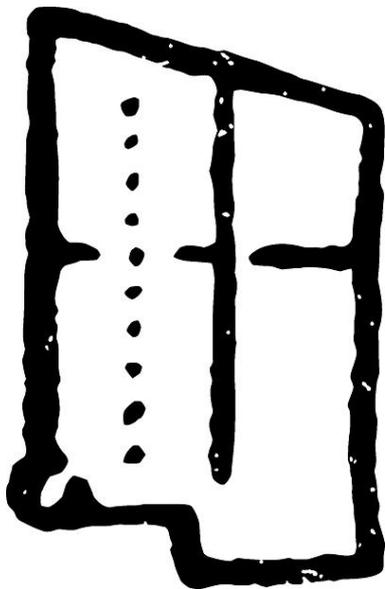


## 44. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst 2020

Kurzführer durch die Ausstellung



## Vorraum Foyer

### **MARIA KARPUSHINA, *His story. The image of two ribands.*, 2021, Einkanal-Videoprojektion**

**Maria Karpushina** ist mit einer zweiteiligen Arbeit in der Ausstellung vertreten. Sie bespielt Bereiche am Rande bzw. außerhalb des eigentlichen Ausstellungsraums – die Glastür des Notausgangs zum Deich in der Großen Galerie und das große, dreigeteilte Fenster direkt am Eingang der Städtischen Galerie – und erweitert somit diesen Raum und öffnet die Institution. Denn in beiden Situationen stellt Maria Karpushina über ihr Werk eine deutliche Verbindung von Innen und Außen her, für die sie medial eine Videoprojektion verwendet, deren Offenheit wesentlich dadurch entsteht, dass Schrift auf einen schmalen horizontalen Ausschnitt im Fenster projiziert wird, dem einzigen kleinen Bereich, der keinen Durchblick erlaubt. Diese Schrift ist von außen lesbar, was die Öffnung der Galerie noch verstärkt. Formal greift die Künstlerin ein aus Filmen bekanntes Verfahren auf, in dem über Unter- oder wie in diesem Fall Obertitel nicht nur die gesprochene Sprache lesbar gemacht wird, sondern auch alle relevanten Hintergrundgeräusche und musikalischen Untermalungen. Dass dabei eine unweigerliche Diskrepanz zwischen lesbarer Information und subjektiver Aneignung als auditiver Eindruck entsteht, ist ein Ausgangspunkt ihrer Beschäftigung, den Maria Karpushina nutzt, um Schrift als Mittel zur sinnlichen Vorstellung und zur inhaltlichen Reflexion einzusetzen. Denn neben einer klanglichen Interpretation, ergibt sich unweigerlich auch eine visuelle Idee, gelegentlich vielleicht sogar eine olfaktorische Ebene, wenn bestimmte Obertitel auf den Fensterscheiben auftauchen. Deutlich wird, dass die Künstlerin auf eher allgemeine Beschreibungen und Assoziationen setzt und dass sich an den beiden Orten eine leichte Unterscheidung ausmachen lässt: während im Eingangsfenster eher Aktionen mit meist einzelnen Verben beschrieben werden, scheinen sich in der Tür zum Deich eher Situationen zu finden. Es wirkt, als gäbe es eine Zuordnung zum unterschiedlichen Charakter des Durchgangsplatzes vor der Galerie und zum Freizeitbereich des Deiches dahinter. Die Obertitel sind in einem Found Footage-Verfahren, also einer bekannten Form der Videokunst entstanden, da sie sich unten auf sehr frühe Beispiele aus der Anfangszeit des Films und oben auf Dokumentationen zu Ozeanriesen aus Bremen beziehen, jeweils Filme ohne Sprache, die mittels einprägsamen kurzen Benennungen der Filminhalte visualisiert werden. Die Künstlerin reflektiert damit insgesamt darüber, wer aus welcher Perspektive welche Geschichte erzählt und vor allem welche Bilder entstehen, wenn diese Geschichte wieder aus ihrem Kontext genommen wird. So entwickeln die Schriftsetzungen aufgrund des Ortsbezugs einen Teil ihrer visuellen Interpretation, indem sie den Blick in die Räume und alles und jede/n darin subsumieren.

## Foyer

### **ELARD LUKACZIK, *Rekommandeur*, 2021, Raum- und Soundinstallation**

**Elard Lukaczik** stellt in seiner Installation eine beklemmende Beziehung zwischen zwei deutschen Alltagserfahrungen her – dem Jahrmarktsbesuch und dem Erstarken rechtsextremer Tendenzen und deren Kontinuität in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. Er geht in der Erarbeitung seiner Form von einer Ausstellungsbeteiligung 2017 im Bunker Valentin aus, wo sich das Dilemma stellte, wie man Kunst an einem historisch derart belasteten Ort etabliert und dennoch politische, inhaltliche Verkürzungen oder inhaltslose Illustrationen der Architektur vermeidet. Die Form des Kettenkarussells entstand unter anderem, weil im Bunker Valentin in einer unpassenden Umnutzung zeitweise Fahrgeschäfte gelagert wurden. Elard Lukaczik überführt diesen Ansatz in der aktuellen Ausstellung in eine raumgreifende Installation mit einem echten Karussell und in eine allgemeine Form der Bedeutungsvermittlung, um Betrachter\*innen schwindelerregend in einen Strudel von sinnlichen Eindrücken und in einen Zwiespalt zu bringen. Die Reminiszenz des Karussells an beglückende Jahrmarktbesuche wird auf der Klangebene durch die typischen Ansagen, das Gekreische und die Geräusche der Friteuse, die in einem Sitz des Karussells auch mitfährt, bestätigt. Dazu führen Metallplanken, die das Stehen und Warten an Fahrgeschäften vermitteln, direkt in das Karussell hinein, das jedoch in seiner Geschwindigkeit und der bedrohlichen Nähe zur Wand, zu den Säulen und zu einer Flasche mit Frittierfett nicht zum Mitfahren einlädt. Im Gegenteil erzeugt auch das Hinsehen ziemlich schnell Schwindel, die dauernde Wiederholung der vier herumrasenden Ketten-sitze, von denen nur einer frei wäre, führt zu einer sinnlichen Überforderung, die man auch vom Jahrmarkt nach zuviel Karussellbesuchen und zuvielen frittierten Speisen kennt. So schmerzen auch die – für sich immer zwischen Jubel und Angst ambivalenten – Schreie der Jahrmarktbesucher\*innen bald in den Ohren, ein Eindruck, der sich ohnehin über die Audioebene des zweiten kreisenden Lautsprechers einstellt. Denn hier kann man, zwar nur teilweise verständlich, aber zweifelsfrei zuzuordnen, das nationalistische und rechtsextreme Geschrei von aktuellen Neonaziaufmärschen und neu rechten Reden hören. Das Vergnügen schlägt so auf der Klangebene sehr schnell in Ekel und Angst um, eine Verunsicherung, die jedoch auch durch viele weitere Ebenen der Installation unterstützt wird: die Friteuse, die wie ein Folterwerkzeug wirkt und die olfaktorische Überwältigung auf Jahrmärkten evoziert, die Metallplanken, die nicht nur rostig sind, sondern auch den Körpersinn aller Betrachter\*innen ins Wanken bringen und

außerdem viel zu nah an das fahrende Karussell führen, das seine eigene Ambivalenz auch in Details wie der nur halb herumgezogenen Stoffdekoration zeigt. Die Karussellketten selbst zeigen sich als Haufen auf einer Planke und als Fesselung eines Frittierfettkanisters ebenfalls in ihrer Folterfunktion, ein Fettkanister leckt und tropft auf ein offensichtlich symbolisch zu lesendes Horn herab, das wie eine Chiffre für Aggression in der Installation platziert wird. All dies unterstützt die Angst machende Wiederholung und sich steigernde Intensität der rechtsextremen Agitation, der man sich immer weniger entziehen kann, je länger man das Karussell erlebt – erst recht, wenn man tatsächlich mitfahren würde. Dass dies in einem Raum stattfindet, der mit dem einen schmalen geöffneten Fenster eine Situation der Unentschlossenheit zwischen Außen und Innen und privat und öffentlich erzeugt, macht noch einmal deutlicher, dass dieses Karussell nur im ersten Augenblick als Metapher wirkt, sondern vielmehr sehr direkt und unweigerlich für die Bedrohung durch Rechtsextreme sensibilisiert.

### Kleiner Galerieraum

**SABINE PETER, *The volume of two hollow hands*, 2020, Keramik, Papier**

**Sabine Peter** bespielt den vorderen Bereich des Kleinen Galerieraums mit einem Set keramischer Körper, überwiegend in einem kleineren Format, die sich zu Gruppen zusammenfügen, sich über den Boden und bis an die Wände ausbreiten und gelegentlich ungewöhnlich gesetzt werden, wie die beiden hellen Röhren, die an der Wand lehnen, oder das trötenähnliche Objekt, das auf der temporären Wand hervorguckt. So wird sehr deutlich, dass die Künstlerin sich auf den spezifischen Raum bezieht, in dem sie ihre Keramiken einsetzt, an manchen Stellen hat man das Gefühl, dass diese jeweils so positioniert sind, dass sie im Verhältnis zum Umraum ein Minimum an Entfaltungsmöglichkeit haben. Als würde es sich um ein Habitat handeln, in das eben eine bestimmte Zahl von Objekten passt. Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch den offensichtlichen Raumbezug, sondern auch durch die häufig amorphe Form der Keramiken, die nicht selten an Organismen erinnern, ohne dass sich dies wirklich figurativ zweifelsfrei zuordnen ließe. Dennoch darf man wohl bei der größten Form eine Schnecke assoziieren oder in einer braunen Form in der Gruppe rechts vorne ein menschliches Herz, zumindest etwas ähnlich Organisches. Diese Gegenständlichkeit, die an anderer Stelle einen Trichter oder wie auf der Wand eine Trompete als Benennung nahelegen, gilt für viele Keramiken, doch sie fallen schnell wieder in eine abstrakte Ebene zurück, auf der sie wie ein Set einzelner Zeichen wirken, aus denen Sabine Peter je nach Zusammensetzung im Raum bestimmte Bedeutungen schafft. So changieren die jeweiligen Skulpturen zwischen Funktionalität, Objekthaftigkeit

und Figuration. Dies liegt unter anderem wesentlich daran, dass es sich bei allen Keramiken um Gefäße handelt, sogar die flachsten haben noch eine Öffnung und einen Innenraum. Dies bestärkt nicht nur den Aspekt der möglichen Funktionalität, sondern eröffnet eine weitere Ebene der Rezeption, weil es bei jedem einzelnen Objekt durch die betonte Öffnung bei gleichzeitiger Verhinderung eines Blickes nach innen auch um die Frage des Inhalts und die jeweilige Funktion als Hülle geht. Darauf bezieht sich die Künstlerin wesentlich auch in drei Texten auf Englisch, die sie den Keramiken zuordnet und zwar in der gleichen Beiläufigkeit, in der viele der Objekte platziert scheinen. Die drei unterschiedlichen, stilistisch ähnlichen poetisch-literarischen Texte weisen einen sehr präzisen Bezug zu den Skulpturen im Raum auf bzw. vielfältige Bezüge, denn sie beinhalten mehrstimmige Gedanken und Beschreibungen, die sich mit verschiedenen Ebenen der Keramiken verbinden lassen: klangliche, haptische, insgesamt sinnliche Ebenen. Assoziationen an Gegenstände werden aufgeworfen, verhandelt, verworfen, gelegentlich lesen sich Textpassagen wie gedankliche Dialoge. Und immer wieder erscheinen bestimmte Begriffe oder Beschreibungen, die spezifische Charakteristika der Objekte wie Erfahrungshinweise für Rezipient\*innen nennen – die Hülle, das Gefäß, der Kokon und die Frage, was dies inhaltlich für das Wesen der Skulpturen und in Teilen auch für ihre mögliche Nutzung bedeutet. Mit diesem eigenständigen und dennoch eindeutig in den Kontext der Keramiken zu setzenden Teil der Arbeit ermutigt Sabine Peter zu einer ebenso sinnlichen wie intellektuellen Auseinandersetzung mit ihren Objekten, die wiederum als potenzieller Auslöser für solche Erfahrungen kenntlich gemacht und akzeptiert werden.

**EVITA EMERSLEBEN, *l'enfant, Pam*, je 70 x 100 cm, Ohne Titel, 200 x 150 cm, alle 2020, Kussmunddruck, Alterra classic red auf Papier, *Kussmonster*, Performance, Videodokumentation, Einkanal-Video, 39:33 Min.**

**Evita Emersleben** stellt drei ihrer Kussmunddrucke aus und zeigt in der Aufzeichnung einer Performance vor Ort, wie diese Bilder entstehen. Die Performance ist dabei nicht nur zum Verständnis des Entstehungsprozesses ein essentieller Teil der Ausstellung, sondern verweist vor allem auf die den Bildern inhärenten Aspekte von Körperlichkeit, Ironie, Erotik, Selbstreflexion und Schmerzhaftigkeit. Denn im Nachvollzug der Performance – die sich als solche in der hohen Konzentration und bühnenhaften Handlung der Performerin ausweist – kann man erkennen, wie mühsam, wie aufwendig, wie anstrengend und wie intensiv die Erstellung eines Kussmunddrucks ist. (Was durch die Relikte im Raum nicht nur in der Dokumentation der Performance verbleibt.) Wer im Knallrot der Bilder nicht nur Lippenstift sondern auch Blut assoziiert, sieht sich durch die Performance bestätigt, in der eine offensichtlich irgendwann schmerzhafteste Prozedur,

die damit selbstverstümmelnde Körperperformances seit den 1970er Jahren genauso zitiert wie traditionelle Malprozesse, jeder Kusssetzung und jeder labialen Verwischung eine Strapazierung und Abnutzung des Malinstruments zuordnet, ohne dass die Lippen tatsächlich blutig werden müssen. Alleine das Bild der Künstlerin, wie sie sich kurz vor dem Abschluss ihres Selbstporträts mit rot verschmiertem Gesicht ernst im Spiegel betrachtet, zeigt, wie körperlich herausfordernd diese Form der Malerei ist. Dass in diesem Zusammenhang der Lippenstift und der daraus resultierende Abdruck zahlreiche Konnotationen einer klischeehaft weiblichen Identität und Erotik hat und sich hier in drei Beispielen zu weiblichen (Selbst)Porträts zusammenfügt, verschiebt die körperliche Intensität in eine feministische Lesart. Deutlich setzt Evita Emersleben dazu ihre eigene Person und den offensichtlichen Narzissmus der Performance und der sich wiederholenden Selbstporträts dieser Serie (in der ein Kinderfoto dann auch gleich mal vor allem malerische Assoziationen an ein Rembrandtporträt ermöglicht) ein und spielt ironisch mit der Oberflächigkeit traditioneller Lippenstiftabdruckerotik. Thematisch und inhaltlich übersteigert sie dies, wenn sie ein Pin Up-Porträt von Pamela Anderson, das formal an (männliche) Pop Art erinnert, lakonisch als „Pam“ in die Reihe der Selbstporträts integriert. Ebenso ironisch und gleichzeitig ernsthaft zeigt die Künstlerin einen neuartigen Malprozess, den sie formal ebenso treffend wie falsch als „Druck“ bezeichnet. Es ist eine Art persönlichem Stempeln mit einem Alltagsmaterial, in dem sie wie die Alten Meister mit Palette und Pinsel im klassischen Selbstporträt immer wieder vom Spiegel an den Malgrund tritt, wo sie malerische Setzungen trifft, die letztlich noch persönlicher sind als die Handschrift des Künstlers mit Pinsel, gleichzeitig aber im Bild fast immer als Lippenabdruck sichtbar bleiben. So zerfallen die „Gemälde“ auch aus der Ferne gerne in einen Haufen Kussmünder.

### **MIRIAM LAAGE, *Das letzte Wort ist gestrichen*, 2021, Rauminstallation**

**Miriam Laage** geht mit den Komponenten ihrer Installation Beziehungen zum Raum und Ort ein, an dem sie ausstellt. Den Bezug zu den architektonisch auffälligen, besonderen Nischen der Kleinen Galerie, die selbst mit ihrer schräg ansteigenden, aus einzelnen Balken gestaffelten Decke charakteristische Merkmale zeigt, entwickelte sie in einem mehrwöchigen Prozess der künstlerischen Auseinandersetzung vor Ort. Eine Entwicklung, die durch die Überführung in die räumliche Erschließung durch Rezipient\*innen der Installation erweitert wird. Miriam Laage hat ihre Wahrnehmung des Raumes, der Architektur, aber auch des außergewöhnlichen Lichts über Setzungen von Gegenständen und Objekten definiert, die sie entwickelt, reflektiert und im Kontext dieses Prozesses ausgelotet hat. Viele solcher Interventionen im Raum wurden wieder entfernt, ersetzt oder

in anderer Form weitergeführt. So oft und so lange, dass in der für Besucher\*innen erfahrbaren Installation der Prozess als eigentliche Raumnahme und wesentlicher Raumbezug sichtbar bleibt. Das ist insofern bedeutend, als tatsächlich ein Dialog zwischen den Elementen und dem Raum mit seinen charakteristischen Komponenten entsteht, der in der Rezeption aktiviert wird und damit einen Ort ausweist, vielleicht erst kreiert.

Gleichzeitig macht diese künstlerische Handlung sichtbar, wie sich jede Setzung im Raum in diesen einschreibt – ob es sich dabei um eine Installation mit Ortsbezug oder um die Ausstellung eines Kunstwerks an der Wand oder im Raum handelt. Es ist sofort ersichtlich, dass die teilweise sehr fragilen Elemente von Miriam Laages Intervention ohne sichtbare Spuren wieder verschwinden werden, aber gleichzeitig können Besucher\*innen eine Raumaktivierung erfahren, die unweigerlich bleibt. Die Materialien der Künstlerin wirken dabei zum Teil gefunden, aus anderen Kontexten entnommen. Sie werden als raumzeichnerische Elemente, vielleicht als Zeichen, aber nicht als Symbole eingesetzt, denn ihnen ist gemeinsam, dass sie so abstrakt und gleichzeitig spezifisch sind, so dass sie mehrere Raumbeziehungen ermöglichen und für Interpretationen durch die Rezipient\*innen offen bleiben.

**NORMAN SANDLER, *Deko und Diskurs: Ohne Titel, Nachlese I, Nachlese II, Blatt A Ausstellungskopie, RE-Nr. 01/2020, 2019/20*, je Bleistift auf Bristolkarton, gerahmt, 29,7 x 21 cm, in der Vitrine: Ohne Titel, verschiedene Zeichnungen, 2020/21, Bleistift und Farbstift auf unterschiedlichen Zeichenpapieren, teilweise gefaltet, geschnitten und geprägt**

**Norman Sandler** verhandelt in zwei Arbeiten die Möglichkeiten seiner eigenen künstlerischen Sprache. Im sechsteiligen Werk *Deko und Diskurs*, von dem fünf Zeichnungen zu sehen sind, geht es dabei auch um die Mittel der Kunst im Umgang mit wichtigen gesellschaftspolitischen Themen – anhand des konkreten Beispiels einer Förderpreisausschreibung der Arthur Boskamp-Stiftung und dem weitläufigen Begriff des „Care“, der in dieser Ausschreibung thematisch zur künstlerischen Bezugnahme aufgerufen wird. Norman Sandler hat sich nicht nur über die inhaltliche Herleitung, die im Text angedeuteten Assoziationen und (kunst)historischen Bezüge sowie die gesellschaftspolitische Bedeutung eines solchen umfangreichen Begriffs Gedanken gemacht, sondern sich auch gefragt, wie er künstlerisch mit der gleichzeitig weit gefassten und einschränkenden Ausschreibung umgehen kann. Schließlich hat er einen offenen Prozess angestoßen, indem er zunächst die Ausschreibung selbst gezeichnet hat – also gerade nicht für sich gesorgt hat, da er sich dem langwierigen, ermüdenden Prozess der zeichnerischen Reproduktion (eines Texts voller assoziativer Thesen) unterzogen hat.

Mit der daraus entstehenden Zeichnung jedoch wird aus dem Text ein Bild, das wiederum für Norman Sandler eine gültige künstlerische Antwort auf die in der Ausschreibung geforderte Auseinandersetzung mit deren Thesen darstellt. Konsequenterweise hat er sich mit diesem Bild und einer sehr offen gehaltenen Email, die diverse Reaktionen auf seinen Ansatz ermöglicht, auf die Ausschreibung beworben und schlüssig begründet, warum er, weil er die Ausschreibung ernst genommen hat, die Bewerbungsfrist nicht einhalten konnte. Die darauf folgende, rein formal begründete Ablehnung wiederum war der Anlass, sowohl die Bewerbungsmail als auch die Antwort in das Werk als weitere exakte Abzeichnungen zu integrieren, gerade weil die geforderte soziale Interaktion der Ausschreibung in der Kommunikation sich nicht eingelöst hat. Eine weitere Wendung, die das Werk noch deutlicher im zeitgenössischen Kunstkontext, in dem Künstler\*innen sich zu gesellschaftspolitischen Themen verhalten sollen, aber in fast absurder Weise weiterhin der beruflichen Beschränkung aus institutionellen Vorgaben und ökonomischer Abhängigkeit von einem (für die meisten kaum relevanten) Kunstmarkt unterliegen, entstand als die erste Zeichnung für eine Privatsammlung erworben werden sollte. Da dies aus Sicht des Künstlers nicht möglich war, hat er dem Sammler ein ebenfalls gezeichnetes Zertifikat über den Erwerb verkauft, das nun, da es in der Sammlung ist, als ausgewiesene Ausstellungskopie neu gezeichnet wurde und neben der gezeichneten Rechnung steht. Damit legt Norman Sandler nicht nur eine weitere institutionskritische Ebene seiner Arbeit offen, sondern schließt auch die Frage zu der künstlerischen Perspektive auf den Begriff des „Care“, der sich wahrscheinlich erst einmal in der Existenzsicherung erschöpft. Die Frage des Wertes von Kunst wird in der Vitrine noch einmal aufgegriffen, in der museal bedeutend Alltagszettel ausgestellt sind, die jedoch insofern berechtigt unter Glas geschützt präsentiert werden, als es sich um aufwendige, detaillierte zeichnerische Reproduktionen handelt, in denen noch der Kaffeefleck auf dem Adressbuchblatt mit großer formaler Präzision mit Buntstiften nachgebildet wird. Die Auswahl der reproduzierten Alltagsrelikte ergibt sich aus der persönlichen Bedeutung für den Künstler. Er verweist damit auf die alte Kulturtechnik der Handschriftenkopie, gleichzeitig hinterfragt er erneut, welche Themen eigentlich einer künstlerischen Bearbeitung wert sind.

### **Zwischen Kleinem und Großem Galerieraum**

**CHARLINE ZONGOS**, ohne Titel, 2021, Mixed Media Installation

Charline Zongos bespielt mit einer raummalerischen Intervention den Durchgang zwischen den Galerieräumen von beiden Seiten aus. Dabei nimmt sie Bezug auf bestimmte architektonische Besonderheiten wie die Form des Durchgangs

oder die nahe Säule im Kleinen Galerieraum. Elemente ihrer Installation leiten sich direkt von solchen räumlichen Gegebenheiten ab. Die begrenzende weiße Bodenlinie in der Säulenbreite zum Beispiel, die gleichzeitig einen neuen Raum markiert und wie eine Durchgangssperre wirkt. Ähnlich als Ursache für eine farbige Setzung auf dem Boden erweist sich auch die Wand im Übergang vom hinteren in den vorderen Teil des Großen Galerieraums, deren Weiß in den Raum ausgelaufen scheint. Oder das braune Geländer, das durch den Durchgang leiten könnte, aber dazu an der Decke falsch angebracht ist und auf diese Weise vor allem das Raumgefühl des Publikums verwirrt. Auch kleine Details werden von Charline Zongos als Anlass für bestimmte Setzungen genommen, wie man anhand des blauen Kabels am Boden im Kleinen Galerieraum sieht. Es wirkt wie eine weitere abstrakte farbige Linie innerhalb der „malerischen“ Elemente des Gesamtbildes, aber es bleibt als Kabel auch deshalb lesbar, weil es aus einem Loch in der Bodenrinne kommt, das dort ohne erkennbare Funktion besteht. Die Künstlerin hat es nun als Kabelanschluss definiert, was wiederum den irritierenden Eindruck hinterlässt, dass auf dem offen liegenden Ende Strom sein könnte. Andererseits kreiert Charline Zongos eigene Räume, was insbesondere im Großen Galerieraum deutlich wird. Durch das blaue Geländer wird ein Raum abgesteckt, der sich ansonsten durch die Häufung von künstlerischen Rauminterventionen definiert – die farbigen Setzungen auf den Wänden, die Sperrholzelemente mit ihren eigenen gegenständlichen Assoziationen an einen Schalter, an einen Türsturz oder eine Bushaltestelle. In diesem Zwischenstadium aus abstraktem Raumobjekt, das sich vor allem über seine Materialität oder Farbigkeit erschließt, und scheinbar nutzbarem Gegenstand befinden sich auch Elemente der Installation wie der Haltegriff, die Rohre, die rosafarbene Treppe, die grüne Leiter oder die grünen Schaumwulste, die aus den Rohren zu quellen scheinen. Wie malerisch das ist, zeigen mögliche Assoziationen an surrealistische Gemälde, an surreale Landschaften einer traumhaften Realität, obwohl gleichzeitig die meisten Elemente noch als einzelne Produkte mit bestimmter Funktion fassbar bleiben. In diesem Zusammenhang stellt sich immer auch die Frage nach einer Nutzbarkeit für Betrachter\*innen. Kann man die Aussicht auf der rosanen Feldherrentreppe genießen, sich an das Geländer lehnen, sich am Haltegriff festklammern, die grüne Leiter hochsteigen? Diese unweigerlichen Fragen verdeutlichen dabei nicht nur die absurde Ebene, dass eine Leiter im Durchgang ins Nichts letztlich unnütz ist (und damit auf solche Momente der Architektur der Städtischen Galerie an anderen Stellen verweist). Sie zeigen auch, dass eine körperliche Aktivierung des Publikums stattfindet, die weit darüber hinausgeht, dass es sich durch die Installation bewegen muss. Dabei ist es unerheblich wenn auch hilfreich, die Treppe wirklich zu benutzen. Klar wird jedoch auch, dass neben dem Bezug auf die Betrachter\*innen auch die Räume zumindest auf der Vor-

stellungsebene geöffnet werden, denn die Rohre und die Leiter scheinen ja tatsächlich in die Wand zu führen. Mit Witz, der auf vielen Ebenen der Installation eine Rolle spielt, nimmt Charline Zongos diesen Aspekt außerhalb der Galerie am Deich auf, wo ein weiteres gelbes Rohr die Verbindung zum Kunstwerk im Inneren herstellt.

## Großer Galerieraum

**MARIA KARPUSHINA, *His story. The image of two ribands.*, 2021, Einkanal-Videoprojektion**

siehe Seite 2

**VIRGIL B/G TAYLOR, *there is nothing to be found among the undisplaced*, 2021, Installation: 15 Gemälde, 15 Postkarten (14x DIN A6 + 1x Din lang), 30 PE-Schaumstoffblöcke**

**Virgil B/G Taylor** ist bei der Erarbeitung seiner Installation von der Frage und Verwunderung ausgegangen, wie Bremen nach dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg eine von drei zentralen Weserbrücken (und eine Hauptstraße, die bis zum Überseemuseum führt) nach Bürgermeister Johann Smidt, einem bekennenden Antisemiten, benennen konnte. Diese Frage ergab sich wesentlich aus seiner Beteiligung an der Ausstellung „Shunted Sculptures Fleeting Words“ der Meisterschüler\*innen der HfK Bremen in der Weserburg, die wiederum direkt an der Bürgermeister-Smidt-Brücke liegt. Es ist die Frage eines US-amerikanischen Künstlers, der ohne Bezug zu Bremen nach seinem Umzug für ein Meisterschülerstudium an der HfK in Kenntnis der deutschen Geschichte auf bestehende, im Grunde unglaubliche Aspekte der Stadtgeschichte blickt. Und sich den historischen Entwicklungen von sehr unterschiedlichen Perspektiven nähert, eine sehr persönliche und dennoch geschichtlich belegte Forschung betreibt, die wiederum in ein künstlerisches Werk überführt wird, das die Ausgangsfrage auf eine sehr viel allgemeinere Ebene überträgt. Im Zuge seiner Nachforschungen und im Kontakt mit einer Bremer Historikerin entdeckte Virgil B/G Taylor im Gebetshaus des jüdischen Friedhofs in Hastedt ausgerechnet ein Nachkriegsgemälde, das die heutige Bürgermeister-Smidt-Brücke zeigt, ohne dass bekannt wäre, warum dieses Bild in dem Raum hängt. Die Signatur ist zu identifizieren, der Künstler jedoch auch in der Städtischen Galerie Bremen nicht bekannt, wo die städtische Sammlung regionaler Kunst verwahrt und bearbeitet wird. Doch Virgil B/G Taylor nimmt dies zum Anlass, seine historische Forschung

auf eine allgemeinere Ebene und die Frage nach Brückendarstellungen in Bremen sowie auf die Sammlung der Städtischen Galerie zu erweitern, die gerade hinsichtlich der Nachkriegskunst bis in die 1970er Jahre eine hohe Heterogenität mit vielen Leerstellen aufweist. Dies ist dadurch bedingt, dass die Sammlung mit dem Fokus regionaler Kunst erst in den 1980er Jahren wirklich konzipiert wurde und bestehende – und eher zufällig zusammengekommene – Kunstbestände der Stadt im Nachhinein in diese Sammlung überführt wurden. Aber es lässt sich mit Recht auch als Chiffre für einen ambivalenten Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit lesen, wie dies für die Nachkriegszeit gilt. Virgil B/G Taylor hat alle verfügbaren Brückendarstellungen aus der Sammlung zusammengestellt und macht zunächst die Heterogenität deutlich, indem er sie nebeneinander stellt und keine gewichtende oder besondere Beziehungen schaffende Hängung wählt. Während damit auch eine künstlerische Vielfalt einer relativ begrenzten Zeit ersichtlich wird, schafft die Reihung von Brücken vor allem eine (kunsthistorische) Motivforschung, die zu einer Frage über die Bedeutung des Motivs in der Nachkriegszeit ebenso wird wie zu einer allgemeinen Reflektion über die symbolische Bedeutung einer Brücke. Es ist eben nicht nur ein Verkehrsweg unter vielen, sondern – und gerade auch in Städten mit einem teilenden Fluss – eine Manifestation von Identitätsfragen und ein bis zur absoluten Banalität zitiertes Symbol für die Verbindung zwischen Menschen, die jedoch im gleichen Sinne auch als Flaschenhals für eine Exklusion bestimmter Menschen gelesen werden kann. Führt man sich aus diesen allgemeinen Überlegungen erstens vor Augen, in welcher Weise und mit welchem Fokus welche\*r Bremer Künstler\*in die jeweilige Brücke gemalt hat, und macht sich zweitens anhand zahlreicher historisch bemerkenswerter Details in den Gemälden klar, dass eine politische Dimension immer mitschwingt wenn nicht sogar intendiert war, erschließt sich die Reihe der Brückendarstellungen aus der Sammlung der Städtischen Galerie unter neuen Gesichtspunkten. Genau darauf bezieht sich Virgil G/B Taylor, indem er seine motivisch-konzeptuell bedingte Auswahl als einzelne Postkarten zum Mitnehmen gedruckt hat. Sie benennen nicht nur akkurat die historische Einordnung des jeweiligen Gemäldes, wie es in der Sammlung verzeichnet ist, sondern vermitteln mit kurzen handschriftlichen Kommentaren des Künstlers die allgemeinen Fragen zum Motiv der Brücke, einige übergreifende politische Ideen, aber eben auch die Überlegungen zu einer deutschen Nachkriegsgeschichte und einer halbherzigen Entnazifizierung mit Auswirkungen bis in unsere Gegenwart. Politischer Kommentar und künstlerische Erschließung gehen dabei Hand in Hand. Aufmerksamen Betrachter\*innen wird in dem Übertrag ohnehin klar, dass es aufzuarbeitende Fragen und Leerstellen gibt, die sich häufig in der Diskrepanz zwischen Motiv, Jahreszahl und Benennung finden und die sich leicht auf eine aktuelle gesellschaftspolitische Frage wie der nach der problematischen Benennung einer Bremer Hauptbrücke übertragen lässt.

**MARI LENA RAPPRICH, 13:54 (Nr.4), 2021, Graphit auf Papier, 21 x 14,85 cm, *everything will follow*, 2021, Kassettenrecorder, Tape & Spule, *M für M*, 2021, Graphitpapier, 200 x 150 cm**

**Mari Lena Rapprich** zeigt zwei Zeichnungen und eine Klanginstallation, mittels derer eine mediale Schleife entsteht und sehr direkt verbildlicht wird. Auf einem Kassettenrekorder wird eine ca. fünfzigsekündige Kassette abgespielt, die so modifiziert ist, dass das Band in einem Loop durchläuft, gespannt über eine Spule, die aus der Soundarbeit ein Raumobjekt macht. Zu hören ist eine Bleistiftschraffur, wie sie in der direkt daneben gehängten kleineren Zeichnung ausgeführt wurde. Während hier, auch wenn die Zeichnung ein All-over und eine Serie von Variationen dieses Themas nahelegt, ein klar definierter Raum bezeichnet ist, überführt die Klanginstallation das Zeichnen in einen reinen Prozess. Die hier potentiell endlose Wiederholung, findet sich als zentrales Motiv auch in der Zeichnung, visuell rekurriert diese aber deutlicher auf ein Schreiben, auf eine Notation, auf eine konzeptuelle Vorgabe, die sich von Feld zu Feld entsprechend der Handschrift und persönlichen Befindlichkeit der Künstlerin verändert. In der akustischen Schraffur – die im Übrigen auch wie eine Vertonung der eigenen Kreisbewegung über die Tonabnehmer wirkt – ist eine visuelle Ebene nicht definierbar, es könnte sich auch um eine vollkommen expressionistische oder eine figürliche Zeichnung handeln. In diesem Sinne illustriert das kleine gerahmte Bild die Tonspur, obwohl deren Aufnahme erst durch das spezifische Bild entsteht. Deutlich wird anhand der Kassette auch, dass die Reflexion über das Material ein wichtiger Aspekt der Arbeiten von Mari Lena Rapprich ist. Das Band als besonderer Tonträger ist ebenso Teil der präzisen künstlerischen Analyse wie das jeweilige Papier als Träger der Zeichnung. Wie die Künstlerin dabei aus einem stringenten Konzept für eine abstrakte Zeichnung in diagrammartiger Konfiguration zu einer eher malerischen Wirkung ihrer Arbeiten kommt, zeigt die große Zeichnung. Auch durch ihre freie, rahmenlose Hängung dehnt sie sich im Betrachtungsraum aus, aber ihre besondere Offenheit in der Rezeption entsteht durch die fast übergenaue Befolgung des Konzepts feine Vertikale und Horizontale mit Bleistift auf Papier ineinander zu setzen. Da es sich wie bei der Schraffur in der kleinen Zeichnung und der Audiospur nach wie vor um eine Handzeichnung, um einzelne Notationen handelt, entsteht eine vielschichtige Bildlichkeit, deren Graustufen malerische Qualität erreichen. Zu der Ausdehnung zu allen Seiten kommt eine ungeahnte Tiefe und Stofflichkeit, die andererseits wie die Schraffur in der kleinen Zeichnung und im Ton den Zeichenprozess selbst zum Thema macht, weil sie ihre permanente Wiederholbarkeit andeutet, von der man annehmen muss, dass sie sogar in der großen Zeichnung selbst weitergeht.

**UL SEO, 16687 A4 papers, 2018, Papier, Tinte, Bildrahmen, 24 Time Cards, 2018, Papier, Tinte, je 8,5 x 18,4 cm**

**Ul Seo** ist mit zwei eigentlich persönlichen und dennoch allgemein konzeptuellen Werken vertreten, die formal scheinbar möglichst objektive Verfahren nutzen. Es handelt sich um Papierarbeiten, die gestempelt werden. Bei *16687 A4 papers* besteht der formal strenge Referenzrahmen in weißen A4-Papieren, einem objektivierten Format künstlerischer Medien. Sie werden nicht wie gewöhnlich bezeichnet, sondern gestempelt werden, immer in der gleichen Weise und mit fortlaufenden Nummern bis 16.687. Der weitere künstlerische Eingriff besteht in der Ordnung dieser Papiere und ihrer Anordnung im Raum und in Bezug zum Raum, wodurch eine plastische Arbeit entsteht, die an Minimal Art erinnert. Außerdem entsteht hier in der Ausstellungsdauer tatsächlich eine Zeichnung auf den Papieren, die oben auf jedem Stapel liegen, da sie ungeschützt Licht und Staub ausgesetzt sind. Ursprünglich ergibt sich die Anzahl der gestempelten Papiere aus der Körpergröße des Künstlers, der sich damit in ein Maß unbeschriebener Blätter stellt und dieses auch quantifiziert, indem er die Einzelpapiere zählt und beziffert. Da die Maßeinheit unbekannt ist, wird ihre Angabe absurd, obwohl sich die konzeptuell logische und herausgehobene Markierung der Körpergröße in der Hängung des letzten gestempelten Blatts im Rahmen findet. Mit der raumbezogenen Anordnung der Papiere führt Ul Seo den Papierstapel eine durchaus körperlich erfahrbare Rezeption, zumindest ist die Arbeit offensichtlich nicht rein visuell zu erschließen. Gerade in der absurden Geste, sich in weißen A4-Papieren abzumessen und daraus eine Maßeinheit zu gewinnen (und auch noch die eigene Größe zu rahmen), verweist der Künstler auf Reglementierungs-, Maß- und Ordnungsprinzipien, die uns so deutlich gesellschaftlich bestimmen, dass sich niemand ihnen individuell entziehen kann. Seine alternative Vermessungsform stellt sich dennoch dagegen und unterstreicht, dass gesellschaftliche Konventionen keine Objektivität bedeuten – so wie auch minimalistische Kunstformen sich einer Autorschaft nicht entledigen können. Mit einer zweiten Arbeit bezieht sich Ul Seo noch deutlicher auf Tendenzen zur menschlichen Normierung. Er nutzt traditionelle Stempelkarten zur Arbeitszeiterfassung (die im Zeitalter digitaler Geräte für sich anachronistisch wirken), um über ein Jahr seine Schlafenszeit bzw. seine Bettzeit zu erfassen. Damit stellt er die Frage nach dem, was eine Gesellschaft als produktive Zeit definiert. Gleichzeitig legt er drastisch eine intime persönliche Sphäre offen, in der ihn Betrachter\*innen für immer definieren können als einen Künstler, der klischeehaft spät ins Bett geht, aber offensichtlich häufig zu wenig schläft.

**ESTHER ADAM, *carrying: to care for a tree*, 2021, Installation: Stützpfeiler, Baum, Rinde, Kleiderbügel, Spanngurte, Schlingen, Kette, Glas, Text**

**Esther Adam** verspannt einen gefundenen Ast zwischen zwei Säulen im Großen Galerieraum. Dazu nutzt sie die ausgreifende Struktur des Baums selbst und verbindet diese mit stark farbigen Spanngurten. So entsteht eine gewaltige Sperre im Durchgang von einer Seite des Raums zur anderen, die wiederum die architektonisch auffälligen Säulen, die seit deren Weißung im Zuge der letzten Renovierung der Galerie alles tun, um sich zu verbergen, betont und damit die Teilung des Raums verstärkt. Esther Adam aktiviert andererseits einen Ort für eine fast bildhafte Hängung, der sonst autonom präsentierbaren Skulpturen vorbehalten ist. Diese Bildhaftigkeit hängt (im wahrsten Sinne des Wortes) damit zusammen, dass sie mittels der (amorphen) Linien des Asts und der Spanngurte im Bildformat zwischen den Säulen eine beinahe konstruktivistische Verhältnismäßigkeit schafft. In der allerdings die Naturform des verzweigten Asts, seine unkontrollierbare Zeichnung und seine sprunghafte Farbigkeit, eine dauerhafte Irritation gegenüber den exakten Geraden der Spanngurte erzeugt, die durch die Auspendelung an der Spitze des Asts, von der eine Kette mit einem Glasprisma herabhängt, noch verstärkt wird. Bildlich wird deutlich, dass es um Gewichtungen geht, und in der physischen Präsenz des schweren Baumholzes überträgt sich dieser abstrakte, visuelle Eindruck in die Erfahrung von Gewicht und Gewichtübertragung, immer mit der Frage, wer hier eigentlich wen trägt. Der physischen Erfahrung der Betrachter\*innen und dem Bild, das sich von den beiden Hauptansichtsseiten in unterschiedlichen Gewichtungen erfahren lässt, stellt Esther Adam verschiedene Assoziationen zur Seite. Die in dieser Anordnung aggressive Häutung des Asts wird nachvollziehbar gemacht, indem die gestückelte Rinde in zwei Plastikbeuteln ebenso von den Spanngurten gehalten wird wie der Ast selbst. Dass die Plastikbeutel an einem Kleiderbügel, absurderweise wie die Waage Justizias, hängen, verdeutlicht unmissverständlich, dass es sich um die eigene Hülle des Asts handelt. Die Künstlerin hat den Kleiderbügel auch deshalb als Gewalt assoziierendes Symbol gewählt, weil es für selbst durchgeführte Abtreibungen steht, ebenso ließe sich aber auch die Darstellung christlicher Märtyrer aufrufen, wenn man an bildliche Repräsentationen des gehäuteten heiligen Bartholomäus denkt, der wie in Michelangelos Jüngstem Gericht in der Sixtinischen Kapelle mit der eigenen Hülle in der Hand dargestellt wurde. Dass Betrachter\*innen zumindest frei sind, solche Assoziationen aufzurufen, macht Esther Adam deutlich, indem sie ihrer Arbeit eine poetische eigene Perspektive darauf zuordnet und an eine der Säulen einen kurzen Text geheftet hat, den man sich

mitnehmen kann, der also auch für sich steht. Eine dauerhafte abstrakte literarische Reflexion über die Auseinandersetzung und Arbeit mit einem Baum, aber auch eine lokale Ansprache an das eigene Werk.

**TOBIAS HEINE, *Terrain/Topos*, 2020/21, 16 Mappen mit Zeichnungen (Originale) Bleistift auf Schreibpapier, Gohrsmühle- und Römerturm-Hadernpapier, Prospekthüllen, 2 Tische, *Ein Spiegelbild das ausreichend stimmt*, 2021, Text, Universal Etiketten/A4, Aufkleber, Prospekthalter A4**

**Tobias Heine** zeigt in der Ausstellung ein Konvolut von Zeichnungen, die im vergangenen Jahr entstanden sind, und fügt ihnen eine zweite Arbeit hinzu, die inhaltlich gewisse Bezüge und Verbindungen zum ersten Werk aufweist bzw. Lesarten für die eher abstrakten Zeichnungen bietet. 16 Mappen aus einfachem Papier beinhalten unterschiedliche Anzahl je acht Zeichnungen und werden wie Kartierungen auf zwei Besprechungstischen präsentiert. Sie lassen sich einzeln betrachten, durchblättern und damit wie Bücher lesen, aber die Tische erzeugen wenig Intimität für eine konzentrierte Rezeption. Eher legen sie ein gemeinsames Ausbreiten und Vergleichen nahe. Die mit bestimmten Tagesdaten bezeichneten Mappen enthalten jeweils gegenstandslose teilweise gravierte Zeichnungen, die meisten davon eher diagrammartig, einige jedoch auch deutlich gestisch entstanden und scheinbar so geordnet, dass sich Beispiele für verschiedene Zeichenformen in allen Mappen finden. Auch die Papiere unterscheiden sich und beinhalten Kopierblätter, bei denen es sich um Buchtitel handelt, die wiederum zumindest inhaltliche Lesarten nahelegen. Was man aber auch ohne Kenntnis der „zitierten“ Literatur sehen kann, sind die wiederholten Versuche, in jeder Mappe Kartierungen, Strukturierungen und nicht-sprachliche Artikulationsformen in der Zeichnung vorzunehmen, die sich einerseits auf die abstrakte Darstellung von persönlichen Ideen und Empfindungen zu beziehen scheinen und andererseits gleichzeitig einen subjektiven Alltagsstrukturalismus entwerfen, der seine eigene Form analysiert.

Die Mischung aus allgemeinen Strukturen und einer darin verorteten persönlichen Geschichte weist auch die zweite Arbeit auf, in der zwei abstrakte, amorphe farbige „Inselkarten“ mit drei Textblättern kombiniert werden, die zunächst persönlich-biografisch motiviert scheinen. Sie bieten außerdem zumindest einen Verweis auf die amorphen Formen, wenn ein Ich-Erzähler berichtet, dass sein Bruder eine Karte habe und er selbst auch und er seinen Bruder um eine Zeichnung bittet. Ansonsten sind die verschiedenen Texte offen für eigene Konkretisierungen durch das Publikum, wobei der Titel der gesamten Arbeit darauf verweist, dass man sich zu den einzelnen Komponenten verhalten kann oder soll. Am deutlichsten beschreibt der längere Text ganz rechts eine Situation, die sich

lokal und zeitlich verorten lässt und in der sich eine Stimmung findet, eine situative Rückschau, die durch die Kreuzung zweier Zeitebenen erfahrbar wird. Von dort aus lassen sich auch die anderen Texte, die beiden großen tapezierten farbigen Formen und die beiden Stickerumrandungen in dieser Verortung lesen. Letztere stehen dabei dann weniger für die Verrätselung ihres abgezogenen eigentlichen Inhalts als für ein Chiffre für das Potential von Leerstellen insgesamt, die im Text rechts benannt bzw. in der gesamt Stimmung erkenntlich sind.

**PAUL OLE JANNS, *La Gironnerie*, 2020, Acryl, Öl, Spray auf Leinwand, *Autodieb*, 2018, Acryl auf Leinwand, 2018, *Einbrecher*, 2018, Acryl auf Leinwand, *Bankräuber*, 2020, Acryl auf Leinwand, Kurzarbeit, 2020, Acryl auf Leinwand, *AXE-Maniac*, 2020, Acryl, Öl, Spray auf Leinwand, *Blühende Landschaften*, 2020, Acryl auf Leinwand, *Dackel*, 2019, Holz, Textil, Kunstleder, Kunststoff, *Kleiner Hund*, 2020, Holz, Textil, Kunstleder, Draht, Kunststoff, *Dalmatiner*, 2020, Holz, Textil, Kunstleder, Draht, Kunststoff, *Grauer Hund*, 2019, Holz, Textil, Kunstleder, Draht, Kunststoff, *Handtaschenhund*, 2019, Objekt, Holz, Textil, Kunstleder, Draht, Kunststoff, Handtasche**

**Paul Ole Janns** stellt einen Überblick jüngerer Arbeiten aus, mit denen er die Möglichkeit einer Zusammensicht der Werke verbindet. Insbesondere seine Gemälde sind so gehängt, dass sich Beziehungen und Lesarten zwischen den Bildern ergeben, sie aber dennoch nicht in eine zwangsläufige comichaftige Erzählung kommen, sondern nach wie vor für sich gesehen werden können. Gerade das Motiv des Verbrechers – klischeehaft mit schwarzer Kleidung, Mütze und Augenmaske, aber ohne dahinter erkennbare Augen und damit erst recht zum wiederkehrenden Typus erklärt – bildet jedoch einen Block von Gemälden, die mehr als Variationen über ein Thema sein können. Hier liegt es nahe, eine Geschichte in der Verbindung der einzelnen Bilder zu erkennen, und es ist eine Stärke der Bildfindungen von Paul Ole Janns, dass diese Form der Geschichten(er)findung so deutlich angeregt wird. Dies liegt an seiner Malweise, der Fokussierung auf bestimmte Aspekte, die unter anderem mit verzerrten Dimensionen und Perspektiven erzeugt wird, die auf bestimmte Handlungen oder Figuren zulaufen. Gelegentlich kippen dabei große Teile der Bilderzählung ineinander und es entsteht eine nahezu verwirrende Dynamik, wie an den beiden Gemälden rechts sichtbar wird, in denen der AXE-Maniac und die blühenden Landschaften jeweils in ein bildliches Chaos zu stürzen scheinen und es wirkt, als liege dies an Handlungen im Bild. Könnte der Mann mit dem Deo-Spray den Unfall im Gemälde daneben ausgelöst haben? Die eigentlich zu nah hängenden Werke verstärken solche Einschätzungen. Hier zeigt sich auch deutlich, dass der Witz nahezu aller Bilder den

Aspekt des Horrors beinhaltet und dass dies ebenfalls durch die direkte Vergleichbarkeit bestärkt wird. So werden surreale Elemente wie die Augen des Mannes, dessen Auto gerade aufgebrochen wird, die ziemlich im Zentrum des gesamten Arrangements hängen und damit unseren Blick zu spiegeln scheinen, noch einmal betont und zwar als irritierende Details. In der Größe und auch in der Motivik fällt das Selbstporträt des Künstlers ganz links auf, das außerdem in seiner detaillierten Henri Rousseau-haften Malweise und mit surrealen Bildelementen wie dem Feuersalamander eine ganz eigene Form fantastischer Wirklichkeit generiert, die sich gerade deshalb entfaltet, weil es sich um einen Alltagsmoment zu handeln scheint. In dieser Wirkung, die dem Traum verpflichtet ist, entspricht es wiederum den anderen Gemälden, in denen eher der Alptraum die Referenz ist. Während bei letzteren eine David Lynch-Ästhetik herrscht, liegen im großen Bild – das sich in die Maltradition des Selbstporträts mit Partnerin auf eine eigene lakonisch-ironische Weise einfügt – eher magisch-realistische Ansätze vor. Die Zwischenebene von lustigen Figuren und unheimlichen Wesen zeigen auch die fünf Hunde, bei denen trotz aller Kuschtierhaftigkeit schnell sichtbar wird, dass sie aus gefundenen und manchmal ziemlich unpassenden stoffüberzogenen Körperteilen bestehen – ohne in den Klischeetypus des Horrorkuscheltiers auch nur annähernd zu rutschen. Sie bilden eine eigene Gruppierung mit eigenen Beziehungen und so sehr sie ein Verhältnis zur Gemäldegruppe aufbauen, so deutlich sondern sie sich mit einer gewissen Ignoranz ihrer Umgebung sowohl von den Bildern als auch von den Betrachter\*innen ab.

#### Vorschlagskommission für die Ausstellungsteilnehmer\*innen:

Heike Kati Barath (Hochschule für Künste Bremen), Regina Barunke (Gesellschaft für Aktuelle Kunst), Eva Fischer-Hausdorf (Kunsthalle Bremen), Katharina Groth (freie Kuratorin), Arie Hartog (Gerhard-Marcks-Haus Bremen), Ingmar Lähnenmann (Senator für Kultur / Städtische Galerie Bremen), Martin Voßwinkel (Künstler), Janneke de Vries (Weserburg - Museum für Gegenwartskunst)

#### Hauptjury zur Preisvergabe:

Noor Mertens (Kunstverein Langenhagen), Jenni Henke (Westfälischer Kunstverein, Münster), Thomas Rentmeister (Künstler / Hochschule für Bildende Künste Braunschweig), Petra Stegmann (Kunsthalle Wilhelmshaven)

Der 44. Bremer Förderpreis für Bildende Kunst 2020 wird am 22. März 2021 von der Hauptjury vergeben.

## 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 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)

Texte zu den Arbeiten: Ingmar Lähnemann