



städtische
galerie bremen

Kurzführer

49. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst

01. März bis 26. April 2026

Kleiner Galerieraum

1 HARUMI MIYATO, *Metal Cake Stand*, 2025, Fototransferdruck und Acryl auf Leinwand, 150 x 110 cm, *Three Lemons, Three Glasses*, 2026, Fototransferdruck und Acryl auf Leinwand, 21 x 29 cm, *Weinglas*, 2026, Fototransferdruck und Acryl auf Leinwand, 30 x 40 cm, *How to choose the right vase for your flowers*, 2026, Fototransferdruck und Acryl auf Leinwand, 180 x 320 cm

Harumi Miyato greift für ihre Gemälde inszenierte Fotografien von Haushaltsobjekten aus Verkaufskatalogen oder dem Internet auf. Die Alltagsgegenstände aus Massenproduktionen werden schon im Foto im Stil traditioneller Stillleben arrangiert, was damit auch das Sujet der Gemälde ist. Mit dem Rückgriff auf visuell bekannte Anordnungen werden vor allem Geschirr oder Vasen so inszeniert, dass sie einen attraktiven, besonderen Alltagskontext suggerieren, in dem nicht nur die Gegenstände besonders gut wirken, sondern sich mit ihnen ein Lebensgefühl verbinden soll. Der Titel des größten Gemäldes, den Harumi Miyato immer von der Vorlage übernimmt, belegt diesen Anspruch: es geht nicht nur um die verkaufsfördernde Darstellung von Ikea-Vasen, sondern um ein Lifestyle-Arrangement.

Entsprechend gelten z.B. in Japan Produkte von Ikea oder H&M Home, aus deren Bildwelt drei der hier gezeigten Motive entstammen, vor allem als angesagte Accessoires junger Frauen. Harumi Miyato hinterfragt diese bildliche Konsumoberfläche und den eindeutig kapitalistischen Imagezweck der Fotoinszenierungen durch ein mehrschichtiges Übertragungs- und malerisches Analyseverfahren. Die Fotovorlagen werden entsprechend in der Größe angepasst und dann segmenthaft auf die Leinwand überführt, indem die Künstlerin einen händischen (und letztlich malerischen) Transferdruck verwendet. Das Vorgehen führt zu einer Fragmentierung und Verschiebung des Ausgangsbildes. Anschließend greift sie malerisch in das übertragene, teils sehr großformatige Foto-Abbild ein.

Dabei lässt sie sich von der Ästhetik der Vorlage inspirieren, im ersten Gemälde sehen wir eine pastose Malweise, im letzten eher lasierende Malerei. Und es entsteht ein Bezug zu malerischen Ansätzen und kompositorischen Anordnungen traditioneller kunsthistorischer Stillleben, so dass wir z. B. im ersten großen Bild ein Barockstillleben eher italienischer Prägung zu erkennen meinen, in dem es schwierig ist zu unterscheiden, welche Teile transferiert und welche gemalt sind. Harumi Miyatos eigene malerische Interventionen sind fast durchgehend abstrakt, werden aber aufgrund des Motivs doch wieder figurativ gelesen, im größten Gemälde z. B. als Landschaft im Hintergrund.

2 ARMANDO DUÇELLARI, *Overlapping Remnants*, 2025, Video, 16:9, HD, 34:17 Min., Loop, Zeichnungen, Grundrisszeichnungen

Armando Duçellari nimmt uns im Video seiner Arbeit mit auf einen Rundgang durch die Villa des ehemaligen albanischen Diktators Enver Hoxha. Dieses Gebäude, dessen Geschichte auf die Zeit vor Hoxhas Herrschaft zurückgeht, liegt in einem Teil der Hauptstadt Tirana, welcher der Öffentlichkeit in der Zeit von Hoxhas Herrschaft nicht zugänglich war. Nach dem Ende des albanischen Kommunismus 1990 wurde die Villa vom Staat übernommen, aber im Wesentlichen in ihrem damaligen Zustand belassen, so dass bis heute eine quasi museale Wirkung stehen gebliebener Geschichte besteht. Dies können wir im Video gut sehen. Es zeigt aber auch alle deutlichen Veränderungen bis hin zur jüngsten Nutzung als Residenzstätte für Künstler*innen für mehrmonatige Stipendien. So bekommen wir hier nicht nur einen Einblick in die Erinnerungsschichten der ehemaligen Bewohnung (und deren merkwürdiger Banalität), sondern sehen auch, wie sich ein Künstler aktuell darin temporär seinen Platz gesucht hat.

Das Video ist als fast fühlbarer Gang durch das mehrteilige und -stöckige Haus gestaltet, mit einer bewusst bewegungsreich auf Augenhöhe geführten Handkamera, denn Armando Duçellari folgt dem Rhythmus und dem Inhalt der Beschreibung seiner Tante, die zur Zeit der Diktatur im Service für Hoxhas Familie gearbeitet hat. Sie leitet die Kamera und uns mittels ihrer Erzählung und so entstehen sehr schnell spannende, überraschende, manchmal absurde Diskrepanzen und Übereinstimmungen zwischen Text und Bild. Besonders surreal wird es, wenn die Beschreibung und der Blick in den entsprechenden Raum übereinstimmen. Wir gewinnen den Eindruck einer autofiktionalen Narration, die trotzdem auf zwei Wahrheiten beruht: den aktuellen Räumen und der Erinnerung daran. Beide erweisen sich als nicht gesichert, nicht zuverlässig und veränderlich.

Armando Duçellari hat dieses Werk zuvor nur in Hoxhas Villa vor Ort gezeigt, was sicherlich aus einer albanischen Perspektive und mit dem Erlebnis des realen Umraums der Arbeit noch neue Schichten hinzugefügt hat. Um für sich und das Publikum die Erinnerung bzw. das Aussehen und die Veränderung der Räume zu überprüfen, hat er bereits dort vier Zeichnungen angefertigt. Jede Zeichnung zeigt den Grundriss des Stockwerks gemäß den Erinnerungen auf Transparentpapier, unter dem der wirkliche, architektonisch perfekt gefasste Grundriss durchscheint. Die Überlagerung von Erinnerungen, die manchmal verschoben und manchmal wohl fiktiv sind, und dem, was wir als wahrhaftig identifizieren, wird gerade deshalb so unsicher, weil wir Grundrissen als Wirklichkeitsversicherung vertrauen. Dass heute eine ehemalige Bedienstete die Historie und Bedeutung des Hauses anhand seiner Räume und Möbel gemäß ihres Erlebens wiedergibt, wirkt in diesem Zusammenhang wie eine sehr gelungene Pointe der Geschichte.

3 ISIDORA BRUNA, *Muse at the studio*, 2026, Öl auf Malpappe, 40 x 30 cm, *Spare Hours*, 2025, Öl auf Leinwand, 90 x 30 cm, *La Posada de los Muertos #4: Piscola*, 2025, Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm, *The Reunion*, 2026, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, *Suburban Relapse*, 2025, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, *When Roy Orbison Plays*, 2025, Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm, *Dead Radio*, 2023, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, *La Posada de los Muertos #3*, 2022, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

Isidora (Izzy) Brunas Protagonisten sind Skelette. In der Malerei haben sie als Personifikation des Todes, als Gleichmacher im Totentanz und als Vanitas-Motiv eine lange Tradition. In der zeitgenössischen Malerei sind Skelette als Motiv aber eher eine Seltenheit geworden. Themen wie Tod und Gedanken an die Endlichkeit sind vielmehr Aspekte, die gesellschaftlich im Alltag und im öffentlichen Diskurs ausgespart und tabuisiert werden. Auch visuell herrscht in Deutschland und Europa verstärkt eine Lebenskultur vor, die alles daransetzt, ewige Jugendlichkeit vorzutäuschen. Isidora Bruna dagegen konfrontiert die Betrachter sehr selbstverständlich mit ihren Skeletten und Gedankenkomplexen. Denn für sie sind es Motive und Themen, die ihr sehr eigen sind. Die Vertrautheit resultiert aus der Affinität zur Gothic-Kultur, die von einer Faszination für Themen wie Tod und Vergänglichkeit geprägt ist, in der das Düstere, das Morbide stilbildende Ausdrucksformen sind. Außerdem resultiert sie aus der Prägung durch ihre chilenischen Wurzeln in der lateinamerikanischen Kultur, die einen ganz anderen Umgang mit diesen Themen pflegt. Und während in der Darstellungstradition des Motivs der Fokus auf den Tod als Gleichmacher im Jenseits gerichtet ist, zeigt Isidora Bruna dagegen das Skelett vor allem als Gleichmacher im Diesseits. Sie reduziert den Menschen auf sein knöchernes Gerüst. Ohne individuellen Züge, ist das Skelett geschlechtsneutral, zeigt ohne Attribute keinen gesellschaftlichen Status und lässt keine Rückschlüsse auf nationale Zugehörigkeiten zu, so dass jedermann sich mit ihnen identifizieren kann. Das ist leicht denn Isidora Brunas Skelette sind durchaus sympathisch. Sie sind stark im hier und jetzt verortet und mit der Persönlichkeit der Künstlerin verknüpft: Sie bevölkern ihre Lebenswelt, sichtbar anhand lokaler Spezifika wie beispielsweise der Straßenbahn mit Sitzpolsterstoffen geziert von Stadtmusikantenornamentik. Ortskundige identifizieren die Einrichtung in „*La Posada de los Muertos/Die Taverne der Toten #3*“ (2022) sofort mit der Raucherkneipe Wiener Café im Viertel. Die Skelette teilen den Musikgeschmack der Künstlerin, generell ihre Vorlieben sowie ihren Humor. Isidora Brunas Skelettgemälde zeigen sehr lebendig die Gefühls-, Lebens- und Gedankenwelt der Künstlerin und lassen sie unsterblich werden. Isidora Brunas Skelette feiern das Leben!

4 MARTIN REICHMANN, *the silence of floating structures / abomination piece*, 2026, Beton, Stahl, Aluminium, Kunststoff, 300 x 250 x 150 cm

Martin Reichmann präsentiert einen schwergewichtigen Betonblock, der dennoch leicht im Raum zu schweben scheint. Er wird in der Luft gehalten von Stahlketten, die Teil von zwei Flaschenzügen sind. Sie zeigen, wie die schwere Skulptur in ihre Position gekommen sein mag und verweisen darauf, dass sie variabel ist. Auffällig ist der Gegensatz der Metallkonstruktion zum Betonblock, der massiv wirkt gegenüber den dünn und fragil scheinenden Metallstreben und Ketten. Tatsächlich stellt sich schnell die Frage nach der Statik dieser Installation, deren Stahlteile einen Raum im Raum erzeugen, der sich in Beziehung zu auffälligen Elementen im Ausstellungsraum wie den Säulen oder der Deckenkonstruktion setzt und in dem der Betonblock das ruhende Zentrum bildet.

Der Beton wirkt dabei, weil er mehrere glatte und zwei bearbeitete Seiten hat, wie ein behauener Skulpturstein, was bei diesem Werkstoff, der gegossen wird, absurd ist. Die Aufhängung und der funktionale Nutzen der Metallelemente erzeugt außerdem die Wirkung eines in einer Baustelle nutzbaren Elements, was ihn der künstlerischen Bildhauerei ein Stück weit entzieht. Wie aufwendig der plastische Prozess tatsächlich ist, sehen wir aus der Nähe in den bearbeiteten Seiten. Darin sind Spuren der Hände des Künstlers zu erkennen. Vier Finger einer Faust erzeugen die Struktur, einmal negativ in den Beton hinein, einmal positiv heraus. Wieder und wieder wurde in die Gussform geboxt. Nach der Integration als Seitenteile in den Betonblock wirkt es, als hätte sich der Impuls der einen Seite durch die gesamte Plastik zur anderen Seite fortgesetzt. Eine massive Einwirkung verharrt innerhalb des Betons im Dazwischen in der Schwebelage, wie der Block selbst in seinem Exoskelett.

Eine – sichtbar rohe – Aggression wird andererseits bildlich deutlich (so absurd sie ist, weil die Be- und Abarbeitung an den Seitenteilen mühsam, langsam, konzeptuell und nicht als Gewaltausbruch erscheint). Im Kontext des massiven Betonblocks, der Stahlstützen und der Ketten der Flaschenzüge entsteht nach der Erkenntnis der unzähligen Faustschläge aber auch Brutalismus als Stimmung dieses plastischen Werkes. Es bleibt dabei jedoch erstaunlich leicht. Der Beton schwebt, das gesamte Werk passt sich in den Raum ein und nimmt sich mit all den Durchblicken, die es ermöglicht, zurück. Dabei bietet es durch die Tonalität, das Material und seinen Charakter als Architekturversatzstück verschiedene Beziehungen zu den umliegenden Kunstwerken. Innerhalb des „Kunsttempels“ eines Ausstellungsraums kommt es sogar zu einer sakralen Wirkung, bei der dieser schwebende Betonblock einen Altartisch simuliert, den man im Kontext aller Konstruktionselemente des Werkes nicht erwarten würde.

5 CANDAN ÖZTÜRK, von links nach rechts: *Burada daha insan oturmaktadır*, 2025, Acryl auf Baumwolle, 75 x 80 cm, *der Flug*, 2025, Acryl auf Baumwolle, 63 x 52 cm, *Enver Simsek*, 2026, Acryl und Gel auf Baumwolle, 46 x 41 cm, *Duisburg*, 2026, Acryl auf Baumwolle, 100 x 87 cm, *Dr. Viktor Bitran*, 2025, Acryl auf Baumwolle, 85 x 70 cm, *Ludwigshafen*, 2025, Acryl auf Baumwolle, 51 x 37 cm, *Hasret Gültekin*, 2026, Acryl auf Baumwolle, 63 x 75 cm

Candan Öztürk hat sich ein malerisches Collageverfahren zu eigen gemacht, um Ereignisse mittels klarer Bilder festzuhalten, die an historische Fotografien erinnern. Er arbeitet mit und auf semitransparenten Baumwollstoffen, die er reißt und in einer eingeschränkten Palette aus Grautönen bemalt, um daraus realistisch anmutende Bilder zusammenzufügen und malerisch wieder in eine visuell eindeutig lesbare Ebene zu bringen. Gerade wenn Candan Öztürk seine Bildmotive deutlich gegenüber dem Malgrund isoliert, wie dies für die Häuser, das Flugzeug oder das Porträt von Hasret Gültekin gilt, betrachten wir sie als Einheit. Dennoch fallen die Bilder schnell wieder auseinander, weil die Schichtung aus kleinen abstrakten Teilchen so sichtbar bleibt und weil die Kombination von semitransparentem Stoff und flächig vermalter Farbe Durchsichten andeutet und gleich wieder aufhebt. So haben wir das Gefühl, dahinter sehen zu können, aber es bleibt eine Andeutung.

Candan Öztürk schafft damit eine malerische Entsprechung zur Funktionsweise von Erinnerung, die sich aus Fragmenten zusammensetzt, die im Prinzip auch anders angeordnet werden könnten, dann immer noch ein ähnliches Bild ergeben, aber im Detail anders gelesen werden würden. So werden die Menschen, Orte und Objekte, die er bildlich würdigt, selbst vielschichtig und entsprechend Erinnerungswürdig. Dabei ist ihre inhaltliche Deutung nicht ambivalent. Es handelt sich um Bildmotive, in denen gesellschaftlichen Randgruppen, speziell Migrant*innen, tiefes Unrecht angetan wurde. Während man aber Enver Simsek als erstes Todesopfer der Terrorgruppe des sogenannten NSU noch erkennen kann, so sind die Häuser in Duisburg und Ludwigshafen, in denen ausländerfeindliche Brandanschläge stattgefunden haben, als solche nicht gekennzeichnet.

Die Erkenntnis, dass es sich nicht um positive Ereignisse handelt, die verbildlicht werden, dass es Bilder mit einer durchaus mahnenden Memorialfunktion sind, ergibt sich mit der Referenz an typische historische Schwarzweißfotografien, wie wir sie aus Dokumentationen oder Familienbildern kennen (die Candan Öztürk auch malt). Sie wird aber besonders durch die stofflich-haptische Wirkung der Malerei erzielt, die sich in den Bildgrund und in ihre Einzelteile aufzulösen droht und auf diese Weise in gleicher Glaubwürdigkeit die Haut eines Menschen wie den abblätternden Putz einer Häuserfassade repräsentieren kann.

Großer Galerieraum

6 FRANCA BROCKMANN, *practising hope*, 2026, Zaun mit Textarbeit als Raum- und Wandinstallation, Metalldraht

Franca Brockmann positioniert sich mit ihrer Arbeit „*practising hope*“ sehr ortsspezifisch, weitläufig und prominent im großen Galerieraum. Die Rauminstallation besteht aus einem überlebenshohen glänzenden Maschendrahtzaun und einem Text, dessen Buchstaben aus dem gleichen Material geformt sind: „*practising hope / like sunshine on cheekbones / steaming hot coffee cupped in hands / so damn eager to unleash / your fence-unbraiding skills*“

Wie die feinen Drähte, die als Umrisslinien den Körper der einzelnen Lettern bilden, schafft dieser Text als fortlaufende Zeile zusammen mit dem den Saal halbierenden Zaun eine Nische, eine Sackgasse und zugleich einen Denkraum, der dazu herausfordert sich mit seiner artifiziellen Konstruiertheit, seinen unterschiedlichen Elementen und Sinnebenen auseinanderzusetzen. Das Bild des Zaunes, der von den Besuchern sowohl als ärgerliches Hindernis sowie als sinnliches raumgestaltendes Element wahrgenommen werden kann, offenbart sich direkt in seiner Ambivalenz. In seiner limitierenden und konfrontierenden Struktur positioniert er sich zudem klar als Herausforderung. Über die persönliche, unmittelbare Erfahrung im Kunstraum eröffnet er damit die Möglichkeit, das gesamte Bedeutungsspektrum im außermusealen Kontext zu erfassen: Zäune und Grenzen verwandeln Freiflächen durch Setzungen in Gebiete und Rechtsräume, wodurch sie strukturell immer zugleich inklusiv wie exklusiv sind. Sie definieren politisch wie sozial Eigentum und Lebensräume von Menschen und Tieren. Als ausgrenzende Hürden oder Schutzwall konstituieren sie damit Sektoren, die je nach Position und Situation als abgeschottete Schutzräume, Gefängnisse oder Sperrzonen verschiedenster Art wahrgenommen werden. Die territorialen Ansprüche, die sie markieren, werden unterschiedlich legitimiert, leiten sich aus der Geschichte, aus Verträgen oder Übereinkünften ab, die mit Macht oder Kapital ausgehandelt wurden. Gerade die sinnlose Setzung eines Maschendrahtzaunes im Kunstraum, die keine klare Funktion oder Legitimation hat, bildet die Reflexionsfläche, die außermusealen Grenzen und Zäune daraufhin zu befragen. Der flankierende Text enthält zudem einen Appell, es nicht bei der Befragung zu belassen, sondern zu handeln, wenn Funktion oder Legitimation als falsch befunden werden. Praktizierte Hoffnung ist als Impetus, als positive Überzeugung vonnöten, damit die ideelle motivatorische Zielsetzung zur exekutiven Ausführung gelangt. Sonne und Koffein können als Energielieferanten gelesen werden, die warm Gesichtshaut und Hände stimulieren und damit eben jene Körperregionen aktivieren, die für Geist und Handlung stehen. Dann gilt es die „Fähigkeiten zum Entflechten von Zäunen zu entfesseln“.

7 MAREI DIERßEN, *I'm not the killing type*, 2022, Öl und Acryl auf Leinwand, 140 x 200 cm, *Fall in love again and again*, Öl und Acryl auf Leinwand, 2025 195 x 250 cm, *Open the curtain and let in some sky*, 2023, Öl und Acryl auf Leinwand, 190 x 145 cm

Marei Dierßen zeigt uns mit ihren Interieurdarstellungen die Leinwand in ihrer Funktion als Möglichkeitsraum. Sie inszeniert menschenleere farbige Wohnlandschaften, in denen sich verschiedene Zeit-, Raum- und Fiktionsebenen überlagern sowie durchdringen. Wie in vielen Renaissancegemälden wird das Auge der betrachtenden Person anhand von Linien und schachbrettartigen Böden, die die malerischen Prinzipien der Raumbildung offenlegen, in die Tiefe geleitet und von alles durchdringenden arabesken Strukturen à la Henri Matisse in die Fläche zurückgestoßen. Auf dem Malgrund entsteht so eine Gleichzeitigkeit und ein visuelles Spannungsverhältnis zwischen Drei- und Zweidimensionalität.

Dieser selbstreflexive und selbstreferentielle Ansatz bezüglich des Mediums der Malerei wird von Marei Dierßen nicht nur auf der formalen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene verhandelt. Sie richtet ihre Interieurs mit berühmten und weniger bekannten Werken der Kunstgeschichte und Gegenwartskunst ein und schafft damit ihren eigenen Kanon malerischer Erinnerungskultur. Marei Dierßen, die zugleich Kulturwissenschaftlerin und Bühnenbildnerin ist, stellt ihr eigenes Vorgehen, nach visuellen Geschmacksvorlieben selbstverständlich die Werke anderer Künstler*innen und Kulturen zu kopieren und sich damit anzueignen, bewusst kritisch zur Diskussion. Die Titel ihrer Gemälde sind wiederum Zitate aus Songtexten und öffnen eine weitere Sinnebene durch die intermediale Referenz. Insgesamt zeigt sich in den vielen formalen und inhaltlichen Zitaten, Reflexionen und Brüchen sowohl eine Wertschätzung für die vorangegangenen künstlerischen Leistungen, für ihre Kultur- und Identitätsstiftende Funktion aber auch für verschiedene Risiken, die mit ihrem unreflektierten Umgang verknüpft sind. Über die Reflexion der Tradition führt uns die Künstlerin Strategien vor Augen, die auf multimedialen Plattformen wie Instagram, Pinterest und ähnlichen Social-Media-Foren Massenphänomene sind; wo visuelle Aneignung, teils unreflektiert und in einer oft Urheberrecht verletzenden Art praktiziert wird, wo jede*r zum Kurator*in des eigenen inszenierten Lebens und die reproduzierte Kunst zum Distinktionsmerkmal wird. Wo die Kunst und der Kunstraum letztlich ein elitäres soziales und psychisches Refugium bilden, das seine Lebendigkeit und sein Innovationsvermögen in einem solchen Umgang einbüßt.

8 MOHAR KALRA, *Birds aren't real, but neither are you*, 2025/26, Performance, Rauminstallation: 5-Kanalvideo, 03:17 Min. / 34:21 Min., Beton, Holz, Latex, Monitore, Skizzenbuch, Megaphon, Erdnüsse, Elektronik

Mohar Kalra überführt in der multimedialen Installation eine andauernde Performance aus dem öffentlichen Raum am Werdersee in den Ausstellungskontext. Das Werk zielt auf die Ermöglichung eines Blickwechsels, der auch Kern der Performance ist, die in den Videos hier dokumentiert wird. Der vorderste Monitor zeigt eine Einführung in das, was in der Projektion und auf den drei weiteren Monitoren zu sehen ist. Bei der dokumentierten Performance war Live-Publikum auf der anderen Seite des Sees anwesend, das Livestreams einer Überwachungskamera und einer Body Cam auf den modellierten Felsen verfolgt hat.

Der Künstler macht sich zunutze, dass Krähen Gesichter erkennen und sich deshalb Menschen (über Generationen) merken können. In einer wiederholten festgelegten Choreographie, die in der Projektion zu sehen ist, hat er eine persönliche Beziehung zu einer Krähenkolonie aufgebaut, die er mit Erdnüssen gefüttert und ihr Vertrauen gewonnen hat. Bei seinem Besuch trug er die orangene Jacke, die Mütze, die Brille und die Maske – und trägt sie weiter, wenn er seine performative Arbeit während der Ausstellung fortsetzt (siehe Wandtext). Seine damit festgelegte äußerliche Identität hat Mohar Kalra in der dokumentierten Aufführung in der Anmutung eines experimentellen Settings an eine andere Person übertragen, auch um zu prüfen, ob die Krähen trotzdem vom selben Menschen ausgehen. Der neue Protagonist folgt der Choreographie und Anleitung des Künstlers, macht also dessen Erfahrungen der Annäherung an die Vögel und des direkten Austausches. Dies geht bis zu dem Punkt, an dem die Person für längere Zeit auf dem Boden sitzt und abwartet, wie sich die Krähen nähern.

Während dieser Teil der Aufführung für uns als Ausstellungsbesuchende eine absurde Erfahrung beinhaltet, sehen wir, wie eine vielschichtige Beziehung zwischen dem Performer und den Krähen existiert, eine Interaktion auf der Basis von Beobachtungen, Blickwechseln und Einordnungen von Identitäten. Dabei ist es für uns als Menschen kaum möglich, die Krähen auseinander zu halten, die uns äußerlich erkennen, aber auch jeden anderen Menschen mit den gleichen Merkmalen identifizieren, der als maskierte Person für andere wiederum nicht erkannt wird. Blicke, die wir oft verabsolutieren, sind relational.

Der Titel der Arbeit spielt auf die Verschwörungstheorie an, dass Vögel nicht existieren, sondern Überwachungsapparate sind. Mohar Kalra zeigt nicht nur in der ironischen Titelerweiterung der Verschwörungstheorie, dass es vielleicht genau umgekehrt ist bzw. dass wir im Blick der Krähen wohl kaum die sind, die wir zu sein glauben. Durch das Fenster ist das in der Live-Kommunikation mit Krähen überprüfbar.

9 MONA CHARAF EDDINE, Wandinstallation mit Fotoserie *A Place in You*, 2023—2026, Digitalprints, Texten und dem Video *Something, Shared* 2026 (1:20 min im Loop)

Mona Charaf Eddine zeigt in ihrer Wandinstallation Farb- und Schwarzweißfotografien ihrer Serie „*A Place in You*“ (2023—2026) zusammen mit ihrer neu und installationsspezifisch entwickelten Videoarbeit „*Something, Shared*“ (2026). Auf den ersten Blick entsprechen einige Fotografien einer bekannten Ästhetik, bilden Gesichter eine Jugendkultur ab. Der Künstlerin geht es aber nicht um die reine Schönheit der Oberfläche, sondern um Mimik und Gestik als Sprache, um die Oberfläche als Fenster, um die gemeinsame Suche und Vermittlung wahrer Emotionen und Gedanken. Gleichzeitig aber auch um bleibende Unzugänglichkeit, um Einsamkeit trotz Gemeinsamkeit und persönliche wie kulturelle Barrieren. Ein großes Augenmerk legt sie daher gerade auch auf die Oberflächenbehandlung ihrer Fotografien und deren Anmutung. Sie weisen in mannigfachen Variationen eine gewisse Unschärfe auf, sind opak und semitransparent, verletzt, zerrissen und wieder zusammengesetzt oder mehrfach geschichtet, womit sie die Schnittstelle zwischen Zeigen und Verbergen thematisieren und Wahrnehmung sowie Erkenntnis als Spektrum behandeln. Mona Charaf Eddine fotografiert und filmt meist Fremde, da es oft einfacher ist, sich Unbekannten gegenüber zu öffnen, sie einem weniger mit Vorannahmen und Erwartungen begegnen, die es zu erfüllen oder enttäuschen gilt, die Rollen noch nicht definiert sind und es dadurch einfacher ist, verschiedene Seiten seiner selbst auszuprobieren. Diese Rollenbilder kreiert Mona Charaf Eddine allerdings für andere, schreibt Skripte, gibt Emotionen und gedankliche Kontexte vor, legt musikalisch eine bestimmte Stimmung fest und lässt sich dann aber offen darauf ein, wie ihre Modelle diese Rollenbilder übersetzen.

Die Skripte stellt sie ihren Fotografien teils zur Seite wobei sie meist überlagert und nur teilweise sichtbar sind. Auch das Video führt diese Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz, Zeigen und Verbergen vor Augen. Mona Charaf Eddine unterlegt den Film in russischer Originalsprache mit arabischen Untertiteln. Einem vorrangig deutschsprachigen Publikum bleibt das Video damit auf der sprachlichen Ebene größtenteils unzugänglich. Durch diese Unverständlichkeit sensibilisiert es möglicherweise aber auch für Unübersetzbarkeiten und dafür den Inhalt auf anderen Ebenen zu erfassen. Akustisch unterlegt sie den Film zudem sehr leise mit einer Sonate von Beethoven und bietet etwas an, das sich universell vermittelt. Mona Charaf Eddine macht vielschichtige Angebote, sie lädt mit ihrer Installation ein. Die Wahrnehmung ist sicher jedes Mal individuell, von kulturellen Prägungen abhängig sowie davon, in welcher gedanklichen und emotionalen Verfassung man sich damit konfrontiert, aber wenn man sich darauf offen einlässt auf jeden Fall eine Bereicherung.

10 LEON SAHITI, *PERMADEATH LOGIC ... a restless night bears chaos*, 2026, Polyethylenterephthalat-Glykol, 3D-Druck, *PERMADEATH LOGIC*, 2026, 3D Film, Videoanimationen durch lokale Large Language Models, ??? Min., Loop

Leon Sahiti entwirft in zwei Arbeiten eine scheinbar futuristische Welt, deren bildliche Versatzstücke und Herstellungsweisen jeweils darauf hindeuten, dass sie uns als Realität näher sein dürfte als gedacht. Zum einen handelt es sich um eine Figur, die im 3D-Druck gefertigt wurde, dem aktuell immer wichtigeren Verfahren in industriellen und immer mehr kreativen Anwendungen. Zum anderen erleben wir ein kurzes Video, das mit lokalen LLM, kommerziellen Varianten (das heißt gängigen KI-Modellen) und 3D Grafiksoftware, erzeugt wurde. Neben dieser Form der nur noch scheinbar futuristischen Werkgenese, die längst verbreitet ist, stellen die bildlichen Elemente der Skulptur und des Videos eine Referenz an dominante Bildwelten dar, die einen digitalen Standard repräsentieren.

Die Skulptur ist eine Art Cyborg aus humanoiden Körperteilen, einem chimärischen Körperbau, ausgeleierter Gasmasken, Maschinenteilen und eher archaisch anmutenden Schwertbeinen, die sich in ihrer Fragilität jedoch wie Prothesen ausnehmen. Assoziationen an ähnliche Wesen aus Fantasy- oder Horrorfilmen oder Games sind intendiert und rufen entsprechende Funktionszuweisungen an die Skulptur hervor, die als Wächterfigur vor dem Videoraum steht, in dem sie im Film erneut erscheint. Ihre sichtbare Fertigung aus verklebten 3D-Druck-Teilen macht sie noch Homunculi-artiger, erzeugt aber auch glitzernde Wertigkeit und haptischen Reiz der semitransparenten Oberfläche.

Im Video folgen wir dem Protagonisten und seinen Reflexionen über die fantastische Welt, in die er nach seinem Tod durch eine Killerdrohne geraten ist. Sie scheint seinen eigenen eskapistischen Fantasien zu entsprechen. Er muss sich in ihr entlang typischer Bilder menschenleerer, katastrophengeprägter Landschaften und Räme gegen einen übermächtigen Feind behaupten – als den sich im Film unter anderem die Skulptur identifizieren lässt. Der Titel *PERMADEATH LOGIC* zitiert eine Game-Form, in der ein Charakter im Spiel permanent sterben kann, weshalb eine umsichtiger Erfahrung der Spielwelt und ein vorsichtiges Behaupten in dieser Welt nötig ist, wie es im Video nachvollziehbar ist.

Mit *PERMADEATH LOGIC* macht Leon Sahiti deutlich, dass das Futur nicht bevorsteht, sondern bereits als operative Struktur unserer Gegenwart wirksam ist. Die Übertragung digitaler Spielmechaniken in den physischen Erfahrungsraum entlarvt das „Fantastische“ als ästhetische Oberfläche einer längst internalisierten algorithmischen Logik. Was wie Spekulation erscheint, ist in Wahrheit Normalzustand: Simulation, Iteration und strategische Selbstoptimierung prägen unser Verhältnis zur Welt. Ironischerweise ist Permadeath dabei die unausweichliche Tatsache unserer analogen Existenz.

11 EGHBAL JOUDI, *The Captive Ballad of Sound*, 2025, Installation: fünf Gemälde, Kohle und Pigment auf Leinwand, Holzgestell, je 190 x 170 cm, *Captive Ballad of Sound*, 2024-25, handgebundenes Künstlerbuch: Siebdruck auf Papier, 25 x 17 cm, Auflage: 5

Eghbal Joudi verweist mit dem Titel seiner fünf großformatigen Leinwände und des Künstlerbuchs auf Stimmen, die in historischen Narrativen beharrlich laut sind, und auf all die Stimmen und Nebengeräusche, die nicht hörbar sind. Mittels der sinnlichen Metapher beschreibt er seinen künstlerischen Ansatz, in der Malerei (und im Siebdruck im Künstlerbuch) prozesshaft geschichtliche Setzungen und vermeintliche Gültigkeiten zu hinterfragen bzw. durch eine künstlerische Auseinandersetzung anhand bestimmter zentraler Ereignisse und deren Darstellung grundsätzlich historische Linearität in Frage zu stellen.

In diesem Werk greift er dazu die historische Schwarzweißfotografie auf, in der sich zwei Opponenten der iranischen Politik und Geschichte im Jahr 1951 treffen, Schah Mohammad Reza Pahlavi und Mohammad Mossadegh, damals Premierminister. Besonders dessen Politik der Verstaatlichung der Ölförderung führte 1953 zum Militärputsch unter Mithilfe der Nachrichtendienste Großbritanniens und der USA. Der Putsch reinstallierte die absolute Herrschaft des Schahs, Mossadegh wurde verhaftet und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1967 im Hausarrest gestellt. In der Rückschau nach der iranischen Revolution 1979 und dem Regime der selbst ernannten Islamischen Republik bis heute erscheint der Moment, in dem der Schah den Politiker anerkennen musste, als einmalige Chance einer demokratischen Gesellschaftsentwicklung, verbildlicht in dem oft zitierten Foto.

Ohne selbst eine historische Lesart zu favorisieren, greift Eghbal Joudi dieses Foto analytisch auf, indem er es fünf Mal in Malerei überführt, die nicht fixiert ist. Pigmente und Kohle wurden aufgetragen und partiell wieder weggewaschen, gestische und flächige Malweisen treffen aufeinander in einer Palette aus Grau- bis Schwarzwerten. Alle jetzt sichtbaren Bilder ließen sich wieder wegwaschen. Die Gemälde scheinen verschiedene Zustände und Entwicklungen der Bildwerdung zu visualisieren, teilweise wirken Details nahezu fotorealistisch ausgearbeitet, überwiegend reduzieren sich die Figuren im Bild jedoch zu Flächen, die in einer Leinwand eher an Farbflächenmalerei erinnern als an figurative Darstellungen. Da wir uns durch diese Zustände aufgrund der räumlichen Aufstellung der Leinwände hindurch bewegen, erzeugen sie eine körperlich-sinnliche Erschließung der Bilder und eine Unsicherheit der visuellen Wahrhaftigkeit, die gerade Fotografien bis heute oft vermitteln. Ähnliches geschieht in den Büchern, in denen Eghbal Joudi autobiografische Texte der beiden Protagonisten des historischen Fotos überschreibt, Leerstellen lässt, wo es nicht um das Ereignis geht und verschiedene Bildteile im Siebdruck ebenfalls in eine sich verflüchtigende Überlagerung bringt.

Vorschlagskommission für die Ausstellungsteilnehmer*innen:

Simone Ewald (Senator für Kultur), Dr. Eva Fischer-Hausdorf (Kunsthalle Bremen), Nicole Giese-Kroner (Syker Vorwerk), Prof.in Effrosyni Kontogeorgou (Künstlerin/HKS Ottersberg), Dr. Ingmar Lähnemann (Städtische Galerie Bremen), Prof.in Katrin von Maltzahn (Künstlerin, Hochschule für Künste Bremen), Sibylle Springer (Künstlerin)

Hauptjury zur Preisvergabe:

Prof. Jens Brand (Künstler, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), Dr. Stefan Gronert (Sprengel Museum Hannover), Anna Nowak (Kh H Kunsthaus Hamburg), Dr. Katharina Rüppell (Kunstmuseum Moritzburg Halle), Junia Thiede (Kunstverein Braunschweig)

Die Jury hat Armando Duçellari als Preisträger des 49. Bremer Förderpreises für Bildende Kunst 2025 ausgewählt.

Preisträgerinnen und Preisträger des Förderpreises seit 1977:

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 Tekaats (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), Rimadaum (2023), Dorsa Eidizadeh (2024)

Texte zu den Arbeiten: Ingmar Lähnemann / Angela Tietze