

# POESIE DER ELEMENTE

Begleitheft  
Wilhelm-Hack-Museum  
09/03/2024 - 21/04/2025

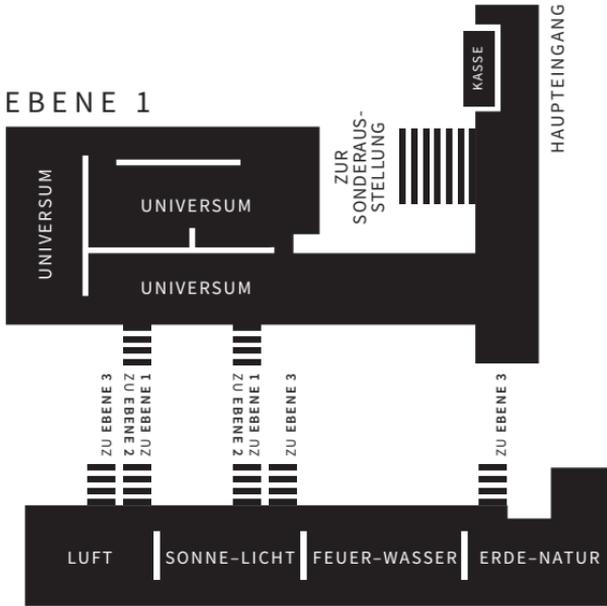


Mit seiner etwa 10.000 Werke umfassenden Sammlung ist das Wilhelm-Hack-Museum das bedeutendste Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Rheinland-Pfalz. Neben ausgewählten Werken des Mittelalters zeichnet die Sammlung in konsequenter Weise die Entwicklung der Abstraktion im 20. Jahrhundert nach. Diese lässt sich über Expressionismus, Konstruktivismus, De Stijl und Konkrete Kunst bis in die Gegenwart nachverfolgen. Seit 2009 wird der Reichtum der Sammlung zudem in jährlich wechselnden Ausstellungen mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten präsentiert. Diesem Konzept liegt die Idee zugrunde, neben den bedeutungsschweren Meisterwerken der Sammlung den Blick immer wieder auf Neu- und Wiederentdeckungen in den Beständen zu lenken. Die zumeist inhaltlichen und nicht chronologischen Gegenüberstellungen bieten kontinuierlich neue Sichtweisen auf die Sammlung und bergen oftmals überraschende Erkenntnisse. Ein Museum in Bewegung sowie das Aufbrechen eines festen Kanons entsprechen heute mehr denn je dem Geist unserer Gegenwart.

**HERZLICH WILLKOMMEN**

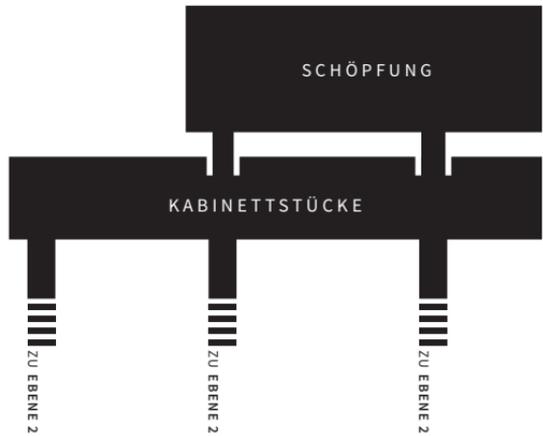
im Wilhelm-Hack-Museum

## EBENE 1



## EBENE 2

## EBENE 3



UNIVERSUM

S. 07

LUFT

S. 19

SONNE – LICHT

S. 27

FEUER – WASSER

S. 35

ERDE – NATUR

S. 45

SCHÖPFUNG

S. 53

# POESIE DER ELEMENTE

09/03/2024 - 21/04/2025

Ob Philosophie, Alchemie, Religion, Esoterik, Naturwissenschaft oder Kunst: Seit Jahrhunderten beschäftigen sich unterschiedlichste Disziplinen mit der Lehre der vier Elemente. Die Idee, dass die Erde bzw. das gesamte Universum aus Feuer, Wasser, Erde und Luft zusammengesetzt ist, entsteht bereits in der Antike. Nach Aristoteles existiert zudem ein fünftes Element, das er Äther bzw. Quintessenz nennt und als nichtweltlichen Stoff bezeichnet. Dennoch setzt sich die Bezeichnung der Vier-Elemente-Lehre durch, die in diesen ein Urprinzip mit transformativen Kräften erkennt, das gleichzeitig dynamisch und immer gültig ist. Diese Idee bleibt ein bedeutender Orientierungspunkt allen Wissens bis zur Aufklärung. Mit dem Aufkommen neuer Entdeckungen und Erkenntnisse in den Naturwissenschaften, im Besonderen in der Chemie, wird der Begriff Element umgedeutet. Darunter versteht man nun Stoffe, die nicht weiter trennbar sind; das Periodensystem ordnet diese.





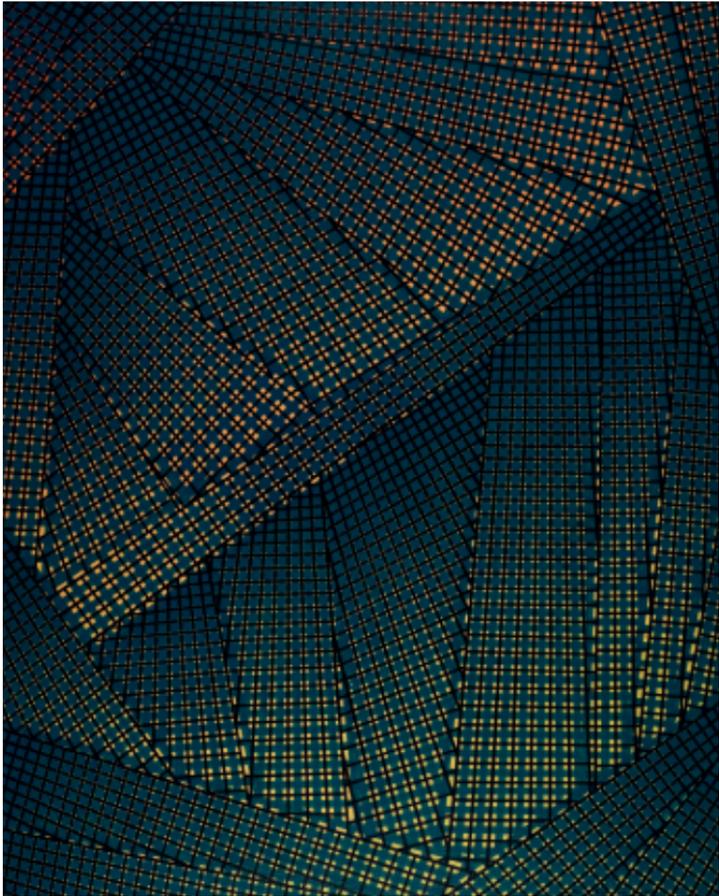
**Thomas Ruff**, *3h 10 min – 60° 2/2*, 1990,  
Photographie auf Plexiglas, 260 × 188 cm

Die Entstehung der Erde und des Universums stellt die Wissenschaft weiterhin vor zahlreiche ungelöste Fragen. Gab es einen Urknall, der alles entstehen ließ? Durch was wurde dieser ausgelöst und was existierte davor? Herrschte unendliches Chaos oder unendliches Nichts? Moderne Technologien haben in den letzten Jahrzehnten zahlreiche neue Erkenntnisse befördert. Reisen ins Weltall scheinen – zumindest mit dem nötigen Kleingeld – bald möglich zu sein, um die Faszination Unendlichkeit selbst erleben zu können. Und auch die Kunst zeigt sich hingezogen zu den unendlichen Weiten des Universums, die nicht nur das Sehen selbst, sondern auch die Vorstellungskraft herausfordern. In seiner Serie *Sterne*, die zwischen 1989 und 1992 entstanden ist, verwendet **Thomas Ruff** Negative des European Southern Observatory (ESO), das sich in den chilenischen Anden befindet. Das übergroße Format, in das der Künstler einen Ausschnitt der Aufnahme überführt, lässt die Betrachtenden in die kosmischen Welten eintauchen. Diese Welten entsprechen allerdings nicht der Wirklichkeit. Die Belichtungszeit von zwei Stunden lässt Himmelskörper neben einander erscheinen, die in dieser Form nicht sichtbar wären. Die Darstellung zeigt eine räumliche und zeitliche Gleichzeitigkeit, die so nicht existiert. Dies kann vielleicht als Verweis darauf gelesen werden, dass die Idee von

der wahrhaften Abbildbarkeit des Kosmos trotz hochtechnologischer Möglichkeiten immer noch utopisch ist.

Das Netz aus Strukturen, die **Mario Nigro** in *Spazio totale: simultaneità drammatiche divergenti* schafft, entfaltet ebenfalls einen unendlichen Bildraum. Flächen überlagern sich und lassen dennoch immer wieder Öffnungen entstehen, die den Betrachtenden ein Dahinter suggerieren, jedoch ohne dieses aufzulösen. Der Blick versucht immerzu in die Tiefe des Bildes vorzudringen und verliert sich dort im Dunklen.

Die Auseinandersetzung mit der Expansion des Bildraums in die Unendlichkeit und der dynamischen Energie, die diesen durchdringt zeigt sich ebenso bei **Jackson Pollock**. Sein Verständnis von Malerei als eine Darstellung ohne Anfang und ohne Ende, die über die Leinwandgrenzen hinaus expandiert, wird in *Comet* mit der Unendlichkeit des Alls zusammengeführt. Im Entstehungsjahr des Bildes 1947 waren am Himmel sichtbare Kometen und weitere astronomische Phänomene ein medial vielbesprochenes Thema. Das Reisen zum Mond sollte einige Jahre später kaum vorstellbare Wirklichkeit werden. In Pollocks Atelier entstanden in diesem Jahr vier Gemälde, die sich in diesem Themenfeld bewegen, wobei anzumerken ist, dass bei Pollock der Malakt immer vor der Titelgebung steht.



**Mario Nigro**, *Spazio totale: simultaneità drammatiche divergenti*,  
1953-55, Tempera auf Holz, 150 × 120 cm



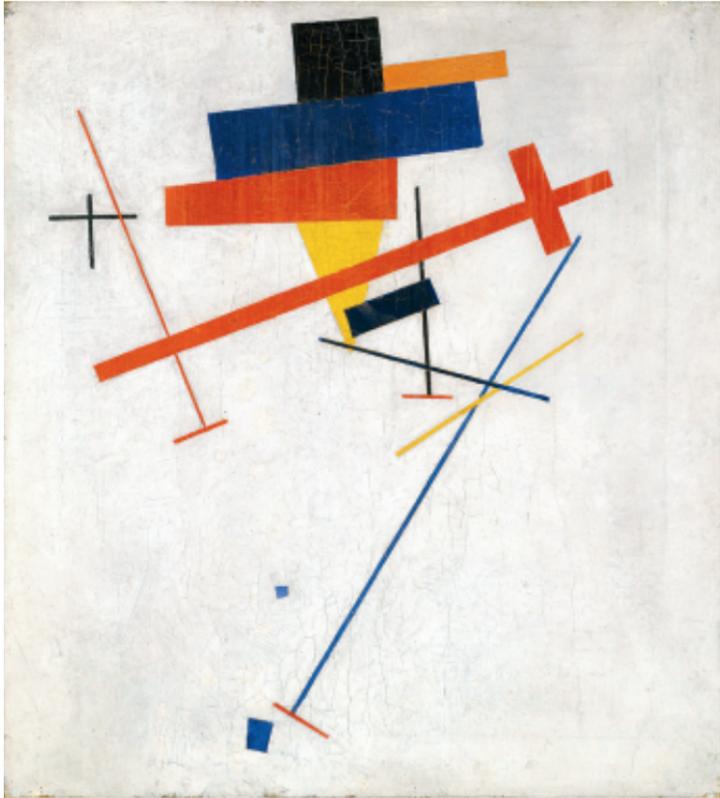
**Jackson Pollock**, *Comet*, 1947, Öl, Docolack und Silberfarbe auf Leinwand, 94,4×48,8 cm

Diese vier Arbeiten markieren dessen ungeachtet einen wichtigen Moment in der Entwicklung seiner Malerei. Er beginnt mit der Leinwand auf dem Boden liegend zu arbeiten und ein neues Raumverständnis zu entwickeln. Die unzähligen Farbschichten, die der Künstler übereinanderlegt, lassen immer wieder auch darunterliegende Schichten vorscheinen. Diese suggerieren eine Raamtiefe, die eigentlich nicht vorhanden ist. Wie **Ruffs** Sternbilder kann auch Pollocks Arbeit rein abstrakt, als ästhetische Struktur gelesen werden.

Bereits im späten 19. Jahrhundert entstand in Russland der Kosmismus als Verbindung von Wissenschaft, Philosophie und Spiritualität; er propagierte die utopische Idee eines Lebens im Weltall. Der technologische Fortschritt wurde letztlich als Mittel oder besser Konsequenz zur Überwindung des Todes angesehen. Auch die bereits Verstorbenen sollten ins Leben zurückgeholt werden können, was zu einer Überbevölkerung der Erde führen würde und somit ganz praktisch die Besiedlung anderer Planeten unausweichlich mache. Doch auch die spirituelle Verbindung zwischen Mensch und Kosmos war entscheidend für den Glauben einer unendlichen Entwicklung des menschlichen Geistes und Körpers. In der Kunst werden diese Ideen im Suprematismus, insbesondere bei **Kasimir Malewitsch** reflektiert.

Dieser war begeistert vom Weltraum, schwebenden Städten und utopischen Architekturen. Den grenzenlosen Raum symbolisiert bei Malewitsch die Farbe Weiß. In diesem dynamisieren abstrakte, schwebende Zeichen das Bildfeld. Der Abkehr von der Gegenstandswelt setzt er die Konzentration auf das Geistige entgegen. Er stellt in seinen Kompositionen Unvorstellbares, das Höchste des Seins, dar. »Ziel des Lebens ist die Befreiung vom Gewicht der Schwere.« Die Schwerelosigkeit ist für ihn ein physikalischer und zugleich spiritueller Zustand, das befreite Nichts. **El Lissitzkys** *Proun 23 N (B 111)* mag aus heutiger Sicht wie ein Blick in die Zukunft erscheinen, erinnert es doch fast an eine Satellitendarstellung. (1957 sollte Russland mit Sputnik 1 den ersten Satelliten ins Weltall schicken.) Vor einem unendlich scheinenden Bildraum schweben abstrakte Formen, die eine starke innerbildliche Dynamik entstehen lassen. Gleichzeitig entwickelt sich die Darstellung in den Betrachter\*innenraum hinein, was eine architektonische Umsetzung folgerichtig erscheinen lässt. Lissitzky sucht nach dem absoluten Raum. Die vierte Dimension, den Faktor Zeit bzw. Bewegung bezieht er – nicht zuletzt aufgrund der Kenntnis von Albert Einsteins Relativitätstheorie – in seine Gestaltungen ein.

In **Olle Bærtlings** *Réalité II* scheint das Schwarz der Bildfläche über den Rand der



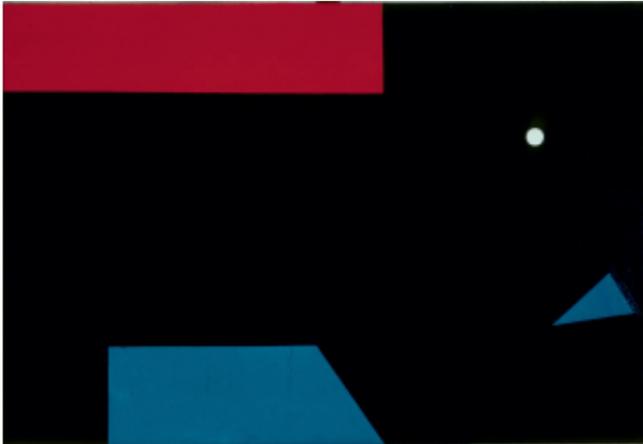
**Kasimir Malewitsch**, *Suprematistische Komposition*,  
um 1915/16, Öl auf Leinwand, 49,5×44,7 cm



**El Lissitzky**, *Proun 23 N (B 111)*, 1920/21, Tempera, Bleistift, Leimfarbe und Materialauftrag auf Holz, 59×45,7 cm

Leinwand hinaus zu expandieren. Der Bildraum erscheint unendlich, die schwebend wirkenden Formen bauen eine innerbildliche Spannung auf. Die Arbeit gehört zu den ersten rein abstrakten Werken des Künstlers, der sich folgend in seinen Darstellungen von der äußeren Welt abkehrt und nach einer inneren Realität sucht. Bærtling beschäftigt sich in dieser Zeit intensiv mit kosmischen Themen, nicht zuletzt als großer Science-Fiction Fan.

Die Auseinandersetzung mit paranormalen Phänomenen beziehungsweise mit der Frage, was vielleicht im Universum noch existieren könnte, aber für unsere Augen nicht sichtbar ist, scheint auch **Max Ernst** zu *4 Oiseaux et 5 soucoupes volantes* inspiriert zu haben. Mit einem Augenzwinkern kombiniert der Künstler hier zwei unterschiedliche fliegende Dinge. Aus dem dunklen Blau-Schwarz des Bildraums kommen den Betrachtenden rote, gelbe und blaue Elemente aus geschwungenen Formen entgegen. Kleinere Kreise scheinen eine Augendarstellung anzudeuten und geben diese in der bekannten Formensprache des Künstlers als eng miteinander verbundene Vogeldarstellungen aus. Darunter mischen sich schwarze unregelmäßige Kreise, die die im Bildtitel benannten fliegenden Untertassen meinen. Die strukturierte dunkle Farbe des Hintergrunds scheint Luftströmungen

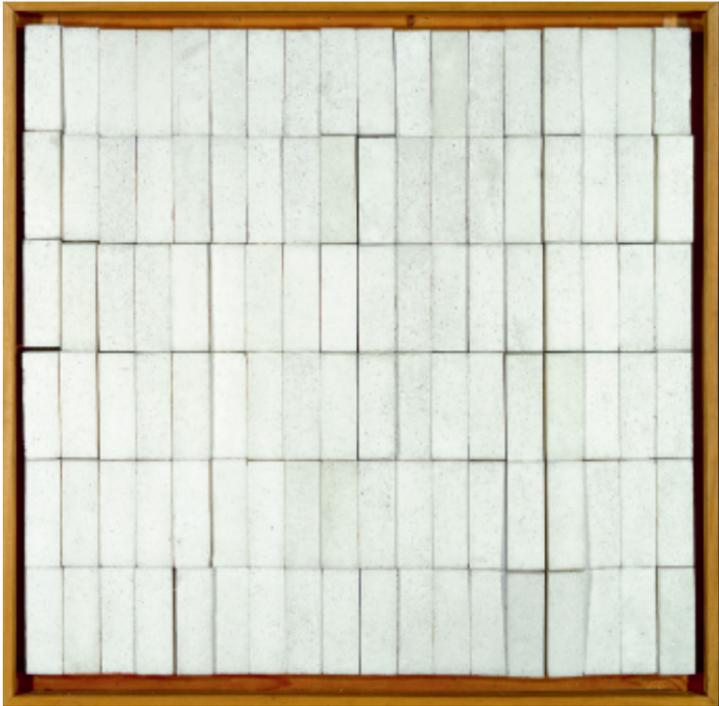


**Olle Bærtling**, *Réalité II*, 1950,  
Öl auf Leinwand, 92,5×135 cm

**Max Ernst**, *4 Oiseaux et 5 soucoupes volantes*,  
1953, Öl auf Leinwand, 73×100 cm

sichtbar machen zu wollen. Ernsts Bildkosmos ist kaum denkbar ohne den Kosmos Natur. Diese dient ihm immer wieder aufs Neue als Inspirationsquelle, die er für sich in surrealistischer Manier umdeutet.

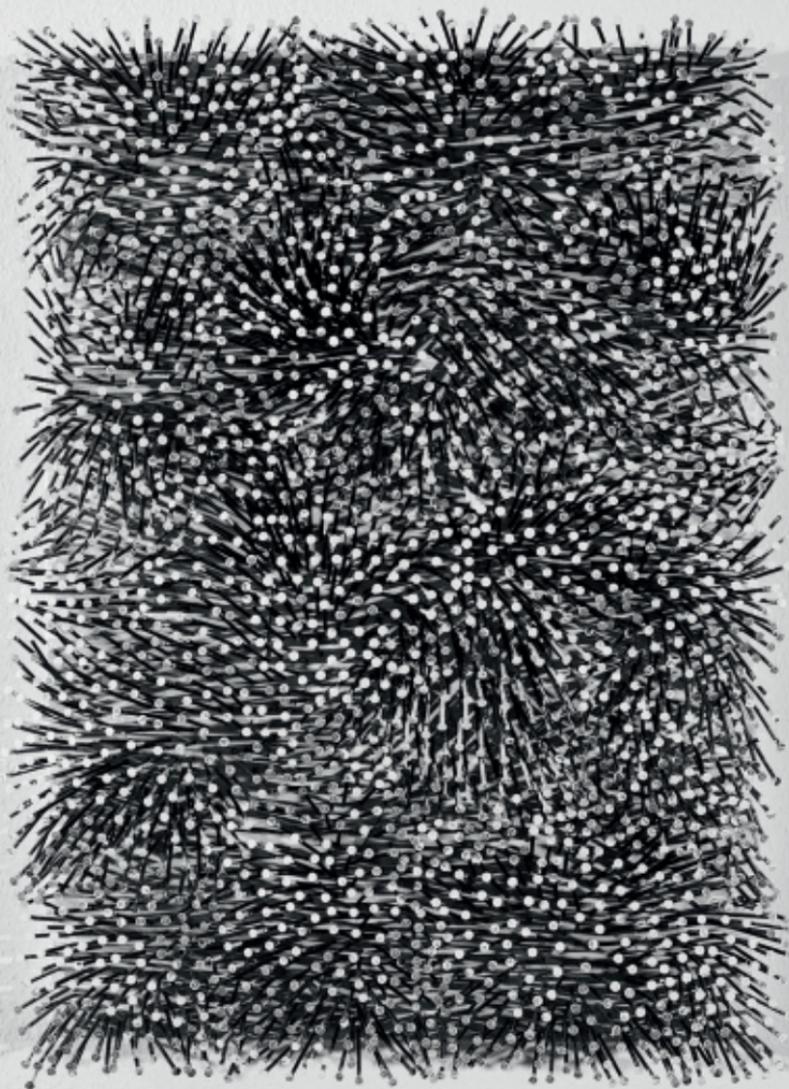
1913 hatte **Wilhelm Morgner** das Gegenständliche beinahe völlig hinter sich gelassen. In *Astrale Komposition XIX* thematisiert er die Vorstellung, dass alles Leben von Strahlen und Energien durchsetzt ist.



**Gianni Colombo**, *Strutturazione Pulsante*,  
1959, Holzkasten, Styropor, Elektromotor,  
Schaumstoff, 118,5×118,5×21,5 cm

Das Element Luft ist für alles Lebendige lebensnotwendig. Sie ist überall, jedoch ohne dass wir sie wahrnehmen können. Diese Immaterialität stellt Künstler\*innen vor Herausforderungen und übt gleichzeitig einen besonderen Reiz auf sie aus. **Gianni Colombo** referiert in *Strutturazione Pulsante* auf die Notwendigkeit von Luft für den Menschen. In dem kinetischen Objekt thematisiert er daneben Licht, Raum sowie Bewegung. Die Langsamkeit der sich rhythmisch bewegenden Styroporblöcke lässt den Faktor Zeit als Größe hinzutreten. Der gleichmäßige Rhythmus des Reliefs reflektiert in der Hebe- und Senkbewegung die Atmung der Betrachtenden vor dem Objekt und strahlt gleichzeitig eine kontemplative Ruhe auf diese aus. Erst die Atmung macht die Luft sichtbar. Eine ähnliche Form der Visualisierung lässt sich in **Günther Ueckers** Arbeit *Wind* erkennen. Auch dieser wird dann wahrnehmbar, wenn er Dinge in Bewegung versetzt. Das harte Eisen der Nägel trifft auf die Leichtigkeit des Winds, der in seiner intensiven Wirksamkeit das Nagelfeld scheinbar in Bewegung versetzt. Er bestimmt Richtung, Rhythmus und Form der Bildstruktur. Bereits in den 1950er-Jahren entstehen Ueckers erste Nagelbilder, die sich insbesondere im darauffolgenden Jahrzehnt zu seinem Markenzeichen entwickeln. Als eine Art Gegenbewegung zu den großen malerischen

LUFT



**Günther Uecker**, *Wind*, 1997, Nägel und Acryl  
auf Leinwand auf Holz, 110×80×16 cm

Gesten des Informel, wird in *Wind* ähnlich wie bei Colombo der Objektcharakter des Bilds in den Mittelpunkt gestellt. Das Zusammenspiel von Licht und Schatten, die Bewegung im Bild, aber auch die der Betrachtenden davor, verweist auf eine neue Wahrnehmungserfahrung.

**Robert Delaunay** lässt in *Hélice* eine innerbildliche Bewegung mit malerischen Mittel entstehen. Ausgehend von links oben verläuft eine Schneckenlinie hin zum Mittelpunkt des Bilds. In einer zweiten Bewegung verläuft eine S-Form vertikal über die Leinwand. Wird diese als Propeller gelesen, veranschaulicht die Schneckenform deren Bewegung. Delaunay war fasziniert von den technischen Errungenschaften der Luftfahrt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Bereits 1914 hatte er dem französischen Luftfahrtpionier Louis Blériot ein Gemälde gewidmet. Dieser hatte fünf Jahre zuvor als erster Mensch den Ärmelkanal in einem Flugzeug überquert. Die Faszination des Fliegens war eng mit der Möglichkeit eines neuen Blicks auf die Welt aus der Luft verbunden. Die damit einhergehenden neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten inspirierten den Künstler. Die Luftschraube beziehungsweise deren Rotation steht dabei für die Durchdringung des modernen Lebens mit neuer Energie.



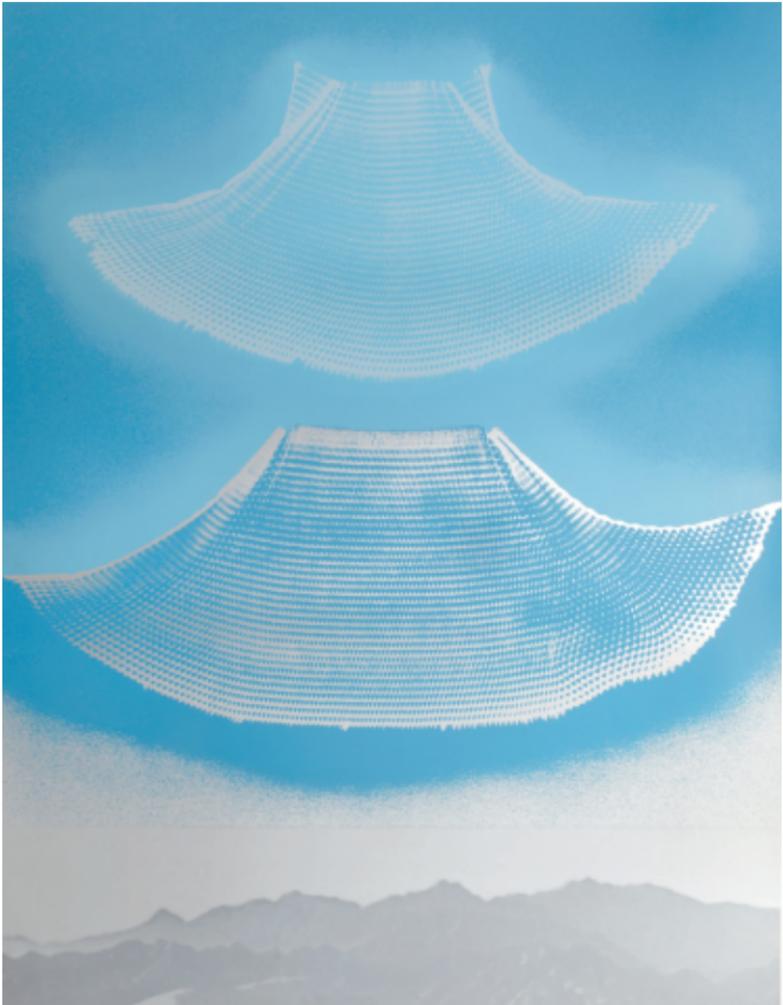
**Robert Delaunay, *Hélice*, 1923,**  
Öl auf Leinwand, 100,6 × 81,5 cm



**Albert Irvin**, *Flight*, 1973, Öl auf Leinwand, 224×427 cm

Die Erfahrbarmachung des Himmels ist **Albert Irvins** Anliegen in *Flight*. Als Vertreter des englischen Abstrakten Expressionismus lässt er die Betrachtenden tief in die Leinwand eintauchen, deren Monumentalität kaum ein Ausweichen zulässt. Fast physisch greifen die intuitiv aufgetragenen Farbpartien die Rezipient\*innen vor dem Bild an und nehmen sie in ihrer Leichtigkeit gefangen. Die unmittelbare Auseinandersetzung lässt die Betrachtenden in den Raum hinter der Leinwandoberfläche blicken und sich, der Illusion von Tiefenraum hingebend, in der lyrischen Himmelsdarstellung verlieren.

In **Heinz Macks** Arbeit *Antarktis – Doppelflügel* schweben zwei flügelartige Netzstrukturen über



**Heinz Mack**, *Antarktis – Doppelflügel*, 1971,  
Farbserigrafie, 90×67,5 cm

einem Panorama im Hintergrund. Der Titel lässt dieses zu einem eisbedeckten Bergmassiv werden. Die Farbserigrafie ist auf einen Aluminium-Folienkarton gedruckt. Aluminium als Material wird im Besonderen in der Raumfahrt verwendet. Der Künstler arbeitete in zahlreichen Beispielen auch mit Aluminiumgittern, die speziell für Luft- und Raumfahrt entwickelt wurden. Zwei Jahre nach der ersten Mondlandung erscheinen die Flügel beinahe wie ein Gegenbesuch aus den Weiten des Universums. Mack realisierte Projekte sowohl in der Arktis als auch in der Sahara. Sein Interesse an diesen konträren Orten liegt in der Unberührtheit der Natur begründet. In dieser reinen Natur sollen sich seine Werke in reines Licht verwandeln. Seine Intention für die Betrachtung beschreibt der Künstler wie folgt: »[...] frei zu sein, zu schweben, sich leicht zu machen, sich von allen Problemen zu entfernen, ganz allein einmal bei sich zu sein, und bei dem, was er sieht.«

Die Grafik wird aus restauratorischen Gründen während der Laufzeit der Ausstellung ausgetauscht.



**Kasimir Malewitsch**, 15 Bühnenedwürfe zu der Oper  
»Sieg über die Sonne«, 1913/1973, Serigrafien, 41,7×29,3 cm

Die Oper *Sieg über die Sonne* ist als Gesamtkunstwerk konzipiert und wurde im Dezember 1913 in Sankt Petersburg uraufgeführt. Die drei beteiligten Künstler – Musik von Michail Matjuschin, Libretto von Alexej Krutschonych, Bühnenbild, Kostüme und Lichtregie von **Kasimir Malewitsch** – arbeiteten etwa fünf Monate im engen Austausch an dem interdisziplinären Projekt. Das Stück ist in zwei Akte gegliedert. Der erste Akt spielt in der alten Welt, nachdem der Plan zur Vernichtung der Sonne gefasst wurde. Der Zweite in einem neuen Reich, ohne Sonne, ohne Licht und ohne die Naturgesetze der alten Welt. El Lissitzky, der sich dem Stoff zehn Jahre später noch einmal widmete, fasst die Handlung im Vorwort seiner gleichnamigen Mappe wie folgt zusammen: »Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenenergie wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Herrentums sich eine eigene Energiequelle schafft.« Die Sonne verkörpert das Licht der Aufklärung, das Zeitalter der Vernunft. Der Sieg über die Sonne ist ein Sieg über Verstand, Sinn und Logik. Malewitschs Kostüme sind von geometrischen Formen im kubofuturistischen Stil geprägt. Im Bühnenbild erscheint erstmals das *Schwarze Quadrat*. In der Oper verkörpert dieses den dunklen kosmischen Raum, der die Welt nach dem Sieg über die Sonne umgibt.

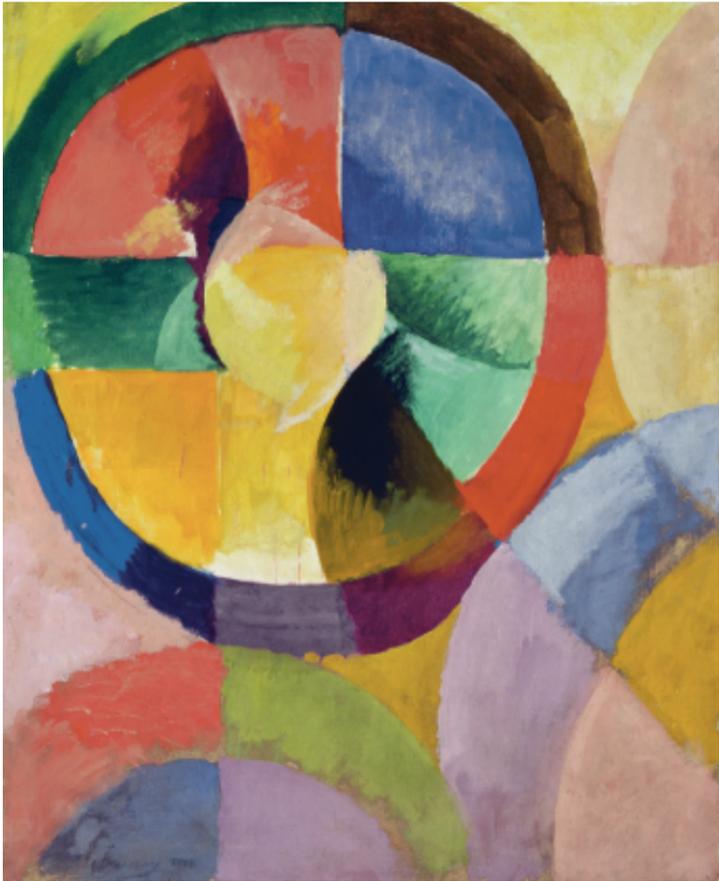


**Christian Rohlf**, *Sonnenanbeter*, vor 1918,  
Aquarell und Wassertempera, 48,5×63,4 cm

**Roy Lichtenstein**, *Sunset*, 1964,  
Lithografie, 46,5×61,5 cm

In **Christian Rohlfs** Blatt *Sonnenanbeter*, das vor 1918 entstand, scheint das kreisrunde Gestirn eine hypnotisierende Wirkung auf die drei Figuren auszustrahlen. Ihr Blick ist gebannt zur Sonne gerichtet, deren Strahlenkranz sie beinahe physisch einnimmt. Rohlfs scheint hier auf die jahrhundertelange Verehrung der Sonne anzuspielen. In vielen Teilen der Welt galt diese als gottgleich, als Ursprung allen Lebens. Die kultische Vergötterung ließ zahlreiche mythische Erzählungen um sie ranken. Auch im 20. Jahrhundert ist die Sonne ein Faszinosum für zahlreiche Künstler\*innen. Ähnlich wie bei Rohlfs scheint auch in **Max Ernsts** Arbeiten die mythische Verehrung der Sonne eine wichtige Rolle zu spielen. Auch Ernst versteht ihr Licht eher symbolisch: Die Natur, die sie umgibt bleibt oftmals im Halbdunkel.

**Roy Lichtenstein** referiert in *Sunset* auf die Emotionalität, die mit der Darstellung der Sonne beziehungsweise dem Landschaftsbild ganz allgemein verbunden ist. Der Künstler arbeitet vielfach mit Themen, die ihm überholt oder kitschig erscheinen. Naturdarstellungen, die er in seiner ikonischen Pop-Sprache umsetzt, sind ein wichtiger Teil seines Œuvres. Sein Interesse im vorliegenden Beispiel gilt in erster Linie der grafischen Umsetzung von Farbe und Form, weniger den Empfindungen, die damit



**Robert Delaunay**, *Formes circulaires, Soleil n° 1*,  
1913, Öl auf Leinwand, 100×81 cm

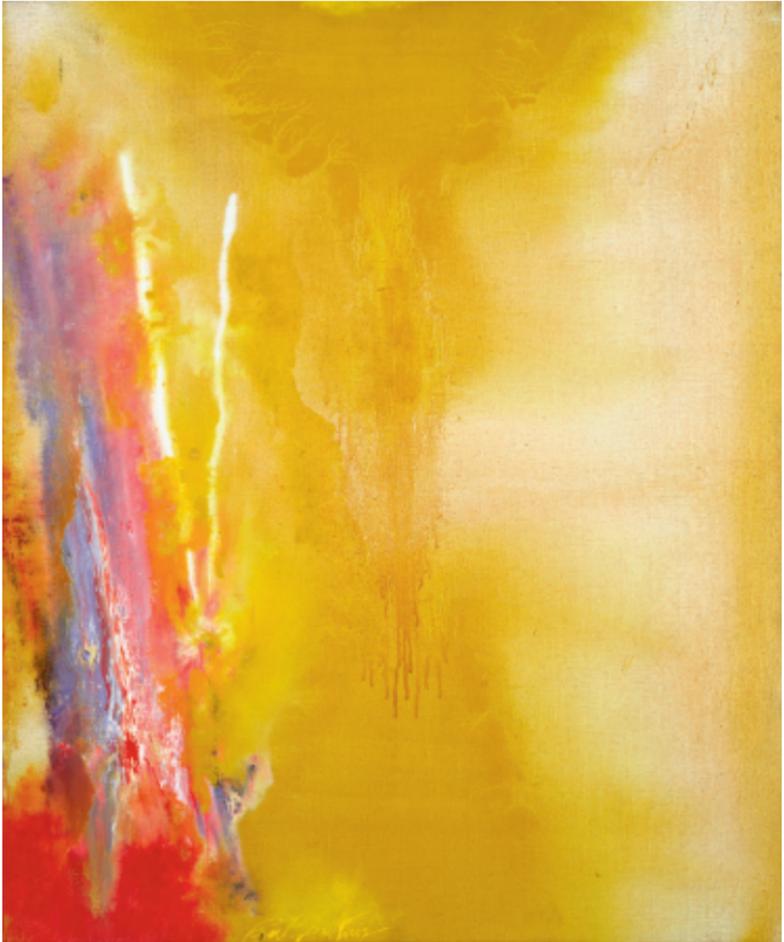
verbunden sind. Das Blatt wird oben und unten von den geschwungenen Linien einer Hügel- und Wolkendarstellung eingerahmt. Das dunkle Rot und Blau der untergehenden Sonne sind hier vorherrschend. Die Bildmitte wird von den letzten gelben Strahlen der Sonne ausgefüllt, die dunkle, blaue Schatten auf die Erde werfen.

Gleich zwei himmlische Gestirne sind im Frühjahr 1913 Ausgangspunkt für **Robert Delaunays** Werkreihe *Formes circulaires*, in der er sich mit Sonne und Mond als astrale Lichtquellen beschäftigt. Der Künstler soll sich für die Untersuchung des Sonnen- und Mondlichts eine Art Dunkelkammer eingerichtet habe, die allein von einem durch ein kleines Loch im Fensterladen eingelassenen Sonnenstrahl erhellt wurde. Seine Beschäftigung stützt sich auf die im 17. Jahrhundert gemachte Entdeckung, dass sich farbloses Licht mithilfe eines Prismas in die Spektralfarben zerlegen lässt. Licht war damit im Medium der Farbe darstellbar. In *Formes circulaires, Soleil n°1* legt Delaunay um einen gelben Lichtkreis zwei Kreisbewegungen. Die Abfolge der Farben im Inneren greift die Folge des Farbprismas auf. Die Farben des äußeren Rings bilden die jeweils komplementäre Farbe. Die Abfolge suggeriert Bewegung, der Komplementärkontrast erzeugt eine vibrierende Energie. Neben den Spektralfarben ist die Bewegung ein wesentlicher Aspekt

des Lichts, da die Verbreitung der elektromagnetischen Strahlen im Raum zu der wesentlichen Voraussetzung seiner Entstehung gehört. Mit der Faszination für das Licht war Delaunay keineswegs allein in den Avantgardekreisen seiner Zeit. Insbesondere die zunehmende Ausbreitung des elektrischen Lichts in Innenräumen und im öffentlichen Raum beeinflusste maßgeblich das Alltagsleben. **Max Ernsts** *Porträt* aus dem Jahr 1913 referiert auf diese Entwicklung. Die strahlenförmige Ausbreitung des Lichts interessierte auch **Michail Larionow**. Dieser hatte im Laufe des Jahres 1913 begonnen, seine aus dynamischen Diagonalen bestehenden Kompositionen unter dem Begriff des Rayonismus (frz. rayons = Strahlen) zu fassen. Er konzentrierte sein malerisches Werk auf die Auseinandersetzung mit dem Phänomen sichtbarer und unsichtbarer Strahlen. Die Überzeugung, dass alle Materie mit Energien unterschiedlicher Intensitäten durchsetzt ist, bestimmt auch seinen Farbauftrag, der zwischen pastosen und lasierenden Partien wechselt.



**Michail Larionow**, *Rayonistische Komposition*,  
1913–16, Öl auf Leinwand, 24,5 × 30,2 cm



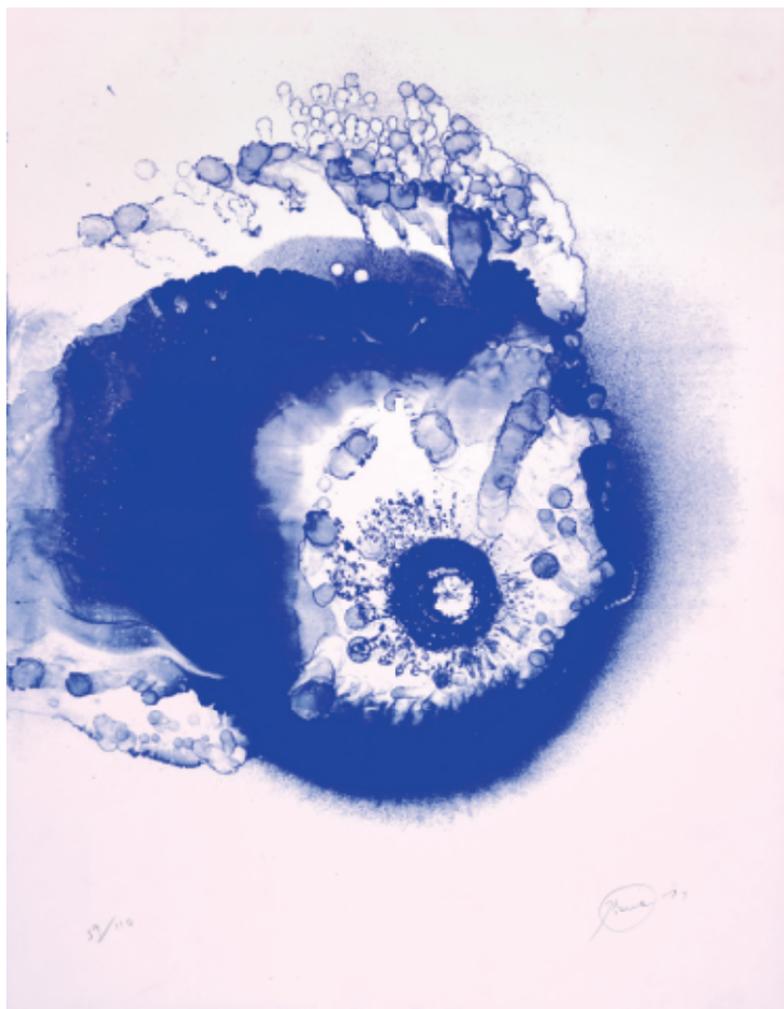
**Paul Jenkins**, *Yellow Feather*, 1957,  
Öl auf Leinwand, 74,5×61 cm

Im Jahr 1953 bereist der Amerikaner **Paul Jenkins** Europa. In Paris beeindruckt ihn die leuchtende Behandlung der Farbe in den Werken vieler Künstler\*innen. Das Licht packt ihn und bekommt von nun an eine wichtige Bedeutung in seinen Werken – so auch in *Yellow Feather*: Hier scheint sich dieses aus dem Inneren der Leinwand zu speisen und die gesamte Bildfläche zu erfüllen. Jenkins beginnt in den 1950er-Jahren mit der am Boden liegenden Leinwand zu arbeiten, ähnlich wie Jackson Pollock. Er schüttet Farbe, verdünnt diese, experimentiert mit fließenden Lacken oder gießt Pigment auf den Bildträger. Der – mitunter geplante – Zufall ist Teil des Entstehungsprozesses. Den Betrachtenden präsentiert sich eine einerseits sehr harmonische und positiv aufgeladene Bildstimmung, die jedoch andererseits von sehr viel Spannung und Unruhe begleitet wird. Neben der Experimentierfreude durchzieht das Interesse an Naturphänomenen Jenkins künstlerische Arbeit ebenso wie dasjenige für Astrologie und Alchemie. Die Emotionalität, die mit der Naturbetrachtung oftmals verbunden ist, lässt bei den Betrachtenden Assoziationen zum Licht der Sonne, Wolkenblitzen, einem unbändigen Himmelssturm sowie einem Feuer entstehen.

Feuer als künstlerisches Gestaltungsmittel ist ein fester Bestandteil von **Otto Pienes** Werk. Anfang der 1960er-Jahre entstehen seine ersten

Rauch- und Feuerbilder auf Leinwand sowie Feuer-gouachen. Nicht das zerstörerische Potential des Elements interessiert den Künstler, sondern die Schöpfungskraft des natürlichen Vorgangs. Das Malen mit dem Feuer bewegt sich zwischen Zufall und Kontrolle. Die formalen Details der Arbeiten sind von den chemischen und physikalischen Reaktionen der Materialien, wie Binde- und Lösungsmittel bestimmt. In den Arbeiten der Kalendermappe *Feuerflora* entstehen so Bildstrukturen, die an Pflanzen, Quallen, aber auch an Wind oder Wasser sowie den Blick durchs Mikroskop erinnern. Die Entindividualisierung des schöpferischen Akts sowie die Negation einer eigenen künstlerischen Handschrift, lassen Feuer und Rauch für Piene zu autonomen Gestaltungsmitteln werden: »Ich würde gerne noch mehr in den Hintergrund treten, meine Individualität als Autor noch weniger spürbar werden lassen, eine Kraft wie das Licht noch souveräner wirken lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.«

An Feuer lässt auch die vermeintliche Korallen-darstellung in *Mare dei coralli* von **Antonio Corpora** denken. Die expressive Farbigkeit scheint sich wie ein Flächenbrand über die Leinwand zu ziehen. Die Zusammenführung von Feuer und Wasser – außerhalb der Bildfläche



**Otto Piene**, *März* aus der Kalendermappe  
*Feuerflora*, 1971, Serigrafie, 65×50 cm



**Antonio Corpora**, *Mare dei coralli*, 1977,  
Öl auf Leinwand, 80×60 cm

kaum möglich – wird in der Darstellung zu einer ausdrucksvollen Spannung. Die Arbeit zeigt beispielhaft, wie der Künstler Emotionen der Naturbetrachtung umsetzt: »Die Gegenwart der Poesie in der Welt, die uns umschließt, und das unerklärliche Geheimnis des Lebens.«

Auch in **Willi Baumeisters** Gemälde *Im Blau* klingt Magisches und Mythisches an. Die Zeichen können als Boote, Segel, Treibholz oder Wasserrudel gelesen werden. Vielleicht lässt uns Baumeister jedoch auch auf den Grund des Meeres mit seinen immer noch ungelüfteten Geheimnissen blicken.



**Willi Baumeister**, *Im Blau*, 1951, Öl, Spachtelmasse auf Hartfaserplatte, 81 × 100 cm



**Roy Lichtenstein**, *Seascape*, 1965, Alufolie, Holzkasten, Plexiglas, 33,7 × 63 × 9,3 cm

Die Empfindungen in Antonio Corporas Korallenmeer finden zudem einen Widerhall in den Grafiken der Mappe *panta rhei* von **Werner Berges**. Das Eintauchen in das kühle Nass, aber auch das Hören, Sehen und vielleicht sogar Riechen der Meeresbrandung scheint vor den Werken beinahe greifbar. *Panta Rhei* ist altgriechisch und bedeutet alles fließt. Der Aphorismus geht auf den Philosophen Heraklit von Ephesos zurück und meint, dass alles in stetiger Bewegung ist. Ein Kreislauf aus Werden und Wandel, Entstehen und Vergehen. »Man kann nicht zweimal in denselben Fluss steigen«, so Heraklit.

Den Eindruck von Bewegung erzeugt überraschenderweise **Roy Lichtenstein** in *Seascape*.

In kaum einem anderen Genre zeigt sich Lichtenstein so experimentierfreudig mit der optischen Wirkung unterschiedlicher Materialität wie in seinen Meeresbildern. Die reflektierende Oberfläche vermittelt bei der Betrachtung aus verschiedenen Winkeln den Eindruck von Bewegung – die Bildoberfläche erscheint beinahe flüssig. Deren Wirkung scheint auch **Max Ernst** in *Fisch* zu interessieren. Horizontale, verschieden strukturierte Streifen gliedern die Komposition, in der unteren Leinwandhälfte erscheint der Fisch. Die unterschiedliche Oberflächenbehandlung suggeriert Bewegung. Die helleren gelb-grünlichen Farbtöne scheinen das sich im Wasser spiegelnde Licht anzudeuten.

Die spirituelle Kraft des Wassers beschäftigt **Joseph Beuys** in *Evervess // 1*. In einem Holzkasten, der genaue Anweisungen zum Umgang mit dem Objekt gibt, befinden sich zwei mit Wasser gefüllte Flaschen. Der Markenname Evervess ist von dem Wort ›effervescence‹ (Sprudeln) abgeleitet und verweist auf den Prozess des Zusetzens von Kohlensäure. Diese versetzt das stille Wasser mit Energie und macht es damit beinahe lebendig. Die schneebedeckten Berggipfel des Etiketts deuten zudem auf die Fähigkeit des Wassers hin, in unterschiedlichen Aggregatzuständen zu existieren. Zudem kann der Berg, für Beuys ein Speicher für geistige Energien, als Verweis auf die Quelle des



**Joseph Beuys**, *Evervess II 1*, 1968, Wasserflaschen in Holzkiste, 27,5×16,5×9,5 cm

Wassers gelesen werden, hier tritt es ans Tageslicht. Das Wasser muss jedoch nicht zwangsläufig unmittelbar im Körper aufgenommen werden. Die an einer Flasche befestigten Filzstücke können dessen Kraft durch Berührung weitergeben.

In **František Kupkas** Gemälde *Conte de pistils et d'étamines II ou III* klingt im Titel bereits das Thema des nächsten Ausstellungskapitels an: Die Natur. Die Bezeichnung suggeriert einen sezierenden Blick und einen Ausflug in die Welt der Botanik. Stempel und Staubgefäße sind Teil einer jeden Blüte. Ästhetisch lässt die Darstellung allerdings nicht unmittelbar an die beschriebene Thematik denken. Vielmehr scheinen in diesem Werk ganz unterschiedliche Assoziationsräume



**František Kupka**, *Conte de pistils et d'étamines II ou III*,  
1918/19, Öl auf Leinwand, 80×90 cm

im Zusammenhang mit den Elementen auf. Die Darstellung erinnert an ein brennendes Inferno, einen Höllensturz oder einen Schlund, der sich auftut und ins Meer, die Erde oder aber den Himmel führt und in diesem Moment zu einer Himmelsleiter wird. So unterschiedlich die Assoziationen auch sein mögen, in jedem Fall führt Kupka unseren Blick tief hinein in das Innere der Leinwand.



**Max Ernst**, *Vegetation*, 1916,  
Öl auf Leinwand, 89,2×66,5 cm

Dunkle Wälder, eine unbekannte Flora und Fauna oder mythische Wesen – das Œuvre **Max Ernsts** ist ohne den Kosmos Natur kaum denkbar. Immer wieder kommt er auch in *Biographische Notizen* auf diese als Inspirationsquelle zurück. In *Vegetation* nimmt er bereits 1916 ein Thema vorweg, das ihn sein gesamtes Schaffen begleiten wird: die Wälder. Pflanzliche Formen wachsen über die gesamte Leinwand. Der von Ernst gewählte Ausschnitt ist eng gefasst und konfrontiert die Betrachtenden ganz unmittelbar. Dem Blick gelingt es kaum an der Formendichte vorbei in das Innere des Bildraums zu dringen. Die im unteren Bildteil starren, oben organischer werdenden Formen scheinen nicht zwangsläufig ein einziges Motiv zu meinen. Im Besonderen die rotfarbigen Formen bewegen sich optisch vielmehr zwischen der Darstellung einer Blüte und derjenigen eines Vogels oder Schmetterlings. Ernsts Landschaften entstehen in der Innensicht des Künstlers. Sie bleiben stets der Wirklichkeit verhaftet, die durch Paradoxien erweitert wird und ein Weltbild jenseits des Rationalismus zeigt. Die Magie der bildnerischen Suggestion spielt dabei mit dem Bildgedächtnis der Betrachtenden, die seine Bildwelten niemals ganz entschlüsseln können. Doch an den Ungereimtheiten stößt sich unser Blick und damit wird die Aufmerksamkeit aufrechtgehalten.



**Louise Nevelson**, *World Garden V*, 1959,  
Holz, schwarz bemalt, 90×116×11 cm

Auch **Louise Nevelsons** Assemblage *World Garden V* scheint eine eher surrealistische Welt zu zeigen. Nevelson arrangiert Fundstücke aller Art zu komplexen, monochrom bemalten Tableaus. In den Straßen New Yorks findet sie ausrangierte Teile von Möbeln, weggeworfene Latten oder Leisten und andere zum Teil verwitterte oder abgebrochene Holzabfälle. Dem Material sind die Spuren des Gebrauchs – ihr Vorleben – deutlich anzusehen. Formal treten die einzelnen Holzelemente in vielschichtige Beziehungen zueinander: Sie sind sowohl aneinander geschichtet und gestapelt, wie auch ineinander verschachtelt und verschränkt. Dabei entsteht ein Wechselspiel aus Linien und Flächen, Licht und Schatten. Auch hier provoziert das Zusammensetzen unterschiedlicher Objekte das Bildgedächtnis der Betrachtenden und mag damit auch in der Tradition des Surrealismus stehen.

Aus dem Boden erheben sich zwei übergroße Äste. Surreal und karg mutet **Alicja Kwades** Arbeit *Annahme gleicher Eigenschaften* an. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Objekte identisch – ein Ast eine Spiegelung des anderen. Schnell wird jedoch klar, dass die Form übereinstimmt, das Material allerdings grundverschieden ist. Kwade hat eine Kopie des Holzasts in Eisen herstellen lassen und wirft damit die Frage auf: Könnten zwei vollkommen identische Äste



**Alicja Kwade**, *Annahme gleicher Eigenschaften*, 2014, Eisen, Holz, je 300×100×50 cm, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland – Sammlung Zeitgenössische Kunst

überhaupt entstehen? Sie referiert mit der Gegenüberstellung auf die Theorie des Paralleluniversums, die besagt, dass irgendwo eine exakte Kopie von allem existiert. Treffen in *Annahme gleicher Eigenschaften* also zwei Welten aufeinander? Die Künstlerin spielt mit unserer Erinnerung, der Vertrautheit mit Gegenständen, und lässt uns im nächsten Schritt zweifeln: Ist der Ast wirklich ein Ast? Das Präsentierte ist zugleich erkennbar und fremd, real und unwirklich.

**Wolfgang Laib** arbeitet mit reinen Substanzen der Natur. Aus Marmor, Wachs, Bienenpollen oder

den Nahrungsmitteln Milch und Reis entstehen minimalistische Arbeiten. Ähnlich wie Joseph Beuys vermutet er in diesen Stoffen Lebensspeicher und energetische Potentiale. In *Sieben Reismahlzeiten für einen Stein* wird das wichtige Grundnahrungsmittel in den rhythmisch angeordneten Messing-schalen aufgetürmt. Diese sind in Indien Teller des täglichen Gebrauchs, deren Ränder den instabilen Reishaufen Begrenzung und Halt geben. Die Präsentation erinnert an eine rituelle Geste. Die Konzentration auf das Elementare und Wesentliche der Dinge regt die Betrachtenden an, die Wirklichkeit zu überdenken. Selbst beschreibt Laib seine künstlerische Arbeit als »eine Suche nach dem Universellen, nach dem Zeitlosen.«

Zwischen 1972 und 1985 verbrachte **Joseph Beuys** jährlich mehrere Wochen in den Abruzzen. Dort entstand mit *Difesa della natura* ein langfristiges Projekt, das den programmatischen Stellenwert einer ökologischen Landwirtschaft in Beuys' Werk zeigt. Gedanken des Umweltschutzes, aber auch anthropologische Überlegungen sowie die Idee der Einheit von Mensch und Natur finden sich hier wieder. Diese konkrete Utopie spiegelt sich in zahlreichen umweltpolitischen Aktionen wider, die eine nachhaltige und gerechte Landwirtschaft zum Ziel hatten.

**Rolf Iselis** Arbeiten handeln vom Einssein des Menschen mit der Natur. Doch gleichzeitig



**Wolfgang Laib**, *Sieben Reismahlzeiten für einen Stein*, 1983,  
Messingschalen, Reis, Stein, Maße variabel, Dauerleihgabe  
Privatsammlung Mannheim



**Rolf Iseli**, *Doppelgänger St. Romain*, 1986, Blech, Erde, Acryl, Kohle, Gouache auf Karton, 104 × 160 cm

thematisiert er auch seine Entfernung von ihr, ihre Versehrtheit und Zerstörung. In *Doppelgänger St. Romain* verwendet er Erde als Material und lässt damit das Landschaftsbild selbst zu Landschaft werden. Der Schweizer Künstler hatte 1961 ein Stück Land in Saint Romain (Burgund) erworben und später begonnen immer wieder Naturmaterialien in seine Werke zu integrieren. Eine düstere Stimmung bestimmt die Darstellung und lässt die Arbeit zu einer Art Endzeitlandschaft werden, was Iseli auch unzweideutig in das Werk integriert: So ist das Wort »Ende« in die schwarze Farbe eingeschrieben.



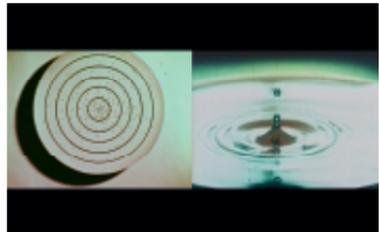
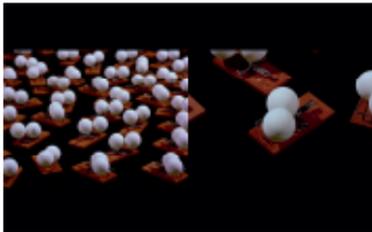
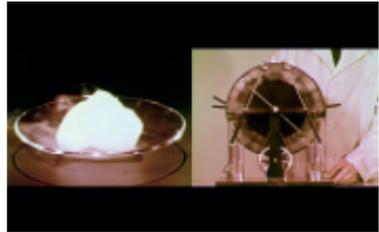
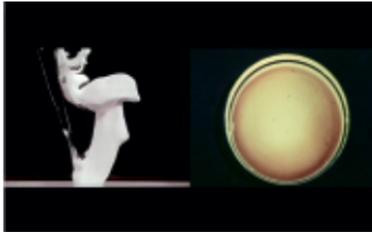
**Aert van den Bossche**, *Der Sündenfall*, um 1490,  
Öl auf Eichenholz, 47,5×33 cm

*Stehende Muttergottes*, Donaugebiet, spätes 14. Jahrhundert,  
Lindenholz, bemalt, 102×31×15 cm

Die Schöpfungsgeschichte – in der Genesis (1. Buch Mose) niedergeschrieben – beschreibt die Erschaffung der Welt und damit gleichzeitig den Beginn des Lebens auf der Erde. Die vier Elemente spielen hierbei eine wichtige Rolle. Das Sechstageswerk der Schöpfung beginnt mit der Trennung von Licht und Finsternis, der Schöpfung des Himmelsgewölbes, der Trennung von Land und Wasser, dem Wachstum auf der Erde, der Erschaffung der Tiere des Wassers und der Luft sowie der Landtiere und der Menschenschöpfung. Gott formt Adam als ersten Menschen aus der Erde und haucht ihm den Atem des Lebens ein. Die Endlichkeit seines und damit unser aller Lebens besiegelt kurz darauf der Sündenfall. Die Rückführung des toten Körpers in die Erde ist Teil eines ewigen Kreislaufs aus Entstehen und Vergehen. In der Mittelaltersammlung des Wilhelm-Hack-Museums kann dieses Prinzip beispielhaft an den zahlreichen Darstellungen Mariens mit dem Jesuskind sowie den Passionsdarstellungen Jesu nachvollzogen werden. Der Geburt wohnt immer bereits das unvermeidliche Ende inne. Mutter und Kind ist nicht selten ein Apfel beziehungsweise die Weltkugel als Attribut beigegeben, was zum einen auf den Sündenfall verweist sowie zum anderen bereits den Opfertod Christi vorwegnimmt.

Der deutsche Künstler **Christoph Girardet** nähert sich der Schöpfungsgeschichte und den





Christoph Girardet, *Synthesis*, 2015,  
2-Kanal-Videoinstallation mit Ton

Elementen mit der Videoarbeit *Synthesis*: Die Bilder zeigen die Farben- und Formenpracht chemischer Substanzen und Granulate, ineinanderfließender Flüssigkeiten sowie die Faszination einfachster Experimente und Versuchsanordnungen. Die Montage der Filmausschnitte wird begleitet durch den gesprochenen Text der Genesis. Die chemischen Effekte und Prozesse erscheinen einerseits als Teil der beschriebenen Schöpfung, andererseits wird der Mensch selbst, dessen ausführende Hände immer wieder zu sehen sind, zum Schöpfer. *Synthesis* betont die Ambivalenz, die dem ausgewählten Filmmaterial innewohnt: Die Tätigkeit von Forschung und Wissenschaft stellt sich als Schöpfungsakt dar und wird entsprechend von einem Gefühl der Erhabenheit begleitet. Hinter dem Moment des Geheimnisvollen und Wundersamen, aus dem heraus die Welt scheinbar gestaltet werden kann und muss, um Großes und Neues entstehen zu lassen, werden jedoch zunehmend auch die damit verbundenen Ängste und Risiken bemerkbar.

Neben der Schöpfungsgeschichte spielen die Elemente auf ganz unterschiedliche Weise eine Rolle in den Darstellungen der Bibel. Der Blick in den Himmel ist hier immer ein Blick zu Gott. Doch auch andere Wesen überwinden die Schwerkraft: Engel begleiten in zahlreichen Darstellungen das Geschehen. Sie werden Jesus und



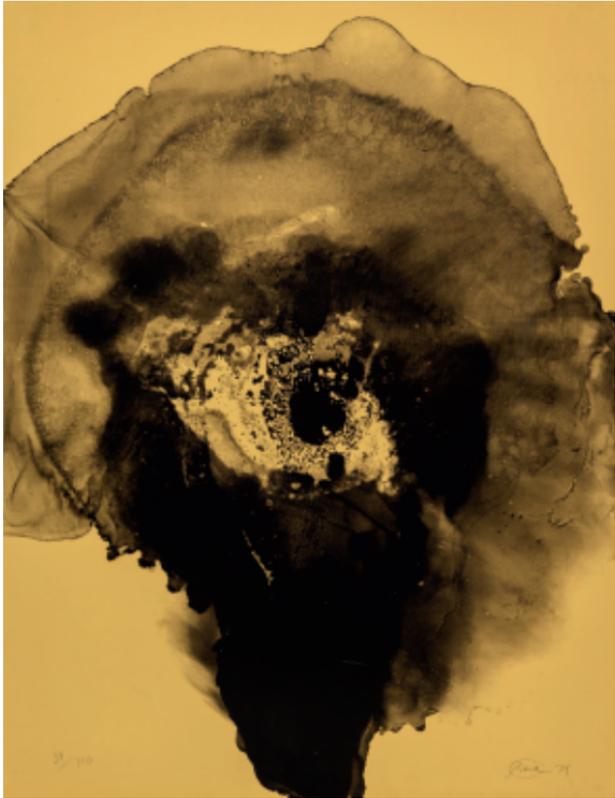
**Bartholomäus Bruyn der Ältere**, *Himmelfahrt Mariens*, um 1512, Öl auf Eichenholz, 111,5×76,5 cm

Maria zur Seite gestellt, begleiten die verstorbene Gottesmutter in den Himmel, sind aber mitunter auch Protagonist\*innen, wie in den Darstellungen der Verkündigung. Doch auch andere geflügelte

Wesen, wie feuerspeiende Drachen finden sich in Darstellungen des Mittelalters. Die Weiten des Firmaments waren auch damals nur schwer zu begreifen und, dass der Zorn Gottes durch einen Blitzschlag auf die Erde trifft, gehörte zum weit verbreiteten Glauben. Das Feuer war als Sinnbild der Hölle wenig positiv konnotiert. In diesem Zusammenhang steht das Martyrium des Heiligen Laurentius, der auf einem Rost im Feuer zu Tode gemartert wurde. Er wird in der Folge Schutzheiliger aller Berufe, die mit Feuer zu tun haben.

**Otto Piene** experimentiert seit den 1950er-Jahren mit den Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft. In der als Monatskalender angelegten Mappe *Feuerflora* ergibt sich die Farbauswahl des astrologisch gegliederten Kalenders aus einer intuitiven Zuordnung der vier Elemente zu einem der 12 Sternzeichen. Die formalen Details der Serie sind von den chemischen und physikalischen Reaktionen der Materialien, wie Binde- und Lösungsmittel, bestimmt. Die Expressivität dieser Materialzusammenkünfte lässt eine belebte Oberfläche mit organischen Formen entstehen. Die klassische Bildkomposition wird zugunsten einer Bildstruktur aufgegeben, die Überlegung und Improvisation verbindet.

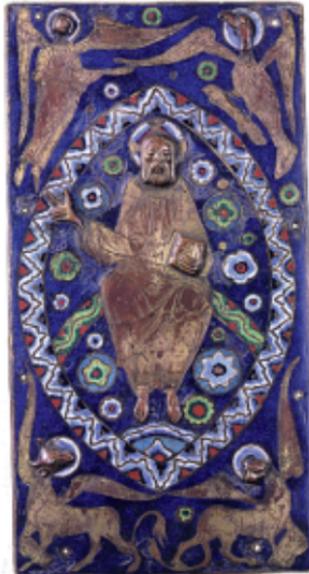
Die Sonne oder das Licht verweisen auch auf Jesus: Er bringt das Licht in die Welt. Der Heiligenschein, der seinen sowie die Köpfe aller



**Otto Piene**, *Januar* aus der Kalendermappe *Feuerflora*, 1971, Serigrafie, 65 × 50 cm

Heiligen umgibt, macht dies als rundes Kreisymbol sichtbar. Darstellungen, die hingegen den gesamten Körper mit einer mandelförmigen Lichthülle, Mandorla genannt, umgeben, sind zu meist Christus vorbehalten. Genannt wird dieses Bildschema Majestas Domini und erfreut sich im

Mittelalter im Besonderen als Buchdeckel großer Beliebtheit. In den beiden Ludwigshafener Exemplaren werden dem segnenden Christus gestirne beziehungsweise geflügelte Evangelistensymbole an die Seite gestellt.



*Majestas Domini* von einem Buchdeckel,  
1. Drittel 13. Jahrhundert, Kupfer, graviert,  
vergoldet und emailliert, 29,5 × 15,2 cm

# IMPRESSUM

## POESIE DER ELEMENTE

09/03/2024 – 21/04/2025

### **Wilhelm-Hack-Museum**

Berliner Str. 23  
67059 Ludwigshafen am Rhein  
[www.wilhelm-hack.museum](http://www.wilhelm-hack.museum)

### **Ausstellungskonzept, Texte**

Julia Nebenführ

### **Grafische Gestaltung**

Benjamin Schnepf, Fuchs & Otter, Heidelberg

### **Bildnachweis**

Olle Baertling, Willi Baumeister, Joseph Beuys, Max Ernst, Christoph Girardet, Albert Irvin, Rolf Iseli, Paul Jenkins, František Kupka, Michail Larionow, Roy Lichtenstein, Heinz Mack, Louise Nevelson, Otto Piene, Thomas Ruff, Günther Uecker © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Jackson Pollock © Pollock-Krasner Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Gianni Colombo © Archivio Gianni Colombo; Antonio Corpora © Antonio Corpora; Alicja Kwade © Alicja Kwade; Wolfgang Laib © Wolfgang Laib, Mario Nigro © Mario Nigro

### **Umschlag**

František Kupka, *Conte de pistils et d'étamines II ou III*, 1918/19, Öl auf Leinwand, 80 × 90 cm (Ausschnitt)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

### **Fotografen**

Wolfgang Detering (Wolfgang Laib), Martin Hartmann, Thomas Henne, Roman März (Alicja Kwade), Joachim Werkmeister

© Wilhelm-Hack-Museum, Autorin 2024





wilhelmhackmuseum

Ludwigshafen  
Stadt am Rhein

Kandinsky