

B.A. R.O. C.K.

MARGRET EICHER LUZIA SIMONS MYRIAM THYES REBECCA STEVENSON



STIFTUNG
PREUSSISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN
BERLIN-BRANDENBURG



MARGRET EICHER
LUZIA SIMONS
MYRIAM THYES
REBECCA STEVENSON

B.A.

R.O.

C.K.

Künstlerische Interventionen in Schloss Caputh und
der Wunderkammer der Olbricht Collection, Berlin

IMP. VI





CHOREOGRAPHIE UND WELTUNTERGANG CHOREOGRAPHY AND APOCALYPSE

Vier Künstlerinnen in Schloss Caputh – Four Artists in Schloss Caputh

Samuel Wittwer

Barock! Wie schnell benutzt man dieses Wort, wenn es um etwas Üppiges, Ausdruckstarkes, Schwungvolles geht. Wuchernde Ornamente, reiche Vergoldungen und endlose Perspektiven, sind die Assoziationen, die sich mit diesem Begriff verbinden, historisch gesehen aber auch die Unterwerfung der Welt, der Krieg der Religionen und die radikale Zentralisierung des Staates, nicht zu vergessen die große Hingabe an die Fiktion der Oper oder die Freude am Trompe l'Œil. Es liegt auf der Hand, wie aktuell das Barock ist. Täglich lesen wir über die Globalisierung, von Menschen, die durch Glaubensfanatismus ums Leben kommen und die neuen Techniken der Unterhaltungsindustrie zum Verwischen der Grenzen zwischen Virtualität und Realität. Dies waren, wenngleich auch unter anderen Vorzeichen, ebenfalls große Themen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Und doch ist es nicht ganz so einfach. Das Verhältnis von Mensch und Gegenstand hat sich grundlegend geändert. Die Automatisierung von Prozessen und die Erkenntnis, dass es Systeme sind, die die Welt zusammenhalten, bringen es mit sich, dass wir uns immer weniger mit dem Greifbaren und stärker denn je mit Theorien befassen. Das menschliche Individuum steht lange nicht mehr so absolut im Zentrum, wie dies noch vor 350 Jahren der Fall war.

Während Zukunftsskeptiker wie Franz Kafka oder George Orwell noch so etwas wie „dunkle Mächte“ beschrieben, um ihre Angst vor der fortschreitenden Entmündigung des Menschen auszudrücken, so muss man heute eher befürchten, dass gar kein Gegenüber mehr existiert, gar keine direkte Konfrontation mehr stattfindet. Nicht der namenlos agierende, anonyme Staat stellt heute das wirklich Unbekannte dar, sondern die schleichende Selbsterstörung der Materie, die menschliche Formen annehmende Kommunikation mit Maschinen und die vor der Tür stehende Geburt der künstlichen Intelligenz.

Natürlich kann man argumentieren, dass dies alles nur ein Ausdruck progressiven Vorwärtstreibens ist, wie das auch schon die Epochen vor der Aufklärung kannten. Im Unterschied dazu scheint jedoch die heutige Entwicklung nur zwei Regungen hervorzurufen: Gleichgültigkeit oder Panik. Beides ist perspektivlos, beidem fehlt die Analyse. An dieser Stelle kann jedoch Kunst, die sich mit der Welt auseinandersetzt, die anregt und anstößt, etwas bewirken.

Die Kunst, an die hier gedacht wird, ist eine im Kern politische, die explizit Botschaften überbringen und Bedeutungszusammenhänge herstellen will. Und genau dies, was viele Künstler der Gegenwart tun, nämlich ihr Unbehagen oder ihre Analyse der Gegenwart über die Werke wirken zu lassen, ist eine der großen Brücken zur Kunst des Barockzeitalters, das sich in all seinem Tun und Wirken dem Verhältnis von Ordnung und Unordnung widmete und wie kaum eine Epoche davor oder danach fähig war, Kunst als politisches Mittel einzusetzen. Ob Architektur, Malerei, Skulptur, Objekt-, Bühnen- oder Gartenkunst – alle Gattungen wurden eingesetzt, um das Zeitgeschehen zu kommentie-

Baroque! How often do we use this word to describe something opulent, expressive, or lively. Sumptuous ornamentation, shimmering gildings, and endless perspectives are associated with this word, but from a historical point of view we also think of the subjugation of the world, religious wars, and the radical centralization of the state, not to mention the passion of the fiction of opera and the joy of trompe l'œil. It is obvious that Baroque is an important theme. Every day we read about globalization, human beings losing their lives due to religious fundamentalism, and new techniques in the entertainment industry to blur the boundaries between fiction and reality. These were also big issues in the 16th and 17th centuries, even if under different conditions.

And yet it is not that simple. The relationship between man and object has changed fundamentally. The automation of processes and the recognition that systems hold the world together means that we deal with tangible things less and less, but deal more than ever with theories. The human being is no longer so absolutely central, as was the case 350 years ago.

Whereas sceptics of the future like Franz Kafka or George Orwell described „dark forces“ to express their fear of the progressive incapacitation of mankind, one has to be worried nowadays that there exists neither an opponent nor a direct confrontation. Today it is not the anonymous state that is the real unknown but the creeping self-destruction of matter, the communication with machines taking human forms, and the forthcoming birth of artificial intelligence.

Of course one can argue that all this is only an expression of a progressive dynamic force, also known in the epochs before the Enlightenment. In contrast, the current development seems to evoke only two reactions: indifference or panic. Both emotions are without perspective, both lack analysis. Though at this point, art interacting with the world, stimulating and initiating, can achieve something.

The art we think of in this context is political in its essence, has a message to deliver, and establishes a semantic context. And that is exactly what many contemporary artists do: they articulate their feelings of discomfort and analysis of the present in their artworks. This is one of the connections to the art of the Baroque era that devoted itself, in all its endeavors, to the relationship between order and disorder. Like no other epoch before it, the Baroque period was capable of using art as a political tool. Architecture, painting, sculpture, and object art, as well as performing arts and landscape architecture: all artistic genres were used to comment on current affairs, to promote campaigns, and to express self-understanding.

The keys to understanding the ideology and attitude of Baroque art which works with geometry, drastic style, and empathy are contrast, emotion, and hierarchy. These three principles can be found in all artistic genres, be it in a chiaroscuro altarpiece, an equestrian statue *en courbette*, or an impressive facade.

ren, für Kampagnen zu werben und Selbstverständnis auszudrücken. Die Schlüssel zum Verständnis dieser barocken Kunst der Weltanschauung und Attitüde, die mit Geometrie, Drastik oder Empathie arbeiten, heißen: Kontrast, Emotion und Hierarchie.

Diese drei Grundsätze finden sich in allen Kunstgattungen wieder: sei es in einem von Licht und Schatten dominierten Altargemälde, einem Reiterstandbild *en courbette* oder einer imposanten Fassade und sie funktionieren auch im barocken Schlossinterieur, das sich aus einzelnen Kunstwerken und unterschiedlichen Ausstattungsstücken zusammensetzt. Effektvolle Kontraste der jeweiligen Raumgrößen, aber auch der Farbigkeit der einzelnen Zimmer und Säle, führen beim Übertreten einer Schwelle zu immer neuen Stimmungen und bilden zugleich – unterstützt von der jeweiligen Kostbarkeit der mobilen Ausstattung – eine spezielle Hierarchie aus. Der Besucher soll nicht nur beeindruckt werden, sondern auch merken, wenn er in einen wichtigeren Bereich kommt, wenn er sich dem Fürsten oder der Fürstin nähert und in welchem öffentlichen, halböffentlichen oder privaten Rahmen sich dies vollzieht. Die architektonische Gestaltung, die Inhalte der Bilder, die Hierarchie der Materialien, die Bedeutung der Farben bis hin zum Grad der Beleuchtung oder der Wärme: Alles in diesem barocken Schlossinterieur untersteht einer Choreographie der Wirkung, die nur dann ihren Sinn erfüllt, wenn sie verstanden wird. So subtil und raffiniert diese „Sprache der Räume“ auch entwickelt wurde, so einfach wirkt sie doch auf allen Ebenen, weil es dazu eben nur dreier Schlüssel bedarf: Kontrast, Emotion und Hierarchie – oder nennen wir es Wahrnehmung, Empathie und Intellekt.

Das Ausstellungsprojekt in Caputh mit den vier beteiligten Künstlerinnen Margret Eicher, Luzia Simons, Rebecca Stevenson und Myriam Thyes wird es nicht vermögen, den sagenhaft reichen Ausstattungsgrad des kleinen Schlosses zu seiner Blütezeit im späten 17. Jahrhundert, wie wir ihn aus den Beschreibungen der Inventare kennen, auszugleichen. Was aber die Qualität betrifft, steigert die für diesen Ort geschaffene Kunst die barocke Dimension der Räume erheblich. Wie eine Frischzellenkur tritt das zeitkritische Argument dieser Kunst in einen platonischen Dialog mit den Inhalten jener Werke, die vor 350 Jahren ihre Blütezeit erlebten.

Die durch Rebecca Stevensons Büsten aus ephemeren Wachs symbolisierte Problematik der Teilung der Erde in drei Welten ist für den Betrachter von heute möglicherweise einfacher lesbar, als die barocke Version, in der das zerbrechliche aber unendlich schöne Porzellan in klarer Hierarchisierung erst im Besitz der thronenden Europa seine wahre Bestimmung zu finden schien. Und wie spannend ist es doch bei Myriam Thyes, die Sicht der beiden Zeiten, die beide der Glaube an die Besitzbarkeit des Kosmos verbindet, in Bezug auf konkrete Weltaneignung zu vergleichen: hier die detailreiche Verschiedenheit der Erdteile, die mehr wie ein barockes Bilderbuch als ein Porträt der Weltkugel anmuten. Dort das Unisono der Globalisierung, als deren letzte Konsequenz es kaum noch Geschichten zu entdecken gibt. Die virtuos geschnittenen Blumen von Luzia Simons stehen wiederum als Ausdruck des heutigen Schönheitswahns und der „Moment-Dokumentations-sucht“ für die gleiche Hybris: die Zeit anzuhalten und gleichzeitig die Ewigkeit zu gewinnen, wie ihre gemalten Gegenstücke einer Epoche, wo noch jedem Betrachter bewußt war, dass die Blüte der dargestellten Pflanzen in der Natur nie auf diesen Zeitpunkt zusammenfallen würde. Dem heutigen Betrachter werden die Heldinnen aus Comic und Kino in einem Zyklus von Myriam Thyes in ihren Charakterzügen und Taten zwar vertrauter sein, als die in die römischen Kaiserporträts eingeschriebene Galerie von Tugend und Laster, aber die Grenzen zwischen Fiktion und historischer Realität waren auch schon vor 350 Jahren in jede Richtung offen. Auch die merkwürdige Diskrepanz der barock anmutenden Tapisserien von Margret Eicher, die früher je nach Motiv und Kostbarkeit des Materials zierender Gebrauchsgegenstand sein konnten, zugleich aber auch höchste Wertschätzung bei der Vermittlung bedeutender Ereignissen erfuhren, lebt in Schloss Caputh wieder auf, wenn sich hier in diesem heute ungewöhnlichen Medium die scheinbar vertraute und abgeschliffene Welt der täglichen Bilderflut zu einem eindringlichen Kommentar des Zeitgeschehens verdichtet.

Das von der Kurfürstin Dorothea geprägte Schloss mit seiner herausragenden Sammlung und die in direkter Auseinandersetzung damit entstandenen Werke der vier Künstlerinnen stehen einen Sommer lang im Disput, in Harmonie und in Ergänzung. Sie führen einen Dialog über das, was sich in den 350 Jahren veränderte, aber auch darüber, was nach wie vor Gültigkeit hat. Hier zuzuhören heißt der Aktualität der Vergangenheit und der historischen Relativierung der Gegenwart zu begegnen. Mit Freude und Unbehagen zugleich – ganz voller Kontrast, Emotion und Hierarchie.

These also work in an interior of a Baroque estate consisting of individual works of art and exhibits. The effective contrasts of the particular room sizes, the colorfulness of the single rooms and halls, combined with the value of the decor, always lead to, by crossing a threshold, new atmospheres, and define a special hierarchy. The visitor should not only be impressed, but also realize when he enters a more important area, when he approaches the sovereign, and in which public, semipublic, or private setting this takes place. The architectural design, the subjects of the images, the hierarchy of the materials, the meaning of the colors, the level of illumination and even the warmth: all elements in this Baroque interior follow a choreography of effects, only serving their purpose if understood. As subtly and sophisticatedly this language of rooms was created, so simply it works on all levels, as one needs only three keys: contrast, emotion and hierarchy. Or let us name it perception, emotion, and intellect.

The exhibition project in Caputh with the four participating artists Margret Eicher, Luzia Simons, Rebecca Stevenson, and Myriam Thyes will not compensate for the incredibly rich features in this small palace, as we know of them from the descriptions of the inventories, in its heyday of the late 17th century. However, the quality of their artwork, created for this place, significantly improves the Baroque dimension of the rooms. Like a live-cell therapy, the time-sensitive argument of their art creates a Platonic dialogue with the subjects of these artworks that flourished 350 years ago. Rebecca Stevenson's ephemeral bust wax sculptures symbolize the problem of the division of the earth into three worlds. For the viewer of today this is more understandable than in the Baroque version. At that time the fragile but infinitely fine porcelain found its definite peak in a clear hierarchy dominated by the enthroned Europe. Myriam Thyes's exciting work refers to the perspective of our time and the Baroque era, as both epochs believe in the possibility of possessing the cosmos. This can be concretely compared to the appropriation of the world: on one side the complex variety of the continents, appearing more like a Baroque picture book than a portrait of the globe, and on the other hand the uniformity of globalization, where, as a final consequence, histories can only rarely be discovered. The perfectly scanned flowers of Luzia Simons, in turn, are exemplary for today's beauty mania, the addiction and hubris to document every moment: to stop time and simultaneously to win eternity like the painted counterparts of an epoch where everyone knew that the blooming flowers in the picture would never blossom at the same time in nature. In the cycle of Myriam Thyes the viewer of today will certainly be more familiar with the traits and act of comic-strip and movie heroines than with the portrait gallery of Roman Emperors and their indicated virtues and vices, but the boundaries between fiction and historical reality were already fluid 350 years ago. Even the strange discrepancy of Margret Eicher's Baroque-seeming tapestries, which had been, depending on the subject, highly appreciated in the past as valuable, ornamental commodities, revives in Caputh. In this nowadays-unusual material, the apparently familiar and polished world of the daily flood of images condenses itself into a forceful comment of current affairs.

The palace of Caputh and its outstanding collection, shaped by Electress Dorothea, and, in direct contestation, the artworks of the four artists, stand for one summer in dispute, harmony, and as a supplement. They lead a dialogue about what has changed in 350 years, but also is still relevant. Listening here means to face the relevance of the past and the historical relativizing of the present with delight and discomfort at the same time – full of contrast, emotion, and hierarchy.

Samuel Wittwer,

geboren 1967 in Langenthal, Schweiz. Studium der Kunstwissenschaft, Volkskunde und mittelalterlichen Geschichte an der Universität Basel von 1987 bis 1994. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Museum Basel. Forschungsstipendiat am Schweizerischen Nationalfonds 1998–1999. Promotion über Tiergroßplastik aus Meißner Porzellan im Japanischen Palais Augustus des Starken in Dresden, 2000. Kustos der keramischen Sammlungen der SPSG 1999–2008. Direktor der Schlösser und Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg seit 2008.

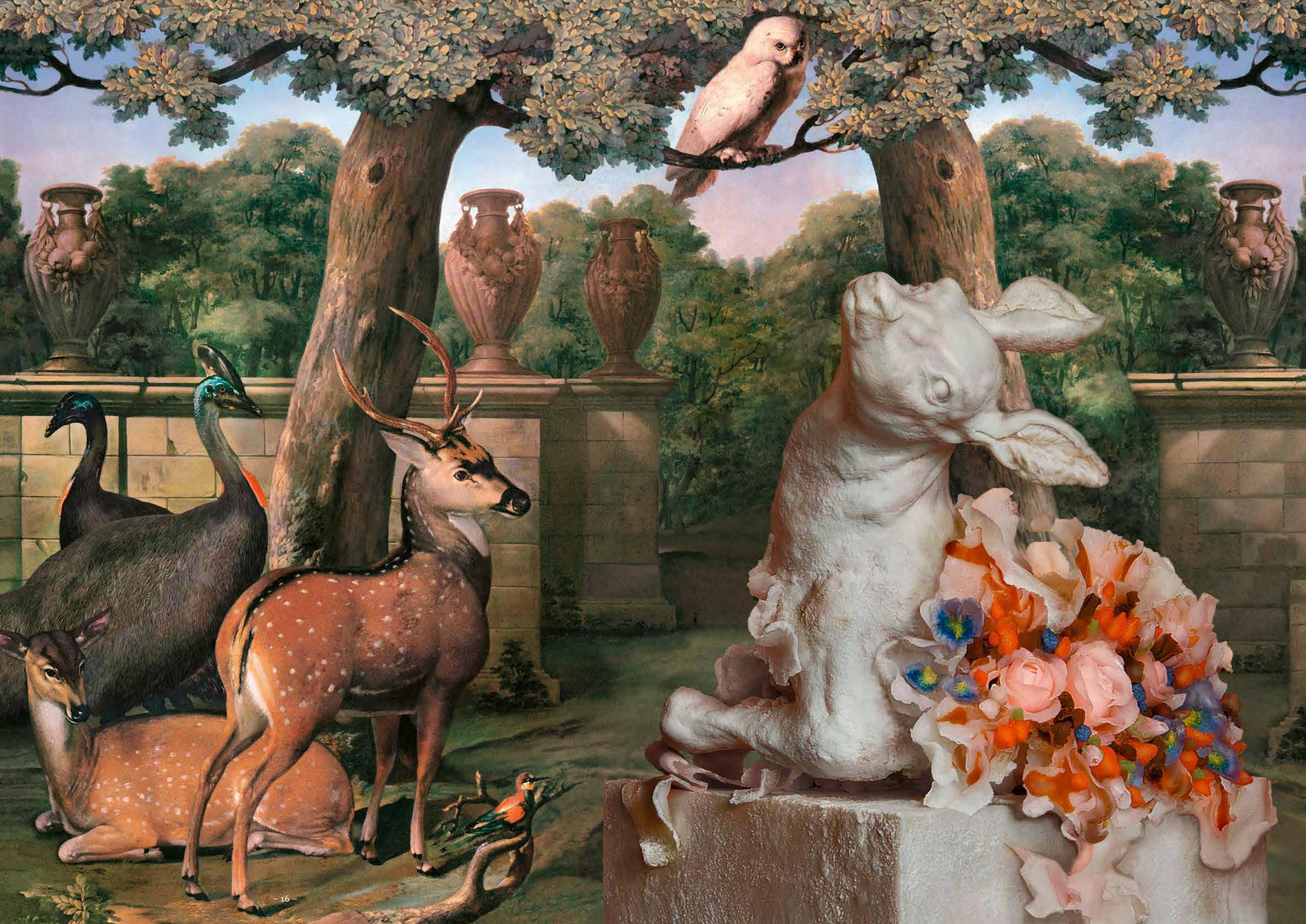
Born 1967 in Langenthal, Switzerland. Studied art history, cultural anthropology, and medieval history at Basel University, 1987–1994. Research Associate at the Basel Historical Museum. Research Fellow of the Swiss National Science Foundation, 1998–1999. Doctoral thesis on Large-scale Animal Sculptures of Meissen Porcelain in the Japanese Palace of Augustus the Strong in Dresden, 2000. Curator of the Porcelain and Ceramic Collection of SPSG, 1999–2008. Director of the Department of Palaces and Collections of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg since 2008.

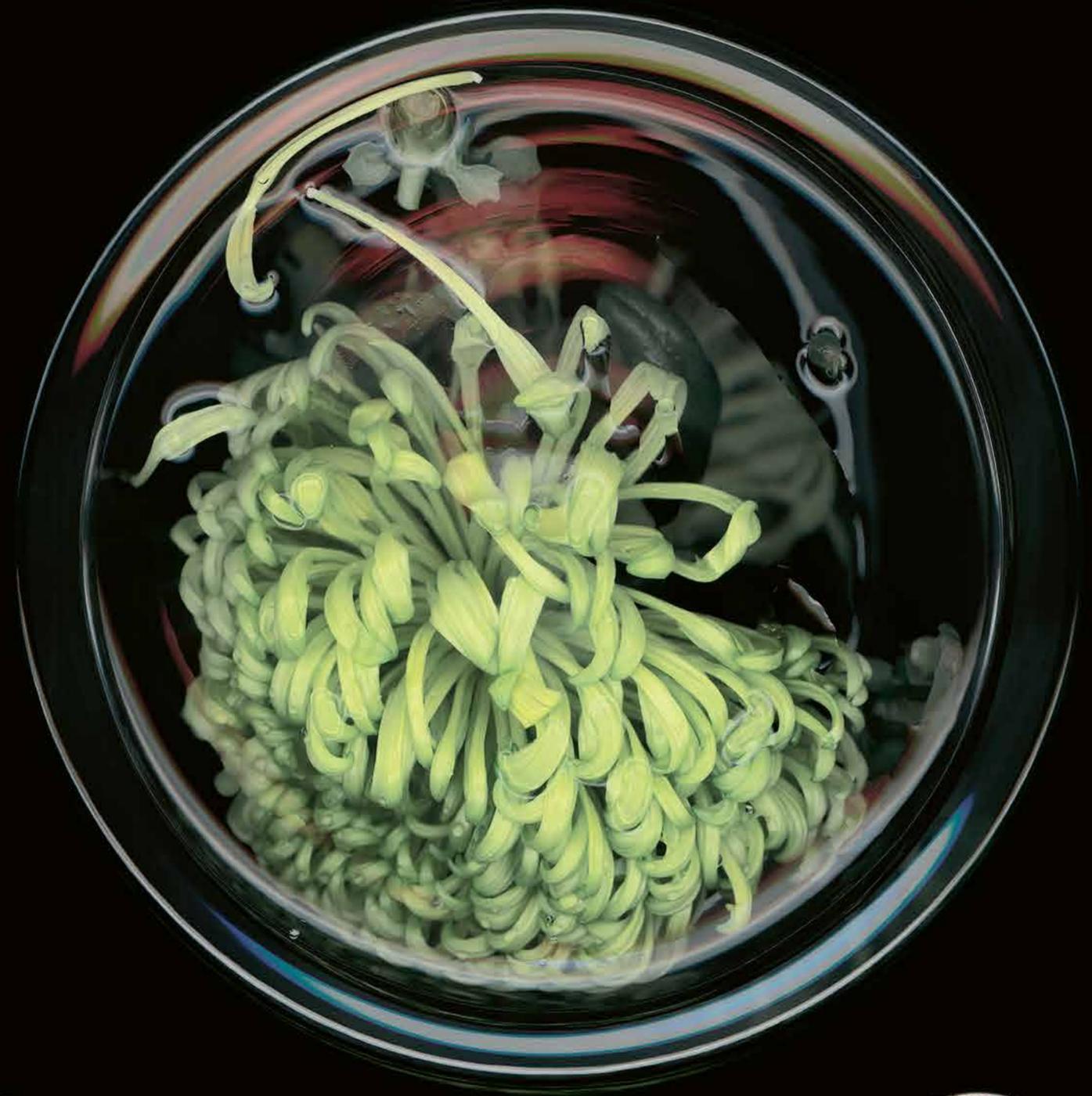














Ego Trippin

Ego Trippin

Snoop

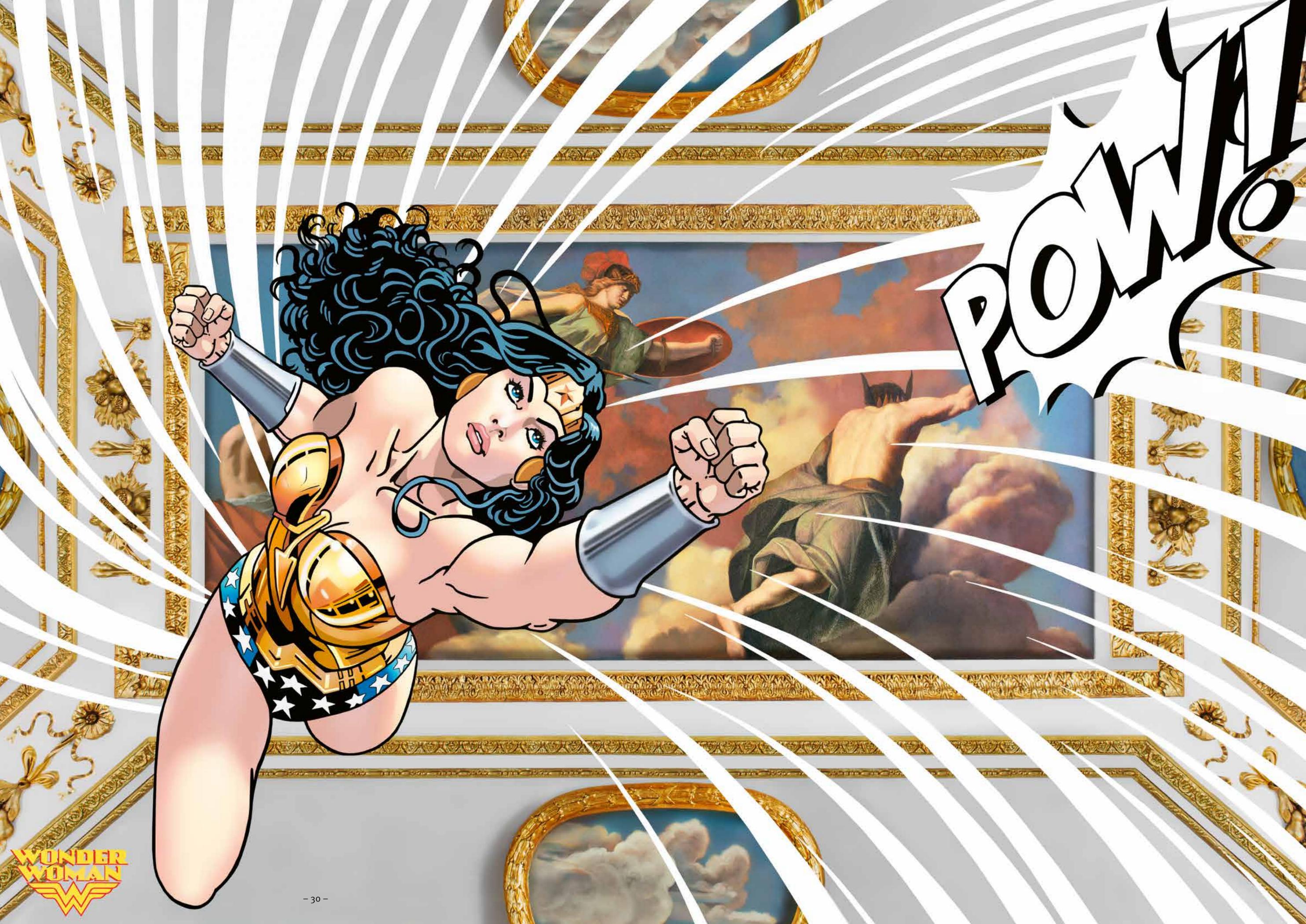
Snoop











POW!



B.A.R.O.C.K.

EINE SCHWER ZU FASSENDER PARABEL AN ELUSIVE PARABOLA

Mark Gisbourne

Die Parabel, mit der wir gemeinhin das Zeitalter des Barock beschreiben, ist nicht so sehr als eine festgeschriebene Realität wahrnehmbar, sondern lässt sich eher als fließendes Strömen, als Kurve, als unbestimmter Bogen und eine bildhafte Biegung begreifen; als eine Serie erweiterter Zustände von Möglichkeiten, die die unterschiedlichen schöpferischen, ausdrucksstarken Meme des damaligen Bewusstseins erfüllten.¹ Im Unterschied zu dem *ad hoc* stattfindenden klassischen Wiederaufleben der Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert oder – wie im umgekehrten Fall – des viel späteren historiografisch und archäologisch zugeknöpften Neo-Klassizismus um 1760, stellt das aufkommende, so genannte „Zeitalter des Barock“ mit seinem darauf folgenden hedonistischen Rokoko, ein komplexes visuelles Dach dar, das eine Vielzahl deutlich erkennbarer Eigenschaften und künstlerischer Strömungen unter sich versammelt.²

So betrachtete zum Beispiel der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945) im Gegensatz zu den Bestrebungen nach dauerhaft gültigen Aussagen über die Kunst der Renaissance, das Zeitalter des Barock und seinen Stil in Begriffen architektonischer Maßstäbe („Massigkeit“) und bildhaften generischen Impulsen in einer Aufwärtsbewegung.³ Er vernachlässigte jedoch die vielen, tiefer liegenden, psychischen Neigungen, die in direktem Zusammenhang mit der Lust am Theatralischen und der extremen Rolle emotionaler Sinneseindrücke zusammenhängen, die Gilles Deleuze als „Faltungen von variablen Krümmungen“ bezeichnet.⁴ Albertis äußerer Projektion eines Fensters zur Welt, ersetzte der Barock durch die gefühlbetonte Innerlichkeit der Leibnizschen Monade mit abgeschlossenen Zellen und Wohnräumen, in denen alle Aktivitäten stattfanden.⁵ Insofern kann der bildhafte Barock in vielerlei Hinsicht mit einer *camera obscura* verglichen werden: ein empfänglicher, aufnahmebereiter, innerer Raum der Dunkelheit, ein abgetrenntes Inneres ohne erkennbares und zuordenbares Äußeres. Dies bildet den Ursprung des so oft attestierten Theatralischen des Barock, das so oft durch Allegorien und Hell-Dunkel-Kontraste seinen Ausdruck findet.⁶ Dies prägt ein Zeitalter ungelöster visueller Gegensätze, das formal und psychisch gegen seine eigene Intuition agiert, die sich durch vielfältige Materialisierungen in der Architektur und den Künsten niederschlagen.⁷ Und es ist genau dieses Bild des Barock-Zeitalters als einem permanenten Zustand unsicheren Werdens, das die ständigen Analogien zu unserer heutigen postmodernen Zeit und ihrer unterschweligen Ungewissheit bedingt.⁸

Die vielfachen Strömungen und Sichtweisen dessen, was zeitgenössischen Barock und/oder eine neobarocke Ästhetik ausmacht, tragen zu der Thematik der momentanen Installation und künstlerischen Annäherung in dem kleinen Schloss Caputh, nahe Potsdam, und seiner Kunstsammlung bei.⁹ Hier haben vier bedeutende zeitgenössische Künstlerinnen eine Annäherung mit verschiedenen Medien unternommen: Wandtapissereien und eine Spiegelinstallation (Margret Eicher), Fotografie und Videokunst (Luzia Simons, Myriam Thyes) sowie Skulpturen aus Wachs (Rebecca Stevenson). Die Wahl der vier Künstlerinnen und ihre jeweilige Herangehensweise mit

Die Parabel, die wir gemeinhin als das Zeitalter des Barock beschreiben, hat keine feste Realität, sondern ist eher ein Fluss und eine Kurve, eine ungewisse Bogenlinie oder eine bildhafte Krümmung. Es handelt sich um eine Serie erweiterter Zustände von Kontingenz, die verschiedene kreative Ausdrucksformen der Periodenbewusstheit enthält.¹ Im Gegensatz zum *ad hoc* klassischen Wiederaufleben der Renaissance im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, oder, umgekehrt, dem viel späteren historiografisch und archäologisch genähten Neo-Klassizismus, der um 1760 auftrat, stellt das aufkommende, so genannte „Zeitalter des Barock“, mit seinem darauf folgenden hedonistischen Rokoko, ein komplexes visuelles Dach dar, unter dem sich eine Vielzahl von unterscheidbaren Merkmalen und künstlerischen Tendenzen versammeln.²

In der Tat sah der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945), im Gegensatz zu den Bestrebungen nach dauerhaften Aussagen über die Kunst der Renaissance, das Zeitalter des Barock und seinen Stil in architektonischen Maßstäben („Massigkeit“) und bildhaften generischen Impulsen in einer Aufwärtsbewegung.³ Er vernachlässigte jedoch die vielen, tiefer liegenden, psychischen Neigungen, die in direktem Zusammenhang mit der Lust am Theatralischen und der extremen Rolle emotionaler Sinneseindrücke zusammenhängen, die Gilles Deleuze als „Faltungen von variablen Krümmungen“ bezeichnet.⁴ Albertis äußerer Projektion eines Fensters zur Welt, ersetzte der Barock durch die gefühlbetonte Innerlichkeit der Leibnizschen Monade mit abgeschlossenen Zellen und Wohnräumen, in denen alle Aktivitäten stattfanden.⁵ Insofern kann der bildhafte Barock in vielerlei Hinsicht mit einer *camera obscura* verglichen werden: ein empfänglicher, aufnahmebereiter, innerer Raum der Dunkelheit, ein abgetrenntes Inneres ohne erkennbares und zuordenbares Äußeres. Dies bildet den Ursprung des so oft attestierten Theatralischen des Barock, das so oft durch Allegorien und Hell-Dunkel-Kontraste seinen Ausdruck findet.⁶ Dies prägt ein Zeitalter ungelöster visueller Gegensätze, das formal und psychisch gegen seine eigene Intuition agiert, die sich durch vielfältige Materialisierungen in der Architektur und den Künsten niederschlagen.⁷ Und es ist genau dieses Bild des Barock-Zeitalters als einem permanenten Zustand unsicheren Werdens, das die ständigen Analogien zu unserer heutigen postmodernen Zeit und ihrer unterschweligen Ungewissheit bedingt.⁸

Die vielfachen Strömungen und Sichtweisen dessen, was zeitgenössischen Barock und/oder eine neobarocke Ästhetik ausmacht, tragen zu der Thematik der momentanen Installation und künstlerischen Annäherung in dem kleinen Schloss Caputh, nahe Potsdam, und seiner Kunstsammlung bei.⁹ Hier haben vier bedeutende zeitgenössische Künstlerinnen eine Annäherung mit verschiedenen Medien unternommen: Wandtapissereien und eine Spiegelinstallation (Margret Eicher), Fotografie und Videokunst (Luzia Simons, Myriam Thyes) sowie Skulpturen aus Wachs (Rebecca Stevenson). Die Wahl der vier Künstlerinnen und ihre jeweilige Herangehensweise mit



ganz verschiedenen Materialien und Medien hängt eng mit der historischen Rolle von Schloss Caputh zusammen, einem Ort enger weiblicher Verbundenheit, dessen emblematische Deckenmalereien sich auf Minerva, die Schutzgöttin der Weisheit und Beschützerin der Gerechtigkeit und des Handwerks beziehen.¹⁰

Das Schloss Caputh entstand in seiner heutigen Form nach 1671, als es der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm (1620–88) seiner Frau Dorothea (1636–1689) schenkte. Seine Architektur spiegelt das Verständnis der Natur des brandenburgischen Barock des späten 17. Jahrhunderts.¹¹ Die vierfache Annäherung der Künstlerinnen veranschaulicht den vielstimmigen Charakter der zeitgenössischen Anwendung des Barock. Gleichzeitig machen die künstlerischen Interventionen einen Unterschied zwischen dem traditionellen Barock, der generell den immateriellen Aspekten (Religion, Spiritualität und deren unterschwelliger Präsenz im täglichen Leben) materiellen Ausdruck verleiht und dem heutigen Neo-Barock, dessen Schwerpunkt mehr auf dem Spektakel und der Unterhaltung liegt.¹² Dieser zweifache oder doppelte Aspekt mit seiner Qualität der Selbstreflexion ist es, der die Ästhetik des Barock zu einer so unerschöpflichen Quelle für künstlerische Ideen und ihrer Anwendung durch die zeitgenössische Kunst und das Bewusstsein macht. Der Gebrauch von Tapisserien ist insofern ein wichtiger Ansatz, als deren

oqe.¹¹ The fourfold intervention exemplifies the polyphonic nature of the contemporary use of the Baroque. At the same time the interventions make a distinction between the traditional Baroque, which generally evokes the immaterial aspects of life through material expression (religion, the spiritual, and their hidden presence in daily life), from the Neo-Baroque of today where the emphasis is more often placed on spectacle and entertainment.¹² It is this twofold or dual aspect with its self-reflexive qualities that makes the Baroque aesthetic so malleable as a source of creative ideas and applications for contemporary art and consciousness. The use of tapestries is a clear case in point, for while the origins of these wall hangings emerged in the Late Middle Ages, it is with the Age of the Baroque that Flemish tapestries and later the Gobelin manufactories find their ultimate achievement.¹³ Margret Eicher's conceptual tapestries present a unique synthesis of the Baroque and Neo-Baroque aesthetic. Conceived through the digital process on the computer, they are the product of collage-montage taken from popular online sources and from various art publications and magazines.¹⁴ In using the Photoshop technique the artist creates a unique and completed computer file subsequently sent for weaving on Jacquard looms in Belgium.¹⁵

In Schloss Caputh Eicher has installed three of her tapestries, two are from her *Heroes* series of 2012, and follow the compositional approach of a ta-

Ursprünge im späten Mittelalter liegen. Die flämischen Tapisserien und später auch die Gobelin-Manufakturen erreichten im Zeitalter des Barock ihren definitiven Höhepunkt.¹³ Eichers konzeptionelle Wandteppiche sind eine einzigartige Synthese zwischen barocker und neobarocker Ästhetik. Sie werden durch einen digitalen Prozess am Computer entwickelt und sind das Ergebnis einer Collage/Montage, die sich populärer Online-Quellen sowie verschiedener Kunstveröffentlichungen und -magazine bedient. Durch die Technik des Photoshop kreiert die Künstlerin eine komplexe Computerdatei, die anschließend zu einer Jacquard-Weberei in Belgien geschickt wird.¹⁵

Im Schloss Caputh zeigt Eicher drei ihrer Tapisserien; zwei stammen aus der Serie *Heroes* von 2012 und folgen dem kompositorischen Ansatz des Tafelbildes. In dem Wandteppich *Heroes 1* umfasst eine kunstvoll gemusterte Bordüre eine gewebte Szene mit umgestürzten Stühlen, aus der Perspektive eines vorangestellten durchgehenden Säulengangs.¹⁶ Die Figur der Lara Croft und andere entblößte Frauen räkeln sich um, bzw. lehnen sich an einen einzelnen nackten Mann auf einem Liegestuhl.¹⁷ Die links und rechts gelegenen Säulen zeigen zwei spiegelbildlich stehende, nackte Frauen in den Posen von Pole-Tänzerinnen. Das Sinnliche – ein populäres Videospiel – und das Historische prallen hier vor einer imaginierten klassischen Stadtkulisse und einer erkennbaren Bergkette aufeinander. In *Heroes 2* wird Kunst-

bleau image. In the tapestry entitled *Heroes 1* an ornate patterned border contains a woven image depicting turned over chairs as seen through a transitional portico.¹⁶ The character Lara Croft and a number of naked female figures are cavorting and/or reclining with a single naked male shown on an adjoining lounge.¹⁷ The columns to left and right are embraced by reverse images, showing naked bi-symmetrical females in poses reminiscent of pole dancers. The sensual, a popular video game source, and the historical collide in front of an imaginary classical townscape and mountain scape seen beyond. In *Heroes 2* the depiction is art historical and political, with a reclining Lara Croft placed in the middle ground, landscape and cities fill the background under an overarching rainbow.¹⁸ The dominant foreground motif shows dissident oligarch Mikhail Chodorkovsky sitting contemplating the fallen Soviet "Hammer and Sickle" emblem lying in the muddy foreground, a sense, perhaps, of his own iconic fall at the time the work was made. In the *Heroes* tapestries the borders are Baroque in nature, but in recent instances rather than use Baroque motifs Eicher has created contemporary Neo-Baroque border decoration. Introducing the contents in *Heroes* is Cuddles Rabbit whose function is largely that of a perverse pictorial parody.¹⁹ And we find a fantastical and yet another historically referenced tapestry depicting movie source material and called *Great Sea Battle* (an allusion to Pearl Harbour), is located between two Schloss Caputh







historisches und Politisches dargestellt: Während eine sich zurücklehrende Lara Croft in der Mitte des Bildes platziert ist, befinden sich die Landschaft und die Städte im Hintergrund unter einem alles überspannenden Regenbogen.¹⁸ Die dominante Figur im Vordergrund zeigt den regimekritischen Oligarchen Mikhail Chodorkovsky, der nachdenklich vor dem im Schlamm vor ihm liegenden „Hammer und Sichel“ sitzt; ein Bezug, der an seinen eigenen Niedergang als Ikone genau zu der Zeit erinnert, als dieser Wandteppich entstand. In den *Heroes* Tapisse die Bordüren ihrem Charakter nach Ba Eicher kriert in diesen neuen Wer genössischen neobarocken Bordü barocke Motive. Zur Entdeckung *oes*-Serie lädt die Figur Cuddles Rolle vor allem die einer pervers ist.¹⁹ Und wir finden noch einen Wandteppich mit historischer rial: die *Große Seeschlacht* Tapiserie hängt im Schloss Ölgemälden *Die Schlacht von rischen Schlüsselereignis, das die Expansion des Osmani zum Stillstand brachte.*²⁰ Ei in B.A.R.O.C.K. ist nicht die der Wunsch nach einer Ver zahlreichen psychosozialen dingtonen unserer heutigen waltätigen und unruhigen

Insofern fungiert die Instal großen Saals in Caputh wie mythologischen Göttin Mi thischen Hintergrund der mo Woman.²¹ Auf das Decken ge *Mars* reagiert Eicher mit einer gelinstallation auf der Boden Wonder Woman, die aus dem (2017) stammen könnte.²² Ba mit den beiden mythischen, reflektiert und interagiert darüber wölbenden Decke. systematisch nebeneinander sind, betonen die Diskre zeitig die vielfältigen Aspek

rien sind rock, doch ken eher zeit- renschmuck als der Inhalte der *Her- Rabbit* ein, dessen sen, bildhaften Parodie anderen fantastischen Referenz von Filmmate- (Pearl Harbour). Diese Caputh zwischen den zwei *Lepanto* (1571), einem histo- im späten 16. Jahrhundert schen Reiches nach Europa chers entscheidendes Motiv Analogie, sondern vielmehr gleichbarkeit zwischen den und zerrissenen Lebensbe- Welt und dem genauso ge- Zeitalter des frühen Barock.

lation auf dem Boden des ein Synonym zwischen der nerva und dem ebenso my- dernen Superheldin Wonder mälde *Minerva vertreibt* 170 x 380 cm großen Spie- fläche mit dem Logo von neuesten Hollywoodfilm sierend auf der Assoziation weiblichen Superavataren diese Arbeit mit der sich Die Spiegelquadrate, die und übereinander platziert panz und zeigen gleich- te der optischen Wahrneh-

oil paintings of the *Battle of Lepanto* (1571), a crucial historical event that halted the Ottoman expansion into Europe in the late sixteenth century.²⁰ The essential motivation of Eicher in B.A.R.O.C.K. is not merely that of analogy, therefore, but a desire to create a simile between the many psycho-social and ruptured conditions of the world today with those of the equally violent and disturbed earlier Baroque age.

Hence the floor installation in the Grand Saloon (Grosser Saal) at Caputh enacts a sense of synonym between the mythological goddess Minerva, and the equally mythical background of contemporary female superhero Wonder Woman.²¹ On the floor located beneath the ceiling mural of *Minerva Expelling Mars*, Eicher has created a reflective 170 x 380 cm assemblage mirror-based installation carrying the logo of Wonder Woman, as derived from the recent Hollywood film (2017).²² The work reflects and interacts with the mural above, firmly grounding the associative status of the two mythical superwomen avatars. The assembled square mirror forms placed asymmetrically alongside and on top of one another emphasise disjuncture, they mark the variable aspect of optical tactility that Eicher understands to be a form of Baroque essentialness driving forward her aesthetic practice.

To speak of avatars is also central to our understanding of the works of Myriam Thyes, whose video art and photographic installation draw directly upon recurrent themes of female superheroes, warriors, huntresses, and women of power. Thyes's intervention takes the form of two videos and a photographic installation. Having trained as a painter the artist's practice operates as a re-visioning interface between photography and film as it relates to her background in painting.²³ In the Electress sleeping room she has installed a video entitled *After Tiepolo* (2013) referring to the Venetian master's famous allegorical *Four Continents* fresco at the Würzburg Residence.²⁴ Shown in the form of an edited and animated ceiling projection, the Tiepolo frescoes are image overlays wrought into a time-based cosmological phantasmagoria. A synaesthesia takes place as the frescoes become fused with a virtual visualisation of the universe, leading to a psychological reworking of the idea of collage and/or image montage. The video should be read as a palimpsest of layered unfolding as the planets, constellations, nebulae and galaxies emerge and colour meld into elliptical symbolic orbits of cos-

mungsmöglich sensenz des Barock begreift und

keiten auf, die Eicher als Es- in ihrer ästhetischen Praxis antreiben.

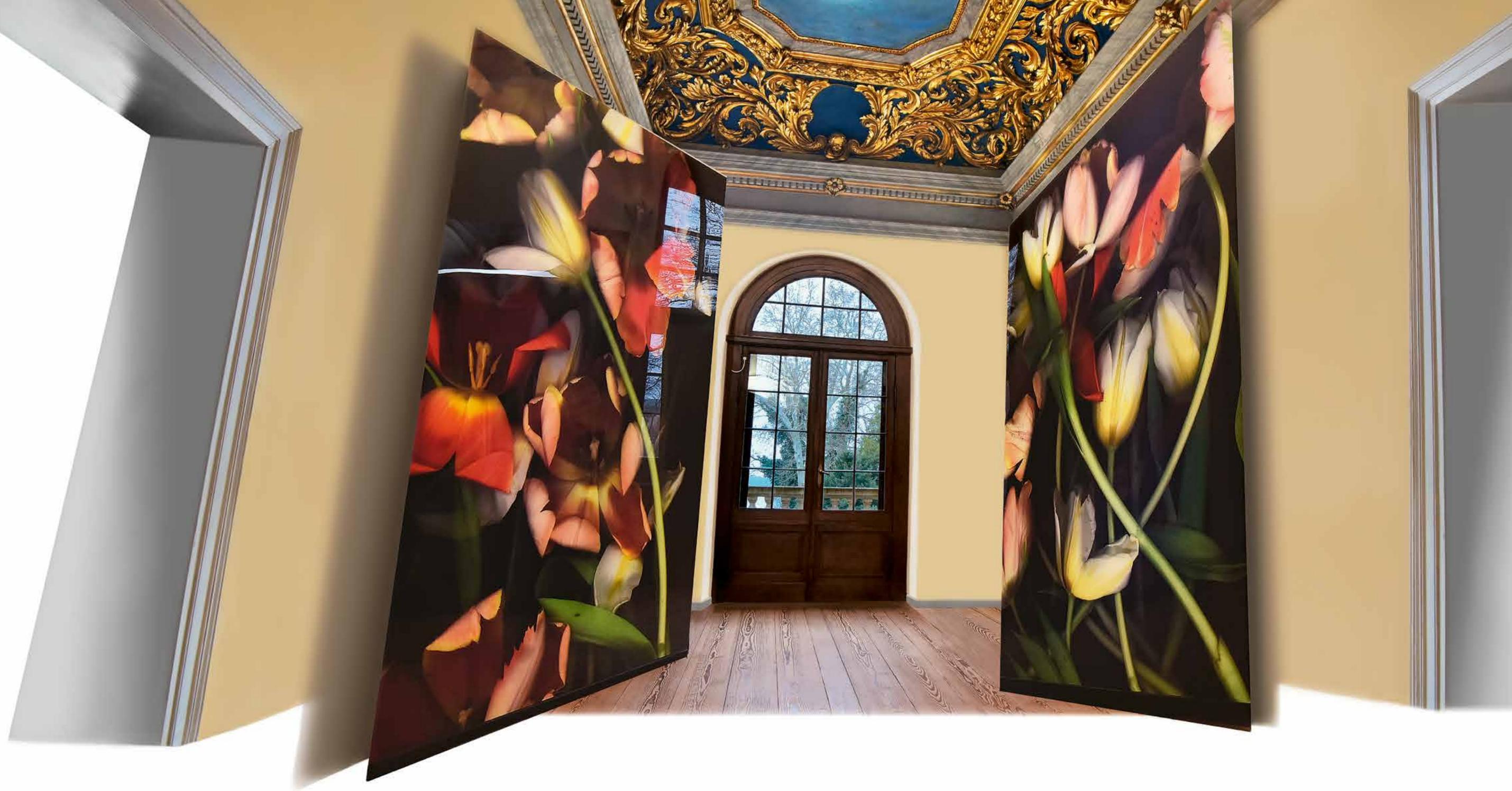
Avatare spielen auch bei den Arbeiten von Myriam Thyes, deren Videokunst und fotografische Installationen sich direkt auf die wiederkehrenden Motive von Superheldinnen, Kriegerinnen, Jägerinnen und mächtiger Frauen beziehen, eine zentrale Rolle. Thyes Intervention besteht aus zwei Videos und einer fotografischen Installation. Als ausgebildete Malerin arbeitet sie daran, die Schnittstellen zu Fotografie und Film wieder sichtbar zu machen, wie es ihr Hintergrund als bildende Künstlerin nahelegt.²³ Im Schlafgemach der Kurfürstin installierte sie ein Video mit dem Titel *After Tiepolo* (2013), das sich auf den venezianischen Maler und sein berühmtes Deckenfresko *Die vier Kontinente* in der Würzburger Residenz bezieht.²⁴ In Form einer filmisch bearbeiteten und animierten Deckenprojektion wird das Fresko von Tiepolo mittels bildhafter Überlagerungen in eine zeitlich kosmologische Phantasmagorie gebracht. Das Fresko überlagert sich mit virtuellen Visualisierungen des Universums, und es kommt zu einer Synästhesie, die zu einer psychologischen Überarbeitung der Idee der Collage und/oder der Bildmontage führt. Das Video sollte als Palimpsest sich übereinander lagernder Entfaltungen gelesen werden, da Planeten, Sternkonstellationen, Nebel und Galaxien aus dem dahinterliegenden Fresko von Tiepolo hervortreten und die Farben zu einer elliptischen, symbolischen Umlaufbahn von kosmologischer Präsenz verschmelzen.

Das Fresko stellt den Bereich der menschlichen Welt und des mythisch-religiösen Himmels dar, während die wissenschaftlichen Visualisierungen das Universum umspannen, das sie in die Gegenwart bringt. Darin tauchen nun zahlreiche berühmte Gebäude und Strukturen der modernen Welt auf. Sie durchdringen und zerstören das Weltall und das dahinterliegende Fresko von Tiepolo und gehen im Gegenzug in einer sich auflösenden Wolke wieder verloren.²⁵ Das Mythische verschmilzt mit der Wissenschaft und der Naturgeschichte, die Planeten und Sternkonstellationen sind zudem alle nach mythischen Gottheiten benannt und die astronomischen Erscheinungen verbinden sich mit dem Allegorischen.²⁶ Das Video stellt auf unterschiedliche Weise eine komplexe Art der Wahrnehmung zwischen Geist und Vorstellung, Transzendenz und Immanenz, dem Empirischen und dem Symbolischen dar.

mological presence. The frescoes represent the scope of the human world, while pictured heavens encompass the universe bringing it into the present. In its denouement numerous famous buildings, structures of the modern world enter in, pervade, and obliterate the cosmos and Tiepolo fresco beyond, and in turn also become lost in a dissolving cloud.²⁵ The mythical fuses with science and natural history, the planets and constellations are after all named from mythical deities as the astronomical blends with the allegorical.²⁶ In divergent ways the video generates a differential sense of truth between mind and imagination, transcendence and immanence, and the empirical and the symbolic.

The second video projection called *Graceful Allegories* is taken from the science fantasy movie *Avatar* in 2009, where the female superhero Dr. Grace Augustine (Sigourney Weaver) and her avatar are presented in an oval projection on the ceiling of the Electress antechamber room of the Schloss. The transmutation and monomyth journey of the hero in pursuit of self-discovery are central to the work.²⁷ In the film *Avatar* powerful huntresses like the lead female Neytiri are integral characters that help drive the film. And it is a similar idea of the "avatar" (incarnation, embodiment, or manifestation of a person or idea) that is carried forward into the photograph installation of the artist's female superheroes situated in a nearby Elector's antechamber. In this case we find vertical and rectangular portrait images of the twelve Caesars and the Emperors of the Flavian Dynasty finishing with Domitian. Above each painted image Thyes has placed an oval cutout of one or two edited video stills, showing famous film actresses, superheroes or women of power, from fictional action heroines to anti-heroes. The chosen comparison is largely formal and the two are simply contrasted, the male Romans emperors we might read as reflective of vice and little virtue, while the female superheroes present a counterforce of creative intelligence.²⁸

The artists Rebecca Stevenson and Luzia Simons Neo-Baroque approaches are more specifically allied to the formal genre common to the Baroque period. The bust wax sculptures of Stevenson key into the tradition of Baroque marble and blackamoor sculpture and the generic presentation busts common to the seventeenth and early eighteenth centuries.²⁹ In the Porzellan room two black and white female busts are installed amid the existing Schloss bust collection. Made of wax and garlanded in rich blue coloured wax flowers and golden fruit they create a harmonious sense of material artifice, with each element individually made but brought together into an extended pictorial ensemble.³⁰ However, the busts are not actually identifiable portraits but derived from media sources of models as seen



Die zweite Filmprojektion Titel *Graceful Allegories* stammt aus dem Science-Fantasy-Film *Avatar* (2009). Hier werden die Superheldin Dr. Grace Augustine (Sigourney Weaver) und ihr Avatar in einer ovalen Projektion auf der Decke des Vorgemachs der Kurfürstin gezeigt. Die Verwandlung und die einsame mythische Heldenreise im Zuge ihrer Selbstentdeckung spielen für die Arbeit eine zentrale Rolle.²⁷ In dem Film *Avatar* sind mächtige Jägerinnen wie die Protagonistin Neytiri wesentliche Charaktere, die den Film vorantreiben. Auch hier führt die ähnliche Idee des „Avatar“ (als Wiedergeburt, Verkörperung oder Manifestation einer Person oder einer Idee) in der fotografischen Installation der Superheldinnen durch die Künstlerin diese Idee weiter. In diesem Raum finden wir hochformatige Porträts von 12 Cäsaren und Kaisern der Dynastie der Flavii, die mit Domitian endete. Über jedes Gemälde hat Thyes einen ovalen Ausschnitt aus einem (oder auch zwei) bearbeiteten Videostills von Schauspielerinnen als Superheldinnen, wie Superwoman, anderen mächtigen Frauen, fiktiven Actionheldinnen und Anti-Heldinnen angebracht. Der gewählte Vergleich ist weitgehend formal und die beiden Seiten stehen zueinander im Gegensatz: Während die männlichen römischen Herrscher einen lasterhaften, wenig tugendhaften Eindruck machen, strahlen die Superheldinnen dagegen kreative Intelligenz aus.²⁸

in publications such as *Vogue* magazine, and incline towards the decorative and coloristic Rococo of the later Baroque. In fact both in colour and subject reference they correspond to figures in the ceiling of the room. At the same time they present ethnic reversal, since the black bust suggests a Caucasian and the white bust more reminiscent of Negroid ethnicity. This anomalous openness to other marks a counterpoint to the actual realities of the Baroque steeped as it was in the emerging colonial slave trade. Yet the eyes of the bust are close as if in a dream, while the amorphous floating drapery might be read as an extension of the modelling of the skin with its sense of palpable softness. The use of wax extends the long association of the material with the making of sculpture, when used in casting bronze the wax is lost but in this instance Stevenson has also chosen to reverse the procedure. Portraiture is always a form of memorialisation whether human or animal directed. In the tiled summer dining room the artist has located three further garlanded wax sculptures of a dead deer, boar's head, and upside down or hung hare, the connotation is that of *memento mori* and still life, and at the same time they are located in the imagined parlour of death—the dining room.³¹ Wax is commonly linked with the eschatological and mawkishness, not least in the casting of death masks and encaustic

Die neobarocken Annäherungen Rebecca Stevensons und Luzia Simons beziehen sich viel spezifischer auf das formale Genre des Barock. Die Wachs-büsten von Stevenson passen zu der Tradition der barocken Marmor- und Mohrenskulptur und der allgemeinen Präsentation von Büsten, wie sie im 17. und frühen 18. Jahrhundert üblich war.²⁹ Im Porzellankabinett sind zwei weibliche schwarz-weiße Büsten inmitten der Büsten-Sammlung des Schlosses aufgestellt. Sie tragen Girlanden aus üppig blau eingefärbten Wachsblumen mit goldenen Früchten und strahlen eine Harmonie stofflicher Kunstfertigkeit aus, in der jedes Element einzeln hergestellt, aber in einen größeren bildhaften Zusammenhang gebracht wurde.³⁰ Dennoch sind die Büsten nicht direkt identifizierbare Porträts, sondern stammen aus medialen Quellen wie zum Beispiel der *Vogue*. Sie beziehen sich auf das dekorative, farbenfrohe Rokoko des späten Barock. Tatsächlich korrespondieren beide Büsten in ihrer Farbigkeit und Gestalt mit den Figuren an der Decke des Raumes, stellen aber auch zugleich eine ethnische Umkehr dar, da die schwarze Büste eine weiße und die weiße Büste eine afroide Ethnizität nahelegt. Diese anormale Öffnung zum Gegenüber markiert einen Kontrapunkt zur wahren Realität des Barock, der bereits tief in den neu entstehenden Sklavenhandel verstrickt war. Doch die Augen der Büsten sind geschlossen,

paintings of the dead. The wax relationship to bronze is renewed in the artist's painted bronze work in the Wunderkammer, a heart form that also touches upon and references Chinoiserie influences seen in the house.³³

In the same Wunderkammer we find the first of the Luzia Simon's works using a contemporary photographic approach that connects directly to the Baroque flower art, their role in the development of still life/nature morte, in life and death symbolism, and their complex meaning of flowers within gender relations.³⁴ At the same time the intervention of Simons brings together the theme of historical still life painting with the concept of ornament, and in an unique manner for this reason she has linked the interior decoration of Caputh with an installation and chosen ornamental motif located at the entrance approach to the Schloss. Like the other women artists in the exhibition Simon's has always focused her work on the interpretive use of a Neo-Baroque aesthetic, and this draws heavily on her Brazilian childhood and adolescence, where she grew up in a nuanced and highly expressive and pluriform Latin Baroque environment.³⁵ The continuous tension between desire and restraint, shown in variable uses of floral colours and patterns, between a structured and at times theatrical expressive order and extended feeling





wie in einem Traum, während die fließende Gewandung als Ergänzung der modellierten Haut mit ihrer spürbaren Sanftheit gelesen werden kann. Wachs ist seit langem mit der Herstellung von Skulpturen verbunden, wenn, wie beispielsweise beim Bronzeguss beim Wachsauflöschverfahren, dieses als Form verloren geht – doch hier hat Stevenson das Verfahren umgekehrt. Die Schaffung eines Porträts ist immer auch eine Form der Erinnerung; sei es an Menschen oder Tiere.

Im gefliesten Sommerspeisesaal des Schlosses hat die Künstlerin drei weitere, mit Blumengirlanden geschmückte Wachsskulpturen installiert: einen toten Hirsch, den Kopf eines Wildschweins und einen an den Läufen herabhängenden Hasen. Die Konnotation ist die eines *memento mori* und Stillebens; gleichzeitig befinden sich diese in einem imaginierten Raum des Todes – dem Speisesaal.³¹ Wachs wird im Allgemeinen mit Endzeitlichkeit und Süßlichkeit assoziiert, nicht zuletzt durch den Abdruck von Totenmasken und den enkaustischen Malereien von Toten.³² Die Beziehung von Wachs zu Bronze wird in dem bemalten Bronzebild der Künstlerin in der Wunderkammer wieder aufgenommen, einer Herzform, die auch auf die Einflüsse der Chinoiserie an diesem Ort Bezug nimmt.³³

Hier begegnen wir auch der ersten von Luzia Simons Arbeiten. Sie wendet sich mit einem zeitgenössischen fotografischen Ansatz direkt der barocken Blumenkunst zu und deren Rolle in der Entwicklung des Stillebens/Nature Morte; sowohl als Symbol für Leben und Tod als auch ihrer komplexen Bedeutung bei Geschlechtsbeziehungen.³⁴ Simons Herangehensweise verbindet auf einzigartige Weise das Thema der historischen Stillebenmalerei mit dem Konzept des Ornaments: Sie verknüpft die Innenausstattung von Caputh mit der Installation eines ausgewählten Ornaments in der Eingangssituation des Schlosses. Wie die anderen Künstlerinnen der Ausstellung konzentriert auch sie sich immer auf die Interpretation neobarocker Ästhetik. Dies hängt eng mit ihrer brasilianischen Kindheit und ihrer Erziehung zusammen, wo sie in einem nuancierten, hoch expressiven und vielgestaltigen lateinamerikanischen Barock aufwuchs.³⁵ Die ständige Spannung zwischen

of pleasure, fuels this artist's passionate and engaged understanding of the Baroque. The artist's frequent use of the tulip as a leitmotif draws not only on its original oriental association but at the same time it refers to the complex iconographic history in European Baroque culture.³⁵ The tulip is found in the earliest representations of Dutch Baroque flower painting.³⁷ As they were no longer attached to Marian iconography in altarpieces flower paintings achieved the status of an independent and autonomous genre in the seventeenth century. The question of the eschatological temporality of

Begehren und Beherrschung, die sich in der vielfältigen Anwendung floraler Farben und Muster, zwischen strukturierten und manchmal theatralisch expressiven Ordnungen und lang andauernder Freude niederschlägt, befeuert das leidenschaftliche und engagierte Verständnis der Künstlerin vom Barock. Die häufige Verwendung der Tulpe als Leitmotiv hat nicht nur mit deren ursprünglich orientalischer Herkunft zu tun, sondern bezieht sich zugleich auch auf deren komplexe, ikonografische Geschichte im Barock.³⁶ Die Tulpe lässt sich schon in den frühesten Darstellungen niederländischer Barockmalerei finden.³⁷ Als die Blumenmalerei in den Altarbildern nicht mehr länger mit der Marienikonografie verknüpft war, erreichte sie im 17. Jahrhundert den Status eines unabhängigen und autonomen Genres.

Die Frage nach der eschatologischen Zeitlichkeit von Blumen als lebende Blüten, die beides – Leben und Tod – in sich tragen, spielt auch eine Rolle und war von Anfang an in Simons Schaffen durch ihr Engagement mit der Funktion und Verbindung zwischen bildgebenden Verfahren und haptischer Materie von großer Bedeutung. Sie setzt sich damit auseinander, wie und auf welche Art und Weise Blumen aus den unterschiedlichsten „Bedeutungsperspektiven“ gesehen werden können. Durch die Arbeit mit Hochleistungs-scannern und extrem langen Belichtungszeiten, überlässt die Künstlerin auch dem Zufall eine Rolle, da die Hitze des technischen Equipments auch Auswirkungen auf das fertige Bild hat. Die Sichtbarmachung von Fremdkörpern und unerwarteten Spuren von überraschenden Details können auch ihre Rolle in dem endgültigen Bild spielen. Simons benutzt selten Photoshop und wenn, dann lediglich, um die Oberfläche klarer zu machen. In Caputh setzt sie sich auch mit der architektonischen Motiven auseinander; mit Arabesken und der Frage nach dekorativen Mustern. Diese Aspekte sind nicht nur ein Teil der ausdrucksstarken Blütenpracht von Simons Scannogrammen, sondern erweitern sich auch um zusätzliche innovative Anwendungen wie die Collage und geschichtete Überblendungen.

Diese vielfältigen Herangehensweisen verstärken die Verbindung mit dem Sinn für optische Bewegung, die in der Kunst des Barock so einen starken Nachhall findet. Dies fasst in gewisser Weise die eingangs formulierte Frage zusammen, die in der Ausstellung im Schloss Caputh beabsichtigt ist. Es ist eine schwer zu fassende Parabel unterschiedlicher Ausdrucksmöglichkeiten, die viele Formen benutzt, aber sich jeglicher Festlegung durch das Bewusstsein verweigert.

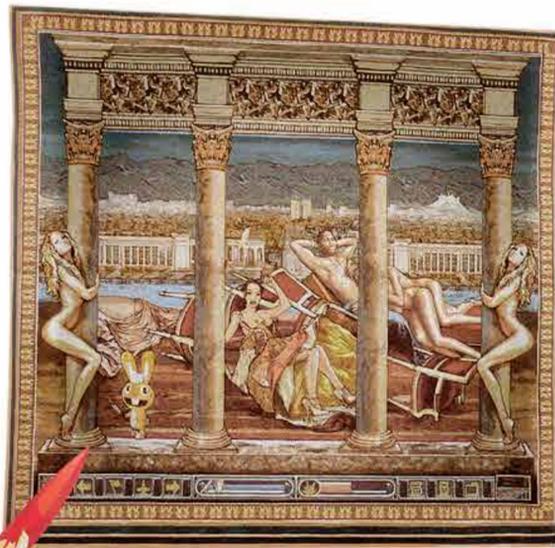
flowers as living blooms pregnant with both life and death associations also plays its part, and this has been evident in Simons practice since its very inception, through her engagement with the role and relationship between reproductive optics and haptic materials. She is concerned with how flowers can be seen in different ways and form multiple “meaning” perspectives. The artist's use of high power scanners and extended exposure times also leaves open the role of chance, since the heat generated by the equipment may in fact have an effect on the final outcome of the image produced. The release of extraneous pollen or unexpected traces of unimagined presences can also play their part in the final image, she rarely uses Photoshop, and if so only to clean the surface area. In Caputh the artist also engages with the question of architectural motifs, with arabesques and the question of decorative patterns. These aspects are integrated not only into the expressive florescence of the Simons flower scannograms, but extended further to include various innovative practices with collage and layered superimposition. A plurality of approaches that reinforces a connection to the sense of optical movement that is so resonant in Baroque art. This in a certain way summarises in essence the point whence we began and what is intended in the exhibition at Schloss Caputh. It is an elusive parabola of variable expression that utilises many forms but resists any fixed determinations of consciousness.

Mark Gisbourne

Stratford-on-Avon, in England (1948). Educated in Rome, and Courtauld Institute of Art, University of London. Post-Graduate Senior Lecturer Master's Programme, Slade School of Art, University College, University of London, and Sotheby's Institute, Masters Programmes University of Manchester. A former twice President of the British Art Critics Association (AICA), and International Vice-President he co-organised the World Congress of Art Critics, Tate Modern, at its opening in 2000. He curated more than fifty international exhibitions, including the extensive German Art since the 1960s exhibition *Elective Affinities/Wahlverwandtschaften*, National Museum of Latvia in Riga, 2016. For last fifteen years he has been the curator of the *International Rohkunstbau* (2004–2018) in various palaces throughout Brandenburg, summer exhibitions. Writer of a dozen books, major museum publications, and more than three hundred catalogue essays, as well as numerous critical articles and reviews. He has been published in some twenty languages and has exhibitions forthcoming in Milan, a site-specific exhibition in Brandenburg, and major exhibition in HDLU, Zagreb dealing with the development and history of painting at the Leipzig Art Academy since the 1960s. Mark Gisbourne currently lives and works in Berlin.

Geboren in Stratford-on Avon, England 1948. Ausbildung in Rom und am Courtauld Institute of Art, London. Post-Graduate Senior Lecturer im Masterprogramm der Slade School of Arts, University College, Universität London und des Sotheby Instituts, Masterprogramm an der Universität von Manchester. Zweimaliger Präsident der British Art Critics Association (AICA) und Vize-Präsident des von ihm organisierten Weltkongresses der Kunstkritiker in der Tate Modern bei ihrer Eröffnung im Jahr 2000. Kurator von über 50 internationalen Ausstellungen, z. B. der umfassenden Retrospektive deutscher Kunst seit den 1960er Jahren in der Ausstellung *Elective Affinities/Wahlverwandtschaften* im Nationalmuseum Riga/Litauen 2016. Seit 15 Jahren Kurator für *International Rohkunstbau* (2004–2018) mit Sommerausstellungen in den verschiedenen Schlössern Brandenburgs. Verfasser einer Vielzahl von Büchern, Essays für Museumspublikationen, mehr als 300 Katalogbeiträgen sowie zahlreicher Kritiken, Rezensionen und Zeitungsartikel, die in über 20 Sprachen übersetzt wurden. Er betreut bevorstehende Ausstellungen in Mailand, ortsspezifische Kunstprojekte in Brandenburg und eine große Ausstellung im HDLU Museum, Zagreb über die Entwicklung und Geschichte der Malerei der Leipziger Kunstakademie seit den 1960er Jahren. Mark Gisbourne lebt und arbeitet in Berlin.





¹ Der Begriff „Barock“ wurde erst später verwendet, um die Aufteilung der Anfänge und die Entwicklung des Begriffs „Barock“ in den unterschiedlichen Regionen Europas zu verstehen, vgl. Germain Bazin, *Die Kunst des Barock und Rokoko*, München, Droemer Knauer, 1975 [1964].

² Im Unterschied zur Architektur werden der Beginn und die Entwicklung der spezifisch bildhaften Natursprache des Barock normalerweise den Bologneser Künstlern „I Carracci“ in der letzten Dekade des 16. Jahrhunderts zugeordnet. Vgl. Andrea Emiliani, *The Carracci. Early Masterpieces by Ludovico, Agostino and Annibale*, Rimini, NFC Edizioni, 2015.

³ Vgl. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, hier die Kap. III. „Massigkeit“ (S. 46–62) und IV. „Bewegung“ (S. 63–77), Basel, Schwabe, 2009 [1888].

⁴ Vgl. Gilles Deleuze, „Was ist Barock?“ in: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2017 [2000], S. 29.

⁵ „Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“ Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hrsg., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007 [1435], 19., S. 93.

⁶ Dies wird bei dem intensiven Naturalismus (manche nennen ihn auch psychologischen Naturalismus) von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) deutlich, dessen dunkel, kontrastierender Malstil (Tenebrismus) sich in Europa über zahlreiche Caravaggisten ausbreitete. Vgl. Alessandro Zuccari, *I Caravaggeschi. The Caravaggesque Painters: A Catalogue of the Artists and Works*, Mailand, Skira, 2010.

¹ The term „Baroque“ was applied only later to understand the breakdown of the origins and development of the term „Baroque“ in Europe, region by region, see Germain Bazin, *Baroque and Rococo*, London, Thames & Hudson, 1998 [1964].

² Distinct from architecture traditionally the beginnings and specifically pictorial nature of the Baroque is attributed to the Bolognese artists called “I Carracci” in the last decade of the sixteenth century. See Andrea Emiliani, *The Carracci. Early Masterpieces by Ludovico, Agostino and Annibale*, Rimini, NFC Edizioni, 2015.

³ Heinrich Wölfflin, “Massiveness” and “Movement”, in: *Renaissance and Baroque*, transl. by Kathrin Simon, London, Collins, 1984 [1907], pp. 44–67ome.

⁴ See Gilles Deleuze, „What is Baroque?“ in: *The Fold, Leibniz and the Baroque*, transl. by Tom Conley, London, Athlone Press, 1993, pp. 27–38.

⁵ „Leon Battista Alberti, *On Painting*, Book 1. 19, London, Penguin, 1991 [1435]. “First of all, on the surface of which I am going to paint I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen...” p. 54.

⁶ This is clearly evident in the intense naturalism (some call psychological realism) of Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), whose tenebrist style was conveyed across Europe by numerous Carravagesques, see Alessandro Zuccari, *I Caravaggeschi. The Caravaggesque Painters. A Catalogue of the Artists and Works*, Milan, Skira, 2010.

⁷ Stephen Calloway, *Baroque — Baroque. A Culture of Excess*, Phaidon, London, 1997.

⁸ Bazin, op. cit. “The Baroque artist in contrast, longs to enter into the multiplicity of phenomena, into the flux of things in their perpetual becoming.” p. 7.

⁷ Stephan Calloway, *Barock, Baroque — die neue Lust am Exzentrischen*, München, Callwey, 1997.

⁸ Germaine Bazin, *Die Lust des Barock und Rokoko* [wie Anm. 1]. „The Baroque artist in contrast, longs to enter into the multiplicity of phenomena, into the flux of things in their perpetual becoming”, S. 7.

⁹ Vgl. Gregg Lambert, *On the (New) Baroque*, Aurora, CO, 2009. Hierbei handelt es sich um eine überarbeitete Version des ursprünglichen Buches *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London, Continuum, 2004.

¹⁰ Die jungfräuliche Göttin Athene, geboren aus dem Kopf des Zeus, verehrten die Griechen als Göttin des gerechten Krieges. Ihre römische Erscheinungsform als Minerva erweiterte die ihr zugeschriebenen Eigenschaften um die Bereiche des Webens, des Handwerks, der Dichtkunst und Medizin – ihre Attribute sind die Eule (Weisheit), die Schlange und der Olivenbaum. Minerva ist eng mit den Institutionen des Lernens verbunden und besonders mit der Stadt Rom. Vgl. dazu *A Comprehensive Dictionary of Gods, Goddesses, Demigods, and Other Subjects in Greek and Roman Mythology*, New York, Edwin Mellen Press, 2004.

⁹ See Gregg Lambert, *On the (New) Baroque*, Aurora, Colorado, 2009 (this is an updated version of the initial *The Return of the Baroque in Modern Culture*, 2004).

¹⁰ Known to the Greeks as the virgin goddess Athena burst forth from the head of Zeus, she was patroness of just warfare. Her Roman manifestations as Minerva extended her associative attributes to weaving and crafts, poetry and medicine – her symbols of association are the owl (“wisdom”), the snake and the olive tree. Minerva is intimately associated with institutions of learning and notably the City of Rome, see Andrew Glick, *A Comprehensive Dictionary of Gods, Goddesses, Demigods, and Other Subjects in Greek and Roman Mythology*, New York, Edwin Mellen Press, 2004.

¹¹ Christine von Bruhl, “Die Tabakpflanzlerin – Dorothea von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg”, in: *Anmut im märkischen Sand. Die Frauen der Hohenzollern*, Berlin, Aufbau Verlag, 2015, pp. 56–77.

¹² In terms of popular culture see, Angele Ndalani, “Introduction: The Baroque and the Neo-Baroque”, in: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, pp. 1–29.



¹³ Bruhl, Christine von, "Die Tabakpflanzlerin – Dorothea von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg", in: *Anmut im märkischen Sand: Die Frauen der Hohenzollern*, Berlin, Aufbau Verlag, 2015, S. 56–77.

¹⁴ Bezüglich der Popkultur vgl. Angele Ndaliansi, "Introduction: The Baroque and the Neo-Baroque", in: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005, S. 1–29.

¹⁵ Für einen ausführlichen Überblick vgl. Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven und London, 2007.

¹⁶ Die Anwendung einer collagierten Synthese bildet hier einen eigenständigen Werkkomplex, der einerseits Aspekte des Designs von Tapiserien ermöglicht, andererseits jedoch ein selbstständiger Teil im Werk der Künstlerin bleibt. Vgl. Margret Eicher, *Radically Constructive*, Mannheimer Kunstverein/Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg, 2007.

¹⁷ Zu dem Hintergrund und der Entwicklung der computergestützten Jacquard-Weberei, vgl. James Essinger, *Jacquard's Web. How a Hand-Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

¹⁸ Vgl. Margret Eicher, *Once Upon a Time in Massmedia. Digitale Tapiserien*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.

¹⁹ Lara Croft ist die Hauptfigur eines Computerspiels im Cyberspace und spielt eine wichtige Rolle in dem neuen Phänomen weiblicher Superheldinnen, vgl. Susan Hopkins, *Girl Heroes. The New Force in Popular Culture*, Annandale N.S.W., Pluto Press, 2002.

²⁰ Dieser Hintergrund bezieht sich auf Josef Anton Kochs (1768–1839) Gemälde *Heroische Landschaft mit Regenbogen* (1805). In der Malerei des späten Mittelalters und der frühen Renaissance wurde der Regenbogen häufig als Zeichen Gottes gesehen und in der Ikonografie der Malerei oft als Christus' Platz beim jüngsten Gericht; sehr oft ist er auch mit der biblischen Erzählung von Noah und der Sintflut verbunden, vgl. auch die Arbeiten von Roger van der Weyden und Hans Memling sowie Kochs Gemälde *Landschaft mit dem Dankopfer Noahs* (um 1803). Hier errichtet Noah Gott einen Altar, nachdem er vor der Sintflut gerettet wurde; Gott schickt ihm daraufhin einen Regenbogen als Zeichen seiner Zusicherung (Genesis 8–9).

²¹ Die Figur Cuddles Rabbit stammt aus der kanadisch-amerikanischen Zeichentrickserie *Fröhliche Baumfreunde* (*Happy Tree Friends*). Obwohl diese Zeichentrickfigur niedlich erscheint, ist sie tatsächlich jedoch Teil einer Gruppe von Charakteren einer schwarzen Komödie von exzessiver grafischer Gewalt und Horror, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Happy_Tree_Friends.

²² Vgl. Niccolò Capponi, *Victory of the West. The Story of the Battle of Lepanto*, London, Macmillan, 2005.

²³ Die Figur des Wonder Woman wurde von dem amerikanischen Psychologen William Moulton Marston (1893–1947) erschaffen. Genauso wie Athene/Minerva ist auch Wonder Woman göttlichen Ursprungs. Als Comic Figur erschien sie erstmals 1942 und hatte enormen Einfluss auf die Rolle weiblicher Superheldinnen, vgl. Jacob M. Herold (Hg.), *Wonder Woman and Philosophy. The Amazonian Mystique*, New York und London, Wiley-Blackwell, 2017.

²⁴ Das 17. Jahrhundert wurde manchmal das „Zeitalter der Spiegel“ genannt und man muss in diesem Zusammenhang nur an den Spiegelsaal in Versailles denken, der für zahllose Barockpaläste in Europa zum Vorbild wurde. Gleichzeitig gab es zahlreiche Fortschritte bei der Technik der Spiegelrahmen die oft zur Skulptur führten, vgl. Fiske Kinball, „Mansart und LeBrun und the Genesis of the Grand Galerie of Versailles“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 22, Nr. 1 (März 1940), S. 1–6.

²⁵ Das Hinterfragen von Schnittstellen und Übergängen ist bei Thyes ein zentrales Anliegen, vgl. Myriam Thyes, *Umbildungen / Re-Visions*, Heidelberg, Kehrer, 2007.

²⁶ For an extensive overview, see Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2007.

²⁷ The use of collaged synthesis also forms discrete body of work that both facilitates aspects of the tapestry design, but at the same time remains separate in the artist's work. See Margret Eicher, *Radically Constructive*, Mannheimer Kunstverein/Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg, 2007.

²⁸ For the background and development of computer based loom technology, see James Essinger, *Jacquard's Web: How a Hand-Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

²⁹ See Margret Eicher, *Digital Tapestries. Once Upon a Time in Massmedia*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.

³⁰ Lara Croft is a leading game character in cyberspace, and part of a new female superheroic phenomena, see Susan Hopkins, *Girl Heroes. The New Force in Popular Culture*, Annandale, Pluto Press, 2002.

³¹ The background comes from the Joseph Anton Koch (1768–1839) painting *Heroic Landscape with Rainbow* (1805). In late Medieval and early Renaissance painting, the rainbow is often seen as an ancient portent, God's promise, and in the iconography of painting often shown as Christ's seat of final judgment. It is most often linked to the biblical narrative of Noah and the Flood. See works by Roger van der Weyden and Hans Memling. See also Koch's painting, *Noah's Thank Offering* (c. 1803). Noah builds an altar to the Lord after being delivered from the Flood; God sends the rainbow as a sign of his covenant (Genesis 8–9).

³² Cuddles Rabbit is from the Canadian-American animated cartoon series called *Happy Tree Friends*, and although the cartoon character appears benign, he/she is in fact part of a character family of black comedy, graphic violence, and horror. https://en.wikipedia.org/wiki/Happy_Tree_Friends.

³³ Niccolò Capponi, *Victory of the West. The Story of the Battle of Lepanto*, London, Macmillan, 2005.

³⁴ The character was created by the American psychologist William Moulton Marston (1893–1947). As with Athena/Minerva, Wonder Woman also has divine origins. She first appeared as a comic character in 1942, and has had an enormous influence on the role played by female heroes, see Jacob M. Held (ed.), *Wonder Woman and Philosophy. The Amazonian Mystique*, New York and London, Wiley-Blackwell, 2017.

³⁵ The seventeenth century was sometimes called the "Age of Mirrors", and we have only to think of the Galerie des Glaces, at Versailles, which became a model for countless Baroque palace developments across Europe. At the same time there were numerous advances in new mirror frame technology often linking them to sculpture. See Fiske Kinball, "Mansart and LeBrun and the Genesis of the Grand Galerie de Versailles", in: *The Art Bulletin*, Vol. 22, No. 1, March 1940, pp. 1–6.

³⁶ The questioning of re-visioning and transforming as central concern of Thyes, see Myriam Thyes, *Umbildungen / Re-Visions*, Heidelberg, Kehrer, 2007 and www.thyes.com.

³⁷ Strictly speaking the fresco on the ceiling in the staircase of the Würzburg residence doesn't have the title *The Four Continents*. This is only a makeshift because it has no title. It's subject is the apotheosis and homage of the prince-bishop Greifenklau and Jesus Christ. See Peter O. Kruckmann, *Tiepolo: Heaven on Earth – Masterpieces in the Würzburg Palace*, Munich, Prestel, 1996, also see Mark Ashton, "Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg", in: *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 1, March, 1978, pp. 109–125.

³⁸ Based on a loop we might imagine the concept of "eternal return" developed by Auguste Blanqui and Friedrich Nietzsche, see Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2012 [1872].

³⁹ Genau genommen heißt das Deckenfresko in der Würzburger Residenz nicht *Die vier Kontinente*. Das ist ein Behelf, weil es keinen Titel hat. Sein Thema ist eigentlich die Apotheose des Fürstbischofs Greifenklau; ihm und Jesus huldigen hier alle (damals bekannten) Kontinente.

⁴⁰ Da es sich um eine Schleife handelt, können wir in diesem Zusammenhang auch an das Konzept der „ewigen Wiederkehr“ denken, das von Auguste Blanqui und Friedrich Nietzsche entwickelt wurde, vgl. Auguste Blanqui, *Die Ewigkeit durch die Gestirne*, Wien, bahoe books, 2017 [1872].

⁴¹ Das 17. Jahrhundert wird als das erste Jahrhundert der modernen Wissenschaft betrachtet. Die Fortschritte in der Entwicklung optischer Linsen für Teleskope und in der Astronomie ermöglichten die Forschungen von Wissenschaftlern wie Johannes Kepler, Galileo Galilei und vielen anderen, vgl. A. C. Grayling, *The Age of Genius. The Seventeenth Century and the Birth of Modern Mind*, London, Bloomsbury Books, 2016.

⁴² Mit seinen Ursprüngen in der vergleichenden Mythologie und Erzählforschung bildet die „Heldenreise“ einen Eckstein im Verständnis der menschlichen Zivilisation und ihrer Geschichten, vgl. Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M., Insel, 1999 [1949].

⁴³ Der Reihe römischer Kaiser ab Julius Caesar folgten elf weitere Herrscher, deren Leben durch Sueton die Biografien der zwölf Caesaren des Herrschergeschlechts der Flavii durch Sueton (60–122 n. Chr.) überliefert ist. Vgl. Gaius Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten. Berühmte Männer*, Berlin, De Gruyter 2014 [ca. 121 n. Chr.].

⁴⁴ Zur Entwicklung der barocken Porträtmalerei, vgl. Andrea Bacchi und Catharina Hess, *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁴⁵ Zum schöpferischen Handwerk der Herstellung und Modellierung von Figuren aus Wachs, vgl. Richard McDermott Miller, *Figure Sculpture in Wax and Plaster*, New York, Dover Publications, 1987.

⁴⁶ Bildnisse aus Wachs und Gips nach dem Tod haben eine lange Geschichte und waren im 19. Jahrhundert weit verbreitet. Sie bildeten oftmals den Ausgangspunkt für den Aufbau von Museen für Wachskunst, vgl. Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, London und New York, Hambledon Continuum, 2002.

⁴⁷ Vgl. Euphrosyne Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 1995. Diese Porträts von Toten sind die frühesten überlieferten Exemplare von Enkaustik (Wachsmalerei) dar.

⁴⁸ Zu den unterschiedlichen Einflüssen von China und Japan auf den Westen im 17. Jahrhundert, vgl. Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley und London, University of California Press, 1998.

⁴⁹ Vgl. Luzia Simons, *Lustgarten*, Galerie Tristan Lorenz, Frankfurt a. M., 2018.

⁵⁰ Zum Verständnis des komplexen Charakters des dortigen Barock und der historischen Assimilation lokaler, ethnischer Kulturen brasilianischer Kunst in ihrem einzigartigen, expressiven Charakter, vgl. Catherine Whistler, *Opulence and Devotion Brazilian Baroque Art*, Oxford, Ashmolean Museum, 2001.

⁵¹ Zur Rolle der Tulpe in der westlichen Kultur, vgl. „Die Blume aus dem Morgenland“, in: Anna Pavord, *Die Tulpe. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M., Insel, 2003 [1999], S. 29–54.

⁵² Vgl. Norbert Schneider, „Blumenstilleben. Die Tulpomania“, in: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln, Taschen, 1994, S. 134–150.

⁵³ The seventeenth century is considered the first age of modern science, advances in lens making for telescopes and in astronomy emerge through the original researches of scientists such as Johannes Kepler and Galileo Galilei among many others. See A. C. Grayling, *The Age of Genius: The Seventeenth Century and the Birth of the Modern Mind*, London, Bloomsbury Books, 2016.

⁵⁴ Rooted in comparative mythology and narratology "the hero's journey", is a cornerstone of the human understanding and storytelling, see Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2008 [1949].

⁵⁵ The series of Roman Emperors from Julius Caesar followed by the eleven emperors is surely based on the biographies of the twelve Caesars and Flavia Dynasty by Suetonius (60–122 AD). See Gaius Suetonius Tranquillus, *The Twelve Caesars*, transl. by Robert Graves, Harmondsworth, Penguin, 2007 [c. 121 AD].

⁵⁶ For the development of Baroque bust portraiture, see Andrea Bacchi and Catherine Hess, *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁵⁷ Wax and plaster effigies after death have a long history and were very common in the nineteenth century often forming the origins and development of waxwork museum, see Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, London and New York, Hambledon Continuum, 2002.

⁵⁸ For the creative craft of the working of figures and modelling in wax, see Richard McDermott Miller, *Figure Sculpture in Wax and Plaster*, New York, Dover Publications, 1987.

⁵⁹ Euphrosyne Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, London, Thames & Hudson, 1995. These death portraits form the earliest surviving examples of the use of encaustic ("wax") painting.

⁶⁰ For the different influences of China and Japan in the West in the seventeenth century, see Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley und London, University of California Press, 1998.

⁶¹ See Luzia Simons, *Lustgarten*, Galerie Tristan Lorenz, Frankfurt a. M., 2018.

⁶² A complex understanding of the Baroque and the historical assimilations of local ethnic cultures gives Brazilian art its unique expressive character. See Catherine Whistler, *Opulence and Devotion Brazilian Baroque Art*, Oxford, Ashmolean Museum, 2001.

⁶³ For a history of the tulip in Western culture, see "A Flower of the East", in: Anna Pavord, *The Tulip. The Story of a Flower that has made Men Mad*, London, Bloomsbury Books, 1999, pp. 25–52.

⁶⁴ Norbert Schneider, "Flower Still Lifes", in: *Still Life*, Cologne, Taschen Verlag, 1994, pp. 135–150.





STAUNEN, ENTDECKEN, VERSTEHEN AMAZEMENT, EXPLORATION, UNDERSTANDING

Die Wunderkammer Olbricht – The Wunderkammer Olbricht

Julia Rust

Die Wunderkammer der Olbricht Collection ist mit 300 Exponaten aus Renaissance und Barock eine der bedeutendsten ihrer Art. Dieser private Sammlungsraum, der seinen festen Standort im me Collectors Room Berlin hat, ist dabei nicht nur einladend und sehr schön anzuschauen, sondern fungiert auch als Wissensarchiv. Mittels der einzelnen Exponate, aber auch durch deren Klassifizierung als „Wunder“ erzählt er uns heute viel über die Weltanschauung sowie den Wissensstand der damaligen Zeit.

Im me Collectors Room Berlin wird die Wunderkammer – wenn auch separat begehbar – nicht explizit von den anderen Ausstellungen getrennt. Im Gegenteil: Wir suchen immer nach Möglichkeiten ihre Objekte mit jenen unserer Wechselausstellungen in einen Dialog treten zu lassen. Wir glauben, dass sich gerade aus dieser Gegenüberstellung von Kunstwerken und Sammlungsobjekten aus unterschiedlichen Kontexten Interaktionen ergeben können, die das Kunsterlebnis vertiefen. Kunsthistorische Epochen verstehen wir dabei als durchlässige Kategorien, die zwar auf die

The Wunderkammer (cabinet of curiosities) of the Olbricht Collection includes over 300 objects from the Renaissance and Baroque period and is one of the most important collections of its kind. This private collector's room with its permanent collection in the me Collector's Room in Berlin is not only inviting and beautiful to look at but serves also as an archive of knowledge. Its individual exhibits but also their classification as wonder tell us today a lot about the philosophy and the level of knowledge of their time.

Even though the Wunderkammer of the me Collector's Room Berlin can be visited exclusively it is not really separated from the other exhibitions. On the contrary: We always look for ways to establish a dialogue between the objects and our changing exhibitions. We believe that exactly this juxtaposition of artwork and objects of collections from different contexts can create interactions that deepen the experience of art. We thereby perceive the different eras of art history as permeable categories that in fact refer to the past, but through their historical connectedness allow associations

Vergangenheit verweisen, in ihrem historischen Verhaftetsein aber auch Assoziationen zulassen, die unser heutiges Selbstverständnis direkt betreffen. Denn auch wenn es aus heutiger Perspektive oft so wirkt, als seien Epochen wie „die Renaissance“ oder „der Barock“ weit von uns entfernt, gibt es doch Dinge die sie mit unseren Zeiten verbinden, wie Wünsche, Ängste aber auch visuelle Ausdrucksformen.

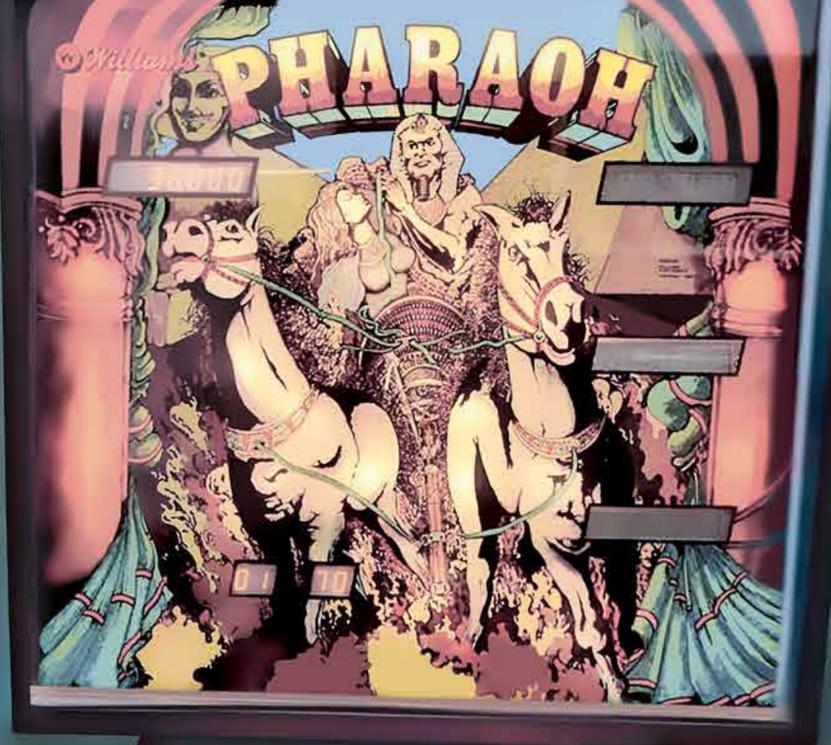
Die Ausstellung B.A.R.O.C.K., konzipiert von Margret Eicher und Mark Gisbourne, thematisiert genau diesen Zusammenhang. Sie nimmt Analogien zwischen Gegenwart und Vergangenheit zum Anlass, zeitgenössische Arbeiten mit einem (kunst-)historischen Kontext in Beziehung zu setzen. Laut den Kurator*innen materialisieren sich die Gemeinsamkeiten zwischen „Barock“ und „Neobarock“ in einem Status Quo, der von einschneidenden gesellschaftlichen und ökologischen Umwälzungen geprägt ist. Die daraus resultierende Unsicherheit entlädt sich – damals wie heute – in einem Gefühl der Bedrohung durch die nahende Apokalypse.

B.A.R.O.C.K. hebt damit nicht nur starre Grenzziehungen zwischen den Epochen auf, sondern beseitigt auch gängige Vorstellungen von einer abgeschlossenen Vergangenheit. Die beteiligten Künstlerinnen nutzen verschiedene Medienformate wie Wandteppiche und Folieninstallationen (Margret Eicher), Fotografie und Videokunst (Luzia Simons, Myriam Thyges) sowie Wachs- und Bronzeskulpturen (Rebecca Stevenson), um den Link zwischen zwei Zeitperioden zu visualisieren. Dabei ist das Zurückgreifen

that relate to our modern self conception. Even it often seems from today's perspective that eras like „the Renaissance“ or „the Baroque“ are very far away from us today, there are still things like wishes, fears or visual forms of expression that link them to our time.

The exhibition B.A.R.O.C.K. conceived by Margret Eicher and Mark Gisbourne deals with this exact context. It takes analogies between present and past to relate contemporary art to an (art-) historical context. According to the curators the similarities between „Baroque“ and „Neobaroque“ materialise in a status quo shaped by drastic social and ecological upheavals. The result of this is an uncertainty that expresses itself – then and now – in a feeling of being threatened by an immanent apocalypse.

B.A.R.O.C.K. eliminates the rigid borderlines between the different eras but also the prevalent images of a bygone past. The participating artists used different media formats like tapestries and foil installations (Margret Eicher), photography and video art (Luzia Simons, Myriam Thyges), as well as wax and bronze sculptures (Rebecca Stevenson) to visualise the link between two time periods. The reverting to old techniques and dealing with the spirit of the „Baroque“ is not characterised by a practice of appropriation but takes place on an eye level finding artistic forms of expression that render justice to the complexity of the task. The exhibition takes place in the historical context of the Caputh Palace as well as in the Wunderkammer of the Olbricht Collection. At both locations the artistic approach,



auf alte Techniken und die Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist des Barock nicht von Praktiken der Aneignung geprägt, sondern vollzieht sich auf Augenhöhe und findet Ausdrucksformen, die der Komplexität der Aufgabe gerecht werden. Die Ausstellung findet sowohl im historischen Kontext des Schlosses Caputh sowie in der Wunderkammer der Olbricht Collection statt. An beiden Standorten werden durch die künstlerischen Zugänge und das Einbeziehen der dortigen Räumlichkeiten und Objekte der permanenten Ausstellungen unerwartete Beziehungen hergestellt und epochenübergreifende Synergien geschaffen. Die Konzepte des me Collectors Room Berlin und der Ausstellung B.A.R.O.C.K. kollaborieren dabei auf fast organische Weise und bringen so besonders überraschende Ergebnisse hervor.

through inclusion of the local premises and the objects of the permanent exhibitions, creates unexpected connections and synergies that transcend different epochs. The concepts of the me Collector's Room Berlin and of the exhibition B.A.R.O.C.K. collaborate in an almost organic fashion and hereby create particularly surprising results.

Julia Rust
Seit 2009 ist Julia Rust Direktorin des me Collectors Room Berlin / Stiftung Olbricht. Sie engagiert sich ehrenamtlich und ist Gründungsmitglied des Kunstvereins OST. Die Kulturmanagerin kam nach ihrer Studienzeit in Köln im Jahr 2002 nach Berlin und war bei C/O Berlin, Kulturelles Forum für Fotografie, für die Bereiche Marketing und Fundraising zuständig. Von 2004 bis 2009 war sie im Haus am Waldsee – Ort internationaler Gegenwartskunst in Berlin für das Marketing, Fundraising und die Geschäftsführung verantwortlich.

Julia Rust
Since 2009 Julia Rust has worked as the director of the me Collector's Room Berlin / Olbricht Foundation. She is a volunteer and founding member of the Kunstverein OST. After graduating in cultural management in Cologne she moved to Berlin in 2002 and was responsible for marketing and fundraising at the C/O Berlin, Forum for Visual Dialogues. From 2004 to 2009 she was the executive director of the Haus am Waldsee, Location of Contemporary Art in Berlin, and in charge of marketing and fundraising.

MARGRET EICHER

Margret Eicher bezieht sich mit ihren Medientapissereien auf Funktion und Wirkung der historischen Tapiserie des 17. Jahrhunderts. In der Epoche des Barock dienten höfische Wandteppiche vorrangig politischen Zwecken und optimierten ihre Funktionen von Machtrepräsentanz, weltanschaulicher Kommunikation und Propaganda.

Vergleicht man dies mit zeitgenössischen Massenmedien, ergeben sich verblüffende Parallelen. Margret Eicher schöpft bei der Wahl ihrer Themen aus den Bildwelten von Werbung, Journalismus, Film und Internet. Inhaltlich korrelierende Versatzstücke werden aufwändig digital collagiert und schließlich computergestützt gewebt.

»Welcher Bilder und Bildwelten Eicher sich auch immer bemächtigt, setzt sie auf eine der Grundeigenschaften der Tapiserie, um ihren Bildthemen ein Sprachrohr zu geben und ihnen Gewicht zu verleihen. Die Tapiserie findet [...] in den Arbeiten der Künstlerin zu ihrer ursprünglichen Funktion als Kommunikationsmittel zurück und hinterfragt als feinsinniges Zitat die Macht von Bildern in heutiger Zeit.«

(Katja Schmitz-von Ledebur, Weltliche Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum, Wien 2014)

In her media tapestries Margret Eicher refers to the function and effect of the historic tapestry of the 17th century. In the era of the baroque courtly tapestries primarily served political purposes and improved their functions in the representation of power, ideological communication, and propaganda.

A comparison to the role of contemporary mass media reveals amazing parallels. Margret Eicher chooses her subjects of the public imagery of advertisement, journalism, movies, and internet. Correlated set pieces are elaborately transformed into a digital collage and finally woven by a computer-aided system.

»Whatever Eicher takes over as a subject of the images and visual worlds, she uses one of the basic characteristics of tapestry to give her themes a voice and weight. In the work of the artist [...] the tapestry finds it's way back to it's initial function of communication and questions as a subtle quote the power of images in our time.«

(Katja Schmitz-von Ledebur, Weltliche Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum Wien, 2014)

www.margreteicher.de

MYRIAM THYES

Die Themen und Bild-Forschungen von Myriam Thyes kreisen um gesellschaftliche und kulturelle Symbole, ihre Bedeutungen und Wandlungen. Thyes arbeitet mit bekannten und mächtigen Zeichen, Werken und Gestalten aus Politik, Architektur, Religionen und Hollywood-Filmen. Zugleich sucht sie nach »verlorenen« und »vergessenen« Symbolen, die eine andere Sprache sprechen als die der (Definitions-)Macht. Motive aus unserer Umgebung werden zu Metaphern für kollektive psychische Befindlichkeiten. Mittels Video(-Collage), Animation und Fotomontage transformiert Thyes diese Symbole und zeigt sie in neuen Zusammenhängen. So verlieren die mächtigen Bilder etwas von ihrer Autorität, werden beweglich, durchlässig und für uns heute produktiv. Symbole für Identitäten werden zu Elementen von Dialogen.

In ihrer für das Schloss Caputh entstandenen Filmheldinnen-Serie befragt Thyes ein heute propagiertes Frauenbild, wonach Frauen sowohl alle einst weiblichen als auch alle einst männlichen Ideale erfüllen sollen. Die Serie nimmt Bezug auf die historische »Galerie der Starken Frauen« aus der Barockzeit, u.a. das mit Stichen illustrierte Buch von Pierre Le Moine und die Gemälde von Guy François.

www.thyes.com

Myriam Thyes issues and image research revolve around social and cultural symbols, their meanings and transformations. Thyes works with well known and powerful signs, pieces and figures from politics, architecture, religions and Hollywood movies. At the same time she is looking for »lost« and »forgotten« symbols speaking to us in a different language than the power of definition. Motifs from our environment become metaphors for collective psychological sensitivities. By means of video collage, animation and photomontage Thyes transforms these symbols and shows them in new contexts. Thus the powerful images lose some of their authority, become flexible, transparent/permeable, and productive for us today. Symbols for identities evolve into elements of dialogues.

In her movie heroines series for the Caputh Palace Thyes questions a female image propagated today, in which women shall fulfill all former female and all former male ideals together. This series refers to the baroque concept of the »Gallery of Heroic Women« (book by Pierre Le Moine with illustrations, painting series by Guy François and others).

LUZIA SIMONS

Der Dialog der Arbeiten von Luzia Simons mit historischen Gemälden ist nur scheinbar spielerisch. Mit der Entdeckung der »Neuen Welt« in der »Barock« genannten Epoche, dieser ersten Globalisierung, waren gewaltige wirtschaftliche und wissenschaftliche Umstürze des Weltbildes (Galilei) einhergegangen. Ausplünderungen und Kriege allenthalben, und die alle Lebensbereiche durchdringenden Unsicherheiten äußerten sich in der Haltung des »Carpe Diem«. Es war eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs mit vielen deutlichen Parallelen zur heutigen Zeit.

Die Scannogramme von Tulpen, die Luzia Simons unter dem Werktitel *Stockage* subsumiert, verweisen nicht nur auf den kulturellen Transfer von Asien nach Europa, oder die Problematik eines ausschließlichen Marktwertes (Tulpenwiebeln führten 1637 zum Börsenkrach), sondern reflektieren auch ästhetische Bezüge zu den Motiven barocker Bildsprache wie Pracht und Vergänglichkeit oder der Dramatik der Hell-Dunkel-Szenarien. Gewandelt hat sich auch die zeitgemäße Perspektive: es ist digitale Jetztzeit.

»So schlägt Luzia Simons mit ihrem Werkzyklus *Stockage* einen Bogen vom 17. Jahrhundert bis in unsere heutige Zeit mit ihren Aspekten von Globalisierung und multikulturellen Prägungen. Die Vielfalt der metaphorischen Verweise verwandelt das vermeintlich »liebliche« Sujet eines Blumenstückes in ein spannendes diskursives Medium.« (Claudia Emmert)

www.luziasimons.de

REBECCA STEVENSON

In den Skulpturen von Rebecca Stevenson wird der Exzess des Barockzeitalters obsessiv fortgesetzt. Vertraute Motive aus der Kunstgeschichte (eine Porträtbüste oder ein Stilleben) werden akribisch nachgeformt und dann verfremdet oder umgestaltet. Oberflächen werden aufgeschnitten und auseinandergenommen und die entstehenden Hohlräume mit frischen Rosen oder üppigen Fruchtarrangements dekoriert. Diese Metaphorik des Überflusses, die wahrlich eine »Augenfreude« darstellt, verhüllt und steigert zugleich die Spannung, die von der Arbeit ausgeht.

Indem sie die traditionellen Funktionen einer Skulptur – Kontinuität, Macht und Heldentum zu vermitteln – umkehrt, zeigen Stevensons Arbeiten das barocke Objekt als wandelbar und instabil. Die Künstlerin arbeitet meistens mit Wachs, einem Material, das Fleisch imitiert und mit dem Durchsichtigkeit und Vergänglichkeit assoziiert werden. Selbst wenn ihre Arbeiten in Bronze gegossen sind, vermitteln sie über ihren verletzlichen, sich fragil entfaltenden Charakter Flüchtigkeit, Verfall und Dekadenz. Die daraus entstehenden Skulpturen sind gleichzeitig schön, unheimlich und absurd.

Luzia Simon's dialogue with historic paintings only appears to be playful. The discovery of the »New World« in the »baroque era«, this first globalisation was accompanied by an enormous economic and scientific revolution of the world (Galilei). Plunderings and wars were everywhere with uncertainties pervading all aspects of life and finding their expression in the attitude of »Carpe Diem«. It was a time of social upheaval with many striking parallels to modern times.

Under the working title *Stockage* Luzia Simons scannograms of tulips not only refer to a cultural transfer (from Asia to Europe) or the problem of an exclusive market value (in 1637 tulip bulbs led to a market crash) but also reflect aesthetic similarities to the motifs baroque imagery such as magnificence and transience or the dramatic character of the chiaroscuro sceneries. The contemporary perspective has now changed – it is the digital present.

»Thus Luzia Simon's work cycle *Stockage* covers aspects of globalisation and multicultural identities from the 17th century to our time. The variety of metaphorical references transforms the alleged »lovely« subject of a flower piece into an exciting discursive medium.« (Claudia Emmert)

In Rebecca Stevenson's sculptures, the Baroque appetite for excess is pursued to an obsessive level. Subjects familiar from art history (a portrait bust, a still life) are meticulously sculpted then dis- or refigured. Surfaces are cut and unravelled, the resulting cavities decorated with fleshy roses and clusters of fruit. This imagery of superabundance, a »feast for the eyes«, at once veils and heightens the disturbance in the work.

Inverting the traditional functions of sculpture – to confer permanence, to express power or heroism – Stevenson's works present the Baroque object as mutable and unstable. She frequently works in wax, a material that mimics flesh, associated with transience and mortality. Even when cast in bronze, the wounded, unfurling state of her pieces implies fluidity, decay and decadence. The resulting sculptures are at once beautiful, uncanny and absurd.

www.rebeccastevenson.net

B.A.R.O.C.K. COLLAGEN

MARGRET EICHER



Große Seeschlacht, 2003
Digitale Montage/Jacquard 300 x 396 cm
S. 10/11



Nach der Jagd, 2008
Digitale Montage/Jacquard 390 x 450 cm
S. 20/21



Wonder! Woman! 2019
Rauminstallation mit 36 Spiegeln in Bezug
zum Deckengemälde Festsaal Schloß Caputh
S. 30/31

LUZIA SIMONS



Chrysanthemum No3, 2013, Scannogramm,
Lightjet Print/diasec, 47 x 47 cm
S. 19



Stockage 168, 2017, Scannogramm,
Lightjet Print/diasec, 70 x 50 cm
S. 22/23
Stockage 97, 2009, Scannogramm,
Lightjet Print/diasec, 160 x 140 cm
S. 22/23
Stockage 79, 2017, Scannogramm, 2 Parts,
Part A, Lightjet Print/diasec, 250 x 180 cm
S. 27



Abraham Janssens: Nero, GK I 977.
© SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 5



Kunstwerke und Ansichten historischer Räume in
Schloss Caputh, Johann Heinrich Hintze: Panorama
der Landschaft um Potsdam, aufgenommen vom
Heineberg, Blick auf Caputh und Potsdam, um 1836,
GK I 3710. © SPSG, Foto: Klaus Bergmann
Umschlag/Vorsatz



Großer Teller im Imaristil, XII 157.
© SPSG, Foto: Franca Wohl
S. 18



Schloss Caputh, Kabinett der Kurfürstin,
R. 21, Deckengemälde.
© SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 24/25



Schloss Caputh, Oberes Vestibül, R. 16,
Deckengemälde. © SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 27 (Rahmen)



Schloss Caputh, Festsaal, R. 23, Deckengemälde von
Jacqus Vaillant (Umkreis), Minerva als Beschützerin
der Künste und Wissenschaften
© SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 30/31



REBECCA STEVENSON

Dark Matters, 2010
Polyester resin, wax, 58 x 35 x 30 cm
Folie Anglaise, 2009
Polyester resin, wax, 65 x 49 x 40 cm
S. 14/15



Rapture, 2018,
Polyester resin, wax, 45 x 50 x 50 cm
S. 16/17



Pavlova, 2008
Polyester resin, wax, 80 x 65 x 35cm
Jungle Fever, 2008
Polyester resin, wax, 80 x 65 x 35cm
S. 28/29

MYRIAM THYES



Galerie der Starken Frauen, 2018, Portrait-Serie,
19 bearbeitete Standbilder aus Spielfilmen
Druck auf ovale AluDiBond-Platten, je 55 x 45 cm
S. 4, 24/25 und 36/37



After Tiepolo (Video), 2013
HD-Video für Projektion an die Decke
Farbe, stereo, 9:40
Umschlag, S. 12/13



Schloss Caputh, Festsaal, R. 23.
© SPSG, Foto: Hans Bach
S. 6 und 9



Sebastian Castro: Seeschlacht bei Actium, GK I
4021. © SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 10/11



Willem Frederik van Royen: Menagerie Friedrichs
III., 1697, GK I 6243. © SPSG, Foto: Jörg P. Anders
S. 16/17



Willem Frederik van Royen: Rote Papageientulpe,
GK I 3379. © SPSG, Foto: Jörg P. Anders
S. 26



Schloss Caputh, Fliesensaal, R. 11.
© SPSG, Foto: Roland Handrick
S. 28/29



Comic-Darstellung Wonder Woman von Nicola
Scott, Sydney, Australien
S. 30/31

WERKE & RAUMINTERVENTIONEN

MARGRET EICHER

S. 35 Göttliche Liebe, 2011, Digitale Montage/Jacquard, 260 x 290 cm
S. 46/47 Wonder! Woman! 2019, Spiegelinstallation, Detail, 174 x 480 cm
S. 50 Heroes 1, 2003, Digitale Montage/Jacquard, 290 x 300 cm
S. 51 Heroes 2, 2003, Digitale Montage/Jacquard, 290 x 300 cm
S. 57 Boundary, 2019, Digitaldruck auf Transparentfolie, 91 x 30 cm
S. 56/58 Apokalypse, 2003, Digitale Montage/Jacquard, 290 x 300 cm,
(oben links, Ausschnitt)



LUZIA SIMONS

S. 34 Stockage 173, Scannogramm, 2017
Lightjet Print/diasec, 100 x 70 cm, unframed
S. 42/43 Stockage 79, Scannogramm, 2009
Lightjet Print/diasec, 2 parts, each 250 x 180 cm
S. 48 Lustgarten 11, Scannogramm, 2018
Lightjet Print/diasec, 55 x 38.5 cm, unframed
S. 49 Lustgarten 10, Scannogramm, 2018
Lightjet Print/diasec, 55 x 38.5 cm, unframed
S. 49 Stockage 169, Scannogramm, 2014
Lightjet Print/diasec, 80 x 80 cm, unframed
S. 56 + 58 Videostill, Blacklist, Video one channel, 2015, DVD, 5:43, loop



REBECCA STEVENSON

S. 32 Vessels for a Huntress, 2018, (Ausschnitt)
Polyesterharz, Wachs | Polyester resin, wax, 40 x 30 x 20 cm
S. 38/39 Dreamers, 2018, (unten)
Polyesterharz, Wachs | Polyester resin, wax, each 75 x 45 x 30 cm
S. 44 Bacchanale, 2015
Polyesterharz, Wachs | Polyester resin, wax, 40 x 60 x 35 cm
S. 45 Coralline, 2012
Polyesterharz, Marmorstaub, Wachs
Polyester, resin, marble dust, wax 63 x 38 x 30 cm
S. 56 Natural Fiction (Unicorn), 2014, Bronze, Holz | Bronze, wood, 50 x 30 x 35 cm
S. 59 Fierce Dragon, 2017 (unten rechts) Bronze, 60 x 26 x 22 cm



MYRIAM THYES

S. 36/37 Galerie der Starken Frauen | Gallery of Heroic Women, 2018 (Ausschnitt)
13 bearbeitete Standbilder aus Spielfilmen,
6c-UV-Direktdruck auf ovale Alu-DiBond-Platten, je 55 x 45 cm
S. 38/39 Edited stills from movies, 6c UV direct print on oval aluminium DiBond plates.
Graceful Allegories – for Caputh Palace 2018 (oben)
HD Video, stumm, 4:10, Loop. Für Deckenprojektion im Vorgemach der Kurfürstin,
Schloss Caputh. HD video, silent, 4:10, loop.
For projection at the ceiling in the antechambre of the electress at Caputh Palace.
S. 40/41 After Tiepolo, 2013, HD-Video/ Deckenprojektion, 9:40, Farbe, stereo.
HD video / ceiling projection, 9:40, color, stereo
S. 52/53 Graceful Allegories – for Caputh Palace 2018, HD video, silent, 4:10, loop.
For projection at the ceiling in the antechambre of the electress at Caputh Palace.
S. 57 + 59 Alle Lust will Ewigkeit 2018, HD-Video im Hochformat, 15:20, Loop, stereo.
All Joy wants Eternity 2018, HD video in portrait format, 15:20, loop, stereo.



IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen | This book is published on occasion of the exhibitions:

B.A.R.O.C.K.

Künstlerische Interventionen im Schloss Caputh und in der Wunderkammer Olbricht Berlin | Artistic Interventions in Caputh Palace and the Wunderkammer Olbricht Berlin, mit | with Margret Eicher, Luzia Simons, Rebecca Stevenson und Myriam Thyes

Schloss Caputh, Brandenburg vom 4. Mai bis 31. Oktober 2019

Wunderkammer des me Collectors Room, Berlin vom 27. April bis 25. August 2019

Herausgeber | Publisher: Die Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
Directorate General of the Prussian Palaces and Gardens Foundation Berlin-Brandenburg

Idee | Idea: Margret Eicher, Samuel Wittwer

Kuratoren | Curators: Margret Eicher, Mark Gisbourne

Projektleitung | Project Management: Samuel Wittwer

Projektgruppe Caputh | Project Team Caputh: Heike Borggreve, Julius Burchard, Jule Christ, Ulrich Henze, Silke Hollender, Petra Reichelt, Claudia Sommer, Samuel Wittwer, SPSG

Projektteam | Project Team me Collectors Room / Stiftung Olbricht:

George Barber, Maximiliane Kolle, Irena Osadtsaja, Tina Volk, Julia Rust, Elmar Zimmermann

Kurator | Curator Wunderkammer Olbricht: Georg Laue

Texte | Texts: Mark Gisbourne, Julia Rust, Samuel Wittwer

Übersetzung und Lektorat | Editing: Isa und Doro Knoesel

Fotografie | Photography: © Daniel Lindner, SPSG

Blick in die Wunderkammer Olbricht © me Collectors Room Berlin | Stiftung Olbricht, © Bernd Borchardt

Fotografie der Arbeiten von Rebecca Stevenson | Photography of Rebecca Stevenson's works © Marianne Wie

Bildcollagen | Picture Collage: Margret Eicher

Grafische Gestaltung | Graphic Design: Susanne Wehr in Zusammenarbeit mit Margret Eicher

Schrift | Typeface: MetaCorr, Baskerville

Verlagsherstellung | Production: Norbert Brey, edition cantz

Reproduktionen | Reproductions: Frank Schelling, Limburgerhof

Druck | Printing: Dr. Cantz'sche Druckerei Medien GmbH, Esslingen

Papier | Paper: Omnibulk 1,3fach, seidenmatt vollgestrichen

Buchbinderei | Binding: Terbeck GmbH, Coesfeld

© 2019 edition cantz und Autoren | edition cantz and authors

© 2019 für die abgebildeten Werke bei den Künstlerinnen und edition cantz | for the reproduced works by the artists and edition cantz

© VG Bildkunst, Bonn 2019 Margret Eicher, Myriam Thyes, Luzia Simons

© Rebecca Stevenson

Trotz intensiver Recherche war es uns in wenigen Fällen nicht möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen.

Sollte sich ein Rechteinhaber nicht ausreichend berücksichtigt fühlen, bitten wir ihn, uns zu kontaktieren.

Erschienen bei | Published by: edition cantz, www.edition-cantz.de

ISBN 978-3-947563-31-9

Printed in Germany

Umschlagabbildung | Cover Illustration:

Margret Eicher unter Verwendung eines Videostills von Myriam Thyes und Johann Heinrich Hinze: Panorama der Landschaft um Potsdam, aufgenommen vom Heineberg, Blick auf Caputh und Potsdam, um 1836, GK I 3710. © SPSG, Foto: Klaus Bergmann sowie der Comic-Darstellung Wonder Woman von Nicola Scott, Sydney, Australien.

Die Konzeption, Installation und Betreuung der Wunderkammer Olbricht, Berlin, erfolgt durch die Kunstammer Georg Laue, München.

The Kunstammer Georg Laue, Munich, is responsible for the conception, the installation and supervision of the Wunderkammer Olbricht, Berlin.

Dieses Künstlerinnenbuch wurde großzügig finanziert durch die Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V.

This artist book was generously supported by the Friends of the Prussian Palaces and Gardens e.V.

Weiterer Dank für finanzielle Unterstützung der Ausstellung / Thanks for financial support of the exhibition to:

Ehrhardt'sche Stiftung Berlin; Karin & Carl-Heinrich Esser Stiftung, Mannheim; Allglas, Berlin; Reinhard Jahn, Mannheim

Leihgaben | Loans: „Große Seeschlacht“, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe | ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe

„Nach der Jagd“ Jochen Remmlinger, Ludwigshafen/Rhein

Dank der Künstlerinnen | Thanks of the artists:

Dank allen Models und Fotografen, Firmen, allen Prominenten und anonymen Personen, die in den Kunstwerken und in diesem Buch zu Protagonisten und Helden unserer künstlerischen Intention transformiert wurden.

We would like to thank all models, photographers, companies, celebrities and anonymous people, who have been transformed in our artwork and in this book to the protagonists and heroes of our artistic intention.





edition cantz



9 783947 563319