



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**VOR UND NACH DEM MINIMALISMUS
EIN JAHRHUNDERT ABSTRAKTER
TENDENZEN IN DER SAMMLUNG
DAIMLERCHRYSLER**

2007

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Museu d'Art Espanyol Contemporani
Sant Miquel, 11. Palma
Montags bis Freitags: 10.00 bis 18.00 Uhr
Samstags: 10.30 bis 14.00 Uhr

museu
d'Art
espanyol
contemporani
Fundación Juan March
Palma



Fundación Juan March
www.march.es

Sammlung DaimlerChrysler



Vor und nach dem Minimalismus

Ein Jahrhundert abstrakter Tendenzen in der Sammlung DaimlerChrysler

22.05.2007–08.09.2007

Vor und nach dem Minimalismus

Ein Jahrhundert abstrakter Tendenzen in der Sammlung DaimlerChrysler

Die als „Minimal Art“ bekannte künstlerische Strömung, und besonders die Installationen und Objekte der Vertreter der klassischen Minimal Art der 1960er Jahre (Künstler wie Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd oder der kürzlich verstorbene Sol LeWitt), hatten eine solche Kraft, dass das Phänomen häufig als ein rein nordamerikanisches aufgefasst wird. Aber unabhängig von der Frage nach seinem Ursprung ist der „Minimalismus“ vielleicht nicht so sehr eine thematische Strömung, sondern vielmehr eine vielfältige „Methode“, die auf Abstraktion, Konstruktivismus und formaler Reduktion beruht.

Aus diesem Blickwinkel heraus zeigt die Ausstellung *Vor und nach dem Minimalismus. Ein Jahrhundert abstrakter Tendenzen in der Sammlung DaimlerChrysler* die formal reduzierten Herangehensweisen und die für die minimalistischen Werke charakteristische geometrische Abstraktion in einem wesentlich breiteren Kontext. So wird deutlich, dass der Ursprung und die Vorgehensweise der minimalistischen Praxis in den abstrakten und konstruktivistischen Tendenzen am Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa liegt. Darüber hinaus werden die vielfältigen

Parallelen minimalistischer Tendenzen europäischer und amerikanischer Künstler von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart aufgezeigt.

Betrachtet man den Minimalismus mehr in methodischer denn in thematischer Hinsicht, so wird deutlich, dass es sich nicht nur um eine amerikanische Strömung der 1960er Jahre handelt, sondern um einen Wesenszug im Werk von Künstlern der unterschiedlichsten Epochen und Nationalitäten. So finden sich in der Ausstellung Arbeiten von frühen Vorläufern des Minimalismus in der abstrakten Malerei vom Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa, insbesondere aus dem süddeutschen Raum, aber auch Beispiele der abstrakten und minimalistischen Tendenzen im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bis in unsere Zeit, aus zwei Kontinenten.

Diese Kontextualisierung der verschiedenen minimalistischen Tendenzen ist einer der herausragenden Aspekte der Sammlung DaimlerChrysler, aus der alle Werke dieser Ausstellung stammen. Dank dieser wird hier zum ersten Mal in Spanien eine breite Zusammenschau von Vorreitern der minimalistischen Strömungen in Amerika und Europa innerhalb

der historischen Avantgarden präsentiert. Vertreter der „klassischen“ Minimal Art der 1960er Jahre werden lediglich mit einigen wenigen Beispielen vorgestellt (Baer, Sturtevant/Stella, Heizer), da die Minimal Art in Spanien in musealen Sammlungen präsent ist und auch Thema verschiedener Ausstellungen in Madrid war – etwa *Minimal Art* in der Fundación Juan March (1981) sowie zuletzt *minimalismos* im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001) – wie auch weltweit. Einen Überblick über die wichtigsten dieser Ausstellungen bietet Frau Dr. Renate Wiehager in ihrem ausführlichen einleitenden Essay zum Online-Katalog unserer Ausstellung.

Die Ausstellung zeigt die engen Verbindungen zwischen Europa und Amerika auf und bietet ein breites Spektrum von Kunstwerken, die auf der Grundlage der Abstraktion innerhalb verschiedener minimalistischer Tendenzen entstanden sind. Die Künstler interpretieren die grundlegenden Wesenszüge dieser Strömungen neu und wenden sie auf Vorläufer an, wie etwa De Stijl, das Bauhaus, die Künstlervereinigung Abstraction-Création oder die Zürcher Konkreten. Darunter befinden sich auch Vertreter des kalifornischen Hard Edge, der auch

als „Abstract Classicism“ bezeichneten Tendenz, oder des Neo Geo, die einen Teil ihres Geistes und ihrer methodischen Wesenszüge lebendig halten.

Die Ausstellung, die in enger Zusammenarbeit mit Renate Wiehager, Leiterin der Sammlung DaimlerChrysler, organisiert ist, nimmt das gesamte 2. Geschoss des Museu d'Art Espanyol Contemporani in Palma ein. Gezeigt werden 64 Werke von 41 Künstlern, darunter Gemälde, Druckgraphik, Skulpturen, Installationen, Videos sowie multimediale Arbeiten von europäischen und amerikanischen Künstlern. Der zeitliche Bogen spannt sich vom Jahr 1909 mit einer Arbeit Adolf Hölzels (1853-1934), dem als Lehrer an der Stuttgarter Akademie eine bedeutende Stellung zukommt, bis in das 21. Jahrhundert, mit einer Arbeit von 2005 des 1972 geborenen Vincent Szarek.

Im Unterschied zu einer eher auf allgemeine Repräsentation ausgerichteten Sammlungspolitik hat sich die Sammlung DaimlerChrysler seit ihrer Gründung 1977 den Sitz der Daimler-Benz AG in Stuttgart zunutze gemacht und zunächst den Sammlungsschwerpunkt auf die Ursprünge abstrakter Kunst im Umkreis der Stuttgarter Akademie

und des Künstlers Adolf Hölzel gelegt. Mit der zunehmenden Internationalisierung des Unternehmens – inzwischen mit weltweiten Firmensitzen und Produktions-Standorten – hat sich die Sammlung auf der Basis einer sorgfältigen Auswahl inzwischen auf ca. 1500 Werke von 400 Künstlern erweitert. Der Sammlungsschwerpunkt hat sich dabei auf abstrakt-konstruktivistische, konzeptuelle und minimalistische Bewegungen erweitert. Gleichzeitig widmet sich die Kunstabteilung des Unternehmens der wissenschaftlichen Dokumentation, Katalogisierung und Erforschung sowie der Kommunikation der Sammlung, etwa durch Publikationen und Ausstellungen, die bisweilen auch in Zusammenarbeit mit anderen internationalen Institutionen und Museen organisiert werden – wie in diesem Fall.

Die Fundación Juan March dankt dem gesamten Team der Abteilung Kunstbesitz von DaimlerChrysler, insbesondere Frau Dr. Renate Wiehager, aufrichtig für die Ermöglichung der Ausstellung sowie für die wertvolle Unterstützung bei ihrer Vorbereitung.

Fundación Juan March
Palma, im Mai 2007

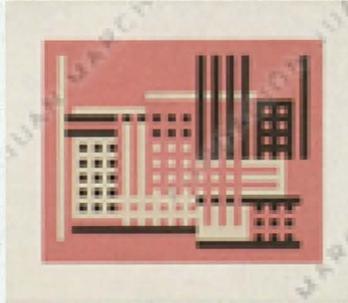
Vor und nach dem Minimalismus: die Ausstellung

Einführung

Die Ausstellung wird durch eine Arbeit von Josef Albers eingeleitet (1), dem eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der neuen künstlerischen Konzeptionen nach Amerika zukommt. Als ehemaliger Schüler und dann Lehrer am Bauhaus vor dem Krieg und nach seiner Emigration 1933 nach Amerika als Lehrer

am Black Mountain College, North Carolina, und Leiter der Design-Abteilung der Yale University, Connecticut, prägt er mehrere Generationen von Künstlern, sowohl in Europa als auch in Amerika. In seinem Werk spürt Albers den Wechselbeziehungen von Form- und Farbstrukturen nach, die er in seriellen Reihungen vor Augen führt.

Farbwirkung hat er 1963 in *Interaction of Color* theoretisch niedergelegt und in seiner Bildserie *Homage to the Square* (16) beispielhaft vorgeführt.



← (3) **John M Armleder,** *Avec les deux lustres (FS)* (Mit den beiden Lüstern (FS)), 1993. Armleder kombiniert in seiner Serie der ‚Furniture Sculptures‘ (FS) abstrakte Malerei mit alltäglichen Gegenständen – häufig Fundstücke mit Gebrauchsspuren. Das zentrale Bild der hier gezeigten Arbeit paraphrasiert die klassische amerikanische Farbfeldmalerei etwa eines

Barnett Newman, während die Lampen, an einen Heiligenschein erinnernd, ironisch dessen transzendentalen Anspruch kommentieren, noch unterstrichen von der Gesamtkomposition in Anlehnung an den sakralen Typus des Triptychons.

Als Auftakt für die klassische Moderne um die Stuttgarter Hölzel-Schule ist ein überraschender Dialog von Otto Meyer-Amden (2) und John M Armleder (3) inszeniert, damit den Aufbau der Ausstellung ankündigend. Dieser ist nur bedingt chronologisch, denn es werden immer wieder Werke der historischen Vorläufer Werken

jüngerer Zeit gegenübergestellt, um die Rückbezüge und formale Orientierung an Vorläufern (sowie manchmal einen ironischen Kommentar) auf anschauliche Weise aufzuzeigen.

→ (1) **Josef Albers, *Formulation: Articulation*** (Formulierung: Artikulation), 1972. Die hier gezeigten Farbsiebdrucke sind Teil einer Doppelmappe mit insgesamt 127 Blättern, die Albers am Ende seines Lebens herausgibt. Zusammenfassend wendet er hier seine über 40 Jahre andauernden Untersuchungen zum Verhältnis von Farbe und Form an. Seine Überlegungen zur



→ (2) **Otto Meyer-Amden, *Vorbereitung, Teilkomposition***, 1928. Der Themenkreis, der Meyer-Amden nahezu ausschließlich beschäftigt, ist die Andacht, Meditation und menschliche Zuwendung, repräsentiert durch jugendliche Mönche, wie hier in der Darstellung des ‚Esssaals‘ seiner *Vorbereitung, Teilkomposition*. Das Motiv wiederholt er mehrfach im

Rahmen eines Auftrags für ein Kirchenfenster, zu dessen Ausführung es jedoch niemals kommt.



Stuttgarter Wurzeln

Hier finden sich Werke vom Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Umfeld der Stuttgarter Akademie sowie dem Bauhaus. Stuttgart ist in dieser Zeit ein bedeutendes Kunstzentrum und der 1906–18 an der Stuttgarter Akademie lehrende Adolf Hölzel ein Pionier der abstrakten Kunst, der schon 1905 – kurz vor Kandinsky – einen Schritt

hin zu abstrakten Kompositionen getan hat.

Hölzels Lehre ist geprägt von seiner Theorie vom ‚Primat der künstlerischen Mittel‘, in der es um die Isolierung von Farbe, Linie und Fläche als gleichberechtigte Bestandteile der Bildkomposition geht. Während seiner Lehre steht er im engen Austausch mit seinen

Schülern, die sich im sogenannten ‚Hölzel-Kreis‘ um ihn gruppieren.

Die Abstraktion entwickeln viele seiner Schüler auf der Grundlage seiner Lehre, und, wie Hölzel selbst auch, aus der Gegenständlichkeit heraus, wie es in den Werken etwa von Willi Baumeister (11, 12, 13), Max Ackermann (7) oder auch Ida Kerkovius (14) sichtbar ist. Ein

weiteres Beispiel ist hierfür auch Otto Meyer-Amden (2). Andere Schüler Hölzels werden später berühmte Meister am Bauhaus, wie Johannes Itten (4), der Assistent Hölzels war und der aus dessen Lehre seinen berühmten Bauhaus-Vorkurs entwickelt. Auch der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer entstammt dem Hölzel-

Kreis (5, 6). Josef Albers stand nicht in direktem Kontakt zu Hölzel, war aber ein Schüler Ittens.

während seiner Zeit als Bauhaus-Lehrer, ist bestimmt von der engen Verbundenheit der menschlichen Figur mit dem architektonischen Raum, die er anstrebt. Sie gehört zu einer Reihe von Darstellungen eine Treppe hinaufschreitender Menschen in Rückenansicht, wofür sein Gemälde der Bauhaus-Treppe von 1932 das berühmteste Beispiel ist.



→ (8, 9, 10) **Adolf Hölzel**, *Der barmherzige Samariter*, um 1909; *Komposition (Figuren im Kreis – Anbetung)*, um 1923; Zeichnungen, um 1930. Vor Hölzels religiösen Gemälden (8) wird man zunächst kaum nachvollziehen können, wie es von hier aus einen Weg geben konnte zur stereometrischen Figürlichkeit eines Schlemmer, zu den surrealen Farbformen Baumeisters oder

den ‚konkreten‘ Bildern eines Graeser, allesamt Schüler von Hölzel in Stuttgart um 1910. Der Schlüssel liegt in Hölzels streng rationalen Figurenkompositionen und in der reduzierten Flächenstruktur seiner Bildhintergründe einerseits, in der Systematik seiner auf Farbtheorien und Formentwicklungen fußenden Akademielehre andererseits. In *Der barmherzige Samariter*

hat Hölzel die Körper zu einem imaginären Dreieck geordnet und durch die lineare Verklammerung der Farbflächen einen abstrakt-malerischen Raum geschaffen. Die *Komposition* zählt zu Hölzels späten, mit Vorliebe in Pastellkreide ausgeführten Werken und bildet einen Referenzpunkt abstrakter Tendenzen der Sammlung DaimlerChrysler.



geometrischen Purismus entstehen weichere, organischere Formen, die besser geeignet sind, das Thema der menschlichen Figur in Bewegung – das Thema der Sportbilder beschäftigt ihn schon länger – widerzugeben. *Läufer mit sitzender Figur* gehört in die Reihe seiner frühesten lithographischen Blätter; Strich und Schraffur ausschließlich in Schwarz auf getöntem Papier

erscheinen ihm die angemessene Ausdrucksform für die angestrebte Abstraktion der menschlichen Figur und die Strukturierung der Bildfläche. In dieser Zeit bis Ende der 1920er Jahre nehmen Baumeisters Arbeiten direkten Bezug auf die Architektur, in denen die menschliche Figur integraler Bestandteil des sie umgebenden Raumes wird.





← (4) **Johannes Itten**, *Jüngling*, 1949. Der *Jüngling* ist aus einer farbigen Flächentechnik heraus angelegt, die anhand schwarzer Linien gegeneinander abgehoben wird und zur Herausbildung eines Gesichts en face führt. Er ist ein Beispiel für die figurative Malerei, die Itten neben der reinen Abstraktion gleichrangig betreibt.

→ (5, 6) **Oskar Schlemmer**, Wandbildentwurf, 1930; *Treppe mit zwei Figuren und Kopf*, um 1924. Schlemmer schrieb: „Die Darstellung des Menschen wird immer das große Gleichnis des Künstlers bilden“, und in diesem Sinne manifestiert auch sein großformatiger Wandbildentwurf – geschaffen für ein Fries im Berliner Privathaus des Architekten Erich Mendelsohn – die

zentrale Rolle, die die menschliche Figur in seinem Werk einnimmt. Schlemmers Figur des idealtypischen Menschen ist hier in ein räumliches Konzept eingebunden, in dem sich Architektur und menschliche Gestalt zu einem universal gedachten Gesamtkonzept ergänzen. Der Raum entsteht aus den in die Tiefe gestaffelten Figuren. Auch seine frühere Studie (6), entstanden



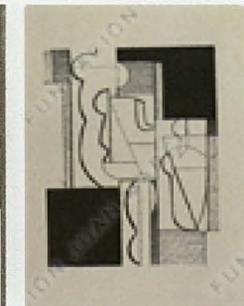
→ (7) **Max Ackermann**, *Chromatisch räumlich*, 1937. Ackermann arbeitet in seinem Werk an einer musikalischen Linienführung und dem elementaren Kontrast von Linie, Form und Farbe. Das hier gezeigte hochformatige Bild – vermutlich als Verkleidung einer Schranktür gedacht – wird bestimmt durch sich überlagernde, aus Primärfarben sowie

Schwarz und Weiß entwickelte ‚Farbformschlüssel‘, die seit 1912 in Ackermanns Œuvre wiederkehren.



→ (11,12,13) **Willi Baumeister**, *Ruhe und Bewegung*, 1948; *Läufer mit sitzender Figur*, 1934-35; *Ohne Titel (Figurentreppe I)*, 1920. *Ruhe und Bewegung* setzt das im Titel angedeutete Bildthema als Spiel abstrakter Formen um, die auf dem lichtblauen Grund, gleich Schattenbildern, zu schweben scheinen. Während sich das Thema ‚Ruhe‘ durch die strenge Geometrie

der Formen zeigt, wird ‚Bewegung‘ durch die Wirkung von wechselnden Figur-Grund-Verhältnissen ansichtig. Die Betonung der Farbe als Material findet in diesem Werk ihre entsprechende Umsetzung. *Läufer mit sitzender Figur* gehört zu einer Gruppe von Arbeiten, die nach Antritt seiner Professur in Frankfurt (1928) entstehen. In Abwendung von seinem vorherigen



→ (14) **Ida Kerkovius**, *Triptychon*, 1965. Das religiöse Thema des *Triptychons* bezieht sich möglicherweise auf die biblische Szene der Drei Marien unterm Kreuz: Die Himmelfahrt Mariens mit zwei Engeln (Mitte), umgeben von deren Schwester Maria mit einem Grabtuch am Boden (links) und – vermutlich – Maria Magdalena, am leeren Grabe Christi wachend



(rechts). Das einem Flügelaltar vergleichbare Gemälde ist ein spätes Hauptwerk Kerkovius'. Es veranschaulicht, wie die farbige Suggestivität und die religiös durchdrungene Figurenkonzeption ihres Lehrers Hölzel, dem sie eng verbunden bleibt, ihr Werk zeitlebens durchdringt.

Dialoge: Vom Bauhaus zum amerikanischen Minimalismus

In diesem Bereich wird der Einfluss wichtiger Vorläufer und früher Vertreter des Minimalismus in Europa wie auch in Amerika inszeniert.

Neben Josef Albers (15, 16), dessen bedeutende Vermittlerrolle schon hervorgehoben wurde, finden sich hier auch Vertreter der Konkreten Kunst in der

Friedrich Vordemberge-Gildewart (28), gehört nach einer kurzen Studienzeit am Bauhaus zu der Vereinigung und steht in engem Kontakt zu Max Bill. Nach dem Krieg lehrt er an der von Bill in Deutschland mitbegründeten Ulmer Hochschule für Gestaltung, an der u.a. auch Albers einen Lehrauftrag erhält. In den Kreis der

Konkreten Künstler gesellt sich hier eine zeitgenössische Arbeit des Engländers Liam Gillick (25).

Eine herausragende Rolle spielt Hermann Glöckner (20, 21, 22), der in völliger Isolierung arbeitete und heute als führender abstrakter Künstler der ehemaligen DDR hervortritt.

Zu den Vorläufern des

Minimalismus in Amerika gehörte der schon in den 1920er Jahren dorthin emigrierte Ilya Bolotowsky (19), Mitglied der frühen Vereinigung abstrakt arbeitender amerikanischer Künstler („American Abstract Artists“), der sich seit den 1940er Jahren stark auf Piet Mondrians Neoplastizismus bezieht und beispielhaft aufzeigt, wie sehr



← (15, 16) **Josef Albers**, Satzische, 1926–27, Reedition Vitra 2005; *Study for Homage to the Square: „Opalescent“*, (Studie zu Hommage an das Quadrat: „Opaleszent“), 1962. Die Satzische entwarf Albers in den 1920er Jahren, in denen er sich u.a. als Leiter der Möbelwerkstatt des Bauhauses (1928–29) verstärkt mit Möbelentwurf

auch, in seinen Gemälden mit seriellen Reihungen sowie Farbbewegungen auf der Basis geometrischer Grundformen zu arbeiten. *Verdichtung zu caput mortuum* besitzt aufgrund der Anordnung der Farben eine ausgewogene Gewichtung des Formats, da sich die Tonalität der um das innere Viereck gruppierten Farben auszugleichen scheint und

das Bild daher in keinerlei Richtung zu kippen, aufzusteigen oder abzufallen droht. Die Rautenform hat Piet Mondrian, den Bill 1932 getroffen hat, um 1926–31 konzipiert. Die *Variationen* (18) können als eine Art Beobachtungsschulung für den Betrachter über den Entstehungsprozess sowie den Aufbau von Kunstwerken verstanden werden. Die Blätter

zeigen, auf der Grundlage einer konstruktiven Methode, die Überführung eines gleichseitigen Dreiecks in ein gleichseitiges Achteck, das sich bei gleichbleibender Seitenlänge nach außen hin durch weitere Öffnung der Winkel spiralförmig abwickelt. Sie stellen seine erste systematische Serie dar.



Schweiz und Deutschland, auf deren geometrisch-reduzierte Bildkonzepte sich viele nachfolgende Künstlergenerationen beziehen. Herausragend ist hierbei die Figur des in der Schweiz geborenen Bauhaus-Schülers Max Bill (17, 18, 24), der in den späten 1930er Jahren die Gruppe der ‚Zürcher Konkreten‘

begründet hat. Hierzu gehören u.a. Richard Paul Lohse (29), Verena Loewensberg (30) sowie Camille Graeser (26, 27). Letzterer war ein Schüler Hölzels, ebenso wie Adolf Fleischmann (31, 32), welcher durch seine Emigration in die USA Anfang der 1950er Jahre eine weitere Brücke nach Amerika schlägt. Hans Arp, dessen

Arbeiten eine organischere Form der Abstraktion vertreten (33, 34), ist ebenfalls ein ehemaliger Bauhaus-Schüler, der mit Max Bill in enger Verbindung steht, denn beide gehören der 1931 in Paris begründeten Vereinigung abstrakter Künstler ‚Abstraction-Création‘ an. Auch der wichtigste Vertreter der Konkreten Kunst in Deutschland,

die amerikanische geometrische Abstraktion an die Entwicklungen in Europa gebunden war. Die Vertreter des kalifornischen ‚Hard Edge‘ Frederick Hammersley (23) und Karl Benjamin (35), die 1959 in der Ausstellung *Four Abstract Classicists* hervortreten, bereiten mit ihrer geometrischen Formung der Farbfelder und Farbreihungen,

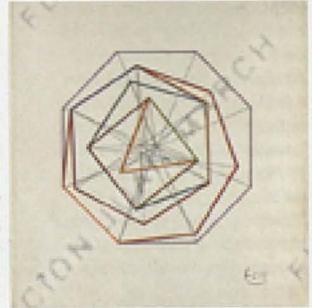
einer formalen Ökonomie, Perfektion des Farbauftrags und betonter Objektivität den amerikanischen Minimalismus vor. Sihvonen wiederum (36) tritt als Schüler Albers‘ hervor und ist ein früher Vertreter des Minimalismus im New York der 1950er und 1960er Jahre.

beschäftigt. Hierbei folgt er dem Prinzip seiner Gemälde, mit ‚minimalen Mitteln maximalen Nutzen‘ zu erreichen. Das Original der Satzische hat Albers für das Berliner Haus der Psychoanalytiker Fritz und Anna Moellenhof geschaffen. Sie stellen eine weitere Anwendung seiner Untersuchungen zur Farbwirkung dar, denn durch

den Einsatz unterschiedlich gefärbter Tischplatten aus Glas wird je nach Präsentation der Tische – einzeln oder zusammen – eine unterschiedliche Wirkung ihrer Töne bewirkt. Seine berühmte Bildserie der *Homage to the Square* (s. auch 1) entwickelt er auf der Grundlage eines Quadratrasters mit drei bzw. vier ineinander verschachtelten Quadraten (er erarbeitet

über 1.000 Variationen). Sie macht beliebig modifizierbare Interaktionen der Farbe sichtbar, mit dem Ziel, die autonome Farbe als ‚Träger der Bildhandlung‘ vorzuführen.

→ (17, 18) **Max Bill**, *Verdichtung zu caput mortuum* (1972–73), 15 *variations sur un même thème* (Fünfzehn Variationen über ein Thema), 1935–38. Die Rautenform der Leinwand, wie hier in *Verdichtung zu caput mortuum* (17), verwendet Max Bill seit Ende der 1940er Jahre unter der Bezeichnung ‚Spitze Bilder‘. In dieser Zeit beginnt er



→ (19) **Ilya Bolotowsky**, *Large Black, Red and White Diamond* (Große Raute in Schwarz, Rot und Weiß), 1971. Bolotowsky, russischen Ursprungs und seit 1923 in den USA, arbeitet seit den 1930er Jahren an abstrakten Gemälden und wendet sich ab Mitte der 1940er Jahre dem Neoplastizismus Piet Mondrians zu, dessen einflussreichster Epigone in

den USA er wird. Er übernimmt dessen Thema des ‚Shaped Canvas‘ – hier rauteenförmig – in Kombination mit vereinfachten Kompositionen, deren schlichte horizontale und vertikale Flächen dem neoplastizistischen Harmonieideal von Ordnung und Ausgewogenheit verpflichtet sind.



den ab 1935 entstehenden collagenhaften Faltungen zum wesentlichen Beitrag Glöckners zur Kunst des 20. Jahrhunderts verdichtet und zugleich die minimalistischen Tendenzen der 1960er Jahre vorbereitet. *Faltung I* basiert auf der diagonalen Faltung eines Rechtecks, das sich, auf der Spitze balancierend, als Raumkörper entfaltet. Nach dem Krieg knüpft Glöckner

mit Faltcollagen und Papierfaltungen an das ‚Tafelwerk‘ an, wie die beiden Papierarbeiten hier zeigen.

→ (23) **Frederick Hammersley**, *Source* (Quelle), 1963. *Source* gehört zur Reihe der geometrischen Gemälde (‚geometries‘), die Hammersley neben zwei weiteren Gruppen abstrakter Gemälde sowie immer wiederkehrenden Exkursen in die figurative Malerei seit seiner Hinwendung zur Abstraktion in den späten 1940er Jahren hervorbringt. Sie basieren meist auf einem

aus neun Quadraten bestehenden Grundraster, wobei er bei jedem Quadrat die Entscheidung trifft, eine neue Farbe oder eine Diagonale einzuführen, während seine farbliche Palette durchweg reduziert bleibt, im Gegensatz zu der die ‚geometries‘ ergänzenden Gruppe der ‚organics‘.



werden. Die *Komplementäre Dislokation* stellt die getrennte Verortung farblicher Komplementärkontraste dar. *Harmonikale Konstruktion* gehört in die zwischen 1947–55 entstandene Werkgruppe der sogenannten ‚Loxodromischen Kompositionen‘, die sich mit dem Thema der ‚Diagonalverschiebung‘ auseinandersetzen.





← (20, 21, 22) **Hermann Glöckner**, *Faltung I*, Urform 1934, 1967/75; *Vertikal*, ca. 1972; *Vertikal und Horizontal*, ca. 1972. Hermann Glöckner entwickelt zwischen 1930 und 1935 sein ‚Tafelwerk‘, mit welchem er das räumliche Potenzial streng systematisierter und reduzierter geometrischer Formen erprobt. Diese ‚Tafeln‘ nehmen vorweg, was sich mit



→ (24) **Max Bill**, *Trilogie* (1957). Die Reihe der drei aufeinander bezogenen druckgraphischen Blätter der *Trilogie* stellt die optische Wirkung der drei kontrastierend aufeinander bezogenen Sekundärfarben Violett, Grün und Orange dar. Sie sind jeweils unterschiedlich verteilt auf ein gleichbleibendes Motiv zweier gleichgroßer Quadrate auf einem relativ großen Grund.



← (25) **Liam Gillick**, *Provisional Bar Floor / Ceiling* (Vorläufiger Streifen-Boden / vorläufige Streifen-Decke), 2004. Gillicks architekturparallel konzipiertes Bodenobjekt aus Paletten mit unterschiedlichen Farbstreifen ist eine Fortschreibung seiner als ‚Screens‘ bezeichneten Raumobjekte. Diese markieren Orte innerhalb definierter Räume, welche die Betrachter als eine

Art visuelle Diskussionsplattform nutzen können. Gillick spielt mit den Grenzen zwischen abstrakter Bildhaftigkeit und konkreter Räumlichkeit, die immer auch den Sprach-, Denk- und Handlungsraum des Menschen thematisiert.

→ (26, 27) **Camille Graeser**, *Komplementäre Dislokation*, 1972; *Harmonikale Konstruktion*, 1947/51). Graeser, der sich den Zürcher Konkreten zuwendet, nachdem er 1933 nahezu sein gesamtes bis dahin geschaffenes Werk vernichtet hat, erschafft seither Werke, bei denen auf monochrom gehaltenen Grundflächen visuelle Verschiebungen von Farbformen durchgespielt

→ (28) **Friedrich Vordemberge-Gildewart**, *Komposition no. 219*, 1962. Vordemberge-Gildewart entwickelt auf der Grundlage erster Arbeiten der 1920er Jahre eine streng konstruktivistische, auf den Prinzipien der geometrischen Abstraktion aufbauende und genau berechnete Malerei, bei der alles Willkürliche und Zufällige ausgeschlossen werden soll. Innerhalb seiner

Gestaltungsidee ist eines der wichtigsten Anliegen, den richtigen Abstand zwischen zwei Punkten oder Farben zu finden, wie es auch seine späte *Komposition* zeigt, die durch breite, vertikal angelegte Streifen gegliedert ist.





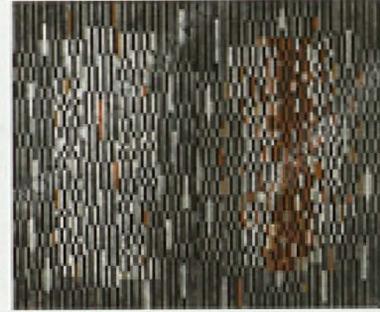
← (29) **Richard Paul Lohse**, *Eine und vier gleiche Gruppen*, 1949/68. Lohse entwickelt seine avancierten Überlegungen zu einer eigengesetzlichen, konkreten Malerei in den ersten Nachkriegsjahren und beschäftigt sich seit 1943 ausschließlich mit horizontalen und vertikalen Bildgliederungen, wofür *Eine und vier gleiche Gruppen* ein frühes Beispiel ist. Um jegli-

chen Eindruck künstlerischer Intuition oder Spontaneität von vorneherein zu vermeiden, definiert Lohse die einzelnen Parameter jeder Arbeit vor dem Malvorgang. Zahlenverhältnisse bilden das zugrundeliegende System eines jeden Bildes und bestimmen Format, Anzahl und Breite der Farbstreifen sowie die Zahl der Farben und deren Reihung.



in L-förmige, ineinander verzahnte Elemente zu verstehen ist. Die Gemälde Fleischmanns sind geprägt von seiner Beschäftigung mit Mondrians idealistischem Bildkonzept der Horizontal-Vertikal-Ordnung als fundamentalem Ausdruck des Lebens, wie auch vom Thema der Vibrationsbewegung der Farbe. Das Mondrian'sche Balance- und Kräftespiel zwischen Linie,

Quantität und Qualität der Farbe entwickelt Fleischmann im Sinne der Rhythmisierung und Musikalisierung seiner Bildkompositionen weiter.



genüber zeigt die *Coryphée* deutliche Anklänge an die menschliche Figur, wobei die plastischen Rundungen formal durch einen schwarzen Granitsockel kongenial ergänzt werden.



← (35) **Karl Benjamin**, *Red, White & Black Bars*, (Rote, weiße und schwarze Balken), 1959. Karl Benjamins Bild reiht systematisch weiße und schwarze Farbbalken auf rotem Grund nebeneinander und übereinander, so dass die gesamte Komposition dem Querformat des Bildes folgt. Das daraus entstehende optische Spiel mit Vorder- und Hintergrund

Eindruck der Berge und deren Schattenwürfe entwickelt. Als aktive, sich unter dem Blickwinkel des Betrachtens stetig verändernde Formen, versetzen die Ellipsen die beiden Bildhälften scheinbar in leichte Schwingung. Die leuchtenden Farbkontraste erzeugen zudem eine flirrende Erscheinung der Farbe an sich und provozieren Nachbilder auf der Netzhaut. Sihvonens Kunst fördert ein

aktives Sehen, indem Formen und Bildgrund im Zusammenspiel mehr als bewegte Umgebung denn als statische Flächen erscheinen.

Dialoge: Minimalismus in der europäischen und amerikanischen zeitgenössischen Kunst

← (30) **Verena Loewensberg**, *Ohne Titel*, 1970–71. In dem Gemälde Loewensbergs entwickelt sich der Verlauf von Farbbändern entgegen einer affirmativen Betonung der quadratischen Leinwand derart, dass Einheit und Dominanz der äußeren Form von der Abtreppung der farbigen Bänder im oberen Drittel des Gemäldes unterlaufen wird. Die konstruktive

Auflösung des Quadrats – das Eindringen der Farbe in die Form – hält jedoch genau an der Stelle inne, welche die ‚Deformation‘ offensichtlich macht und gleichsam in der Schwebe hält. Das Gemälde gehört zu einer Reihe von Werken der 1970er Jahre, die sich mit dem Thema der Farbbewegung und Formrotation um ein leeres Zentrum beschäftigen.

→ (31, 32) **Adolf Richard Fleischmann**, *Ohne Titel*, um 1950; *Triptychon #505, #506, #507, Planimetric Motion*, 1961. Beide Arbeiten Fleischmanns bezeugen seine Bevorzugung ovaler Bildfelder, die gewissermaßen ein Bild im Bild entstehen lassen und an die kubistischen Kompositionen eines Braque erinnern, von dem her auch die systematische Flächengliederung



← (33, 34) **Hans Arp**, *Chapeau-nombriil* (Nabelhut), 1924; *Coryphée*, 1961. Das Werk von Hans Arp schließt sich an die wichtigen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts an: Dada, Surrealismus und die beginnenden Tendenzen abstrakter Kunst. Arps Schaffen kreist gedanklich um zwei für die Kunst grundlegende Gestaltformen: die menschliche Figur und die

organische Pflanzenwelt, wie es an den hier gezeigten Werken abzulesen ist. Die beiden Arbeiten sind repräsentativ für den Wandel in Arps Werk von einer surrealistischen zu einer anthropomorphen Figürlichkeit. So besteht die frühere Arbeit *Chapeau-nombriil* als organische Konfiguration aus einer Kreisform in Kombination mit einer Profillinie, die der eines Hutes ähnelt. Demge-

rhythmisiert die gesamte Bildfläche. Sie bildet den sichtbaren Ausschnitt eines potenziell fortzuschreibenden, seriell angelegten Musters.



← (36) **Oli Sihvonen**, *Double Matrix – Pink, Green* (Doppel-Matrix – Pink, Grün), 1968. *Double Matrix – Pink, Green* gehört in die Reihe der Ellipsenbilder, die Sihvonen seit den späten 1940er Jahren schafft. Sie gehen auf seinen Aufenthalt in der Künstlergemeinschaft von Taos, New Mexico, zurück, wo Sihvonen, Schüler von Josef Albers, die abstrakten Formen unter dem

In diesem Bereich gruppieren sich Werke von Künstlern, die verschiedene minimalistische Tendenzen innerhalb der amerikanischen und europäischen Kunst von den 1950er Jahren bis heute aufzeigen. Wiederum werden zum Teil die engen Verbindungen zwischen Europa und Amerika augenscheinlich.

Kenneth Noland (47), u.a. in den 1940er Jahren Schüler Albers' und Bolotowskys am Black Mountain College, tritt in den 1950er Jahren als ein Vertreter der sogenannten ‚Washington Color School‘ hervor. In der Verwendung einer neuen Technik erreicht er eine vollkommene Verschmelzung von Farbe und Leinwandgrund,

denn dieser bleibt ungründert und saugt die Farben gewissermaßen auf. In dieser Technik arbeiten verschiedene Vertreter der sogenannten ‚Post Painterly Abstraction‘ (nachmalersische Abstraktion) der 1960er Jahre, zu denen auch Noland gehört.

Neben Gemälden von Sean Scully (45) und Michael Heizer

(42), der vorwiegend als ein Mitbegründer der Land Art in den 1960er Jahren bekannt wurde, sind auch Arbeiten dreier Künstlerinnen vertreten: Jo Baer (41), die sich in der New Yorker Kunstszene der 1960er Jahre als eine der wenigen Frauen behauptet und im Umkreis der auf die Objektkunst ausgerichteten ‚klassischen‘ Minimal

Art das Gemälde verteidigt. Elaine Sturtevant (38) arbeitet seit 1964 an exakten Wiederholungen von Werken zeitgenössischer Künstler in unterschiedlichen Medien. Marcia Hafif (46) tritt im New York der 1970er Jahre als Vertreterin der Monochromen Malerei hervor und initiiert dort eine lose Gruppierung europäischer und amerikanischer

Künstler, die später mit der Bezeichnung ‚Radical Painting‘ belegt wird.

Vertreten sind auch zwei britische Künstler, wobei Jeremy Moon (44) der führende minimalistische Maler im London der 1960er Jahre ist. Der zeitgenössische Künstler Julian Opie (43) beschäftigt sich seit dem Beginn der 1990er Jahre mit der



← (37) **Vincent Szarek**, *Gold Teeth* (Goldzähne) (2005). Das Wandobjekt gehört in Szareks Serie der *Gold Teeth* (Goldzähne), die eine künstlerische Weiterentwicklung von Designelementen des Mercedes-Benz SLR darstellt. Szarek entwickelt seine skulpturalen Objekte auf der Grundlage computergenerierter Entwürfe, welche dann bis zum letzten Finish

über eine von ihm eigens entwickelte Produktionsstraße gefertigt werden. Die lackierten Fiberglasobjekte erscheinen als Superlative der Form: luxuriös glänzende Oberflächen, nahtlos und aus einem Guss, wirken, als seien sie vom Himmel gefallen und durch den Luftwiderstand aerodynamisch geformt worden.

→ (38) **Elaine Sturtevant**, *Stella Arundel Castle* (*Study*) (Stella Arundel Castle (Studie)), 1990. Elaine Sturteavants Interesse gilt dem ‚Original als Readymade‘, zu dessen Herstellung sie bedeutende Kunstwerke nachvollzieht. Hier ist es Frank Stellas *Arundel Castle* (1959), das zu seiner Serie der ‚Black paintings‘ gehörte, in denen Stella mittels Auftrag schwarzer Farbe, un-

erstellt, entwickelt er kleine Wohneinheiten, sogenannte ‚Zellen‘, die er auf sein Körpermaß hin zuschneidet und für elementare Bedürfnisse des Lebens ausstattet: Als Regal dient *Disposition* zur zweckdienlichen Einrichtung, kann aber, aus dem Kontext des Wohnens losgelöst, als minimalistisches Objekt gelesen werden. Die Videoarbeit *Proposition d'Habitation* führt vor,

wie das Leben im Innern einer Zelle mit kubisch geformten Objekten, die als unterschiedliche Möbel benutzt werden, verwirklicht werden kann. Absalons Ziel, seine Wohnzellen weltweit in urbane Strukturen zu integrieren und sie temporär zu bewohnen, erfüllte sich aufgrund seines frühen Todes nicht mehr.



tief gehängt, wobei sie sich nur durch stetiges visuelles Abtasten der einzelnen gemalten Flächen und ihrer Abwicklung über die Seiten der Bildkörper erschließen. Baer verteidigte im Umfeld der Minimal Art die Bedeutung des Bildes, obwohl die Minimal-Künstler vehement gegen Malerei als relevante Kunstform polemisierten. Indem Jo Baer ein Gemälde

als Objekt behauptete und eine anti-illusionistische Malweise entwickelte, erreichte sie für ihre Bilder eine visuelle Präsenz, die physisch ausstrahlte.



← (42) **Michael Heizer**, *Untitled No. 5* (Ohne Titel Nr. 5), 1975. Das Hochformat *Untitled No. 5* gehört zur zweiten Periode der Malerei Heizers, die er wieder aufnimmt, nachdem er zwischen 1967 und 1972 ausschließlich *Land-Art*-Projekte realisiert hat. Das Gemälde konstituiert eine wechselseitige Opposition von monochrom symmetrischer Figur und blassem Grund. Die

Architektur auf der Grundlage der Ästhetik von Computerspielen und ist hier mit einer Architekturskulptur vertreten. Der zeitgenössische Künstler israelischen Ursprungs Meir Eshel, unter seinem Künstlernamen Absalon in Paris in den 1980er und bis zu seinem frühen Tod in den 1990er Jahren tätig, beschäftigt sich mit der

Architektur im Zusammenhang von Wohnentwürfen (39).

Den verstärkten Einfluss der Zeichen und Strukturen der Computerästhetik auf die künstlerische Produktion seit den 1990er Jahren repräsentiert ein Wandobjekt des jungen New Yorker Künstlers Vincent Szarek (37).

terbrochen von feinen Linien, in denen die unbehandelte Leinwand sichtbar blieb, die Darstellung eines illusionistischen Bildraumes auflöste. Durch das exakte Wiederholen des Entstehungsprozesses der Arbeiten hält Sturtevant den Originalen einen Spiegel vor, der ihnen ihre Einzigartigkeit vor Augen führt. Sturtevant reformuliert deren Paradigmen, ohne ihnen etwas hin-

zuzufügen, da die Originale in ihrer Qualität bereits für sich stehen. Die von Sturtevant geschaffenen Doppel sind keine Kopien, sondern stellen im Nachvollziehen die das originäre Werk ausmachenden Bedingungen nochmals her. Sie dienen der Konfrontation des Originals mit sich selbst und mit den sie begleitenden Theorien.



→ (39, 40) **Absalon, Disposition** (Disposition), 1998; *Proposition d'Habitation* (Vorschlag für ein Habitat), 1991. Die Wohnentwürfe des israelischen Künstlers Absalon sind skulptural-architektonische Umsetzungen existenzieller Körpererfahrung, wie sie auch im Denken der Minimal Art verankert ist. Nach ersten Arbeiten um 1988, die er hauptsächlich im Miniaturformat



← (41) **Jo Baer, H. Arcuata**, 1971. *H. Arcuata* (der botanische Name einer Orchideenart) gehört zu einer Gruppe von Bildern, die Baer um 1970 schafft (zu dieser Zeit tritt sie der ‚Orchid Society‘, dem Verein der Freunde der Orchideen, bei und schreibt über das Thema zwei Aufsätze). Sie sind auf Mehrsichtigkeit gemalt und werden ungewöhnlich

farbdefinierte Fläche bestimmt den farblosen Rahmen, der wiederum durch die äußere Begrenzung der Leinwand seine zweite Umrisslinie erhält. Somit erscheint das rote Feld auch losgelöst schwebend mit der Wirkung von erhabener Tiefenräumlichkeit. Das Gemälde synthetisiert Aspekte minimalistischer Evidenz mit Kriterien einer abstrakt-malerisch erzeugten, universellen

Form. Linearität, Regelmäßigkeit, Vereinheitlichung und Vervollkommenung sind die prägenden Strukturprinzipien für Heizers Malerei, welche in Korrespondenz mit seinen sogenannten ‚Earth Works‘ stehen.

→ (43) **Julian Opie, On average present day humans are one inch shorter than they were 8000 years B.C.** (Durchschnittlich sind die Menschen heute etwa einen inch kleiner als sie es 8.000 Jahre v. Chr. waren), 1991. Opies architektonische Skulptur bezieht sich auf ‚De Stijl-Elemente‘ und die minimalistischen Kuben eines Robert Morris, lädt

diese allerdings mit einer menscheitsgeschichtlichen Perspektive auf. Wie seine anderen Arbeiten zum Thema der Architektur basiert sie auf der Ästhetik handelsüblicher Computerspiele und steht auch im kalten Licht des idealtypischen Entwurfs einer Welt, die endlich reibungslos funktioniert, weil sie ohne Menschen auskommt. Der Betrachter rekonstruiert im



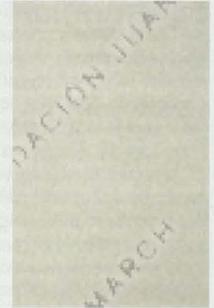
Umschreiten der Raumsulptur die rasante, computeranimierte Fahrt durch menschenleere Häuserschluchten und die Durchblicke rufen für ihn die Erfahrung langer Wege etwa durch die Straßen von Manhattan in Erinnerung.

→ (44) **Jeremy Moon**, *Fountain (2/67)* (Brunnen (2/67)), 1967. Das Ziel Jeremy Moons, dem führenden minimalistischen Maler Londons der 1960er Jahre, war ein optischer Fluss in sich ruhender und zugleich aus sich heraus bewegter Bilder. Über zehn Jahre hat Moon seine Malerei als innerbildlichen Monolog entwickelt. Die hier gezeigte Arbeit gehört in die Reihe der



der sich aus der Verbindung von Horizontalen und Vertikalen ergibt. Dunkelrote und schwarze Balken staffeln sich übereinander und werden im unteren Bildbereich durch ein sogenanntes ‚Inset‘ aus ebenfalls horizontal gegliederten Streifen unterbrochen. Dieses Bild im Bild öffnet nicht den Bildraum, sondern verstärkt im Gegenteil den zahlreichen Gemälden

Scullys innewohnenden Hermetismus. In seinem Werk versucht er, abstrakt-geometrische Malerei mit individueller und intelligibler Emotionalität zu verbinden.



schlichte Faktum des Bildes als eines radikal reduzierten Farbkörpers. Ab etwa 1960 setzt Noland ‚Shaped Canvases‘ ein, bei denen es zu völliger Übereinstimmung von Figur und Grund, Bildinhalt und Bildform kommt, mit dem Ziel, damit das Verhältnis der Farben besser zum Ausdruck zu bringen.



der 1980er Jahre stellen. Mosset, der 1978 nach New York geht, gehört auch zum engen Kreis der Gruppe der ‚Radical Painting‘. Der Österreicher Heimo Zobernig (48) arbeitet in seinem konzeptuellen, multimedialen Werk auf der Grundlage von Ordnungssystemen aus unterschiedlichen Zusammenhängen, wie etwa

das Alphabet, die natürlichen Zahlen, die Grundfarben oder die geometrischen Grundformen wie Kreis, Linie und Rechteck. Vertreten sind in der von Armleder kuratierten Ausstellung auch Sol LeWitt (50), der zu den Repräsentanten der ‚klassischen‘ Minimal Art der 1960er Jahre gehört, oder auch – gewissermaßen als Vorläuferin

– eine Vertreterin der Konkreten Kunst wie Verena Loewensberg (30).

1967 entstandenen Y-Bilder, die eine Auseinandersetzung mit den ‚Shaped Canvases‘ des amerikanischen Hard Edge darstellen, dessen Vertreter 1963 und 1965 erstmals in London zu sehen waren. Das Bild kennzeichnet die dynamische, signalhafte Ausrichtung des Bildfelds in den Raum hinein.



→ (45) **Sean Scully, Red Night** (Rote Nacht), 1997. Mit seinem geometrischen Formenvokabular hat sich Sean Scully für seine Malerei ein Ordnungssystem mit klar strukturierten Einzelelementen geschaffen. In dem Werk *Red Night* ist der rechte Winkel prägnanter bildnerischer Bestandteil. Dadurch erhält die Arbeit einen architektonischen Charakter,

← (46) **Marcia Hafif, Pencil on paper: February 7, 1974** (Bleistift auf Papier: 7. Februar 1974), 1974. Marcia Hafif, Initiatorin einer Künstlergruppierung in New York, die später mit dem Begriff ‚Radical Painting‘ bezeichnet wird, wendet sich in den späten 1970er Jahren der Monochromie zu, in dem Bestreben, zu den elementaren

Grundbedingungen der Malerei zurückzufinden. In Verbindung hiermit erstellt sie eine Gruppe von Bleistiftzeichnungen, die mit dem 1. Januar 1972 beginnt und 1982 abgeschlossen wird. Allen Zeichnungen ist der Versuch gemeinsam, die Fläche des Blattes gleichmäßig mit kurzen, möglichst identischen und in gleichbleibenden

Abständen gesetzten, vertikalen Strichen zu bedecken. Ziel ist eine Bildform, die gänzlich frei von der subjektiven Geste des Künstlers ist und sich ganz allein aus den Möglichkeiten des Mediums und des Materials erzeugt.

→ (47) **Kenneth Noland, Draftline**, 1969. *Draftline*, Noland's ‚Stripes‘-Serie zugehörig, die zwischen 1967 und 70 entsteht, antwortet auf die menschliche Wahrnehmungsform, die Welt gleichsam von links nach rechts in ‚Zeilen‘ zu lesen. Die Intensivierung der Farbkontinuität als Ausschnitt eines potenziell unendlichen Raums dominiert das

Neo Geo

Mitte der 1980er Jahre nimmt eine junge Künstlergeneration wieder Bezug auf die Konkrete Kunst, häufig subversiv und ironisch gebrochen. Ausgehend von der 1984 in Genf von dem Schweizer Künstler John M Armleder (3, 49) kuratierten Ausstellung *Peinture abstraite* wurde die Bewegung bald mit dem Begriff

des ‚Neo Geo‘ oder der ‚New Geometry‘ bezeichnet. Armleder versammelte in der Ausstellung Werke zeitgenössischer Künstler, von denen einige hier vertreten sind. Der Franzose Olivier Mosset (51) und der Österreicher Gerwald Rockenschau (52) gehören dabei zu denen, die sich bewusst gegen die neo-expressiven Tendenzen



← (48) **Heimo Zobernig, ZZO, ZZP, ZZO**, 1986. Zobernigs Gruppe der Arbeiten auf Papier gehören in die Zeit, als er Mitte der 1980er Jahre im Kreis des Wiener ‚Neo Geo‘ mit seinen konzeptuell-geometrischen Arbeiten eine Gegenposition zum Wiener Aktionismus schafft. Seine Arbeiten sind immer auf ein Minimum reduziert, er verwendet

meist alltägliche Materialien (hier etwa Klebeband auf Papier), wobei die Arbeiten häufig bewusst Spuren einer lässigen manuellen Fertigung aufweisen. In seinen Werken setzt Zobernig sich häufig aus einer ironischen Distanz mit historischen Positionen der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts auseinander.



← (49) **John M Armleder**, *Untitled (FS 80)* (Ohne Titel (FS 80)), 1985. Die hier gezeigte frühe ‚Furniture Sculpture‘ Armleders (s. auch 3) bezieht sich formal auf die Skulpturenensembles der frühen amerikanischen Minimalisten, deren idealistischer Impetus jedoch durch das triviale Möbel – ein Fundstück vom Flohmarkt – unterwandert wird. Das

Punktraster greift ein häufig streng theoretisch fundiertes Grundthema der abstrakten Malerei auf, das aber zugleich trivialisiert und ironisiert wird, wenn wir das Material als handelsüblichen Dämmstoff zur Schallisolierung erkennen.

hier gezeigten Entwurf für eine Wandzeichnung zeigt. Der Entwurf wurde im Entstehungsjahr in einer Galerie als Wandarbeit realisiert und zusammen mit diesem als konzeptuelle Festlegung der Prämissen ausgestellt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Bleistift-Raster im Nachhinein auf die amorph anumutende

Form aus schwarzer Tinte appliziert wurde. So sind die zahlreichen Entwürfe für Wandzeichnungen oder -malereien LeWitts, die serielle Strukturen aufweisen, nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt, denn sie wurden nur für die Dauer einer Ausstellung direkt auf der Wand ausgeführt. Auch vermeiden sie eine individuelle Handschrift des Künstlers, denn meist wurden

sie auf der Grundlage genauer Beschreibungen durch seine Assistenten oder vor Ort lebende Künstler ausgeführt, die hierfür honoriert wurden.



und Technomusik transferiert. *Six Animations* macht deutlich, wie stark das Bilderreservoir der Kunst inzwischen von den Massenmedien vereinnahmt worden ist. sich Ständig verbessernde technische Möglichkeiten führen zu immer perfekteren Produkten, für welche die Kunstgeschichte nur Warenästhetik ist.



werden durch den Teppich des algerischen, in Paris ansässigen zeitgenössischen Künstlers Philippe Parreno (53) in ein Gesamtgefüge eingebunden. Das Grau der Wand entstammt einem Farbkonzept für die Ausstellung in Berlin des in Stuttgart und München lebenden Künstlers Ben Willikens, der hier mit einer seiner

Innenraumdarstellungen vertreten ist (56). Diese treten in einen Dialog mit einem Gemälde Anton Stankowskis, dem Begründer der ‚Konstruktiven Graphik‘, der Anfang der 1930er Jahre zum Kreis der ‚Zürcher Konkreten‘ gehört und seit Mitte der 1930er Jahre in Stuttgart tätig ist; nach dem Krieg unterrichtet er auch an der Hochschule für

Gestaltung in Ulm. Der Künstler belgischen Ursprungs Georges Vantongerloo (57) ist auf vielfältige Weise mit verschiedenen abstrakten Bewegungen verbunden, so etwa 1917 mit De Stijl in Holland und in den 1930er Jahren mit der Gruppe ‚Abstraction-Création‘ in Paris, deren Vorsitzender er 1931–37 ist. Er ist auch seit dieser Zeit eng mit



← (50) **Sol LeWitt**, *Untitled (Study for a wall drawing)* (Ohne Titel (Entwurf für eine Wandzeichnung)), 1993. Nachdem LeWitt als einer der Hauptvertreter der Minimal und Concept Art der 1960er Jahre streng geometrisch arbeitet, geht er etwa Mitte der 1990er Jahre zu einer eher schwungvoll-arabeskenhaften Phase über, wie sie sich auch in seinem

← (51) **Olivier Mosset**, *Untitled (Tic Tac Toe-Series)*, (Ohne Titel (Tic Tac Toe-Serie)), 2002. Mossets neue *Tic Tac Toe*-Serie ist als selbst-ironisches und selbstkritisches Resümee seiner künstlerischen Arbeit von 1968 bis heute zu lesen. Er nimmt das Thema seiner frühen Serie der schwarz-weißen Kreisbilder auf (1966–74), die zu farbigen, objekthaften ‚Shaped Canvases‘ werden,

während die Kreuze auf Bilder aus ineinander gesteckten, großen Kreuzen zurückgehen. Mit der objekthaften Formung der Leinwände stellt Mosset das traditionelle, rechteckige Format des Bildes in Frage und die Einheit des Bildes wird zerstört, da die Arbeiten aus einzelnen, kleinen Leinwänden bestehen, die in der Art des simplen ‚Kreuz und Kreis-Spiels‘ (*tic tac toe*) angeordnet sind.

→ (52) **Gerwald Rockenschau**, *Six Animations* (Sechs Animationen), 2002. Rockenschau's Videoinstallation, die für den Sony Style Store in Berlin entstand, übersetzt eine konstruktiv-synthetische Bildsprache in poppig-bunte Computeranimationen. Die Kompositionsprinzipien der Abstraktion werden animiert, durch Variation gebrochen und in ein Crossover von Graphik

„Review: Reconsidering Form, Space and Line“

Der abschließende Raum der Ausstellung vereinigt Werke von Vertretern der abstrakten Avantgarden mit denen zeitgenössischer Künstler, die innerhalb eines Gesamtgefüges abgestimmt sind. Die Werke beziehen sich auf unterschiedliche Weise auf grundlegende konzeptuelle und formale Elemente

wie etwa die Beschäftigung mit dem Thema ‚Raum‘ oder die Reduktion auf die ‚Linie‘ als darstellerisches Mittel. Das Ensemble geht auf einen Raum der Ausstellung *Classical: Modern /* der Sammlung DaimlerChrysler 2006 in Berlin zurück.

Die Werke, einschließlich der ‚Raumplastik‘ Norbert Krickes (55),

Max Bill befreundet. Josef Albers ist in diesem Kontext mit einem graphisch strukturierten Bildobjekt vertreten, das geometrische Formen zeigt, welche in einem undefinierten und scheinbar endlosen Raum zu schweben scheinen.



← (53) **Philippe Parreno**, *6:00 P.M.* (6 Uhr abends), 2001. Parrenos Projektion einer schattiert durchbrochenen, lichten Fläche auf einem Teppich stammt aus der Welt des Denkbaren, des Phantastischen, das überall stattfinden kann. Der Teppich ist ein Teil davon, vielleicht Fragment einer Filmhandlung, wobei die entscheidende Szene in

einem fast leeren Apartment spielen könnte, durch dessen große Fensterscheiben die abendliche Sonne ihr schräges Licht hineinschickt. Als vormaliger Betrachter findet man sich als Akteur wieder, der vielleicht in die Rolle eines Schauspielers schlüpft, vielleicht als er selbst agiert. Das Medium Film dient Parreno als Modell für ein künstlerisches Denken, das

in der Form einer Erzählung arbeitet und nicht an einem isolierten Objekt.



← (54) **Anton Stankowski, Egozenter**, 1952. *Egozenter* zeigt die abstrahierte Nachbildung eines Motors, der sich in Rotation befindet. Dabei wird die bildnerische Form aus einem Treibriemen abgeleitet. Bei den im Farbton aufgehellten Gurtenden des *Egozenter* folgt Stankowski einem Prinzip, welches er bei seiner Arbeit als Werbegraphiker auch für typographische

spiegeln vielmehr die Bewegung des Menschen im Raum wider und geraten so zu Energieträgern, deren Impulse über die Materie hinaus in den freien Raum ausstrahlen.

→ (56) **Ben Willikens, Raum 371. Erich Buchholz (Atelier Herkulesufer 15, Berlin 1922)**, 2004. Willikens' Malerei beschäftigt sich seit Anfang der 1970er Jahre mit den unterschiedlichen Facetten der Geschichte des Bildraums in der abendländischen Malerei. Nachdem er zunächst verschiedene Serien düsterer Raumvisionen erschafft,

differenziert der Künstler in der Auseinandersetzung mit den rationalen, lichten Raumkonzepten der Italienischen Renaissance seine chromatische Palette der Graustufungen zwischen den Polen Weiß und Schwarz und summiert Raum und Dingwelt in einer virtuoson Lichtregie. In Willikens' *Raum 371* ist die vergeistigte Klarheit von Raphael

und Albers eingegangen, während sich seine Palette der Farbe öffnet. Es zeigt das Atelier Erich Buchholz, das der Künstler im Umkreis des Bauhauses unter dem Einfluss von Prinzipien zur Raumgestaltung des ‚De Stijl‘-Kreises als einen Kunstraum gestaltet hat.

Die Arbeiten entspringen seiner Beschäftigung mit der Lage und Anordnung geometrischer Gebilde im Raum; die Kompositionen farbiger Linien auf weißem Grund scheinen sich teilweise anzuziehen oder abzustoßen, jeweils unterstützt von dem Verlauf der Farben.



→ (60) **Josef Albers, Structural Constellation F-14** (Strukturelle Konstellation F-14), 1954. Albers' geometrisierende Zeichnungen und seine Druckgraphik stehen in überraschendem Gegensatz zu seiner Malerei. 1941–42 entwickelt er die Serie ‚Graphic Tectonic‘ in unbunter Farbigkeit, die sich ebenfalls in der ab 1949 entstehenden

Prospekte anwandte und das mit dem Anschnitt vom Bildrand spielt. So zeigt die Arbeit, wie eng Stankowski seine Arbeit als Maler und Graphiker verbindet. Im Gegensatz zur Programmatik der Zürcher Konkreten, in denen er vor dem Krieg eng verbunden ist, führt Stankowski die Diagonale ein und verwendet, wie hier, auch die Kurve.



← (55) **Norbert Kricke**, *Raumplastik*, 1956. Die hier gezeigte Skulptur Krickes gehört in die Gruppe der vom Künstler als ‚Raumplastik‘ bezeichneten abstrakten Skulpturen, die er seit Anfang der 1950er Jahre entwickelt. Die Gebilde aus gebogenen Drähten greifen in den Raum und setzen auf innovative Weise das Verhältnis von ‚Raum‘

und ‚Plastik‘ in Beziehung. Raum wird bei ihm analog zu modernen wissenschaftlichen Erkenntnissen als eine Funktion von Bewegung in der Zeit definiert, was durch Bewegungslinien unmittelbar zur Anschauung gebracht wird. Die nach allen Seiten ausgreifenden Linien seiner Skulpturen werden nicht als geschlossenes graphisches System empfunden, sondern



→ (57, 58, 59) **Georges Vantongerloo**, *Courbes* (Kurven), 1939; *Fonction, courbes vertes* (Funktion, grüne Kurven), 1938; *Composition* (Komposition), 1944. Vantongerloo, der u.a. 1917 an der Gruppe ‚De Stijl‘ beteiligt war, erstellt seit dieser Zeit seine Arbeiten strikt auf der Grundlage geometrischer und später algebraischer Prinzipien, um künstlerischen

Ausdruck zu erreichen. Die hier gezeigten Kompositionen Vantongerloos fallen in die Zeit ab 1936 – in dieser Zeit war er eine der führenden Figuren der französischen Vereinigung abstrakter Künstler ‚Abstraction-Création‘ –, in der seine Malerei eine Rhythmisierung anhand der Darstellung von Linien auf der Grundlage mathematischer Funktionsgleichungen erfährt.

Reihe der ‚Structural Constellations‘ findet, welche auch als ‚Transformations of a Scheme‘ bekannt sind. Sie demonstrieren Raumwahrnehmung auf planer Fläche als Funktion eines phänomenalen und in der Physiologie verankerten Sehens. Denn der Seh-Eindruck entspricht nicht der Aufzeichnung einzelner Elemente, sondern der

Erfassung dominanter Strukturmuster, die zu einem logischen Ganzen geordnet werden. Albers unterläuft in den ‚Structural Constellations‘ eine eindeutige Gewichtung bedeutender und marginaler Muster, so dass die Struktur ständig vor dem Auge umzuspringen scheint.



Ausgestellte Werke

(1)

Josef Albers (1888–1976)
Formulation: Articulation (Formulierung
– Artikulation), 1972
Auswahl aus einer Mappe mit 127
Farbsiebdrucken
Je 38,3 x 50,8 cm

(2)

Otto Meyer-Amden (1885–1933)
Vorbereitung, Teilkomposition, 1928
Öl auf Leinwand
64 x 80 cm

(3)

John M Armleder (geb. 1948)
Avec les deux lustres (FS) (Mit den
beiden Lüstern (FS)), 1993
Acryl auf Leinwand, 2 Lampen
300 x 200 cm (Gemälde), 300 x 425 cm
(Gesamtmaß)

(4)

Johannes Itten (1888–1967)
Jüngling, 1949
Öl auf Leinwand
60 x 50 cm

(5)

Oskar Schlemmer (1888–1943)
Wandbildentwurf, 1930
Pastellkreiden auf Zeichenkarton
110 x 328,5 cm

(6)

Oskar Schlemmer (1888–1943)
Treppe mit zwei Figuren und Kopf,
um 1924
Aquarell, Bleistift auf Seidenpapier
27 x 22 cm

(7)

Max Ackermann (1887–1975)
Chromatisch räumlich, 1937
Öl auf Hartfaserplatte
167 x 76 cm

(8)

Adolf Hölzel (1853–1934)
Der barmherzige Samariter, um 1909
Öl auf Leinwand
68 x 98 cm

(9)

Adolf Hölzel (1853–1934)
Komposition (Figuren im Kreis
– *Anbetung)*, um 1923
Pastell auf bräunlichem Papier
34 x 25,1 cm

(10)

Adolf Hölzel (1853–1934)
Zeichnungen, um 1930
Kohle und Graphit auf Papier
3 Zeichnungen: 11,9 x 15 cm / 13,2 x 16,
4 cm / 23,3 x 13,3 cm

(11)

Willi Baumeister (1889–1955)
Ruhe und Bewegung, 1948
Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte
81 x 100 cm

(12)

Willi Baumeister (1889–1955)
Läufer mit sitzender Figur, 1934–35
Öl und Sand auf Leinwand
65 x 54 cm

(13)

Willi Baumeister (1889–1955)
Ohne Titel (Figurentreppe I), 1920
Lithographie
51,5 x 34,5 cm

(14)

Ida Kerkovius (1879–1970)
Triptychon, 1965
Öl auf Leinwand
101 x 70 cm

(15)

Josef Albers (1888–1976)
Satztische, 1926–27
Reedition Vitra 2005
Eichenholz, lackiertes Acrylglas
4 Tische: 62,5 x 60 x 40 cm / 55,5 x 54
x 40 cm / 47,5 x 48 x 40 cm / 40 x 42
x 40 cm

(16)

Josef Albers (1888–1976)
Study for Homage to the Square:
„Opalescent“ (Studie zu Hommage an das
Quadrat: „Opaleszent“), 1962
Öl, Tempera auf Hartfaserplatte
81 x 81 cm

(17)

Max Bill (1908–1994)
Verdichtung zu caput mortuum, 1972–73
Öl auf Leinwand
141 x 141 cm, Seitenlänge je 100 cm

(18)

Max Bill (1908–1994)
Quinze variations sur un même thème,
(Fünfzehn Variationen über ein Thema),
1935–38
15 Lithographien
Je 31,5 x 30,4 cm

(19)

Ilya Bolotowsky (1907–1981)
Large Black, Red and White Diamond,
(Große Raute in Schwarz, Rot und Weiß),
1971
Acryl auf Leinwand
172,72 x 172,72 cm

(20)

Hermann Glöckner (1889–1987)
Faltung I, (Urform in Karton 1934, Modell
1964), 1967/75
Messinglegierung, ed. 6/6
46 x 21 x 18,5 cm

(21)

Hermann Glöckner (1889–1987)

Vertikal, um 1972

Papier, Tempera über Faltung

36 x 50 cm

(22)

Hermann Glöckner (1889–1987)

Vertikal und Horizontal, um 1972

Papier, Tempera über Faltung

36 x 50 cm

(23)

Frederick Hammersley (geb. 1919)

Source (Quelle), 1963

Öl auf Leinwand

119,4 x 114,3 cm

(24)

Max Bill (1908–1994)

Trilogie, 1957

3 Zinkdrucke, Probedrucke

Je 67,5 x 93,5 cm

(25)

Liam Gillick (geb. 1964)

Provisional Bar Floor / Ceiling

(Vorläufiger Streifen-Boden / vorläufige

Streifen-Decke), 2004

Sperrholz, Formicalaminat

Jedes Element 100 x 100 x 10 cm

(26)

Camille Graeser (1892–1980)

Komplementäre Dislokation, 1972

Acryl auf Leinwand

100 x 100 cm

(27)

Camille Graeser (1892–1980)

Harmonikale Konstruktion, 1947/51

Öl, Tempera auf Leinwand

40 x 75 cm

(28)

Friedrich Vordemberge-Gildewart

(1899–1962)

Komposition no. 219, 1962

Öl auf Leinwand

80 x 105 cm

(29)

Richard Paul Lohse (1902–1988)

Eine und vier gleiche Gruppen, 1949/68

Öl auf Leinwand

120,5 x 120,5 cm

(30)

Verena Loewensberg (1912–1986)

Ohne Titel, 1970-71

Öl auf Leinwand

105 x 105 cm

(31)

Adolf Richard Fleischmann

(1892–1968)

Ohne Titel, um 1950

Papiercollage

45 x 50 cm

(32)

Adolf Richard Fleischmann

(1892–1968)

Triptychon #505, #506, #507,

Planimetric Motion, 1961

Öl auf Leinwand

153 x 268 cm

(33)

Hans Arp (1886–1966)

Chapeau-nombril (Nabelhut), 1924

Holz bemalt auf Holz

58 x 45 cm

(34)

Hans Arp (1886–1966)

Coryphée, 1961

Marmor (Figur), Granit (Sockel)

76 x 26 x 22,5 cm (Figur), 90 cm x Ø 40

cm (Sockel)

(35)

Karl Benjamin (geb. 1925)

Red, White & Black Bars (Rote, weiße und schwarze Balken), 1959

Öl auf Leinwand

76,2 x 127 cm

(36)

Oli Sihvonen (geb. 1921)

Double Matrix – Pink, Green (Doppel-Matrix – Pink, Grün), 1968

Öl auf Leinwand

2 Gemälde, je 213,4 x 213,4 cm

(37)

Vincent Szarek (geb. 1972)

Gold Teeth (Goldzähne), 2005

Urethan, Styropor, Fiberglas

183 x 61 x 20 cm

(38)

Elaine Sturtevant (geb. 1930)

Stella Arundel Castle (Study) (Stella

Arundel Castle (Studie)), 1990

Lack auf Leinwand

158 x 97 cm

(39)

Absalon (1964–1993)

Disposition (Disposition), 1998

Kork, Holz, bemalt

182 x 107 x 28 cm

(40)

Absalon (1964–1993)

Proposition d'Habitation (Vorschlag für ein Habitat), 1991

Video auf DVD

Dauer 3:30 min. S/W. Ohne Ton

(41)

Jo Baer (geb. 1929)

H. Arcuata, 1971

Öl auf Leinwand

55,5 x 243,3 x 10,2 cm

(42)

Michael Heizer (geb. 1944)
Untitled No. 5 (Ohne Titel Nr. 5), 1975
Polyvinyl und Latex auf Leinwand
304,8 x 182,9 cm

(43)

Julian Opie (geb. 1958)
On average present day humans are one inch shorter than they were 8000 years B.C., 1991 (Durchschnittlich sind die Menschen heute etwa einen Inch kleiner als sie es 8.000 Jahre v. Chr. waren)
Emulsion auf Holz
198 x 255 x 215 cm

(44)

Jeremy Moon (1934–1973)
Fountain (2/67) (Brunnen (2/67)), 1967
Acryl auf Leinwand
225 x 260 cm

(45)

Sean Scully (geb. 1945)
Red Night (Rote Nacht), 1997
Öl auf Leinwand
244 x 213 cm

(46)

Marcia Haff (geb. 1929)
Pencil on paper: February 7, 1974
(Bleistift auf Papier: 7.
Februar 1974), 1974
Bleistift auf Papier
102 x 65 cm

(47)

Kenneth Noland (geb. 1924)
Draftline, 1969
Acryl auf Leinwand
17 x 247 cm

(48)

Heimo Zobernig (geb. 1958)
ZZO, ZZP, ZZQ, 1986
Gouache, Klebeband auf Papier
3 Arbeiten: 29,5 x 21 cm / 29,5 x 21 cm / 29,5 x 21 cm

(49)

John M Armleder (geb. 1948)
Untitled (FS 80) (Ohne Titel (FS 80)), 1985, Emaillack auf Pavatex (Tafel), Holz, Resopal (Tisch)
91 x 91 cm (Tafel), 122 x 30 x 46 cm (Tisch)

(50)

Sol LeWitt (1924–2007)
Untitled (Study for a wall drawing)
(Ohne Titel (Entwurf für eine Wandzeichnung)), 1993
4 Blätter, Bleistift und Tusche auf Papier
Je 32 x 25 cm

(51)

Olivier Mosset (geb. 1944)
Untitled (Tic Tac Toe Series)
(Ohne Titel (*Tic Tac Toe*-Serie)), 2002
Acryl auf Leinwand
9 Teile, 5 x 'O' Ø 45 cm, 4 x 'X' 43 cm
Gesamtmaß: 200 x 200 cm

(52)

Gerwald Rockenschau
(geb. 1952) *Six Animations*,
(Sechs Animationen), 2002
Videoinstallation

(53)

Philippe Parreno (geb. 1964)
6:00 P.M. (6 Uhr abends), 2001
Chromojet Druck auf Teppich

(54)

Anton Stankowski (1908–1998)
Egozenter, 1952
Öl auf Hartfaserplatte
84 x 59 cm

(55)

Norbert Kricke (1922–1984)
Raumplastik, 1956
Skulptur: Stahl, Sockel: Eifelbasalt
91 x 105 x 104 cm

(56)

Ben Willikens (geb. 1939)
Raum 371. Erich Buchholz (Atelier Herkulesufer 15, Berlin 1922), 2004
Acryl auf Leinwand
200 x 260 cm

(57)

Georges Vantongerloo (1886–1965)
Courbes (Kurven), 1939
Öl auf Masonite
60 x 35 cm

(58)

Georges Vantongerloo (1886–1965)
Fonction, courbes vertes
(Funktion, grüne Kurven), 1938
Öl auf Masonite
80 x 37 cm

(59)

Georges Vantongerloo (1886–1965)
Composition (Komposition), 1944
Öl auf Masonite
70 x 51 cm

(60)

Josef Albers (1888–1976)
Structural Constellation F-14 (Strukturelle Konstellation F-14), 1954
Resopalgravur
44 x 57,7 cm

Die Sammlung DaimlerChrysler

Die **Sammlung DaimlerChrysler** wurde 1977 von der Daimler-Benz AG – heute DaimlerChrysler AG – begründet und stellt mit zurzeit etwa 1.500 Werken von rund 400 deutschen und internationalen Künstlerinnen und Künstlern eine der weltweit bedeutenden Unternehmenssammlungen dar. Der konsequente und systematische Aufbau und die inhaltliche Konzentration auf abstrakt-konstruktive, konzeptuelle und minimalistische Positionen haben zu einem klaren, kunstwissenschaftlich fundierten Profil geführt.

Entgegen einer bloßen Ausstattung des Unternehmens mit Kunstwerken ist dessen **Sammlungstätigkeit** vielmehr Teil eines aktiven, breit angelegten Engagements für Kunst und Kultur, in das auch unterschiedliche Abteilungen des Unternehmens eingebunden sind. Dieses Engagement beinhaltet verschiedene Programme zur **Förderung der Kunst**. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei, dass die meisten Kunstwerke an den verschiedenen Standorten des Unternehmens für die Mitarbeiter, aber auch für externe Besucher zugänglich sind. Die Sammlung wird in sinnvollen Zusammenhängen präsentiert und von Führungen begleitet. So finden die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Unternehmens im Arbeitsalltag zwanglos die Möglichkeit der Begegnung mit den kulturellen, sozialen, politischen und ästhetischen Konzepten zeitgenössischer Kunst.

Zuständig für die Sammlung ist innerhalb des Unternehmens die **Abteilung Kunstbesitz**, die sich um die Organisation zahlreicher Ausstellungen kümmert, die Sammlung nach wissenschaftlichen Kriterien erweitert und ergänzt und sich auch die Vermittlung der Kunst als Aufgabe gesetzt hat, etwa durch qualifizierte Veranstaltungen oder Publikationen. Im Zusammenhang mit der Sammlungsausrichtung ist eine ihrer Aufgaben auch die wissenschaftliche Aufarbeitung minimalistischer Tendenzen in Europa und den USA. Weiterhin werden Kunstkonzeptionen für neue Gebäude des Unter-



WALTER DE MARIA, 5 KONTINENTE
SKULPTUR, 1989, VERWALTUNGSGEBÄUDE
DER DAIMLERCHRYSLER AG, STUTTGART-
MÖHRINGEN



WERKE AUS DER „CARS“-SERIE VON
ANDY WARHOL IN: MYTHOS MERCEDES,
DEICHTORHALLEN HAMBURG 2002

nehmens entwickelt, die Bezug nehmen auf die kulturellen Gegebenheiten des Ortes.

Die **inhaltliche Ausrichtung der Sammlung** widmet sich vorwiegend abstrakter Kunstentwicklungen und Bildideen des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein. Sie umfasst darüber hinaus rund 30 große Skulpturen, die teilweise in Zusammenarbeit mit den Künstlern für Standorte des Unternehmens wie auch für öffentliche Plätze verwirklicht wurden. Die weltweite Ausdehnung des Unternehmens wirkt sich in einer größeren Mobilität der Sammlung aus, aber auch in Gestalt verstärkter Einbeziehung internationaler Positionen. Diese folgen der abstrakt-minimalistischen Grundausrichtung der Sammlung. Die Verbindungen des Unternehmens zu den USA, zu Japan und Südafrika finden im Profil und in den Aktivitäten der Sammlung DaimlerChrysler ihren Niederschlag.

1



2



3



1. MAX BILL, BILDSÄULEN-DREIERGRUPPE, 1989, VOR DEM NEUEN MERCEDES-BENZ MUSEUM IN STUTTGART-UNTERTÜRKHEIM. 2. HAUS HUTH, POTSDAMER PLATZ BERLIN, SITZ DER AUSSTELLUNGSRÄUME DAIMLERCHRYSLER CONTEMPORARY. 3. ROBERT RAUSCHENBERG, RIDING BIKES, FONTANEPLATZ/POTSDAMER PLATZ, BERLIN

Das frühe, zunächst auf Bildwerke bezogene Interesse galt den Künstlern aus dem süddeutschen Raum, Lehrmeistern und Schülern der Stuttgarter Akademie wie Adolf Hölzel, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Hans Arp und Max Bill. Allen gemeinsam war das künstlerisch motivierte Interesse an einem interdisziplinären Dialog zwischen bildender Kunst, funktionalem Produktdesign, Architektur und Graphikdesign in der Nachfolge des Bauhauses. Dieser Ausrichtung an einem forschenden künstlerischen Denken ist die Sammlung DaimlerChrysler bis heute verpflichtet, ein Denken, das sich auch stets dem Menschen, seiner Phantasie und Innovationskraft widmet.

Die Neuerwerbungen bewegen sich vorrangig im Spektrum renommierter Gegenwartskünstler, umfassen aber auch junge Künstler/innen mit besonderem Augenmerk auf baden-württembergische und Berliner Künstler/innen. In Zusammenarbeit mit der Abteilung Sponsoring wurde ein Konzept zur Förderung von Ausstellungen namentlich zeitgenössischer Künstler/innen bzw. künstlerischer Richtungen entwickelt, welche die inhaltliche Ausrichtung der Sammlung DaimlerChrysler widerspiegeln.

Innerhalb der Sammeltätigkeit des Unternehmens gibt es auch eine Reihe von **Auftragsarbeiten**. Diese sind entweder direkt auf das Produkt „Automobil“ bezogen (etwa der Auftrag zur „Cars“-Serie an Andy Warhol zum 100-jährigen Jubiläum des Automo-

bils 1986) oder sind im Zusammenhang verschiedener Firmenstandorte als großformatige Skulpturen bzw. Wandmalereien oder -objekte entstanden, etwa in den Werken Stuttgart-Untertürkheim, Möhringen, dem Mercedes-Benz Museum in Stuttgart oder dem DaimlerChrysler-Areal Potsdamer Platz Berlin. Auch sind eine Reihe von öffentlichen Skulpturen für Stuttgart, Sindelfingen, Berlin und Ulm entstanden.

Die Sammlung hat seit 1999 eigene Ausstellungsräume in Berlin, das **DaimlerChrysler Contemporary** im historischen Gebäude Haus Huth, das 1990 mit dem Potsdamer Platz in den Besitz von Daimler-Benz, heute DaimlerChrysler überging. Hier werden aktuelle Neuerwerbungen älteren Werken der Sammlung oder auch aus anderen Privatsammlungen gegenübergestellt. Im DaimlerChrysler Contemporary werden darüber hinaus auch Wechselausstellungen zu Kunst und Architektur gezeigt, die mit den DaimlerChrysler Awards in Japan, Südafrika und USA in Verbindung stehen. Weitere Werke der Sammlung sind in den öffentlichen Bereichen des DaimlerChrysler Services Gebäudes, im Hotel Hyatt und auf dem Potsdamer Platz in Berlin präsent.

Seit den späten 1980er Jahren zeigt sich die Sammlung auch vermehrt in internationalen Ausstellungen; die aktuelle Präsentation in Palma steht vor dem Hintergrund einer **Welttournee**, welche seit 2003 bedeutende Werke der Sammlung unter

anderem schon nach Detroit, U.S.A., Japan und Südafrika geführt hat; weitere Stationen sind in Planung. Teil der Tournee ist ein intensives *Education*-Programm für Schüler und Studenten. In diesem Zusammenhang fördert das Unternehmen auch junge Kulturschaffende der jeweiligen Länder, etwa durch die Organisation von Ausstellungen oder der Bekanntmachung durch Publikationen, vor allem aber in Form von **Preisen**. Für ein herausragendes unternehmerisches Kunstengagement in Südafrika etwa steht der *DaimlerChrysler Award for South African Culture*, der an Vertreter verschiedener kultureller Bereiche vergeben wird, während in Japan seit 1991 unter dem Titel *Art Scope DaimlerChrysler Japan* junge Künstler gefördert werden, seit 2005 als Dialog Deutschland und Japan, die Preisträger werden gemeinsam in beiden Ländern in Ausstellungen vorgestellt. In Amerika hat dieses Engagement in Gestalt des *Emerging Artist Award* Gestalt gewonnen (2005 von der Abteilung DaimlerChrysler Financial Services mit Hauptsitz in Berlin und Detroit begründet), der an einen Absolventen einer der künstlerischen Disziplinen der Cranbrook University, Detroit, vergeben wird.

Weitere Informationen sowie Angaben zu aktuellen Ereignissen der Sammlung DaimlerChrysler finden Sie über die Homepage der Sammlung, über die auch sämtliche Publikationen bestellt werden können: www.sammlung.daimlerchrysler.com.

Vor und nach dem Minimalismus

Ein Jahrhundert abstrakter Tendenzen in der Sammlung DaimlerChrysler

22. Mai bis 08. September 2007

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

AUSSTELLUNG	Organisation	Fundación Juan March, Madrid: Departamento de Exposiciones Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma DaimlerChrysler AG, Abteilung Kunstbesitz, Stuttgart
	Konzeption	Dr. Renate Wiehager
	Öffnungszeiten	Montags bis Freitags: 10.00 bis 18.30 Uhr Samstags: 10.30 bis 14.00 Uhr
AUSSTELLUNGSFÜHRER	Design	Guillermo Nagore
	Schrift	Berthold Akzidenz Grotesk
	Druck	Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
	Texte	© Fundación Juan March, Madrid © DaimlerChrysler AG, Abteilung Kunstbesitz, Stuttgart
	Abbildungen	© 2007 der abgebildeten Werke VEGAP. Madrid / DaimlerChrysler

ONLINE-KATALOG www.march.es/minimalismo

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

Fundación Juan March
Sant Miquel, 11
07002 Palma
Tel. +34 971 71 35 15
+ 34 971 71 04 28
Fax. +34 971 71 26 01
www.march.es

Sammlung DaimlerChrysler

DaimlerChrysler AG
Kunstbesitz / Corporate Art Department
HPC 0411
Epplestrasse 225
70546 Stuttgart
www.sammlung.daimlerchrysler.com

