommunikation weitergeht – selbst wenn das Kunstwerk beendet sein sollte – und dass es keinen irgendwie gearteten Schluss zu dieser Serie geben kann. Immerhin ist das hier letzte Bild eine Ansicht des blauen Himmels aus einer Konversation, in der Ricardo Nunes' Vater draußen unterwegs ist.

Großer Galerieraum

REBEKKA KRONSTEINER, *Leerstellen*, 2022, Stearin, Paraffin, Pigment, Alurahmen, *pull I – VI*, 2022, Stearin, Paraffin, Pigment, Dochte

Rebekka Kronsteiner überträgt Fundstücke aus dem öffentlichen Raum in zwei Kunstwerke, deren Hauptmaterial Wachs ist (das als Abfallprodukt der Erdölgewinnung hier eine kulturelle Wiederverwendung und Aufwertung erfährt). An der Wand finden sich acht Alurahmen, die ursprünglich im Außenraum Werbetafeln beherbergt haben, aber nicht mehr genutzt werden und zurückgeblieben sind. Sie waren als Leerstellen im öffentlichen Raum bereits mit Graffiti übersprüht, als Rebekka Kronsteiner sie abgebaut hat und damit neue Leerstellen im Graffiti zurückgelassen hat, dessen Reste wir nun in der Rahmung ihres Werkes finden. Die leeren Rahmen hat sie mit Wachstafeln gefüllt, die auf den Farben Rot und Blau basieren und pastell-artig gemischt erscheinen. Sie markieren in ihrer zumindest angedeuteten Monochromie einerseits die fehlenden üblichen Inhalte solcher Werberahmen, bieten dafür aber eine hoch ästhetische Farbfeldmalerei. Die transzendente Qualität des Wachses (und dessen wiederkehrende kunsthistorische Verwendung) wird thematisiert und Elemente wie die rückseitigen Querstreben der Rahmen werden zu schattenartigen malerischen Setzungen. So entwickelt das Material ein (ästhetisches) Eigenleben, was für alle Werke von Rebekka Kronsteiner eine große Rolle spielt, da sie fast immer mit veränderlichen Materialien umgeht, die sich ihrer Kontrolle nach der Fertigstellung entziehen und die ähnlich flüchtig sein können wie die Fundstücke aus dem öffentlichen Raum, die sie zum Thema macht. Dies gilt erst recht für die zweite Arbeit, die rein aus Wachs besteht, bei der es sich um Abgüsse von Baustellenschilderfüßen handelt, die gewöhnlich aus einem gummiartigen Hartplastik bestehen, transportabel aber nicht einfach wegtragbar sind. Sie sind – gar nicht viel anders als ihre häufige reale Farbigkeit – in Rosa- und Weißtönen gehalten. Rebekka Kronsteiner macht die Vergänglichkeit, Veränderlichkeit und Flexibilität des Materials sehr sichtbar, indem sich darin Kerzendochte entzünden lassen, so dass dieses Werk in der Ausstellung zerschmilzt. Als Symbole typischer temporärer Baustellenästhetik und damit eines Paradigmas männlich geprägter Gesellschaftsbereiche werden die Abgüsse in Wachs augenfällig dekonstruiert, auch wenn die Kerzen einen sakralen Moment in die Erfahrung des Werkes bringen mögen. Als herrschaftliche Standortmarkierungen oder Halterungen für Grenzziehungen in Form von Zäunen funktionieren diese Elemente damit nicht mehr, was noch einmal betont, dass sie im Alltag alles andere als neutrale Gebrauchsgegenstände sind.

ALEX BERIAULT, *All Matter Breaks Down Under the Right Pressure*, 2023, 2-Kanal Analog Film Installation, Lichtröhre, Metronom, *Dark Matter*, 2023, Lichtskulptur, Siebdruck, Overheadprojektor

Alex Beriault hat eine vielschichtige Installation im Raum entwickelt, in der sie anachronistisch anmutende Technologien nutzt. Für die Arbeit *Dark Matter* beleuchtet sie einen MRT-Scan ihres eigenen Gehirns mittels eines Overheadprojektors. Der Lichtausschnitt befindet sich in einem Siebdruck-Selbstporträt, bei dem das Gesicht herausgeschnitten wurde, das sich scheinbar in dem Scan wieder zeigt. Den Einsatz des eigenen Körpers und dessen medizinische Analyse mittels lichtbasierter Medien findet sich auch in den Projektionen der Arbeit *All Matter Breaks Down Under the Right Pressure* in der Ecke des Raums. Mit Assoziationen an den Blue Screen bei Filmaufnahmen und an klinische Blautöne integriert eine große blaue Wandfläche vorhandene Raumelemente in die Installation und hebt zwei weiße Projektionsflächen hervor. Darauf zu sehen sind insgesamt sieben Szenen auf 16 mm-Filmen, die von entsprechenden Projektoren abgespielt werden. Sie sind im Raum sicht- und hörbar und greifen so wie der Overheadprojektor, wie die Leuchtröhre unter der Heizung und wie das Metronom in der Ecke elementar in das Werk ein. Damit überführen sie die Filminhalte in den Raum des Publikums, das mit filmischen Details wie der Assoziation an alte Lehrfilme in einigen Szenen direkt angesprochen wird. Tatsächlich sind visuelle Elemente in der Konzeption medizinischen Lehrbüchern entnommen, wo sich zum Beispiel die Anonymisierung der Dargestellten durch Streifen über den Augen finden. Aus dieser Perspektive werden die gefilmten Körper, darunter zentral Alex Beriault selbst, als Objekte wissenschaftlicher Betrachtung und Analyse erfasst. Damit in Zusammenhang stehen Szenen und Blicke, in denen Körper in ihrem kulturellen Einsatz ebenfalls objektiviert werden – in extremen Haltungen einer Tänzerin, in dem sich drehenden Aktmodell, wo die Körper jeweils einigermaßen entindividualisiert wirken. Sie sind gemäß dem Titel der Arbeit ein Material. Der Druck, der benannt wird und zum Zusammenbruch führt, vermittelt sich ebenfalls in vielen Szenen. Körper werden einer angeordneten Haltung, dem Licht, einer extremen und teils voyeuristisch nutzbaren Betrachtung unterworfen, was wiederum ganz besonders deutlich wird, wenn sich Alex Beriault wie eine mechanische Puppe in einer frühen Stummfilmästhetik um sich selbst dreht – im flackernden Licht und als Objekt der Blicke. So scheint es durchaus nachvollziehbar, dass sich das Material Körper, dessen affektive Handlungen vor allem in den Szenen mit dem Paar immer wieder aufscheinen, ähnlich abnutzt wie die Filmrollen in der fortdauernden Projektion. Sie lösen sich im Licht auf, was die Bedeutung der dunklen Materie, wie Alex Beriault das Gehirn in ihrer anderen Arbeit beschreibt und damit die entscheidende individuelle Ebene hinter dem objektivierten Körper, benennt, umso deutlicher macht.

ANNE MODER, *Hopfen und Malz*, 2023, Spuren eines Saugroboters, Saugroboter, Audiostück

Anne Moder hat mit Ortsbezug zu den Räumen und der Geschichte der Städtischen Galerie gearbeitet. Indem sie ein Bild mit Hopfen und eins mit Malz von ihrem Saugroboter hat gestalten lassen, bezieht sie sich auf die historische Funktion als Brauerei. Außerdem hat sie beide Bilder vor Ort in einem längeren Mal- und Zeichenprozess mit dem Roboter erstellt. Das teil-autonome Haushaltsgerät nutzt sie dabei als maschinelles Alter Ego und definiert es so zwischen einer klassischen Zeichenmaschine und einer künstlichen Intelligenz, die sie als Künstlerin ersetzen würde. Dies ist nicht der Fall, es handelt sich um eine von Anne Moder kontrollierte Interaktion mit dem Saugroboter, der den Hopfen- und Malz-Staub autonom verteilt und wegsaugt, den sie aber dennoch immer wieder in seine Arbeitsfläche zurückführen muss. Außerdem entscheidet sie über die Länge des Arbeitsprozesses und den Moment, in dem die Bilder fertig sind. Ein Alter Ego ist der Saugroboter für sie auch in dem Sinne, dass er jeden Staub, den er selbstständig aufsaugt, wieder loswerden muss, was eine treffende Metapher für unseren unabdingbaren Umgang mit allem ist, was wir aufnehmen. Für Erinnerungen als Spuren, wie sie sich in Staub immer finden, funktioniert dieses Bild besonders gut. Ihre Gedanken dazu und zu dem Prozess des Aufsaugens und Weiterverarbeitens vermittelt Anne Moder in der Ausstellung wiederum durch den Roboter, der vor seinen Bildern anwesend ist, auf deren Entstehung verweist und in der verlangsamten Stimme der Künstlerin über alle Implikationen und Meta-Ebenen dieses (künstlerischen) Prozesses reflektiert. Die Brauerei, die einen Ausgangspunkt für ihre ortsspezifische Beschäftigung bildete, zeigt an dieser Stelle noch einmal eine andere Bedeutung, weil Anne Moder mit der Konzentration auf nur zwei der entscheidenden Hauptbestandteile des Bierbrauens auch den Purismus spiegelt, der sich in Normen wie dem deutschen Reinheitsgebot findet. Ein merkwürdiges Bedürfnis nach Reglementierung und Strenge. Ihre Bilder machen deutlich, dass nichts niemals richtig sauber wird. Erinnerungen bleiben und müssen irgendwo hin.

DAVID HEPP, o.T., 2021, Zaunelemente, Zement

David Hepp nutzt die Weite des Großen Galerieraums für eine Bodenskulptur, die einen liegenden Metallzaun aus mehreren gleichförmigen Einzelementen zeigt. Es handelt sich um ein aktuelles Standardzaunmodell, das man als private Grundstücksbegrenzung ebenso kennt wie als Zugangsbeschränkung bei Behörden oder Unternehmen. Gerade in Industriegebieten wiederholen sich derartige Zäune teilweise über lange Strecken. Doch in dieser künstlerischen Setzung sind

nicht nur die handelsüblichen Zaunelemente identisch, sondern auch deren normalerweise nicht sichtbare Verankerung im Boden. David Hepp hat eine gewöhnliche und in der Form organisch wirkende Betonfassung im Erdboden gegossen, diese dann ausgegraben und als Abguss Form zur Reproduktion potenziell unendlich vieler gleicher Zaunbodenfassungen genutzt. So verweisen die Zaunelemente und deren Füße auf bildhauerische Traditionen seit Constantin Brancusi und auf Richtungen wie die Minimal Art. David Hepp bringt in seiner Gegenüberstellung von genormten und geformten Teilen, von Schwarz und Weiß, von Raster und Masse, von Metall und Zement betont scheinbar disparate Aspekte der Skulpturgeschichte mit einem ironischen Beiklang zusammen. Darüber hinaus setzt sich sein Werk in Bezug zu dem architektonisch auffälligen Galerieraum und rhythmisiert darin auch unsere Bewegung, mit der sich das Objekt in seiner Wirkung verändert. Je nach Ansicht kann es wie eine Rampe, wie eine Linie, wie ein Raster, etc. wirken. Zudem stößt ein Zaun, der in einem fragilen Gleichgewicht über dem Boden zu schweben und gleichzeitig gefallen scheint, fast unweigerlich eine politische Reflektion an – über die Rolle und Bedeutung von Zäunen in unserer Gesellschaft, über territoriale Grenzen und die Begrenzung von Räumen allgemein. Die formalen Setzungen beinhalten eine immanent politische Erfahrung.

NANJA HEID, *wave*, 2022, Rauminstallation, Nähmaschinenzeichnung, Kupfertiefdruckfarbe auf chinesischem Reispapier Wenzhou, Klang

Nanja Heid lädt in ihre Rauminstallation ein, die auf zwei Seiten und oben von einem Baldachin aus chinesischem Reispapier begrenzt wird. Dieses Papier hat sie vielschichtig künstlerisch bearbeitet, es mit Kupfertiefdruckfarbe in verschiedenen Blautönen in einem aufwendigen Verfahren gefasst und mit der Nähmaschine bezeichnet. Die Nähte, die manchmal funktional als Verbindung verschiedener Papierbahnen erscheinen, oft aber auch eine gestische Zeichnung verschiedener autonomer Linien ergeben, wirken wie Spuren, wie Notationen, wie Narben. Sie changieren zwischen rhythmischer Poesie und direkter Brutalität. Ähnlich lassen sich auch die blauen Flächen sehen – harmonisch ineinandergreifende organische Formen wie fallende Blätter oder alptraumhafte abstrakte geflügelte Wesen. Diese ambivalente Wahrnehmung bezüglich der großen blauen Bahnen spiegelt sich im Inneren der Installation als persönliche Erfahrung der Besucher*innen. Dort ist unter dem Holzboden ein Herzschlag zu vernehmen und auch deutlich zu spüren, der bereits den Weg durch die Große Galerie als ferner Rhythmus der Annäherung an Nanja Heids Werk grundiert. Man kann sich diesem spezifischen Klopfen nicht entziehen, das auf die einen meditativ und beruhigend wirkt, bei anderen aber Panik erzeugt, als würde man das eigene

Herz bis zum Hals schlagen spüren. Der menschliche Herzschlag liegt der gesamten künstlerischen Beschäftigung von Nanja Heid auf dem Weg zu dieser Arbeit zugrunde, deren Titel *wave* darauf deutet, dass sie sich mit einer gleichmäßig wiederkehrenden Bewegung auseinandersetzt. So sind auch die Nähmaschinenzeichnungen ein Umgang mit diesem menschlichen Rhythmus, der jede*n individuell macht und prägt, der für das Leben aber auch für dessen Endlichkeit steht. Dies überträgt sie in ein direktes sinnliches Erleben.

Vorschlagskommission für die Ausstellungsteilnehmer*innen:

Dr. Matilda Felix, Städtische Galerie Delmenhorst; Nicole Giese-Kroner, Syker Vorwerk; Christian Haake, Künstler; Ele Hermel, Galerie Mitte; Dr. Ingmar Lähnemann, Städtische Galerie Bremen; Nadja Quante, Künstlerhaus Bremen; Prof. Julika Rudelius, Künstlerin, Hochschule für Künste Bremen; Dr. Alexandra Tacke, Senator für Kultur

Hauptjury zur Preisvergabe:

Anne Hagen Kielgast, Kunstverein GL STRAND, Kopenhagen; Dr. Peter Kruska, Stadtgalerie Kiel; Prof. Michaela Melián, Künstlerin und Professorin an der HfbK, Hamburg; Dr. Thomas Niemeyer, Städtische Galerie Nordhorn; Angela Theisen, Westfälischer Kunstverein Münster

Die Jury hat Patrick Peljhan als Preisträger des 46. Bremer Förderpreises für Bildende Kunst 2022 ausgewählt.

Bisherige Preisträgerinnen und Preisträger des Förderpreises:

Helmut Streich (1977), Thomas Recker (1978), Peter K. F. Krüger (1979), Christa Baumgärtel (1980), Margret Storck (1981), Jürgen Schmiedekampf (1982), Zoppe Voskul de Carnée (1983), Till Meier (1984), Norbert Schwontkowski (1985), Henning Hölscher (1986), Michael Rieken (1987), Marianne Klein (1988), Bogdan Hoffmann (1989), Elke Schloo (1990), Gabriele Konsor (1991), Nikola Blaskovic (1992), Andree Korpys und Markus Löffler (1993), Andreas Schimanski (1994), Veronika Schumacher (1995), Florian Zeyfang (1996), Elisabeth Schindler (1997), Christian Hoischen (1998), Stefan Jeep/Ole Wulfers (1999), Stefan Demming (2000), Astrid Nippoldt (2001), Ralf Tekaas (2002), Derk Claassen (2003), Ralf Küster (2004), Anneli Käsmayr (2005), Sebastian Gräfe (2006), Christian Haake (2007), Preechaya Siripanich (2008), Elianna Renner (2009), Björn Behrens (2010), Max Schaffer (2011), Esther Buttersack (2012), Lena Inken Schaefer (2013), Tobias Venditti (2014), Sebastian Dannenberg (2015), Nora Olearius (2016), Matthias Ruthenberg (2017), Lukas Zerbst (2018), Effrosyni Kontogeorgou (2019), Norman Sandler (2020), I-Chieh Tsai (2021), Patrick Peljhan (2022)

Texte zu den Arbeiten: Ingmar Lähnemann