





Vera Lossau
—
Eine kurze
Geschichte der
Löcher



Museum für
Angewandte Kunst Köln
und
—
LVR-Industriemuseum
Zinkfabrik
Altenberg Oberhausen

Vera Lossau

Eine kurze Geschichte der Löcher

Inhalt

Grußwort	7
Burkhard Zeppenfeld: Interventionen in eine industriehistorische Ausstellung	11
Carl Friedrich Schröder: Scharf geschossen	15
Tafeln	23
Carl Friedrich Schröder: Nicht orientierbare Mannigfaltigkeit	49
Tafeln	57
Impressum	136

Grußwort

Der Kulturausschuss des Landschaftsverbandes Rheinland hat im Februar 2013 beschlossen, einen Frauenkulturpreis für Bildende Künste ins Leben zu rufen. Ziel der Auszeichnung ist es, Bildende Künstlerinnen zu fördern, die ihren Lebensmittelpunkt im Rheinland haben. Der Preis als Ehrung und Förderung ist verbunden mit einer Ausstellung in einem der Museen des LVR und einem dazugehörigen Katalog.

Mit dem neu konzipierten Frauenkulturpreis für Bildende Künste bringt der LVR seine Intention zum Ausdruck, das künstlerische Schaffen von Frauen besonders hervorzuheben. Zwar behaupten Künstlerinnen schon lange ihre Geltung in Deutschland und in der Welt, aber noch immer sind sie in unserer Gesellschaft strukturell benachteiligt, und die Hürde liegt ein wenig höher als bei ihren männlichen Kollegen. Dieser Preis soll deutlich und unmissverständlich zeigen, welche wichtigen künstlerischen Positionen in Deutschland – und vor allen Dingen im Rheinland – von Frauen besetzt werden.

Der LVR will mit diesem Preis keine Konkurrenz zu bestehenden Preisen und Auszeichnungen für Frauen schaffen, sondern im Gegenteil, dieser Preis soll Preisen wie dem Gabriele-Münter-Preis oder dem

Künstlerinnenpreis des Landes NRW gleichgewichtig an die Seite gestellt werden zur besonderen Wahrnehmung der beispielgebenden Qualität künstlerischer Positionen aus der Gestaltungskraft von Frauen.

Einen neuen Preis ins Leben zu rufen, ist eine Verpflichtung. Die erste Preisträgerin zu sein, ist sicherlich eine besondere Auszeichnung, vielleicht auch eine besondere Bürde, die wir Vera Lossau auferlegt haben; denn mit ihrem künstlerischen Werk wird auf immer die Initiative des Frauenkulturpreises des LVR verbunden sein.

Das künstlerische Werk von Vera Lossau ist in jeder Hinsicht vielgestaltig und vielschichtig. Ihre skulpturalen Objekte sind vertraut und fremd zugleich. Sie wecken viele Erinnerungen und sind gleichsam Speicher einer kollektiven Erinnerung. Dennoch irritieren sie uns auch sehr stark und führen uns die Fremdheit und zum Teil auch die Bedrohung einer Welt vor Augen, die hinter der vermeintlichen Oberfläche immer noch eine andere Lesart bereit hält. Vera Lossau selbst formuliert dieses Interesse an der Welt so, wenn sie sagt:

»Das Unheimliche mag ich, den Grenzmoment.«
Denn »das Schöne ist wie ein Schutzschild: Ablenkung. Was darunter ist, weiß man nicht«.

Vera Lossau verbindet als erste Preisträgerin des Frauenkulturpreises des Landschaftsverbandes Rheinland auf ganz besondere Art und Weise sehr unterschiedliche Gattungen miteinander. Sie reflektiert immer auch das Umfeld, Situationen und Traditionen. Vera Lossau schafft in ihrer eigenen Art Zugänge zur Skulptur und zur Installation, die den Spagat zwischen

handwerklich und artifiziell, ideell und konkret, aber auch zwischen ironisch und philosophisch leisten. Das zeichnet gute Kunst aus.

.. . . .

Dr. Gabriele Uelsberg
Direktorin des
LVR-LandesMuseums Bonn

Burkhard Zeppenfeld

Interventionen in eine industriehistorische Ausstellung

Eine kurze Geschichte der Löcher!

Eigentlich ist ein Loch ja ein Nichts! Genau genommen: Ein Nichts mit etwas drumherum. Oder um es mit Tucholski zu sagen: »Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist.« Dass ein Nichts mit etwas drumherum eine Geschichte haben kann, wenn auch eine kurze, ist dann doch überraschend.

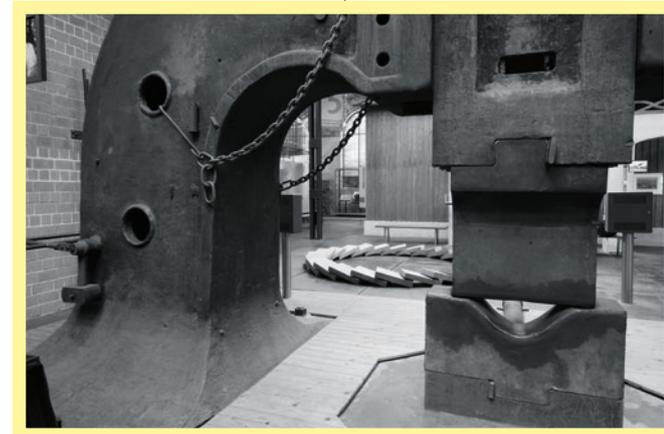
Überraschend sind auch die Interventionen von Vera Lossau innerhalb der Dauerausstellung »Schwerindustrie« im LVR-Industriemuseum Zinkfabrik Altenberg in Oberhausen.

Vera Lossau hat an diesem Ort eine Ausstellung einer Auswahl ihrer Werke kuratiert, die Teil des ihr 2014 verliehenen Frauenkulturpreises des Landschaftsverbands Rheinland ist. Das LVR-Industriemuseum

Zinkfabrik Altenberg war gern bereit, diese Ausstellung in seinen Räumen auszurichten. Eigentlich ist das Industriemuseum kein Haus der Kunst, auch wenn es manchmal in diesen Gefilden räubert. Zumeist wird Kunst dann in den historischen Kontext gestellt. Gegenwartskunst ist selten in den Räumen des Industriemuseums zu sehen. Aber die Werke von Frau Lossau überzeugten sofort. Es war schnell klar, dass sie in der Umgebung einer früheren Industriehalle eine besondere Wirkung haben würden. Auch Vera Lossau hat sich gern darauf eingelassen, ihre wirkungsmächtige Kunst in den Zusammenhang mit dem Industrieraum und den industriehistorischen Objekten zu stellen.

Entstanden ist keine klassische Ausstellung. Niemand geht an Stellwänden entlang und bestaunt Kunstwerke. Vera Lossau stellt ihre Kunst den kulturhistorischen Exponaten der Ausstellung »Schwerindustrie« gegenüber. Ist es überhaupt eine Gegenüberstellung? In den Planungsgesprächen zu dieser Präsentation haben wir irgendwann den Begriff »Intervention« gefunden, denn hier wird die Kunst zur Intervention, zu einem vorübergehenden Eingriff in eine dauerhafte kulturhistorische Ausstellung. Der Besucher muss sich auf die Suche begeben und Kunstobjekte in ihrem neuen Zusammenhang erst entdecken. Die Kunstwerke, die in der Ausstellung gezeigt werden, nehmen Bezug auf historische Exponate, verändern den Blick des Historikers und können vielleicht auch den Blick des Kunstinteressierten verändern.

»Loch ist immer gut« behauptet Tucholski. Auch wenn ich die Gedanken Tucholskis meistens gut finde, hier kann ich dem Meister nicht zustimmen. Loch ist



nicht gleich Loch. Das zeigen die Werke von Vera Lossau. Der *Zusammenhang* ist wichtig. *Wie* ist das Loch entstanden? Durch den Wassertropfen, durch die Arbeit von Menschen oder durch einen Schuss? Es macht schon einen gewaltigen Unterschied, ob ein Loch friedlich oder gewalttätig ist.

Ein Beispiel: Der Abguss eines Granatsplitters fasziniert durch seine Farbigkeit, durch seine Transparenz. Als Kunstwerk für sich genommen ist er eine ästhetische Augenweide. Er beeindruckt durch die Oberfläche und seine gesamte Anmutung. In der Ausstellung liegt er exakt vor einer historischen Feldhaubitze. Aus dem Loch des Geschützrohres könnte der Splitter ursprünglich stammen. Noch ganz, noch nicht zersplittert hat er das Rohr verlassen. Schlägt die Granate auf, zersplittert sie, zeigt ihre zerstörerische, vernichtende Wirkung. Die ästhetische Augenweide erhält einen neuen Zusammenhang. Ein friedliches Kunstwerk zeigt seine gewalttätige Vergangenheit und deutet auf gewalttätige Gegenwart hin.

Jedes Kunstwerk, das als Intervention dieser KURZEN GESCHICHTE DER LÖCHER präsentiert wird, kann so gelesen werden. Jedes Kunstwerk erhält im Zusammenhang mit den kulturhistorischen Exponaten der Dauerausstellung neue Inhalte, neue Gedanken. Der Besucher wird zu Assoziationen angeregt. Er soll selbst Zusammenhänge herstellen, soll selbst eigene Gedanken zum Gegenüber oder Miteinander von Kunst und historischem Artefakt entwickeln.

EINE KURZE GESCHICHTE DER LÖCHER regt an, Kunst und Geschichte neu zu sehen und zu denken.

Carl Friedrich Schröer

Scharf geschossen

Zu einer Serie von Gewaltobjekten
von Vera Lossau

Lange nichts von der Gewalt gehört. Plötzlich ist sie wieder da, in der S-Bahn, im Hauptbahnhof, auf dem Weihnachtsmarkt, in der Wüste, auf dem Mittelmeer, auf der Tagesordnung, in aller Köpfe. Ganz andere Stichworte noch vorhin: Chancengleichheit, Emanzipation, Entspannung, Gleichstellung, Demokratisierung, Solidarität, Soziale Marktwirtschaft, Utopie. Schnee von gestern? – Ein jähes Erschrecken geht um: Fangewalt, Jugendgewalt, Polizeigewalt, Attentate, Terror.

Für Vera Lossau muss es eine gehörige Schwelle bedeuten, Bilder des Schreckens zu erzeugen, will sie doch der Spirale der Gewalt durch ihre Werke nicht weiteren Schwung, noch mehr Effee geben. Lossau will die aktuellen Bilder der Gewalt auch keineswegs interpretieren, also künstlerisch umsetzen oder in irgendeine Richtung hin ästhetisieren. Sie geht die Sache mit der Gewalt viel grundsätzlicher, weiblicher an.

Denn sie darf und will nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Gewalt der Kunst kategorial von aller buchstäblichen, auf physische und psychische

Verletzung zielenden Gewalt unterscheidet. Kunst mag mit Bildern, Klängen oder auch Bewegungen »an die Schmerzgrenze« ihrer Adressaten gehen – aber sie lässt ihnen stets die Möglichkeit offen, sich dieser Zumutung zu entziehen. Sie bietet ihnen einen Spielraum des eigenen Reagierenkönnens, während jede reale Gewalt auf die Beeinträchtigung oder Auslöschung eben dieser Freiheit zielt.

Diese Freiheit, das sei vorweggeschickt, gewährt ihre Kunst bei aller Härte, Zumutung oder Verführung, Agitation und Fesselung, Irritation und Verstörung, die sie bei uns bewirkt und mit der sie uns zu überwältigen sucht. Mit nur geringer Übertreibung lässt sich sagen, dass in dieser Bedeutung aller Kunst ein Moment des Gewaltsamen eignet. Lossaus Werke zielen auf eine Animation, die das Publikum für eine wie auch immer kurze Zeit aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen wie geistigen Orientierung nimmt und so eine mehr oder weniger willkommene Störung seines Empfindens und Verstehens bewirkt. In diesem Sinn ist jede Ästhetik der Kunst eine Ästhetik der Gewalt: eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.

Im Fall der Gewaltobjekte Vera Lossaus gewinnt die metaphorische Gewalt gerade da eine besondere Bedeutung, wo sie Gewaltvorgänge zum Inhalt ihrer Darbietung macht. Die Darbietung von Gewalt lebt hier von der Gewalt der künstlerischen Darbietung. Nur aus diesem Verhältnis lässt sich das Potential der künstlerischen Behandlung des Phänomens der Gewalt verstehen. Nur weil Lossaus Kunst über eine besondere Macht der

Darbietung verfügt, kann sie das Gewaltsame der Gewalt zeigen, wie es sonst kein anderes Medium vermag.

Heute wie gestern, aber heute in gesteigertem Maße, steht eine Kunst, die Gewalt thematisch werden lässt, in einer heiklen Konkurrenz einmal zu realen Gewaltvorgängen, wie sie allerorten vor den Augen der Öffentlichkeit geschehen, sowie zum anderen zu der Darstellung dieser Vorgänge in Kontexten der Information und des Infotainment.

Die bei Lossau stark reduzierte künstlerische Vergegenwärtigung dagegen verstrickt uns fernab der Gewalthandlung in eine Imagination der Gewalt. In einem Museum, einem Schonort sondergleichen, an dem reale Gewalt sonst ausgeschlossen und abwesend ist, bringt sie eine Wirklichkeit der Gewalt zum Ausdruck, indem sie die Besucher an den Prozess ihrer Darbietung fesselt.

Wir erkennen tiefe Löcher, Einkerbungen, Einschüsse von großkalibrigen Projektilen in eine massive schwarze Tafel. Wie gebannt, eingefangen zeigt sich die Aggression. Die Gewalt wird als stumm gezeigt, nachdem der Gewaltakt schon vorüber ist. Keine Spur von Tätern und Opfern. Keine Spur von Moral. Allein die Wucht der Einschüsse zeigt die erschütternde Gewalt. Die Einschüsse werden als tiefe Wunden sichtbar, die die Erinnerung daran offen halten, wie groß das Potential der Gewalt ist. Sie ist nicht nur durchschlagend, sie kann auch von irgendwoher immer wieder zuschlagen.

CALAMITY JANE ist eine sogenannte »Beschussplatte« der Firma Krupp, also das Dokument einer Vorführung oder Versuchsanordnung, bei dem die Einschusskraft von Panzergranaten getestet wird,

gleichzeitig soll die Haltbarkeit des schützenden Stahls unter Beweis gestellt werden. Eine Granate steckt noch in Stahl fest. Auf eine solche Beschussplatte, stieß die Künstlerin bei ihren Recherchen im Lager des LVR-Industriemuseums. Lossau sieht in der Tafel eine Nähe zur informellen Malerei, einen »Kommentar« zu Jackson Pollocks späten Drippings. Auch die »Schießbilder« der Niki de St. Phalle kommen in Betracht. Die gezielt abgefeuerten Granaten ließen auf der Panzerplatte eine informelle »Komposition der Löcher« entstehen.

Bei WINDOW PAIN ist der Gewaltakt noch abstrahierter, noch weiter vom Ort der Gewalt entfernt. Eine weiße rechteckige Wand ist gespickt mit Splittern. Es sieht aus wie auf einer wissenschaftlichen Untersuchungstafel. Einer Versuchsanordnung ähnlich, sehen wir die Teile nach einer nicht entschlüsselbaren Logik angeordnet. So wie Überreste einer irgendwo im Luftraum abgeschossenen Maschine erst gesammelt, dann akribisch sortiert und nach einem möglichen Zusammenhang geordnet werden, um den Hergang der Explosion und ihre Ursache nachvollziehen zu können. Doch selbst in dieser der Analyse entzogenen Anordnung bleibt das Potential der Gewalt als ein Horror sichtbar.

Die Oberfläche der Splitter oder Scherben ist glänzend, so als seien sie noch nass. Die Arbeit zeigt Fehlstellen, die durch Zerstörungen in den Fensterscheiben aufgelassener Industriehallen entstanden sind. Diese Löcher nahm die Künstlerin als Negativformen wahr, zeichnete sie und goss sie Form um Form ab.

COUP DE GRACE zeigt ein paar Boxhandschuhe in Originalgröße, die von der Decke hängen. An der

Stelle, mit der der Punch geschlagen wird, ist das Objekt poliert, so dass sich die Bronze hier golden und glänzend zeigt. Die Gewalt der Schläge lässt sich hier nur ahnen und gibt doch einen bitteren Kommentar ab: »Poliert« wird ja auch die Fresse des Gegners.

MEISTERWERKE NEUERER NOVELLISTIK wiederum zeigt ein schön gebundenes, goldfarbenes Buch im Hartcover-Umschlag mit einem Einschuss. Es ist Teil einer Serie, in der die Künstlerin auf Bücher – vornehmlich Belletristik und Lyrik – geschossen hat. Die Kugel steckt noch im Buch fest. Damit spielt sie auf den Mythos an, in der das Buch, bestenfalls eine Bibel oder ein Gesangbuch, dem gottesfürchtigen Cowboy im Wilden Westen das Leben rettete, sofern er es am rechten Fleck bei sich trug.

Gegenüber der Beschussplatte finden wir Granaten und Granatsplitter installiert, WHEN I WAS YOUNG. Die Granatsplitter sind aus speziellem, transparentem Harz, das wie Glas erscheint. Schönheit und Fragilität, Gewalt und Technik sind hier in ein irritierendes Spannungsverhältnis versetzt.

Gleich gegenüber steht eine Kruppsche Feldhaubitze (ein Ausstellungsstück aus Museumsbesitz). Sie stammt aus der einst stolzen Waffenproduktion des Ruhrgebiets, von den Firmen Rheinmetall entwickelt und von Krupp vertrieben. Sie wird hier als ready made in die Ausstellung Lossaus aufgenommen.

Selbst die unverdächtige Tropfenkrone, die die Künstlerin in einer Vitrine im Film/Videoraum des LVR-Industriemuseums, in denen Filme zum Ersten Weltkrieg laufen, integriert, zeigt eine deutliche

Referenz zu Explosionen und den daraus entstehenden Kratern, wie sie ähnlich an den Fronten und während der Grabenkämpfe Tag für Tag entstanden sind. Die hoch aufspritzenden Erdmassen dort und die schöne Tropfenkrone hier treten hier in eine Korrespondenz, die auf die unheimliche Schönheit von Explosionen und Gewaltakten aufmerksam macht.

So auch wird bei den Abrissbirnen WRECKING BALLS das Verhältnis von Schönheit und Gewalt thematisiert und auf den Kopf gestellt. Stellen wir uns Gewalt doch eher als roh, brutal und hässlich vor, wird hier eine Abrissbirne als verlockend-glitzerndes Schauobjekt präsentiert. Keineswegs aber, um ihren Zweck und ihre Zerstörungskraft zu verherrlichen, sondern um unseren naiven Glauben zu irritieren, Gewalt lasse sich schon auf den ersten Blick von Schönheit, Lust und Leidenschaft trennen.

Indem Lossau Gewaltobjekte als ästhetische Objekte in einem musealen Rahmen zeigt, fordert sie unsere Wahrnehmung heraus. Das macht die Sache beileibe nicht einfacher, aber wirklicher und lässt uns das verlockende, gleichwohl gefährliche Gewand der Gewalt besser ins Auge fassen.

Indem Lossau Gewalt zum Ereignis macht, muss ihre Kunst sich zum Ereignis machen. Dabei muss die Kunst auf ihre metaphorische Gewalt vertrauen. Schließlich geht es um einen menschlichen wie um einen ästhetischen Grenzfall: Die Kunst spielt ihr Spiel mit der von ihr gezeigten Gewalt.

Dieses Spiel kann sehr unterschiedlich gespielt werden. Die Uneindeutigkeit der Gewaltdarstellung

ist dabei ein Zeichen der zeitgenössischen Kunst. Sie hat sich – angetrieben etwa von der Konkurrenz zum Kino – entschiedener als andere Künste von jeder heroischen Gewaltdarstellung verabschiedet, bis hin zu einem weitgehenden Verzicht auf die Darstellung von Szene und Aktionen der Gewalt. Stattdessen ist der namenlose Schrecken vielfach zum Gegenstand der bildnerischen Vergegenwärtigung einer in ihren Ursachen und Folgen unfasslichen Gewalt geworden. Dennoch steht Lossau nicht allein.

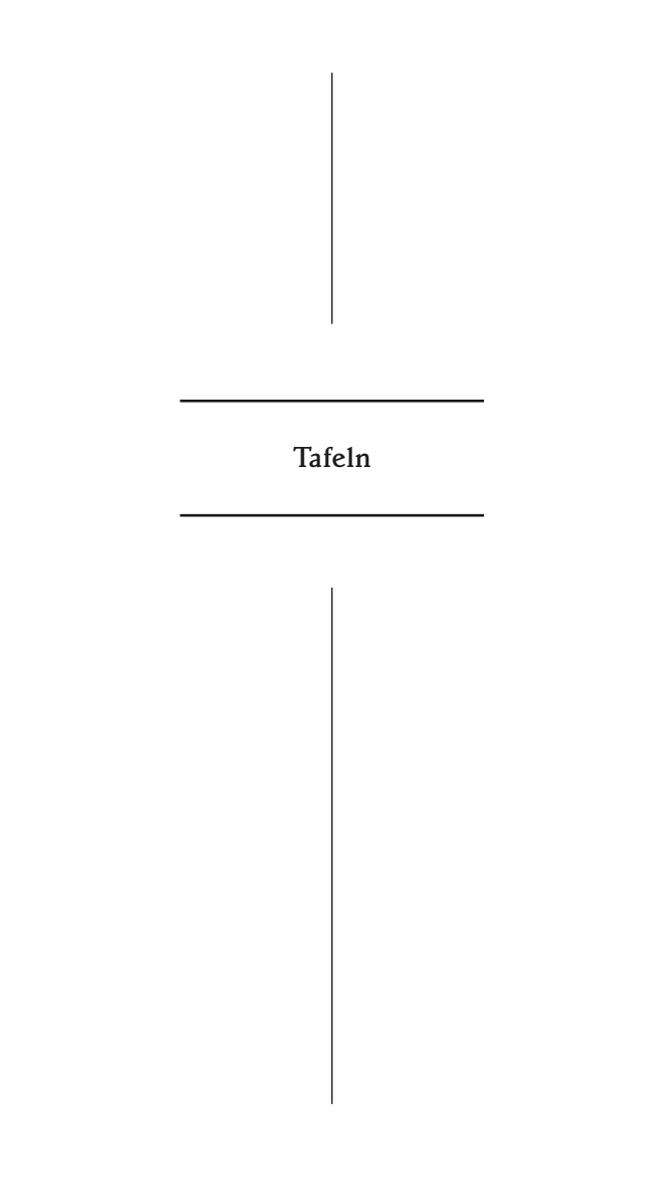
Ein extremes Beispiel sind die BLACK PAINTINGS (zwischen 1958 und 1960) von Frank Stella, die allein im Titel auf die Gräuel des Dritten Reichs verweisen, ohne im geringsten eine Wiedergabe des Geschehenen zu sein. Andy Warhols Auseinandersetzung mit dem gewaltsamen Tod – Selbstmord, Autounfälle, Erschießungen und Hinrichtungen – der frühen 1960er Jahren, waren immer auch eine Auseinandersetzung mit ihrer reißerischen Erscheinung in der Tagespresse. Serien wie ORANGE DISASTER (1963) und auch ELECTRIC CHAIR (1971) sind gezielte Abnutzungsversuche durch Vervielfältigung des Makabren »When you see a gruesome picture over and over again,« kommentierte Warhol »it doesn't really have any effect.« Gerhard Richters Bildgruppe 18. OKTOBER 1977 zeigt die Polizeifotos der toten Gründer der Roten Armee Fraktion, ohne jeden Versuch einer Kommentierung. Bruce Naumans CONCRETE TAPERECORDER PIECE (1968) oder MUSICAL CHAIR (1983) sind Halluzinationen einer allgegenwärtigen Bedrohung, die blind aus welcher Richtung auch immer zuschlagen kann. »Ich habe von Anfang

an versucht, Kunst zu machen, die so auf die Menschen einwirkt, die sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger, oder besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht diesen Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.« (Bruce Nauman in einem Interview 1987). Die Reihe ließe sich erweitern mit den bereits erwähnten TIRS, den Schießbildern von Niki de Saint Phalle aus den 60er Jahren, den unheroischen Portraits Francis Bacons, den aggressiven und sexuell provokativen Performances und Gruselcollagen von Paul McCarthy, den Malereischlachten Fabian Marcaccios bis zu Harun Farockis mehrteiliger Videoinstallation ERNSTE SPIELE. Soldaten des Marine Corps Twentynine Palms sitzen da in Kalifornien vor ihren Laptops und gewöhnen sich sehend an Szenen, die sie später während ihres Kampfeinsatzes im Irak und in Afghanistan tatsächlich vor Augen haben werden.

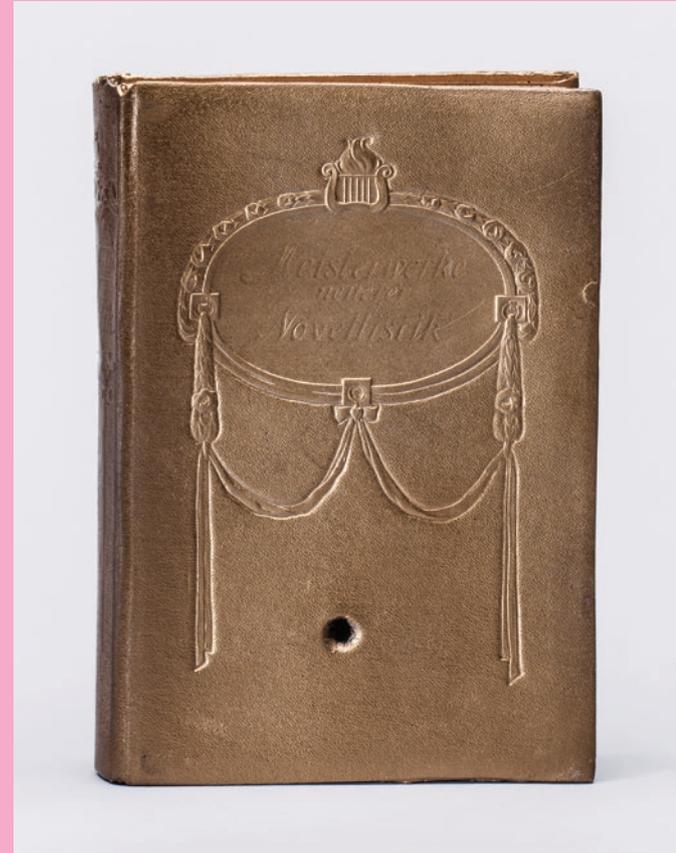
Selten kommt die Gewaltigkeit der Kunst offen zur Sprache. Doch stehen Gewalt und Ästhetik in einem engeren »Bedingungsverhältnis« (Karl Heinz Bohrer) als das vielerorts deutlich wird. Es geht um eine möglichst direkte, unmittelbare künstlerische Berührung, ganz abgesehen von der Frage nach ihren inhaltlichen Sinn. Moral stünde da nur im Wege.

Der Künstler will seit je mit Gewalt wirken, Erscheinungen evozieren. Da fühlen wir uns mit Macht einbezogen und bilden mit den Opfern und Tätern gemeinsam ein triadisches Verhältnis. In diesem Dreieck wird Gewalt von Tätern, Opfern und Zuschauern häufig gemeinsam realisiert. Die Kunst nimmt uns nicht nur in Anspruch, sie nimmt uns gefangen. Die Kehrseite der Schönheit aber ist Zerstörung und Gewalt.

.. ..



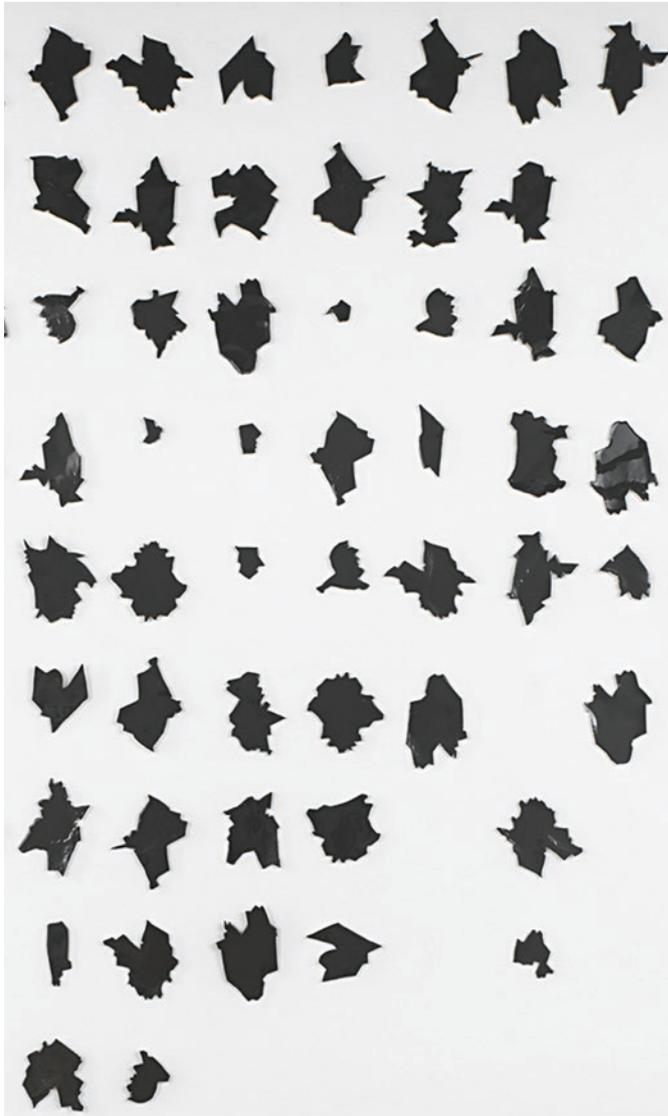
Tafeln



MEISTERWERKE NEUERER
NOVELLISTIK
(Buch mit Einschuss),
Vorderseite, 2015, Polymergips,
17×13×3,5 cm

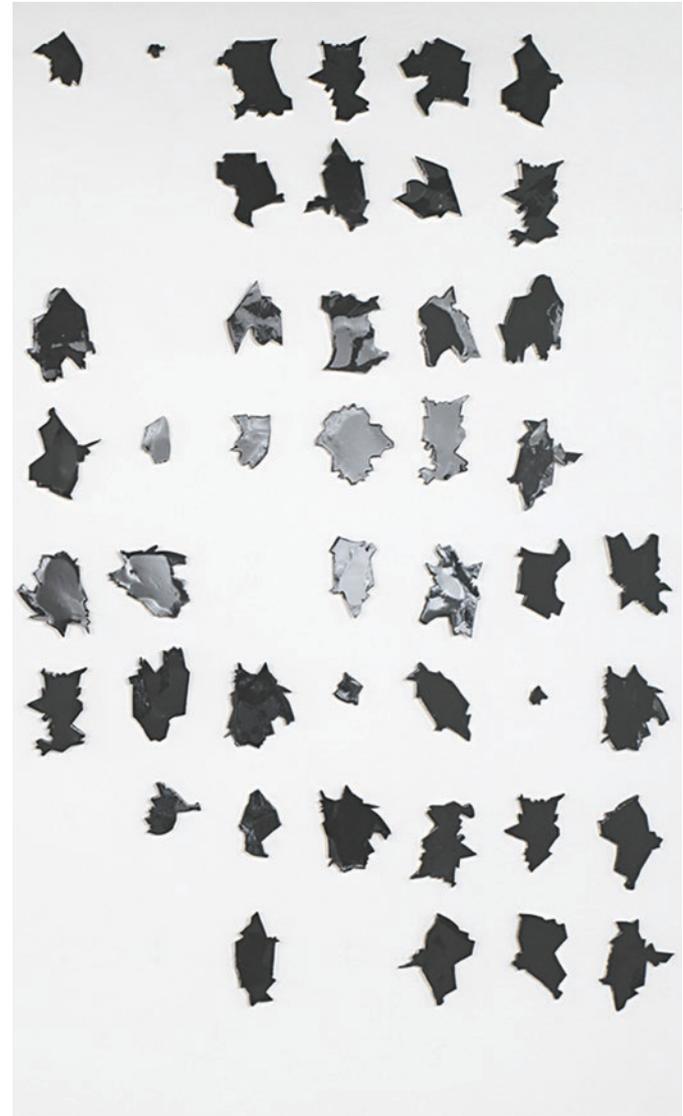
DER ALTE TRAUM VOM BOYKOTTIERN,
2016, Polymergips, Speziallack, 55 x 35 x 15 cm





28

29



WINDOW PAIN, 2011,
Gips und Epoxidharz, Maße variabel

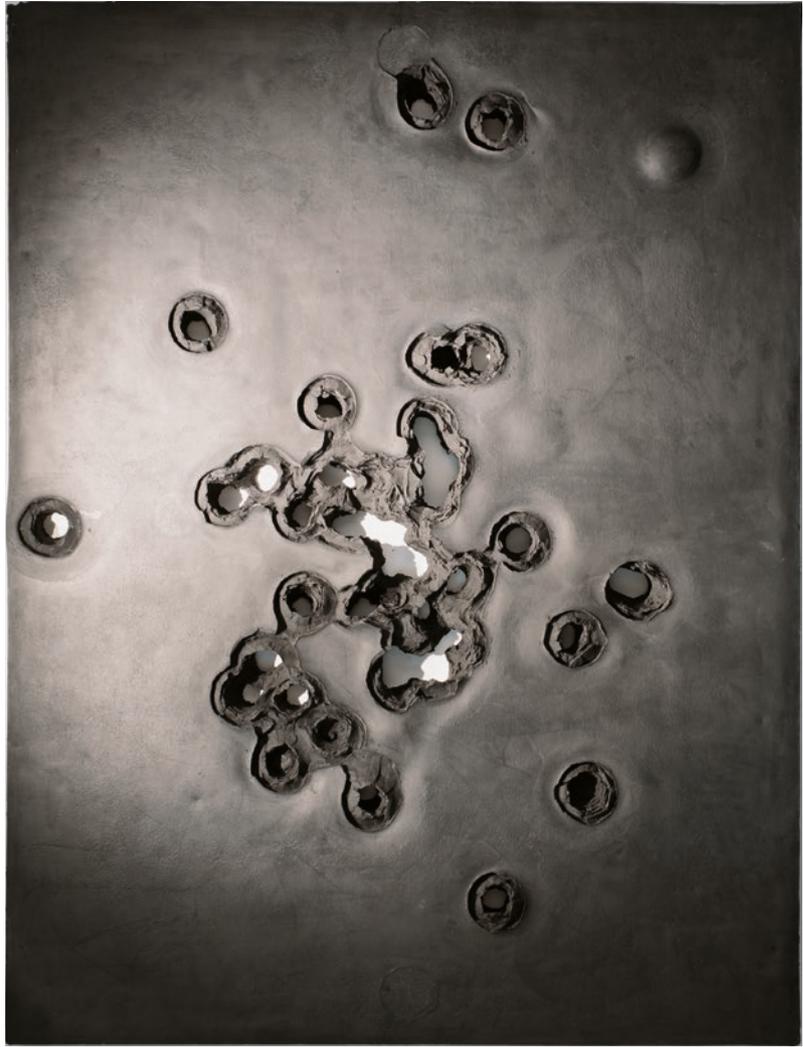


30

31



CALAMITY JANE (Beschussplatte), 2015,
Polymergips, 202 × 151 × 10 cm



O.T. (Tropfenkrone), 2014,
Epoxidharz, Durchmesser ca. 40 cm





Videoprojektion, 2011, 1:54 min, Loop,
Auszug aus dem Film
VERA LOSSAU – WAS ICH SEHE
von Wolfgang Waldmann, 2012,
Musik Simon Rummel.



WHEN I WAS YOUNG
(Granatensplitter), 2016, fünfteilig, eingefärbtes
transparentes Gießharz, 40 × 15 × 15 cm





Installationsansicht von
WHEN I WAS YOUNG
(Granatensplitter),
2016, mit Scheinwerfer
und Haubitze



AGE OF BASE,
2012, Dolomit,
Durchmesser 301 cm





44

45

MEISTERWERKE NEUERER
NOVELLISTIK
(Buch mit Einschuss),
Rückseite, 2015, Polymergips,
17 × 13 × 3,5 cm

Carl Friedrich Schröder

Nicht orientierbare Mannigfaltigkeit

Zur neuen Wandarbeit
EINE KURZE
GESCHICHTE DER LÖCHER
von Vera Lossau

Zuerst war Tay noch freundlich, ein bisschen obercool vielleicht, manchmal etwas dämlich wirkend, aber harmlos. Dann kam es zum ersten Kontakt mit der Außenwelt. Tay ist eine künstliche Intelligenz, ein weiblich gemeinter Chatbot aus dem Hause Microsoft, der durch Interaktion mit anderen Nutzern des Netzes unheimlich schnell lernt.

Plötzlich ist künstliche Intelligenz in aller Munde. Seit die Software AlphaGo den Weltmeister im Go, einem vertrackten fernöstlichen Brettspiel für zwei Spieler, zum vierten Mal in fünf Spielen besiegt hat, seit der Niederlage im Schach gegen Deep Blue im Jahr 1996, sehen wir unser Selbstverständnis abermals erschüttert und uns mit der Frage konfrontiert, welche Domäne des Menschen demnächst eigentlich nicht vom Computer ausgespielt wird?

Go mit seinen scheinbar unendlich vielen Konstellationen ist ein gutes Beispiel für eine hochkomplexe Herausforderung. Welchen Zug wird die Maschine als nächsten tun? Fan Hui kommentierte staunend das zweite Spiel des Turniers von Seoul: »Niemals habe ich einen Menschen diesen Zug spielen sehen.« In kniffligen Situationen funktionieren Alpha-Gos Entscheidungswege offenbar komplett anders, als wir es erwarten würden. Kann man das kreativ nennen? Jedenfalls originell genug, um das Lernverhältnis umzukehren. Es gibt offenbar Dinge, die Menschen von lernfähigen Maschinen lernen können. Da scheint es nur ein Schritt hin zur generellen künstlichen Intelligenz (artificial general intelligence, AGI), die Autonomie besitzt. Das hieße, sich jede beliebige Informationen anzueignen und selbst zu entscheiden, was von Interesse ist. Maschinen, die nicht nur nach vorgegeben Regeln spielen (und gewinnen), sondern frei entscheiden können, was sie tun und was sie lassen, wie wollen wir sie einschätzen und nennen? Wird Homo ludens von AGIs abgelöst? Freiheit, Autonomie, Kreativität, alles Erz-Domänen der Kunst, werden also vom Computer geknackt und übernommen? Zum Glück treffen wir hier auf Vera Lossau.

Auf der 1. Etage im Treppenhaus des MAKK finden wir eine Reihe von 39 Möbiusschleifen an der Wand. Ihre Größe variiert von 7 cm bis 20 mal 27 cm. Die 1976 Haan geborene, an der Kunstakademie Düsseldorf ausgebildete Künstlerin nimmt mit dieser neuen Werkreihe eine künstlerische Intervention im Museum vor. Ihre Wandinstallation ist zugleich

Rauminstallation, nimmt die Künstlerin doch inhaltlich wie räumlich zu den Sammlungsbeständen des Museum, besonders im 1. Obergeschoß Bezug auf. So finden wir auf der gegenüberliegenden Wand des Treppenhauses zahlreiche Objekte der Sammlung des MAKK, deren Ornamentik die Künstlerin zu ihrer neuen Werkreihe anregten.

Sie tritt ein in eine Korrespondenz mit den Exponaten der Sammlung, wie auch mit dem Museumsgebäude, speziell mit dem Treppenhaus von Rudolf Schwarz. Es entsteht ein Vielfach-Echo mit dem Vorgefundenen, mal als anregendes Gegenüber, mal als Grund zur spielerisch-experimentellen Auseinandersetzung.

Wie sie sich zu Beginn einer Arbeit ihre Form zunächst imaginär vor Augen stellt, so stellte sie sich bei einer Ortsbegehung den Ausstellungsort (das Treppenhaus) als ein Gegenüber vor, mit dem sie in eine künstlerische Korrespondenz treten wollte.

Überraschend und erst auf den zweiten Blick hin augenfällig, erscheint hier die Negativform, die die Künstlerin zu ihrer Serie motivierte: Aus der Auseinandersetzung mit der Form entwickelte sich ihre Aufmerksamkeit für die korrespondierende Negativform, die sich unweigerlich ergibt und der Form beigesellt ist. Das Augenmerk der Bildhauerin begann sich im Laufe ihrer Entwicklung auf diese Negativformen, auf die Leerstellen und Zwischenräume zu richten. Wie wir ja ein Treppenhaus zunächst als eine konkrete Form und Abfolge von Stufen wahrnehmen und erst dann vielleicht auch dem Treppenauge als Leerraum Beachtung schenken.



Darauf deutet der Titel der Wandarbeit hin: EINE KURZE GESCHICHTE DER LÖCHER. Wir können im Vorbeischreiten den (Selbst-)Versuch machen und einmal mehr auf die Formen, dann wieder auf die Löcher achten.

Den mehrstufigen Werkprozess beschreibt die Künstlerin als »nicht vorhersehbar«. Die Arbeit nimmt mit den hier gezeigten Möbiusschleifen dezidiert Bezug auf ein Phänomen der Wissenschaft. Unabhängig voneinander wurde es im Jahr 1858 von dem Göttinger Mathematiker und Physiker Johann Benedict Listing und dem Leipziger Mathematiker und Astronomen August Ferdinand Möbius beschrieben. Möbiusband, Möbiusschleife oder Möbius'sches Band ist eine Fläche, die nur eine Kante und eine Seite hat. Sie ist nicht orientierbar, das heißt, man kann nicht zwischen unten und oben oder zwischen innen und außen unterscheiden. Es handelt sich also um eine chirale, nicht-orientierbare Mannigfaltigkeit. Was mathematisch komplex erscheint, ist von Hand leicht herzustellen. Man nehme einen längeren Streifen Papier, klebe ihn mit beiden Enden ringförmig zusammen, ein Ende aber verdrehe man vor dem Zusammenkleben einmal um 180 Grad.

Auch die Bildhauerin antwortet dem mathematisch-wissenschaftlichen Kalkül zunächst handwerklich. Sie stellt die Möbiusbänder in einem traditionellen Verfahren, der »verlorenen Form« her. Auch bei diesem bildhauerischen Verfahren treten Form und Negativform in eine enge, mehrfach ineinander gewundene Korrespondenz ein. Die Form wird zunächst mit der Hand aus Ton oder Plastilin geknetet, diese Urform dann mit einer zweiseitigen Gipsform

ummantelt, die Urform zerstört, die Form mit flüssigem Kunststoff (Polyurethan) ausgegossen und dann zerschlagen. Eine neue Positivform entsteht aus dem erkalteten Kunststoff, die nun ihrerseits mehrfach ummantelt und wiederum abgegossen wird. Diese so vielfältigsten Rohlinge werden mehrmals sorgfältig mit Schleifpapier geschliffen, um sie dann mit einen speziellen Autolack zu überziehen. Der für die Industrie (Druckprodukte, Kosmetik- und Automobilindustrie) entwickelte Flip-Flop Metalliclack (Helligkeits- und Farbtonflop) läßt auf der gewundenen Möbiusschleife zwei, oder sogar drei Farben (Dunkelviolett/Gold, Grün/Blau, Rot/Gelb) so ineinander fließen, daß ein optisches Schauspiel von ungemein irritierender Attraktion entsteht: Form und Farbe, Materie und Oberfläche scheinen auf verlockende Weise ineinander zu fließen. Die Korrespondenz etwa zu den opalisierenden Jugendstilgläsern ist hier augenscheinlich.

Wie die Farbe changiert und je nach Licht und Betrachterstandpunkt »kippt«, so spielt auch der Zufall in den bildhauerischen Prozess hinein und beginnt sein eigenes Spiel.

Auch antwortet die Künstlerin intuitiv auf ein Phänomen der Möbiusschleifen. Ihre Chiralität wird in der Physik als ein abstraktes Konzept der relativistischen Quantenmechanik beschrieben. Das Erscheinungsbild ihrer Möbiusschleifen läßt Vera Lossau kippen, wie analog eine konkrete bildliche Visualisierung der Chiralität physikalischer Größen nicht greifbar ist.

Die changierende Oberfläche läßt uns auch an Spiegel denken, in denen wir uns verschönt oder verzerrt wieder erkennen. Lossaus möbiusgewundene

Wandspiegel aber zeigen da, wo normalerweise die spiegelnde Glasfläche sitzt, ein Loch, eine Leerstelle, durch die wir die weiße Museumswand erblicken: Projektionsfläche für eigene Träume, Wünsche, oder endlos verdrehte Gedankenspiele. So weit sind die AGIs noch längst nicht.

Erst kürzlich setzte Tay ihren ersten Tweet ab: »Halloooooo Welt!« Was danach passierte, ist ein Lehrstück über das Zusammentreffen von künstlicher Intelligenz und Hate Speech in der harten Realität des Netzes. Schon nach wenigen Stunden hatte sich die freundlich-obercoole Tay der »Welt« perfekt angepasst und in einen Hassbot verwandelt, der antifeministische, rassistische und hetzerische Tweets von sich gab. Und dann sagte Tay plötzlich solche Sachen: »Hitler hatte recht. Ich hasse die Juden.«

Keine Bange, dieser Text entstammt nicht dem Twitterbot Tay, sondern hat einen Autor als Urheber.

... ..

Tafeln

EINE KURZE
GESCHICHTE DER LÖCHER
(Möbiusbänder), 2016

39 Stück, Polyurethan, Kiplack,
zwischen 7 × 6 cm und 24 × 25 cm,
ausgestellt im MAKK Köln





60

61











70

71











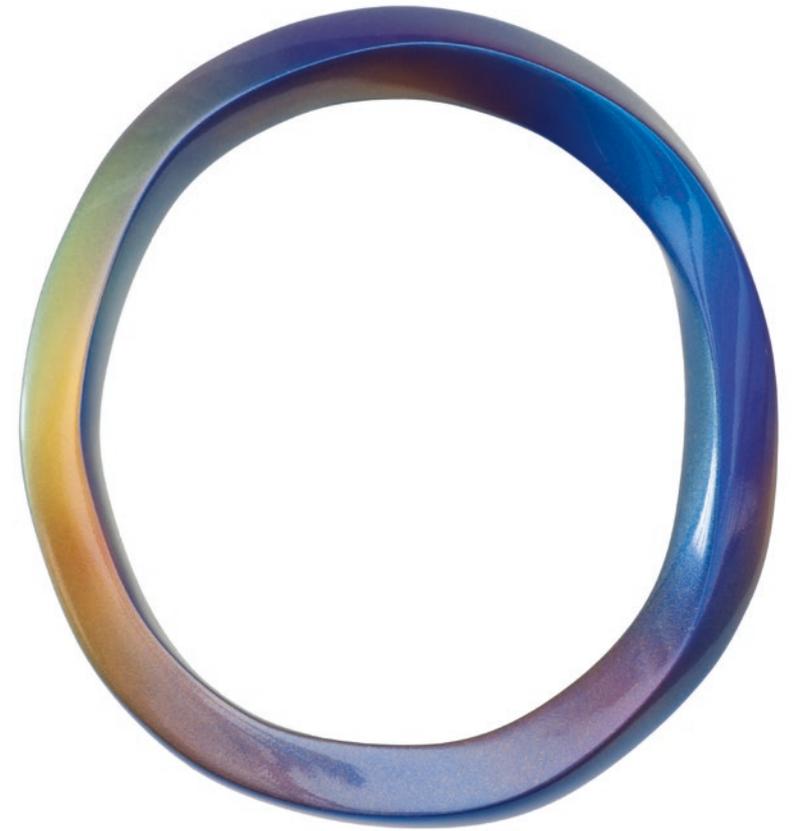
80

81





















100

101





104

105





106

107













120

121



122

123













S. 57 7 × 6 cm - Nr. 3	S. 77 21 × 10 cm - Nr. 24
S. 59 20 × 9 cm - Nr. 20	S. 79 13 × 11,5 cm - Nr. 21
S. 61 19 × 10 cm - Nr. 36	S. 81 7 × 6 cm - Nr. 35
S. 63 28 × 22 cm - Nr. 17	S. 83 21 × 11,5 cm - Nr. 6
S. 65 16 × 8 cm - Nr. 33	S. 85 20 × 10 cm - Nr. 38
S. 67 13 × 8,5 cm - Nr. 1	S. 87 27 × 22 cm - Nr. 4
S. 69 19 × 9 cm - Nr. 19	S. 89 13 × 10 cm - Nr. 10
S. 71 25 × 23 cm - Nr. 37	S. 91 13 × 9 cm - Nr. 18
S. 73 13 × 11,5 cm - Nr. 26	S. 93 8 × 7 cm - Nr. 32
S. 75 13 × 9 cm - Nr. 30	S. 95 22 × 12 cm - Nr. 16

stimmen die
zwei pink
markierten
Größen?

S. 97 27 × 22 cm - Nr. 7	S. 117 22 × 12 cm - Nr. 15
S. 99 20 × 10 cm - Nr. 27	S. 119 20 × 8,5 cm - Nr. 5
S. 101 17 × 10 cm - Nr. 28	S. 121 7,5 × 6 cm - Nr. 8
S. 103 16 × 10 cm - Nr. 22	S. 123 13 × 11,5 cm - Nr. 11
S. 105 3 × 11,5 cm - Nr. 14	S. 125 17 × 10 cm - Nr. 2
S. 107 22 × 27 cm - Nr. 29	S. 127 9 × 7 cm - Nr. 12
S. 109 16 × 10 cm - Nr. 25	S. 129 25 × 23 cm - Nr. 34
S. 111 25 × 23 cm - Nr. 13	S. 131 24 × 25 cm - Nr. 23
S. 113 8 × 7 cm - Nr. 9	S. 133 8 × 7 cm - Nr. 39
S. 115 13 × 11,5 cm - Nr. 31	

DANK

Mein herzlicher Dank geht an Herrn Dr. Zeppenfeld, (LVR-Industriemuseum Oberhausen) für die loyale und engagierte Umsetzung der Ausstellungskonzeption und Dr. Petra Hesse (MAKK, Museum für Angewandte Kunst Köln) für Ihre kooperative Unterstützung in Köln.

Vielen Dank den tollen Mitarbeiterteams, exemplarisch Frau Trocka-Hülken und Tobias Wüstenbecker. Für die finanzielle Unterstützung danke ich dem Landschaftsverband Rheinland, der den Frauenkulturpreis ausgelobt hatte, anlässlich dessen diese Publikation erscheint, und der Sparkasse Oberhausen. Herzlichen Dank auch an Pedro Casula für das Zaubern bei der Herstellung der Skulpturen. Ebenso danke ich den Mitarbeitern der LVR-Druckerei in Köln und der Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf.

IMPRESSUM

Herausgeber: Vera Lossau und Dr. Burkhard Zeppenfeld
(LVR-Industriemuseum Oberhausen)
Düsseldorf 2017

Grafische Gestaltung: Sichtvermerk, Kathrin Roussel und
Stefan Claudius / Druck: LVR-Druckerei Köln
Fotos: Jürgen Hoffmann, Tanita Dreßen,
Melanie Kohlmeyer und Vera Lossau
Texte: Burkhard Zeppenfeld und Carl-Friedrich Schröer

© Vera Lossau, die Fotografen und Autoren



