

Wandtexte

The Guggenheim Collection

1937 gründete der amerikanische Unternehmer Solomon R. Guggenheim unter seinem Namen eine Stiftung zur „Förderung der Kunst und zum Engagement und zur Weiterbildung auf diesem Gebiet, sowie der Aufklärung der Öffentlichkeit“. Zehn Jahre zuvor hatte Guggenheim gemeinsam mit der deutschstämmigen Künstlerin Hilla von Rebay, die als seine Beraterin fungierte, eine Kollektion moderner Kunst aufgebaut. Die Arbeiten, die er erwarb, zeugen von Rebays unerschütterlichem Glauben an die nicht-gegenständliche Kunst. Diese Kunstform war im frühen 20. Jahrhundert entwickelt worden und lässt sich besonders gut am Werk des russischen Künstlers Wassily Kandinsky nachvollziehen.

Im Jahr 1939 eröffnete die Stiftung ihr erstes Museum, das Museum für nicht-gegenständliche Malerei, mit Rebay als Direktorin. Um den wachsenden Forderungen des florierenden Museums gerecht zu werden, initiierte sie 1943 eine Kampagne zum Bau einer permanenten Herberge für die Guggenheim-Sammlung. Rebay betraute den berühmten amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright mit dem Projekt. Das Museum wurde 1952 nach Solomon R. Guggenheim benannt; sieben Jahre später wurde das außergewöhnliche Haus in New York auf der Fifth Avenue für das Publikum geöffnet.

Seit dieser Zeit sind fast 50 Jahre vergangen, und das Guggenheim ist in verschiedener Hinsicht gewachsen. Eine bedeutende Rolle hat dabei der Erwerb anderer großer Sammlungen – besonders diejenigen von Peggy Guggenheim, Justin K. und Hilde Thannhauser, Karl Nierendorf und Giuseppe Panza di Biumo – gespielt, da so der Bestand des Guggenheim in seiner Bandbreite über die anfängliche Konzentration auf nicht-gegenständliche Malerei hinaus erweitert werden konnte. Diese Neuzugänge wurden über die Jahre hin durch zahlreiche Ankäufe und Schenkungen weiter angereichert, so dass sie nun eine einzige Sammlung bilden. Von ihrem Charakter her ist die Sammlung Guggenheim nicht enzyklopädisch, sondern beruht vielmehr auf dem langjährigen Engagement für bestimmte Künstler.

Die konzeptuelle Basis, wie mit diesen Werke umzugehen ist, hat sich ebenfalls weiter entwickelt. Heute umfasst das Guggenheim das New Yorker Stammhaus sowie vier weitere Museen in vier Länder auf zwei Kontinenten. Es handelt sich dabei um die Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig, das Guggenheim Museum Bilbao, die Deutsche Guggenheim in Berlin und das Guggenheim Hermitage Museum in Las Vegas. Vier der Museen besitzen eigene, bemerkenswerte Sammlungen. Das fünfte, das Guggenheim Hermitage Museum, bildet ein kritisches Forum zur Verbindung von Meisterwerken des Guggenheim und der Eremitage in St. Petersburg.

Die Ausstellung *The Guggenheim Collection* präsentiert etwa 200 Meisterwerke aus dem Gesamtbesitz des Guggenheim. Zum ersten Mal sind dabei die Meisterwerke der Klassischen Moderne, der Nachkriegszeit und der Gegenwartskunst des Solomon R. Guggenheim Museum, der Sammlung Peggy Guggenheim, des Guggenheim Museum Bilbao und der Deutschen Guggenheim gemeinsam in einer solchen Bandbreite ausgestellt.

Der Tempel der Nicht-Gegenständlichkeit: Hilla von Rebay, Solomon R. Guggenheim und Rudolf Bauer

Hilla von Rebay – eine deutschstämmige Künstlerin, die seit den späten 1920er Jahren Solomon R. Guggenheim beim Aufbau seiner Sammlung moderner Kunst beriet – war tief beeinflusst von Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1912). In diesem Buch wurde die Ansicht formuliert, nur durch die Ablehnung jeglicher gegenständlicher Darstellung und die Tilgung sämtlicher Spuren der äußeren, materiellen Welt könne die Malerei Zugang zur Tiefe des inneren Lebens und zur Höhe des himmlischen Kosmos erlangen. Rebay glaubte bedingungslos daran, dass die nicht-gegenständliche Kunst die Grenzen von Sprache und Erfahrung überwinden könne, und 1937, im Jahr der Gründung der Solomon R. Guggenheim Foundation, verkündete sie: „Nicht-Gegenständlichkeit wird die Religion der Zukunft sein.“

Gemeinsam mit ihrem langjährigen Geliebten und Künstlerkollegen Rudolf Bauer ermutigte Rebay Guggenheim, zum Förderer dieser „Kunst von Morgen“ zu werden und ein unvergleichliches Museum zu errichten, um seine Sammlung auszustellen. Mit den Jahren sollte diese Kollektion mehr als 150 Kandinskys sowie Gemälde von Bauer, Robert Delaunay, Fernand Léger, László Moholy-Nagy, Rebay und anderen Künstlern enthalten, die in größerem Umfang gesammelt wurden. Im Gegensatz zum Museum of Modern Art, das 1929 in New York gegründet worden war, um eine enzyklopädische Geschichte der Moderne zu präsentieren, basierte Guggenheims Museum auf einer einzigen Idee: der geistigen Erlösungskraft abstrakter Malerei.

Mit Rebay als erster Direktorin wurde das Museum of Non-Objective Painting, wie das Guggenheim zu dieser Zeit genannt wurde, am 1. Juni 1939, am Vorabend des 2. Weltkrieges, in einem ehemaligen Autosalon auf der East 54th Street in Manhattan eröffnet. Ausgestattet mit Werken von Rebays Lieblingskünstlern, bot das Museum eine besondere Atmosphäre zur Kunstbetrachtung. Die Gemälde waren in breite Rahmen eingepasst und hingen sehr tief an Wänden, die mit gefalteten Stoffen bespannt waren; die Beleuchtung war innovativ und subtil, die Fußböden mit dicken Teppichen belegt, und in allen Räumen war klassische Musik zu hören. Rebay veranstaltete auch bedeutende Gedenkausstellungen für Kandinsky und Moholy-Nagy, organisierte Wanderausstellungen und erweiterte mit Guggenheims Unterstützung die Sammlung.

Aus der Freundschaft und Geschäftsbeziehung zwischen Rebay und Guggenheim entstand eine der großartigsten Sammlungen der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, und diese veränderte die Geschichte der modernen Kunst in Amerika. Rebays wohl wichtigstes Vermächtnis ist das Solomon R. Guggenheim Museum auf der Fifth Avenue, das als „Tempel der Nicht-Gegenständlichkeit“ geplant und von dem Architekten ihrer Wahl, Frank Lloyd Wright, entworfen worden war. Das neue Museum wurde schließlich am 21. Oktober 1959 eröffnet, zehn Jahre nach Solomon R. Guggenheims Tod, sechs Monate nach Wrights Tod und sieben Jahre nachdem Rebay das Museum verlassen hatte.

Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky ist vielleicht stärker als jeder andere Künstler mit der Geschichte des Solomon R. Guggenheim Museum verbunden. Die Künstlerin Hilla von Rebay, die auch die künstlerische Beraterin Solomon Guggenheims und die erste Direktorin des Museums war, machte Guggenheim im Sommer 1930 mit Kandinsky in dessen Atelier am Bauhaus in Dessau bekannt. Mit dieser Begegnung wurde eine Phase des kontinuierlichen Ankaufs von Öl- und Aquarellbildern des Künstlers durch das Guggenheim Museum eingeleitet. Den Anfang machte u.a. das Gemälde *Komposition VIII* (Juli 1923), das am Beginn der Ausstellung zu sehen ist. Seit dieser Zeit hat die ständige Sammlung des Guggenheim über 150 Werke von Kandinsky erworben.

Die hier gezeigten Werke Kandinskys verfolgen die Entwicklung des Künstlers von seinen malerischen Anfängen in München bis zu seiner Zeit am Bauhaus und schließlich den Jahren im Pariser Exil. Im Verlauf seiner Karriere entwickelte sich Kandinskys Stil von stark bunten, expressionistischen Werken hin zu komplexen, nicht-gegenständlichen oder gar rein abstrakten Arbeiten, für die er allgemein bewundert wird. Kandinsky glaubte an die evokative Kraft sorgfältig ausgewählter und dynamisch aufeinander abgestimmter Farben, Formen und Linien. Damit sollten verborgene Aspekte der empirischen Welt aufgedeckt, subjektive Wahrheiten ausgedrückt, das Metaphysische angestrebt und dem Betrachter die Vision einer neuen Zukunft offeriert werden. Kandinsky glaubte, dass die innere Vision eines Künstlers in eine universell verständliche Aussage übersetzt werden könne. Bei frühen Arbeiten wie *Landschaft mit Regen* (Januar 1913) behielt er Fragmente einer gegenständlichen Bildsprache bei. Er versuchte, die Akzeptanz und das Verständnis des Publikums zu gewinnen, indem er seinen abstrakten Stil langsam entwickelte.

Als Kandinsky nach dem Ausbruch des 1. Weltkrieges in seine Heimatstadt Moskau zurückkehrte, unterlief sein expressiver, abstrakter Stil Veränderungen, welche die künstlerischen Experimente der russischen Avantgarde reflektierten. Die Künstler dieser Bewegung, wie beispielsweise Kasimir Malewitsch, trieben eine Betonung geometrischer Formen voran, um damit eine universelle ästhetische Sprache zu schaffen. Sie inspirierten Kandinsky dazu, sein eigenes bildnerisches Vokabular auszuweiten.

Nachdem Kandinsky 1921 nach Deutschland zurückgekehrt und dem Bauhaus in Weimar beigetreten war, vertiefte er seine Untersuchungen über die Beziehung zwischen Farben und Formen und ihre psychologischen und spirituellen Effekte. *Im schwarzen Viereck* (Juni 1923) veranschaulicht Kandinskys Synthese der russischen Avantgarde mit seinen eigenen lyrischen Abstraktionen. So erinnert das weiße Trapez an Malewitschs suprematistische Gemälde, die dynamischen kompositionellen Elemente jedoch an Wolken, Berge, die Sonne und einen Regenbogen, womit sie sich noch auf eine Landschaft beziehen.

Kandinsky war aufgrund des wachsenden politischen Drucks 1933 gezwungen, Deutschland zu verlassen und nach Frankreich ins Exil zu gehen, wo er bis zu seinem Tod 1944 blieb. Seine späten Arbeiten entfernten sich von der Starrheit der Bauhaus-Geometrie und sind durch eine hellere Farbpalette und ein neues Interesse an einer organischen Bildsprache gekennzeichnet. Dies ist z.B. in Werken wie *Dominante Kurve* (April 1936) zu beobachten, in denen sanfte, weiche Formen anklingen, derer sich die in Paris lebenden Künstler wie Jean (Hans) Arp und Joan Miró bedienten, die mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht werden.

Die Klassische Moderne und die Sammlung Thannhauser

Die impressionistischen und postimpressionistischen Meisterwerke der Sammlung Thannhauser stellen eine geeignete Einführung in den Bestand der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts dar, über den die Sammlung Guggenheim verfügt. Justin K. Thannhauser war der Sohn des renommierten Kunsthändlers Heinrich Thannhauser, der 1909 die Moderne Galerie in München gründete. Er arbeitete eng mit seinem Vater zusammen und baute ein eindrucksvolles Ausstellungsprogramm auf, das der deutschen und französischen Avantgardekunst besondere Aufmerksamkeit widmete.

Die Thannhausers knüpften früh Kontakte mit Künstlern wie Wassily Kandinsky, Paul Klee und Franz Marc und präsentierten 1911 die erste Ausstellung des „Blauen Reiters“. Die Moderne Galerie organisierte außerdem Gruppen- und Einzelausstellungen impressionistischer und postimpressionistischer Künstler, die in Frankreich zu Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts arbeiteten, u.a. Paul Cézanne, Edgar Degas, Paul Gauguin, Edouard Manet, Claude Monet, Pierre Auguste Renoir und Vincent van Gogh. Die genannten Maler befreiten sich von den akademischen Gattungen und Techniken der Malerei und erforschten Bildmotive aus dem Alltagsleben. Dies war ein entscheidendes Moment der Kunstgeschichte, das später als Beginn der Moderne betrachtet wurde. Die rebellischen Avantgardenkünstler arbeiteten in einer einflussreichen Umgebung im Herzen der blühenden ‚Künstlerhauptstadt‘ Paris und konnten somit formale Neuerungen entwickeln, die die rapide Vermehrung radikaler und neuer Annäherungsweisen an die Kunst vorbereiteten. Diese vollzogen sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, u.a. durch den Kubismus und in Form von rein abstrakten, ungegenständlichen Bildern, an denen die Sammlung Guggenheim besonders reich ist.

Justin Thannhauser eröffnete 1919 in Luzern eine Zweigstelle der Galerie und verlegte 1927 das Haupthaus nach Berlin, nachdem er mit der Pensionierung seines Vaters die Verantwortung über das gesamte Unternehmen übernommen hatte. Ende der 30er Jahre zog er nach Paris, wo er für einige Jahre eine private Galerie unterhielt. Als die Deutschen im Juni 1940 Frankreich besetzten, floh Thannhauser aus Europa nach New York. 1963 beschloss er, die bedeutendsten Werke seiner privaten Sammlung der Stiftung Solomon R. Guggenheim zu übereignen. Um die Schenkung zu beherbergen und permanent eine wechselnde Werkauswahl zeigen zu können, unterzog das Guggenheim Museum seine Räumlichkeiten an der Fifth Avenue einem Umbau. Die Sammlung Thannhauser wurde 1978, zwei Jahre nach Justins Tod, offiziell in die Sammlung des Guggenheim überführt. Thannhausers zweite Frau Hilde, die 1991 starb, überließ dem Museum dreizehn weitere Werke. Die Schenkungen des Ehepaars erweiterten den Fundus der permanenten Sammlung des Guggenheim historisch und stilistisch, da sie diese um Arbeiten von ansonsten nicht präsenten innovativen Malern bereicherten. Außerdem wurden andere Werkgruppen ergänzt, die sich bereits in der Sammlung befanden, wie beispielsweise die drei Ölstudien von Georges Seurat, die in diesem Raum zu sehen sind.

Pablo Picasso und Georges Braque

Im Jahr 1908 begannen Pablo Picasso und Georges Braque die Ergebnisse ihrer Maltechnik zu vergleichen, und es wurde offensichtlich, dass sie beide zur selben Zeit und unabhängig voneinander einen revolutionären Malstil erfunden hatten, der später von dem Dichter und Kritiker Guillaume Apollinaire als „Kubismus“ bezeichnet wurde. Der Kubismus, dessen wichtigste Tendenzen zwischen 1907 und 1914 entwickelt wurden, wird von vielen als der innovativste und einflussreichste künstlerische Stil des 20. Jahrhunderts betrachtet. Die Merkmale der als Analytischer Kubismus bekannten Phase – so genannt aufgrund der „Analyse“ bzw. dem „Aufbrechen“ von Form und Raum – sind in Braques *Klavier und Mandola* (Winter 1909 – 1910) und in Picassos *Akkordeonspielerin* (Sommer 1911) deutlich zu erkennen. In den Gemälden sind die Gegenstände noch zu definieren, aber in zahlreiche Facetten aufgebrochen, genau wie der sie umgebende Raum, mit dem sie verschmelzen. Die Kompositionen scheinen in Bewegung versetzt zu werden, wenn das Auge von einer facettierten Fläche zur nächsten wandert und versucht, Formen voneinander zu unterscheiden und sich den verschiedenen Lichtquellen und Perspektiven anzupassen.

Um 1913 wurde der Analytische Kubismus vom Synthetischen Kubismus abgelöst, in dem die „Analyse“ der Gegenstände aufgegeben und durch ihre „Synthese“ ersetzt wurde, in der sie durch einander überlappende, größere und klarere Flächen dargestellt wurden, als seien sie ausgeschnitten und auf die Leinwand aufgeklebt worden. Diese neue Form des Kubismus, der leuchtendere Farben, ornamentale Muster, Wellenlinien sowie runde und zackige Formen zeigte – wie in Picassos monumentalem *Stilleben*

Mandoline und Gitarre (1924) –, setzte sich bis in die 1930er Jahre fort. Die organischen Formen und satten Farben dieser Periode bezeugen Picassos Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Entwicklungen in der surrealistischen Malerei und verweisen bereits auf die Entstehung eines sinnlich-biomorphen Stils, wie ihn das Gemälde *Frau mit gelbem Haar* (1931) repräsentiert.

Die Anzahl und stilistische Vielfalt von Kunstwerken Picassos in der Sammlung Thannhauser – insgesamt 32 Werke – bezeugen die langjährige Freundschaft zwischen dem Künstler und dem Kunsthändler Justin K. Thannhauser, die über 60 Jahre bis zum Tod des Malers anhielt. Die Verbindung zwischen Thannhauser und Picasso hatte 1913 begonnen, als Justin und sein Vater Heinrich in ihrer Modernen Galerie in München mit Unterstützung des Pariser Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler die bis dahin umfangreichste Picasso-Ausstellung ausrichteten. Mit 114 Gemälden und Arbeiten auf Papier dokumentierte diese Ausstellung Picassos Entwicklung von der Blauen Periode bis zu seinen frühen Versuchen im Analytischen Kubismus und verschaffte dem Künstler eine bis dahin nicht vorhandene öffentliche Wirkung und zunehmende Bekanntheit in der europäischen Kunstwelt. Die Picassos der Sammlung Thannhauser bilden zusammen mit weiteren, angekauften Werken ein reichhaltiges Konvolut von Arbeiten dieses Künstlers und des Kubismus im Allgemeinen.

Avantgarde in Paris

Im Laufe des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zogen viele Maler und Bildhauer nach Paris, da die französische Hauptstadt zur internationalen Schnittstelle für avantgardistische Kunst geworden war. Deshalb zog sie Künstler an, die sich von der provinziellen oder akademischen Ausbildung in ihrer Heimat befreien wollten. Auf dem Montmartre und in Montparnasse kamen sie zusammen, um die jüngsten Entwicklungen der Avantgardekunst zu diskutieren und gleichzeitig zu ihnen beizutragen. Dies geschah oftmals, indem die Künstler neue Stilelemente mit traditionellen Aspekten verschmolzen, die sie aus ihrer Heimat mitgebracht hatten. Berücksichtigt man ihre verschiedenartigen persönlichen Hintergründe, ist es nicht überraschend, dass die Künstler keinen bestimmten Stil verfolgten, der für eine bestimmte ‚Schule‘ typisch war. Ihre Ablehnung der akademischen Manier stellte jedoch ein verbindendes Moment dar. Außerdem machten viele die menschlichen Figur und die unmittelbaren gesellschaftlichen Bedingungen zum Thema ihrer Werke, indem sie Sujets wie Armut, den Zerfall der Moral, persönliche Entfremdung und das Spektakel der sich beständig wandelnden Stadt ins Bild setzten.

Robert Delaunay und Fernand Léger erforschten beide das Konzept der Fragmentierung und Simultaneität. Sie drückten dies durch eine dynamische Interpretation der kubistischen Bildsprache und durch die Präsentation vor allem städtischer Bildthemen aus. Marcel Duchamp verschmolz Elemente des Kubismus, des Futurismus und der Chronofotografie, um in eine statische Darstellung Bewegung zu bringen. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen wählte er das traditionelle Thema des Aktes für einige seiner Schlüsselwerke.

Marc Chagall verband die räumliche Fragmentation des Kubismus, die gewagte Farbigkeit des Fauvismus und Delaunays kubistischen Orphismus mit Erinnerungen an seine Heimatstadt Vitebsk, Elementen der russischen Folklore und der jüdischen Legenden. Auch Frantisek Kupka fand eine formelle Inspirationsquelle im Fauvismus, Orphismus und Kubismus. Als Anhänger der Theosophie jedoch, einer Synthese aus Philosophie, Religion und Wissenschaft, ließ er sich auch von antiken Mythen, der Farbtheorie und zeitgenössischen Entwicklungen der Wissenschaft wie z.B. der Röntgenfotografie anregen. Amedeo Modigliani wurde durch denselben Typus primitiver Objekte beeinflusst, die Constantin Brancusi, Paul Gauguin und Pablo Picasso inspirierten. Seine Porträts zeichnen sich durch vereinfachte Formen aus, die mit ihren langgezogenen ovalen Gesichtern, elegant zugespitzten Nasen und runden Mündern an afrikanische Masken erinnern.

In seinem Wunsch, eine Kollektion der bedeutendsten Beispiele ungegenständlicher Malerei zusammenzustellen, erwarb Solomon Guggenheim Meisterwerke aus dieser Zeit wie etwa Delaunays *Simultaneous Windows (2nd motif, 1st part)* (1912) und Légers *Kontrast der Formen* (1913). Darüber hinaus kaufte er Werke dieser und anderer Künstler, die zwar nicht als gegenstandslos charakterisiert werden konnten, aber deutlich fortschrittliche Tendenzen der Kunst spiegelten.

Constantin Brancusi und Piet Mondrian

Anfang des 20. Jahrhunderts setzten sich Constantin Brancusi und Piet Mondrian mit den Ideen des

Kubismus auseinander und leiteten daraus eine einzigartige eigene Bildsprache ab. Obwohl beide Künstler abstrakt arbeiteten, orientierten sie sich weiterhin an Formen und Motiven der gegenständlichen Welt.

Brancusi war 1904 aus seiner Heimat Rumänien nach Paris gekommen. Die Theatralik, den Detailreichtum und das Erzählerische der Bildhauer des 19. Jahrhunderts lehnte er zu Gunsten radikaler Vereinfachungen und Verkürzungen ab. Zwei seiner wichtigsten Motive waren der Vogel und der menschliche Kopf. Seine Auseinandersetzung mit dem Vogel als plastische Form begann bereits 1910 mit der Arbeit *Maiastra* (die Version in diesem Raum stammt aus dem Jahr 1912). *Maiastra* ist der Name eines magischen, wohlthätigen Vogels mit fantastischem Gefieder aus der rumänischen Folklore. Die *Maiastra*-Skulpturen spiegeln Brancusis mystische Neigungen und sein großes Interesse am Volksglauben wider. Außerdem sind sie ein Beispiel für seine Praxis, den Sockel aus einem anderen Material anzufertigen als die Skulptur, wodurch sich ein interessanter Kontrast ergibt. Bei der späteren Serie *Vogel im Raum* (1932 – 1940) nahm der Künstler dem Tier seine individuellen Züge und verlieh ihm eine radikale Stromlinienform. Auf diese Weise betonte er den Flug, statt das Erscheinungsbild eines bestimmten Vogels wiederzugeben. Brancusis Köpfe bestehen generell aus einer geschlossenen, ovalen, von der Körpermasse getrennten Form und sind von eleganter Schlichtheit. Ein Beispiel hierfür ist *Muse* (1912), deren Gesichtszüge kaum angedeutet sind, die aber dennoch den Proportionen klassischer Schönheit entspricht.

Mondrians Frühwerk zeigt diverse Einflüsse, die vom akademischen Realismus bis hin zum Symbolismus reichen. Es ist durch einen lockeren Pinselduktus und Naturmotive gekennzeichnet. Auf einer Reise nach Paris im Jahr 1912 begegnete er dem Kubismus von Georges Braque und Pablo Picasso, der Mondrian zur Aufgabe seiner bislang naturalistischen Darstellungsweise zu Gunsten der Abstraktion inspirierte. In *Stilleben mit Ingwertopf II* (1911 – 1912) ersetzte er Volumen, realistischen Maßstab und traditionelle Perspektive erstmals durch ein Raster von vornehmlich geraden horizontalen und vertikalen Linien. In den folgenden Werken wie *Tableau No. 2/Composition No. VII* (1913) zerlegte Mondrian seine Formen durch ein Netzwerk ineinander greifender schwarzer Linien und Farbfelder in Ocker- und Grautönen, die für den Analytischen Kubismus charakteristisch sind. Jedoch ging er über den Pariser Kubismus hinaus, da er die Abstraktion konsequent weiter verfolgte. Dies geschah, indem er jedwede Andeutung von Volumen vermied und das Liniengerüst am Rand auslaufen ließ. Zu Beginn der 20er Jahre beschränkte sich Mondrian bei seinen Bildern hauptsächlich auf eine weiße Grundierung, die durch schmale schwarze horizontale und vertikale Streifen gerastert wird. Diese rahmen oftmals Blöcke aus Primärfarben. So begrenzten die schwarzen Linien die Komposition und wurden gleichzeitig zu ihrem Hauptthema.

Expressive Malerei

Der sehr weite Begriff ‚Expressionismus‘ verweist auf eine Kunst, in der die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei betont werden, um mit ihnen subjektive Empfindungen und innere psychologische Wahrheiten zu ergründen. Obwohl stark durch das Werk der Postimpressionisten und Symbolisten, v.a. Paul Gauguin, Edvard Munch und Vincent van Gogh, beeinflusst, bewegten sich die Pioniere des Expressionismus zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch weiter von traditionellen Darstellungsformen der Wirklichkeit fort als die oben genannten Maler. Sie wurden dazu von Henri Matisse, dem Fauvismus, dem Kubismus, afrikanischer und ozeanischer Kunst sowie deutscher und russischer Folklorekunst inspiriert. Die Künstler des Expressionismus verfochten idealistische Werte und forderten Freiheit von den repressiven Zwängen der materialistischen bürgerlichen Gesellschaft.

Viele expressionistische Arbeiten kamen 1948 mit dem Kauf der Sammlung von Karl Nierendorf, eines auf deutsche Malerei spezialisierten New Yorker Kunsthändlers, in die Sammlung Guggenheim. Dieser Erwerb erweiterte den Fundus des Museums um 730 Objekte, zu denen u.a. 110 Werke von Klee und eines von Oskar Kokoschkas legendären Bildern, *Fahrender Ritter*, gehörten. Weitere repräsentative Arbeiten der expressiven Malerei kamen in den folgenden Jahren in die Sammlung: z.B. Max Beckmanns *Gesellschaft Paris* (1931), die hier zu sehen ist.

Eine Reihe von Künstlergruppen gründeten sich im Kontext des Expressionismus. Eine dieser Gruppen war die von 1905 bis 1913 aktive „Brücke“, zu deren Mitgliedern Ernst Ludwig Kirchner gehörte. Die Brücke-Künstler bedienten sich emotional aufgeladener Bildmotive, einer ‚primitiven‘ Vereinfachung der Form, einer bewussten Grobheit der figürlichen Darstellung, eines erregten Pinselduktus und kraftvoller, intensiver Farbkontraste. 1911 wurde in München von Wassily Kandinsky, Franz Marc und Gabriele Münter Der „Blaue Reiter“ gegründet. Die Künstler, die dieser stilistisch stärker divergierenden Gruppe angehörten, versuchten durch die Abstraktion der Formen einen Seelenzustand auszudrücken. Die Bilder von Franz Marc, die sich im Besitz des Guggenheim Museum befinden, sind besonders facettenreich und interessant. Als ehemaliger Seminarist und Philosophiestudent fand der Künstler Inspiration in einer

naturorientierten Suche nach spiritueller Erlösung. Marc besaß eine pantheistische Naturvorstellung, der zufolge Tiere von einer bestimmten Göttlichkeit beseelt waren, die der Mensch schon vor langer Zeit verloren hatte. Somit drücken seine Tierdarstellungen die geistigen Ideale des Künstlers aus, die sich auch in der Farbigkeit widerspiegeln, da Marc eine Theorie der Farbsymbolik entwickelt hatte.

In diesem Raum sind auch Werke von Paul Klee zu sehen, die zum Umfeld des „Blauen Reiters“, der europäischen Dadaisten, der Surrealisten und des Bauhauses gerechnet werden. Klee formulierte eine persönliche Bildsprache, die sich frei zwischen dem Figurativen und dem Nicht-Gegenständlichen bewegte. Durch die oftmals skurrile Verschmelzung von Form und Text verlieh der Künstler seinen Arbeiten Bedeutung. Selbst bei seinen figürlichen Werken ging die Komposition fast immer der narrativen Assoziation voraus. Klee übersetzte seine Experimente mit tonalen Werten und der Linie oft in visuelle Anekdoten. Diese Ausstellung zeigt eine Werkauswahl, die die gesamte Laufbahn des Künstlers umfasst.

Formen der Utopie

Ab 1910, vor allem aber in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen (1918 – 1939), entwickelten viele Künstler experimentelle Annäherungsweisen an die abstrakte und nicht-gegenständliche Kunst. Schlichtheit und Präzision wurden darin betont, wodurch ein Widerspruch zu den Prinzipien des Expressionismus entstand. Viele Künstler schlossen sich zu Gruppen oder Vereinen zusammen und gaben Manifeste und Zeitschriften heraus. In ihnen werden zahlreiche Theorien und künstlerische Ansätze diskutiert, die sich teilweise gegenseitig widersprechen. Trotz der vielen Unterschiede verband die Künstler jedoch ein gemeinsamer Glaube an die Utopie, dass Kunst gesellschaftliche Veränderungen bewirken und ein Modell zur Veränderung des Alltagslebens darstellen kann.

Theo van Doesburg und Piet Mondrian gehörten 1917 zu den Gründern der Zeitschrift und Gruppe „De Stijl“. „De Stijl“ sprach sich für eine neue plastische Ordnung reduzierter, nicht-gegenständlicher Kunst aus, die als Neoplastizismus bezeichnet wird. Wie Mondrian befreite sich van Doesburg in seinen Werken systematisch von figürlichen Referenzen und arbeitete allein mit Farben und geometrischen Formen. Er setzte sie in kontrastreiche Beziehungen zu einander, um damit eine verborgene universelle Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen. Um 1924 lehnte sich van Doesburg gegen Mondrians Prinzip der Beschränkung der Linie auf Vertikale und Horizontale auf, indem er seine erste *Anti-Komposition* schuf. Bei diesem Werk spielen Diagonale eine dominante Rolle, und geometrische Flächen sind durch Farb- und Größenkontraste sowie Richtungsänderungen betont.

Jean (Hans) Arp wird sowohl mit dem Neoplastizismus als auch mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht. Er versuchte, eine abstrakte Kunst zu schaffen, die eine wirklichkeitsgetreuere Darstellungsweise der Realität lieferte als illusionistische Arbeiten. Außerdem sollte sie als Ausdruck des Zufalls dienen, der nach Arps Auffassung ein fundamentales Gesetz der organischen Welt darstellte. In seiner Reliefserie *Konstellation* aus den 30er Jahren griff er ein gegebenes Thema auf und kombinierte die bestimmenden Elemente neu, so dass sich verschiedene Zusammenstellungen ergeben. Diese Arbeiten evozieren auf poetische Weise die dem Lebenszyklus innewohnenden Phänomene der Metamorphose und des Wandels.

László Moholy-Nagy hatte die utopische Vision, dass die transformierenden Kräfte der Kunst für eine kollektive soziale Reform nutzbar gemacht werden könnten. Diese Idee zeugt von seiner langen Zugehörigkeit zum Bauhaus (1919 – 1933), einer deutschen Institution zur künstlerischen Erziehung, die sich der Entwicklung einer überall verständlichen Sprache des Designs widmete. Moholy-Nagy betrachtete die traditionelle, mimetische Malweise als überholt. Deshalb wandte er sich der puren, geometrischen Abstraktion zu, die durch den stilistischen Einfluss des russischen Konstruktivismus gefiltert war. Inspiriert durch die strukturellen und formalen Möglichkeiten moderner, synthetischer Materialien und Lichteffekte, experimentierte Moholy-Nagy in Malerei, Film, Fotografie und bei transparenten Skulpturen wie bei der kinetischen Arbeit *Dual Form with Chromium Rods* (1946) mit transparentem und opakem Plastik. Zur selben Zeit verwendete der russische Künstler Naum Gabo Plastik als Mittel zur Raumdurchdringung, ohne dabei Masse darstellen zu müssen. So schuf er Pionierwerke der kinetischen Kunst.

1920 entwickelte Amédée Ozenfant gemeinsam mit Le Corbusier einen ästhetischen Ansatz, der im Kubismus vor 1914 wurzelte. Besonders die kühle, rationale Interpretation von Juan Gris, die mathematische Ordnung, Reinheit, Logik und Geometrie betont, war hierbei von Bedeutung. Als Purismus bekannt, kann die Kunst Ozenfants und Le Corbusiers als Ausdruck eines allgegenwärtigen Wunsches nach einer „Rückkehr zur Ordnung“ betrachtet werden. Damit bildet sie eine Strömung der neoklassischen Tendenzen, die unter europäischen Künstlern nach dem 1. Weltkrieg weit verbreitet waren.

Surrealismus und Peggy Guggenheim

Die Künstler und Dichter, die surrealistisch arbeiteten – in einer Kunstrichtung, die begründet wurde, als André Breton 1924 sein erstes *Surrealistisches Manifest* veröffentlichte –, versuchten, Sigmund Freuds Vorstellungen von verdrängten Wünschen, Traumbildern und dem Unbewussten visuelle Wirklichkeit zu verleihen. Die Surrealisten waren von dadaistischen Experimentiermethoden wie Automatismus, Zufall, Biomorphismus und gefundenen Objekten beeinflusst. Automatismus, ein entscheidendes Konzept des Surrealismus, ist ein Mittel zur Erlangung eines psychischen Zustandes durch Zeichnen ohne Komposition oder vorgefasste Gegenstandsvorstellung, der dem Traum eng verwandt ist. Von den Surrealisten eingeführte Techniken – Frottage (Durchreiben), Decalcomanie (Übertragung), Fumage (Rauchbilder), Grattage (gekratzte Bilder) und Coulage (Schütten) – wurden mit demselben Ziel entwickelt wie der Automatismus, um bewusste Manipulationen so weit wie möglich zu vermeiden und dem Zufall und der freien Assoziation größtmöglichen Raum zu geben. Andere von den Surrealisten zu Sichtbarmachung unbewusster Inhalte in der Kunst angewandte Konzepte umfassten die unerwartete Konfrontation unzusammenhängender Bilder und Objekte und die detaillierte Darstellung von Traumbildern.

Das Engagement der Solomon R. Guggenheim Foundation für den Surrealismus wurde geprägt durch das intensive Interesse von Solomons Nichte Peggy Guggenheim an dieser Bewegung. 1938 eröffnete Peggy die Galerie Guggenheim Jeune in London und begann im Alter von vierzig Jahren eine Karriere, die den Verlauf der modernen Kunst deutlich beeinflusste. Sie wurde von Marcel Duchamp beraten, der sie mit surrealistischer und abstrakter Kunst und den wichtigsten Protagonisten der Avantgarde bekannt machte. Ein Jahr später plante Peggy Guggenheim ein Museum für moderne Kunst in London, gab dieses Projekt aber auf, als der 2. Weltkrieg begann. Stattdessen stellte sie sehr schnell eine eigene Sammlung zusammen, während sie noch in Paris lebte. Diese stellte eine der fortschrittlichsten und vollständigsten Übersichten über die europäische Avantgardekunst dar, und sie enthielt Werke von Georges Braque, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst (mit dem Peggy eine kurze Zeit lang verheiratet war), Fernand Léger, René Magritte, Pablo Picasso und Yves Tanguy. Während der 1940er Jahre blieb ihr Interesse an der surrealistischen Bewegung in New York bestehen, wo sie die bahnbrechende Galerie Art of This Century eröffnete. Später stellte Peggy Guggenheim ihre Sammlung im Palazzo Venier dei Leoni am Canal Grande in Venedig aus, wo sie von 1949 bis zu ihrem Tod 1979 lebte. 1976 übertrug sie diese Werke sowie den Palazzo der Solomon R. Guggenheim Foundation.

Der Palazzo beherbergt bis heute die Meisterwerke des Kubismus, Surrealismus und des frühen amerikanischen abstrakten Expressionismus, die Peggy Guggenheim zusammengestellt hat.

Europäische Figuration der Nachkriegszeit

In den letzten Kriegsjahren und unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg arbeiteten viele europäische Künstler in einem expressiven Malstil, der sich auf die menschliche Figur konzentrierte und von den fundamentalen Vorstellungen des Existenzialismus angeregt war, einer philosophischen Infragestellung des Sinns des Lebens, die im Werk von Jean-Paul Sartre eine zentrale Rolle spielte. Die Künstler kombinierten Techniken der expressiven Kunst der Vorkriegszeit – stark strukturierte Oberflächen, freie Pinselführung und formale Elemente, die sich aus primitiven Quellen speisten – mit einer neuen Sichtweise auf Themen wie Entfremdung, Angst und menschliches Leid.

Der Schweizer Künstler Alberto Giacometti trat 1929 der Gruppe der Surrealisten bei, brach aber sechs Jahre später wieder mit ihnen. Während sein Werk immer einen Zug des Fantastischen bewahrte, spiegeln viele seiner Skulpturen der 1940er Jahre auch den Einfluss Sartres und dessen Auseinandersetzung mit existenzieller Angst. Giacomettis Skulptur *Nase* (1947) zeigt einen in einer käfigartigen Struktur schwebenden Kopf, der geöffnete Mund scheint einen angstvollen Schrei auszustoßen. Das Triptychon des britischen Künstlers Francis Bacon mit dem Titel *Drei Studien zu einer Kreuzigung* (März 1962) spiegelt ebenfalls menschliche Qualen. Die fleischigen, verzerrten Figuren wirken wie zerfetzte, geschlachtete Kadaver, die auf die Unausweichlichkeit des Todes wie auch auf den universellen Maßstab menschlichen Leidens verweisen. Der deutschstämmige amerikanische Künstler Jan Müller – etwa zur selben Zeit aktiv wie Willem de Kooning und Jackson Pollock – gab Mitte der 1950er Jahre die Abstraktion auf und entwickelte eine expressive, gegenständliche Malweise, die der seiner europäischen Zeitgenossen ähnelte. Müller bezog sich auf mythische und literarische Themen, die er Quellen wie der Bibel, den Dramen Shakespeares und der Dichtkunst von Johann Wolfgang von Goethe entnahm.

Der französische Künstler Jean Dubuffet nutzte Quellen wie Graffiti, Kinderzeichnungen und die Kunst der Geisteskranken. Seine schweren, erdigen Oberflächen der 1940er und 1950er Jahre wichen in der Serie *Paris Circus* (1961 – 1962) einer helleren Palette und einem fröhlicheren Tonfall wie auch in dem Gemälde

Der günstige Augenblick (2. – 3. Januar 1962). Dubuffet wiederum beeinflusste Asgar Jorn und Karel Appel, zwei Mitglieder von CoBrA, einer Gruppe von Avantgardedekünstlern aus Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam, die in den Jahren 1949 bis 1952 aktiv war. Appel stellte häufig totemartige Gestalten in leuchtenden Farben mit starken schwarzen Konturen dar, Jorn malte fantastische Figuren, die in den dichten Oberflächen seiner Arbeiten oft nur schwer auszumachen sind.

Ursprünglich wollte sich das Guggenheim Museum zwar auf die nicht-gegenständliche Malerei beschränken, während der Amtszeit der Direktoren James Johnson Sweeney (1952 – 1960) und Thomas Messer (1961 – 1988) begann das Museum jedoch, auch figurative Kunst zu sammeln und auszustellen. Die in diesem Raum vorgestellten Künstler hatten alle wichtige Einzelausstellungen im Museum.

Amerikanische Abstraktion der Nachkriegszeit

Die beiden folgenden Räume zeigen unterschiedliche Zugangsweisen zur Abstraktion, wie sie in den USA während der ersten Jahrzehnte nach dem 2. Weltkrieg entwickelt wurden. „Abstrakter Expressionismus“, der am häufigsten verwendete Begriff für die Kunst dieser Zeit, umfasst eine erhebliche Bandbreite amerikanischer Nachkriegsmalerei, und gerade durch diese Werke wurden die USA zum neuen Zentrum der Avantgarde. Der Kritiker Clement Greenberg, ein Hauptverfechter der „New York School“ (ein anderer Begriff für die fortschrittlichen amerikanischen Künstler der Zeit), benutzte lieber den Ausdruck „malerische Abstraktion“, der auf die formalen Eigenschaften dieser Arbeiten verwies, ihren Verzicht auf Figuration und die freie Pinselführung. Der verwandte Begriff des „action painting“ wurde von dem Kritiker Harold Rosenberg geprägt, um auf den gestischen Akt des Malens zu verweisen, den er für den Ausdruck eines unbewussten persönlichen Dramas in der Psyche des Künstlers hielt.

Der ausdrucksvolle Aspekt dieser Kunst wurde mit dem subjektiven Heroismus früherer Formen des Expressionismus und auch mit der surrealistischen Technik des Automatismus in Verbindung gebracht. Der Einfluss der Surrealisten und anderer Künstler, die in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren vor den Faschisten aus Europa in die USA geflohen waren, war für die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus von entscheidender Bedeutung, was hier durch das Gemälde von Hans Hofmann sichtbar wird, eines deutschen Malers, der während dieser Jahre in New York zu einem wichtigen Lehrer wurde, wie auch durch das Frühwerk von Jackson Pollock, das sehr stark von den primitiven, archetypischen Figuren und der freien Malweise des Surrealismus abhängig ist.

In den späten 1940er und frühen 1950er Jahren legte Pollock, den man für den wichtigsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus hielt, die Leinwände auf den Boden eines Ateliers und begann in einer Weise zu arbeiten, die weit entfernt war von den Traditionen der vertikalen Staffeleimalerei. Er schüttete, tropfte und spritzte die Farbe auf seine Leinwände und bearbeitete sie von allen vier Seiten. Andere Maler, die in vergleichbar gestischer Weise vorgingen, dabei aber ihre eigenen „Signaturstile“ entwickelten, waren Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Robert Motherwell und Clyfford Still.

Eine zweite Untergruppe des Abstrakten Expressionismus zeichnet sich durch die Verwendung großer Farbflächen aus, mit denen meist unsichtbare, spirituelle Zustände beschworen wurden. Diese auch als Farbfeldmaler bekannten Künstler, zu denen Mark Rothko gehörte, dessen Werke sich aus übereinander gelegten, rechteckigen Feldern leuchtender Farben zusammensetzen, wollten universelle menschliche Gefühle ausdrücken und einen Raum für Erhabenheit in der säkularen Welt schaffen. Durch ihre 1942 gegründete Galerie Art of This Century unterstützte und förderte Peggy Guggenheim Künstler wie Pollock und Still, als sie noch weitgehend unbekannt waren. Guggenheim war 1941 nach New York zurückgekehrt, nachdem es für sie in Europa zu gefährlich geworden war.

Sie beauftragte den visionären Architekten Frederick Kiesler, zwei Schneiderläden auf der West 57th Street in ein Museum mit „neuen Ausstellungsmethoden“ zu verwandeln, was auch bedeutete, ungerahmte Gemälde zu zeigen. Von 1942 bis 1947 stellte sie gleichzeitig europäische Modernisten und junge amerikanische Künstler in ihrer Galerie aus und schuf so ein Umfeld, das künstlerischen Austausch ermöglichte und einer neuen Generation die nötige Unterstützung gab.

Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg arbeitet in einer großen Bandbreite von Themen, Stilen, Materialien und Techniken, und man hat ihn zum Vorläufer beinahe jeder Kunstrichtung seit dem Abstrakten Expressionismus erklärt. Dennoch ist er immer unabhängig geblieben und hat eine facettenreichere Kunst geschaffen als die meisten anderen Künstler des 20. Jahrhunderts. Sein Einsatz traditioneller und nicht-traditioneller Methoden – angewendet auf Malerei, Skulptur, Druckgrafik und Fotografie – verdeutlicht seine unermüdliche Lust an

der Erforschung künstlerischer Medien. Als Rauschenberg in den späten 1940er Jahren begann, künstlerisch zu arbeiten, war seine Ansicht „Malerei bezieht sich auf Kunst und Leben“ eine Herausforderung für die vorherrschende Ästhetik der Moderne. Seine erstmals Mitte der 1950er Jahre geschaffenen *Combines* brachten Bilder und Gegenstände aus der realen Welt in die Sphäre der abstrakten Malerei und widersprachen so der traditionellen Trennung von Malerei und Skulptur.

Seit den späten 1950er Jahren bis in die frühen 1960er Jahre verwendete Rauschenberg Reproduktionen aus Zeitungen und Magazinen in seinen Zeichnungen, Drucken und Gemälden, wobei er die Techniken des Umdruckverfahrens, der Lithographie und des Siebdrucks perfektionierte. 1958 begann er eine Methode zu erforschen, mit der bedrucktes Quellenmaterial durch Auftragen eines chemischen Lösungsmittels auf Papier übertragen werden kann, indem man es mit dem Motiv nach unten auf das Papier legt und von hinten mit einem leeren Kugelschreiber abreibt. Umdruckzeichnungen wie *Religious Fluke* (1962) oder *Yellow Body* (1968) spiegeln ihre Vorlagen und weisen die streifigen Spuren des Werkzeugs auf, mit dem das Motiv abgerieben wurde. Seit Herbst 1962 bezog Rauschenberg auf Printmedien basierende kommerzielle Siebdrucke und seine eigenen Fotografien in seine Gemälde ein. Durch die Verwendung der Siebdrucktechnik konnte der Künstler vorhandene Bilder in einen größeren Maßstab übertragen, als es die Eins-zu-Eins Methode der Umdruckzeichnung erlaubte. Parallel zu seinen Experimenten mit anderen Medien sind Rauschenbergs früheste Siebdruckbilder schwarzweiß, wobei das größte, *Barge* (1962/63), angeblich an einem einzigen Tag entstanden ist.

Nach einer Periode intensiver Auseinandersetzung mit Druckgrafik, Performance und technologiebasierter Kunst in den 1960er Jahren griff Rauschenberg seine Beschäftigung mit Collage und Assemblage wieder auf. An Stelle des städtischen Treibgutes begann er, Materialien wie Pappe und Metallblech zu verwenden und klärte seine Palette zugunsten einer weitgehend abstrakten Bildsprache. In den *Hoarfrosts* (1974 – 1976) verwendete er ein Umdruckverfahren, um Bilder auf glänzende und durchscheinende Gewebe wie Seide, Chiffon und Satin zu übertragen, wobei er gelegentlich gefundene Gegenstände wie Kissen, Papiertüten und Schnüre hinzufügte.

1997 organisierte das Guggenheim *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, die bislang umfassendste Ausstellung von Werken des Künstlers; sie ging 1998 nach Houston und in mehrere europäische Städte. Im Anschluss an diese Retrospektive gelangte eine Reihe von Werken Rauschenbergs entweder als Schenkung oder durch Ankäufe in die Guggenheim-Sammlung.

Ellsworth Kelly und Tony Smith

Viele Werke der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts sind von einer Vorliebe für die Reduktion gekennzeichnet. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Jahrtausendwechsel entwickelte sich eine progressive Ästhetik formaler Klarheit parallel zur Abstraktion. Während der 1950er Jahre war dieser Impuls in den USA als Reaktion auf die malerischen Exzesse und Beschwörungen der individuellen Zustände des Unbewussten im Abstrakten Expressionismus besonders stark. Ellsworth Kellys Untersuchungen reiner Farben und Linien sowie Tony Smiths unverfälschte geometrische Formen sind künstlerische Höhepunkte der Bestände des Guggenheim aus dieser Zeit.

Seit den späten 1940er Jahren bildete Kelly eine reduzierte Bildsprache aus, die er während seiner gesamten Laufbahn weiterentwickelte und verfeinerte. Interessiert am Werk von Jean (Hans) Arp, Henri Matisse und anderen europäischen Künstlern, entwickelte Kelly im Paris der Nachkriegszeit seinen persönlichen Stil einer Hard-Edge-Abstraktion. Seit seiner Rückkehr nach New York 1954 arbeitete Kelly unabhängig von Schulen und Kunstströmungen weiter und schuf flächig gemalte, geometrische Werke, die im Widerspruch zum Abstrakten Expressionismus standen.

In *Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot* (1966) arrangierte Kelly fünf einfarbige Tafeln dem chromatischen Spektrum entsprechend, wobei die Primärfarben ihre Zwischenwerte Orange und Grün ausbalancieren. Die Farbe entspricht der Form der Leinwand und verweist so auf jede einzelne Tafel als wesentliche Einheit innerhalb der Folge. *Dunkelblaue Kurve* (1995) zeigt Kellys langanhaltendes Interesse an „shaped canvases“. Durch ihre anonyme, unpersönliche Technik und das Fehlen jeglicher Oberflächenzeichnung setzen diese perfekten „Malerei-Objekte“ die Malerei in ein neues Verhältnis zu ihrem architektonischen Kontext. Indem er Struktur und Form jeder Leinwand durch die Farbe bestimmte – matt, gleichförmig und ohne gestische Nuancen –, beseitigte Kelly jeglichen Illusionismus von Figur und Grund und überführte die Malerei in die skulpturale Sphäre der Objekte; das Gemälde selbst wurde zur Figur und die Wand dahinter zu ihrem Grund. 1959 begann Kelly, freistehende Skulpturen herzustellen. Mit *Weißer Winkel* (1966) bringt er eine flache Tafel in den wirklichen Raum. Nachdem er dies zunächst mit Leinwänden probiert

hatte, wandte sich Kelly später dem festeren und leichteren Aluminium zu, um elegantere und weniger fragile Resultate zu erzielen.

Als Architekt von Frank Lloyd Wright ausgebildet, begann Tony Smith erst in den frühen 1960er Jahren damit, Skulpturen herzustellen. Während seine geometrischen Formen, die Verwendung einzelner Module und seine unpersönlichen, schwarzen Oberflächen sofort zu Vergleichen mit der jüngeren Generation minimalistischer Bildhauer führten, stellen Smiths spirituelle Ambitionen – sein Wunsch, „universelle Botschaften“ zu schaffen – ihn jedoch eher in die Nähe seiner Freunde Barnett Newman und Jackson Pollock. Smith wehrte sich gegen das Etikett des Minimalismus und behauptete, seine Absichten seien persönlicher und nicht programmatischer Natur.

Seine Würfel und polyedrischen Permutationen wurzeln häufig in Vorstellungen, Erfahrungen und organischen oder architektonischen Formen, die immer wieder mit einer Aura des Geheimen, der Romantik oder der Aggression aufgeladen sind. Er konzipierte *Für W. A.* (1969) als Teil einer Folge modularer Skulpturen mit privaten Widmungen. Als Paar identischer rhombischer Formen erscheinen diese Objekte aus einer bestimmten Perspektive wie perfekte rechteckige Säulen und erzeugen so eine optische Illusion, die zur Buchstäblichkeit und Eindeutigkeit der meisten minimalistischen Skulpturen im Gegensatz steht.

Der Minimalismus, seine Folgen und die Sammlung Panza

In den Jahren 1991 und 1992 erwarb die Sammlung Guggenheim durch Ankauf und Schenkung mehr als 350 Werke der Minimal und Post-Minimal Art sowie der Konzeptkunst. Sie stammen aus der renommierten und unvergleichlichen Sammlung Panza di Biumo, die zwischen 1966 und 1975 von dem italienischen Sammler Graf Giuseppe Panza und seiner Frau Giovanna zusammengetragen wurde und in weiten Kreisen als einer der bedeutendsten Bestände der Kunst der 60er und 70er Jahre gilt. Mit dem Ankauf der Sammlung Panza wurde das Guggenheim zu einem der weltweit führenden Zentren, die die Kunst dieser Epoche ausstellen, konservieren und dem Studium zugänglich machen. Außerdem gewann damit der Kunstbestand der Sammlung Guggenheim aus der Nachkriegszeit an Tiefe und Qualität und kam so ihrem beeindruckenden Fundus an Kunst der Vorkriegszeit gleich. Schließlich erfüllte der Ankauf das Gründungsziel der Stiftung, nicht-gegenständliche Kunst zu sammeln und zu fördern. Die Werke bilden das Grundgerüst der zeitgenössischen Kunst, die sich im Besitz der Sammlung Guggenheim befindet. Damit ist es dem Museum möglich, die unmittelbaren historischen Wurzeln der heutigen Kunst zu präsentieren, die sich als ein breites, sehr facettenreiches Feld darstellt.

Die Auswahl der hier gezeigten Werke aus der Sammlung Panza bildet einen Querschnitt durch die radikal neuen Weisen der Kunstproduktion, die in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erforscht wurden. Während ein Teil der Künstler fortfuhr, die Möglichkeiten der Malerei zu ergründen (wie Robert Mangolds und Robert Rymans Werk im angrenzenden Raum zeigt), wiesen viele dieses Medium als von Natur aus illusionistisch zurück. Stattdessen wandten sie sich der Produktion von Objekten und Strukturen zu, die sich den traditionellen Definitionen der Skulptur verweigern, obwohl sie dreidimensional sind. Werke der Minimal Art wie Carl Andres Metallteppiche, Donald Judds Reihen metallischer Kuben, Robert Morris' *Doppel-T-Träger aus Aluminium* und Dan Flavins Installationen undekoriertes fabrikgefertigter Rohre sind durch den Gebrauch elementarer Formen, industrieller Materialien und nicht-hierarchischer Arrangements gekennzeichnet, die sich wiederholende, modulare Einheiten beinhalten. Da die Werke ohne Sockel direkt auf dem Boden platziert sind und ihre Maße in Beziehung zum menschlichen Körper stehen, beeinflussen sie die räumliche und zeitliche Wahrnehmung des Betrachters. Andres Bodenstücke beispielsweise sollen haptisch erfahren werden, indem der Betrachter darüber geht. Flavins Lichtbarrieren hingegen wollen die Bewegung durch den Raum irritieren, während sie gleichzeitig die sie umgebende Architektur transformieren. Die Betonung, die der Künstler auf die Wahrnehmung und Erfahrung des Betrachters legt, wird in Bruce Naumanns klaustrophobischen Korridoren und Raumkonstruktionen sowie in Robert Morris' massiven Labyrinthen der 70er Jahre noch deutlicher. Da sie weniger Skulpturen als vielmehr Situationen darstellen, hängen solche Werke der Post-Minimal Art von der Erfahrung und der Interaktion des Betrachters ab, da diese sie erst vervollständigen.

In Richard Longs geometrischen Bodenarrangements von Steinen oder Zweigen klingt formal das Vokabular von Andres Skulpturen an, allerdings sind die fabrikgefertigten Materialien durch in der Natur vorgefundene Elemente ersetzt. Longs konzeptualistische Skulpturen dienen dazu, seine Reisen durch bestimmte Landschaften nachzuvollziehen. In den konzeptualistischen Arbeiten von Lawrence Weiner wurde die Präsenz des Materials gänzlich eliminiert und die Sprache an sich zum Medium der Skulptur. Weiners Textillustrationen beschreiben Materialprozesse und physische Konditionen und entwerfen ebenfalls einen Raum. Die Verantwortung für die Realisierung der Arbeit ist vom Künstler auf das

Publikum verlagert worden, das sich die Materialien oder Aktionen, auf die verwiesen wird, selbst vorstellen muss.

Richard Serra

Richard Serras herausfordernde und innovative Skulpturen betonen den Prozess ihrer Herstellung, die Charakteristika ihres Materials sowie ihre Einbeziehung von Betrachter und Standort. Mitte der 1960er Jahre wandte sich Serra, wie auch die minimalistischen Künstler seiner Generation, unkonventionellen, industriellen Materialien zu und begann, die physikalischen Eigenschaften seiner Arbeiten in den Vordergrund zu rücken.

In seinen frühen Skulpturen benutzte Serra ungewöhnliche Materialien wie Gummi und geschmolzenes Blei, um den Formprozess zu betonen und zu zeigen, wie sie auf äußere Bedingungen wie Schwerkraft und Temperaturunterschiede reagieren. 1969 begann er seine Serie der *Prop Pieces*, in der er Platten aus Blei oder Stahl in prekären Positionen aneinanderlehnte, wie man es in *Right Angle Prop* und *Shovel Plate Prop* (beide von 1969) sehen kann. Indem sie die grundlegende Rolle von Gleichgewicht und Schwerkraft in der bildhauerischen Produktion betonen, existieren diese Werke in einem anhaltenden Zustand der Spannung und sind vollkommen integriert und abhängig von dem Galerieraum, der sie enthält und stützt. Wie die *Prop pieces* nutzt auch *Strike* (1969 – 1971) die Galeriewände als Unterstützung, ist aber bereits jener Monumentalität verpflichtet, für die Serras späteres Werk bekannt wurde. *Strike* besteht aus einer einzelnen Stahlplatte, die in eine Ecke geschoben wurde; in den Worten des Künstlers „erklärt es den Raum, indem es ihn teilt“. Geht man um die Arbeit herum, verändert sich die Wahrnehmung ständig und macht das Verhältnis von Raum und Skulptur bewusst. Mit *Shafrazi* (1974) übertrug Serra die Bedingungen seiner Skulptur auf nur zwei Dimensionen. Er verwendete einen Ölstift, um eine massive dunkle Form zu erzeugen, die mit der Galeriewand eins wird.

Befreit von seiner symbolischen Rolle, unabhängig vom traditionellen Sockel und in den realen Raum des Betrachters versetzt, nimmt Serras bildhauerisches Werk eine neue Beziehung zum Betrachter auf. Er ist aufgefordert, sich um die Skulptur herum – und manchmal auch auf sie, in sie hinein und durch sie hindurch – zu bewegen und sie aus vielen Perspektiven wahrzunehmen. Mit den Jahren hat Serra sich intensiver mit dem räumlichen Feld zwischen Subjekt und Objekt auseinandergesetzt. In den vergangenen beiden Jahrzehnten hat er sich in erster Linie auf großformatige, ortsspezifische Arbeiten konzentriert, die einen Dialog mit der umgebenden Architektur, der städtischen oder landschaftlichen Umgebung aufnehmen, und er hat so diesen Raum und seine Wahrnehmung durch den Betrachter neu definiert.

Serras jüngstes Werk besteht in ortsspezifischen Installationen monumentaler Stahlskulpturen wie *Snake* (1994 – 1997) und *The Matter of Time* (2005), die als Auftragsarbeiten für die Hauptgalerie des Guggenheim Museum Bilbao entstanden. Die Bestände von Werken Serras im Guggenheim, zu denen auch 14 Arbeiten aus der Sammlung Panza gehören, zählen zu den bedeutendsten Sammlungen von Werken des Künstlers.

Minimal Painting

In der immer theoretischer werdenden Diskussion der New Yorker Kunstwelt der 1960er und 1970er Jahre wurde die Malerei zugunsten der Skulptur, das Material zugunsten des Konzepts und die sinnlichen Eigenschaften zugunsten der Idee in den Hintergrund gedrängt. Wenn Malerei überhaupt akzeptiert werden wollte, dann forderte die herrschende Ästhetik makellose, monochrome Oberflächen, die unberührt von der Hand des Künstlers zu sein schienen und ihren Status als selbstreferentielle Objekte behaupteten.

Agnes Martin, die zur Generation der Abstrakten Expressionisten gehörte, schlug einen sehr persönlichen Weg ein; sie lehnte die gestischen Pinselzüge von Malern wie Willem de Kooning ab und bevorzugte statt dessen Gemälde mit einem charakteristischen Gittermuster. Die Kompositionsstruktur dieser monochromen Arbeiten besteht in einem einfachen System aus miteinander verschränkten horizontalen und vertikalen Linien, meist im Format von 180 x 180 cm. Die Titel von Martins Gemälden, etwa *White Flower* (1960), bezeugen ihre anhaltende Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt, wenn auch auf abstrakte Weise. Im Unterschied zur meist noch rigideren, formelhaften und systematischen Natur vieler minimalistischer Arbeiten ermuntern Martins frei gezeichnete Gitter, ihre fragilen, sich beinahe auflösenden Linien zu stiller Kontemplation; die Subtilität ihrer Arbeiten wird nur langsam deutlich. In seiner gesamten Karriere hat Robert Ryman versucht, Illusionismus und äußere Verweise aus seinem Werk fernzuhalten und sich stattdessen auf die grundlegenden Eigenschaften der von ihm benutzten Materialien konzentriert. Indem er sich auf die Farbe Weiß beschränkte, hat er mit Bestandteilen der Malerei wie unterschiedlichen

Pigmenttypen (in Öl und Acryl) und Bildträgern (Leinwand, Papier und Metall) experimentiert und die Prozesse ihrer Verbindung miteinander offen gelegt. Die Werke mit dem Titel *Surface Veil* wurden nach dem Markennamen des Fiberglases benannt, auf das die kleineren Werke dieser Reihe gemalt wurden. Vier Arbeiten aus dieser Reihe, zu denen auch *Surface Veil, II* und *III* gehören (1971), sind Gemälde im Format 365 x 365 cm, die nicht auf Fiberglas, sondern auf Baumwolle oder Leinen ausgeführt wurden. In jedem dieser Werke scheint das Pigment eine Art von Membran zu bilden, was von den unterschiedlichen Graden an Dichte und Durchsichtigkeit der weißen Farbe abhängt, die ungleichmäßig auf die Leinwand aufgetragen wurde, wobei einige Bereiche des Gewebes frei blieben. Robert Mangolds erste mehrteilige Gemälde auf geformten Bildträgern aus der Mitte der 1960er Jahre wurden von der fragmenthaft wirkenden Architektur des südlichen Manhattan inspiriert. Die kantigen, rechteckigen Konturen von Werken wie *Neutral Pink Area* (1966) verweisen indirekt auf Fenster und Dächer, die monochromen Farboberflächen jedoch, die mit den allerfeinsten Nuancen aufgesprüht wurden, sind entschieden nichtreferentiell. Indem er dünne Hartfaserplatten verwendete, hob Mangold den flachen, frontalen, „rein oberflächlichen“ Charakter der Malerei hervor und lenkte die Aufmerksamkeit auf die physische Präsenz seiner Werke.

Die Werke von Ryman und Mangold in diesem Raum gehören zu einer Auswahl minimalistischer Malerei der 1960er und 1970er Jahre, die als Teil der Sammlung Panza erworben wurde. Diese Arbeiten erweiterten die Bestände des Guggenheim im Bereich der Nachkriegsmalerei erheblich und entsprachen dem ursprünglichen Konzept des Museum of Non-Objective Painting.

Sol LeWitt

Sol LeWitt ist einer der Pioniere der konzeptuellen Kunst. Seit Mitte der 1960er Jahre trat er als minimalistischer Bildhauer mit einem klar umrissenen formalen Vokabular aus weißen, gitterartigen Strukturen hervor, die sich aus modularen, vom Würfel abgeleiteten Formen zusammensetzten, die er nach zuvor festgelegten Systemen anordnete. Mit der Veröffentlichung seines Aufsatzes *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) beschrieb LeWitt eine neue Kunstrichtung, in der die Systeme, nach denen das Objekt geformt wurde, zum Werk selbst wurden und das Objekt damit zum optionalen Nebenprodukt machten. Dieser Vorrang des Konzeptes über die Form – in LeWitts Diktum „Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht“ einprägsam auf den Punkt gebracht – führte zu einer Neukonzeption des Stellenwertes des einmaligen Kunstwerks und zu einer radikalen Entwertung der individuellen Handschrift des Künstlers.

In seinen Wandzeichnungen, deren erste er 1968 ausführte, beschränkt sich LeWitt auf den Entwurf und die Planung der Zeichnung und liefert ein Zertifikat mit schriftlichen Anweisungen sowie einem Diagramm; die tatsächliche Ausführung wird von Assistenten übernommen. Die Wandzeichnungen existieren nur auf dem Papier, bis sie ausgeführt werden. Sind sie einmal produziert, lassen sie sich übertragen, sie können auch übermalt und anderswo erneut ausgeführt werden. Somit können mehrere Fassungen des Werkes gleichzeitig existieren, und doch wird keine der anderen gleichen. Die Architektur, die Wandgröße und die Person bzw. Personen, die die Zeichnung schließlich ausführen, tragen alle zum endgültigen Erscheinungsbild des Werkes bei. Auch wenn sie nach einem unpersönlichen und streng konzeptuellen System realisiert sind, können die Wandzeichnungen doch zu sehr sinnlichen Bildern werden. *Wall Drawing # 264* wurde zum ersten Mal 1975 im Haus des Grafen Panza di Biumo in Varese ausgeführt und ist eine von 6 Wandzeichnungen, die Panza dem Guggenheim gestiftet hat.

Pop Art

Die 1960er Jahre waren eines der aufregendsten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts – in kultureller, politischer und philosophischer Hinsicht. Die Vereinigten Staaten waren zu einer industrialisierten Gesellschaft kurz vor dem Anbruch des Informationszeitalters herangereift. Das bemerkenswerte wirtschaftliche Wachstum Amerikas vom Ende des 2. Weltkrieges bis zur Periode des Kalten Krieges in den 1950er Jahren hatte zu einer neuen, kauffreudigen Konsumentenkultur geführt. Zahlreiche aufstrebende Künstler reagierten auf diese neue Kommerzialisierung und machten sie sich als Thema für ihre Kunst zu eigen. Ausdruck und Geste – Charakteristika des Abstrakten Expressionismus, der in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren der Pop Art vorangegangen war – wurden ersetzt durch coole, distanzierte und mechanische Darstellungen von Alltagsgegenständen, die häufig aus Anzeigen und Illustrationen in der Trivialliteratur, aus Reklametafeln, aus dem Kino, dem Fernsehen, aus Comics und Schaufensterdekorationen entlehnt waren. Pop Art war ein bemerkenswertes soziales Phänomen und ein Spiegel der Gesellschaft, sie berührte Musik, Design und Mode und entsprach dem Lebensgefühl einer jungen Generation in den 1960er Jahren.

Der knappe Überblick in diesem Raum zeigt einige der Schlüsselfiguren der Pop Art, mit Künstlern, die in der Guggenheim Foundation besonders umfassend gesammelt wurden, wie Roy Lichtenstein, Andy Warhol und James Rosenquist. Konzeptueller Ausgangspunkt dieser Präsentation ist die bahnbrechende Pop-Art-Ausstellung *Six Painters and the Object*, die 1963 von dem Kritiker, Kunsthistoriker und Kurator des Guggenheim Lawrence Alloway für das Museum organisiert wurde. Alloway hatte den Begriff „Pop Art“ in den späten 1950er Jahren in London geprägt, wo diese Bewegung mit Künstlern wie Richard Hamilton ihren Ausgang genommen hatte. *Six Painters and the Object* lieferte im entscheidenden Augenblick die institutionelle Legitimation für die Pop Art und dokumentierte die führende Rolle des Guggenheim als Entdecker neuer Trends in der Kunst.

Gegen Ende der 1960er Jahre hatte sich die Pop Art als eigenständige Bewegung aufgelöst. Die späteren Werke vieler ihrer Protagonisten – so etwa Lichtensteins *Interior with Mirrored Wall* (1991) und Rosenquists *The Swimmer in the Econo-mist* (1997 – 1998), eine Reihe von Gemälden im Auftrag der Deutschen Guggenheim – entfernen sich vom reinen Pop, liefern jedoch noch immer engagierte Kommentare zur Kultur der Gegenwart. In den letzten Jahren wurde die wichtige Geschichte dieser Bewegung und die anhaltende Vitalität ihrer prominentesten Vertreter mit großen Einzelausstellungen wie den Retrospektiven für Lichtenstein und Rosenquist im Solomon R. Guggenheim Museum (1993 und 2003) noch einmal betont.

Zeitgenössische Kunst aus der Solomon R. Guggenheim Foundation

Seit ihren Anfängen im Jahr 1937 ist die Solomon R. Guggenheim Foundation dem Sammeln von Gegenwartskunst verpflichtet. Hilla von Rebay, einflussreiche Beraterin des Mäzens und erste Direktorin des späteren Solomon R. Guggenheim Museum, wollte die neu gegründete Institution zu einem aktiven und dynamischen Forum für lebende Künstler machen. Was zeitgenössische Kunst betraf, ließ Rebay nur die gegenstandslose Malerei gelten – am klarsten verkörpert im Werk Wassily Kandinskys –, die sie nicht einfach als einen von mehreren modernen Stilen ansah, sondern als welthistorische Leistung, die von der Ankunft eines neuen spirituellen Zeitalters kündete. Unter Rebays Nachfolgern wurde die ausschließliche Konzentration auf gegenstandslose Kunst zugunsten einer breiteren, offeneren Sammlungspolitik aufgegeben, die unterschiedliche Medien, Stilrichtungen und Formen umfasst. Die Verpflichtung zum Neuen jedoch ist zentrales Anliegen des Guggenheim geblieben.

In den vergangenen eineinhalb Jahrzehnten erfuhren die Guggenheim-Bestände einen beispiellosen Zuwachs an zeitgenössischer Kunst. Seit 1990 hat sich der Umfang der ständigen Sammlung beinahe verdoppelt, die überwiegende Zahl der Neuzugänge stammt aus der Zeit nach 1970. Ein Großteil wurde in den letzten 15 Jahren erworben, mit maßgeblichen Werken von etablierten und Nachwuchskünstlern. Wie es sich für das Guggenheim als internationale Institution gehört, stammen die Neuerwerbungen von Künstlern aus aller Welt und umfassen alle Medien, von der Malerei und Plastik über die Fotografie bis zur Medienkunst mit Film, Video, Computer und Internet. Allerdings geht es dem Guggenheim nicht darum, eine enzyklopädische Sammlung zusammenzutragen. Es möchte vielmehr ausgewählte Künstler umfassend präsentieren und gleichzeitig ein Spektrum abdecken, das den Stand der Gegenwartskunst widerspiegelt.

Deshalb stellt diese Ausstellung auch die spezifischen Stärken der Sammlung in den Vordergrund, indem sie das Werk von neun internationalen Künstlern präsentiert, die das Guggenheim entweder in größerem Umfang sammelt oder von denen es bedeutende Rauminstallationen besitzt: David Altmejd, Matthew Barney, Anna Gaskell, Douglas Gordon, Roni Horn, Iñigo Manglano-Ovalle, Matthew Ritchie, Kara Walker und Rachel Whiteread. Sie stehen für eine große Bandbreite von Strategien und Zielsetzungen – von der Erforschung der Identität zur Untersuchung architektonischer Formen bis zur Konstruktion fiktiver Erzählungen und ganzer Mythologien –, das Werk dieser Künstler wird jedoch geeint durch ihren hohen Anspruch, die konzeptuelle Tiefe und eine Wirkung, die die größte Kunst unserer Zeit charakterisiert.

Roni Horn

Roni Horn wechselt frei von Skulptur zu Fotografie und zum Schreiben, um ihre Fragen nach Differenz und Identität zu stellen. Sie hat oft mit paarweise angeordneten Objekten gearbeitet und das Prinzip der Verdopplung genutzt, um die Vorstellung von Einheit zu untersuchen. In ihrem Werk veranlasst sie den Betrachter durch genaue und konzentrierte Beobachtung immer wieder, sein Erinnerungsvermögen zu aktivieren.

Seit 1975 reist sie regelmäßig nach Island. Ergebnisse ihrer Auseinandersetzung mit dem dortigen Klima, der Landschaft, Fauna und Flora sowie den Einwohnern hat sie in einer Serie fotografischer Essays mit

dem Titel *To Place* veröffentlicht. Jeder Band betrifft ein besonderes System des Wissens, eine Art der Dokumentation ihrer Wahrnehmung, die ebenso viel über Island wie über Horns persönliche Ansichten über ihre Identifikation mit diesem Inselstaat aussagt.

Horns ambitionierte Fotoinstallation *PI* (1997 – 1998) ging aus dem Band *Arctic Circles* aus *To Place* hervor. Der Titel *PI* bezieht sich auf die mathematische Konstante π , die Beziehung des Kreisumfangs zu seinem Durchmesser. Im Kontext der Arbeit verweist er auf die imaginäre Linie des Polarkreises sowie eine Reihe anderer realer und metaphorischer Kreise, die in den 45 Fotografien dokumentiert sind: der Lebenszyklus eines Vogelschwarms, die Rhythmen der Gezeiten, die tägliche Routine eines älteren isländischen Paares sowie Folgen einer Fernsehserie, die das Ehepaar anschaut (die amerikanische Seifenoper *Guiding Light*).

Die physische Form der Installation selbst, die alle Wände des Galerieraumes umfasst und oberhalb der Augenhöhe gehängt wurde, ergänzt die Verweise auf Kreisformen noch um den Eindruck einer den Betrachter umgebenden Horizontlinie. Die Meeresaufnahmen mit Horizontlinie verstärken die einheitliche Wirkung der einzelnen Bilder noch dadurch, dass sie zweigeteilt und an verschiedenen Stellen aufgehängt wurden. Wie bei Horns „Paarobjekten“ fordern diese gespiegelten Hälften den Betrachter dazu auf, ein Bild in seinem Kopf zu bewahren und gleichzeitig ein kollektives Ganzes zu sehen.

Rachel Whiteread

Unter Verwendung industrieller Materialien wie Gips, Beton, Gummi und Polystyren gießt Rachel Whiteread üblicherweise den Raum unterhalb, um oder innerhalb von Gegenständen und Strukturen ab, um ihren negativen Abdruck zu erfassen. Jede dieser vertrauten und doch fremden Formen wirkt wie eine Totenmaske, beschwört häufig Gefühle des Verlustes und persönliche Erinnerungen und Assoziationen. Formal gesehen, betonen ihre Skulpturen Materialien und geometrische Formen, die an den russischen Konstruktivismus der frühen 1920er Jahre und an den Minimalismus der 1960er Jahre denken lassen.

Whiteread begann damit, Abgüsse von Haushaltsgegenständen herzustellen – Betten, Waschbecken, Badewannen und Schränke –, um die privaten Aspekte des Wohnens zu betonen und den menschlichen Körpern mit symbolischen Begriffen zu fassen. Später schuf sie dann auch großformatige architektonische Skulpturen und bewahrte dabei Spuren der Formen, aus denen sie abgeleitet wurden, während sie gleichzeitig ihr Fehlen anzeigen; während das Innere zum Äußeren wird und Luft in solide Masse verwandelt wird, kehrt sich die Logik der Architektur um.

Ohne Titel (Apartment) und *Ohne Titel (Untergeschoss)* – beide für die Deutsche Guggenheim, Berlin, im Jahr 2001 in Auftrag gegeben – befassen sich mit ästhetischen und sozioökonomischen Fragen der Nachkriegsarchitektur. Bei ihrer Suche nach einer Wohnung und einem Atelier entdeckte Whiteread ein Londoner Haus, das 1941 zerstört und 1957 vollständig renoviert worden war. Aus der Notwendigkeit heraus gebaut, hat diese strenge geometrische Struktur während der Jahre verschiedene Identitäten angenommen und diente zunächst als Synagoge, später als Lager eines Textilhändlers und schließlich als Wohnung und Atelier der Künstlerin. Whitereads Abgüsse, die von einem Apartment im ersten Stock und einem Treppenhaus im Keller abgenommen wurden, veranlassen den Betrachter, über den Wiederaufbau Europas nach dem Krieg in einem Stil ohne Sentimentalität oder Zierat nachzusinnen. Ihre Skulpturen legen eine generische, neutrale Struktur frei, einen Raum der Vergänglichkeit, in dem die Sphären von Öffentlichem und Privatem – wie auch jene des Religiösen, des Industriellen und des Häuslichen – ihre Trennung aufgeben.

Matthew Barney

Matthew Barneys ambitionierter *Cremaster-Zyklus* (1994 – 2002) ist ein in sich geschlossenes ästhetisches System, das aus fünf spielfilmlangen Filmen besteht, die Schöpfungsprozesse untersuchen. In unregelmäßiger Folge produziert, entfaltet sich der Zyklus sowohl filmisch als auch anhand der Fotos, Zeichnungen, Skulpturen und Installationen, die der Künstler für jeden der Teile geschaffen hat. Sein konzeptueller Ausgangspunkt ist der männliche Cremaster-Muskel, der die Kontraktion der Hoden bei externer Reizung kontrolliert. Das Projekt steckt voller anatomischer Anspielungen auf die Position der Reproduktionsorgane während der embryonalen Phase der sexuellen Differenzierung. *Cremaster 1* (1995) stellt den „höchsten“ oder undifferenzierten Zustand dar, *Cremaster 5* (1997) den „niedrigsten“ oder voll differenzierten. Der Zyklus kehrt mehrfach zu jenen Momenten während der frühen sexuellen Entwicklung zurück, in denen das Ergebnis des Prozesses noch nicht klar ist – in Barneys metaphorischem Universum stellen diese Momente einen Zustand des größten, reinen Potentials dar.

In *Cremaster 1* bilden Revuemädchen auf einem Footballfeld in Idaho die Umrisse von Reproduktionsorganen nach, wobei ihre Bewegungen von oben durch ein Starlet gelenkt werden, das zwei Luftschiffe gleichzeitig bewohnt und durch das Aufreihen von Weintrauben anatomische Diagramme bildet. *Cremaster 2* (1999) ist ein Western im Gothic-Stil, der locker mit der Lebensgeschichte von Gary Gilmore zusammenhängt, einem Mörder, der 1977 in Utah hingerichtet wurde. Gilmores Biografie wird durch eine Reihe fantastischer Sequenzen dargestellt, zu denen eine Séance über seine Einstellung und ein Gefängnisrodeo gehören, das in einer Arena aus Salz stattfindet, um auf seinen Tod durch ein Erschießungskommando zu verweisen. Der als letzter Teil dieses Zyklus produzierte *Cremaster 3* (2002) verdichtet Barneys wichtigste Themen und filtert sie durch eine symbolische Matrix mit Elementen aus der Freimaurerei, keltischer Sagenwelt (wofür ein Teil am Giant's Causeway in Nordirland gefilmt wurde) und verschlüsselten Hinweisen auf den *Cremaster-Zyklus* selbst. Die New Yorker Schauplätze dieses Filmes sind das Chrysler Building und das Solomon R. Guggenheim Museum. *Cremaster 4* (1994) spielt sich auf der Isle of Man ab, wo ein Motorradrennen durch die Landschaft stattfindet, ein steppender Satyr sich seinen Weg durch einen unterirdischen Kanal bahnt und drei Feen auf einem grasbewachsenen Hügel picknicken. Nach Budapest verlegt, wird *Cremaster 5* als Oper aufgeführt, deren Erzählung von der Ungarischen Staatsoper in die Gellért-Bäder aus dem Jugendstil führt. Als abschließendes Kapitel des Zyklus zeichnet der Film eine Geschichte endgültiger Freigabe nach, einer physischen Transzendenz, die missverstanden und als Verlust betrauert wird.

Das Guggenheim Museum besitzt Editionen der Filme 1, 2, 3, und 5, die hier gezeigte Installation der Filme wurde von Matthew Barney für diese Ausstellung entworfen.

Matthew Ritchie

Mitte der 1990er Jahre entwickelte Matthew Ritchie sein persönliches Alphabet aus 49 grundlegenden Figuren oder Eigenschaften. Von diesem Code ausgehend, hat der Künstler immer komplexere, raumfüllende Installationen konstruiert, die wie Kapitel einer sich entfaltenden Erzählung wirken. Seine Zielsetzung ist nichts weniger als die Schaffung visueller Metaphern für die Entstehung und Geschichte des Universums.

Ritchie versucht, Analogien zwischen verschiedenen Beschreibungssystemen und Wahrnehmungsmodellen wie Geschichte, Wissenschaft, Mythos und Sprache zu finden. Besonders fasziniert ist er von Situationen, in denen ein Beschreibungssystem mit einem Problem konfrontiert wird, das mit diesem nicht zu lösen ist. *Das Hierarchieproblem* (2000) bezieht sich mit seinem Titel auf ein solches Problem aus der theoretischen Physik und auf die vom Kontext abhängige Position des Betrachters. In der Installation ist der Betrachter umgeben von einer Reihe verschiedener Oberflächen und Objekte: eine Wandzeichnung, ein Gemälde, ein landkartenartiger Fußbodenbelag, ein Bild in einem Leuchtkasten sowie eine vermittelnde, freistehende Skulptur mit dem Titel *Die feine Konstante* (2003), deren Bezeichnung sich auf eine numerische Konstante bezieht, die mit dem Hierarchieproblem im Zusammenhang steht. Diese einzelnen Komponenten zusammengesehen implizieren, dass der Leerraum der Galerie mit Linien gefüllt werden könnte, mit denen die Punkte zwischen der Skulptur und der Wandzeichnung verbunden werden könnten. Nach Meinung des Künstlers verweist die Installation auf die skalierte Beziehung der Schwerkraft zu anderen Kräften, aus denen sich das zusammensetzt, was wir Realität nennen. Das Werk verweist auch auf die Theorie, nach der das Universum, das wir sehen, tatsächlich die Projektion einer höheren Wirklichkeit ist.

Wie in seinem gesamten Werk versucht Ritchie auch hier die komplexe Ordnung unserer Welt zum Ausdruck zu bringen und das Unsichtbare sichtbar zu machen. Der Künstler erklärt: „Wir können nur fünf Prozent des Universums sehen ... also arbeiten wir mit einem Modell, bei dem uns 95 Prozent der Informationen fehlen – kein Wunder, dass sich jeder verhält, als tappe er im Dunkeln. Deshalb lautet die große Frage für mich: Wie stellt man diese Leerstelle optisch dar?“

Douglas Gordon

Douglas Gordon setzt sich in seinem Werk mit Dualitäten und Dialektiken auseinander. Missverständene Identitäten, Doppelgänger, gespaltene Persönlichkeiten und Gegensätze wie Gut und Böse, das Selbst und das Andere werden als voneinander nicht zu trennende Elemente thematisiert. Gordons Filme, Videoinstallationen, Fotografien und Texte verwandeln Verschiedenartigkeiten in unheimliche, spannungsreiche Paare.

Gordon nähert sich dem Medium Film als Readymade oder *Objet trouvé* an. Er schöpft aus dem Potential des kollektiven Gedächtnisses wie beispielsweise Fragmenten aus Kinofilmen und deckt dabei Details oder

Assoziationen auf, die unbemerkt blieben oder übersehen wurden. Seine Installation *Durch einen Spiegel* (1999) zeigt die bekannte Szene aus Martin Scorseses Film *Taxi Driver* (1976), in welcher der von Robert de Niro gespielte Travis Bickle sein Spiegelbild fragt: „You talkin’ to me?“. In Gordons Arbeit wird die Szene auf zwei Leinwände projiziert, die an den einander gegenüberliegenden Wänden eines Raums platziert sind. Die Originalszene aus dem Film, die als Spiegelbild aufgenommen wurde, wird auf einer Wand gezeigt. Die andere Leinwand zeigt dieselbe Szene, allerdings seitenverkehrt. Die beiden sich gegenüber stehenden Projektionen beginnen synchron, verlassen jedoch allmählich ihren parallelen Rhythmus. Diese Verschiebung spiegelt den Kontrollverlust des Charakters Travis Bickle und seinen nervlichen Zusammenbruch wider. Die beiden asynchron projizierten Bildfolgen scheinen einander zu antworten, während der Betrachter zwischen ihnen gefangen ist. Durch das beinahe schwindelerregende Spiel mit Dualitäten zeigt *Durch einen Spiegel* die dialektischen Umkehrungen, Verdopplungen und Wiederholungen, die ein zentrales Anliegen von Gordon darstellen, überzeugend auf.

David Altmejd

David Altmejd hat eine eigene, kunstvolle und vielschichtige Mythologie entwickelt, die auf den Prinzipien der zyklischen Energie, der Transformation und der Regeneration beruht. Im Zentrum seiner kryptischen Ikonographie steht der Werwolf, ein mächtiges Symbol für den Verwandlungsprozess. Als solches besitzt er eine lange Tradition, die von der antiken Mythologie bis zu viktorianischen Gruselgeschichten und ‚B-movies‘ aus Hollywood reicht. Altmejd präsentiert keine lebendigen Werwölfe, sondern ihre toten, verwesenden Körper. Er stellt diese makabere Spezie aus Kunsthaar und Gips her und platziert sie häufig in mit Spiegeln ausgestatteten, labyrinthartigen Konstruktionen. Diese erinnern an die verspiegelten geometrischen Skulpturen von Robert Smithson aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts oder an moderne Architekturmodelle und Schaufensterdekorationen großer Kaufhäuser. All dies klingt in der großformatigen Arbeit *University 2* (2004) an.

Altmejds Kadaver verwesen nicht einfach, ihnen entwachsen Kristalle und Juwelen. Zusammen mit den handgearbeiteten, über die gesamte Arbeit verteilten Plastikblumen und Vögeln entsteht so insgesamt ein Eindruck von Schönheit. Trotz seiner düsteren Thematik bietet Altmejds Werk eine hoffnungsvolle Vision, da mit dem Zerfall das Versprechen auf Wiedergeburt einhergeht. Der Künstler fasst seine Installationen als lebendige Organismen auf, in denen potentielle Energie pulsiert. Außerdem beschreibt er die labyrinthartigen Strukturen, welche seine Geschöpfe beherbergen, als Systeme, die Energie auslösen und sie zirkulieren lassen. Altmejd wird Kanada 2007 auf der Biennale in Venedig vertreten.

Iñigo Manglano-Ovalle

Iñigo Manglano-Ovalle hat ein vielseitiges Werk geschaffen, seine Medien sind Installationskunst und Fotografie, aber auch lokale Gemeinschaftsprojekte. Indem er seine Themen durch die Linse der Moderne filtert, erforscht er ein breites Themenspektrum – darunter Sujets wie Repräsentation und Identität, neue Technologien und Machtstrukturen – und überprüft dabei gleichzeitig immer wieder die Theorien und Strategien der Moderne. Manglano-Ovalle nutzt die häufig distanzierte, coole Logik der Moderne und des abstrakten Formalismus, um eine umfassendere und eingehendere Darstellung sozialer und individueller Wirklichkeiten zu erreichen.

Manglano-Ovalle macht Ikonen des internationalen Stils von Mies van der Rohe zur Kulisse für eine beeindruckende Serie von Videoinstallationen. In gesellschaftlichen und politischen Allegorien auf die utopischen Ziele des Architekten erweist Manglano-Ovalle van der Rohes Räumen seine Reverenz und übt gleichzeitig Kritik.

Klima (2000), gefilmt in van der Rohes *Lake Shore Drive Apartments* (1949 – 1951) in Chicago, beschwört eine unheilvolle Zukunft, in der es keine Landesgrenzen mehr gibt und globale Wetterlagen direkt mit Veränderungen auf den internationalen Finanzmärkten verknüpft sind. Die Installation besteht aus drei scheinbar unabhängigen Geschichten: Eine Frau wartet nervös in der Eingangshalle des Apartmenthauses; Meteorologen und Börsenmakler beobachten in einem der Apartments die Weltlage und lauschen gespannt den neuesten Meldungen; ein Mann nimmt ein Maschinengewehr auseinander, reinigt es und setzt es wieder zusammen. Die Szenen werden abwechselnd auf drei zweiseitige Screens in einem schwebenden Aluminiumrahmen projiziert, der den Schauplatz in seinen Umrissen nachzeichnet. Van der Rohes präzise und transparente Architektur der Mitte des 20. Jahrhunderts wird hier zur eisigen Landschaft eines künftigen Utopia oder Dystopia – einem „neuen Stadium der Welttransparenz“, wie Manglano-Ovalle es nennt –, in dem alles mit allem verknüpft ist und sogar das Wetter von den Mächtigen manipuliert wird.

Kara Walker

Kara Walker stellt lebensgroße Schattenrisse von Figuren zu rohen Bildern zusammen, die von der brutalen und oft verdrängten Geschichte der Rassenkonflikte in Amerika erzählen. Ihr unverwechselbarer Gebrauch der Technik des Scherenschnitts ist vom Handwerk des 18. Jahrhunderts abgeleitet. Die Künstlerin gleicht diese darstellerische Methode dem Charakter der Stereotypen selbst an, in denen die Komplexität persönlicher Identitäten, Situationen und Charakterzüge zu leicht lesbaren, karikaturhaften Formen vereinfacht und verzerrt wird. Walker schöpft ihre Motive aus der Bildwelt der Südstaaten vor dem Bürgerkrieg sowie aus der Tradition der Minstrel Show, um sie für ihre subversiven Zwecke einzusetzen.

Das Minstrel-Theater wurde von weißen Schauspielern mit geschwärzten Gesichtern aufgeführt und parodierte die Lebenswelt der Afroamerikaner, wodurch es den Weißen gestattete, indirekt ihre eigenen kulturellen Tabus zu brechen und unverblünte Sexualität, unstrukturierte Zeit und kindliches Betragen darzustellen. In ihrem Werk kehrt Kara Walker die Rollen dieser Charaktere ins Gegenteil. Ihre stilisierten Figuren üben jene Gewalt aus, die zur Unterdrückung gehört, und sie zeigen Szenen voller Grausamkeit, von Kastration, Mord und Kannibalismus.

In Aufstand! (Unsere Werkzeuge waren primitiv, aber wir gaben nicht auf) (2000) entfaltet sich eine Reihe gruseliger Szenen: ein Plantagenbesitzer zwingt einen nackten Sklaven hinter einen Baum, eine Frau mit einem Säugling auf dem Kopf flieht vor einer Lynchszene, und eine Gruppe von Sklaven weidet einen Sklavenhalter mit Hilfe einer Schöpfkelle aus. In dieser Arbeit erweiterte Walker ihr Vokabular aus Schattenrissen um projizierte Silhouetten und farbiges Licht. Wenn sich Besucher vor diesen Projektionen bewegen, werden ihre Schatten Teil der Szenerie, machen ihn zum impliziten Teilnehmer und versagen ihm so die bequeme Position des distanzierten Betrachters.

Anna Gaskell

Anna Gaskell inszeniert Fantasiegeschichten mit Mädchengestalten, die aus den fiktionalen Welten von Schriftstellern wie den Gebrüdern Grimm und Lewis Carroll stammen; Carrolls *Alice im Wunderland* bildet die Vorlage für die Serie *wonder* (1996 – 1997). Dort erzählt Gaskell die Geschichte von Alice in einer Reihe kunstvoll inszenierter fotografischer Tableaus: rätselhafte Szenen mit nicht-linearer Story in wechselnden Formaten, so wie auch Alice im Märchen abwechselnd größer und kleiner wird. Bei Gaskell ist Carrolls Geschichte komplizierter, da Alice nicht als einzelne Person, sondern als Zwillingsspaar auftritt und das Verhältnis zwischen den Zwillingen unklar bleibt.

Gaskells Arbeit steht in einer künstlerischen Tradition, die mittels Fotografie – einem Medium, das seinem Wesen nach reale, vor der Kamera befindliche Dinge ablichtet – fiktive Episoden in Szene setzt, eine Tradition, die von Cindy Shermans Porträts mit prothetischen Körperteilen bis zu Gregory Crewdsons gespenstischen Vorstadttransformationen reicht.

Anna Gaskell

Anna Gaskell ist mit ihren fantasievollen fotografischen Bildern bekannt geworden, in denen vorpubertäre Mädchen unheilvolle Szenen nachspielen, die aus literarischen Vorlagen abgeleitet wurden. Ihre Serie *wonder* (1996), die Lewis Carrolls Erzählung *Alice im Wunderland* neu interpretiert, wird in einem der benachbarten Räume gezeigt.

Gaskells Schwarzweißfilm *Erasers* (2005) wirkt wie eine Dokumentation. Die Künstlerin hatte zwölf- bis 14-jährigen Schülerinnen die Geschichte über einen Autounfall aus ihrer Kindheit erzählt; eine Woche später ließ sie jedes Mädchen vor der Kamera die Geschichte aus dem Gedächtnis nacherzählen. Durch Schnitte, die unterschiedlichen Perspektiven der Mädchen, die wechselnden Stimmen und Zeitverschiebungen verwandelt Gaskell die Erinnerung an das ursprüngliche Geschehen in ein Puzzle, aus dem eine neue Version der Geschichte entsteht.