zustand conditions in zonen

in zones

CLAUDIA PIEPENBROCK

Claudia Piepenbrock
zustand in zonen
conditions in zones

Claudia Piepenbrock

zustand in zonen

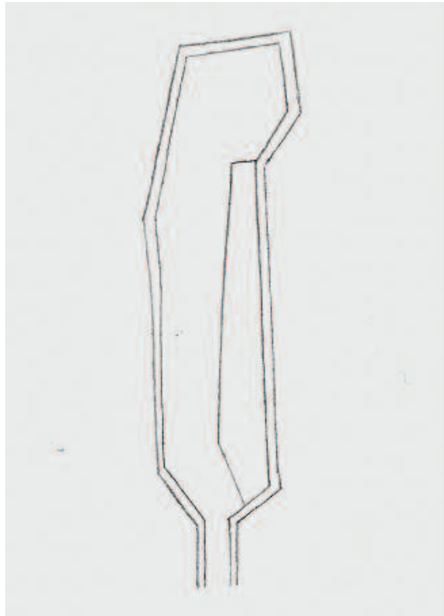
conditions in zones

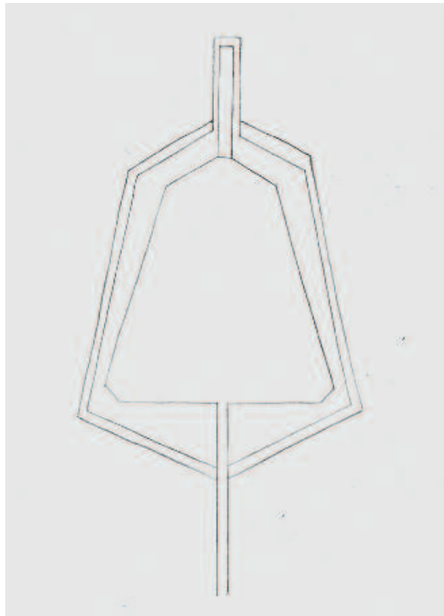
Dank
Thanks

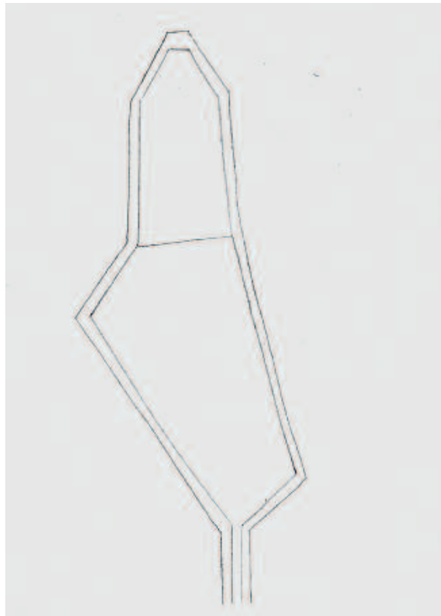
Karin und Uwe Hollweg / Stiftung

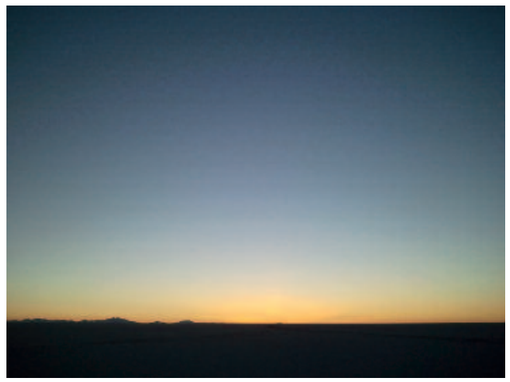
gerhard marcks haus freundes kreis

Claudia Piepenbrock
»zustand in zoren«

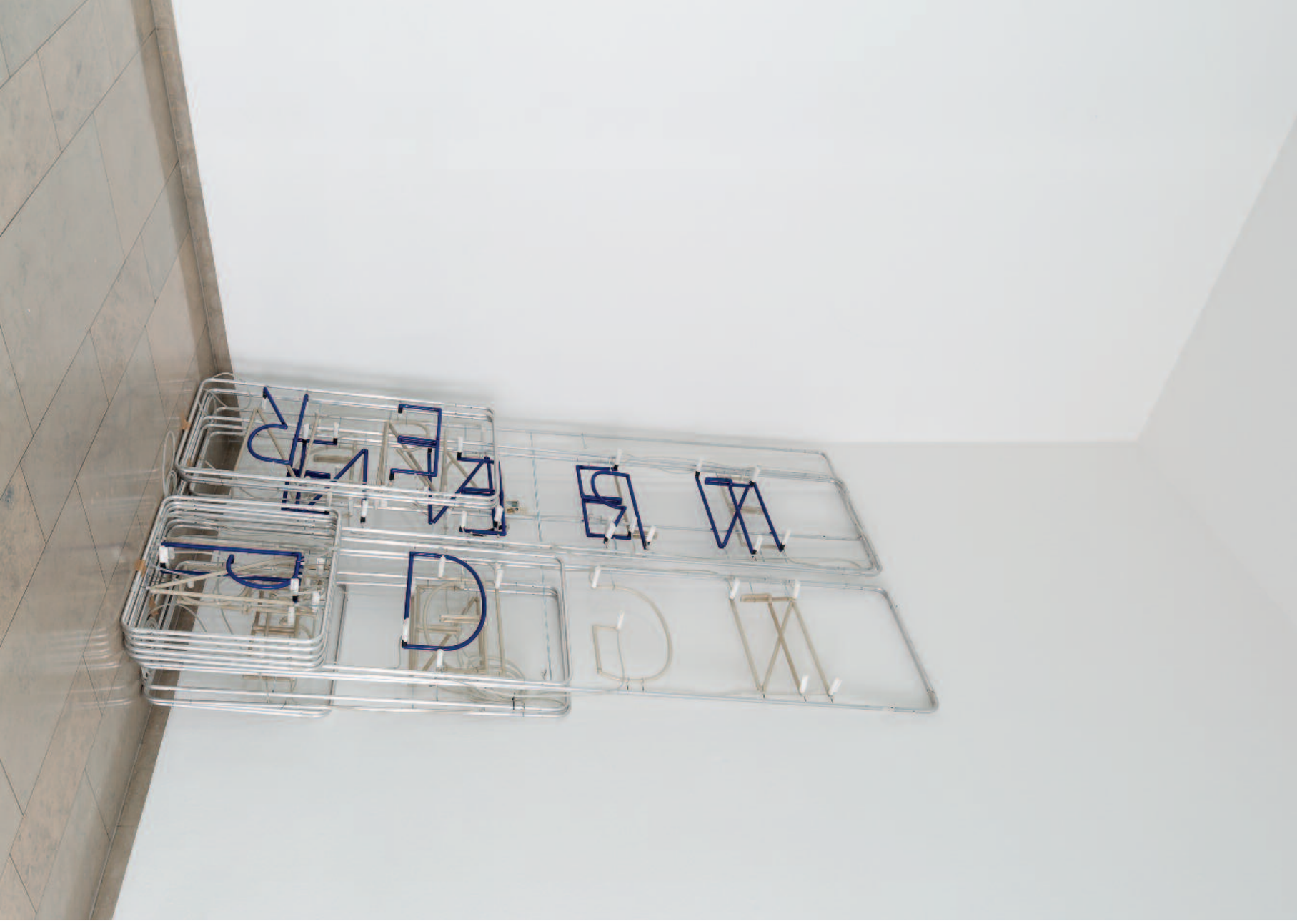








GRENZE
TRANS
PASSAGIER



GR
GIER

Inhalt
Content

43 Vorwort
Preface
Arie Hartog

47 Claudia Piepenbrock: Institutionelle Poesie
Claudia Piepenbrock: Institutional Poetry
Sam Cornish

53 Die szenische Route.
Ein Gespräch mit Claudia Piepenbrock
The Scenic Route.
A Conversation with Claudia Piepenbrock
Guus van Engelshoven

59 Verschiebungen
Displacements
Veronika Wiegartz

64 Werke in der Ausstellung
Works in the Exhibition

66 Biografie
Biography

68 Impressum
Colophon

Arie Hartog

Vorwort

Claudia Piepenbrock gewann 2016 den Karin Hollweg Preis in Bremen. Eine Jury wählte die Künstlerin für ihren Beitrag in der Ausstellung »Heal the World«, der Präsentation der Meisterschüler der Hochschule für Künste Bremen, die in der Weserburg/Museum für moderne Kunst gezeigt wurde, aus. Der von der Karin und Uwe Hollweg Stiftung vergebene Preis ist zweiteilig und ein Teil davon ist als Projektförderung für eine Einzelausstellung vorgesehen. Die in diesem Buch vorgestellte Ausstellung »zustand in zonen« ist das Resultat. Ergänzend wird das Projekt vom Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V. getragen, der die vorhandenen Projektmittel mehr als verdoppelte. Damit wird gleich von zwei Seiten das Signal gegeben, dass es in Bremen heute gute Bildhauerei gibt und es das gemeinsame anspruchsvolle Ziel ist, das auch nach außen zu tragen. Dazu dieses zweisprachige Buch.

Preface

Claudia Piepenbrock won the Karin Hollweg Preis in Bremen in 2016. A jury selected the artist for her contribution to the exhibition ‘Heal the World’, the presentation of work by the master students at the University of the Arts Bremen which was shown at the Weserburg/Museum für moderne Kunst. One portion of the two-part prize awarded by the Karin and Uwe Hollweg Stiftung is intended as project funding for a solo exhibition. The exhibition ‘conditions in zones’, presented in this book, is the result. Reinforcing the project with additional support, the Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V. has more than doubled the awarded project funding. A signal is thus sent from two different sources simultaneously that there is good sculpture in Bremen today, and that the ambitious common goal is to make it more widely known; hence this bilingual book.

Piepenbrocks damalige Arbeit »Seitengang: 2 angepasste Wände, spiegelnd und lautlos« besteht aus zwei sich mit etwa 60 cm Abstand gegenüberstehenden Wänden, die in eine Kurve münden. Sie sind aus farbigem, in Metallrahmen eingespanntem Schaumstoff und ein Betrachter, der in den schmalen Gang hineintrat, sah, dass er sich in einer aufgeschnittenen Matratze befand. Die Spuren links wiederholten sich spiegelnd rechts. Das Schneiden hatte relativ kurze plastische Spuren hinterlassen. Die Arbeit verband auf intelligente Art und Weise die Idee, dass die engen Wände, auch wenn ein Betrachter nicht hineintritt, den menschlichen Körper tangieren (wie es amerikanische Künstler in den frühen 1970er-Jahren thematisierten), mit der Tradition des Expressiven. An der Arbeit entbrannte während der Jurysitzung eine Debatte darüber, was wer schon wo gesehen hatte, ein Totschlagargument, das in der Provinz allzu oft noch Geltung hat. Dass Millionen von Madonnen gemalt wurden und darunter auch Kunstwerke, ist dann eine beruhigende Erkenntnis aus der Kunstgeschichte. Wichtiger als die Frage, wo die Motive eventuell herkommen, ist die, wie aus ihnen in einem konkreten Fall etwas Neues, Spannendes, Anregendes oder

Piepenbrock’s piece from that show, ‘Seitengang: 2 angepasste Wände, spiegelnd und lautlos’ [Side passage: 2 matched walls, reflecting and soundless] consists of a pair of facing walls about 60 cm apart, terminating in a curve. They are made from coloured foam rimmed with metal frames. On entering the narrow passage, a viewer would see that he was inside a cleaved-open mattress. The cutting process has left relatively short sculpted traces, the marks on the left being mirror-repeated on the right. In this work the idea of the narrowly spaced walls – whether or not the viewer stepped inside – having a bearing on the human body (a theme dealt with by American artists in the early 1970s) was intelligently combined with the tradition of the expressive. During the jury’s deliberations the work ignited a debate about who had seen what

»nur« Qualitätvolles entsteht. Das ist aber viel schwieriger zu beantworten, weil an dieser Stelle nicht auf Halbwissen beruhende Ablehnung oder Anerkennung, sondern eine komplexe Argumentation gefragt ist, die das Ausloten der Elemente im Kunstwerk untersucht. So gedacht, steckt in wahrgenommener visueller Komplexität etwas zutiefst Politisches.

Claudia Piepenbrock arbeitet mit Metall, Papier und Schaumstoff und mit bestimmten bildhauerischen Parametern. Sie schafft Objekte und Situationen und positioniert sich innerhalb des Diskurses über die zeitgenössische Bildhauerei, wie er sich seit 1961 entwickelt hat. Ihre plastischen Arbeiten wechseln zwischen autonomen Skulpturen und Gebrauchsgegenständen. Manche sind zum Betrachten, andere zum Benutzen da – und das Erfahren des Unterschieds gehört zu ihrer Kunst dazu. In der Ausstellung »zustand in zonen« im Gerhard-Marcks-Haus wechseln aber nicht nur die Zuschreibungen der Objekte, sondern auch die der Situationen. Auf der einen Seite steht die traditionelle distanzierte Wahrnehmung von Skulpturen und räumlichen sowie inhaltlichen Zusammenhängen im Museum. Der Betrachter beobachtet aus einem Abstand heraus. Auf der anderen Seite steht die Erfahrung der Ausstellungsbesucher, selbst Teil der Installation zu sein. Damit wird im nächsten Schritt auch die Zeit des Wahrnehmens und die Bewegung durch den Raum selbst Bestandteil der Werkerfahrung. Während dieser Zeit wird erfahren, was genau das »Werk« ist und wie die Qualitäten changieren. Damit erhält dann auch der Aufenthalt im Museum eine Qualität, die weit über das Betrachten von Gegenständen hinausgeht.

Wir haben mit Sam Cornish und Guus van Engelshoven zwei Kollegen ohne jegliche Berührung mit der Bremer Kunstszene gebeten, sich »zustand in zonen« anzusehen und darüber zu reflektieren. Distanz ist wichtig und fehlt allzu oft. Unsere zugegeben altmodische Überzeugung ist, dass ein gutes Kunstwerk sich auch dann durchsetzt, wenn man den Künstler nicht kennt. Der Dank gilt den beiden Förderern, dem Museumsteam und der Künstlerin, die sich langsam Schritt für Schritt dem Gebäude und seinen Möglichkeiten genähert hat und daraus in sieben Räumen ein Konzept mit acht Zonen entwickelt hat, in der sich jedes Mal eine scheinbar einfache Frage neu stellt: »Wo bin ich und was sehe ich?«.

before and where, a discourse-stifling argument that is still endorsed rather too often in provincial contexts. The point that millions of madonnas were painted, some of which are also works of art, can then serve as a pacifying insight from art history. More important than the question of where the motifs might come from is that of how, in a specific case, they give rise to something new, exciting, inspiring or 'just' of high quality. But that is much more difficult to answer because what is called for at this juncture, rather than rejection or approval based on superficial knowledge, is complex argumentation that analyses how elements are explored in the artwork. Considered in those terms, perceived visual complexity harbours something deeply political.

Claudia Piepenbrock works with metal, paper and foam material, and with certain sculptural parameters. She creates objects and situations, and positions herself within the discourse about contemporary sculpture as it has developed since 1961. Her three-dimensional works mutate between autonomous sculptures and utility objects. Some are there to be looked at, others to be used – and the experience of that difference is integral to her art. In the exhibition 'conditions in zones' at the Gerhard-Marcks-Haus, however, this mutability of categories applies not only to the objects but also to the situations. There is on the one hand the traditional, distanced perception of sculptures and of relationships of space and content within the museum. The viewer stands apart and observes. On the other, there is the exhibition visitors' experience of being part of the installation themselves, as a consequence of which, the time they take for perception and their movement through the space also become components of their experience of the work. During that time they experience what exactly the 'work' is and how its qualities modulate. This in turn lends a quality to the time spent at the museum which extends far beyond the viewing of objects.

We have invited Sam Cornish and Guus van Engelshoven, two colleagues unconnected with the Bremen art scene, to take a look at 'conditions in zones' and reflect on it. Distance is important and all too often lacking. Our admittedly old-fashioned conviction is that a good artwork shows its quality even when one is unfamiliar with the artist. Gratitude is extended to the two patrons, to the museum team and to the artist, who slowly and gradually homed in on the building and its possibilities before developing, in seven rooms, a concept involving eight zones, in each of which a seemingly simple question is posed afresh: 'Where am I and what am I seeing?'

Sam Cornish

Claudia Piepenbrock: Institutionelle Poesie

Claudia Piepenbrocks Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus will nichts beweisen. Sie legt lebendig suggestive und schwer fassbare Verbindungen zwischen Gegenständen und den Räumen, die sie einnehmen. Es gibt Anklänge zuhauf,

Claudia Piepenbrock: Institutional Poetry

Claudia Piepenbrock's exhibition at the Gerhard-Marcks-Haus does not advance an argument, but proceeds with an aliveness to suggestive and elusive connections between things and the

aber die Auflösung wird aufgeschoben. Eine Verbindung von Objekt und Architektur kann in eine Richtung weisen. Sobald ein Bild in der Nähe mitbetrachtet wird, wird etwas anderes impliziert. Was beide genau bedeuten, bleibt schwer zu bestimmen. Wenn die Mittel intuitiv sind, dann ist das Ziel eine Art Verzauberung und kein Wegnehmen der Illusion. Es geht weniger um institutionelle Kritik als vielmehr um institutionelle Poesie.

Piepenbrock hat die Ausstellungsräume in acht Zonen unterteilt, jede von ihren Nachbarn getrennt, die auf den bereits vorhandenen Einteilungen des Museums aufbauen und diese verstärken. Dies sind die Grundeinheiten der Ausstellung. Jede Zone wird quasi als eigenständiges Kunstwerk behandelt, dessen Bestandteile die Materialien und Räume des Gerhard-Marcks-Hauses sind, fast so wie die Objekte und Bilder, die Piepenbrock eingebracht hat. Einmal hat Piepenbrock direkt in den Kreislauf der Räume eingegriffen, indem sie ein Geländer an der Grenze zwischen den Zonen 4 und 5 ersetzte und erweiterte. Besucher können die wenigen Stufen, die die beiden zentralen Ausstellungsräume verbinden, nicht mehr betreten. Von der Hauptachse des Museums umgeleitet, können wir stattdessen den Hauptraum der Ausstellung – Piepenbrocks Zone 5 – nur betreten, indem wir uns entweder nach links oder rechts durch die Räume bewegen. Die verlängerte Balustrade ist funktional, unkünstlerisch, an sich schon als alltäglicher Bestandteil der Vorrichtungen und Einbauten des Museums akzeptabel. Arie Hartog, der Direktor des Museums, machte mich gleich am Anfang meines Besuchs darauf aufmerksam. Als ich Zeit

spaces they inhabit. Resonances abound but resolution is always deferred. A conjunction of object and architecture may nod in a certain direction; but when a nearby image is taken into account, something different is implied, although exactly what either mean is difficult to determine. If the means are intuitive, then the goal is a kind of enchantment rather than a stripping back of illusion. The issue is less institutional critique and more institutional poetry.

Piepenbrock has divided the exhibition spaces into eight 'Zones', each separated from its neighbours, drawing on and reinforcing divisions already present within the museum. These are the basic units of the exhibition. Each zone is effectively treated as an individual artwork, whose components are the materials and spaces of the Gerhard-Marcks-Haus almost as much as the objects and images Piepenbrock has introduced into them. Piepenbrock has on one occasion directly intervened in the circulation around the galleries, replacing and extending a balustrade on the boundary between Zones 4 and 5. Visitors can no longer access the small set of steps connecting the gallery's two central spaces. Diverted from the gallery's primary axis, we must instead enter the main gallery – Piepenbrock's Zone 5 – by moving through the spaces either to its left or right. The extended balustrade is functional,

in der Ausstellung verbrachte, wurde deutlich, wie sehr Piepenbrocks einfache Intervention das unterbrach, was normalerweise als einfacher und natürlicher Übergang von Raum zu Raum erlebt werden muss.

Geht es Piepenbrock darum, die Ausstellungsräume für die Inszenierung ihrer Objekte und Bilder zu nutzen, oder verwendet sie Objekte und Bilder, um die Ausstellungsräume zu inszenieren? Sie legt sich nicht definitiv auf eins davon fest. Betrachtet man dies aus einem etwas anderen Blickwinkel, könnte man sagen, dass für Piepenbrock das Gerhard-Marcks-Haus sowohl Thema als auch Medium ist. Sie scheint der Institution etwas von ihrer Antwort mitteilen zu wollen; sie möchte das Museum auch nutzen, um ihre eigenen, sich teilweise überlappenden Gedanken anzusprechen, die, wie ich glaube, mit Sicherheit anderswo zu einer ganz anderen Lösung führen würden.

Piepenbrocks Stärke liegt in der Konsequenz, mit der sie diese Kompromisse besetzt – zwischen Objekt und Situation, zwischen Institution als Thema und Institution als Medium – und in der Vielfalt der Möglichkeiten, die sie dort findet. Ihre Arbeit kombiniert Verspieltheit mit einer mehr distanzierten Analytik, sodass das, was kapriziös erscheinen mag, sorgfältig abgewogen ist. Dies zeigt sich besonders deutlich in ihrer Inszenierung des Museums als Ganzes, den Größenveränderungen, dem Material, der Position, auf die wir beim Gang durch die Ausstellung treffen, und den damit verbundenen Verschiebungen in unserer Aufmerksamkeit.

Piepenbrocks Verständnis des Gerhard-Marcks-Hauses als Institution scheint zweiseitig. Erstens ist es ein Gebäude, das aus bestimmten Materialien gebaut ist, mit besonderen Proportionen, dessen Räume in einer bestimmten Abfolge von einem zum nächsten führen, in denen das Licht vielfältig ist und ständig wechselt und das eine Reihe von Beziehungen zwischen seinem Inneren und der Welt herstellt, für die sich dieses Innere öffnet. Zweitens ist es ein Ort, an dem Skulptur gezeigt und in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung gestellt wird. Ich denke, für Piepenbrock ist Zeigen wichtiger als Auseinandersetzung. Es muss ein Geheimnis geben. Zu dem, was Piepenbrocks Ausstellung sowohl greifbar als auch schwer fassbar macht, gehört vielleicht auch ihre Sensibilität für die aufgeladene und verfeinerte Atmosphäre in Galerien und Museen, eine Atmosphäre, die selbst gleichzeitig greifbar – umfänglich bis hin zur Vertrautheit erfahren – und schwer fassbar ist.

Viele Aspekte von Piepenbrocks Sprache gehen auf die Arbeit der 1960er- und 1970er-Jahre zurück, auf einen Moment, in dem das Kunstobjekt »entmaterialisiert« wurde oder sich in einem »erweiterten Feld« auflöste. Diese Tendenzen – wenn auch so unterschiedlich, dass sie einer einfachen Kategorisierung widerstehen –

unartistic, in itself readily acceptable as an everyday part of the gallery's fixtures and fittings. Arie Hartog, the museum's director, drew my attention to it briefly near the beginning of my visit. As I spent time in the galleries it became apparent how much Piepenbrock's simple intervention interrupted what must normally be experienced as an easy and natural transition from space to space.

Is Piepenbrock concerned with using the galleries to stage her objects and images, or does she employ objects and images in order to stage the galleries? She does not definitely settle for either. Looking at this from a slightly different angle, we could say that for Piepenbrock the Gerhard-Marcks-Haus is both subject and medium. She seems to want to communicate something of her response to the institution; she also wants to use the museum in order to address her own partially overlapping concerns – which would, I think we can say with certainty, achieve quite different resolution elsewhere.

Piepenbrock's skill lies in the consistency with which she occupies these halfway houses – between object and situation; between institution as subject and institution as medium – and the variety of possibilities she finds there. Her work combines whimsy with a more detached discrimination, so that what might seem capricious is carefully measured. This is particularly apparent in her stage-management of the museum as a whole, the shifts in scale, material and position encountered as we move around the exhibition, and the shifts in our attention that these elicit.

Piepenbrock's understanding of the Gerhard-Marcks-Haus as an institution appears twofold. First, it is a building, made of particular materials, with particular proportions, whose rooms lead from each other in a particular set of sequences, within which light is various and ever-changing, and which establishes a particular set of relations between its interior and the world this interior opens onto. Second, it is a place in which sculpture is displayed and made the focus of discussion. I think for Piepenbrock display is more important than discussion. There must be mystery. Perhaps part of what makes Piepenbrock's exhibition both palpable and elusive is her sensitivity to the charged and rarefied atmosphere found in galleries and museums, an atmosphere that is itself at once palpable – widely experienced, to the extent of familiarity – and elusive.

Many aspects of Piepenbrock's language look back to the work of the 1960s and 1970s, to a moment when the art-object was being 'dematerialised' or dispersed within an 'expanded field'. These tendencies – although so diverse that they resist easy categorisation – were in many cases attacks on the exalted status of art and the ways in which the gallery space enabled this status. Piepenbrock turns this around. She, it seems to me,

waren in vielen Fällen Angriffe auf den gehobenen Status der Kunst und die Art und Weise, wie der Ausstellungsraum diesen Status ermöglichte. Piepenbrock dreht das um. Sie, so scheint es mir, greift das Gefühl des Ausstellungsortes als Ort abseits des Alltags auf und verstärkt es, als einen Ort, wo Objekte in einer Art Abgeschiedenheit oder geschützten Spannung gehalten werden.

Ich verbrachte den größten Teil des Tages damit, mir die Ausstellung anzusehen, und jedes Mal, wenn ich das Gerhard-Marcks-Haus verließ oder wieder betrat, traf mich der Kontrast zwischen dem Ausstellungsort und der Welt draußen. Im Inneren befand sich eine ruhige Stille, fein ausbalanciert, gedämpft. Wurde das Leben – aufgefasst als etwas Energisches, Lebhaftes, Blutiges, Schwitziges – zu penibel ferngehalten? Ich denke, das ist eine Frage des Geschmacks. Ich war oft völlig eingenommen von der Art der aufgeladenen Neutralität, die Piepenbrock geschaffen hatte und die manchmal von Melancholie oder einer Art Süße gefärbt schien. Sind diese Resonanzen nur Projektionen meiner eigenen Subjektivität? Vielleicht bis zu einem gewissen Grad, aber nicht ganz, denke ich. Es gab auch Momente, in denen es mir so vorkam, als ob Objekte und die Situationen, in denen sie existierten, ins Leere oder gar in die Banalität glitten. Das war enttäuschend, ja sogar desillusionierend. Doch ich denke, dieses Gefühl lässt sich erklären, indem man betont, dass Piepenbrock zwar ein Gefühl der Verzauberung schafft, aber keine gedankenlose, immersive Erfahrung, die den Betrachter anspruchslos überrollt. Sie bittet um eine Beschäftigung, die Aufmerksamkeit erfordert, mit der notwendigen Konsequenz, dass diese Aufmerksamkeit schwanken kann, der Bann gebrochen wird. Aus einem breiteren Blickwinkel betrachtet, fühlten sich diese Neutralität, ihre Freuden und das, was wir vielleicht ihre Selbstgefälligkeiten nennen könnten, sehr zeitgemäß an, ein Aspekt der Atmosphäre der heutigen Welt oder zumindest eine Art zu fühlen, von der sich viele darin angezogen fühlen.

Einige der Dinge, die Piepenbrock in das Gerhard-Marcks-Haus gebracht hat, sind bildhaft: fotografische Bilder, die auf eine Leinwand projiziert oder auf eine Wand geklebt wurden; oder große, leere Drucke, die jeweils aus einem Feld von unvollkommenen, etwas verwaschenen Farben bestehen, die mit kleinen Abreibungen und Fehlstellen übersät sind. Das meiste von dem, was sie ins Spiel bringt, ist offensichtlich skulptural, oder zumindest objektartig. Einige – in Zone 1 und Zone 6 – erscheinen als abgeschwächte Versionen von abstrahierten Bildern des menschlichen Kör-

draws on and amplifies a sense of the gallery as a place apart from the everyday, a place where objects are held in a kind of seclusion or protective suspension.

I spent most of a day looking at the exhibition and each time I left or reentered the Gerhard-Marcks-Haus I was struck by the contrast between the galleries and the world outside. Inside there was a quiet calm, delicately balanced, muted, kept just one level above fading away. Was life – considered as something vigorous, vivid, bloody, sweaty – too scrupulously kept away? I suppose that is a matter of taste. I was often completely captivated by the kind of charged neutrality Piepenbrock had created, that sometimes seemed tinged with melancholy or a kind of sweetness. Are these resonances just projections of my own subjectivity? Perhaps to some extent, but not, I think, entirely. But there were also moments when objects and the situations they existed in seemed to me to slip into blankness or even banality. This felt disappointing, even disenchanting. Yet I think this sensation can be justified by stressing that while Piepenbrock wants to create a sense of enchantment, she does not want to create an experience which is unthinkingly immersive, which, undemanding, washes over the viewer. She asks for an engagement that requires attention, with the necessary consequence that this attention can falter, that the spell can be broken. Looking at it from a wider angle, this neutrality, its pleasures and perhaps what we could call its complacencies, felt very contemporary, an aspect of the atmosphere of today's world, or at least a mode of feeling many in it are drawn to.

Some of the things Piepenbrock has introduced to the Gerhard-Marcks-Haus are pictorial: photographic images, projected on a screen or pasted to a wall; or large, blank prints, each one consisting of a field of imperfectly registered, somewhat washed-out colour, flecked with small abrasions and imperfections. Most of the elements she puts into play are more obviously sculptural, or at least object-like. Some – those in Zone 1 and Zone 6 – appear as attenuated versions of the abstracted images of the human body that many modernist sculptors explored. Considered as modernist sculptures – as discrete, formally coherent, autonomous structures – these works fall short: here what matters is the role within broader situations. Piepenbrock's sculpture does not attempt an empathetic identification between the spectator's body and the imagined interiority of the artwork: the body is most convincingly summoned indirectly, though architectural or quasi-architectural structures. On a number of occasions I caught sight of myself reflected in the museum's windows, with my image suspended over the lake and trees the back of the building looks out onto. Seeing myself in this way felt of a piece with Piepenbrock's treatment of the body as a kind of negative, or at least an exterior, defined not on its own terms but by what it passes through.

Formally Piepenbrock appears at her most confident when she works with or against an architectural framework: the just casual enough, but not too casual drawing with neon tubes, suspended between wall and window in Zone 7; or the slabs of foam, held in metal frames and leant against the walls of Zone 2. A circular structure, part Stonehenge, part sci-fi space portal, part street furniture, provides the centrepiece of the exhibition in Zone 5. As well as being in itself the most assertive discrete structure,

pers, die viele modernistische Bildhauer erforschten. Als modernistische Skulpturen betrachtet – als diskrete, formal kohärente, autonome Strukturen – fehlt diesen Arbeiten etwas: Hier geht es um die Rolle in größeren Zusammenhängen. Piepenbrocks Skulptur versucht keine einfühlsame Identifikation zwischen dem Körper des Betrachters und der imaginären Innerlichkeit des Kunstwerks: Der Körper wird am überzeugendsten indirekt beschworen, durch architektonische oder quasi-architektonische Strukturen. Bei mehreren Gelegenheiten erblickte ich mich selbst in den Fenstern des Museums gespiegelt, wobei mein Bild über dem See und den Bäumen schwebte, auf die die Rückseite des Gebäudes hinausblickt. Sich selbst so zu sehen, fühlte sich aus einem Guss an mit Piepenbrocks Behandlung des Körpers als eine Art Negativ oder zumindest als ein Äußeres, das nicht von seinen eigenen Bedingungen definiert wird, sondern durch das, was es durchquert.

Formal zeigt sich Piepenbrock am sichersten, wenn sie mit oder gegen einen architektonischen Rahmen arbeitet: das einfach lässige, aber nicht zu lässige Zeichnen mit Neonröhren, die zwischen Wand und Fenster in Zone 7 hängen; oder die Schaumstoffplatten, die von Metallrahmen gehalten werden und sich an die Wände von Zone 2 lehnen. Ein kreisförmiger Baukörper, teils Stonehenge, teils Sci-Fi-Raumportal, teils Stadtmöblierung, bildet das Herzstück der Ausstellung in Zone 5. Gleichermaßen wie er selbst die durchsetzungsfähigste eigenständige Struktur darstellt, verfügt er über eine sehr klar definierte Verbindung zur umgebenden Architektur. Die Absperrung der Stufen zwischen den Zonen 4 und 5 bedeutet, dass wir zunächst ermutigt werden, das Werk aus der Ferne und von einer leichten Erhöhung aus zu betrachten. Dies unterstreicht seine malerischen Qualitäten, vor allem das Lichtspiel auf dem pastellfarbenen, schwammähnlichen Material, das die Kuppeln bildet, die jeden der Eingänge der Struktur bedecken. (Im Allgemeinen geht Piepenbrock sehr einfühlsam mit dem Lichtspiel auf ihren alltäglichen Materialien um.) Nachdem wir unseren Weg durch die Zonen 7 oder 8 gemacht haben, können wir die Arbeit körperlicher erleben und uns unter den Kuppeln in den zentralen Raum, den die Arbeit definiert, begeben. Piepenbrock bietet hier jedoch keinen Moment der Auflösung – oder gar einen bestimmten Fokus der Aufmerksamkeit – und so werden wir ermutigt, einfach wieder hinauszutreten oder vielleicht durch die Eingänge raus und rein zu wandern und dabei bewusst oder unbewusst unsere eigene Größe gegen diejenige der Skulptureingänge zu ermessen. Diese anregende Kombination aus auf Distanz gehen und Beteiligung ist ein weiterer Zwischenbereich, den Piepenbrock in allen Ausstellungsräumen untermischt.

Bevor ich gebeten wurde, diesen Aufsatz zu verfassen, war mir die Kunst von Piepenbrock unbekannt. Abgesehen von einer kurzen Googlerecherche, als ich zum ersten Mal angesprochen wurde, entschied ich mich, ihre Arbeiten nicht vor dem Schreiben zu recherchieren. Die Idee war, meinem Instinkt zu vertrauen und zu sehen, wohin mich meine Reaktion auf die Ausstellung führen würde. Das Bedürfnis, eine Folgefrage zu stellen, hatte ich nur bei Zone 8. Diese besteht aus Signa mit einfachen, fettgedruckten Buchstaben in violettem und weißem Neon. Eine Handvoll davon sind

it also has the most clearly defined connection to the surrounding architecture. The blocking of the steps between Zones 4 and 5 means we are at first encouraged to view the work from a distance and from a slightly raised height. This emphasises its pictorial qualities; most strikingly, the play of light on the pastel-coloured sponge-like material that forms the domes capping each of the structure's entrances. (In general Piepenbrock is very sensitive to the play of light on her very everyday materials.) After we have made our way through Zones 7 or 8, we can experience the work more physically, moving under the domes into the central space the work defines. Here, though, Piepenbrock does not provide a moment of resolution – or even a specific focus of attention – and so we are encouraged to simply move out again, or perhaps to wander in and out of the entrances, consciously or unconsciously measuring our own size against those of the sculpture's entrances. This teasing combination of distancing and involvement is another one of Piepenbrock's halfway houses, intermingled more generally through the galleries as a whole.

Before being asked to contribute this essay, I was not aware of Piepenbrock's art. Aside from a very quick Google when I was first approached, I decided not to research her work prior to writing. The idea was to trust my instincts and see where my response to the exhibition took me. I felt the need to ask a follow-up question only in relation to Zone 8. This consisted of signs with simple bold lettering in purple and white neon. A handful are attached to the walls or hang from the ceiling, although at least the same number again were stacked, switched-off, at one end of the gallery. Outside the room a photograph pasted to the wall shows the same letters attached to one side of a glass wall that separates an empty modern city plaza and a brightly-lit interior space, filled with functional tables and chairs but otherwise lacking human presence. Arie Hartog explained that this was a piece Piepenbrock had made in Hanover, where it hung between the cafeteria of a large bank and the area behind the main train station often frequented by drug addicts, street drinkers, beggars and the homeless. In this original site the text read: 'Transparentgetrennt Szenen der Gier und Güte' [Transparent-Divided Scenes of Greed and Goodness]. Although not without its ambiguities, this is direct social commentary in comparison to the type of site-specificity that Piepenbrock employs at the Gerhard-Marcks-Haus. For me the partially disassembled piece, with the original text removed from its context and rendered almost meaningless, was a renouncement of any social role for sculpture and a withdrawal into a set of more private concerns, or at least more strictly defined by the limits of art. I am not sure if this is the reading that Piepenbrock herself would put forward.

an den Wänden befestigt oder hängen von der Decke, obwohl mindestens die gleiche Anzahl an einem Ende des Raums ausgeschaltet gestapelt wurde. Außerhalb des Raums zeigt ein auf die Wand geklebtes Foto dieselben Buchstaben, angebracht an der Seite einer gläsernen Hauswand, die einen leeren, modernen Platz und einen hell erleuchteten Innenraum mit funktionalen Tischen und Stühlen voneinander trennt, aber ansonsten ohne menschliche Anwesenheit ist. Arie Hartog erklärte, dass es sich um ein Kunstwerk handele, das Piepenbrock in Hannover angefertigt habe, wo es zwischen der Cafeteria einer großen Bank und dem Bereich hinter dem Hauptbahnhof hing, der oft von Drogenabhängigen, Trinkern, Bettlern und Obdachlosen besucht wird. An diesem ursprünglichen Ort lautete der Text: »Transparentgetrennt Szenen der Gier und Güte«. Dies ist, wenn auch nicht ohne Ambiguität, ein direkter sozialer Kommentar im Vergleich zu der Art von Standortspezifität, die Piepenbrock im Gerhard-Marcks-Haus anwendet. Für mich war das teilweise zerlegte Stück, bei dem der Originaltext aus seinem Kontext entfernt und fast bedeutungslos gemacht wurde, eine Verzichtserklärung auf jegliche soziale Rolle für Skulptur und ein Rückzug in eine Reihe von privateren oder zumindest durch die Grenzen der Kunst strengeren Anliegen. Ich bin mir nicht sicher, ob das die Lesart ist, die Piepenbrock selbst vorschlagen würde.

Im Kontext der Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus mag die Hannoveraner Arbeit weniger den Wunsch erkennen lassen, auf das Nebeneinander von Arm und Reich, von »Gewinnern« und »Verlierern« in einer modernen Metropole aufmerksam zu machen, sondern belegt vielmehr ein allgemeines Interesse an Grenzen als solche, Momente des Übergangs oder Kontrasts, wenn eine Sache (wie auch immer definiert) auf eine andere trifft. Dies zeigt sich in der Ausstellung in mehrfacher Hinsicht, am deutlichsten in ihrer Auseinandersetzung mit der Architektur des Museums – Türen, Wände – und ihrer Nutzung der Architektur als Mittel zur Strukturierung der Skulptur.

Man kann es auch daran sehen, wie Piepenbrock den Menschen mit der natürlichen Umwelt in Beziehung setzt. In Zone 3 scrollt ein Projektor durch eine Reihe von Landschaftsbildern, die meist ein Hinterland zwischen ländlich und städtisch zeigen, ohne Menschen, aber nie ohne Anzeichen menschlicher Aktivität: In Übereinstimmung mit der Ausstellung als Ganzes haben die Bilder eine Art Leere, als ob die Natur mit betäubten Augen betrachtet oder anderweitig in sicherer Entfernung gehalten würde. Wenn diese Bilder Menschheit und Natur als Thema ankündigen, wie verhalten auch immer vorgeschlagen, so ist das in Zone 7 doch faszinierender, wenn auch mehrdeutiger entwickelt. Hier werden die zwischen Wand und Fenster hängenden Neonröhren im Glas reflektiert, sodass sie sich wie glühende künstliche Äste unter das echte Laub der Bäume zu mischen scheinen, deren Äste die Fensterscheiben berühren. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, aus dem die Reflexionen nicht so offenkundig sind, scheinen reale und künstliche Äste aufeinander zuzugehen. Die Überlappung dieser beiden – künstlichen und natürlichen, gleichzeitig überlagerten und nebeneinander liegenden – Zustände schuf eine zwingende Ambiguität, einen der Momente, in denen ich mich gefangen fühlte von dem, was Piepenbrock geschaffen hatte. Zumindest war es am Morgen meines Besuchs so, als das Sonnenlicht auf der Rückseite des Umgangs weniger intensiv war. Am Nachmittag, als die Rückseite des Museums strahlender beleuchtet war, war diese Wirkung völlig verschwunden.

Considered within the context of the Gerhard-Marcks-Haus exhibition, the Hanover piece may indicate less a desire to draw attention to the juxtaposed lives of the rich and poor, the 'winners' and 'losers' in a modern metropolis, and more the evidence of a general interest in boundaries as such, the moments of transition or contrast when one thing (however defined) meets another. This can be seen throughout the exhibition in multiple guises, most obviously in her engagement with the gallery's architecture – doorways, walls – and her use of architecture as a way of structuring sculpture.

It can also be seen in the way in which Piepenbrock sets the human against the natural environment. In Zone 3 a projector scrolled through a succession of images of landscape, mostly showing a hinterland between rural and urban, without people but never without some evidence of human activity: in concordance with the exhibition as a whole, the images had a kind of blankness, as if nature was being viewed through anaesthetised eyes, or otherwise kept at a safe distance. If these images announced humanity and nature as a theme, however reticently proposed, it was one developed more intriguingly, if even more ambiguously, in Zone 7. Here the neon tubes suspended between wall and window were reflected in the glass so that they appeared to mingle, like glowing artificial branches, amongst the real foliage of the trees whose branches touched the window panes. Viewed from a different angle, so that the reflections are not so obvious, real and artificial branches seem to reach towards each other. The overlapping of these two states – with man-made and natural simultaneously overlaid and juxtaposed – created a compelling ambiguity, one of the moments when I felt captivated by what Piepenbrock had created. At least I was on the morning of my visit, when the sunlight on the back of the gallery was less intense. By the afternoon, when the back of the museum was more brilliantly lit, the effect had completely disappeared.

Guus van Engelshoven

Die szenische Route. Ein Gespräch mit Claudia Piepenbrock

Spielerisch und ungreifbar. Die Werke, die Claudia Piepenbrock in ihrer Einzelausstellung »zustand in zonen« im Gerhard-Marcks-Haus in Bremen präsentiert, offenbaren sich weder einfach noch direkt, sondern öffnen sich dem Betrachter mit der Zeit. Trotz ihrer unmittelbaren und oft abstrakten Erscheinung erfordern die von Piepenbrock gezeigten Skulpturen und Installationen einen spezifischen, verlangsamten Blick und eine erhöhte Form der Aufmerksamkeit, um ihre Bedeutung vollständig zu entfalten. Die Ausstellung präsentiert sich daher nicht als direkte Linie von A nach B oder von der geraden Form zur klaren Bedeutung. Vielmehr zeigt sie eine Reihe von sorgfältig entwickelten szenografischen Tableaus, die den Betrachter einladen, aktiv dazu beizutragen, die Geschichten, die sie beherbergen könnten, zu entwirren. Die Ausstellung bietet keine schnelle Lösung, sondern entfaltet sich als reizvoller Weg durch die geschichteten Ideen und Ansichten der Künstlerin.

The Scenic Route. A Conversation with Claudia Piepenbrock

Playful and elusive. The works presented by Claudia Piepenbrock in her solo exhibition ‘conditions in zones’ at the Gerhard-Marcks-Haus in Bremen reveal themselves neither easily nor instantly, but rather open up to the viewer over time. Despite their immediate and often abstract appearance, the sculptures and installations Piepenbrock presents require a specific kind of slowed-down gaze and a heightened form of attention in order to fully unpack their meaning. As such, the exhibition does not present itself as a direct line from A to B, or from straight form to clear meaning. Rather, it presents a series of carefully developed scenographic tableaux that invite the viewer to actively contribute to unravelling the stories they might harbour. The exhibition does not offer a quick fix, but unfolds as a scenic route through the layered ideas and views of the artist.

Guus van Engelshoven Was mir beim Laufen durch die Ausstellung besonders auffiel, ist die Art und Weise, wie deine Skulpturen und Installationen sich ihrer Umgebung bewusst zu sein scheinen. Jeder Raum präsentiert sich fast wie ein Kapitel in einem Theaterstück, ein Dekor, das Spuren von bereits stattgefundenen oder zukünftigen Handlungen zeigt. Dies sorgt

Guus van Engelshoven **What particularly struck me as I went through the exhibition is the way in which your sculptures and installations seem to be aware of their surroundings. Each room presents itself almost like a scene in a play, a decor that shows traces of actions that have already taken place or will take place in the future. This provides an interesting sense of time in an otherwise static representation of objects. Can you tell me more about the interaction between sculpture and space in your work?**

Claudia Piepenbrock **Preparing the exhibition, Arie Hartog (Director of the Gerhard-Marcks-Haus) and I had extensive discussions about the use of the rooms, the space, and how much of their overall extent the exhibition should occupy. As a result we used the entire ground floor of the museum and can therefore see the spaces on this level as something merging and overlapping. The handling of the floor plan is an important aspect of the exhibition; for example in the entrance hall, where a field of adhesive tape on the floor refers both to floor plans and earth markings in order to explicitly offer the visitor a change of position and location.**

für ein interessantes Zeitgefühl in einer ansonsten statischen Darstellung von Objekten. Kannst du mir mehr über die Interaktion zwischen Skulptur und Raum in deiner Arbeit erzählen?

Claudia Piepenbrock Im Vorfeld der Ausstellung hatten Arie Hartog (Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses) und ich ausführliche Gespräche über die Nutzung der Räume, den Platz und den Umfang, den die Ausstellung in ihnen einnehmen sollte. Was dazu führte, dass wir das gesamte Erdgeschoss des Museums genutzt haben und die Etage als etwas ineinander Übergehendes und Überschneidendes sehen können. Der Umgang mit dem Grundriss bildet einen wichtigen Aspekt in der Ausstellung; wie zum Beispiel in der Eingangshalle, in der sich ein Feld von Klebelinien auf dem Boden sowohl auf Grundrisse als auch auf Erdmarkierungen bezieht, um einen Wechsel der Position und Verortung anzubieten.

Während meines Studiums an der Hochschule für Künste Bremen begann ich Räume und Dinge als etwas Situatives zu interpretieren, in die man sich selbst hineinversetzt. Wenn du einen Raum betrittst, manifestiert sich dein Körper physisch und geistig in einer Situation. Es kann Objekte und Kombinationen von Elementen in diesem Raum geben, die Erinnerungen auslösen – Situationen, die wir mit Erlebnissen verbinden – oder Objekte, die Fantasien anregen – Situationen, die sein könnten.

Ich glaube, es entstehen Momente, in denen etwas in uns berührt wird und wir uns fragen: Wofür sind diese Objekte? Was sind das für Situationen? Wie verhalte ich mich oder verhalten wir uns – jetzt, damals und in Zukunft? Gibt es andere Möglichkeiten?

Guus van Engelshoven Deine Skulpturen haben oft die Form von sehr subtilen, fast architektonischen Eingriffen im Raum. Mehr als einmal musste ich bestimmte Ausstellungszonen erneut besuchen, um sicherzustellen, dass ich alle Werke gesehen hatte. Dadurch wird ein klares Bewusstsein für die institutionelle Architektur und die Gestaltung der Räume geschaffen.

During my studies at the University of the Arts Bremen, I began to interpret spaces and things as something situative, in the sense that you put yourself into them. When you enter a room, your body manifests itself physically and mentally within a situation. There may be objects and combinations of elements in this space that trigger memories – situations that we associate with experiences – or objects that trigger fantasies – situations that might be possible.

I believe moments occur when something is touched inside of us and we ask ourselves: What are these objects for? What are these situations? How do I behave or do we behave – now, then and in the future? Are there other possibilities?

Guus van Engelshoven **Your sculptures often take the form of very subtle, almost architectural interventions in space. More than once, I had to revisit certain zones of the exhibition to make sure that I had seen all the works. This creates an avid awareness of the institutional architecture and the way the rooms have been designed.**

Claudia Piepenbrock **I heard that some people initially missed the sheet metal installation in one of the front exhibition rooms or actually thought it was part of the building's interior. Others laughed because they imagined a public urinal. The window in the room provides a view of the street in front of the Gerhard-Marcks-Haus, a lively tableau with cars and people constantly passing by. Here I am thinking of a situation at a rest area along a motorway, also with a public 'restroom', where normally people just hurry in and out on their way to other places. However, a bench in this room invites the visitor to sit down and become a part of the situation. To watch the people passing by outside and at the same moment to see yourself in a 'passing-by' place. The movements and behaviours typically associated with these two places are juxtaposed. Such situations are exciting when doubling and distortion of the local conditions occur.**

Similar to the photo projection in the other room, points of contact are created to internalised patterns, boundaries, structures, freedom, fancied freedom and social conventions. On view is a collection of landscape photographs, for which I asked friends and other artists to create an archive of the most beautiful views seen while peeing, not because I'm necessarily interested in the act, but because I'm interested in the way we use space.

Guus van Engelshoven **The idea of a landscape or a viewpoint seems to keep recurring in the exhibition. You even created a viewpoint overlooking the main hall and your central work by blocking a passageway with a railing. Is it important for you to direct the gaze or the view of the visitor?**

Claudia Piepenbrock **Normally you can enter the central room via a double staircase. I replaced the original handrail by Gerhard Marcks with a railing that prevents access to the main hall. Through the existing stair platform and the railing, something like a plateau, a viewing platform, both a 'view point' and a 'point of view' is created, which allows a targeted view of the sculpture 'Magazin'. For the sculpture itself I knew that for these 'entrances' I needed a round space from which one can enter evenly and in which one can locate oneself, which offers a place and creates the situation of encounter, confrontation and juxtaposition.**

Claudia Piepenbrock Ich habe gehört, dass einige Leute die Blechinstallation in einem der vorderen Ausstellungsräume zunächst übersehen oder tatsächlich für die Museumsausstattung gehalten haben. Andere lachten darüber, weil sie direkt das Bild eines öffentlichen Urinals vor Augen hatten. Das Fenster im Raum gibt den Blick auf die Straße vor dem Gerhard-Marcks-Haus frei, ein lebhaftes Tableau mit Autos und Menschen, die sich ständig vorbeibewegen. Hierbei denke ich an eine Situation auf einem Rastplatz entlang einer Autobahn, auch mit einem öffentlichen »restroom«, in den man normalerweise nur hinein und hinaus eilt, auf dem Weg zu einem anderen Ort. Eine Bank in diesem Raum lädt den Besucher jedoch ein, sich zu setzen und ein Teil dieser Situation zu werden. Den vorbeiziehenden Menschen draußen zuzuschauen und im selben Moment sich selbst an einem Ort des »Vorbeiziehens« zu sehen. Dabei werden die Bewegungen und Verhaltensweisen, die typischerweise mit diesen beiden Orten verbunden sind, gegenübergestellt. Solche Situationen sind spannend, wenn Dopplung und Verzerrung der örtlichen Zustände auftauchen.

Ähnlich wie bei der Fotoprojektion im anderen Raum werden Berührungspunkte geschaffen, zu verinnerlichten Mustern, Begrenzungen, Strukturen, Freiheit, geglaubter Freiheit und gesellschaftlichen Konventionen. Zu sehen ist eine Sammlung von Landschaftsfotografien, bei denen ich Freunde und andere Künstler gebeten habe, ein Archiv der schönsten Aussichten während des Pinkelns zu erstellen, nicht weil ich unbedingt an dem Akt interessiert bin, sondern weil ich an der Art und Weise interessiert bin, wie wir den Raum nutzen.

Guus van Engelshoven Die Vorstellung einer Landschaft oder eines Aussichtspunkts scheint in der Ausstellung immer wieder aufzutreten. Du hast sogar einen Aussichtspunkt mit Blick auf die Haupthalle und deine zentrale Arbeit geschaffen, indem du einen Durchgang mit einem Geländer blockiert hast. Ist es für dich wichtig, den Blick oder den Blick des Besuchers zu lenken?

Claudia Piepenbrock Normalerweise kann man den zentralen Raum über eine zweiläufige Treppe betreten. Ich habe den ursprünglichen Handlauf von Gerhard Marcks durch ein Geländer ersetzt, das den Zugang zur Haupthalle sperrt. Durch die vorhandene Treppenplattform und das Geländer entsteht so etwas wie ein Plateau, eine Aussichtsplattform, ein »View Point« und »Point of View«, der einen gezielten Blick auf die Skulptur »Magazin« ermöglicht. Bei der Skulptur wusste ich, dass ich für diese »Eingänge« einen runden Raum brauche, von dem aus man gleichmäßig eintreten kann und in dem man sich verorten kann, der einem Platz bietet und eine Situation der Begegnung, Konfrontation und Gegenüberstellung herstellt.

Guus van Engelshoven Bei Deiner Arbeit verwendest du Materialien wie PVC, Metall, Papier und Schaumstoff. Dadurch hat die Ästhetik der Skulpturen eine Art industrielles, glattes Gefühl. Kannst du noch ein wenig von deinem Nachdenken über Material erzählen?

Guus van Engelshoven **In your work you use materials such as PVC, metal, paper and foam. As a result, the aesthetics of the sculptures have a kind of industrial, smooth feel to them. Can you talk a bit more about your material research?**

Claudia Piepenbrock **The material should be free of ready-made definitions and attributions. The three paper sculptures presented together in the exhibition seem, for example, to be part of a floating situation in which the sculptures remain for the time being. You don't know exactly what has happened or what's going to happen. We are here in a still presence. This brings me back to 'behavioural' qualities of both the works and the viewer. As with the paper sculptures, for which I produce my raw material myself in order to allow it to set in states as a mass, I analyse the respective space and its characteristics to make new situations possible in it. Through the combination of the individual elements, a newly defined area in space is created that invites people to enter, pause, try things out, be alone or be together. It is an offer to be part of the work temporarily and to go into a transitory state with the mood it creates. For me, these newly defined areas, buffer zones or transitional spaces are like side corridors, niches and cabins; places for lingering and reordering in addition to our usual spaces of experience.**

Guus van Engelshoven **As such, you seem to play not only with the expectations we might have of materials or objects, but also with the expectations we have of the rooms they inhabit. It seems to me that your aim is to introduce new ways of reading a space.**

Claudia Piepenbrock **I don't introduce new paths, but focus attention towards existing attitudes and perspectives that we have about certain spaces and situations, questioning the way we think about them and act within them. Not by using grand gestures, but through subtle settings, as is the case with the steel wire nets installed in the exhibition space. They can refer to cages or borders on the one hand, but also to the steel nets found on basketball or sports fields on the other. Or simply perceive that you are standing in a framed area with aimless paper sculptures. Behind the drawn-in wire rope work, a PVC floor creates an overlapping and double situation with the next zone, which for me has to do with the shifting of boundaries and atmospheres.**

Guus van Engelshoven **Most of the works you present here have been made especially for this exhibition. The neon words you present in the last**

Claudia Piepenbrock Das Material sollte frei von vorgefertigten Definitionen und Zuschreibungen sein. Die drei in der Ausstellung gemeinsam präsentierten Papierskulpturen scheinen beispielsweise Teil einer schwebenden Situation zu sein, in der die Skulpturen verharren. Du weißt nicht genau, was passiert ist oder was passieren wird. Wir befinden uns in unbewegter Präsenz. Damit komme ich auf die Verhaltensqualitäten sowohl der Werke als auch des Betrachters zurück. Wie bei den Papierarbeiten, für die ich mein Rohmaterial selbst herstelle, um es als Masse in Zuständen verharren zu lassen, versuche ich durch die Analyse des jeweiligen Raums entsprechend seiner Eigenschaften, neue Situationen in ihm zu ermöglichen. Durch die Zusammenstellung der einzelnen Elemente entsteht ein neu zu definierender Bereich im Raum, der zum Eintreten, Innehalten, Ausprobieren, Allein- und Zusammensein einlädt. Es ist ein Angebot, temporär mit im Werk zu sein und sich mit der davon ausgehenden Stimmung in einen vorübergehenden Zustand zu begeben. Für mich sind diese neu zu definierenden Bereiche Pufferzonen oder Übergangsräume wie Seitengänge, Nischen und Kabinen, die neben dem gewöhnlichen Erfahrungsraum einen Ort des Verweilens und der Neuordnung bieten.

Guus van Engelshoven Du scheinst nicht nur mit den Erwartungen zu spielen, die wir an Materialien oder Objekte haben könnten, sondern auch mit den Erwartungen, die wir an die von ihnen bewohnten Räume stellen. Mir scheint, dass du darauf abzielst, neue Wege des Lesens eines Raums einzuführen.

Claudia Piepenbrock Ich führe keine neuen Wege ein, sondern lenke die Aufmerksamkeit auf bestehende Einstellungen und Sichtweisen, die wir zu bestimmten Räumen und Situationen haben, und frage, wie wir darüber denken und darin handeln. Nicht mit großen Gesten, sondern durch subtile Setzungen, wie es bei den im Ausstellungsraum installierten Drahtseilarbeiten der Fall ist. Sie können sich einerseits auf Käfige oder Grenzen beziehen, andererseits aber auch auf die Stahlnetze, die man auf Basketball- oder Sportplätzen findet. Oder man kann auch einfach wahrnehmen, dass man mit ziellosen Papierskulpturen in einem eingerahmten Bereich steht. Hinter der eingezogenen Drahtseilarbeit schafft ein PVC-Boden eine überlappende und doppelte Situation mit der nächsten Zone, was für mich mit der Verschiebung von Grenzen und Atmosphären zu tun hat.

Guus van Engelshoven Die meisten der hier präsentierten Werke sind speziell für diese Ausstellung geschaffen worden. Die Neonwörter, die du im letzten Ausstellungsraum präsentierst, wurden bereits in einer Arbeit verwendet, die du 2018 für die Sparkasse Hannover gemacht hast. Warum hast du dich entschieden, sie hier in die Ausstellung zu integrieren?

Claudia Piepenbrock Die Neonarbeit aus Hannover ist eine gute und wichtige Arbeit, deswegen wollte ich sie zeigen. Sie beschreibt eine Situation des Zusammenlebens zweier ganz unterschiedlicher Gesellschaftsgruppen an einem Ort, der nur durch eine Glasscheibe voneinander getrennt ist. Die Worte beschreiben die Situation und die Eigenschaften der Gruppen. Installiert wurde der Schriftzug ursprünglich in den Fensterkassetten der Sparkasse Hannover – FirmenkundenCenter am Raschplatz, hinter dem Hauptbahnhof, wo tagsüber die Bankangestellten drinnen in der Cafeteria zu Mittag essen, während draußen auf dem Platz neben der Bank die

exhibition space were previously used in a work you did for Sparkasse Hannover (Hanover savings bank) in 2018. Why have you decided to include them in the exhibition here?

Claudia Piepenbrock The neon work from Hanover is a good and important work, that's why I wanted to show it. It describes a situation in which two very different social groups live together in a place that is only separated by a pane of glass. The words describe the situation and the characteristics of the groups. The lettering was originally installed on the glass façade of the Sparkasse Hannover – Corporate Banking Center, Hanover, Raschplatz, which is located behind the main railway station, where during the day the bankers eat lunch inside in the cafeteria, while outside on the square next to the bank the homeless and junkies sit on the stairs. Two evidently different scenes exist so close to each other, separated by this glass façade, on which I wrote the phrases 'Transparentgetrennt Szenen der Gier' (Transparent-Devided Scenes of Greed, left) and in a different colour 'Transparentgetrennt Szenen der Güte' (Transparent-Devided Scenes of Goodness, right), so that these two phrases overlapped. It was clear that I could not simply install the work in the Gerhard-Marcks-Haus, because it was a site-specific constellation for Hanover. Therefore, I reworked the letters into words that serve as footnotes on the situation in the exhibition, words like 'Transitpassagier' (transit passenger) describe the visitor.

They refer to a specific state of in-betweenness, of not being fixed yet, the open, the modular, and properties or qualities that I see in the exhibition in the Gerhard-Marcks-Haus.

Obdachlosen und Junkies auf der Treppe sitzen. Zwei offensichtlich unterschiedliche Szenen existieren so nah nebeneinander, getrennt durch diese Glasfassade, auf der ich die Sätze »Transparentgetrennt Szenen der Gier« (linkswärts) und in einer anderen Farbe »Transparentgetrennt Szenen der Güte« (rechtswärts) geschrieben habe, sodass diese beiden Sätze sich überlagerten. Es war klar, dass ich die Arbeit nicht einfach im Gerhard-Marcks-Haus installieren konnte, denn es war eine ortsspezifische Konstellation für Hannover. Deshalb habe ich die Buchstaben zu Wörtern zusammengesetzt, die als Fußnoten zur Beschreibung der Situation in der Ausstellung dienen, Wörter wie »Transitpassagier« beschreiben den Besucher.

Sie beziehen sich auf einen bestimmten Zwischenzustand des noch nicht Fixierten, des Offenseins, des Modularen und auf Qualitäten oder Eigenschaften, die ich in der Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus sehe.

Veronika Wiegartz

Verschiebungen

Claudia Piepenbrock hat ihre Ausstellung im Gerhard-Marcks-Haus »zustand in zonen« genannt. Die Ausstellungsräume sind von ihr in acht Einheiten untergliedert worden, die sie jeweils bespielt: als ein Gefüge, in dem der jeweilige Raum und die in ihm arrangierten – teilweise autonomen – künstlerischen Objekte zu einem Ganzen verschmelzen. Die von ihr definierten Zonen generieren sich jedoch nur teilweise aus dem Grundriss des Gebäudes. Sie gewinnen ihre Kraft im Gegenteil durch mehrschichtige Verschiebungen. Diese beziehen sich auf die Verlegung von Raumgrenzen ebenso wie auf die Änderung vertrauter Laufwege, von Blickachsen innerhalb des architektonischen Gefüges und Funktionen. Erst diese Verschiebungen sensibilisieren den Betrachter und machen ihn aufmerksam für das, was innerhalb der Räume passiert.

Raumgrenzen

Die Verschiebungen der Raumgrenzen setzen an neuralgischen Punkten des Grundrisses an und kalkulieren mit seiner grundsätzlich symmetrischen, an der Mittelachse des Gebäudes gespiegelten Gestalt. Die Räume des Gebäudes befinden sich auf unterschiedlichen Höhenniveaus, da es in mehreren Bauphasen entstanden ist: Die drei Ausstellungsräume des modernen Anbaus liegen ca. 80 cm tiefer als der Altbau mit einem Verbindungriegel und können über drei Treppen und einen Aufzug erreicht werden. Zwei dieser Treppen, die Haupttreppe in der Mittel- und Sichtachse des Museums sowie eine Seitentreppe, befinden sich unter Durchgängen genau auf der durch eine Wand markierten Grenze zwischen Verbindungsriegel und Anbau. Weil man sich vom Riegel in die Räume des Anbaus nach unten begibt (oder umgekehrt aus diesen heraus

Displacements

Claudia Piepenbrock named her exhibition at the Gerhard-Marcks-Haus ‘conditions in zones’. She has subdivided the exhibition rooms into eight units, each of which is individually staged: as a construct in which the given space and the – in some cases, autonomous, – art objects arranged within it meld into a whole. The zones she has defined are only partly generated from the building’s floor plan, however. They draw their power instead from displacements on multiple levels. These pertain to the relocation of room boundaries and the modification of familiar circulation routes, of visual axes within the architectural structure, and of functions. It is these displacements that sensitise viewers and make them attentive to what is happening within the spaces.

Room Boundaries

The displacements of room boundaries are positioned at neuralgic points of the floor plan and calculated with regard to its form, which is fundamentally symmetrical along the building’s central axis. The rooms of the building are at different floor heights, the museum being the result of several phases of construction: the three exhibition rooms that make up the modern annex are situated approximately 80 cm lower than the old building, with a connecting transverse space, and can be reached via three staircases and a lift. Two of these staircases, namely the main stairs in the central and visual axis of the museum and a side staircase, are located below passageways precisely at the boundary, demarcated by a wall, between the transverse space and the annex. Because of the need to descend from the transverse space into the rooms of the annex (or in the other direction, to ascend on exiting them), the staircases are located within the annex rooms. With

nach oben), befinden sich die Treppenstufen innerhalb der Räume des Anbaus. Claudia Piepenbrock aber hat sie mit zwei Eingriffen aus den Räumen herausgelöst und dem Riegel zugeordnet (Zone 4 und 6).

Die Haupttreppe in der Mittelachse des Gebäudes, definiert als Zone 4, ist dabei von der Treppe zum Balkon, vom Durchgang zu einer Sackgasse mutiert. Claudia Piepenbrock hat das gerade Geländer der zweiarmigen Treppe abmontieren lassen und das Podest mit einem schlanken, U-förmigen Geländer umgeben, um so den Zugang zu den Treppenstufen zu versperren. Was das für die Bewegungsabläufe im Haus bedeutet, darauf wird zurückzukommen sein. An dieser Stelle ist entscheidend, dass das Podest nicht mehr als Teil des Ausstellungsraums, sondern als Teil des Verbindungsriegels empfunden wird, dass vorhandene von neuen Raumstrukturen überlagert werden. Ähnlich verhält es sich mit der kleineren Treppe zu Zone 6. Am Fuß und an der Wange der Treppe ist zwischen Raumdecke und Fußboden ein durchgehendes, grobmaschiges Netz gespannt, das die kleine Treppe käfigartig umgibt und den Zugang in den vier Meter hohen Raum nur über einen Durchlass freigibt, der schmaler als die Treppe und nur so hoch wie eine Tür ist. Damit verlagert sich die Grenze zum Raum hin, das Erlebnis des Eintretens vom Kopf zum Fuß der Treppe.

Im Raum der Zone 6 selbst begegnet der Betrachter einem zweiten Netz, das, quer von Längswand zu Längswand gezogen, ungefähr ein Sechstel von Grundriss und Raumvolumen abtrennt und Zone 7 zuschlägt. Eine Grenze wird folglich nicht mehr durch die Wand, sondern durch das Netz definiert. Auch hier ermöglicht nur ein schmaler Durchgang den Übergang von einer Zone zur nächsten. Der Raum selbst wird durch das eingezogene Netz kleiner; die vom Eingriff ausgehende Kraft aber ist groß, weil es sich bei diesem Ausstellungsraum um einen symmetrischen, an der Mittelachse des Gebäudes gespiegelten Baukörper handelt, dessen Pendant, Zone 8, in seinem ganzen, ungestörten Volumen erlebbar ist. Mit den beiden beschriebenen Netzen, deren räumliche Platzierung Zone 6 definiert, hat Claudia Piepenbrock mit minimalen Mitteln die grundsätzliche architektonische Symmetrie des Anbaus mit zwei gleichen, außen liegenden Räumen betont (Abweichung von dieser Symmetrie durch das Quernetz) und gleichzeitig darauf verwiesen, dass diese Symmetrie nicht absolut ist, sondern durch den (nachträglichen) Einbau der Treppe und eines Zugangs zum Aufzug gestört wird (Betonung der Situation durch das Netz an der Treppe).

Die mehrfache Verschiebung von Raumgrenzen charakterisiert auch Zone 7, von der bereits die Rede war. Ungefähr zur Hälfte breitet sie sich in einem Umgang aus, der den hinteren Abschluss des Museumsgebäudes bildet, symmetrisch zur architektonischen Mittelachse angelegt ist und den Zugang zu den drei Ausstellungsräumen des Anbaus an deren Rückseite ermöglicht. Das Besondere dieses Umgangs besteht darin, dass er nicht von einer Rückwand, sondern von einer umlaufenden Fensterfront abgeschlossen wird, die das Gebäude optisch mit den dahinter liegenden, parkartigen Wallanlagen verbindet. Diese sehr markante Fensterfront dominiert normalerweise den Raum und macht ihn als abgeschlossene Einheit erlebbar. Aber Zone 7 breitet sich eben nicht nur in diesem Umgang aus, sondern sie reicht – bis zum quergespannten Netz – in den Ausstellungsraum von Zone 6 hinein. Der Betrachter wird dadurch in Zone 7 ums Eck geführt und erlebt den überraschenden Moment zweier völlig unterschiedlicher Raumqualitäten. Auf der gegenüberliegenden Seite folgt Zone 7 nicht vollständig dem Verlauf der raumbestimmenden Fenster, sondern endet bereits auf der Höhe einer innenliegenden Nische. Die räumliche Definition von Zone 7 nimmt in diesem Bereich also nicht die markante Außenwand, sondern die zurückgenommene Innenwand des Umgangs auf. Ihren optischen Zusammenhalt erhält Zone 7 dabei durch nichts anderes als ein durchgängig auf dem Boden verlegtes Stück durchsichtiges PVC, das gleichermaßen Zusammengehörigkeit wie Grenzen vermittelt. Das PVC hat jedoch noch einen zweiten Effekt, es spiegelt das, was sich auf oder über ihm befindet. Claudia Piepenbrock hat in Zone 7 im Bereich von Nische und Fensterfront mit einer Lichtinstallation aus gelben, individuell gebogenen Neonröhren gearbeitet. Diese spiegeln sich nicht nur im PVC-Fußboden, sondern auch mehrfach in den Fenstern und lösen damit die bestehenden Raumgrenzen optisch in den Außenraum auf.

Bewegungsrichtungen, Blickachsen und Funktionen

Eine weitere Verschiebung von Raumgrenzen wurde bisher unterschlagen. In Zone 1, in der sich auch der Eingang des Museums befindet, trifft der Betrachter auf eine Bodenzeichnung aus Klebeband, die die Ausdehnung des Eingangsraums durchbricht und sich unter dem Durchgang in der Mittelachse des Gebäudes bis in den Verbindungsriegel ausdehnt.

two interventions, however, Claudia Piepenbrock has disconnected them from the rooms and assigned them to the transverse space (Zones 4 and 6).

The main staircase in the central axis of the building, defined as Zone 4, has consequently mutated from stairway to balcony, from passageway to dead-end. Claudia Piepenbrock has had the straight rail of the double-sided staircase removed and the landing completely surrounded with a slender, U-shaped railing so as to obstruct access to the steps. What this means for the flows of movement in the building is a matter to be returned to later. The crucial fact at this point is that the landing is no longer felt to be part of the exhibition room but part of the connecting transverse space; that existing spatial structures are superimposed with new ones. A similar observation is true of the smaller staircase assigned to Zone 6. Secured at the foot and at the sidewall of the staircase and stretched from floor to ceiling, the small staircase is surrounded, cage-like, by large-mesh netting which gives access to the 4-metre high space only via an opening that is narrower than the stairway and no higher than a door. This shifts the boundary towards the room, and the experience of entering it from the head to the foot of the staircase.

Within the space of Zone 6 itself, viewers encounter a second net which, stretched diagonally from one lateral wall to the other, partitions off about one-sixth of the floor area and spatial volume, adding it to Zone 7. It follows that a boundary is no longer defined by the wall but by the net. Here, too, only a narrow passageway makes it possible to transition from one zone to the next. While the installed netting makes the space itself smaller, the power emanating from the intervention is all the greater because this exhibition room is a symmetrical element, mirrored along the building's central axis, whose pendant, Zone 8, can be experienced in its full, undisrupted volume. With the two nets described, whose spatial placement defines Zone 6, Claudia Piepenbrock has used minimal means to emphasise the fundamental architectural symmetry of the annex with its two identical, outer rooms (introducing divergence from this symmetry by means of the diagonal net), while showing at the same time that this symmetry is not absolute, but is disrupted by the (later) installation of the staircase and access to the lift (emphasising the situation with the netting around the steps).

The multiple displacement of spatial boundaries also characterises Zone 7, which has already been mentioned. Around half of this extends along an ambulatory corridor which forms the rear end of the museum building, is designed symmetrically to the architectural central axis, and enables access to the three exhibition rooms of the annex behind it. What is special about this corridor is that it is not closed by a rear wall but by an all-round window facade, which links the building optically with the parklike ramparts situated to its rear. This very striking glass facade normally dominates the space, allowing it to be experienced as an enclosed unit. But Zone 7 not only spreads out along this corridor but extends – as far as the diagonally stretched net – into the exhibition room of Zone 6. Thus, viewers in Zone 7 are led around the corner, where they experience the surprising moment of two completely different spatial qualities. On the opposite side, Zone 7 does not follow the full course of the space-defining windows but ends sooner, level with an internal niche. In this area, then, the spatial definition of Zone 7 does not take up the striking outer wall but rather the subdued internal wall of the corridor. The optical coherence of Zone 7 is achieved with nothing other than a piece of transparent PVC laid on the floor throughout, which conveys both cohesion and boundaries at once. A second effect of the PVC, however, is that it reflects whatever is on or above it. In Zone 7, in the area of the niche and the window façade, Claudia Piepenbrock has worked with a light installation made from yellow, individually shaped neon tubes. These reflect not only in the PVC floor covering but also many times over in the windows, optically dissolving the existing room boundaries into the exterior space.

Directions of Movement, Axes of Vision and Functions

A further displacement of room boundaries has been passed over until now. In Zone 1, which also houses the museum entrance, the viewer comes across a floor drawing made from adhesive tape, which breaks through the expanse of the entrance foyer and extends beneath the passageway in the central axis of the building, ending in the transverse space. The drawing beckons viewers into the building. It is the normal direction in which they would move, and they would typically proceed to the double-sided staircase and, from it, enter the large central exhibition room. But they cannot. The natural and often observed impulse of the visitors' movement is blocked by the railings. They can pause and look into Zone 5 from the elevated position, but must then turn around and choose a route via one of the side rooms. The museum's principal room can only be accessed from the rear, via the corridor. The latter, part of the spectacular Zone 7, is thereby strengthened in its function as an element connecting the individual exhibition rooms: half of the museum being explored can no longer be accessed from the front, only from behind.

But on arriving at the railing and being confronted with the fact of a non-functional staircase, visitors could equally turn around and move towards Zones 2 and 3, the two side exhibition rooms at the front. Zone 2 awaits them roughly centrally, with an L-shaped bench as the sole freestanding object in this room. The angularity of the bench has a crucial function to perform: it opens itself to visitors entering the room, inviting them to take a seat, and thus defines not only its frontal side but also at the same time the viewing direction of those who sit down on it: they will be looking out onto the street through the room's three windows. The viewer's gaze is thus diverted away from the walls, as supports for possible exhibits, towards what is happening outside the building in the street. The sheet-steel cladding that runs around the other three walls, part of the artistic intervention, is only reinforced in its effect as apparent wall protection in an inhospitable location (a corridor, waiting room or public toilet). In Zone 3 on the opposite side of the building, by contrast, the view through the window into the real surroundings is diverted and visitors are instead invited to immerse themselves in a series of landscape photographs, arranged in pairs and projected onto a free-standing screen. Not all of these landscapes have been photographed by Claudia Piepenbrock herself; some of them have been sent to her – 'Best pee view' images, captured on hikes while stopping to answer a call of nature and characterised by the inevitably chance choice of location combined with the experi-

Die Zeichnung zieht den Betrachter in das Gebäude hinein. Das ist seine normale Bewegungsrichtung und er würde sich typischerweise zur zweiarmigen Treppe begeben, um von dort den großen, mittleren Ausstellungsraum zu betreten. Das aber kann er nicht. Der natürliche, oft zu beobachtende Bewegungsimpuls der Besucher wird durch das Geländer gestoppt. Sie können verharren, aus der erhöhten Position in Zone 5 schauen, müssen sich dann aber umwenden und den Weg über einen der Seitenräume wählen. Der Hauptraum des Museums lässt sich nur von der Rückseite, vom Umgang aus, betreten. Dieser, Teil der eindrucksvollen Zone 7, wird dadurch in seiner Funktion als Verbindungselement der einzelnen Ausstellungsräume gestärkt: die Hälfte des Museums wird bei der Erkundung nicht mehr von vorne, sondern von hinten erschlossen.

Der Besucher könnte sich, angelangt am Geländer und mit der Tatsache einer funktionslosen Treppe konfrontiert, aber auch umwenden und die Zonen 2 und 3, also die beiden vorderen seitlichen Ausstellungsräume aufsuchen. Zone 2 wartet dabei ungefähr in der Mitte mit einer L-förmigen Bank als einzigem freistehendem Objekt in diesem Raum auf. Der Winkelform der Bank kommt dabei eine entscheidende Funktion zu: Sie öffnet sich dem in den Raum eintretenden Besucher, lädt ihn dadurch zum Sitzen ein, definiert darüber ihre Vorderseite und damit gleichzeitig auch die Blickrichtung desjenigen, der sich auf ihr niederlässt. Er wird durch die drei Fenster des Raums nach draußen auf die Straße blicken. Der Blick des Besuchers wird also umgelenkt, weg von den Wänden als Träger möglicher Exponate, hin zu dem, was außerhalb des Hauses auf der Straße passiert. Die an den drei übrigen Wänden umlaufende Verkleidung aus Stahlblech, Teil der künstlerischen Intervention, wird dadurch in ihrer Wirkung als vermeintlicher Wandschutz an einem unwirtlichen Ort (Flur, Wartehalle, öffentliche Toilette) eher noch gestärkt. In der gegenüberliegenden Zone 3 hingegen ist der Blick durch die Fenster in die reale Umgebung verstellt und der Besucher wird stattdessen eingeladen, sich in eine Reihe von paarweise angeordneten Landschaftsfotografien, die per Projektion auf einem Leinwandgestell erscheinen, zu versenken. Diese Landschaften sind nicht alle von Claudia Piepenbrock selbst aufgenommen, sondern ihr teilweise zugeschickt worden – »Best pee view«, Bilder, die auf Wanderungen im Rahmen der kleinen Notdurft entstanden und davon bestimmt sind, die von der Handlung abhängige Zufälligkeit des Orts mit der Erfahrung seiner besonderen Schönheit zu verbinden. Auch dies ist eine Verschiebung, weg vom stillen Ort hin zum öffentlichen Point de vue.

Eine Bedeutungsverschiebung hat schließlich auch die Installation aus Leuchtbuchstaben in Zone 8 erfahren. Die Arbeit »Transparentgetrennt Szenen der Gier und Güte« befand sich ursprünglich im FirmenkundenCenter der Sparkasse Hannover und war dort im Erdgeschoss an der großen Fensterfront angebracht, die die durchgestylte Kantine der Mitarbeiter von der unwirtlichen Atmosphäre des Platzes hinter dem Bahnhof mit all seinen sozialen Herausforderungen trennt. Der zweimal, in beide Leserichtungen montierte Schriftzug aus jeweils blauen beziehungsweise weißen Buchstaben unterscheidet sich nur durch das letzte Wort, Gier (Blick von außen nach innen) und Güte (Blick von innen nach außen), und spielt damit auf die hier unvermittelt aufeinandertreffenden Parallelwelten an. Für die Installation im Museum sind aus den vorhandenen Buchstaben neue Wörter entstanden: Transit, Passagier, Grenze, Station. Es handelt sich um Begriffe, die Claudia Piepenbrock in diesem Kontext nicht politisch, sondern auf die Situation im Museum bezogen wissen will: Sie umschreiben die Bewegung des Besuchers

ence of its special beauty. This, too, is a displacement; what was a quiet spot is turned into a public viewing point.

Finally, there has been a semantic displacement in the installation of neon letters in Zone 8. The work 'Transparent-getrennt Szenen der Gier und Güte' [Transparent-Divided Scenes of Greed and Goodness] was originally located in the Corporate Banking Center of Hanover's Sparkasse, where it was installed on the ground floor along the large glass façade that separated the stylish staff canteen from the inhospitable atmosphere of the public square behind the railway station with all its social challenges. The slogans, mounted twice to be read from both sides, in blue and white letters respectively, only differ at the final word – 'Gier' [greed] (looking inward from outside) and 'Güte' [goodness] (looking outward from inside) – and allude to the parallel worlds that directly collide here. For the installation in the museum, new words have taken shape from the existing letters: Transit, Passagier, Grenze, Station [transit, passenger, border, station]. These are concepts which, in this context, Claudia Piepenbrock does not mean to be understood politically but in relation to the situation in the museum: they describe the movement of the visitor (passenger, transit) through the zones of the artistic work (station, borders).

To conclude, visitors also find themselves confronted with displacements of function within the exhibition, which require them to bring to it a certain assuredness of reception and action. The sculptural objects are predominantly made from materials known to everyone from everyday life: metal and foam arouse feelings of familiarity in the visitor, so the objects do not exude any awe-inspiring distance. However, they are designed: they evince craftsmanlike professionalism in the assembly of the individual parts, balanced colour compositions through the use of different foams, and clear, geometrically-oriented forms in which nothing has been left to chance. Their artistic value, particularly when exhibited in the museum, is beyond doubt. Is it permissible to touch them, walk inside, sit on them? Yes, it is. Some of Claudia Piepenbrock's objects are intended for direct interaction with visitors. They are envisaged as spaces of special quality or as benches on which to linger. As to testing how far to go, whether to displace the function away from artistic

(Passagier, Transit) durch die Zonen der künstlerischen Arbeit (Station, Grenzen).

Zum Schluss sieht sich der Besucher innerhalb der Ausstellung auch mit Funktionsverschiebungen konfrontiert, die ihm eine gewisse Souveränität in Rezeption und Handeln abverlangen. Die skulpturalen Objekte sind überwiegend aus Materialien gefertigt, die jedermann aus dem Alltag kennt: Metall und Schaumstoff wecken beim Besucher vertraute Gefühle, sodass von den Objekten keine Respekt erheischende Distanz ausgeht. Allerdings sind sie gestaltet: Sie verfügen über handwerkliche Professionalität in der Zusammenfügung der einzelnen Teile, über ausgewogene Farbkompositionen durch die Verwendung verschiedener Schaumstoffe und über klare, an der Geometrie orientierte Formen, an denen nichts dem Zufall überlassen worden ist. Ihr künstlerischer Wert, zumal ausgestellt im Museum, steht außer Frage. Darf man sie berühren, darf man eintreten, darf man sich setzen? Ja, man darf. Einige der Objekte sind von Claudia Piepenbrock für die direkte Interaktion mit dem Besucher vorgesehen. Sie sind als Räume mit besonderer Qualität oder als Bänke zum Verweilen gedacht. Auszuloten, wie weit man geht, ob man die Funktion weg vom künstlerischen Objekt hin zum Gebrauchsgegenstand verschiebt, und wieviel Respekt es benötigt, um beide Anwendungsbereiche miteinander zu vereinen, das wird dem Besucher überlassen.

Claudia Piepenbrock arbeitet sehr subtil. Mit wenigen, optisch leichten und lichten Objekten hat sie 500 Quadratmeter mühelos bespielt. Kein Raum ist überfrachtet, sondern hat durch präzise Eingriffe seinen besonderen Charakter erhalten. Der Besucher als ganz entscheidender Mitspieler im künstlerischen Arrangement hat Luft sich zu bewegen, hat Luft sich einzulassen und hat Luft das Angebotene ganzheitlich zu erfahren. Das ist souverän.

object and towards utility object, and how much respect is necessary to unify both functional aspects, this is left up to the visitor.

Claudia Piepenbrock works with great subtlety. With a small number of optically light and sparse objects, she has taken possession of 500 square metres effortlessly. No room is overloaded, yet each has acquired its special character through precise interventions. The visitor, a very crucial collaborator in the artistic arrangement, has room to move, room to engage and room to experience holistically what is on offer. Assured indeed.

Werke in der Ausstellung
Works in the Exhibition

Zone 1
Einleitung, Eingangshalle, 2019
Papier, Schaumstoffe, Stahl, Klebeband, 152 x 250 x 57 cm
Markierung im Foyer wechselt alle 2 Wochen
3 Prints, Öl auf Makulaturpapier, gerahmt, 110 x 180 x 6 cm
Besitz der Karin und Uwe Hollweg Stiftung
Introduction, entrance hall, 2019
paper, foam, steel, adhesive tape, 152 x 250 x 57 cm
Marking in the foyer changes every 2 weeks
3 prints, oil on recycling paper, framed, 110 x 180 x 6 cm
Collection Karin und Uwe Hollweg Stiftung

Zone 2
Einholstelle, Fenster zur Straße, 2019
36 Bleche, Acryl, 110 x 74 x 7 cm
2 Stahlrahmen, Schaumstoff, 145 x 200 x 12 cm
2 Stahlbänke, Schaumstoff, 74 x 150 x 50 cm
Collection point, window to the street, 2019
36 metal sheets, acryl, 110 x 74 x 7 cm
2 steel frames, foam, 145 x 200 x 12 cm
2 steel benches, foam, 74 x 150 x 50 cm

Zone 3
Repeeview, Fenster zum Garten, 2019
Fotoprojektion, Stahldisplay, Pergamentpapier, Beamer
Fotoarchiv: Best pee view
Schaumstoffblock, 200 x 90 x 70 cm
Print, Öl auf Makulaturpapier, gerahmt, 110 x 180 x 6 cm
Besitz der Karin und Uwe Hollweg Stiftung
Repeeview, Window to the garden, 2019
Photo projection, steel display, parchment paper, beamer
Photo archive: Best pee view
Foam block, 200 x 90 x 70 cm
Print, oil on recycling paper, framed, 110 x 180 x 6 cm
Collection Karin und Uwe Hollweg Stiftung

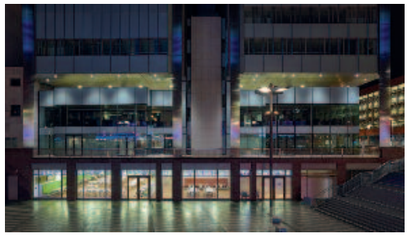
Zone 4
Plateau, zweiläufige Treppe, 2019
Stahlgeländer, 114 cm hoch
Plateau, double staircase, 2019
Steel railing, 114 cm high

Zone 5
Magazin, Neue Halle, 2019
Stahl, Blech, Schaumstoff, 200 x 440 x 440 cm
Magazine, New Hall, 2019
steel, sheet metal, foam, 200 x 440 x 440 cm

Zone 6
In the yard, mit Stufen und Aufzug, 2019
4 Drahtseilflächen, 170 x 130 x 0,2 cm; 400 x 170 x 0,2 cm;
400 x 600 x 0,2 cm, 400 x 600 x 0,2 cm
3 Papierskulpturen auf Metallgestell, 196 cm hoch;
156 cm hoch; 158 cm hoch
In the yard, with steps and elevator, 2019
4 wire rope planes, 170 x 130 x 0,2 cm; 400 x 170 x 0,2 cm;
400 x 600 x 0,2 cm, 400 x 600 x 0,2 cm
3 paper sculptures on metal frame, 196 cm high;
156 cm high; 158 cm high

Zone 7
Floating mit Blick zum See, 2019
PVC, transparent, 36 qm
2 Schaumstoffskulpturen, Holz, 162 x 90 x 51 cm;
63 x 170 x 55 cm
7 Neonröhren, Transformatoren, Kabel
Floating with view to the lake, 2019
PVC, transparent, 36 sq
2 foam sculptures, wood, 162 x 90 x 51 cm;
63 x 170 x 55 cm
7 neon tubes, transformers, cables

Zone 8
TRANS, 2019
67 Neonbuchstaben, Aluminiumrahmen,
Transformatoren, Kabel, Buchstaben jeweils 44 cm hoch;
Rahmen jeweils 60 cm hoch
Foto: Transparentgetrennt Szenen der Gier und Güte, 2018
Sparkasse Hannover – FirmenkundenCenter am Raschplatz
(temporäre Installation)
TRANS, 2019
67 neon letters, aluminium frame,
Transformers, cables, letters each 44 cm high;
Frame each 60 cm high
Photo: Transparentgetrennt Szenen der Gier und Güte
[Transparent-Devided Scenes of Greed and Goodness], 2018
Sparkasse Hannover – Corporate Banking Center, Hanover,
Raschplatz (temporary Installation)



Biografie
Claudia Piepenbrock

* 1990 in Paderborn
lebt und arbeitet in Bremen und Lichtenau
www.claudia-piepenbrock.de

Biography
Claudia Piepenbrock

*** 1990 in Paderborn**
Lives and works in Bremen and Lichtenau
www.claudia-piepenbrock.de

Ausgewählte Ausstellungen

2019 VON STEG ZU STEG, Kunstverein Cuxhaven, Cuxhaven (E)
on hollows, Josef Filipp Galerie Leipzig, Leipzig (E)

2018 Transparentgetrennt, Sparkasse Hannover – FirmenkundenCenter am Raschplatz, Hannover (E)
lauf, Kunstverein Osterholz-Scharmbeck

2017 Blaues Zeitembargo, Kunstverein Hannover (E)
Chronisten der Darstellung, Kunsthaus, Essen (E)
Conditions of production, Eleftheria Tseliou Gallery, Athen, Griechenland
Vordemberge-Gildewart Stipendium 2017, kestner gesellschaft, Hannover

2016 In the Making, Reiter prospect, Berlin
Tabula rasa, Josef Filipp Galerie, Spinnerei, Leipzig
Trafo of Art, OnArte, Minusio, Schweiz
Heal the World, Weserburg/Museum für moderne Kunst, Bremen

2015 LOT, China Town, Toronto, Kanada
LOT, North End Studios, Detroit, USA

Selected Exhibitions

VON STEG ZU STEG, Kunstverein Cuxhaven, Cuxhaven (S)
on hollows, Josef Filipp Galerie Leipzig, Leipzig (S)

Transparentgetrennt, Sparkasse Hannover – Corporate Banking Center, Hanover, Raschplatz (S)
lauf, Kunstverein Osterholz-Scharmbeck

Blaues Zeitembargo, Kunstverein Hannover, Hanover (S)
Chronisten der Darstellung, Kunsthaus, Essen (S)
Conditions of production, Eleftheria Tseliou Gallery, Athen, Greece
Schorlarship Vordemberge-Gildewart 2017, kestner gesellschaft, Hanover

In the Making, Reiter prospect, Berlin
Tabula rasa, Josef Filipp Galerie, Spinnerei, Leipzig
Trafo of Art, OnArte, Minusio, Switzerland
Heal the World, Weserburg/Museum für moderne Kunst, Bremen

LOT, China Town, Toronto, Canada
LOT, North End Studios, Detroit, USA

Preise, Stipendien und Residenzen

2016 Preis des Kunstvereins – Atelierstipendium Villa Minimo, Hannover
Karin Hollweg Preis, Bremen
Artist in Residence, New Materiality, Banff Centre, Banff, Kanada

2015 Artist in Residence, Fortress Studios, Detroit, USA
DAAD ISAP Stipendium, Guelph, Kanada

2014 Paula Modersohn-Becker-Nachwuchspreis, Worpswede
Förderpreis »Junge Kunst«, Paderborn

Prizes, Scholarships and Residencies

Preis des Kunstvereins – Residency Villa Minimo, Hanover
Karin Hollweg Preis, Bremen
Artist in Residence, New Materiality, Banff Centre, Banff, Canada

Artist in Residence, Fortress Studios, Detroit, USA
DAAD ISAP Scholarship, Guelph, Kanada

Paula Modersohn-Becker-Nachwuchspreis, Worpswede
Förderpreis ‘Junge Kunst’, Paderborn

Dank

Dies ist der Raum und Rahmen in dem ich für die Unterstützung, das Vertrauen und die Stärkung danken möchte.

Dank an André Sassenroth für jede freie Minute, wie auch meiner Familie Ulrike, Reinhard und Christoph Piepenbrock. An die Girls, für die Bilder der »pee view«-Serie und Hilfe bei den Knüpfarbeiten, Isabell Wibbeke, Christina Tzamalidis, Charlotte und Tui Miles-Hemopo, Rebecca Chernow, Ana Lardrot, Gerke Handelmann, Susanne Schuberth. Julian Wagner für Unterstützung bei der Projektion. Gisela Salmen, Karin und Torsten Bauer, Peter Garbers, Andreas Augsburg für die Zusammenarbeit und Produktion. Tim Reinecke wie Elise Müller für die Gespräche. Rüdiger Lubricht und Franziska von den Driesch für die fotografischen Reproduktionen und Catrin Bäuerle für die grafische Realisierung dieses Buchs.

Ein ganz großer Dank für den Zuspruch und die Förderung an Karin und Uwe Hollweg, Andreas Kreul, Stefan Becker, an die Sparkasse Hannover, Arie Hartog, das ganze Team des Gerhard-Marcks-Hauses und an den Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Haus e. V.
Danke.

* auch an viele weitere Menschen in meiner Umgebung

Claudia Piepenbrock

Thanks

This is the space and framework in which I would like to thank for support, confidence and strengthening.

Thanks to André Sassenroth for every free minute, as well as to my family Ulrike, Reinhard and Christoph Piepenbrock. To the girls, for the pictures of the »pee view«- series and help with the knotting, Isabell Wibbeke, Christina Tzamalidis, Charlotte and Tui Miles-Hemopo, Rebecca Chernow, Ana Lardrot, Gerke Handelmann, Susanne Schuberth. Julian Wagner for support at the projection. Gisela Salmen, Karin and Torsten Bauer, Peter Garbers, Andreas Augsburg for cooperation and production. Tim Reinecke and Elise Müller for the conversations. Rüdiger Lubricht and Franziska von den Driesch for the photographic reproductions and Catrin Bäuerle for the graphic realization of this book.

A big thanks for the encouragement and support to Karin and Uwe Hollweg, Andreas Kreul, Stefan Becker, the Sparkasse Hannover, Arie Hartog as well as the whole team of the Gerhard-Marcks-Haus and the Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Haus e. V.
Thank you.

*** also to many other people in my environment**

Claudia Piepenbrock

Impressum
Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This book is published on the occasion of the exhibition
Claudia Piepenbrock »zustand in zonen«
Claudia Piepenbrock ‘conditions in zones’

Gerhard-Marcks-Haus, Bremen
25. August bis 17. November 2019
25 August to 17 November 2019
www.marcks.de

Herausgegeben von der
edited by
Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

ISBN: 978-3-924412-94-4

Bibliografische Information
bibliographic information
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.dnb.de.

Redaktion deutsch
editing German
Bettina Berg, Mirjam Verhey, Veronika Wiegartz

Redaktion englisch und Übersetzung
editing English and translation
Deborah Shannon, Academic Text & Translation, Berlin

Gestaltung
design
bäuerlegestaltung, Bremen

Druck
printed by
Girzig+Gottschalk GmbH, Bremen

Museumsteam
team of the museum
Bettina Berg, Michel Chiwemo,
Kerstin Dziarnowski, Ralf Harders,
Arie Hartog, Petra Heimann, Rolf Kock,
Beate Mönster, Silke Niebuhr,
Angelika Reichelt, Tim Reinecke,
Susanne Schmidt, Anna Schrader,
Mirjam Verhey, Jolanta Vitkauskaitė,
Alphonse Wagener, Veronika Wiegartz

© Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

© für die Gestaltung
for the design
bäuerlegestaltung, Bremen

© für die abgebildeten Werke
bei der Künstlerin
for the works of art by the artist

Fotonachweis
photographic credit
Alle Fotos
all photos
Rüdiger Lubricht, Worpswede
Assistenz
assistance
Miklas Wrieden

Außer
except
S. 43
p. 43
Franziska von den Driesch

S. 47
p. 47
Catrin Bäuerle

S. 57, 65
p. 57, 65
Clemens Born

gerhard
marcks
haus

9 783924 412944