

Stadtschloss/Universität

- 1 Dorothee von Windheim
- 2 Klaus Schmitt
- 3 Young-Jae Lee
Boris Nieslony
Lehr-Readymades (Duchamp)
Maria Eichhorn
Klaus Schmitt

- 4 7 Roberto Uribe-Castro
- 5 6 Esteban Sánchez

Innenstadt

- 8 Uta von Naumburg
- 9 Louisa Clement
- 11 A.R. Penck

Poppelsdorf

- 12 Ilka Helmig
- 13 Klaus Kleine
- 14 tiefkeller

Museumsmeile

- 15 Maria Eichhorn
- 16 Roberto Uribe-Castro

Bonner Norden bis Zentrum

- 17 Klaus Fritze
Hannah Schneider
Evamaria Schaller
- 18 Peter Stohrer
- 19 Fernando „Coco“ Bedoya
- 20 Anthony DiPaola, Lilah Fowler,
Klaus Fritze, Anett Frontzek,
Ilka Helmig, Brian O'Doherty,
Julien Prévieux, Ivo Ringe,
Esteban Sánchez, Nora Schattauer,
Heather Sheehan

- 1 2 11 12 17 18 Muyan Lindena

Detailplan des Uni-Hauptgebäudes umseitig

enter ventionale #2020

14.01.-01.03.2020
Parcoursheft



Die ENTERVENTIONALE#2020 ist ein
Verbundprojekt der Museumsstudien



gefördert von BTHVN2020




und der Philosophischen Fakultät




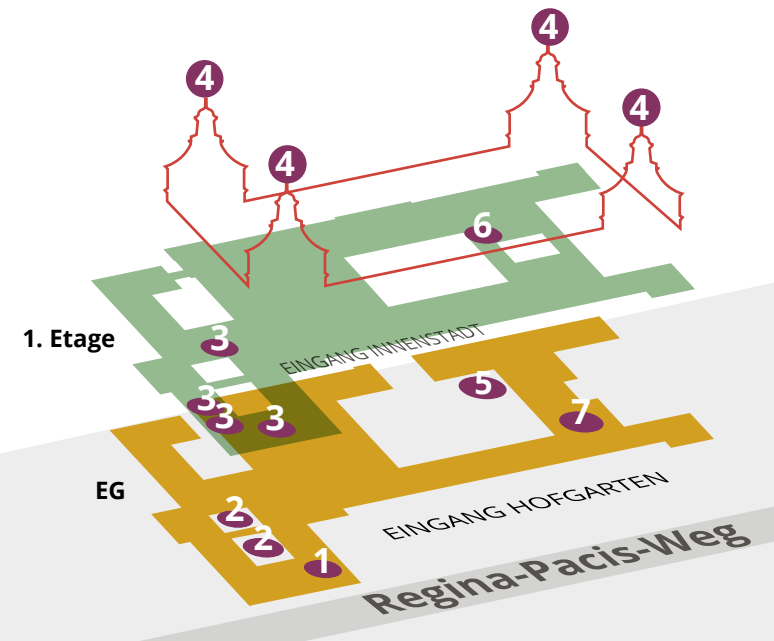
sowie den Freunden und Förderern des
Kunsthistorischen Instituts



www.enterventionale.com

 [instagram.com/enterventionale_bonn](https://www.instagram.com/enterventionale_bonn)

 [facebook.com/Enterventionalecom](https://www.facebook.com/Enterventionalecom)



Index

Einleitung	3
Begleitprogramm zur ENTERVENTIONALE#2020	6
Tagungsprogramm <i>Das Format Ausstellung.</i> <i>Ein Beitrag zur Defragmentierung</i>	7
1 Universitätsmuseum	9
2 Rosenhof/Brunnenhof	11
3 Kunsthistorisches Institut	13
4 Türme	25
5 Ehren-/Arkadenhof	27
6 Hauptgebäude	29
7 Schlosskirche	31
8 das macht SiNN	33
9 U-Bahnhof Universität/Markt	35
11 Ägyptisches Museum Bonn	39
12 Botanische Gärten der Uni Bonn	41
13 Goldfußmuseum	43
14 tiefkeller	45
15 Kunstmuseum Bonn	47
16 Museum Koenig	51
1718 LVR-Landesmuseum	53
19 BASA-MUSEUM	65
20 Fabrik 45	69
1 2 11 12 1718 MODULE I-III	73
Anhang Künstler*innen/Orte	75
Impressum	77
Dank	78



Einleitung

Inmitten einer Vielfalt an kulturellen Institutionen rund um die Bonner Universität – von Rolandseck bis Köln – ist ein interdisziplinärer Studienschwerpunkt entstanden: die „Museumsstudien“ der Universität Bonn. Er startete im Oktober 2019 und verbindet bekannte Ausstellungsinstitutionen, Off-Spaces, die Sammlungen der Universität, Künstlerhäuser, verbindet Theorie und Praxis, Nachwuchstheoretiker*innen wie -kurator*innen mit zeitgenössischen Künstler*innen und Museumsleiter*innen wie -mitarbeiter*innen.

Mit der ENTERVENTIONALE, dem Auftaktprojekt im Verbund mit den beteiligten Häusern und Orten, breiten die Museumsstudien ihre Flügel aus und wagen sich nach draußen: von der Theorie in die Praxis, von der Universität in die Räume der Stadt, in Kulturinstitutionen, Off-Spaces und sogar Warenhäuser. Die künstlerischen Enterventionen reagieren allesamt auf die Orte, in die sie sich respektvoll einräumen und mit denen sie gemeinsam Fragen an unsere Gegenwart formulieren: Was ist „unser“ Erbe? Wie im Dialog mit diesem ein „uns“ in der Gegenwart gestalten?

ENTERVENTIONALE heißt der interdisziplinäre Ausstellungsparcours – erstens, weil Kopf und Zunge so schön über das „E“ stolpern, und zweitens, weil somit drauf steht, was drin ist: Zeitgenössische

Künstler*innen entern historisch gewachsene Sammlungen für ihre Intervention, öffnen verborgene Orte, rücken Wahrzeichen neu in den Fokus und transformieren Durchgangsorte. Kirche trifft Kondor, ägyptische Schriftkultur auf Gegenwartskunst, Ikonen des Mittelalters auf Designermode und die Uni-Türme werden zu Landmarks in Umbruchszeiten.

ALLES IST JETZT lautet das Motto der ersten Bonner ENTERVENTIONALE. Und obgleich es uns wichtig war, an die Künstlerinnen und Künstler offene Einladungen auszusprechen, kristallisieren sich in den Kunstwerken und ortsspezifischen Dialogen zentrale Fragestellungen unseres Jetzt heraus. Die einen sind den Dialogen mit den jeweiligen Sammlungen geschuldet, antworten auf archäologische Praktiken, thematisieren das Sehen und Forschen oder adaptieren wissenschaftliche Vorgehens- oder Darstellungsweisen – von Diagrammen über Methoden der Provenienzforschung, Biologie oder den Bildwissenschaften. Ein anderer subkutaner Faden, der Beiträge unterschiedlicher Ausstellungsstationen verbindet, ist das Nachdenken über die Beziehungen von Natur und Kultur. Die erhöhte künstlerische Sensibilität für das eigenen Verortet-Sein, anstatt einem modernistischen Formenkanon nachzueifern oder *l'art pour*

l'art-Ansätze zu verfolgen, trifft sich mit gegenwärtigen Herausforderungen. Das Aussterben von Tierarten, Pflanzen und Lebensräumen, das sich Einschreiben des Menschen in die Natur, aber ebenso das sich Einschreiben der Technik in den Körper und des Menschen Natur wird Ihnen im Ausstellungsparcours mehrfach begegnen.

Zum geheimen Symbol der ersten ENTERVENTIONALE scheint das rot-weiße Flatterband zu avancieren, welches Roberto Uribe-Castro in luftigen Höhen um die vier Türme des zentralen Uni-Schloßes legte. Während vielfach von Krisenzeiten und -stimmungen gesprochen wird, fasst die ENTERVENTIONALE diese als Umbruchszeiten auf, in der Vieles in Bewegung ist. „Es ist ein Fluch in interessanten Zeiten zu leben“, formulierte einst Hannah Arendt und schrieb von der „Vita activa oder Vom tätigen Leben“. Achtung Baustelle! signalisiert das Absperrband. Die Frage ist, auf welcher Seite des Absperrbandes man sich positioniert. Wir hoffen, dass die ENTERVENTIONALE zum Reflektieren einlädt und die Mitgestaltungslust in diesen unseren interessanten Zeiten anregen kann.

Zum Mitdiskutieren lädt in jedem Fall das abwechslungsreiche Begleitprogramm (S. 6) ein, mit weiteren Eröffnungen, Rundgängen und einer hochkarätig besetzten Tagung (S. 7) zum „Format Ausstellung“. Damit man bei dieser bonnweiten Fülle den Überblick behält, ist dieses Parcoursheft entstanden. Die

Texte zu den künstlerischen Beiträgen wurden von den Studierenden der Museumsstudien verfasst – im Dialog mit den Künstler*innen setzten auch sie sich intensiv mit den Orten und den Enterventionen auseinander, halfen beim Aufbau und unterstützten vor allem auch die Bewerbung der Ausstellung.

Unser Dank gilt in erster Linie allen Künstlerinnen und Künstlern, die sich auf die jeweiligen Orte eingelassen und in den letzten Wochen mit uns ein Harakiri-Projekt auf die Beine gestellt haben. Er gilt allen Institutionen, die unser Vorhaben mit Rat und Tat unterstützt und sich über die Maßen engagiert haben – was die Ausstellung zu einem echten Verbundprojekt gemacht hat.

Gedankt sei auch den Studierenden, die als erste eines Studienprogramms immer Experimente wagen müssen; ohne ihre Hilfe, Textbeiträge und kreative Ideen wäre die Enterventionale nicht genau das, was sie ist: interdisziplinär und gezaubert mit studentischer Energie. Ein herzlicher Dank an Wiebke Muth, die mit ihrer Graphik der Enterventionale in Flyern, sozialen Medien, Plakaten und dem Parcoursheft ein visuelles Gesicht verliehen hat.

Und auch dem Team um Ansgar Leitzke und Guido Hoppe gilt ein großer Dank, die sich mit wacher Sachkenntnis und großer Hilfsbereitschaft in diesem Projekt engagiert haben. Für die Stationen „Fabrik 45“ und „Botanische Gärten“ zeichnen sich Miriam Schmedeke und Magali Wagner kuratorisch verantwortlich – ihnen sei

mehr als gedankt für ihr beispielhaftes Engagement!

Einem gebührt jedoch überdies ein ganz besonderer und sehr herzlicher Dank: Michael Stockhausen, Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher, der die Ausstellung miter- und gedacht hat und sich in jede Entervention, in jeden Ort mit Energie, fachlichem wie handwerklichem Wissen und unbändiger Kunstfreude eingebracht hat. Ohne ihn wäre die Enterventionale weder in Wort noch in Tat so gelungen.

Aber auch mit der größten Liebe zur Kunst, mit Neugier, Kraft und Energie – ohne finanzielle Förderung wäre die Ausstellung nicht realisierbar gewesen: Dank der großzügigen Förderung der BTHVN Jubiläums GmbH und der Philosophischen Fakultät konnte der Parcours wachsen und Teil des Jubeljahres in Bonn werden. Und wer könnte für das interdisziplinäre

und verbindende Projekt eines jungen Studiengangs besser Pate stehen, als der wohl berühmteste Sohn Bonns?

In unserem Projekt haben wir Vieles gelernt – nicht nur, wie man 150-Jahre alte Vogelexponate in einer Kirche installiert, wie man Nierengefäße präpariert oder Flatterbänder in schwindelerregender Höhe an Turballustraden anbringt, sondern auch, dass ein Verweben der Disziplinen nur mit Respekt für die jeweilige Fachkultur gelingen kann – nur in der Wahrung des Einzelnen kann das Gesamte gewinnend facettenreich sein.

Die ENTERVENTIONALE war und bleibt ein Wagnis – ein brückenschlagendes.

Julia Krings
Leiterin Museumsstudien

www.enterventionale.com
 [instagram.com/enterventionale_bonn](https://www.instagram.com/enterventionale_bonn)
 [facebook.com/Enterventionalecom](https://www.facebook.com/Enterventionalecom)

MONTAG, 13.01.2020, 18 UHR

„The Last Goldfish“

**Screening und Gespräch, Hörsaal I,
Universität Bonn, Hauptgebäude**

Screening des Films „The Last Goldfish“ von Su Goldfish. Gespräch mit Maria Eichhorn (Künstlerin und Gründerin des *Rose Val-land Instituts*) und Dr. Lucy Wasensteiner (Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht an der Universität Bonn).

Weitere Informationen auf S. 17–19

MITTWOCH, 15.01.2020, 11–21 UHR

**„Versteigerungsprotokolle
1935–42, Berlin“**

**Screening, Kunstmuseum Bonn,
Auditorium**

Die Künstlerin Maria Eichhorn beteiligt sich an der ENTERVENTIONALE mit dem *Rose Val-land Institut*, welches sie als künstlerisches Projekt zur Erforschung und Dokumentierung der Enteignung der jüdischen Bevölkerung Europas und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart gründete. Es wurde anlässlich der *documenta 14* im Jahr 2017 ins Leben gerufen und hat seit Oktober 2018 seinen Sitz am Käthe Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“ der Universität Bonn. Weitere Informationen auf S. 49–51

**Termine: 15.01., 22.01. und 19.02.,
jeweils 11–21 Uhr**

FREITAG, 17.01.2020, 19.30 UHR

**„Die Ordnung der Dinge.
Vom Graph zum System“**

**Vernissage, Fabrik 45,
Hochstadenring 45, 53119 Bonn**

Die ENTERVENTIONALE eröffnet eine gesonderte Gruppenausstellung, in der Leihgaben der Universitätsmuseen und der Artothek des Bonner Kunstvereins auf

Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler treffen.
Weitere Informationen auf S. 71–73

PARCOURS Rundgänge

**Samstag, 18.01., 25.01., 08.02., 22.02.,
jeweils 11–13 Uhr**

Die Museumsstudien Bonn führen durch ausgewählte Stationen der ENTERVENTIONALE. Startpunkte und Informationen unter www.enterventionale.com
Gesonderte Führungsanfragen gerne an Julia Krings (j.krings@uni-bonn.de)

SAMSTAG, 15.02.2020, 10 UHR

**„Das Format Ausstellung.
Ein Beitrag zur
Defragmentierung“**

Tagung, Kunsthistorisches Institut Bonn

Die ENTERVENTIONALE sowie die universitäre Verabschiedung der Kunsthistorikerin Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet bieten Anlass zur hochkarätigen Befragung des Formats Ausstellung.
Weitere Informationen zum Tagungsprogramm auf der folgenden Seite.

SAMSTAG, 15.02.2020, 18 UHR

„Installation -4“

**Eröffnung, tiefkeller,
Prinz-Albert-Straße 35, 53113 Bonn**

In einer Assemblage aus Fine Dust Drinks, Eistorte, Ingwer-Schnaps, Gold, Löffeln, Sound, Bewegung und Rettungsdecken spielt „Installation -4“ im tiefkeller mit der Wechselbeziehung von Körperlichkeit und Räumlichkeit, innen und außen. Mit: Lana Murdochy, Younwon Sohn, Kathrin Graf, Bettina Marx

**Geöffnet am 16.02., 29.02., 01.03.,
jeweils von 14–18 Uhr**

**Das Format Ausstellung.
Ein Beitrag zur Defragmentierung**

Samstag, 15. Februar 2020, 10 Uhr, HS IX der Universität Bonn

10h Einführung in das Thema der Tagung

10.15h »Alles, was der Fall ist? Zu Genese und Realwert des westlichen Formats Ausstellung« (**Panel I**), Moderation Prof. Dr. Olaf Peters (Halle)

Impulsvortrag Prof. Dr. Michael Fehr (Berlin)

10.45h Podiumsteilnehmende: Prof. Dr. Michael Fehr (Berlin), Prof. Dr. Stephan Berg (Bonn), Swantje Karich (Redaktion DIE WELT) und Prof. Dorothee von Windheim (Köln)

11.30h Kaffeepause

11.50h »Das ›Andere‹ ausstellen? Das Format Ausstellung als Korsett und anhaltender Exportschlager« (**Panel II**), Moderation: PD Dr. Dr. Grischa Petri (Bonn)

Impulsvortrag Prof. Dr. Susanne Leeb (Lüneburg)

12.20h Podiumsteilnehmende: Prof. Dr. Susanne Leeb (Lüneburg), Nanette Snoep (Köln), Roberto Uribe-Castro (Berlin)

13h Kaffeepause inkl. Mittagssnack, Wechsel von HS IX zum gr. Lesesaal im Kunsthistorischen Institut

14h »Format Ausstellung: Zu Zukunft und Aktualität eines Kindes der Moderne?« (**Panel III**), Moderation: Michael Stockhausen (Bonn)

Impulsdiskussion Prof. Dr. Bénédicte Savoy (Berlin) und Prof. Dr. Wolfgang Ullrich (München)

14.30h Podiumsdiskussion mit allen teilnehmenden Gästen und Diskutant*innen der Tagung

15.15h Ausklang der Tagung bei Kaffee und Kuchen



Dorothee von Windheim, *Augensteine*, 1996/2008, Liquit Light auf Gaze, eingelassen in Plexiglasblock, je 8 x 18 x 10 cm, Sockel MDF, weiß grundiert, 155 x 18,1 x 10,2 cm, Courtesy Galerie Reckmann Köln, Foto: Mick Vincenz Essen, Copyright DvW/ VG BildKunst Bonn 2020

Dorothee von Windheim

* 1945 in Volmerdingsen, Bad Oeynhausen
lebt und arbeitet in Köln

Augensteine, 1996/2008

Sehen und Zeit, zentrale Fragen des Menschseins, der Wissenschaften und der Künste im Allgemeinen; im Speziellen in der Kunst von Dorothee von Windheim. Geht man in den ersten Raum des Universitätsmuseums und tritt zwischen die Installation der Augensteine, ist man verunsichert. Wer ist Betrachtender? Wer aktiv, wer passiv? Die Machtverhältnisse scheinen im Machtregime der Blicke verkehrt, die Blicke aus Augenpaaren der Jahrhunderte fixieren mich im Jetzt.

Sehen, erinnern, festhalten – Themen, die die Werke der vielfach ausgezeichneten Künstlerin und langjährigen Professorin der Kunsthochschule Kassel, Dorothee von Windheim, wie ein roter Faden durchziehen. Seit den späten 1960er Jahren arbeitet sie mit Abbildern unterschiedlicher Herkunft, die als „Spurensicherung“ oder Arbeit mit Fragmenten als *pars pro toto* beschrieben werden können. Immer wieder beschäftigt sie sich mit dem Abdruck von Objekten oder dem Abnehmen von steinernen

Zeugen. Bruchstücke aus Mauern alter Gebäude etwa, die die Zeitlichkeit ihrer Herkunft und überdauerter Geschichte erzählen. Eine Nachahmung im Sinne der Künstlichkeit ist ihr fremd, Dorothee von Windheim sucht den Kontakt zu den Dingen, möchte ihnen die Möglichkeit geben, sich selbst ein Bild von sich zu schaffen.

Ihre intensive Auseinandersetzung mit dem *vera icon*, dem ‚wahren Bild‘ von Christus, welches nicht durch Menschen- sondern durch Gotteshand entstand, führte sie zu ihrem Zyklus „*Salva sancta facie*“, eine Reihe, die sich mit unterschiedlichsten Darstellungen von Christus in der christlichen Malerei beschäftigt. Teil dieses Zyklus ist ihre 13-teilige Installation „*Augensteine*“, die sie im Rahmen der ENTERVENTIONALE im Universitätsmuseum präsentiert. Auf schlanken weißen Stelen sind jeweils durchscheinende Plexiglasblöcke angebracht, in jedem von ihnen ein Augenpaar eingelassen. Diese – auf Augenhöhe zu den Betrachtenden positioniert – spielen

ein mehrfaches Spiel mit „Sehen und Gesehen werden“: Als Vorlagen für die Augensteine dienten Fresken genauso wie Tafelbilder oder graphische Blätter – Bilder aus unterschiedlichen Zeiten, von unterschiedlicher Herkunft und Technik. Dabei war der Gang der Vervielfältigungsverfahren wichtig: bspw. von einer Malerei abfotografiert, wurde die Fotografie publiziert und von der Künstlerin wiederum abfotografiert. Anschließend übertrug sie die Augen – als das Wesentliche eines Gesichts – in einer Dunkelkammer mittels Licht-Emulsion auf fragile Gaze. Auf feines Textil gebannt und in einem transparenten Block eingelassen, blicken uns die Augen aus vergangenen Zeiten an, in die Gegenwart katapultiert im Augenblick des Sie-Wahrnehmens.

Der Ort für diese Entervention könnte kaum besser gewählt sein, ist er selbst doch ein Ort des gegenwärtigen Erinnerens. Das Universitätsmuseum, welches 2013 eröffnete, erzählt die Geschichte der Universität in Bildern, Dokumenten und Objekten – von der Gründung 1818 bis in die Gegenwart. In Schaukästen, mittels Briefen, Rektorenroben, einem Zeitstrahl mit berühmten Studierenden der Universität und

Objekten aus Wissenschaft und Forschung stellt die Dauerausstellung die sieben Fakultäten samt unterschiedlicher Fächerkulturen vor.

So wie die Besucher*innen des Museums auch gleichzeitig Teil und Träger der Geschichte und einer Erinnerung werden, so stehen sie in der Installation von Windheims zwischen Sehen und Gesehen werden – zwischen den Wechselwirkungen von Zeit. Doch entgegen musealer Chronologie-Konstrukte eignet sich zwischen Windheims „Augensteinen“ ein Riss. Was uns anschaut, sind die 1996 ins *a fresco* der Emulsion eingezogenen Fotografien von Fresken unterschiedlicher Jahrhunderte und Kontexte. Im Gegenüber dieser ver-rückten Zeit werden die Fragen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entrückt. Es gerät in den Blick, was nicht schaubar schien, die Zeitlosigkeit der Zeit; und die beruhigende Relativität meiner selbst.

Therese Otto

Klaus Schmitt

*1955 in Korschbroich,

lebt und arbeitet in Mönchengladbach

www.klausschmittart.de

Rosenhof

Kein Hof der Universität ist den Bonnern so unbekannt wie der der Rosen. Und keiner wird so regelmäßig und vielseitig genutzt, inszeniert und bespielt: Als Ziergarten und Ruheort dient er im Sommer als Freiluft-Lesesaal und immer wieder als Ausstellungsort zeitgenössischer Kunst. Kein Wunder also, dass der dezentrale Ausstellungsparcours ENTERVENTIONALE#2020 hier stationiert. Umso verblüffender, wie der Bildhauer Klaus Schmitt die Längsausrichtung nivelliert und dem Besucher eine völlig neue Hof-Erfahrung und -Wahrnehmung ermöglicht: Er konstruiert ein Holzlatten-Gerüst, das die beiden axial angelegten Rosenbeete verbindet, als architektonischer Eingriff den Hof aber unnatürlich querteilt. Dieser „Natur“ spürt er nach, indem er geschickt und mit kleinstem Aufwand den Raum neu definiert bzw. transformiert. Viele Werke des Meisterschülers von Günther Uecker scheinen dem Credo der Minimal Art, „what you see is what you see“, geboten – eine bis heute prägende Inspirationsquelle für Schmitt – und sind gerade durch die Überwindung der Reduktion auf bloßen minimalistischen Formalismus in ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit des Unsichtbaren zeitgemäß. An beiden Seiten des Gerüsts sind Fetzen schwarzer Dachpappe befestigt, die lediglich

eine Teil-Durchsicht erlauben und beim Umschreiten der Skulptur Ausschnitte der Schlossarchitektur durchblicken lassen. Die räumliche „Entervention“ wird durch eine materielle erweitert: Schmitts fragiles Holzgerippe tritt in einen Dialog mit dem sie umgebenden Stein und bringt die Frage nach architektonischer Beständigkeit – ganz unabhängig von ihrer Funktionalität – in das Bewusstsein des Betrachters. Das Werk legt seine eigene Struktur offen und in diesem desidierten Anti-Illusionismus wird dem Betrachter nichts vorgetäuscht. Vielmehr erinnert die Konstruktion an Plakatwände und Werbetafeln, und die schwarzen Fetzen wirken nun wie ein inhaltlich kritischer Kommentar: Was gilt es an einem unbekanntem Ort zu bewerben? „Nichts“, entgegnet die schwarz Leere dem menschlichen Auge. Und im selben Moment wird der Besucher der scheinbar enigmatischen Antwort gewahr, der Kunst. In der Bescheidenheit der Materialien und Mittel verbirgt Schmitt das Geheimnis, das die Wirkmacht dieser Arbeit ausmacht: Nicht das Visuelle soll zur Selbsterkenntnis leiten, sondern die Raumwahrnehmung führt zur Selbsterfahrung. Dass seine Installation wie ein Exoskelett an die Stützstöcke von Rosen gemahnt, erscheint wie ein zartsinniger



Klaus Schmitt, **Die andere Seite ist Innen**, 2012, Installation in Bitburg, Holz

Hinweis, dass auch wir Menschen beim Entfalten Beistand gebrauchen können – und die Natürlichkeit erst in der Transformation erfragen und erkennen.

Brunnenhof

„Mich interessiert vor allem die Mitte“, charakterisiert Klaus Schmitt die Überzeugung seiner Kunst und findet im Brunnenhof der Universität ideale Voraussetzungen zum „entervenieren“. Im Zentrum des Hofes befindet sich ein runder Brunnen. Die Bodenmusterung der Hoffläche ist exakt darauf angelegt, in konzentrischen Kreisen in die quadratische Grundform des Hofes überzuleiten. Gleichschenklige Dreiecke füllen dabei die größer werdenden Kreiszwischenräume aus und leiten das Auge. In diese stille Harmonie des auf Renaissance-Höfe verweisenden Ortes, z. B. auf den nach Michelangelo Gedanken konzipierten Kapitolsplatz in Rom, pflanzt Schmitt seine Idee: Genau im Hofmittelpunkt platziert er einen strahlend weißen Kubus, der den Brunnen

überdeckt. Nicht nur kontrastiert das grelle Weiß mit den gedeckten Bodenfarben, auch bricht die rechteckige Form die strukturelle Ordnung des Hofes auf, und das funktionale Muster erscheint geradezu witzlos. Für den Betrachter ist das Störelement sichtbar, aber mehr noch, beim Beschreiten des Raumes wird es spürbar. Die Erwartungshaltung des Besuchers wird nicht bestätigt, und die Intensität, mit der der Kubus sich in das bzw. entgegen dem architektonischen Konzept geradezu einzuräumen scheint, animiert den Betrachter, die Unausgeglichenheit in Augenschein zu nehmen. Der aus alltäglichen Materialien hergestellte Würfel – Doppelstegpaletten, an denen Tuchfetzen im Wind flattern – greift den von Schmitts Arbeit im Rosenhof angestoßenen Dialog auf. Das tradierte Raum-Erlebnis des Brunnenhofes wird durch die temporäre Installation von Schmitts Kubus verbaut. Indem er den Ausgangspunkt des sich zentrifugal entfaltenden Konzeptes verändert, nimmt der Besucher die natürliche Funktion des Musters stärker wahr – und mag erst in ihrer Negierung die Idee der Überführung vom Runden ins Quadratische erkennen. Und in Relation zum Kubus erfährt er sich in der gesteigerten Selbstwahrnehmung beim Betreten als mobiles Störelement. Als störend, aber nicht zerstörend setzt Schmitts Werk einen neuen Impuls und erschließt sich somit nicht als alleinige Positionsbekundung, sondern als Eröffnung ungewohnter Perspektiven und Hinterfragung vorhandener Standpunkte.

Leonard Kaut

Stadtschloss (Universitätshauptgebäude) / City Campus

Kunsthistorisches Institut 3

Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn

Öffnungszeiten:

Semester: Mo–Do, 8–20 Uhr, Fr, 8–19 Uhr

Semesterferien: Mo–Do, 10–18 Uhr, Fr, 10–16 Uhr

Young-Jae Lee

*1951 in Seoul, Korea geboren,
lebt und arbeitet in Essen
www.kwm-1924.de

Koreanische Keramiktradition verbunden mit der Sprache des Ruhegebiets, dem Formenvokabular des Bauhauses und einer großherzig gelebten Werkstadttradition – Young-Jae Lee zeigt im Paul-Clemen-Museum (PCM) eine Installation einiger Keramikarbeiten. Die in Südkorea geborene Künstlerin lebt seit den 1970er Jahren in Deutschland und führt seit 1987 die Keramische Werkstatt Margaretenhöhe in Essen, auf dem Gelände der Zeche Zollverein. Sie wurde 1919 dank des „Hagener Impulses“ und Mäzenen Karl Ernst Osthaus ins Leben gerufen und durchlief ab 1927 eine Bauhaus-Ausrichtung, die mit dem Bauhaus-Schüler Johannes Leßmann ihren Anfang nahm. In Lees Installation zeigt sich die fortgehende Aktualität eines Verbundes zwischen asiatischen mit europäischen Traditionen. Lee präsentiert in ihrer Bodeninstallation im Foyer des Kunsthistorischen Instituts die Unendlichkeit der Variationsvielfalt, die der koreanischen Keramiktradition innewohnt, welche in ihrem Heimatland eine hohe kulturelle Bedeutung genießt. Alle gezeigten Gefäße basieren auf den Grundformen Kugel, Zylinder oder Kegel. Hieraus erwachsen Gefäßtypen aus

der Alltagskeramik Koreas, wie Schalen, Vasen oder andere Aufbewahrungsgefäße und verbinden sich mit dem nüchtern-strengen und modernistischen Formenkanon der 1920er Jahre. Im PCM treffen Lees Objekte auf die aufgeladenen Räumlichkeiten des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses, nun Lehrort des Kunsthistorischen Instituts sowie des musealen Kontextes selbst. Die Keramiken sind hier, anders als die Sammlungsobjekte wie Gipsabgüsse von Skulpturen oder Büsten und Lehr-Remades nicht auf Sockeln oder hinter Glas gezeigt, sondern unmittelbar auf dem Boden. Welchen Einfluss hat die Platzierung auf dem Boden auf die Wirkmacht der Objekte? Welche Grenzen ziehen wir immer noch in unserer westlichen Betrachtung zwischen Kunst, Kunsthandwerk, Kultur und Kult? Die Objekte stehen nebeneinander in einer Gruppe und doch steht jedes Objekt für sich in seiner Individualität. Durch die Nebeneinanderstellung werden die Ähnlichkeiten in Form und Farbe sichtbar, aber umso mehr auch ihre Unterschiede. Ihre Individualität zeigt sich in der materiellen Zusammensetzung, den leichten Form- und Farbabweichungen und

Ombres portées: Duchamp'sche Lehr-Readymades

Präsentation in der Oberlichtdecke nach einer Idee
von Maria Eichhorn und Michael Stockhausen

Das Paul-Clemen-Museum des Kunsthistorischen Instituts versteht sich als Studien- wie Lehrsammlung mit einer vierteiligen Abgußsammlung und Werken zeitgenössischer Kunst. Neben den Gipskulpturen und -objekten vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, die im 1:1-Format eine den Originalen nahe kommende Kunst-Betrachtung bieten können, haben sich in den vergangenen Jahren Nachbildungen von Werken Marcel Duchamps aus dem 20. Jahrhundert in die Sammlung eingereiht. Von der „Schneeschaufel“ „Fountain“ bis hin zu einem „Flaschentrockner“ finden sich museal auf Sockeln präsentiert verschiedene „Lehr-Readymades“ nach Arbeiten des französischen Künstlers.

Marcel Duchamp wehrte sich schon früh radikal und erkenntniskritisch gegen tradierte Kunstbegriffe angesichts ihrer bürgerlichen Vermarktung. In der ersten Hälfte der 1910er-Jahre entwickelt er Objekte, die er seit 1916 „Readymades“ nannte und die aus vorgefundenen oder gekauften Objekten bestehen. Zu den bekanntesten Readymades dieser frühen Phase gehören u.a.

das „Fahrrad-Rad“, der „Flaschentrockner“ oder die „Schneeschaufel“ mit der Aufschrift „In advance of the broken arm“. Einen ersten Ausstellungsversuch unternahm Duchamp in New York 1917: Er sandte zur Ausstellung für den „Society of Independent Artists“ ein seriell hergestelltes Pissoir ein, welches er am Beckenrand mit „R. Mutt, 1917“ signierte, umgekehrt aufstellte und mit „Fountain“ betitelte. Die Ablehnung dieses Objekts für die Ausstellung löste eine öffentliche Debatte über die Kriterien von Kunst aus.

Zur gleichen Zeit beschäftigte sich Marcel Duchamp auch mit der Fotografie, die für ihn eine wichtige Rolle spielte – nicht nur, aber auch zur Dokumentation seiner Werke im Verhältnis zum Raum. In der Stuttgarter Staatsgalerie ist eine kleinformatige Fotografie mit dem Titel „Ombres portées“ (Schlagschatten) von 1918 erhalten, die das Schattenspiel vier verschiedener Readymades auf einer Wand zeigt. Zusammengebracht hatte Duchamp für die Fotografie das „Fahrrad-Rad“ (1913), den „Hutständer“ (1917), „Mit verstecktem Geräusch“ (1916) und „Reise-Skulptur“ (1918), die allesamt



Young-Jae Lee, Zylindervasen, o.J., Keramik, Ausstellungsansicht Museum für Asiatische Kunst in Berlin 2011, Foto: Jiwon Jung; Young-Jae Lee/Keramische Werkstatt Margaretenhöhe, Essen

den unvorhersehbaren Ergebnissen der Brennvorgänge.

Nicht nur die Objekte erzeugen in ihrer Zusammenstellung eine Eigendynamik, auch die Architektur und die Keramiken treten in einen Dialog und werden zu einer eigenen Einheit. Die Schalen als abgeschlossene Räume reagieren auf den sie umgebenden architektonischen Raum. Es entsteht ein harmonisches Spannungsverhältnis zwischen der Materialität des glänzenden, kalten, steinernen Bodens und den unterschiedlichen warmen und kalten Oberflächen der Keramiken.

Young-Jae Lee trifft mit ihren Keramiken einen Nerv. Das Geschirr, die Vasen, Schalen und Gefäße – sie berühren uns

auf einer tieferen Ebene und appellieren an ein Bedürfnis nach Handgemachtem inmitten der industriellen Serienproduktionen. An Lees Objekten kann man die Spuren der Herstellung erkennen, sie werden nicht kaschiert, sondern sind Teil des Werks, welche die physische Arbeit sicht- und erfahrbar machen und an deren Bedeutung erinnern.

Young-Jae Lee verdeutlicht eindrucksvoll die Balance zwischen dem künstlerischen Anspruch und Handwerk, zwischen Werten und Funktionen von Keramikgefäßen und fordert unseren eurozentristischen Blick heraus, indem sie mit ebenjenen Kategorien spielt.

Joëlle Warmbrunn



bereits im Titel auf das Thema der Bewegung deuten. Hinter der Aufnahme verbirgt sich eine Verdichtung aus mehreren zeitgenössischen Diskursen – von der bereits angesprochenen Beweglichkeit im Nachdenken über Kunst bis hin zu einem Einbezug von Zeitlichkeit, die sich im Anschein des leichten sich-hin-und-her-Wiegens der Objekte, einem Mobile gleich, zeigt.

Das Foyer wird über eine Glasdecke und dem dahinterliegenden offenen Dachstuhl mit Tageslicht versorgt. Anlässlich der ENTERVENTIONALE wurden die „Lehr-Readymades“ (Flaschentrockner, Fahrradrad, Schneeschaukel, Pissoir) auf dem Dachboden angebracht. Die Objekte werden als Schatten im Gegenlicht sichtbar.



oben: **Fountain**, (Lehr-Readymade), Paul-Clemen-Museum, Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba

unten: **Flaschentrockner**, (Lehr-Readymade), Paul-Clemen-Museum, Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba

Maria Eichhorn

Rose Valland Institut, 2017

Bibliothek und Leseraum

Thematische Handbibliothek

Im großen Lesesaal des Kunsthistorischen Instituts (KHI) fügt sich Maria Eichhorns *Bibliothek und Leseraum* still in den Kontext der Institutsbibliothek ein. Die Künstlerin, zurzeit Artist in Residence im Zuge des Georg-Simmel-Künstlerstipendiums am Käte-Hamburger Kolleg (KHK) in Bonn, zeigt hier einen von neun Teilen des interdisziplinären künstlerischen Projekts *Rose Valland Institut (RVI)*. Es wurde 2017 im Rahmen der *documenta 14* gegründet. Nach der französischen Kunsthistorikerin Rose Valland benannt, die als Kunsthistorikerin die Plünderungen der Nazis während der deutschen Besatzungszeit in Paris dokumentierte, erforscht das RVI die Enteignung der jüdischen Bevölkerung und ergründet Fragen zu Eigentum von Kunstwerken, Grundstücken, Artefakten oder Bibliotheken.

Auf drei Leisten stehen im großen Lesesaal des KHIs Bücher zur Verfügung, die zum Lesen, Recherchieren und Erinnern einladen. Eichhorns Auswahl thematisiert NS-Raubkunst, Provenienz- und Restitutionsfragen und geht

zudem größtenteils auf die Bibliographie aus *Witnessing the Robbing of the Jews. A Photographic Album, Paris, 1940–44* (Bloomington: Indiana UP, 2015) von Sarah Gensburger zurück. Die Liste wurde um weitere ausgewählte Literatur zu NS-Raubkunst sowie zu Provenienz- und Restitutionsfragen ergänzt. Es handelt sich hierbei um einen Appell, sich mit der Vergangenheit Deutschlands auseinanderzusetzen, denn die Folgen des Nationalsozialismus betreffen nicht nur die im Schlaglicht der Öffentlichkeit stehenden Kunstwerkrestitutionsen, sondern Bereiche beinahe jeden materiellen Eigentums und sie reichen bis in die Gegenwart. Das Unrecht ist immer noch allgegenwärtig. Noch immer sind Besitz- und Eigentumsverhältnisse von Objekten in privatem oder öffentlichem Besitz ungeklärt.

Maria Eichhorn erweitert die künstlerische Praxis als intervenierende institutionelle Kritik und fokussiert das die Kunst umgebende Feld. Welche Rahmenbedingungen bestimmen oder haben den Kunstbetrieb in der Vergangenheit bestimmt? Wie setzt sich

die kunstgeschichtliche Forschung mit den Kontexten auf dem Kunstmarkt, mit rechtlichen Fragen über Eigentum auseinander?

In *Bibliothek und Leseraum* werden die Rezipierenden durch die zur Verfügung gestellte Literatur eingeladen, sich mit jenen Thematiken auseinanderzusetzen. Spätestens seit dem Fall Gurlitt im Jahr 2013 gibt es ein breiteres öffentliches Bewusstsein für die Thematik NS-Raubkunst. Auch auf universitärer Ebene wurde ein Bedarf an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung erkannt. Seit dem Wintersemester 2019/20 besteht in Bonn die Möglichkeit, sich in den Masterstudiengang „Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns“ einzuschreiben. Doch setzt sich Eichhorn mitnichten erst seit dem berüchtigten „Schwabinger Fund“ mit Fragen der Restitution und des Sammelns auseinander: Exemplarisch seien hier die Arbeiten „Restitutionspolitik“, 2003 im Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, oder „In den Zelten ...“, 2015 im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, genannt.

Die Publikationen der thematischen Handbibliothek liegen jeweils – soweit lieferbar – in den deutschen, englischen und französischen Ausgaben vor.

Zusätzlich zur Station im Lesesaal wird der Film „*The Last Goldfish*“ von Su Goldfish im kleinen Übungsraum des Kunsthistorischen Instituts gezeigt. Mit dem Film erzählt die Dokumentarfilmerin aus Sydney ihre Familiengeschichte, die

von Australien über Trinidad bis in die 1920er Jahre der Kurstadt Bad Ems an der Lahn zurückgeht. Hier besaßen ihre Großeltern einst ein koscheres Hotel für jüdische Gäste; 1942 wurden sie in das KZ Theresienstadt deportiert.

Joëlle Warmbrunn

Mit herzlichem Dank für die Unterstützung an Prof. Dr. Birgit Münch, Geschäftsführende Direktorin des Kunsthistorischen Instituts.

Auszug aus der Filmbeschreibung:

The Last Goldfish

A daughter's search for her lost family stretches from Australia to Trinidad to WWII Germany. Rich with archival images, Su Goldfish's autobiographical documentary echoes through all those touched by forced migration.

Manfred Goldfish tried to suppress the trauma that made him a refugee in 1939. When his filmmaker daughter unearths her father's extraordinary story, she also discovers she was thirteen following an attempted military coup. As a child, Su didn't realize she was white. As an adult, she finds a new family in Sydney's queer community, learns she is Jewish and that she has half-siblings on the other side of the world. A gripping and deeply-moving story of one's search for the story of her life.
Sprache: Englisch, Dauer: 81 min.

Tägliches Film-Screening „The Last Goldfish“, ab dem 10. Februar 2020 im kleinen Übungsraum des



Maria Eichhorn, Rose Valland Institut, 2017, documenta 14, Detail: Bibliothek und Leseraum, Thematische Handbibliothek Rose Valland Institut, Foto: Mathias Voelzke

Kunsthistorischen Instituts (zu den Öffnungszeiten des Kunsthistorischen Instituts, vorlesungsfreie Zeit).

Preview-Screening:

Montag, 13. Januar 2020, 18 Uhr (HS I der Universität Bonn, Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn)
Gespräch mit Maria Eichhorn (Künstlerin und Gründerin des *Rose Valland Instituts*) und Dr. Lucy Wasensteiner (Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht an der Universität Bonn). Im weiteren Rahmenprogramm gibt es zudem eine Podiumsrunde mit Maria Eichhorn.

Mit herzlichem Dank für die großzügige Leihgabe der Handbibliothek an das Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“, Internationales Kolleg für Geisteswissenschaftliche Forschung der Universität Bonn, namentlich Prof. Dr. jur. Dr. h. c. Werner Gephart.

Dienstag, 24. März 2020, 18:00 Uhr ROSE VALLAND INSTITUT

Podiumsrunde mit Maria Eichhorn und Gianmaria Ajani, Anne-Marie Bonnet, Werner Gephart, Martin Przybilski im Max-Weber-Vortragsraum des Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“ Internationales Kolleg für Geisteswissenschaftliche Forschung

Center for Advanced Study in the Humanities „Law as Culture“
Konrad-Zuse-Platz 1–3, 53227 Bonn

Boris Nieslony

*1945 in Grimma,
lebt und arbeitet in Köln
www.asa.de

Was sehe ich überhaupt, seit 2000

Der Titel der Arbeit scheint wie für Kunst-historiker*innen gemacht, ist doch hier das Sehen zentral. Und eine der Hauptaufgaben besteht darin, das v.a. visuell Wahrgenommene zu verworten und verorten. Doch während man mit ikonographischen der stilgeschichtlichen Analysen der Kunst zu Leibe rückt, wird gezähmt, was das Schauen an zweifelndem Staunen freisetzen kann. Man sieht nur was man weiß, heißt es, – aber „was sehe ich überhaupt“?

Boris Nieslony stellt das Sehen ins Zentrum seiner seit 2000 entstehenden Werkreihe und zeigt im Kunsthistorischen Institut zehn Arbeiten im A2- und A3-Format. Im Zentrum eines jeden Blattes befindet sich eine aus Zeitungsartikeln oder Magazinen ausgeschnittene Fotografie, um die herum handschriftlich Beobachtungen, Begriffe und Analysen angeordnet sind. Sie notieren Sichtweisen in Beziehung zu dem aufgeklebten Ausschnitt, fassen visuelle Details in Schrift, stellen Fragen, erweitern Wort um Wort das Bild – und das Sehen. So können Nieslonys Untersuchungen auch als Bild- wie Sichthäutungen umschrieben werden, die einen theoretischen Zugang eröffnen und ein über die einzelne Fotografie hinausgehendes, vergleichendes Denken anstoßen. Was macht

das Bild und wie? Was sedimentiert sich in ihm und sagt es über Geschichte, Gegenwart oder uns aus?

Der gefragte Performer, der sich in seinem Kunststudium in Berlin und Hamburg eigentlich der Malerei gewidmet hatte, legte diese in den 1970er Jahren ad acta und gründete in den 1980er Jahren u.a. das heute noch bestehende, internationale Performancekollektiv „Black Market International“. Bei all diesen Schritten stand er mit dem fotografischen Bild in enger Zwiesprache. Seine älteste und bis heute fortgeführte Werkreihe „Menschen, denen ich gerne begegnen möchte“, begann er 1969. Freihändige Cut-outs u.a. aus Magazinabbildungen, in denen er an den unmöglichsten Stellen Gesichter erkannte, die er im Silhouetten-Schnitt mit der Schere herausarbeitet. Als Nieslony sich der Malerei ab- und neuen Medien zuwandte, war es die Fotografie, die ihn zunächst beschäftigte. Das lange Einsehen in selbige war sein erneutes Studium: Wie macht ein Mensch etwas auf einer fotografischen Reproduktion, wie bewegt er sich, welche Gesten und Blicke werfen wir einander zu und was machen die Gegenstände und Dinge? Aus diesen und ähnlichen Fragestellungen entstand sein umfassendes Bild- wie Begriffsarchiv, welches er das „Anthropognostische



Boris Nieslony, *das es geschieht*, Installationsansicht, Museum Ratingen 2019, Foto: Thomas Reul

Tafelgeschirr“ nennen sollte und das zum Zentralnervensystem seines Schaffens wurde. Den umfassendsten Einblick in dieses gewährte er bisher 2015 in einer Ausstellung im Bonner Künstlerforum: „Liegen. Sitzen. Stehen. Gehen. Springen. Fliegen/Fallen. Was Menschen tun und wie.“ Die einmalig „inspirierte und inspirierenden Bilderflut“ (Generalanzeiger Bonn) war damals streng vergleichend in Clustern zu 7 x 7 Fotografien angeordnet, ohne jede Einarbeitung des Künstlers, ein Konvolut aus 3000 Abbildung in regelmäßigen Rastern über zwei Etagen direkt auf der Wand.

Hier, in den A3- und A2-Formaten im Kunsthistorischen Institut, steht das Einzelbild im Vordergrund der

Untersuchung: Ein Mann träumt vom Fliegen, Politiker in der Diskussion, Detailansicht eines Stacheldrahtzaunes, gehende Passanten – gewöhnliche Motive, möchte man auf den ersten Blick meinen. Da die Bildunterschriften ebenfalls abgeschnitten wurden, ist der Blick auf sich allein gestellt. Notizen wie „KZ“ geben mitunter einen Hinweis auf die Herkunft. „Ritus der Aktivität – Handhaltung, Prinzip Führung“, „Werbephoto, Mode, Das Warenzeichen – Körperhaltung eingetragen“ oder „Exotik als Staffage“ sind Aufzeichnungen, die dem Bild mit den beiden Frauen zugordnet sind. Im Vordergrund ein westliches Model mit Sonnenhut, im Hintergrund eine dunkelhäutige Dame, die eine Schale auf dem Kopf trägt. Ähnlich des Mythologen im Roland Barth’schen Sinne sieht Nieslony in den Fotografien jedoch kein „natürliches“ Dokument der Wirklichkeit, sondern ein gemachtes. Immer wieder wird die Frage nach dem Standpunkt des nicht zu sehenden Fotografen gestellt.

Während andere Künstler*innen sich konzeptuell oder ironisch das gefundene Bildmaterial aneigneten, es montierten, poppig übermalten oder kommentierten, zeugen die hier zu sehenden Werke von einer tiefen Faszination und dem stauenden Schauen. Dieser Hunger nach

Bildern im besten Sinne hat Boris Nieslony unzählige Abbildungen „schmecken“ lassen. Er hat sie für seine Performances genutzt, inkorporiert, hat sich ihnen in Dunkelkammer- oder Kopierexperimenten genähert, sie in installative Situationen überführt. Anhand der z.T.

zeichnerisch erarbeiteten Bildanalysen werden wir Zeugen eines so erfahrenen wie anregenden Sehens, das eine Frage nicht loszulassen scheint: Was sehe ich überhaupt“.



Klaus Schmitt, *Loop*, 2018, Aquarell, 40 x 50 cm
Klaus Schmitt, *o.T.*, 2019, Aquarell, 75 x 105 cm

Klaus Schmitt

*1955 in Korschenbroich,

lebt und arbeitet in Mönchengladbach

www.klausschmittart.de

Auch inmitten der Skulpturensammlung mittelalterlicher und Renaissance-Gipsabgüsse des Paul-Clemen-Museums im Kunsthistorischen Institut verfolgt Klaus Schmitt sein übergeordnetes Ziel, dem Betrachter ein neues Raum-Erlebnis zu ermöglichen. Schien ihm im Rosen- wie im Brunnenhof kräftige, strukturelle Eingriffe geboten, um mit den Installationen im Raum dessen „Natur“ zu überprüfen, genügt ihm nun ein subtiler Interventionsmodus zur Ergründung der Raumpotenzialitäten. Die Privatgemächer des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses mit ihren niedrigen Decken lassen noch immer intime Illusionen zu, und jede krasse Entervention hätte leicht als ungelinktes Eindringen missverstanden werden können. Schmitts lasierte Aquarelle fügen sich jedoch elegant in die Skulpturensammlung ein: Die Farblinien scheinen wie auf die Wand gemalt und muten als ständiger Teil der Sammlung an. Dabei stechen sie besonders zwischen den weißen Figuren heraus. Zuweilen bilden sie geometrische Formen wie Kreuze, Sterne oder Kreise und mit ihrer modernen Ästhetik provozieren sie die klassischen Renaissance-Schönheiten. Schmitt erarbeitet sich diese Formen von

ihrer Mitte her, sie werden ihm im Malprozess greifbar, in dem sie zunehmend Gestalt annehmen. Das Ineinanderlaufen der Farben, das durch Verlauf- und die Nass-in-Nass-Technik ermöglicht wird, erzeugt eine räumliche Tiefe. Die bunte Farbigekeit verfließt in den Formen und die geplante lineare Ordnung scheint ins Wanken zu geraten. Bei dieser Arbeitsweise gibt der Künstler die Kontrolle teilweise aus der Hand – ein Schritt, den ein Renaissance-Bildhauer niemals gewagt hätte. Auf dem durchscheinenden oder ausgesparten Grund der Aquarelle, der hier auch auf das „Non-finito“ verweisen mag, kristallisiert sich die Körperlichkeit der Pinselstriche heraus. Die Dreidimensionalität der Skulpturen findet so in den raumbildenden Farblinien ihr Pendant. Das zweidimensionale Papier verblasst, und Bildraum und realer Raum verlieren in der Wahrnehmung des Betrachters an Deutlichkeit. Gleichsam einer „recherche de l'espace perdu“ hängt Schmitt seine charakterhaften Aquarelle zwischen die Gipsabgüsse der Italienabteilung und fordert den Besucher auf, sich auf die Suche nach dem Raum-Erleben zu begeben.

Leonard Kaut

Türme des Kurfürstlichen Schlosses in Bonn 4

Hauptgebäude der Universität Bonn

Am Hof 1, 53113 Bonn

Roberto Uribe-Castro

*1974 in Bogotá, Kolumbien,
lebt und arbeitet derzeit in Berlin
www.robortouribecastro.de

Landmark, seit 2016



Roberto Uribe-Castro, Landmark (Detail außen),
2016, Plattenbauvereinigung Berlin, Foto: o.N.

Wie oft gehen wir an den Gebäuden einer Stadt vorbei, ohne diese bewusst wahrzunehmen? Das Hauptgebäude der Universität Bonn ist ein solcher Ort. Eines der berühmtesten Bauwerke Bonns liegt im Zentrum zwischen Einkaufsmeile, Hauptbahnhof und Rhein. Als gewohnter Bestandteil des Alltags betrachten viele das Schloss jedoch häufig nicht mehr aktiv. So wird etwa in den Augen vieler Studierender das historische Gewand zur Hülle für Lehre, Kommilitonen, Bücher und Creditpoints. Der steinerne, geschichtsträchtige Rahmen verblasst mit der Zeit.

Im Rahmen der Enterventionale#2020 installiert Roberto Uribe-Castro an der Balustrade der vier Türme des Kurfürstlichen Schlosses weiß-rotes Absperrband. Ein ungewohnter Anblick, der den Betrachter zweifeln lässt: Handelt es sich hier um einen ästhetischen Eingriff oder um die Markierung einer Baustelle? Der Künstler verändert das Aussehen eines Wahrzeichens. Das Absperrband als klassisches Warnsignal fängt den Blick der Spazierenden augenblicklich ein und animiert zeitgleich zum Stillstehen und Abstandhalten.

Mittels temporärer „Eingriffe“ verändert der gebürtige Kolumbianer Roberto Uribe-Castro das Bild des Raumes und lässt uns so neu über dessen geschichtliche Relevanz stolpern.

Mit „Landmark“, einer Reihe, die Uribe-Castro seit 2016 verfolgt, thematisiert er die stetigen Veränderungen und die facettenreiche Vergangenheit des Kurfürstlichen Schlosses und seiner unmittelbaren Umgebung. Der Künstler regt dazu an, innezuhalten, sich mit der Geschichte des Ortes auseinanderzusetzen und über die gegenwärtige Situation hinaus die Komplexität des Gebäudes zu erfassen.

Uribe-Castro studierte Architektur an der Universität der Anden, Bogotá, und schloss ein Master-Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee ab. In seinen Arbeiten beschäftigt er sich mit dem Zusammenspiel zwischen der Architektur eines Ortes und seinem historischen Hintergrund.

Schließlich liegen bewegte Zeiten hinter dem Ort: Die umfassende Baugeschichte

beginnt Mitte des 16. Jahrhunderts, nach zahlreichen Zerstörungen, Bränden und Wiederaufbauten schenkt der preußische König 1818 das nur in Teilen neuerrichtete Gebäude der Friedrich-Wilhelms-Universität, welche dieses bis heute als Hauptgebäude nutzt. Während des Zweiten Weltkriegs wird das Schloss erneut stark beschädigt, die Baumaßnahmen zur Wiederherstellung dauern bis 1951 an. Über die jahrhundertlange Baugeschichte hinaus beinhaltet das Schloss die Erlebnisse derer, die hier lebten, arbeiteten oder studierten. Aufgrund seiner zentralen Lage und des angrenzenden Hofgartens lassen sich die Türme auch aus der Entfernung beobachten. Der Standort der Installation erweitert die Intervention des Künstlers in den Raum. So beschränkt sich das Werk nicht allein auf das Kurfürstliche Schloss, auch der Hofgarten wird als Park der Universität und als ehemaliger Garten der Residenz einbezogen.

inhaltliche Veränderungen mit sich, die generelle Sanierung bedeutet baulichen Wandel. Darüber hinaus finden sich auch im gesamten gesellschaftspolitischen Kontext vermehrt zahlreiche Veränderungen. Aber auf welcher Seite der Absperrung sehen wir uns? Im Kreis reaktionärer Strömungen oder als Mitbegründer einer neu gestaltenden Zukunft?

Roberto Uribe-Castro setzt den Fokus bewusst auf die prominenten Ecktürme des Schlosses. Sie sind Zeugen der Geschichte, berichten von politischem Protest, von Kriegszeiten und kurfürstlichem Glanz. Gleichzeitig impliziert das Gebäude den Wandel der gegenwärtigen Zeit. Wissen um das Vergangene bedeutet Zukunft. Der Blick auf die Türme animiert dazu, sich über das eigene Mitgestaltungspotential bewusst zu werden. Die Installation richtet die Aufmerksamkeit auf das Gestern, das Heute und das Morgen – vereint im Hauptgebäude der Universität.

Valentina Korte

„Landmark“ beschränkt sich nicht bloß auf die Vergangenheit. Wir befinden uns in Zeiten des Umbruchs. Das Absperrband markiert die Veränderungen, die uns bevorstehen. So zieht der neue Status der Uni Bonn als Exzellenz-Universität

Esteban Sánchez

Vom & Für, 2020. Eine Soundinstallation

Eine leise Entervention mit dem Ziel der eigenen Vergegenwärtigung und Bewusstwerdung stellt die Soundinstallation des kolumbianischen Künstlers Esteban Sánchez dar. In dem überdachten Durchgang zwischen Ehren- und Arkadenhof der Universität Bonn ist aus einem Luftschacht eine Stimme zu hören, die den Bewegungsablauf des Gehens, beschrieben durch Gilles de la Tourette (Arzt und Wissenschaftler und Namensgeber des Tourette Syndroms) thematisiert.

Die Beschreibungen der Tonspur sind detailliert und doch poetisch. Zudem ist die Symbolträchtigkeit im Akt des Gehens bzw. des Schreitens bemerkenswert, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der Evolution des Menschen als Gattung und der Tatsache, dass wir die einzige Spezies sind, die sich auf diese Art und Weise bewusst fortbewegt. Andererseits ist auch die wortwörtlich schritt-weise Entwicklung des Menschen hin zu einem eigenen, sich selbst bewussten Individuum durch das Gehen Thema der Soundinstallation. So steht der Vorschlag im Vordergrund, einen nach innen gewandten Blick auf

sich selbst zu richten, ein Erwachen des Bewusstseins über subtile, triviale, fast unmerkliche Dinge und Sachverhalte, die wir in der Hektik des Alltags nicht mehr wahrnehmen, die uns aber zu dem machen, was wir sind und die unser aller Leben ausmachen.

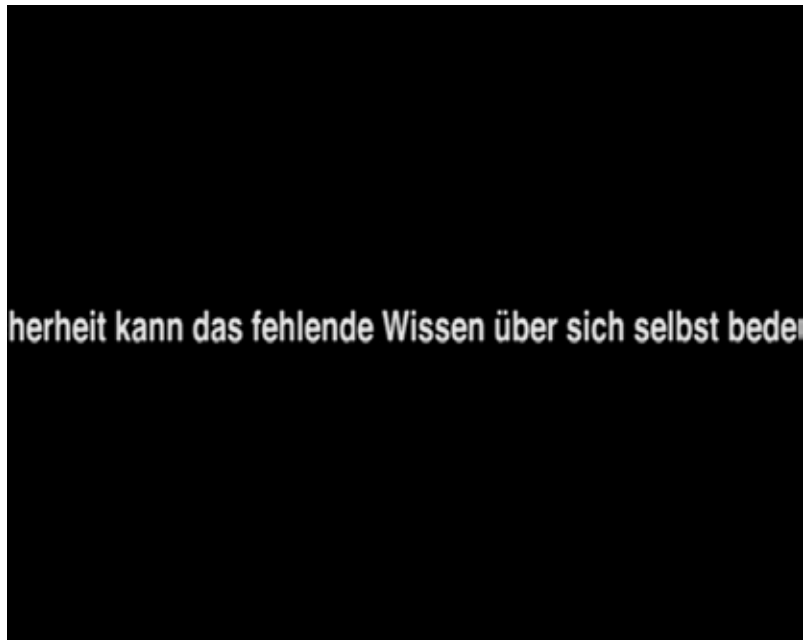
Der Durchgangsort wird zum Korridor des Innehaltens und des sich Erinnerns über den Wert von Dingen, die versteckt sind, oftmals unsichtbar und unberührbar, Prozesse in der näheren Umgebung wie im eigenen Körper – genau beschrieben in der neu vertonten Aufnahme: Das Gehen/Schreiten als bewusster Akt des sich Fortbewegens und der Wahrnehmung der sich verändernden Umgebung – im Gegensatz zu unserem alltäglichen Hinterherlaufen der Zeit und dem bloßen Erreichen eines Ortes.

Zum Selbstverständnis des transdisziplinären Künstlers Esteban Sánchez gehört das Stören unseres unbewussten „Dahinlebens“, welches uns am Abend manchmal fragen lässt, wohin die Zeit verflogen ist. Eine Tonspur als Anstoß zum Nachdenken an einem Ort der Forschung und Lehre. Könnte dies ein Multiplikator werden, sich intensiver



auf strukturelle und essentielle Werte zu fokussieren? Wie wäre es, wenn ein Text über das Gehen die Universität als Forschungs- wie Lehrort erneut auf den anthropologischen, humanistischen Sinn verwies, der von Herder, Goethe und Schiller ausstrahlte, und so die Kluft zwischen Elfenbeinturm und gesellschaftlicher Realität minimierte?

Maria-Angelika Eckl



oben: **Esteban Sánchez, *Visualisierung für Vom & Für***, 2020, Foto: Esteban Sánchez

unten: **Esteban Sánchez, *Was Unsicherheit Bedeutet***, Filmstill, 2016–2020, Videoinstallation

Esteban Sánchez

*1982 in Bogotá, Kolumbien,
lebt und arbeitet in Köln
www.esteban-sanchez.com

Was Unsicherheit Bedeutet, 2016–2020

Eine Videoinstallation

Zusätzlich zu seiner Soundinstallation im Kellergewölbe des Schlosses präsentiert Esteban Sánchez eine Videoarbeit im ersten Stock des Hauptgebäudes der Universität. In dem lichtdurchfluteten Gang zwischen Festsaal und Philosophischem Institut, einem der vielleicht schönsten, zum Lustwandeln verführenden Flure des Hauptgebäudes, positioniert der Künstler einen alten Hantarex-Bildschirm.

Das hier gezeigte Video besteht aus einem zentral verlaufenden Schriftband. Mit den Sätzen, die man Weiß auf Schwarz liest, identifiziert man sich auf eigentümliche Weise sofort – vielleicht liegt es daran, dass sie in der Ich-Perspektive verfasst sind. Direkt überträgt man die melancholisch-hinterfragende Stimmung auf sich selbst – wie würde ich reagieren? Wären das meine Worte, wenn es um Unsicherheit ginge? „Was Unsicherheit Bedeutet“ ist eine sehr intime und persönliche Arbeit des Künstlers. Ganz reduziert, mit einfachsten

Mitteln und in insgesamt nur fünf Sätzen regt sie eine innere Diskussion über die Unsicherheit des Ich-Seins in der Welt, über (Selbst-)Vertrauen, gesellschaftliche Funktionen und soziale Regeln an, die einen für längere Zeit beschäftigen. Funktioniere ich so, wie ich sollte? Will ich ein Mitglied der Gesellschaft sein oder verleugne ich mich, wenn ich anders bin?

Zeitlose Fragen, die über das Dasein in der Welt spekulieren, die nationale Grenzen oder religiöse Ansichten außen vor lassen, die Einblicke ins Innen geben und in selbiges blickend machen. „Sonst könnte ich stolpern und handeln wie ein Mensch“, lautet der abschließende Satz. Lädt Esteban Sánchez im Arkadenhof mittels einer Klanginstallation dazu ein, über den Hörsinn das Gehen zu reflektieren, werden wir nun lesend, in einer schriftbasierten Videoarbeit angeregt, unser Menschsein im Stolpern zu begreifen.

Schlosskirche 7

An der Schlosskirche 4, 53113 Bonn
www.etf.uni-bonn.de/de/schlosskirche

Öffnungszeiten:

Semester: Mo–Fr, 13–15 Uhr
 Vorlesungsfreie Zeit: Di–Do, 10–15 Uhr



Roberto Uribe-Castro, *Oh Jehova, quam ampla tua opera sunt*, 2020,
 Drahtgestell, Holzstab, Stoff

Roberto Uribe-Castro

*1974 in Bogotá, Kolumbien,
 lebt und arbeitet derzeit in Berlin
www.robertouribecastro.de

OH JEHOVA, QUAM AMPLA TUA OPERA SUNT, 2020

Der international agierende Künstler Roberto Uribe-Castro verweist durch temporäre Eingriffe und durch die Einbeziehung von Objekten und Materialien, welche entweder bereits vorhanden sind oder hinzugefügt werden, auf koloniale Vergangenheit und einschneidende politische wie historische Ereignisse. Er lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie sich diese über die Zeit hinweg – bezogen auf Architektur, Stadtlandschaften und Natur – eingeschrieben haben und immer noch fortschreiben. Im Rahmen des Ausstellungsparcours hat er verschiedene Arbeiten entworfen, darunter auch eine für die Bonner Schloßkirche. Die Schloßkirche der Universität liegt verborgen im Ostflügel des Universitätshauptgebäudes. Durchschreitet man die beiden Eingangstüren, ist man meist überrascht von der Architektur des Innenraums, die man so nicht unbedingt erwartet: In hellem Gelb und Weiß erstrahlt der klassizistische Stil der Kirche, die ihr Aussehen unter dem Einfluss von Karl Friedrich Schinkel erhalten hat. Auch

Beethoven spielte seinerzeit bereits hier, als die Schloßkirche noch Kapelle des Kurfürstlichen Erzbischofs war.

Für die Enterventionale#2020 wagt der kolumbianische Künstler eine ungewöhnliche Verbindung von Kirche und Naturwissenschaft: Er wählte mehrere Vogelarten aus dem Sammlungsbestand des Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig aus und platziert diese an unterschiedlichen Stellen innerhalb der Kirche. Im Museum selbst füllte er die nun entstandenen Leerstellen mit unter Stoff verhüllten Drahtgestellen, die die jeweilige Vogelsilhouette wiedergeben (s. S. 54). Die dortigen Erläuterungen verweisen auf den derzeitigen Standort in der Schlosskirche. Die präparierten Vögel aus dem Museum, u.a. ein imposanter Kondor, ein Storch oder ein Halsbandsittich, verändern die Atmosphäre des Kirchenraumes und somit dessen gesamte Raumwirkung. Zudem besitzen die ausgewählten Vögel in unterschiedlichen Kulturen verschiedene

Bedeutungen, sind mit Kulturen, Riten und religiösen Vorstellungen verbunden. So war der Kondor den Inka als Bote der Sonne heilig, die Mapuches assoziierten den Vogel mit Weisheits-, Gerechtigkeits-, Freundlichkeits- und Führungswerten.

Die Anregung, Kirche und Natur zusammenzudenken, erhielt Uribe-Castro bei seinem Besuch des Zoologischen Museums. Denn genau hier fand er den titelgebenden Verweis auf Jehova und die Herrlichkeit seiner Schöpfung. Heute mag es verwundern, dass in einem Leibniz Forschungsmuseum dieses Gotteslob nahe des Ausgangs prangt, doch standen Glaube und Forschung in engem Zusammenhang – ein nicht immer leichtes, doch Achtung und Respekt gebietendes Verhältnis. Carl Linné, der die Grundlagen der modernen botanischen und zoologischen Taxonomie schuf, stellte beispielsweise beispielsweise in einigen seiner Publikationen ebendieses Psalm 104:24 und Verweis auf die großartigen und zahlreichen Werke Gottes demutsvoll voran.

Mit seiner Entervention verbindet Roberto Uribe-Castro jedoch nicht nur Glaubenssysteme und führt sie an einem Ort

zusammen, er spielt gleichzeitig auch auf das menschenverursachte Artensterben an. Der Klimawandel oder auch jüngst die verheerenden Waldbrände in Südamerika oder Australien reduzieren den Lebensraum verschiedener (Vogel-) Arten drastisch auf ein bedrohliches Minimum. Storch, Kondor, Goldkuckuck – sie alle stehen auf der Liste bedrohter Arten. Nicht so der Halsbandsittich, der jedoch als Neozoon auf eine andere Weise das Artensterben thematisiert: Von Menschen ausgesetzt und von der Erderwärmung profitierend breitet sich der Vogel immer mehr aus und verdrängt dabei einheimische Arten.

Die Verbindung von Kirche und Naturwissenschaft, von Glaube, Kult und Klimawandel – sie veranlasst uns dazu, uns zwischen verschiedenen Räumen zu bewegen. Jeder dieser Räume entspricht einem anderen Weltverständnis, aber heute – angesichts der Dringlichkeit zu handeln – ist es vielleicht eher das, was uns verbindet als das, was uns trennt.

Lara Christine Seidelmann

Uta von Naumburg & Begleiter

Gipsabgüsse (Originale um die Mitte des 13. Jahrhunderts)

„... das macht SiNN“ – ein eingängiger Slogan, der uns als Schriftzug auf schwarzen Bannern an der SiNN-Filiale in der Bonner Innenstadt entgegenspringt. Das Modehaus beteiligt sich an der ENTERVENTIONALE als Station und nimmt Skulpturen der Gipsabgüßsammlung des Paul-Clemen-Museum im Kunsthistorischen Institut Bonn auf. Integriert in die großen Schaufenster fallen die Skulpturen schon alleine aufgrund ihrer zurückgenommenen weißen Gipsoberfläche auf, die wie Körper vergangener Zeit in den farbreichen, die Käufer*innen lockenden Fenstern wirken. ... macht das SiNN? Warum den stillen Ort eines Museums und der Wissenschaft, wo Konzentration und Reflexion herrschen, gegen ein geschäftiges Warenhaus und eine Vitrine mit bestem Stadtblick tauschen?

Die Abgüsse bekannter Skulpturen, vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert, dienen im Paul-Clemen-Museum des kunsthistorischen Instituts als Stellvertreter; als Lehr- und Studienobjekte zu Forschungszwecken für Studierende.

Was weder Fotos noch Filmaufnahmen oder Digitalisate vermögen, lassen die 1:1-Abgüsse in Gips räumlich erfahren. Neben Büsten, Figurinen und Grabplatten findet sich eine beachtliche Anzahl an Skulpturen im Sammlungsbestand des Museums, darunter so bekannte wie die Sklaven von Michelangelo – oder die Uta von Naumburg.

Im Original aus Stein gefertigt und farbig gefasst gilt sie als eine der bekanntesten Stifterfiguren der deutschen Gotik. Das Original wurde Mitte des 13. Jahrhunderts vom sogenannten Naumburger Meister geschaffen und war im Westchor des Naumburger Doms angebracht. Kunsthistorisch interessant sind einerseits die auffällige Gestaltung ihres Gewands und die ungewöhnliche Pose, ihren Mantel zu tragen. Dies war dergestalt damals für Männer üblich. Andererseits war die Anbringung von weltlichen (nicht heiligen) Figuren an einem so zentralen Ort, dem Altarraum der Kirche, für die Zeit revolutionär. Seit dem 19. Jahrhundert wird die „schöne

Uta“ u.a. durch das Aufkommen der Fotografie häufig rezipiert und ihr Konterfei vielfältig genutzt – von der Briefmarke bis hin zur Vorlage für Disney’s böse Königin in Schneewittchen. Und auch die Nationalsozialisten hatten ein Auge auf die prominente Figur geworfen, als Aushängeschild einer „deutschen“ Gotik. Der nun im Schaufenster zu sehende Gipsabguss büßt trotz der fehlenden Farbe kaum etwas von der Schönheit Utas ein, sicherlich auch ein Grund, warum sie als prominente Leihgabe in der Ausstellung „Evas Beauty Case. Schmuck und Styling im Spiegel der Zeiten“ im LVR-Landesmuseum 2016/17 zu sehen war.

Dass die „schöne Uta“, eine „Stilikone“ durch die Jahrhunderte, nebst Gatten im

zentral gelegenen Modehaus mit Münsterblick zur Zwischenmiete wohnt, kann auf viele Arten diskutiert werden. Einerseits zeigt sich in den Ortswechseln der Skulptur – vom Altarraum ins Museum der Universität ins Schaufenster – welche geistigen Systeme und Weltanschauungen den Menschen umtreiben. Einkaufszentren, die Kathedralen der Moderne bzw. Gegenwart? Uta von Naumburg kann nun für einige Wochen jedenfalls auf die Werbebanner an der Apsis des Bonner Münsters blicken. Andererseits reflektiert die Entervention, inwieweit Schönheit und Schönheitsideale die Menschen schon immer umgetrieben haben und Stilikonen auf Laufstegen oder in Bildhauerwerkstätten geboren werden können.

Uta von Naumburg, Gipsabguss (Detail), Paul-Clemen-Museum, Foto: Jean-Luc Ikelle-Matiba



Louisa Clement

*1987 in Bonn geboren,
lebt und arbeitet in Bonn
www.louisa-clement.de

Figure Poses, 2020

Die U-Bahn-Station Universität/Markt bildet eine urban ausgerichtete Station der ENTERVENTIONALE#2020. Sie wird mit der neuen Arbeit „Figure Poses“, 2020, von Louisa Clement bespielt. Der Ort dokumentiert entsprechend seiner Funktion eines Durchgangs- und Verbindungsraums das städtische Treiben. Die aus der Station in unterschiedliche Richtungen strömenden Menschen begegnen sich zwar, eine zwischenmenschliche Interaktion bleibt jedoch aus. Der Ort demonstriert somit Alltäglichkeit, macht die in der Stadt vorherrschende Schnelllebigkeit und Anonymität, die hiermit einhergehen, spürbar.

Louisa Clement, eine Konzeptkünstlerin der jüngeren Generation, die mit verschiedenen Medien arbeitet, befasst sich in ihren Werken primär mit der Existenz und Identität des Menschen im technischen Zeitalter. In Fotografien, aber auch Videos, Installationen, Skulpturen und Virtual-Reality-Arbeiten untersucht die Künstlerin die Thematik in verführerischer wie auch irritierender, abgründig anmutender Manier und widmet sich visuell der Frage, welche Stellung der Mensch im Angesicht technischer und medizinischer Optimierungen heutzutage einnimmt. Im menschlichen Körper, der

sich gegenwärtig vielfältigen medialen und realen Manipulationen aussetzt, verdichten sich für die Künstlerin hochaktuelle gesellschaftliche sowie politische Diskurse. Ihre Befragungen des Körperlichen, die gleichzeitig das Zentrum ihrer Arbeit bilden, wirken bruchstückhaft und gestaltlich modifiziert, wodurch der Mensch als Abbild einer anonymisierten Existenz in der heutigen, digitalisierten Welt repräsentiert wird.

In ihrer Werkreihe „Avatar“ aus dem Jahre 2016, auf der „Figure Poses“, 2020, fußt, setzte sich Louisa Clement dezidiert mit diesem immanenten Spannungsfeld zwischen Realität und Virtualität auseinander. Ihre Arbeit für die ENTERVENTIONALE formuliert dies weiter und sucht den Dialog mit dem städtischen Raum. Die pastelligen, fleischfarbenen leuchtenden doch fleischlosen Körper muten wie Hybride aus Menschen und Maschinen an, die in ihrer Gestalt an Cyborgs erinnern. Sie evozieren, nicht zuletzt aufgrund ihres artifiziellen Inkarnats, gleichzeitig eine sensuelle wie auch bedrückende Atmosphäre, welche den Betrachter mit einer unbestimmten Empfindung zurücklässt. Einerseits wird er dazu verleitet, die glänzenden und haptisch wirkenden Gestalten



berühren zu wollen, andererseits bedingt genau diese Erscheinung eine befremdliche Aversion.

Die anthropomorphen, androgyn erscheinenden Körper finden ihre Vorlage in der Gestalt von Schaufensterpuppen, die optisch sowohl menschliche als auch künstliche Eigenschaften verkörpern. Damit bedient sich die Künstlerin gezielt an Alltagsbeobachtungen, die von ihr mithilfe konzeptueller und visueller Methodiken transformiert werden. Der Mensch wird innerhalb der kommerzialisierten Konsumgesellschaft verortet – er wird in der fragmentierten Gestalt der Schaufensterpuppe selbst zur Ware. In den umlaufenden Fotofolien und dem Körperreigen klingt am Ausstellungsort das „Umschlingen von Millionen“ – die ersehnte Weltverbrüderung, wie sie sich auch Ludwig van Beethoven erhoffte – an, doch die tatsächliche menschliche Begegnung verliert sich in der U-Bahn-Station im Mantel der Anonymität. Wie stumme Riesen am Ausgang der Unterwelt kreuzen sich die Wege vieler Individuen, die einander jedoch keine Beachtung schenken.

Die Avatare Clements sind menschliche Stellvertreter. Sie leben in einem digitalen Zwischenraum, den wir noch nicht richtig fassen, aber durchaus wahrnehmen, spüren und erleben können. Hinter der Fassade der abstrahierten und identitätslosen Gestalten offenbaren sich tiefere Dimensionen, mithilfe derer Louisa Clement das Jetzt reflektiert und eindringlich ein Bild unserer gesellschaftlichen Gegenwart nachzeichnet.

Durch das konzeptuelle Zusammenwirken von malerischen, fotografischen, bildhauerischen und installativen Methoden stellt Clement zudem die vorherrschende Trennung der Gattungen in Frage. Dadurch positioniert sich die Künstlerin jenseits disziplinierender Gattungskategorien. Sie bricht mit der gängigen, die Disziplinen separierenden Auffassung und öffnet gleichzeitig den Raum für neuartige Bewertungen der Realität und des Konzepts von Wirklichkeit.

Chiara Demmerle

Louisa Clement, o.T. (#23), aus: *Figure Poses*, 2020, Digitaldruckfolien auf Glas, Installation U-Bahn-Haltestelle Bonn, Courtesy Studio Louisa Clement

Ägyptisches Museum Bonn 11

Regina-Pacis-Weg 7, 53113 Bonn

Öffnungszeiten:

Di-Fr, 13–17 Uhr, Sa-So, 13–18 Uhr

www.aegyptisches-museum.uni-bonn.de

A.R. Penck

1939 Dresden – 2017 Zürich

UR End Standart, 1972



A.R. Penck, o.T., 1972, aus der 15-teiligen Serie *Ur End Standart*, Siebdruck, 70 x 70cm, Verlag X Gernot v. Pape, München

Im Ägyptischen Museum der Universität Bonn, eine der reichsten Sammlungen ägyptischer Altertümer im Rheinland, sind zwischen den Themenvitrinen der pharaonischen Kultur Werke aus dem Schaffen von A.R. Penck ausgestellt. Gemeinsam mit den Keramiken, Werkzeugen, Sarkophagen und Kulturgütern der Studiensammlung ausgestellt, kontrastieren die Werke Pencks mit seiner individuellen Formsprache die pharaonischen Exponate.

Maler, Grafiker und Bildhauer A.R. Penck wird als Ralf Winkler am 5. Oktober 1939 im Dresdner Vorort Naußlitz geboren und wächst in der ehemaligen DDR auf. Er nimmt Zeichenunterricht bei Jürgen Böttcher und bewirbt sich erfolglos an den Kunstschulen in Dresden und Berlin, ohne seine künstlerische Arbeit aufzugeben. Um der Kontrolle des Staatssicherheitsdienstes zu entgehen, arbeitet er ab Mitte der 1960er Jahre unter Pseudonymen und behauptet sich mit anderen Unliebsamen im Staat als bekannter Untergrundkünstler des Ostens. Im Westen ist er spätestens seit seiner Teilnahme an der bahnbrechenden Szeemann-documenta 1972 weithin bekannt und geschätzt. 1980 wurde er

ausgebürgert und zog erst nach Köln, später nach London. Sein Pseudonym A.R. Penck gilt als Hommage an den Geologen, Prähistoriker und Eiszeitforscher Albrecht Penck. Die Wahl des Künstlernamens spiegelt sein Selbstverständnis als Bild-Forscher und Systematiker auf malerischer Ebene wider.

Seinen neoexpressionistischen Stil aus grafischen Bildzeichen und Strichmännchen-Figuren entwickelte A. R. Penck zu Beginn der 1960er Jahre, nach einem Atelierbesuch des befreundeten westdeutschen Künstlers Georg Baselitz. Sie erinnern an Kalligrafie, an Höhlenmalerei oder gar Graffiti. Es sind eigene, beinahe geschlossene Systeme, deren Zeichen zu Trägern von Informationen und Gedanken werden. Oftmals ohne Anbindung an konkrete (politische) Ereignisse zeigen sie menschliches Miteinander und Konfliktsituationen in gesellschaftlichen Realitäten. Die 1972 entstandene „*Ur End Standart*“-Edition aus insgesamt 15 Siebdrucken ist Teil dieses malerischen Denkens in Systemen. Pencks universellen Bildzeichen werden den verschiedenen ägyptischen Schriftsystemen, u.a. die Hieroglyphen, gegenübergestellt. Neben diesen, die

vorrangig der Verwaltung von königlichen Besitztümern und für religiöse Inschriften oder Gedenkschriften in Palästen eingemeißelt wurden, stand dem zeitgleich die hieratische Schrift gegenüber. Diese wurde nicht gemeißelt, sondern in Tinte auf Papyrus, Holz oder z.B. Leder geschrieben. Man benutze die vereinfachte und somit schneller geschriebene Schrift für religiöse, literarische, mathematische und medizinische Texte.

Durch die Einfachheit des grafischen Aufbaus und der Linienführung präsentiert A.R. Penck dem Betrachter eine abstrahierte Reduktion von Gesellschaft in Form von einfachen Figuren, Zeichen und begrenzten Farbakzenten in Rot und Schwarz. Symbolismus und Realismus werden hier verflochten, indem aus

Skizzenelementen ein Weltbild und aus der Welt eine Systemskizze geschaffen wird. Seine rationale Ästhetik vertritt eine allgemeingültige und zugängliche Kommunikation. Im großen Saal des barocken Koblenzer Tors kann der Besucher unter den ca. 3000 Objekten aus dem alten Ägypten nun auch Teile der „*Ur End Standart*“-Edition sehen und sich einen Eindruck davon verschaffen, wie die verschiedenen Systeme grafischer Bild- und Schriftzeichen ein gesellschaftliches Verständnis erfassen. Ob Hieroglyphen oder Pencks Zeichenformen – beide dienen einer Dokumentation von Kultur, verewigen Erinnerung. Beide eingebettet in den Kontext ihres Zeitgeists.

Marie-Claire Fröhlich

Mit herzlichem Dank für die großzügige Leihgabe an den Verlag Gernot v. Pape, München.



A.R. Penck, o.T., 1972, aus der 15-teiligen Serie *Ur End Standard*, Siebdruck, 70 x 70cm, Verlag X Gernot v. Pape, München

Botanische Gärten der Universität Bonn 12

Meckenheimer Allee 169, 53115 Bonn
Erstes Winterhalbjahr: Mo-Fr, 10-16 Uhr
www.botgart.uni-bonn.de

*1971 in Frankfurt am Main,
lebt und arbeitet in Köln und Paris
www.ilkahelmig.de

Ilka Helmig

elective affinity, 2019

Die klassischen Formen des Ausstellens, Präsentierens, Zeigens – Vitrine, Schaukasten, Leuchtkasten – sind allesamt als Seziertische des wissenschaftlich forschenden Blickes zu werten, der versucht, die uns umgebende Welt zu ordnen, zu definieren und zu verstehen. Mit immer höher auflösenden Mikroskopen, Partikel- und DNA-Analysen wird diese Suche in den Naturwissenschaften auf immer feineren Ebenen fortgesetzt. Die hier entstehenden Bilder können von Experten gelesen, genutzt und eingeordnet werden, um Theorien und Methoden zur Kontrolle, Beherrschung und Manipulation der Umwelt zu entwickeln oder um durch das Verständnis der uns umgebenden natürlichen Strukturen allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten abzuleiten und zivilisatorisches Leben zu erleichtern. Was erzählen diese Bilder aber darüber hinaus?

Ilka Helmig beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit eben dieser visuellen Dimension naturwissenschaftlicher Forschung. In der Auseinandersetzung mit natürlichen und kulturellen

Erscheinungsformen und auf der Suche nach ihnen zugrundeliegenden Ordnungssystemen macht sie erstaunliche Entdeckungen: 2017 zeigt sie etwa in ihrer Arbeit „Bonner Durchmusterung“ die visuellen Parallelen, die sich in Gegenüberstellung eines Sternatenlas, einer systematischen Katalogisierung zufällig verteilter Himmelskörper, mit Fotografien von Kaugummiflecken auf dem Asphalt in hochfrequentierten Stadtvierteln ergeben. Im Rahmen der „Ausstellung Missing Scripts“ im Museumsquartier West, Den Haag, die sich mit dem kulturellen Erbe und der digitalen Verschriftlichung von Sprache auseinandersetzt, zeigt sie 2019 Zeichnungen von Luftverwirbelungen, die beim Sprechen verschiedener Laute zustande kommen und in ihrer Form reproduzierbar sind.¹ Trotz zugrundeliegender Theorie und wissenschaftlichen Erkenntnissen scheint diese Herangehensweise für den rational denkenden Menschen in der einzelnen Umsetzung zu ungenau, zu spielerisch, zu frei für den naturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn. Sie ist eben nicht direkt verwertbar und



Ilka Helmig, 12 P-19, 2019, Lichtobjekt, 50 x 40 x 8 cm

doch wertvoll.

Für die ENTERVENTIONALE hat sich Ilka Helmig mit den Botanischen Gärten der Bonner Universität auseinandergesetzt, die eine Art Gegenpol zur Laborforschung der Universität darstellen: Zwischen Museum und angewandter Wissenschaft steht hier die organische Materie im Mittelpunkt und ist in ihren lebendigen Wechselbeziehungen und Wandlungsphasen erfahrbar. Die dominierenden Faktoren zum Zeitpunkt der Entervention sind die kurzen Tage und die früh eintretende Dunkelheit. In Auseinandersetzung mit der an der Schnittstelle von wissenschaftlicher Sammlung, Forschung und Gartenarbeit angesiedelten Station hat Ilka Helmig

Leuchtkästen entworfen, die sich in der Formensprache der Tradition des auf Erkenntnis hoffenden Blicks bedienen, ihn aber herausfordern und letztendlich verwehren. Findlinge aus der Sammlung, dem Garten und den ihn umgebenden alltäglichen zivilisatorischen Strukturen erscheinen wie Ergebnisse bildgebender Forschungsverfahren. Die Erkenntnis? Nichts ist wie es scheint. Der Gewinn? Den eingefahrenen, einordnenden Blick in Bewegung zu versetzen, das Spiel und die Beweglichkeit im Denken, Erkennen und Identifizieren zu fördern und dadurch zu ermöglichen, einen frischen Blick auf die uns umgebende Welt zu richten.

Text und kuratorische Betreuung:
Magali Wagner

¹Eine Auswahl dieser Sound Clouds sind als Teil der ENTERVENTIONALE in der Ausstellung „Die Ordnung der Dinge. Vom Graph zum System“ ab dem 17.01.20 in der Fabrik 45 zu sehen. Die Gruppenausstellung bündelt die Ideen der ENTERVENTIONALE und bringt Objekte aus verschiedenen Sammlungen mit zeitgenössischer Kunst an einem Ort zusammen. (S.71-74)

Klaus Kleine

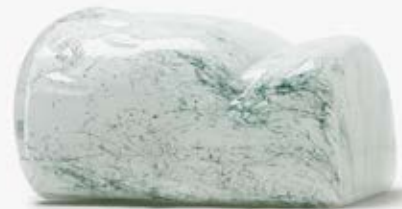
*1974 in Olpe,
lebt und arbeitet in Köln

„Wem es gelingt, einen nicht-zynischen Diskurs in der Gegenwart zu etablieren, dem gehört die Zukunft“, schrieb einst der Zyniker vom Dienst, Michel Houellebecq – und vergaß es. Doch hat sich die zeitgenössische bildende Kunst, so scheint es, in ihren relevanten Beiträgen längst vom marktgängigen Zynismus entfernt. Wo distanzierte Aussagen ‚über‘ angesagt waren, sind suchende Annäherungen ‚an‘ eingezogen, an das, „was der Fall ist“. Ein Künstler des sensiblen Abtastens und Formens dessen, was an- wie umtreibt, ist der Bildhauer Klaus Kleine.

Nun mag verwundern, was ein Bildhauer, der gemeinhin plastisch formt oder im subtraktiven Verfahren Holz oder Stein bearbeitet, im Goldfußmuseum verloren hat. Dinosaurierknochen, versteinerte Pflanzen und Meerestiere – das Goldfußmuseum zeigt Fossilien als Zeugen unserer Jahrmillionen alten Erde. Nicht-menschengemachte Zeugnisse der Entstehungsgeschichte, geordnet, katalogisiert, zu Forschungszwecken dokumentiert und in den alten Holzvitrinen präsentiert. Hier erfährt man im geführten Paläo-Parcours anhand

von Skeletten, Fußabdrücken oder tropischer Pflanzen Etappen und Ökologie der Weltgeschichte. Was könnte dem ein Bildhauer zufügen?

Der in Köln lebende Künstler Klaus Kleine, der als Meisterschüler bei Thomas Virnich an der HBK in Braunschweig Freie Kunst studierte, 2007 bis 2010 die Simultanhalle in Köln kuratierte und dessen Stipendien ihn u.a. nach Hamburg, Venedig und Berlin führten, zeigte vielfach ortsspezifische Interventionen. Zunächst waren diese v.a. architektonischer Natur und bestanden aus aufwendigen Einbauten: So bekam die Fuhrwerkswaage Köln eine Pergola – drinnen wie draußen – oder die Kunstvereine Wolfenbüttel und Bonn Räume in Räumen. Betrachtet man die jüngeren Arbeiten des Künstlers, verschiebt sich die „Ortsspezifität“ hin zur Ortssensibilität. Hierbei ist weniger der Ort gemeint, an dem Kleine seine Ausstellungen installiert, denn Orte, die wir bewohnen, und die Orte, an denen Kleine der Fragilität und den Spuren des gegenwärtigen Verortet-Seins begegnet. Seltsam befremdlich entdeckt man in den jüngsten Objekten verborgene und eingeschlossene Fragmente von Blech,



Klaus Kleine, *Lait Bronzage Vichy*, 2017
Klaus Kleine, *Glas Venice 3*, 2017

Plastik oder andere zivilisatorische Hinterlassenschaften – wie ein archäologischer Fund, gehoben und zur Anschauung freigelegt. Als verdichtete Inklusionen zeugen die komprimierten Zeitkapseln von einer Gegenwart, in der mitnichten mehr von einer Trennung zwischen Natur und Kultur/Mensch ausgegangen werden kann. Unsere Moderne scheint biologisch kaum abbaubar und der Welt nachträglich ihren Stempel aufzudrücken als uns lieb sein kann.

Worin sich Kleine mit dem Paläontologen trifft, sind Praktiken des Findens. So macht der Künstler selbst keinen Unterschied zwischen eigenen Skulpturen, mineralischen Prozessen oder Formungen, die er findet. Amalgame zwischen Plastik und Erdverkrustungen, zwischen verbranntem Holz und Dosen stehen im aufwendigen Prozess geschaffenen Glasobjekten gegenüber. Sie fertigte Kleine in den bekannten Werkstätten von Murano, Venedig, und suchte in ihnen das Abgewaschene und die Patina der von Geschichte und der Witterung gezeichneten Steine der Lagenstadt nachzuempfinden. In beiden Herangehensweisen, in denen des Nachempfindens oder Findens, erweist sich das Gemachte: zum einen im Prozess künstlerischer Gestaltung, zum anderen in den Machenschaften des *homo faber* in der geochronologischen Epoche des Anthropozäns.

Das Gemachte auf einen Sockel heben – im Bereich der Kunst muss man hier unweigerlich an Marcel Duchamp und sein berühmtes *Pissoir* von 1917 denken. Hinterfragte der französische Dadaist wie Konzeptkünstler mit diesem *Readymade* damals ironisch die „Verkunstungsstrategien“ des Kunst- und Ausstellungssystems, findet sich in den eigenwilligen Objekten von Klaus Kleine keine Spur von Ironie oder gar Zynismus. Prozesse künstlerischer Gestaltung treffen auf das Künstliche in der Natur. Ahnend nähern sie sich dem, was gegenwärtig der Fall ist.

Kathrin Graf, Bettina Marx, Lana Murdochy und Younwon Sohn

Installation -4, 2020

Eröffnung: Samstag, 15.02., 18 Uhr

Bestehend aus dem Künstlerinnenduo Kathrin Graf und Bettina Marx schafft *tiefkeller* regelmäßig kompositionelle Raumarbeiten in einem alten gewölbartigen Tiefkellergeschoss in der Bonner Innenstadt, in direkter Nähe zur Poppelsdorfer Allee. Die Grundlage für die Installationen bildet immer eine Sammlung, die aus dem wissenschaftlichen, privaten oder alltagsbezogenen Kontext stammt. Zusätzlich fragt *tiefkeller* einzelne, ausgesuchte künstlerische Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern an. Bewusst mischt *tiefkeller* hier sowohl junge wie bereits

etablierte künstlerische Positionen. Für die ENTERVENTIONALE haben Bettina Marx und Kathrin Graf mit den Künstlerinnen Lana Murdochy und Younwon Sohn eine Installation mit Leihgaben aus dem Klingmuseum in Solingen geplant: eine Wechselbeziehung von Körper und Raum, Innen und Außen in einer Assemblage aus Fine Dust Drinks, Eistorte, Ingwer-Schnaps, Gold, Löffeln, Sound, Bewegung und Rettungsdecken.

Mit herzlichem Dank für die Leihgaben an das Deutsche Klingmuseum Solingen.



Kunstmuseum Bonn, Auditorium 15

Helmut-Kohl-Allee 2, 53113 Bonn

www.kunstmuseum-bonn.de

Screening: Mi, 15.01., 22.01. u. 19.02., jeweils 11–21 Uhr

5

N ^o .	Beschreibung der Sache N ^o .	Menge	Name und Wohnung des Verkäufers, bzw. der Fälligkeit 18 oder der bei dem Fälligkeit an sein Gebot gebunden bleibt	Zahlen während der Versteigerung		Bemerkungen, insbesondere a) Obacht bei Käufersuchen b) Hebelzüge der Liste c) Fälligkeit, falls bei dem Bis zum Ende einer Versteigerung nicht erreicht (sonst mit anderer Angabe) nicht d) nicht gebundene Gebote
				gebote	bestätigt	
1	2	3	4	5	6	7
89	7 Körner	64	Penzel	132,7	—	
90	1 Rose	65	Lehndf.	6	—	✗
1	1 Vase	66	Kallier	4	—	
2	1 Kugelhocke	67	Kerner	4	—	
3	Garnitur, Porzellan, Tiff	68	Krupke	2,75	—	Hornallee 29
4	Fensterleiste	70	Lehndf.	2,7	—	
5	2 Appliquen	71	Lehndf.	35	—	
6	2 "	72	Penzel	40	—	
7	2 Bildhungen	72	Lehndf.	40	—	
8	1 Tiff	73	—	—	—	v. Auftragsgeber zur. g.
9	Papierkorb, Vorkapf	74	Vörning	6	—	
100	1 Kissen	75	Lehndf.	11	—	
1	1 Korb	76	Euli	2	—	
2	1 Korb	77	Halizki	3	—	✗
3	1 Bild	78	Koller	1	—	✗
4	4 Rahmen	79	Burton	3	—	
5	1 Fensterleiste	78	Kubstein	29	—	
6	1 Krone	79	Vogel	32	—	
7	2 Wandtafel	80	Siller	7	—	
8	1 Porzellan	81	Ritter	420	—	Güntzelstr 48
9	1 Tiff	82	Baum	50	—	
110	1 Gramm. Korb	83	Hilbert	25	—	
				2361,	—	<u>Kunstmuseum</u> <u>10. -</u>

Maria Eichhorn

*1962 in Bamberg,
lebt und arbeitet in Berlin
www.rosevallandinstitut.org

Rose Valland Institut, 2017
Versteigerungsprotokolle 1935–42, Berlin

Reproduktionen von Originaldokumenten, digitale Videoprojektion, Farbe, ohne Ton, 720 Min. Versteigerungsakten mit Listen der versteigerten Objekte und Nennung der Käufer, 1935–42, A Rep. 243–04 Nr. 46–63, 66–68, Landesarchiv Berlin. Digitalisierung der Dokumente: Mik-Center GmbH, Berlin, Digitale Bildbearbeitung: Martin Tony Häußler, Ben Mohai, Video Editing und Transcoding: Vincent Schwarzinger

Die Künstlerin Maria Eichhorn beteiligt sich an der ENTERVENTIONALE mit dem *Rose Valland Institut*, welches sie als künstlerisches Projekt zur Erforschung und Dokumentierung der Enteignung der jüdischen Bevölkerung Europas und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart gründete. Es wurde anlässlich der documenta 14 im Jahr 2017 ins Leben gerufen, war zunächst in Kassel in der Neuen Galerie beheimatet und hat seit Oktober 2018 seinen Sitz am Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“ der Universität Bonn.

Das Institut wurde nach der Kunsthistorikerin Rose Valland benannt, die während der deutschen Besatzungszeit in Paris die Plünderung der Deutschen in geheim gehaltenen Listen aufzeichnete. Nach dem Krieg arbeitete sie für die *Commission de Récupération Artistique* (Ausschuss für die Rückführung von Kunst) und trug maßgeblich dazu bei, NS-Raubkunst zu restituieren. Maria Eichhorn beschäftigt sich in ihrer Arbeit auf vielschichtiger Weise mit abstrakten Begriffen wie „Besitz“ oder „Eigentum“. Grundlegend für das Projekt

Maria Eichhorn, Rose Valland Institut, 2017, documenta 14, Detail: Versteigerungsprotokolle 1935–42, Berlin, Versteigerungsakten mit Listen der versteigerten Objekte und Nennung der Käufer, 1935–42, A Rep. 243–04 Nr. 46–63, 66–68, Landesarchiv Berlin
Reproduktionen von Originaldokumenten, digitale Videoprojektion, Farbe, ohne Ton, 720 Min.

Rose Valland Institut sind vorhergegangene künstlerische Arbeiten, in denen sie sich bereits mit den Themen Restitutionspolitik und Provenienzrecherche befasste.

Maria Eichhorn überführt in ihrer Arbeit ein künstlerisch unabhängiges Projekt in eine aktive Handlung: Sie stellt Dokumente zur Verfügung, recherchiert, publiziert Ergebnisse ihrer Forschungen und fordert die Öffentlichkeit dazu auf, den ererbten Besitz zu recherchieren und Informationen an das *Rose Valland Institut* weiterzuleiten. Zurzeit ist sie Artist in Residence (Georg-Simmel-Künstlerstipendium) am Käte Hamburger Kolleg „Recht als Kultur“ und führt von Bonn aus die Arbeit des *Rose Valland Instituts* fort – in Zusammenarbeit mit Dr. Lucy Wasensteiner, Joshua Straube und der Provenienzforscherin Dr. Katja Terlau. Im Kunstmuseum Bonn zeigt sie eine Videoprojektion, die sie auf der *documenta 14* als Teil des *Rose Valland Instituts* 2017 in Kassel ausgestellt hatte. Die „*Versteigerungsprotokolle 1935-42, Berlin*“ sind als gescannte Originaldokumente verschiedener Auktionen während des Zweiten Weltkriegs zu sehen. Diese wurden aus dem Bestand des Landesarchivs Berlin ausgewählt, der folgende Text dazu wurde von dem Archivar des Landesarchivs, Martin Luchterhandt verfasst und ist, wie auch weitere Informationen zum *Rose Valland Institut*, einsehbar unter rosevallandinstitut.org. Das Kunstmuseum Bonn wird an drei

ausgewählten Tagen die Versteigerungsakten ganztägig zeigen.

A Rep. 243-04

Landesarchiv Berlin, Text: Martin Luchterhandt

1933, kurz nach ihrer Machtübernahme, richteten die Nationalsozialisten unter dem Namen „Reichskulturkammer“ eine neue Behörde ein. Nur wer darin Mitglied war, durfte künftig künstlerisch und kulturschaffend tätig sein; der Ausschluss aus der Kammer bedeutete Berufsverbot. Die „Reichskulturkammer“ war somit das zentrale Instrument zur Steuerung des gesamten deutschen Kulturbetriebs. Eine der Aufgaben dieser Behörde bestand in der Überwachung und Kontrolle von Kunstauktionen.

Auktionshäuser mussten ihre Auktionen bei der „Reichskulturkammer“ beantragen. Die Anträge enthielten namentlich gekennzeichnete Versteigerungsaufträge und Listen der zu versteigernden Gegenstände. In manchen Fällen wurde „nichtarischer Besitz“ auf den Listen eigens gekennzeichnet. Falls NS-Stellen an bestimmten Werken oder Objekten interessiert waren, konnten sie in den Versteigerungsprozess eingreifen oder die Versteigerung untersagen. Die Verkaufspreise und Namen der Käufer*innen mussten in Auktionsprotokollen dokumentiert werden.

In Berlin gab es in der NS-Zeit über zwanzig Auktionshäuser, von denen Versteigerungsakten aus den Jahren 1935 bis 1942 erhalten sind. Als wichtige Dokumente der Enteignung jüdischen Eigentums gelangten sie bei Kriegsende in das Archiv der Oberfinanzdirektion Berlin, die für Rückerstattungsangelegenheiten zuständig war—ihre Vorgängerbehörde, der Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg, war in der NS-Zeit für die Enteignung der emigrierten und deportierten Jüdinnen und Juden verantwortlich. Im Frühjahr 1989 übergab die Oberfinanzdirektion diese Unterlagen an das Landesarchiv Berlin, wo sie unter der Signatur A Rep. 243-04 archiviert und öffentlich zugänglich sind. Dokumente zu Versteigerungen von Raubgut aus jüdischem Eigentum gab es im gesamten Reichsgebiet, jedoch sind sie nach bisheriger Kenntnis allein

in Berlin erhalten geblieben. Diese Dokumente sind eine wichtige Quelle für die Provenienzforschung, um Kunstwerke und deren Käufer*innen zu identifizieren. Sie zeigen, was sich in jüdischen Berliner Haushalten an Gebrauchsgegenständen, Möbeln, Kunstgewerbe und Kunstwerken befand, und wie umfassend dieser Besitz geraubt, verkauft und verschleudert wurde.

Herzlichen Dank an Prof. Dr. Stephan Berg, Frau Friedek und an die Haustechniker des Kunstmuseums Bonn, die das Screening möglich gemacht haben.

Zoologisches Forschungsmuseum Alexander Koenig **16**

Adenauerallee 160, 53113 Bonn

www.zfmk.de

Öffnungszeiten:

Di-So, 10- 18 Uhr, Mi bis 21Uhr

Roberto Uribe-Castro

*1974 in Bogotá, Kolumbien,
arbeitet und lebt derzeit in Berlin

www.robertouribecastro.de

Landmark, seit 2016



Roberto Uribe-Castro, Landmark (Detail innen), 2016, Plattenbauvereinigung Berlin

Im Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig präsentiert der kolumbianische Künstler Roberto Uribe-Castro eine seiner drei Installationen im Rahmen der Enterventionale. Wie auch in den Türmen des Kurfürstlichen Schlosses, dem Hauptgebäude der Universität Bonn, arbeitet der Künstler im Lichthof des Museums Koenig mit rot-weißem Absperrband. Ein Element, das im Auge des Betrachters als „Störfaktor“ heraussticht, ihn den Ort differenziert wahrnehmen lässt und zum Nachdenken anregt.

Das Museum inszeniert als Dauerausstellung in einer großen, lichtdurchfluteten Halle eine afrikanische Savanne inklusive der charakteristischen Flora und Fauna. So finden sich hier beispielsweise präparierte Löwen, Elefanten, Zebras und Giraffen sowie der Nachbau eines Baobabs, eines afrikanischen Affenbrotbaums.

Dieser Savannen-Raum befindet sich in direktem Anschluss an das Foyer des Museums. Uribe-Castro bespannt die beiden Öffnungen links und rechts neben den Eingangspfeilern zum Lichthof

mit Absperrband. Zudem sind fünf der Arkadenöffnungen im ersten Stock im gleichen Modus verhängen, insgesamt verwendete er 1700 m des Bandes. Im Kontrast zu der afrikanischen Wildnis erscheint das besondere Muster aus weiß und grellem Rot, welches sich durch eine spezielle Aneinanderreihung des Flatterbandes ergibt, als ein optisch hervorstechendes Element. Doch wieso Absperrband so prominent in einem zoologischen Museum installieren?

Das Trassier- oder Warnband, wie es auch genannt wird, dient in seiner ursprünglichen Funktion zur räumlichen Absperrung von Einsatz- und Gefahrenstellen – als optische Warnung und Markierung von nicht zu betretenden Orten. Im Straßenbau oder auf Baustellen gebietet es „Halt!“, „nicht weitergehen“, „Gefahr“. Diese Botschaft ist für ein Museum jedoch eher ungewöhnlich, sind schließlich die Räumlichkeiten dazu gedacht, sie zu erkunden und neue Erkenntnisse zu gewinnen.

In seiner Reihe „Landmark“, die der Künstler seit 2016 verfolgt, greift Uribe-Castro

temporär in bestimmte Orte ein. Hierbei nutzt er bewusst das uns bekannte Warnsignal als Zeichen von Veränderung, um uns innehalten zu lassen, Fragen wie „wo kommen wir her und wo wollen wir hin?“ zu stellen. Zum Einsatz kommen die „Landmarks“ daher vorrangig in öffentlichen Gebäuden, um ihren historischen und/oder politischen Hintergrund (erneut) in den Fokus zu setzen.

Die Installation im Museum Koenig spielt dabei einerseits auf das Museum als Ort/Gebäude an, erfährt man hier auch ein ums andere Mal Umbausituationen im Rahmen von Wechselausstellungen, die neue Akzente setzen. Andererseits steht die eindrücklich warnende Installation vor allem auch in einem geopolitischen Kontext: Roberto Uribe-Castro rückt die Landschaft der Savanne in ein anderes Licht. Der Lichthof ist nicht mehr länger allein ein naturwissenschaftlicher Erlebnisort. Er zeigt auch eine Natur, welche im Rahmen der Klimaerwärmung und den damit zusammenhängenden ökologischen Umbrüchen sowie durch falsches bzw. fehlendes Handeln gefährdet ist.

Weltweite dramatische Herausforderungen – von Klimawandel über Umweltverschmutzung bis Artensterben – sind auch Thema einer weiteren Intervention Uribe-Castros im Museum Koenig. Aufgrund einer goldenen Schrift am Ausgang des Museums „Oh Jehova, wie zahlreich sind deine Werke“ (Psalm

104:24) regte er einen Austausch zwischen der Schloßkirche der Universität und dem Museum Koenig an: Für die Dauer von sechs Wochen ziehen Vogelpräparate – vom Andenkondor bis zum Goldkuckuck – in das klassizistische Kirchengebäude aus der Zeit der Aufklärung. Uribe-Castro brachte Arten in den Sakralraum, die bedroht sind, aufgrund direkt menschlicher Dezimierungen oder Folgen unserer Lebensweise: Oh Mensch, wie zahlreich sind Deine Werke?

An den jeweiligen Ausstellungsorten sind innerhalb des Museumsrundgangs nachgebildete Drahtvögel eingezogen, verhängen unter Stoff. Die herunterhängenden Tücher erinnern einerseits an die Depots abgestellter Objekte oder an Häuser, die nach dem Sterben ihrer Besitzer verwaist sind. Andererseits werden in religiösen Kontexten Heiligenfiguren oder Kreuze zu bestimmten Zeiten mit Stoff verhüllt und so den Gläubigen der Anblick verwehrt, um die Bedeutung in Erinnerung rufen und beim Wieder-Sehen hervorzuheben. Das Heilige ist das Sakrale, das nicht Berührbare oder Anzurührende: *touche pas. C'est sacré.* „Jehovas Werke“ scheinen uns nicht heilig genug zu sein – oder erst dann, wenn sie nur noch als Präparate oder verhangene Schatten ableben.

Valentina Korte

LVR-LandesMuseum, 1. Etage 17

Colmantstr. 14–16, 53115 Bonn
www.landesmuseum-bonn.lvr.de

Öffnungszeiten:

Di–Fr, So und feiertags 11–18 Uhr
Sa 13–18 Uhr

Evamaria Schaller

*1980 in Graz,

lebt und arbeitet in Köln

www.evamarial.com

Becoming Native, 2019

Das LandesMuseum Bonn, einziges kulturgeschichtliches Museum des Rheinlands, präsentiert die Entwicklung der Region von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dessen berühmtestes Aushängeschild ist der Neandertaler, der sich seit 1877 in der Sammlung befindet und der seit den 1990er Jahren im Rahmen eines multidisziplinären Forschungsprojektes unter der Leitung von Dr. Ralf W. Schmitz umfassend neu untersucht wird. Analysen haben belegt, dass die Neandertaler zwischen 1 % und 4 % zum Genpool der heutigen Eurasier beigetragen haben, wie das Museum zu berichten weiß.

Das große Forschungsprojekt im LandesMuseum zur Entschlüsselung unserer Herkunft zeigt, dass die Erforschung unserer Vorfahren einen respektablen und noch immer aktuellen Platz innerhalb wissenschaftlicher Fragestellungen einnimmt. Doch auch im Privaten treibt uns dies um. Aus den USA hat sich jüngst eine Welle auch nach Deutschland geschlichen: der DNA-Test to go. Sie sind keine Seltenheit mehr für eine Generation, die sich mit oder ohne Migrationshintergrund

der Frage nach der eigenen Herkunft über Genom-Entschlüsselung nähert.

Auf der ersten Etage des sich derzeit im Umbau befindenden Museums ist zur ENTERVENTIONALE eine Mehrkanal-Videoinstallation der Künstlerin Evamaria Schaller zu sehen. „*Becoming Native*“ hieß die Ausstellung, in der sie die Projektion 2019 in der Galerie Petra Martinetz in Köln erstmalig präsentierte. Für die Videoarbeit hat sie sich mittels eines DNA-Tests auf die Suche nach der Zusammensetzung ihrer Gene gemacht, fand sie in Asien, Afrika und Europa wieder. Doch wo andere sich mit einem ausgewerteten Datenblatt zufriedengeben, fängt die Künstlerin an, Fragen zu stellen. Was bedeutet ein Wissen um eine prozentual aufgeteilte, innere Internationalität? Evamaria Schaller treibt dieses Wissen auf die Spitze, indem sie sich in verschiedene Rollen begibt, die jedoch nicht eindeutig identifizierbar sind. Mit schwarz bemaltem Gesicht und aufgerissenen Mund fletscht sie furchterregend ihre Zähne, wirkt wie ein Mensch eines



Evamaria Schaller, *Becoming Native*, 2019, Ausstellungsansicht Galerie MARTINETZ, 2019

bislang unentdeckten indigenen Volks. Konstrukte aus Blättern, Früchten und Ranken dienen als Haarschmuck und verfremden ihr Aussehen. Dann wiederum zeigt sie sich mit zivilisatorischen Attributen – eine Mütze oder ein Topf, ironisch über Kopf und Gesicht gezogen. Wer ist Evamaria Schaller?

Was wie eine rituelle Bemalung ihres Gesichtes erscheint, ist nicht einer bestimmten Kultur zuzuordnen, obgleich sie Assoziationen beim Betrachter auslösen. In der Verschränkung verschiedener traditioneller Hautbemalungen und Masken, eigener Ideen zu diesen und dem Mittel der Performance schafft Evamaria Schaller verschiedene Rollen ihrer selbst, die sie den Betrachter*innen vorstellt. Die Künstlerin setzt jedoch nicht nur verschiedenen Herkünfte ins Bild, sondern ebenso viele Stimmungen und Gemüter. Schaller reflektiert und

negiert eine determinierte, einseitige Form von Identität. Die Zahlen sagen: Sie sei so und soviel Prozent Europäerin, KroatIn, PolIn, ItalienerIn oder Subsahara-AfrikanerIn. Doch am Ende ist und bleibt sie 100 % Evamaria Schaller.

Die Künstlerin schlägt mit ihrer Videoarbeit auch zu den anderen Etagen und Ausstellungsexponaten des Museums einen Bogen: Medizinische Erkenntnisse sind eben nur ein Teil zum Enträtseln unserer Herkunft, Traditionen und der Wandel der Kulturen ein anderer. Während in der Gegenwart immer lauter „kulturelle Reinheitsgebote“ und „identitäre Angebote“ postuliert werden, macht die Videoinstallation – ebenso wie der Rundgang durch das Museum – klar: Unsere Gegenwart hat viele Wurzeln. Und mein Ich ist vielfältiger, als mir manche „weiß-machen“ möchten. Beruhigend.



Evamaria Schaller, *Becoming Native*, o.J., Ausstellungsansicht Galerie MARTINETZ, 2019



Klaus Fritze, Laborkompartiment, 2019, Ausstellungsansicht *dividuum* im Q18, Köln, Laborregale, Arbeitstisch, *in-vitro* Pflanzenzüchtungen in Gläsern, Laborgeräte, Chemikalienbehälter, Beleuchtung, Diverses, Arbeitstisch, Pflanzenregal, Beleuchtung, Maße und Aufstellung flexibel, Foto: Klaus Fritze

Klaus Fritze

* 1959 in Marburg/Lahn geboren

lebt und arbeitet in Köln und Brühl

www.galerieschenk.de/klaus-fritze

In-vitro-Pflanzenzüchtung und Einspaltersammlung, 2020

Kunst und Wissenschaft gehen für den promovierten Biologen und studierten Künstler Klaus Fritze Hand in Hand. Als Betrachter kann man die Verschränkung dieser Disziplinen unmittelbar an den entervenierenden Objekten im LVR-LandesMuseum beobachten.

In einer Hochvitrine in der ersten Etage, welche unter dem Titel „Gott und Götter“ antike Artefakte, steinerne Fragmente und Wandreliefs aus verschiedenen Epochen zeigt, stapeln sich Pflanzengläser. Zusammen mit den sie umgebenden Exponaten sind sie an einem Ort zusammengetragen, der nicht ihr Ursprung ist und der sie aus ihrem Kontext enthebt. Ein Museum ist nicht der natürliche Standort für Pflanzen – gleichwohl sie sich hinter der doppelten Barriere aus Glas in das Display der Dauerausstellung einfügen. In ihren Gläsern gezüchtet – Vitrinen im Kleinen – sind auch sie singulär und geschützt. Durch die Separation bleibt jedes Glas ein einzelnes System. Jedoch ein System des Wandels und nicht

der Stillstellung: Die Gräser wachsen oder welken im Laufe der Ausstellung, reagieren auf die Temperatur und das künstliche Licht des Raumes. Schön lässt sich die Diskrepanz zwischen dem lebenden Jetzt und dem toten Abbild in den zwei Landschaftsfotografien beobachten, die Teil des musealen Displays sind und im Hintergrund der sich verändernden Pflanzengäste leuchten.

Am Ende des Ganges entdeckt man ein weiteres Regal mit diversen *in-vitro*-Pflanzenkulturen. In ihrer Fülle erlauben sie ein Vergleichen der Arten, die – in ihren Gläsern isoliert – keinen Austausch untereinander erlauben. In unmittelbarer Nähe zum Regal weitet sich das Laboratorium, der Arbeitsplatz des forschenden Wissenschaftlers, neben einem hölzernen, lesenden Mönch auf einen Labortisch aus. Im Kontext der angrenzenden Themenräume klösterlichen Lebens und eines Skriptoriums, verbindet sich der menschliche Drang zu forschen und kontrolliert zu

experimentieren mit dem Ziel, weiteres Verständnis zu genießen. Im Raum „Heilige“ sehen wir ein Archiv, das unzählige Ausschnitte mit den Porträts von Menschen zur Schau stellt, die in nur eine Zeitungsspalte gesetzt wurden. Die ‚Einspalter‘-Bilder sind u.a. nach äußeren Merkmalen und mehrheitlich nach ihrer Blickrichtung geordnet. Der Drehständer mit den Ausschnitten nimmt den leeren Platz auf einem Podest ein, auf dem normalerweise die zurzeit ausgeleiene Skulptur der Heiligen Elisabeth steht. Klaus Fritzes Ensemble wird in den Kreis der umliegenden Heiligenfiguren aufgenommen und gleichsam überhöht, denn die es umgebenden Skulpturen sind auf unterschiedlich hohen Sockeln angeordnet. Sie fordern zur Anschauung und Anbetung ihrer Heiligkeit auf oder sind selbst in anbetender Frömmigkeit dargestellt. Beten wir die Persönlichkeiten des medialen Echos, die uns von den Einspalter-Ausschnitten ansehen, heute auf ähnliche Weise an? Was passiert mit dem Singulären und Exzeptionellen, was den wenigen bildwürdigen Heiligen vergangener Tage anhaftet, innerhalb heutiger Reproduzierbarkeit?

Sowohl die Gewächse, als auch die unzähligen Einspalter stehen stellvertretend für Teile von Systemen – ähnlich Kunstwerken und Artefakten eines Museums, die immer nur exemplarisch für eine Entwicklung, einen Stil oder eine Epoche Geschichte(n) erzählen. Um der hohen Komplexität von Systemen habhaft zu werden, zerschneiden wir

sie in kleinere Einheiten, reduzieren sie auf einzelne, wesentliche Elemente. Ein Schneiden-Schlagen, das Erkenntnisgewinn maximiert und Verständnis für das Gesamtbild fördert. Vor diesem Hintergrund sind auch die Arbeiten des Künstlers zu verstehen – die Einspalter als reduziertes System in der Komplexität der Medien, isolierte Pflanzzüchtungen als Versuch, fokussiert Kausalitäten entdecken zu können. Im Museum präsentiert, veranlassen die Objekte von Klaus Fritze ein Nach- wie Umdenken über die Institution: Welche Objekte sind geeignet, eine Gruppe zu repräsentieren? Welche Geschichte würden jene Objekte erzählen, die nie gezeigt werden? Das Museum als Ort von Kunst-Züchtungen?

In seinen Ensembles, die unheimlich kleinteilig, konzentriert gesetzt und systematisiert daher kommen, führt der Künstler seine Arbeitswerkzeuge, Forschungsobjekte, Züchtungen und Fundstücke zusammen. Die ihnen zugrundeliegenden Ordnungssysteme erfassen wir nur in Ansätzen. Ordnung und Anordnung, Norm und Abweichung, Eingliederung und Abgeschlossenheit stehen in Wechselwirkung zueinander. Durch die physische und inhaltliche Exposition in der Kulturgeschichte des Rheinlands, die im LVR-LandesMuseum ausgestellt ist, werden seine Objektzusammenführungen selbst zu musealen Exponaten, die sich in den (kultur-)geschichtlichen Kanon förmlich einpflanzen.

Miriam Stadie

Hannah Schneider

Faltenwurf, 2019

*1984 in Filderstadt geboren,
lebt und arbeitet in Köln
www.hannahschneider.com

Inwiefern kann sich der Aspekt der Zeitlichkeit in einem Objekt manifestieren? Gibt es allgemein zugängliche Formen oder Bewegungen, die in der Lage sind, solch ein komplexes Konzept zu vergegenständlichen? Antworten auf diese Fragen lassen sich derzeit im LVR-LandesMuseum Bonn finden. Hier präsentiert Hannah Schneider mit „Faltenwurf“, 2019, einige ihrer jüngsten Arbeiten, die während eines Stipendienaufenthalts in Graz entstanden.

Raum, Körper, Bewegung, Statik – Aspekte, mit denen sich die Kölner Künstlerin Hannah Schneider in ihren sowohl national, als auch international ausgezeichneten Werken auseinandersetzt. Die Meisterschülerin von Ulrike Großarth (Alanus Hochschule Bonn) und Monika Brandmeier (HfBK in Dresden) befasst sich in ihren Installationen und performativen Filmarbeiten mit der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Objekt und Umfeld, Landschaft und Architektur. Die Physis des Raumes ist dabei elementarer Bestandteil ihrer künstlerischen Konzepte.

Das LVR-LandesMuseum präsentiert die Kulturgeschichte des Rheinlandes anhand unterschiedlichster Exponate, welche vom Neandertaler bis zur zeitgenössischen Kunst reichen. Nicht ungewöhnlich also, dass sich in einer der umfangreichsten Sammlungen des Bundeslandes ein reicher Fundus an Faltenwürfen durch die Zeiten findet – in Skulptur wie Malerei. Die Darstellung eines Faltenwurfs ist eine anspruchsvolle Disziplin der Kunst. Die Ausarbeitung richtet sich dabei weniger nach dem naturalistischen Vorbild, als nach dem Formenkanon der jeweiligen Zeit. Zu diesem gehören etwa die Kaskadenfalten, Röhrenfalten, Schüsselfalten oder der Faltenwirbel. Changierend zwischen innen und außen – ein Phänomen, das die Falte auch auf philosophischer Ebene zum Fokus werden ließ. Deleuze etwa widmete ihr ein ganzes Buch und folgte darin Leibniz, der in der Falte eine bewegliche Grenze nach außen sah und gleichsam auch eine Verbindung nach innen, die den Unterschied zwischen Leiblichem und Seelischem markiert. Ob als Grabtuch, als herrschaftliches



Gewand oder als sakraler Stoff, das Tuch ist ein Element, das die Epochen von der Antike bis heute in sich vereint. In verschiedenen Sälen des Museums räumt sich Hannah Schneider mit ihren Arbeiten als ein subtiles Gegenüber ein – stets in wacher Aufmerksamkeit älterer Faltenmodelle. Was die zeitgenössischen Arbeiten mit denen vergangener Epochen eint, ist jedoch nicht allein die Falte, sondern auch ein zeitüberdauerndes Festhalten des Moments. Eine statische Aufnahme von Stoff im Stillstand der Bewegung, der sich im Gehen, Sitzen, Liegen oder durch die kleinste Drehung jeder Zeit ändern kann – und wird. Die Bildhauerin kombiniert in ihrem Werk

somit die Tradition der skulpturalen Objekte mit der flüchtigen Form des Stoffes. Die Zeitlichkeit, die hier evoziert wird (das kurz-davor- oder kurz-danach-Sein), korreliert mit der Beschaffenheit der Falte. Deren immanente Vergänglichkeit hält Hannah Schneider in statischen, fein gearbeiteten Lagen aus schwarzem Ton fest. Die keramische Plastik erscheint trotz des Materials leicht, immer noch formbar und doch ist sie in ihrer tönernen Starre überaus fragil – wie die Falte, wenn sie gleich umbricht in einem Moment der Bewegung.

Valentina Korte



Hannah Schneider, *Dancing in a Curtain*, 2019, Foto: Dan Robert Lahiani

LVR-LandesMuseum, 2. Etage: Macht und Mächte 18

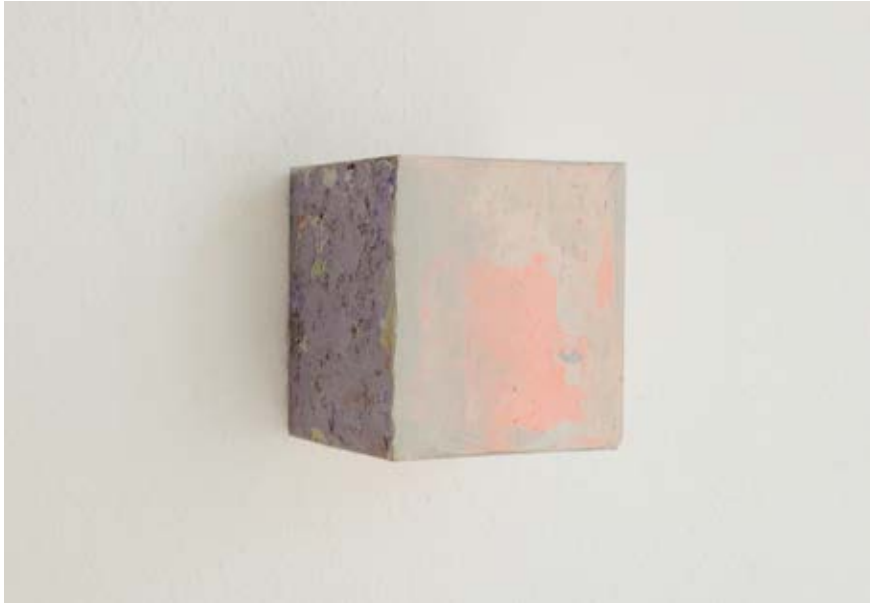
Herrschaft und Repräsentation im Rheinland/Absolutismus

Colmantstr. 14-16, 53115 Bonn

Öffnungszeiten:

Di-Fr, So und feiertags 11-18 Uhr

Sa, 13-18 Uhr

**Peter Stohrer, *Cubus* 2016**, Öl, Acryl auf Holz, 18 x 20 x 18 cm, © Peter Stohrer**Peter Stohrer**, Ausstellungsansicht mit ***Taurus 1, 3*** und ***4***, Kunstmuseum Ahlen 2016, © Dana Savić**Peter Stohrer**

1951 Mülheim a. d. Ruhr – 2017 Essen-Kettwig

www.peterstohrer.com**Malkörper**

Inmitten des Ausstellungsbereichs „Macht und Mächte“ (2. Stock des LVR-LandesMuseums) im Themenraum „Herrschaft und Repräsentation im Rheinland“ werden im Rahmen der ENTERVENTIONALE mehrere Arbeiten des inzwischen verstorbenen Künstlers Peter Stohrer ausgestellt. In der Fülle der Exponate entfalten die Objekte mal raumgreifend wie „Taurus“, mal zurückhaltend wie „Cubus“ eine subversive Wirkung auf die Ausstellung: Sie entervenieren die Insignien der Mächtigen und die Repräsentation von Macht.

Stohrer, der an der Essener Folkwang Universität der Künste Malerei studierte, widmete sich innerhalb seiner Schaffensphase intensiv der Entwicklung und Anfertigung von sogenannten „Malkörpern“. Dabei handelt es sich um dreidimensionale Fundstücke unterschiedlichen Materials wie Holz, Papier, Folie oder Glas, die der zeitweise auch als Bühnenbildner tätige Künstler und Kurator zeitgenössischer Kunst auf unterschiedliche Weise bearbeitete, collagierte und ergänzte. Vor allem aber veränderte er sie durch den Einsatz von Farbe. Mal dünn, mal pastos aufgetragen entwickelt seine Malerei eine eigene

Stofflichkeit, die nahezu räumlichen Charakter besitzt. In Stohrers „Malkörpern“ verbinden sich dreidimensionale Skulptur und zweidimensionale Malerei. Körper und Farbe greifen in den Raum, wie Miniatur-Architekturen loten sie ihn aus. Stohrers Arbeiten werfen im Kontext des Themas „Macht und Mächte“ einmal mehr die Frage auf, wie Raum aufgeteilt wird und zwar nicht nur im architektonischen, sondern auch im politischen Sinn. Umgeben von Exponaten, die Macht und Herrschaft in der Geschichte des Rheinlands vor Augen führen, gewinnt dieser Aspekt eine konkrete Bedeutung: Wie wurde (Lebens-)Raum im Laufe der Geschichte aufgeteilt? Wie wirkten sich Machtverhältnisse auf Raum, Ort, Heimat und Identität aus? Diesen Fragen stellen sich auch die Werke der permanenten Ausstellung. Beispielsweise ist in „Die drei Stände der Christenheit“ von Bartholomäus Bruyn d. Ä., ca. 1530, eine pyramidale Anordnung von Bauern, Adel und Klerus dargestellt. Schriftbänder zeigen, wer welche Aufgaben in der Gesellschaft zu übernehmen hat (arbeiten, beschützen, beten) – ein starres Hierarchiegefüge, von Christus legitimiert und als figurative Bildgeschichte erläutert.

Dass das Thema „Herrschaft und Repräsentation“ auch mittels abstrakter Bildsprache vergegenwärtigt werden kann, davon zeugen die Arbeiten Stohrers. So wie im Themenraum Altargemälde, Münzen und ein und aufwändig gearbeiteter Epitaph miteinander kommunizieren, so ist das Zusammenkommen von Skulptur und Malerei den Arbeiten Stohrers immanent. Sie tangieren einen weiteren Aspekt, der das Ausstellungsthema der Hierarchien auf einer zusätzlichen Ebene berührt: Indem Stohrer unterschiedliche Gattungen gleichwertig zusammenführt und sie gemeinsam zu einem neuen Ganzen werden lässt, wirkt er der in der

Kunstgeschichte präsenten Vorstellung von einer Rangordnung der Gattungen entgegen. Die klassische Gattungshierarchie wird aufgebrochen, in seinen „Malkörpern“ existiert nicht die eine, die höherstehende, „mächtigere“ Gattung. Stohrers Arbeiten schlagen jedoch vor allem auch eine Brücke zum Hier und Jetzt – schließlich sind Fragen nach sozialen, politischen oder gar (kunst-)historischen Grenzen immer noch Gegenstand aktueller Debatten.

Maria Geuchen



Peter Stohrer, *untitled I*, 2010, Karton, Acrylfarbe, Acrylspachtel und Hocker, 44 x 34 x 24 cm, © Dana Savić

Fernando „Coco“ Bedoya

*1952 Borja, Perú

lebt und arbeitet in Argentinien

The Art of Trepanning, Sonderausstellung im BASA-Museum

Im BASA-Museum findet seit Oktober 2019 und noch während der ENTERVENTIONALE eine Intervention des zeitgenössischen Künstlers Fernando „Coco“ Bedoya statt, der die koloniale Geschichte der Ausbeutung und kulturellen Erosion Perus sowie das anhaltende Spannungsfeld zwischen populärer und bildender Kunst thematisiert. Der nachstehende Text ist der Internetseite www.basa.uni-bonn.de/ausstellungen/aktuell entnommen.

Fernando “Coco” Bedoya (Borja, Peru, 1952), a Peruvian artist based in Argentina since the late 1970s, bridges the experiences of artistic political activism in both Peru and Argentina. Both as a former active member of several art collectives and as a solo artist, he has exhibited his renowned work in the Americas and Europe.

The exhibition explores Peru’s colonial history of exploitation and cultural erosion as well as the ongoing tension between popular and fine art. It was in the 1990s, when Bedoya presented for the first time the supposed archaeological remains of a certain “Cultura Trepa-nación” (Trepa-nation culture). Trepanación (trepanation) refers to the

surgical perforation of the skull, art in which specialists of pre-Spanish archaeological cultures, among them the Incas, excelled – as shown by the chirurgical instruments (Tumis) and photos exhibited at the BASA Museum in dialogue with Bedoya’s art. However, the Spanish term, when hyphenated, turns into trepanación, which means “climbing-nation” – a word-play invented by Bedoya to refer to “a colonized nation trepanned by opportunism and exploitation. “Trepanning” also plays with one of the meanings of the word, namely the long history of the art of cheating, including the production of fakes and „typical“ Peruvian objects. In his “Trepanaciones”, Bedoya intervenes replicas of Incan, Moche, and



Fernando „Coco“ Bedoya, *The Art of Trepanning*, 2019,
Ausstellungsinstitution im BASA-Museum, 2019-20, Foto: Simon Hirzel

Nazca pottery intended for tourist consumption. By sawing the handles off these ready-made vessels, Bedoya imitates the act of trepanning by leaving two holes in the body of the vessel. One hole is left open, bearing the mark of the intervention, while the other is covered up by a Coca-Cola bottle cap, the mark and symbol of the modern-day global exploiter, a motif that re-appears in several of his later works, also exhibited here. The Coca-Cola cap is also a reference to the native coca plant, cultivated at the slopes of the Andes, known throughout the world for its psychoactive alkaloid, cocaine. Coca-Cola used coca leaf extract in its products from 1885 and until about 1903; even today there is a laboratory in New Jersey, which can legally import coca leaves from Peru and, to a lesser extent, Bolivia. Besides producing the coca flavoring agent, they also extract cocaine to sell to a US pharmaceutical manufacturer licensed to purify the product for medicinal use. But coca leaves mostly go to the illegal trade and drug production. Thus Bedoya's trepanations also refer to these effects in Peru's economy and population.

Bedoya also uses the sawed handles, that is the portion extracted from the heads and the body of the trepanned ceramics, as a crucial element of his

work: he constructs with them serpentine forms as well as a new series inspired by the Mexican protection shields (chimallis), a work presented here as "ADN peruano" (Peruvian DNA), namely a magnification of the cell of the Peruvian nation. These forms, in fact, characterize which in archaeology are called stirrup spout and double spout bridge vessels (asa estribo and puente), ceramics developed in the Peruvian coast (Chavín, Moche, Nazca). Some originals, located in the BASA Museum, are also exhibited here in dialogue with Bedoya's art.

Acknowledgements: The exhibition owes much to Rochi del Castillo (Fundación Gecu, Peru), to the staff of the Dirección General para Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Embajada del Perú en Alemania (Berlín), Ministerio de Cultura del Perú, the galleries Henrique Faria Fine Arts (NYC) and Hrlitzka & Faria (Buenos Aires), Jana Brass, Karoline Noack and Gerd Kortekamp.

Kuratorin: Irina Podgorny, Museo de La Plata/CONICET, Argentinien

**Anthony DiPaola, Lilah Fowler,
Klaus Fritze, Anett Frontzek,
Ilka Helmig, Brian O'Doherty,
Julien Prévieux, Ivo Ringe,
Esteban Sánchez, Nora Schattauer,
Heather Sheehan und weitere**

Gruppenausstellung zur ENTERVENTIONALE,
kuratorisch betreut von Miriam Schmedeke
Eröffnung: 17. Januar 2020, 19.30 Uhr

Die Ordnung der Dinge. Vom Graph zum System

„Es scheint, dass bestimmte Aphasiker nicht auf kohärente Weise die mehrfarbigen Wolldocken ordnen können, die man ihnen auf einem Tisch vorweist [...]. Und bis ins Unendliche sammelt der [Sprachgestörte] zusammen und trennt, häuft er die verschiedenen Ähnlichkeiten auf, zerstört er die evidentesten und verstreut die Identitäten, überlagert die verschiedenen Kriterien, gerät in Erregung, beginnt von neuem, wird unruhig und gerät schließlich bis an den Rand der Angst.“
(M. Foucault, Die Ordnung der Dinge, 1966)

Inkludieren, exkludieren, sammeln, se-
parieren, vergleichen, differenzieren, ka-
tegorisieren, ordnen – von der kleinsten
Einheit zum System, „bis an den Rand
der Angst“.

Als Foucault 1966 „Die Ordnung der Din-
ge“ publizierte, stellte er die Sprache als
ordnungsgebende Instanz voran. Im Fal-
le einer Sprachstörung würden die Ver-
hältnisse instabil; was gebunden schien,
löst sich auf, man gerät ins Schwimmen.
25 Jahre später konstatierte der Me-
dientheoretiker Vilém Flusser in seinem

letzten öffentlichen Vortrag über die
Informationsgesellschaft, dass eine
Wachablösung stattgefunden habe,
von der Sprache zur Zahl. Denn für
Codierungen habe sich gezeigt, „dass
Zahlen besser geeignet sind als Wor-
te“. Und so seien es nun die „zahlenma-
nipulierenden Leute, die die Formen,
die Werte ausarbeiten, nach denen wir
erkennen, erleben und uns verhalten.“
Die Aphasiker der Gegenwart seien die
Zahlenunkundigen: „Wir sind ungefähr
in derselben Situation, wie man bei der



J.H.L. Flögel, *Schneekristall Nr.11*, Foto: Stadtarchiv Ahrensburg/Sönke Ehlert

Erfindung der Buchstaben war.“ Und was man innerhalb des sich vollziehenden Systemwechsels beobachten könne, sei „entweder das Anbeten oder Anspucken der unlesbar gewordenen Gesetze“. Man gerät ins Schwimmen.

Kulturen und Werke zeitgenössischer Kunst zusammen. Das Motto der ENTERVENTIONALE „Alles ist jetzt“ aufgreifend, versammeln sich „die Dinge“ in ihrer Gegenwärtigkeit zum offenen Austausch. Die ersten Schneefotografien der Welt treffen auf mineralische Malerei, ägyptische Schriftkultur auf Rechenmaschinen oder den Dortmunder Phoenix-See, das Denken im Raster findet sich in Textilien, in Dürers Lehrtraktat zur Malerei sowie in junger Videokunst, die den Menschen zwischen analogen wie digitalen Aufzeichnungssystemen verortet. Die zunächst heterogen anmutende

Von dem Gefühl einer Wachablösung ausgehend, zeigt die Gruppenausstellung Exponate verschiedener Ordnungen – sprachlicher, visueller, gestischer, geologischer, religiöser oder biologischer Herkunft. So kommen anatomische Präparate, Modelle mikroskopischer Strukturen, Schriften aus unterschiedlichen

Zwiesprache der Dinge eröffnet zahlreiche Querverbindungen jenseits gewohnter Kategorisierungen. Einendes Element ist die den Werken eingeschriebene Suche nach Ordnung bzw. ihr Reflektieren von Ordnungsgefügen und Systematiken. Als energetische Klammer dient die Spannung zwischen kleinsten Einheiten und ihrer systemischen Einbettung.

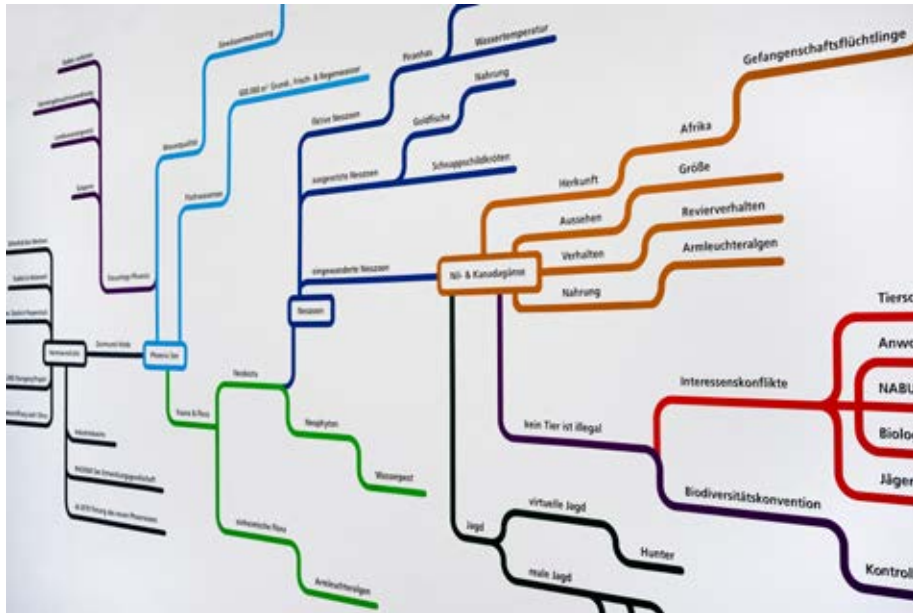
zersetzt, wie eine Analyse des Atoms jenes. Wir müssen davon ausgehen, dass wir nicht etwas sind, sondern ein Wie sich in Bindungen verknoten. Wir sind Knotenpunkte von Bindungen.“ (Vilém Flusser, Die Informationsgesellschaft. Phantom oder Realität 1991)

System, ein Begriff, der von den verschiedenen Wissenschaften sehr unterschiedlich genutzt wird, wird als Rahmung gefasst, in der die kleinsten Einheiten funktional in einen größeren Zusammenhang eingebunden sind. Was Foucault bei seinen historischen Analysen 1966 verblüffte, war die „Tatsache, dass zur gleichen Zeit ähnliche Veränderungen in offensichtlich sehr verschiedenen Disziplinen auftraten. Innerhalb einiger weniger Jahre“ wurden Wissenschaften reorganisiert, alte Grammatiken ersetzt, neue Denkformationen begründet. Was bedeutet dies für das systemische Eingebunden-Sein des Menschen? Gibt es ein gesichertes Plateau für den „uomo universale“? Bilden wir lediglich Relationenpunkte innerhalb der Ordnung der Dinge? Sind Ich, Individuum oder Subjekt stabile Einheiten? „Eine Analyse des Individuums hat das Individuum ebenso

Welche Antworten geben die historischen Exponate der Universitäts-sammlungen auf die Frage nach der Stellung des Menschen? Welche Horizonte zeichnen die Beiträge der Gegenwartskünstlerinnen und -künstler? „Die Ordnung der Dinge“ – ein gemeinsames Schwimmen.

Mit Dank an

Hilla und Bernd Becher, Samuel Beckett, Joseph Beuys, Alighiero e Boetti, Hanne Darboven, Anthony DiPaola, Lilah Fowler, Klaus Fritze, Anett Frontzek, Ilka Helmig, Olaf Nicolai, Brian O’Doherty, Sigmar Polke, Julien Prévieux, Ivo Ringe, Esteban Sánchez, Nora Schattauer, Heather Sheehan, Gert und Uwe Tobias, BASA-Museum, Mineralogische Sammlung, Abteilung für Mongolistik und Tibetstudien, Ägyptisches Museum, Anatomische Sammlung, Paul-Clemen-Museum, Artothek des Bonner Kunstvereins, Stadtarchiv Ahrensburg



Anett Frontzek, *Wie Phoenix aus der Asche*, 2015, Folienplot, Detail, Foto: Anett Frontzek, © VG Bild-Kunst, Bonn



Muyan Lindena, Modul I (Plakatständer, Modell), 2020, Nadelsperrholz 12mm, 140x76x60cm

Muyan Lindena

* 1977 geboren in Henstedt-Ulzburg (bei Hamburg),
lebt und arbeitet in Köln
www.muyan-lindena.de

Modul I - III, 2020

Muyan Lindena ist ein Künstler der Schnitte. Als studierter Bildhauer nutzt Lindena hierfür allerdings keine Schere, sondern bearbeitet Objekte in äußerster Präzision mit der Japansäge. Die Ausgangsbasis seiner Werke bilden Alltagsgegenstände, die er ihrer ursprünglichen Funktion enthebt. Von Cola-Dosen über Kanus bis zu ganzen Müllcontainern ist hierbei eine ganze Bandbreite von Gebrauchsgegenständen der gegenwärtigen Konsumgesellschaft vertreten. Im Sinne des Upcyclings transformiert Muyan Lindena durch exakte Schnitte die gebrauchten Gegenstände in eine neue Form und Funktion.

Dieses „Dazwischensein“, zwischen Gebrauch und ästhetischem Anspruch, das Lindena beschreitet, spiegelt sich auch in seinem Label „mujo design“ wieder: Ausgemusterte Parkettstäbchen werden zu Holzbrettchen oder kunstvollen Obstschalen zusammengesetzt, Regale mit Seitenteilen aus Stelzen werden an die Wand gelehnt, Papierkörbe aus altem Eichenparkett gehören ebenso zum Repertoire, wie Lampen aus Oldtimer Leuchten und Dusch-Hängekörbe aus

Bootsfendern. Die materialisierte Polarität (Design, Upcycling, Alltagsgegenstände) stellt die Beziehung der auf den ersten Blick unvereinbar erscheinenden Ebenen in Frage: Wo fängt Kunst an? Wo hört Funktionsdesign auf? Und wer legt diese Grenzen in unserer Gesellschaft fest? Mit diesen und anderen Fragen, die dezidiert den Alltag wie das Kunstsystem thematisieren, beschäftigt sich Muyan Lindena vorrangig in seinen Werken. Das Neu- und Umdenken findet sich auch in seinem Beitrag zur ENTERVENTIONALE – für den er ebenfalls auf präzise Schnitte und Gebrauch setzt. Die Arbeiten, die der Künstler für verschiedene Stationen der ENTERVENTIONALE entworfen hat, bestehen aus einer Holzplatte, die Lindena als Modul verwendet und aus der er verschiedene Formen anschneidet, faltet, sägt und fixiert. So entstehen aus ein- und demselben Ausgangsstück eine Vielfalt von Formen und Funktionalitäten, die alle durch ihre gleiche Basis verbunden sind, aber dennoch ganz unterschiedliche, individuelle Ausprägungen offenbaren. Muyan Lindenas modulare Arbeiten verbinden

damit die unterschiedlichen Enterventionen des Ausstellungsparcours durch ein gemeinsames Element, das gleichzeitig unterschiedliche Ansprüche und vielfältige Nutzungsmöglichkeiten vergegenständlicht.

Allerdings werden die Module nicht in klassischer Ausstellungsmanier gezeigt, sondern können und sollen von den Besucher*innen in ihrer Funktionalität genutzt und eigens interpretiert werden. Ihre Autonomie zeigt sich nicht im White Cube. Vielmehr beweist sich die Besonderheit des Werkdenkens von Muyan Linda in der Eigenwilligkeit seiner Gebrauchsobjekte: als Sitzmöglichkeit, als Plakatständer oder Aufbewahrungsort für Informationsmaterial wie Kataloge oder Parcourshefte. Die Objekte sind in diesem Sinne in erster Linie zweckmäßig

und folgen einem schlichten Formprinzip. Hinter Muyan Lindenas Werk stehen mathematisch genau kalkulierte Berechnungen der verschiedenen Transformationen eines jeden Moduls: Denn wieder auseinandergeklappt und zusammengelegt ergibt jedes Werk schließlich wieder die eine Ausgangsform. In seinen Umwandlungsprozessen nimmt Lindena den bearbeiteten Objekten nichts weg und fügt ihnen auch nichts hinzu. Durch exaktes Sägen und das anschließende Zusammenbringen der Einzelteile entstehen immer wieder neue Formen und Nutzungsmöglichkeiten. In diesem Sinne lässt sich Lindenas Arbeitsweise bereits als „Entervention“ an sich betrachten.

Natascha Geis



Muyan Lindena, Nautilus,
2012, Styroporbecher,
10x10x10 cm

- 11 Ägyptisches Museum**
Bonner Sammlung von Aegyptica:
mit rund 3000 Originalobjekten
Regina-Pacis-Weg 7, 53113 Bonn
Öffnungszeiten:
Di–Fr 13–17 Uhr, Sa und So 13–18 Uhr
aegyptisches-museum@uni-bonn.de
www.aegyptisches-museum.uni-bonn.de
- 10 Akademisches Kunstmuseum**
Antikensammlung der Universität Bonn
Am Hofgarten 21, 53113 Bonn
Öffnungszeiten:
Di, Mi, Do und Fr 15–17 Uhr, So 11–18 Uhr
An gesetzlichen Feiertagen geschlossen.
akmuseum@uni-bonn.de
www.antikensammlung.uni-bonn.de
- 19 BASA-Museum**
(Bonner Amerikas Sammlung)
Archäologisch-ethnographische Lehr-
und Studiensammlung
c/o Abteilung für Altamerikanistik und
Ethnologie, Institut für Archäologie und
Kulturanthropologie, Universität Bonn
Oxfordstraße 15, 53111 Bonn
Öffnungszeiten: Di, Mi & Do 10–16 Uhr
basa@uni-bonn.de
www.basa.uni-bonn.de
- 12 Botanische Gärten**
Haupteingang während der Öffnungs-
zeiten durch die Remise vor dem
Poppelsdorfer Schloss (Meckenhei-
mer Allee 169)
Öffnungszeiten:
Winterhalbjahr (1. November bis 31. März)
Mo–Fr von 10 Uhr bis 16 Uhr
botgart@uni-bonn.de
<http://www.botgart.uni-bonn.de>
- 5 Ehren- /Arkadenhof**
Haupteingang zur Universität von
städtischer Seite aus
Am Hof 1–3, 53113 Bonn
Öffnungszeiten: (Mo–Fr)
Semester: 06–21.30 Uhr, Sa 07–12.45 Uhr
Vorlesungsfreie Zeit: 06–20.15 Uhr, Sa
07–12.45 Uhr
- 20 Fabrik 45**
Off-Space Kunst- und Kulturraum im
Bonner Norden
Hochstadenring 45, 53119 Bonn
info@fabrik45.de
www.fabrik45.de/
- 13 Goldfußmuseum**
Eine der bedeutendsten systematischen
Schausammlungen faszinierender
Fossilien.
Nußallee 8, 53115 Bonn
(1. Etage links in dem Gebäude des Stein-
mann-Institut für Geologie und Paläontolo-
gie der Universität Bonn)
Öffnungszeiten:
Mo–Fr 9–16 Uhr, So 13–17 Uhr
goldfuss-museumsteam@uni-bonn.de
www.ifgeo.uni-bonn.de/museen/goldfuss-museum
- 7 Stadtschloss /Hauptgebäude
der Universität Bonn**
Regina-Pacis-Weg 3, 53113 Bonn
- 3 Kunsthistorisches Institut /
Paul-Clemen-Museum**
Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn
(1. Etage)
Öffnungszeiten
Semester: Mo–Do 8–20 Uhr, Fr 8–19 Uhr
Vorlesungsfreie Zeit: Mo–Fr 10–16 Uhr
khi@uni-bonn.de
www.khi.uni-bonn.de
- 15 Kunstmuseum Bonn**
Museumsmeile
Helmut-Kohl-Allee 2, 53113 Bonn
Öffnungszeiten:
Di–So 11–18 Uhr, Mi 11–21Uhr
www.kunstmuseum-bonn.de
- 17,18 LVR-LandesMuseum**
Colmantstr. 14–16, 53115 Bonn
Öffnungszeiten
Di–So und Feiertag 11–18 Uhr, Sa 13–18 Uhr
(Weiberdonnerstag geschlossen)
info.landesmuseum-bonn@lvr.de
www.landesmuseum-bonn.lvr.de

Philosophisches Institut der Universität Bonn

Am Hof 1, Raum 1.086, 53113 Bonn
gdphil@uni-bonn.de

Öffnungszeiten: Mo–Fr 9–20 Uhr

2 Rosenhof & Brunnenhof

Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn
Die Höfe befinden sich unterhalb des Kunsthistorischen Instituts im Anschluss an das Foyer vor dem Universitätsmuseum im Erdgeschoss.

Öffnungszeiten:

Semester: 6.00–21.30 Uhr,

Sa 7.00–12.45 Uhr

Vorlesungsfreie Zeit: 6.00–20.15 Uhr,

Sa 7.00–12.45 Uhr

7 Schlosskirche

An der Schlosskirche 4, 53113 Bonn

Öffnungszeiten:

Semester: Mo–Fr 13–15 Uhr

Vorlesungsfreie Zeit: Di–Do 10–15 Uhr

www.etf.uni-bonn.de/de/schlosskirche

8 Das macht SiNN

Remigiusstr. 13, 53111 Bonn

Öffnungszeiten:

Mo–Sa 09.30–20.00 Uhr

14 tiefkeller

Prinz-Albert-Str. 35, 53113 Bonn

Öffnungszeiten:

16.02., 29.2., 1.03., jeweils 14–18 Uhr

(und nach Vereinbarung)

kontakt@tiefkeller.com

www.tiefkeller.com

4 Türme der Uni Bonn

Hauptgebäude der Universität
Regina-Pacis-Weg 1–5, 53113 Bonn

9 U-Bahnhof Uni/Markt

Auf- und Abgang Hofgarten
/Kaiserplatz

1 Universitätsmuseum

Regina-Pacis-Weg 1, 53113 Bonn
abert@verwaltung.uni-bonn.de

Öffnungszeiten

Mi–So 12.00 Uhr–16.30 Uhr

An gesetzlichen Feiertagen bleibt das Museum geschlossen.

16 ZFMK

Zoologisches Forschungsmuseum
Alexander Koenig/Leibniz-Institut für
Biodiversität der Tiere/Stiftung des
öffentlichen Rechts

Adenauerallee 160, 53113 Bonn

info@leibniz-zfmk.de

www.zfmk.de/de/museum

Impressum

Das Parcoursheft erscheint anlässlich der ersten Verbundausstellung der Museumsstudien ENTERVENTIONALE#2020

14.01. – 01.03.2020

Herausgeber

Für die Museumsstudien Julia Krings

Lektorat

Julia Krings, Michael Stockhausen,
Magali Wagner

Ausstellungskonzept gesamt

Julia Krings, Michael Stockhausen

Gestaltung

Wiebke Muth, Köln

Ausstellungskonzept für die Fabrik45

Miriam Schmedeke,
Michael Stockhausen

Druck

Print Faktor, Bonn

Texte

Chiara Demmerle

Maria-Angelika Eckl

Marie-Claire Fröhlich

Natascha Ilona Geis

Maria Geuchen

Leonard Max Theodor Kaut

Andra Valentina Korte

Julia Krings

Therese Morgaine Otto

Lara Christine Seidelmann

Miriam Schmedeke

Miriam Stadie

Michael Stockhausen

Joëlle Corinne Warmbrunn

Magali Wagner

Auflage

1000

Copyright

© 2020 Museumsstudien Bonn,
die Autorinnen und Autoren,
die Künstlerinnen und Künstler,
die Fotogra

Danksagung

An die „entervenierenden“ Künstler*innen:

MARIA EICHHORN · KLAUS SCHMITT · YOUNG-JAE LEE · DOROTHEE VON WINDHEIM
· KLAUS FRITZE · ROBERTO URIBE-CASTRO · ESTEBAN SÁNCHEZ · LOUISA CLEMENT
· FERNANDO “COCO” BEDOYA · HANNAH SCHNEIDER · PETER STOHRER · BORIS NIES-
LONY · JULIEN PRÉVIEUX · ILKA HELMIG · BETTINA MARX · KLAUS KLEINE · KATHRIN
GRAF · MUYAN LINDENA · HEATHER SHEEHAN · LILAH FOWLER · LANA MURDOCHY
· YOUNWON SOHN · EVAMARIA SCHALLER · ANTHONY DIPAOLA · ANETT FRONTZEK
· IVO RINGE · NORA SCHATTAUER · BRIAN O'DOHERTY

An Leihgeber*innen, Institutionen, Orte, Unterstützter*innen:

UNIVERSITÄTSMUSEUM · LVR-LANDESMUSEUM · SCHLOSSTÜRME · PAUL-CLE-
MEN-MUSEUM · KUNSTMUSEUM BONN · ZOOLOGISCHES FORSCHUNGSMUSEUM
ALEXANDER KOENIG · BOTANISCHE GÄRTEN · AKADEMISCHES KUNSTMUSEUM ·
ROSENHOF · ÄGYPTISCHES MUSEUM · SCHLOSSKELLER · U-BAHN-STATION UNI/
MARKT · FABRIK 45 · MUSEUM BASA · SINN · SCHLOSSKIRCHE · TIEFKELLER · ROSE
VALLAND INSTITUT · MINERALOGISCHES MUSEUM · GOLDFUSSMUSEUM · AR-
TOTHEK DES BONNER KUNSTVEREINS · ANATOMISCHE SAMMLUNG UNI BONN ·
VERLAG GERNOT V. PAPE MÜNCHEN · SWB BUS UND BAHN · GEORG BECHTOLD
· DIETMAR KOPITZKY · HARALD BIRSCH · NATASCIA CUSCIÉ · PROF. DR. VOLKER
KRONENBERG · PROF. DR. BIRGIT MÜNCH · GUIDO HOPPE UND TEAM · FRAU DR.
GABRIELE UELSBERG · BIANCA WIESEN · DANA SAVIC · THOMAS BECKER · SIBILLA
KAHLE · MAGALI WAGNER · MIRIAM SCHMEDEKE · VALENTINA KORTE · STADTARCHIV
AHRENSBURG · TECHNIKTEAM DES KUNSTMUSEUMS BONN · MALERWERKSTATT
UNI BONN · ALBERT PISCHEL BERLIN · SHOKO ISHIOKA · SCHREINEREI SCHMITZ
· GREINER WERBETECHNIK JANA BRASS · NAOMIE RATTUNDE · SIMON HIRZEL ·
MIRIAM BERNARD · ANSGAR LEITZKE · PROREKTOR KLAUS SANDMANN · GALERIE
FLOSS & SCHULZ, KÖLN · GALERIE RECKMANN, KÖLN · GALERIE CLEMENT, BONN ·
KÄTE HAMBURGER KOLLEG „RECHT ALS KULTUR“ DER UNIVERSITÄT BONN · DEUT-
SCHES KLINGENMUSEUM, SOLINGEN · BTHVN JUBILÄUMS GMBH · PHILOSOPHISCHE
FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BONN