

Schön euch zu sehen

160 Werke aus der Sammlung

13. Februar – 23. August 2015

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**

Einleitung

Als das Kunstmuseum Liechtenstein am 11. November 2000 seine Pforten öffnete, konnte es mit seiner Eröffnungsausstellung erstmals einen umfassenden Überblick über den staatlichen Kunstbesitz Liechtensteins geben. 15 Jahre später, anlässlich seines 15. Geburtstages, gibt es mit gleich langer Laufzeit einen weiteren Überblick über die Sammlung, nun vornehmlich über die Entwicklung ihrer Struktur, ihres Umfangs und ihrer Schwerpunkte. Damit legt es auch Rechenschaft darüber ab, wie in den zurückliegenden Jahren die Sammel-tätigkeit ausgeübt wurde, welche Schwerpunkte innerhalb der bestehenden, schriftlich fixierten Sammlungspolitik verfolgt und wie damit an der Entwicklung eines besonderen, unverwechselbaren inhaltlichen Profils der Sammlung gearbeitet wurde. Dabei hat sich das Museum stets in die Tradition der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung gestellt, die bereits ab 1968 die wesentlichen Eckpunkte des Sammlungsprofils definiert hatte.

Das Kunstmuseum Liechtenstein ist ein Museum moderner und zeitgenössischer Kunst und sammelt aktiv Kunstwerke ab Beginn des 20. Jahrhunderts. Innerhalb seiner grundsätzlichen Fokussierung auf dreidimensionale Kunst (Skulptur, Objekt, Installation) verfolgt es zwei inhaltliche Leitlinien: rationale Tendenzen einerseits, anthropologische Verfahren andererseits. Hinzu kommt eine verstärkte Aufmerksamkeit für den Beitrag des italienischsprachigen Raums für die Entwicklung der Kunst, am deutlichsten akzentuiert durch die bedeutenden Bestände an Werken der Arte Povera.

Die Ankaufstätigkeit des Museums konnte in der Vergangenheit immer wieder von der Grosszügigkeit privater (insbesondere seit 2006 der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein) und ausserordentlicher staatlicher Zuwendungen profitieren. Der Erwerb der Sammlung Rolf Ricke im Jahr 2006 (in Kooperation mit dem Kunstmuseum St. Gallen und dem MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main) war in dieser Hinsicht ein europaweit wegweisendes Beispiel. Darüber hinaus pflegt das Kunstmuseum Liechtenstein seit vielen Jahren eine vertrauensvolle Zusammenarbeit mit privaten Sammlungen, die zu einer Reihe bedeutender langfristiger Leihgaben geführt haben. Diese Werke ergänzen in idealer Weise die vom Museum selbst praktizierte Ankaufstätigkeit und verleihen der Sammlung besondere Lichtpunkte. Neben anonym bleibenden internationalen Leihgebern seien hier insbesondere die Sammlungen der Hilti Art Foundation, Schaan, und der Contemporary Art Foundation, Triesen, genannt, im Fürstentum Liechtenstein entstandene Sammlungen, die mit ihrer jeweils sehr eigenständigen inhaltlichen Ausrichtung eine enorme Bereicherung der Bestände des Museums darstellen.

Entsprechend der inhaltlichen Struktur der Sammlung sowie unter Beibehaltung der grundsätzlich praktizierten thematischen Präsentation der Sammlungsbestände des Museums folgt auch dieser Überblick einer thematischen Struktur. Sie greift nicht zurück auf formale, sondern auf inhaltliche Komplexe im Zusammenhang der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. In einer nicht diskursiven, lockeren Abfolge von thematischen Räumen entfaltet sich das ganze Panorama der in der Sammlung vorhandenen Themen ebenso wie die Vielfalt der Kunstentwicklung seit dem Beginn der „Avantgarden“ zu Anfang des 20. Jahrhunderts.

Jeder der fünf Ausstellungssäle (vier im Obergeschoss sowie der „Kunstlichtsaal“ im Erdgeschoss) folgt einer thematischen Überschrift. Im Obergeschoss sind dies (im Uhrzeigersinn): „Mensch und (Um)Welt“, „Form, Regel und Freiheit“, „Kunst, Leben und Gesellschaft“, „Neuanfang und Moderne“. Der Kunstlichtsaal im Erdgeschoss ist schliesslich dem Thema „Zweifel, Spiel und Engagement“ gewidmet.

Innerhalb dieser thematischen Struktur wurde bei der Auswahl der Werke auch darauf geachtet, einzelne Künstlerpersönlichkeiten in grösseren Werkgruppen vorzustellen. Jede dieser Positionen spielt für die inhaltliche Struktur der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein eine herausgehobene Rolle und bildet eine entsprechende Leuchtmarke im Sammlungsgefüge. Hier sind insbesondere Absalon, Marcel Duchamp, Leiko Ikemura, François Morellet, Matt Mullican, Dan Peterman und Rosemarie Trockel zu nennen. Für die inhaltliche Dichte dieser Ausstellung spielen diese Künstlerinnen und Künstler eine ganz wichtige Rolle.

Mensch und (Um)Welt

Der erste Raum des Ausstellungsrundgangs ist dem Thema „Mensch und (Um)Welt“ gewidmet. Kunst ist hier Methode zur Analyse der Welt, des Lebensraums und der sozialen Gefüge, in denen wir uns bewegen.

„Mensch“ kann einerseits ganz subjektiv den Künstler selbst, seine Sichtweisen und Methoden zur Selbstverortung in der Welt bedeuten. Andererseits aber auch die Beobachtung des Menschen ganz allgemein und der Gesellschaft, in der wir leben.

„Welt“ ist zum einen Metapher für die Gesamtheit der Menschheit, der jeder Einzelne gegenübersteht und deren Teil er gleichzeitig ist. Sie ist aber auch ganz real als Weltkugel und als Umwelt im Sinne ökologischer Fragen zu verstehen. Die Welt als Behausung für Mensch und Tier klingt in den meisten der hier ausgestellten Arbeiten an und reicht von individuellen Behausungen für Menschen (12) bis zum Abdruck des Inneren eines Rattenlochs (17).

Im Zentrum des Raums befindet sich der Mensch, verkörpert durch eine Büste des Bildhauers **Wilhelm Lehmbruck**. Der Mensch ist der Ausgangspunkt, um den herum sich skulpturale Architekturen, Wandbehänge und Bilder gruppieren. Der **Kleine weibliche Torso (7)**, auch Hagener Torso genannt, ist ein Schlüsselwerk im Œuvre dieses zu Beginn des 20. Jahrhunderts wichtigsten Bildhauers aus Deutschland. Das Werk steht am Beginn der Entwicklung seiner eigenen, modernen Formensprache. Die gerundeten Formen des Torsos stehen dabei im Widerspruch zu der bereits reduzierten Formgebung im Bereich von Kopf und Hals. In dieser Skulptur wird deutlich, dass Innerlichkeit für Lehmbruck bereits in der Beschäftigung mit den Skulpturen der Antike von Bedeutung war. Entspricht die Sanftheit des geneigten Kopfes noch ganz der klassischen Formgebung des Körpers, so verweist der scheue, abgewandte Blick schon auf Lehmbrucks grosses Thema der späteren Zeit: das Verlorensein des Menschen in der Welt.

Der Mensch trifft sogleich auf die „Welt“ in ihrer elementarsten Form in **Gloria Friedmanns Arbeit Urahn der Zukunft (3)**. Die Kugel, etwas grösser als das menschliche Mass, scheint in den Raum gerollt zu sein und versperrt zunächst den Blick beim Eintreten in diesen ersten Ausstellungssaal. Sie besteht aus Holz und Lehm, den ursprünglichsten und ältesten Baumaterialien. Ihre Oberfläche ist noch völlig unbehandelt, und nur mit den Abdrücken formender Hände übersät. Obwohl auf ihr keine zivilatorischen Spuren zu sehen sind, lässt die Form und die Übergrösse sofort an die Erdkugel denken. Die Unbeschriebenheit der Arbeit regt zum Nachdenken über die Erde und unserem Verhältnis zu und unseren Umgang mit ihr an; zugleich bietet sie eine Projektionsfläche, um Fragen nach

sich selbst auf dieser Erde zu stellen. Die deutsch-französische Künstlerin (5, 9, 14) beschäftigt sich in ihren Werken kritisch mit dem Verhältnis des Menschen zur Natur. Sie machen aufmerksam auf die Verantwortung, die der Mensch gegenüber unserem Planeten trägt.

„Meine Arbeit ist Methode, um die Welt zu dekodieren.“

Matt Mullican

From Birth to Death (1) heisst die Arbeit des amerikanischen Künstlers **Matt Mullican** direkt neben dem Eingang, die alle unterschiedliche Lebenszeitpunkte einer imaginären Frau auf einer langen Liste aufzählt. Beginnend mit den Worten „Her Birth“ und mit „Her Death“ endend, listet sie in unhierarchischer Reihenfolge Ereignisse wie „Going to the movies“ und wichtigere wie „Getting married in the afternoon“ untereinander auf, so dass das Vergehen von (Lebens-)Zeit und das Leben in seiner Gesamtheit mit den grossen und kleinen Ereignissen spürbar und sichtbar wird.

Der gesamte Ausstellungsraum wird an den Wänden von Arbeiten Mullicans eingefasst. Die Sammlung des Kunstmuseums beherbergt mehrere Werke des Künstlers. Leben und Tod, Lebensraum und Gesellschaft, Wahrnehmung der Welt, dies sind die Themenfelder, die Mullican aus seiner Erfahrung mit der Welt generiert. Um gesellschaftliche Strukturen und Phänomene für sich zu ordnen und zu erklären, erschafft er eine eigene, ganz individuelle Kosmologie, die er in Zeichnungen, Bildsammlungen und imaginären Stadtstrukturen umsetzt, deren zentrale Motive sich durch das gesamte Werk ziehen. Farben, Formen, Zeichen und Modelle bilden hierbei sein visuelles Rüstzeug. So finden sich in seinem Œuvre Malerei, Siebdruck, Zeichnung, Computergrafik, Rubbing als auch Skulptur. Seine Kosmologie gliedert sich in Sphären: Himmel und Hölle bilden die äusseren Schichten. Dazwischen ist Gott, die Zeit vor der Geburt, das Leben, das Schicksal, die Dämonen und Engel, die mit der Welt der Materie und der Bedeutung, dem Sinn, in Verbindung gebracht werden. Vor der Hölle steht der Tod. Einen Ausdruck finden diese Sphären in abstrakten Darstellungen durch fünf grundlegende Bewusstseinsebenen aus Farben und Zeichen.

Die erste Ebene ist dem Materiellen und Elementaren zugeordnet. Sie wird durch die geometrischen Grundformen Dreieck, Kreis, Quadrat und die Farbe Grün, stellvertretend für die Natur, verkörpert. Darüber steht der Alltag, dargestellt mit einem stilisierten Globus und durch die Farbe Blau. Das Zentrum bildet leuchtend gelb die Welt der Ideen und Gedanken. Schwarz und Weiss in ihrem Abstraktionswert stehen für den Bereich der Sprache, die von subjektiven Erfahrungen mit geprägt ist. Als oberste Instanz des Geistigen und Spirituellen steht der menschliche Kopf und die Intensität der Farbe Rot. Matt Mullican lässt uns mit seinem kosmologischen Modell in

symbolischer Weise einen Blick in fundamentale Gegebenheiten menschlicher Existenz werfen (5, 9, 14).

„Alle Räume, die uns umgeben, unterscheiden sich voneinander. Es gibt viele Räume. Der jeweils umgebende Raum wirkt auf die menschliche Psyche ein.“

Mario Merz

Der Iglu als Ort der Behausung, als nomadisches Domizil, ist das Hauptmotiv in den Arbeiten des italienischen Künstlers **Mario Merz**. In immer neuen Varianten und aus verschiedenen Materialien erschuf der Künstler seit 1968 diese symbolischen Behausungen, in denen er einerseits die Natur – durch Materialien wie Holz, Reisig und Stein – und andererseits die Kultur durch Zahlenreihen und geometrische Formen miteinander verbindet.

Die Fibonacci-Zahlenreihe, die sich als Neonschrift über den 1978 erschaffenen Iglu (6) erstreckt, ist eine mathematische Formel, die besagt, dass sich aus der Summe zweier benachbarter Zahlen immer die nachfolgende Zahl ergibt. Diese Regel findet sich auch in natürlichen Organisationsstrukturen. Dies steht im Einklang mit der Theorie, dass alle Vorgänge auf Gesetzen beruhen, die man mittels Zahlen auf einfache Formeln bringen kann. Der Iglu ist die einfachste Struktur einer Behausung, die sich, im Museumsraum nur noch als Struktur bestehend, weiterführenden Fragen nach Behausung und Natur und dem Einklang von Kultur und Natur stellt. Die Kraft der Natur wird sogleich symbolisiert durch einen mit Wachs ummantelten Ast am Eingang des Iglus, der wie ein energiegeladener Blitz in den Innenraum eindringt und so den Kuppelraum in symbolhafter Weise mit Energie, Vertikalität, Wachstum und Wärme füllt.

Mit der Arbeit **Cellule No. 5 (12)** des israelischen Künstlers **Absalon** befindet sich einer von 6 Prototypen dieser skulpturalen Architekturen in der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein. Diese Wohnzellen, „Cellules“ (Zellen) genannt, entstanden in den Jahren 1992 und 1993. Sie waren Teil eines Wohnprojektes, für welches der Künstler plante, die *Cellules* in New York, London, Paris, Zürich, Frankfurt am Main und Tokio aufzustellen, so dass sie ihm dort als Unterkunft dienen konnten. Dabei entstanden diese „Häuser“ sowohl in Abhängigkeit des individuellen Nutzens des Künstlers als auch unter Einfluss der Stadt, in der sie aufgestellt werden sollten. Zur **Cellule No. 5** erläutert Absalon in einem Vortrag:

„Das nächste Haus ist der Turm, das ist das Haus für Frankfurt. Er ist wie ein Überwachungsturm gestaltet, zwischen Überwachungsturm und Bunker, das entspricht vollkommen meinem Gefühl gegenüber Deutschland. Er hat zwei Stockwerke, er ist

am grössten von allen, innen hat er einen Durchmesser von 2 m, aussen einen Durchmesser von 2.20, dadurch berühre ich praktisch die Wände, wenn ich die Arme ausstrecke. Mit ausgestreckten Händen berühre ich ständig die Wände. In diesem Haus berühre ich praktisch alle Punkte, mit einer Leiter, mit der man von einem Stockwerk in das nächste gelangt. Die Fenster sind auf Augenhöhe, dadurch kann ich jederzeit überwachen, was sich draussen abspielt (...).“ Der auf die Proportionen des Künstlers abgestimmten individuellen Gestaltung der Cellules steht die Objektivität der klaren Formsprache und das Weiss des Materials gegenüber. Die runden Formen und die geometrischen Schnitte lassen an die Architektur des Bauhaus denken und rufen die Erinnerung an die „Weisse Stadt“ Tel Aviv in seinem Heimatland Israel wach, deren Gebäude in den 1930er-, 40er- und 50er-Jahren im Bauhausstil gebaut wurden. Heimat und Wohnung wird hier zu einem höchst individuellen, dennoch modularen System umgewandelt, das die scheinbar kleinstmögliche Einheit einer Behausung bietet.

Der amerikanische Künstler **Dan Peterman** arbeitet an der Schnittstelle zwischen Kunst und Ökologie. Die Arbeit **Untitled (16)** besteht aus 121 Pfählen aus recyceltem Kunststoff. Pfähle als ein architektonischer Grundbestandteil sind hier nicht in den Boden gerammt, sondern zu einem Turm aufeinandergestapelt. Das Thema des Recycling wird sichtbar, indem Peterman mit wiederverwertetem Kunststoff arbeitet und so Weggeworfenes in einen Kreislauf zurückbringt. Gleichzeitig suggeriert er damit, dass die Arbeit, durch die Wiederverwendung permanent entstehenden Abfalls, potentiell unendlich weiterproduziert werden könnte.

Form, Regel und Freiheit

In den folgenden beiden Ausstellungsräumen werden künstlerische Positionen gezeigt, deren Anfänge in den 1960er- und 1970er-Jahren liegen. Auf Malerei und Skulptur folgten seit Ende der 1950er-Jahre Auffassungen von Kunst, die sie nicht mehr in ihrer abbildenden Funktion sahen, sondern die Werke dieser Künstler sollten nichts anderes als sich selbst darstellen, indem Materialität, Form und Herstellungsprozesse zum Inhalt der Arbeiten wurden. Als Material dienten nicht mehr klassische Mittel wie Bronze, Ölfarbe oder Gips, sondern es wurden industriell gefertigte Objekte und Materialien, wie etwa Neonröhren und Stahl genutzt, um die Arbeiten zu „konstruieren“.

„Im Übrigen war das Nachdenken über das Wesen des Raums oder eines Raums – und meine Anwesenheit dort oder darin – und die Art der Interaktion zwischen beidem interessant.“

Fred Sandback

Länge, Breite, Höhe bzw. Decke, Wand, Boden bilden die Basis für unsere Wahrnehmung des dreidimensionalen Raums. Wenn die Künstler zuvor den Lebensraum und ihr Weltbild durch ihre künstlerischen Räume versuchen, zu erklären, sich einzurichten, so erforschen **Fred Sandbacks** Skulpturen den vorhandenen dreidimensionalen Raum, und zwar an den Orten, an denen sie installiert werden. Der Raum ist der tatsächliche Raum und weicht dem perspektivisch Konstruierten.

In seiner Arbeit **Untitled (29)** bearbeitet und erforscht Sandback die Raumsituation der Ecke. Die Linolschnitte **(28)** zeigen die verschiedenen Möglichkeiten, wie man dreidimensionale Strukturen in dreidimensionale Ecken einsetzen kann, so dass man Verhältnisse erschafft, die sich gegenseitig erhellen können.

Auch der amerikanische Künstler **Donald Judd** arbeitete mit dem tatsächlichen Raum und unserer Wahrnehmung von Raum. In seinem wegweisenden Aufsatz „Specific Objects“ (1965) spricht er vom künstlerischen Illusionismus „als eines der augenfälligsten Relikte (...), gegen das am meisten einzuwenden ist.“ Für ihn lag der Sinn der Kunst in den Wahrnehmungsstrukturen von Wirklichkeit, etwa wie wir einen Raum erfahren und wie wir uns durch einen Raum bewegen. Seiner Abneigung gegen den sichtbaren künstlerischen Duktus eines Kunstwerks folgend, liess er seine Arbeiten aus geometrischen Modulen industriell fertigen, die er zu Wand- oder Bodenskulpturen zusammenfügte. Auch seine Arbeit **Untitled (27)** ist ein Körper an der Wand, der sich zwischen Möbelstück und Skulptur bewegt. Offene Rechtecke, in den ansprechenden Farben Schwarz, Grau, Rosa und Weiss, sind zu einem länglichen Quader zusammengesetzt, der in seiner Mitte einen leeren Raum offenlässt, so dass man von der Seite hindurchblicken kann.

Diagonal im Raum liegt die schwergewichtige Arbeit **Duplicate (Cut Piece) (30)** des amerikanischen Künstlers **Richard Serra**. In Serras Konzept der Kunst bestimmt grundsätzlich das Material die Form. Mitte der 1960er-Jahre experimentierte er mit industriellen Werkstoffen wie Blei und Gummi, die er in Bezug zum Raum setzte. In seinem Werk steht oftmals die Schwerkraft im Mittelpunkt, die gegenseitige Ausbalancierung der Objekte und der Dialog seiner Skulpturen mit dem sie umgebenden Raum. Der Titel **Duplicate (Cut Piece)** trägt bereits die beiden wesentlichen Komponenten des Werks in sich: Etwas wurde zerschnitten, etwas wurde dupliziert. Von dem 3-dimensionalen, lang gezogenen Stahlquader mit quadratischer Ansichtsfläche wurde zuerst eine dünne „Scheibe“ abgeschnitten. Der verbliebene Teil wurde anschließend durch einen ebenfalls vertikalen Schnitt in zwei gleiche Hälften zerteilt. Die abgeschnittene „Scheibe“ liegt nun direkt neben dem 2-teiligen Quader und bildet ein ausgleichendes

Gewicht zu ihm, erzeugt eine optische Balance zwischen den ungleichen Teilen. Masse, Schwere und Gleichgewicht greifen hier als physikalische Grössen ineinander und sind nicht nur Thema des plastischen Werks, sondern auch Teil des Kunstobjektes selbst.

Der nächste Ausstellungsraum ist durch Arbeiten des französischen Künstlers **François Morellet** eingefasst. Die hellen Neonröhren seiner Arbeiten (**31, 37**) ragen in den Raum hinein und nehmen ihn durch ihre dynamische Komposition mit in sich auf.

In seinen Installationen bedient sich Morellet der traditionellen Medien und Gattungen Leinwand, Zeichnung und Skulptur, eröffnet aber zugleich die im 20. Jahrhundert neu formulierten Parameter, wie etwa die Bedeutung der Wand, des Lichtes, die Wirkung auf den Betrachter und die Offenlegung der Komposition.

Die Arbeit **Lunatique neonly Nr. 7 (31)** entstammt der 1996 entstandenen Werkgruppe *Lunatique neonly*.

In der Installation wirbeln halbkreisförmige Neonröhren aus einem Zentrum in den Raum. Auf die kreisrunde Leinwand ist mit Bleistift eine regelmässig sich ausdehnende Spirale gezeichnet. Bei genauerem Hinsehen ist zu erkennen, dass entlang der vom Zentrum ausgehenden Spirale die Zahlen 00 bis 99 in gleichen Abständen notiert sind. Bei acht dieser Zahlen setzen halbkreisförmige Neonröhren an, die flach an der Wand befestigt sind. So folgen die Anknüpfungspunkte der Kreissegmente keinem subjektiven Formwillen, sondern einer quasi zufälligen Regel: der Anordnung der Zahlen auf einer Telefonbuchseite. Diese Vorgehensweise ist charakteristisch für Morellets Werk, und sie rückt ihn auch in jenes Umfeld der Konkreten Kunst, etwa eines **Max Bill (35)**, mit dem er seit den 1960er-Jahren engen Kontakt pflegte. Mathematik, Geometrie oder zufällige Anordnungen sollten massgebend sein, nicht aber das eigene ästhetische Empfinden: die Abkehr vom überlieferten Bild des Künstlers als dem genialen geistigen und versierten Schöpfer eines Kunstwerkes: „Ich kann durchaus behaupten, dass ich immer versucht habe, meine subjektiven Überlegungen und mein handwerkliches Eingreifen auf ein absolutes Mindestmass zu beschränken, in dem Bemühen, meinen einfachen, einleuchtenden und möglichst absurden Systemen freie Hand zu lassen“.

Der scheinbaren Dynamik der Neonröhren tritt die tatsächliche Bewegung in **Heinz Macks Arbeit Black Rotor (33)** gegenüber. Sie besteht aus einem schwarzen Holzkasten auf einem Sockel, in dem sich hinter einer gewellten, lichtbrechenden Kunststoffscheibe ein Rotor dreht. Auf diesem befinden sich kleine weisse Styroporbälle und Spiegelemente, welche mittels Licht im Inneren des Kastens und der Bewegung des Rotors scheinbar schwerelos in einem schwarzen Quadrat

schweben. Die beiden immateriellen Medien, Licht und Bewegung, transformieren die industriell gefertigte Kunststofffläche mit ihren regelmässigen Erhebungen und Senkungen in eine sich ständig verändernde Struktur. Mack selbst spricht von der „immateriellen Erscheinungsweise von Gegenständen“. *Black Rotor* bezieht sich dabei auch bewusst auf **Marcel Duchamps Rotoreliefs (Disques Optiques)** aus dem Jahr 1935 (zu sehen im Erdgeschoss des Kunstmuseums), in denen Duchamp der Perspektive der vierten Dimension nachgeht. Optische räumliche Effekte, ausgelöst von der in der Zeit stattfindenden Bewegung, entstehen allein im Auge des Betrachters. Mack gründete gemeinsam mit Otto Piene 1958 in Düsseldorf die Künstlergruppe ZERO, der wenig später auch Günther Uecker beitrug. Die Gruppe hatte sich zur Aufgabe gemacht, vom ‚Nullpunkt‘ aus „neue Antworten auf neue Fragen“ im tradierten Kunstsystem zu erarbeiten. Dabei ging es unter anderem um die Komposition von Werken, deren Präsenz auf Dynamik, Licht, Raum und Zeit ausgerichtet war. Das Integrieren von technischen Elementen mit dem Zweck, die Arbeiten in kontinuierlicher Bewegung zu halten, war oftmals ein konstitutives Merkmal der kinetischen Kunst von Heinz Mack.

36 Steine liegen auf dem Boden (34). Jeden einzelnen tauchte der Arte Povera-Künstler **Jannis Kounellis** zur Hälfte in schwarze Ölfarbe. Die andere Hälfte behielt ihre natürliche Farbigkeit. Die Steine weichen in Form und Grösse voneinander ab, von kleineren ovalen bis hin zu keil- oder beinahe quaderförmigen, die nur mit beiden Händen zu greifen sind. Sie bilden ein offenes Feld. Kunst und Natur gehen in dieser Arbeit eine enge Verbindung ein. Die Steine durchliefen mehrere Stadien. In einem über Millionen Jahre dauernden geologischen Prozess kristallisierten die Gesteinsschmelzen, drang das Tiefengestein an die Erdoberfläche, verwitterte, wurde in Bach- und Flussläufen vom Wasser zerkleinert und rundgeschliffen. Kounellis hat die Steine ausgewählt, bearbeitet und in einen neuen Kontext überführt. „1967 habe ich in Genua eine Arbeit gemacht, für die ich Steine in schwarze Farbe getaucht habe. Malen ist etwas ganz anderes. Hier handelt es sich um eine Sprache und eine Methode zur Darstellung eines Sujets.“ Die Steine sind einer nach dem anderen einem Arbeitsprozess unterzogen worden, einem Arbeitsprozess im Wissen über die Eigenschaften des Materials: Beim Tauchen setzt die Farbe die abstrakte Linie, den Horizont. Eine Synthese von Natur und Kultur. Eine Synthese von Abstraktion und Realismus. Eine zutiefst poetische Geste, die ein Bild, eine Stimmung, eine Erzählung kreiert.

Kunst, Leben und Gesellschaft

Wie verhält sich der Mensch in der Gesellschaft? Inwiefern beeinflusst diese ihn bewusst und unbewusst? Welche sind die Normen, denen wir uns unterordnen? Wie können wir die Gesellschaft beeinflussen und verändern?

In den hier gezeigten Werken werden diese Fragen gestellt und analysiert. Unbewusstes und Bewusstes wird angesprochen, so dass die Arbeiten ein spannendes Wechselspiel mit den Ideen, Idealen und Erinnerungen des Betrachters eingehen können.

Dabei spielt die Zeit sowohl in Form der Gegenwart als auch in der Vergangenheit in Form von Erinnerung eine massgebliche Rolle, da Zeit durch ihre fortlaufende Bewegung ständig zwischen Gegenwart und Vergangenheit changiert und als Mass unserer irdischen Existenz für das Jetzt und die Vergangenheit steht.

Joseph Beuys – Aktionskünstler, Bildhauer, Zeichner und Kunsttheoretiker – setzte sich in seinem Werk intensiv mit Humanismus, Sozialphilosophie und Anthroposophie auseinander, was ihn zu der Entwicklung des „erweiterten Kunstbegriff“ führte. Die damit verbundene soziale Dimension der Kunst wendete er auf seinen Begriff der Skulptur als „plastischem Gestalten von Gesellschaft“ an. Beuys verstand die Soziale Plastik als Gesamtkunstwerk, in dessen Sinn er Ende der 1970er-Jahre ein kreatives Mitgestalten an der Gesellschaft und in der Politik forderte.

Die Installation **Raum 3, die ganze deutsche Nachkriegslyrik bestehend aus: „Ausgerutscht!“ „Partitur aus: der ganze Riemen“ d.h. (ausgerutschter Raum), (44)** entstand in jenem Raum 3, dem persönlichen Atelier von Beuys in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.

Ein roter Holzstuhl, wie er in Gärten auftaucht, klappbar und leicht, steht vor einer weissen Wand im musealen Raum. Flach davor zu Boden gegangen, eine grüne Staffelei mit Farbspuren. Sie wird flankiert von zwei grünen Schultafeln. Diese liegen ebenfalls flach am Boden und bilden zusammen mit der Staffelei ein Richtung weisendes Formgefüge. Auf dem Stuhl liegt schneidebereit eine Schere. Daneben liegen von Hand beschriebene, in Stücke geschnittene Papiere, so dass man den Anschein gewinnt, dass in dieser Szenerie soeben etwas geschnitten wurde. Auf den Tafeln befinden sich weisse Kreidezeichnungen. Auf der Konsole der Staffelei, auf welcher üblicherweise die Leinwände für Gemälde aufgestellt werden, eine den Winkel ausfüllende Fettecke. Das verstellbare, klappbare, leichte Holzgestell der Staffelei ist aus der Senkrechten geraten, als wäre sie ausgerutscht, wie der Titel nahe legt. Etwas scheint hier aus dem Lot geraten zu sein.

Auf den Tafeln am Boden sind Kreidezeichnungen zu sehen: Relikte eines Vortrages des eng mit Beuys verbundenen Künstlers Johannes Stüttgen, den dieser 1981 in Essen hielt.

Dieser Vortrag erörterte „Die Deutsche Frage!“, wie es auf der rechten Tafel steht. Zudem ist eine Mauer zu erkennen, gezeichnet wie ein Keil, auf dessen Spitze das Wort „Grenze“ steht. An beiden Seiten lehnt schemenhaft ein Mensch, beide in einer labilen, schrägen Position. Schwungvolle Pfeile enden links und rechts in einer Art Blase vor dem Menschen an der Wand, links begleitet vom Wort „West“, rechts vom Wort „Ost“.

Die Arbeiten der Künstlerin **Rosemarie Trockel** bewegen sich ebenfalls in einem stark von sozialen Fragen geprägten Feld. Auch sie arbeitet mit mehreren Medien, wie Zeichnung, Collage, Installation und vor allem mit gestrickten Bildern, für die sie seit Mitte der 1980er-Jahre bekannt ist.

Ihre Werke befragen die festgeschriebenen Geschlechterrollen in der Gesellschaft, das Verhältnis von Mensch und Tier sowie die menschliche Kulturgeschichte. Der Mensch ist dabei der Ausgangspunkt, dessen Wirkung und Auswirkung sie in ihren Arbeiten analysiert. **(58)** Die Leinwand des rechteckigen Bildes wurde durch zwei über einen Keilrahmen gespannte, gestrickte Stoffe ersetzt. Die grössere Fläche besteht aus schwarzem Strickstoff mit groben Maschen, während die kleinere Fläche aus grauem und feinmaschigerem Stoff besteht. Der Titel **The Beauty and the Beast** nimmt diese Zweiteilung nochmals auf. Die monochromen Flächen erinnern an die Farbfeldmalerei von Künstlern wie Barnett Newman und Mark Rothko in den 1950er-Jahren in Amerika. Der Untertitel „Hommage an Kasimir Malewitsch“ verweist auf das bekannteste Werk des russischen Malers, das *Schwarze Quadrat*, das auf der Suche nach dem Malen von absoluter Gegenstandsleere entstanden ist. Diese Arbeit war wegweisend für die minimale Kunst seit den 1950er-Jahren. Umgewandelt in ein gestricktes Bild, ist dies ein Kommentar Trockels zur Kunst- und Kulturgeschichte und gleichzeitig – ersetzt durch das eher weiblich konnotierte Handwerk des Strickens – ein Kommentar zur hauptsächlich männlich bestimmten Kunstwelt.

Die Geschlechterfrage, gerade in der Kunstrezeption auf dem Kunstmarkt, ist ein häufig aufscheinendes Thema in Trockels Schaffen, das zum Beispiel auch in den Skulpturen der französisch-amerikanischen Künstlerin **Louise Bourgeois (68, 69)** thematisiert wird.

Rapsodie inepte (52) ist eine schwungvolle Wandinstallation des Arte Povera-Künstlers **Pier Paolo Calzolari**. Sie besteht aus Tabakblättern und Neonschrift, die gedoppelt, einmal blau, einmal rosa, den Titel **Rapsodie inepte** (Alberne oder dumme, aber auch unterbrochene Rhapsodie) wiedergibt. Die Tabakblätter sind in Form einer Unendlichkeitsschleife an die Wand gebracht, wenngleich sich Kreis und Dreieck gegenüberstehen. Obwohl in einer Fließrichtung ausgerichtet, tauchen unvermutet einige von ihnen in der Gegenrichtung auf und

erzeugen leise Dissonanzen. Der Rhythmus springt, der Rhythmus holpert, fängt sich wieder ein und beginnt erneut mit seinem rhythmisch beschwingten Anlauf, der von spielerisch-widerständigen Gegenläufen durchzogen wird. Man stolpert über den Materialkontrast der Neonschrift und den Zinnstangen, die teilweise wie Äste die Tabakblätter zusammenzuhalten scheinen.

Die Bewegung der Schleife und das Leuchten der schwungvollen Neonschrift verleihen der Arbeit eine Beschwingtheit, die im Titel der Rhapsodie (frei vorgetragene Gedichte und Musikstücke mit losen musikalische Themen) widerklingt. Daher steht die Arbeit für das Geniessen des Lebens, die Unbeschwertheit, auch einmal „dumm oder albern zu sein“, statt der dauernden Suche nach tieferen Gründen: „Ich möchte kundtun, dass ich keine Augenblicke des Erkennens will, dass ich lebend sein will in einem höchsten Masse, in dem man es sein kann (...) Ich möchte mit Nachdruck sagen und kundtun, wie wichtig es ist, dass das Lächeln, welches das Gesicht und den Schädel der Katze umfängt, wichtiger ist (...).“

Die Loslösung von Realität und die Erschaffung einer ganz eigenen, vollzog der amerikanische Künstler **Joseph Cornell** im Schutzraum seiner kleinen Boxen, wie in **Metaphysique d'Ephemera: NOVALIS (51)**.

Eine weisse Feder, Fragmente einer silbernen Taschenuhr, eine gefaltete Textseite – Gegenstände von unterschiedlicher materieller Beschaffenheit präsentieren sich, wie Schmuckstücke auf Samt gebettet, in diesem Holzkästchen. Das farbige Glas verleiht ihnen einen rätselhaften Schein. Dieses Arrangement mag Anlass geben, die Dinge als Symbole zu verstehen, die eine über das Materielle hinausgehende Bedeutung tragen – wie die „Blaue Blume“ etwa, in der sich die Geisteshaltung einer ganzen Epoche verkörperte.

Die Romantik war geprägt von der Sehnsucht nach einer heilen Welt, die in einer Hinwendung zu Religion und Mystik ebenso ihren Ausdruck fand wie in einem neuen Geschichtsbewusstsein. Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772–1801), Schriftsteller und wichtiger Theoretiker der deutschen Romantik, führte in einem Roman jenes Sinnbild ein, das noch heute mit ihr in Verbindung gebracht wird. Unter seinem Namen sind Gegenstände versammelt, die auf je eigene Weise für Flüchtigkeit und Vergänglichkeit – das Ephemere – stehen. Mit „Ephemera“ wird aber auch eine Kategorie von Sammelobjekten bezeichnet. Als Nutzgegenstände für einen einmaligen oder kurzen Gebrauch bestimmt, werden sie in der Sammlung zu bruchstückhaften Dokumenten alltäglichen Lebens. Ein Sammler solcher Objekte war Joseph Cornell. In Antiquariaten und Trödeläden erstöberte er das Material für seine Collagen und die Schaukästen, welche ein scheinbar bizarres Beieinander verschiedener Dinge bilden. Cornell nannte sie „constructions“ und betonte damit die bewusste Anordnung ausgewähl-

ter Elemente. Diese macht auch das Novalis gewidmete Kästchen zu einer Art dreidimensionalem Stilleben, das sich dem Vergehen der Zeit widersetzt.

Zeit ist auch ein Thema der folgenden beiden Arbeiten, die sich nicht nur mit der Gegenwart und ihren soziologisch-kulturellen Eigenheiten beschäftigen, sondern auch mit der vergangenen Zeit in Form der Erinnerung.

Der polnische Künstler **Pawel Althamer** reflektiert sich immer wieder in skulpturalen Selbstporträts. In der Arbeit **Self-Portrait (Sorcerer) (67)** aus dem Jahre 2009 repräsentiert er sich als eine fast lebensgrosse, aus Stangen und Drahtnetzen geformte Figur, die sich mechanisch um ihre eigene Achse dreht. Der Künstler hat sein Alter Ego mit der eigenen getragenen und geflickten Kleidung ausgestattet – T-Shirt, eine knielange Cargohose und Markenturnschuhe. Die Feder am Haupt und die Körperhaltung rufen Assoziationen an einen Indianer hervor, was zudem durch den Werktitel (sorcerer = Hexenmeister) verstärkt wird, jedoch bricht die harte und kühle Materialität das ausschliesslich Schamanenhafte. Die Geste mit erhobenem Hammer in seiner rechten Hand lässt einerseits an einen rituellen Tanz denken, andererseits wohnt ihr auch etwas Brachiales inne. Die Kette aus Nokia-Handys um den Hals verortet die Gestalt in unserem Erfahrungsalltag. Sie lässt uns der Kulthaftigkeit dieser Geräte, auch ihrer Wahnhaftigkeit, in unserer globalisierten Gesellschaft gewahr werden.

Der Mensch und seine Fragilität nehmen eine wichtige Rolle in Althamers Schaffen ein. Der Künstler multipliziert seine Identität und fordert damit deren Grenzen heraus. Seinen Körper benutzt er als Werkzeug, um sich immer wieder von neuem auf die Welt zu beziehen und ihr sozio-ökonomisches Gefüge in unterschiedlichen Kontexten abzutasten. Althamers künstlerische Strategien spielen mit dem Prinzip der Bedeutungsverschiebung und setzen sich mit menschlichen Beziehungen auseinander. Er nutzt dabei Gegenstände unserer Alltagskultur (wie beispielsweise Mobiltelefone) und bringt sie in ungewohnte und neue Zusammenhänge. Durch diese Verschiebung von Bedeutungsebenen werden wir für unsere alltägliche Umgebung neu sensibilisiert.

Vergangene Zeit lebt in der Erinnerung weiter: Ein Thema, das der französische Künstler **Christian Boltanski** durch raumgreifende Installationen und atmosphärische Inszenierungen aufgreift und zu Werken der „Erinnerungskultur“ werden lässt. Mit seinen Bildern erzeugt er eine komplexe Wirkung. Boltanski zielt dabei nicht auf die Errichtung dauerhafter Denkmäler, sondern auf das aktive „Sich Erinnern“, d.h. auf eine Kultur der Erinnerung, die stets das Lebendige im Angesicht des Verlorenen betont.

In **Monument Rouge (67)** aus der gleichnamigen Serie, wird das Porträt eines Kindes jener Schulklasse, zu der auch der

Künstler gehörte, in einem an eine Retabel erinnerndem Arrangement präsentiert. Boltanski konnte sich, als er ein Gruppenfoto der Klasse als Erwachsener fand, nicht an ein einziges der Kinder erinnern. Die Kindergesichter auf dem Foto waren ihm fremd, obwohl er wusste, dass er mit diesen jungen Menschen in die Schule gegangen war. Das Fehlen der Erinnerung motivierte den Künstler, für diese Menschen Monumente zu entwerfen, ohne nach ihren Biografien zu suchen. Vielmehr akzentuierte Boltanski hier seine These, dass jedes Foto nur „Tote“ zeige, weil es grundsätzlich einen vergangenen Moment festhält, die Personen sich aber weiter entwickeln. Dies gilt umso mehr für grössere Zeiträume und unter der Voraussetzung, dass der Bezugsrahmen nicht die äussere Erscheinung, sondern das sich täglich verändernde Leben der jeweiligen Person ist. Insofern zelebrieren die *Monuments* zum einen die (in diesem Falle nicht mögliche) Erinnerung. Darin steckt ein bedeutungsvoller Akt der Zuneigung. Zum anderen verweisen die *Monuments* gerade durch die hier nicht mögliche Erinnerung auf die tatsächliche Unmöglichkeit, Erinnerung durch Hilfsmittel wie Fotografien oder Dokumente zu konservieren.

Neuanfang und Moderne

Die beiden letzten Ausstellungsräume sind dem Thema „Neuanfang und Moderne“ gewidmet und zeigen europäische Kunst aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich mit der Frage auseinandersetzt, wie das Geschehen zu verarbeiten ist und wie wieder neu angefangen werden kann. Zudem widmet sich der grosse Saal malerischen Positionen aus dem von Kriegen weniger belasteten Amerika der 1950er-Jahre, die sich wie z.B. der Maler **Willem de Kooning (97)** von der Figürlichkeit der Malerei und von der Begrenzung des Bildrahmens löst, um Kunstwerke zu erschaffen, die zwischen den Gattungen Malerei, Relief und Skulptur zu verorten sind. Die Arbeiten des kleinen Ausstellungsraums sind alle in etwa derselben Dekade, den 1950er-Jahren, in der Schweiz und in Deutschland entstanden. Es waren die Nachkriegs- bzw. erneuten Kriegsjahre, die einen deutlichen Einfluss auf die Werke der Künstler bzw. durch ihre Flucht vor dem Krieg auf ihre Biographie genommen haben.

Der Zürcher Bildhauer **Hans Josephson** ist bekannt für seine voluminösen Skulpturen und seine schweren Reliefs, die er seit den 1950er-Jahren anfertigte. In diesen greift er die damals zeitaktuellen künstlerischen Themen der Moderne wie Abstraktion, Fläche und Volumen auf.

Auch in **Relief (90)** ist das Dargestellte soweit abstrahiert worden, dass es nur chiffrenhaft für etwas zu stehen scheint. Die Dynamik der Formen jedoch, die sich aus dem Dialog zwischen der Fläche des Untergrunds und den darauf positio-

nierten Elementen ergibt, erlauben eine Lesbarkeit, die in diesem Falle auf den herrschenden Koreakriegs verweist.

Zur selben Zeit wie Hans Josephson lebte der Grafiker, Maler, Innenarchitekt und Designer **Camille Graeser (87–89)**, ebenfalls vor der Herrschaft der Nationalsozialisten aus Deutschland geflüchtet, in Zürich. Er ist einer der wichtigsten Vertreter der Konkreten Kunst in der Schweiz. Seit 1938 gehörte Graeser zu den Züricher Konkreten, einer Gruppe bekannter Schweizer Künstler, der sich Josephson nie zugehörig fühlte. Themen und Motive von Graesers Bildern sind seit dieser Zeit geometrische Flächenkonstruktionen, rhythmische Form- und Farbadditionen, mathematische Relationen und „bewegte“ Elemente. Das Experimentieren mit dem Gegenüber- und Aneinanderstellen von Farben und Formen erzeugt eine lebhafte und farbenfrohe Bildwirkung. Im Jahr 1944 definiert Graeser in seiner Schrift *abstrakt + konkret* sein darstellerisches Ziel: „konkret ist streng logisches schaffen und gestalten von kunstwerken, die eigengesetzlichkeit haben. konkret ist das spiel mit mass und wert von farbe, form und linie.“

Der amerikanische Künstler **Robert Rauschenberg (97)** begann Anfang der 1950er-Jahre mit seinen sogenannten *Combine Paintings*. Der gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus fügte Rauschenberg Fotografien und Alltagsgegenstände hinzu und erschuf so eine weitere Bildebene aus dem Bild heraus und damit eine Brücke zwischen Bildwelt und Welt.

Als der amerikanische Künstler **David Reed (95)** 1971 nach New York kam, um an der Studio School Malerei zu studieren, begegnete er der grossen Tradition des Abstrakten Expressionismus auf der einen und den Arbeiten des Minimalismus und Postminimalismus auf der anderen Seite.

Bereits die Titel seiner Werkgruppen *Horizontal Paintings*, *Vertical Paintings* oder etwa *TV-Size Paintings* verweisen auf die äusserst bildbestimmenden Formate, die überwiegend nicht mit einem Blick erfassbar sind. Vielmehr gleitet das Auge auf und ab oder bewegt sich in der Horizontalen hin und her. David Reed spricht von „peripherem Sehen“. Der Blick verliert sich leicht in den künstlichen, sinnlichen Gesten, die sich wie Schlaufen oder Faltungen auf der Oberfläche ausbreiten. Reeds Gemälde besitzen Tiefe und Volumen, sie weisen einen Objektcharakter auf, doch ihre Oberfläche ist überraschend glatt.

Seinen Bildern liegt ein aufwändiger Prozess zugrunde, der sich oftmals über mehrere Jahre erstreckt. Mit zügigen Gesten setzt der Künstler seine schlaufenhaften Formen auf den extrem gelängten rechteckigen Bildträger. Flüssige Alkydfarbe, gemischt mit Ölfarbe, wird dabei mit einem Palettmesser oder

einem breiten Pinsel in einem spontanen und fliessenden Prozess aufgetragen. Weitere Schichten folgen über lange Zeitspannen.

Aufgetragene Schichten werden partiell wieder abgeschliffen, rechteckige Formen wie Inserts eingefügt. Diese Inserts bilden Leerräume oder dienen als irritierende Unterbrechungen im komplexen Bildfluss.

Als **Steven Parrino** Ende der 1970er-Jahre mit seinem künstlerischen Schaffen begann, hatte sich die Kunst nach den Neuerungen der Malerei der 1950er- und 1960er-Jahre mit Fragen nach der Prozesshaftigkeit, nach Zeit und Raum auseinandergesetzt. Parrino stellt sich mit seinem Werk bewusst in diese Tradition, wenn er sagt: „My idea of painting came out of this performance mentality“.

In **Candy Stevens (Pink Disaster) (91)** malte Parrino zunächst mit leuchtendem Pink ein grossformatiges, monochromes Gemälde. Im Anschluss daran legte er die Leinwand mit der bemalten Seite nach unten flach auf den Fussboden und löste die Klammern, die die Leinwand am Keilrahmen befestigten, und drapierte diese durch kraftvolles Ziehen neu. Die so zufällig entstandene Form fixierte er daraufhin wieder am Keilrahmen. Die Zweidimensionalität, ein festes Kriterium für Malerei, wurde zugunsten der dritten Dimension aufgebrochen: „I'm still very conservative in my approach“, so Parrino, „I still make paintings even if they are three-dimensional“.

Auch **Fabian Marcaccio** bedient sich des Formats grosser Gemälde, dennoch haben seine Arbeiten nur noch wenig mit dem Material klassischer Malerei zu tun. Dem feingeknüpften Leinen als Bilduntergrund ist ein grobmaschiges Netz aus dicken Seilen gewichen, das nun als Untergrund für den pastosen Auftrag der farbigen Masse dient, die aus Alkyd und Silikon besteht. Der zähe Farbauftrag und die lose Verknüpfung der Seile geben das Motiv des Bildes, ähnlich wie bei der Malerei des Impressionismus, erst aus der Distanz zu erkennen.

Das Bild **Lorraine Motel (92)** stammt aus der Serie der *American Stories*, die wichtige Ereignisse in der amerikanischen Geschichte wiedergibt. Hier nimmt er Bezug auf das Motel in Memphis, Tennessee, in dem 1968 Martin Luther King erschossen wurde.

Matt Mullican

* 1951 in Santa Monica, Kalifornien

1

Untitled (Details from an Imaginary Life from Birth to Death / Birth to Death List), 1973–2005

Schreibmaschine auf Papier, 7 Blätter überlappend geklebt
je 29,5 × 17,5 cm; Gesamtmass 188 × 17,5 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

2

Untitled (Chart of Cosmology), 1983

Bleistift auf Papier

223 × 107 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

Gloria Friedmann

* 1950 in Kronach, Deutschland

3

Urahn der Zukunft, 1989

Holz, Lehm

ø 210 cm

Matt Mullican

* 1951 in Santa Monica, Kalifornien

4

Untitled (Performance / Vintage Photoboard), 1973–2007

Bulletin Board mit 81 Fotos

248 × 125 × 8 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

5

Untitled (Indian Banner: World), 1982

Baumwolle, bedruckt und genäht

248,5 × 224,5 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

Mario Merz

* 1925 in Mailand, † 2003 in Mailand

6

Senza titolo, 1978

Stahlkonstruktion, Holz, Drahtnetz, Wachs, Neon-Zahlen von 1 bis 21, Lanze aus Holz und Wachs

Gesamtmass inkl. Plattform 164 × 320 × 320 cm;

Plattform: ø 320 cm

Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Wilhelm Lehmbruck

* 1881 in Meiderich/Duisburg, † 1919 in Berlin

7

Kleiner weiblicher Torso (Hagener Torso), 1910/1911

Steinguss, grau patiniert

69,5 × 25,5 × 23,2 cm

Schenkung der Ars Rhenia Stiftung, Vaduz

Matt Mullican

* 1951 in Santa Monica, Kalifornien

8

Untitled (Head and Body), 1974–1975

Holz, Acrylfarbe, Nägel

90,5 × 16 × 4,7 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein

9

Untitled (Roundhouse of the Arts), 1989/2001

Frottage: Acryl und Ölstift auf Leinwand, 5-teilig

je 301,5 × 121 × 2,5 cm;

Gesamtmass 301,5 × 605 × 2,5 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein

Giovanni Anselmo

* 1934 in Borgofranco d'Ivera, Italien

10

Senza titolo, 1968–1972

Lithografie und Salatblatt auf Karton

100 × 70 cm

Ed. 33/45

11

Trespolo, 1969

Granit, Eisen, Zucker, Wasser, Brot

8,8 × 44 × 32,3 cm

Absalon

* 1964 in Ashdod, Israel, † 1993 in Paris

12

Cellule No. 5, 1992

Holz, Pappe, Polster, Farbe, Leuchtstoffröhren

405 × ø 240 cm

13

Disposition, 1990

Karton, Holz, Dispersionsfarbe, 41 Elemente

30 × 130 × 50 cm

Matt Mullican

* 1951 in Santa Monica, Kalifornien

14

Untitled (Computer Project), 1989/1990

Inkjet-Prints auf Papier, 18-teilig

je 76 × 101 cm

Unikat

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

Dan Peterman

* 1960 in Minneapolis, Minnesota

15

Mobile Castings (American Auto), 1987–1993

Gusseisen, 5-teilig

je 10 × 40 × 17 cm

Serie von insgesamt 9 Unikaten

16

Untitled, 1997

Recycling-Kunststoff, 121-teilig

je Element 141 cm lang

17

Pig Iron on Plastic Base, 2006

Eisen, Recycling-Kunststoff

Sockel 16 × 92 × 51,5 cm

Matt Mullican

* 1951 in Santa Monica, Kalifornien

18

Untitled (City Chart with Elements, World Unframed and World Framed), 1992

Acryl und Ölstift auf Leinwand

181 × 121 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein

Rita McBride

* 1960 in Des Moines, Iowa

19

Split-Level Parking, 2003

Stahl

76 × 76,5 × 114 cm

Ex. 3/3

20

Chair (Smoked), 2003

Muranoglas, Plastikfolie

90 × 42 × 53 cm

Ex. 3/3

Gloria Friedmann

* 1950 in Kronach, Deutschland

21

Nocturne, 1990

Rabenfedern, Holz

180 × 110 × 5 cm

Keith Sonnier

* 1941 in Mamou, Louisiana

22

Lit Square, 1969

Glas glatt, Glas geriffelt, Leuchtstoffröhre

152 × 152 × 60 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Kunstmuseum St.Gallen, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main

Erworben mit Mitteln der Ars Rhenia Stiftung, Vaduz

Fred Sandback

* 1943 in Bronxville, New York, † 2003 in New York

23

Untitled, 1967

Acrylgarn

Deckenhöhe × 4 inch

Bill (William) Bollinger

* 1939 in New York, † 1988 in Pine Plains, New York

24

Wire Piece, 1970

Maschendraht

298 × 204,5 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Kunstmuseum St.Gallen, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main

Richard Serra

* 1939 in San Francisco, Kalifornien

25

Duplicate (Cut Piece), um 1970

Grafitstift auf Papier (Vorzeichnung zur Bodenplastik *Duplicate (Cut Piece)*)

35,5 × 43 cm

Schenkung Rolf Ricke, Berlin

26

Duplicate (Cut Piece), um 1970

Grafitstift auf Papiertüte (Studie zur Bodenplastik *Duplicate (Cut Piece)*)

20,2 × 30,3 cm

Schenkung Rolf Ricke, Berlin

Donald Judd

* 1928 in Excelsior Springs, Missouri, † 1994 in New York

27

Untitled, 1987

Aluminium, einbrennlackiert

30 × 150 × 30 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Kunstmuseum St.Gallen, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main

Fred Sandback

* 1943 in Bronxville, New York, † 2003 in New York

28

Untitled, 1975

Linolschnitte, blau, auf Japanpapier, Mappe mit 8 Blättern

35 × 35 cm

Ed. A.P. (Auflage 20 + X)

29

Untitled, 1969

Acrylfarbe auf Stahl und Elastikband, 3-teilig

243,8 × 20,5 × 10 cm; je Element: 76,5 × 20,5 × 10 cm

Richard Serra

* 1939 in San Francisco, Kalifornien

30

Duplicate (Cut Piece), 1970

Walzstahl, 3-teilig

Gesamtmass 30,2 × 300 × 63 cm; Objektmass: 2 Teile je

30,2 × 300 × 13,5 cm; 1 Teil 30,2 × 300 × 3 cm

Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im Kunstmuseum Liechten-

stein, Vaduz, Kunstmuseum St.Gallen, MMK Museum für

Moderne Kunst Frankfurt am Main

François Morellet

* 1926 in Cholet, Frankreich

31

Lunatique neonly Nr. 7, 1998

Bleistift auf Acryl auf Leinwand auf Holz, 8 weisse Leuchtstoff-
röhren, 2 Trafos

150 × 235 cm; Leinwand: ø 120 cm

32

Carrés 0° - 90° 20° - 110° 45° - 135°, 1991

Acryl auf Leinwand auf Holz, 2-teilig

204 × 175 × 8,5 cm

Privatsammlung courtesy Artphilein Foundation, Vaduz / Kunst-
museum Liechtenstein

Heinz Mack

* 1931 in Lollar, Deutschland

33

Black Rotor, 1965

Kunststoff, Aluminium, Spiegel, Holz, Glas, Motor; Holzsockel

Objektmass 153,4 × 153,6 × 34 cm;

Sockel: 60 × 121 × 38,2 cm

Jannis Kounellis

* 1936 in Piräus, Griechenland

34

Senza titolo, 1969

Steine, Ölfarbe, 36-teilig

Dimensionen variabel

Max Bill

* 1908 in Winterthur, † 1994 in Berlin

35

unendliche fläche in form einer säule, 1953

Messing vergoldet, Holzsockel

Messingsäule 216 × 12 × 12 cm (Höhe ohne Sockel)

Mehrere spätere Versionen in verschiedener Höhe

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

Julije Knifer

* 1924 in Osijek, Kroatien, † 2004 in Paris

36

JK Tü I-XII, 1988

Acryl auf Leinwand, 2-teilig

je 190 × 160 cm

François Morellet

* 1926 in Cholet, Frankreich

37

Cercle à demi libéré n°1, 2013

2 Argonröhren, Kabel, Trafo

Ex. 2/3

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

38

Répartition aléatoire de 40 000 carrés suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 1961

Siebdruck, Öl auf Acryl auf Holz

80 × 80 cm

39

Climbing Beam 30° - 30° - 30°, 2003

MDF-Platten

103 × 103 × 60 cm

Regina Marxer

* 1951 in Vaduz

40

wir, 2003–2006

Öl auf Leinwand, 6 Gemälde

je 79 × 79 cm

Dimensionen variabel

Andreas Christen

* 1936 in Bubendorf, Schweiz, † 2006 in Zürich

41

Ohne Titel, 2001

MDF-Platte, weiss gespritzt

40 × 140 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein

Günter Fruhtrunk

* 1923 in München, † 1982 in München

42

Grosse Kadenz, 1972

Acryl und Kasein auf Leinwand

190,4 × 265,6 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein

Joseph Beuys

* 1921 in Krefeld, † 1986 in Düsseldorf

43

Filzanzug, 1970

Filz, gestempelt

ca. 170 × 60 cm

Ed. 91/100 + 10 H.C.

44

Raum 3, die ganze deutsche Nachkriegslyrik bestehend aus: „Ausgerutscht!“ „Partitur aus: der ganze Riemen“ d.h. (ausgerutschter Raum), 1981

Staffelei, 2 mit Kreide bezeichnete Schultafeln, Stuhl mit Partiturcollage, Schere, Fettecke

Dimensionen variabel

Ute Klophaus

* 1940 in Wuppertal, † 2010 in Wuppertal

45

Ohne Titel, 1981

8 Fotos zur Beuys-Arbeit *Raum 3*

je 31 × 21 cm bzw. 21 × 31 cm

Richard Artschwager

* 1923 in Washington, D.C., † 2013 in New York

46

Blp, 1969

Farbe auf Holz

30 × 11 × 4 cm

Schenkung Rolf Ricke, Berlin

Giulio Paolini

* 1940 in Genua

47

Copia dal vero, 1976

Bleistift auf Leinwand, Holz, 4-teilig

60,2 × 120,5 × 2 cm

Leiko Ikemura

* 1951 in Tsu/Mie, Japan

48

Nada, 2009

Öl und Tempera auf Jute

240 × 180 × 6,7 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

49

Hase dunkelbraun, 1995

gebrannter Ton, glasiert

84,5 × 29 × 29 cm

50

Rosa Hase, 1995

gebrannter Ton, Engobe

81 × 30 × 26,5 cm

51

Aufwachen, 2000–2001

Öl auf Jute

100 × 120 cm

Pier Paolo Calzolari

* 1943 in Bologna

52

Rapsodie inepte, 1969

Tabakblätter, Zinn, Neonröhren, Trafo

316 × 525 × 3 cm

Michelangelo Pistoletto

* 1933 in Biella, Italien

53

Mica, 1966

Glimmer auf Baumwolltuch

150 × 150 cm

Joseph Cornell

* 1903 in Nyack, New York, † 1972 in New York City

54

Metaphysique d'Ephemera: NOVALIS, 1941

Holzbox, Glas, Samt, Feder, Uhrglas, Papier, Garn

6,6 × 20,5 × 11,3 cm

Emilio Prini

* 1943 in Stresa, Italien

55

Foglio da un taccuino di legno, 1968

Kreide auf Holz

250 × 200 cm

Hans Arp

* 1886 in Strassburg, † 1966 in Basel

56

Groupe méditerranée, 1941/1942

Gips mit Schlussbehandlung

25 × 26 × 17 cm

1 von 3 Gipsabgüssen (zudem 1 Version aus Marmor,
5 Bronzegüsse, 1 grossformatiger Guss von 1963)

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

Objet de rêve à l'anse, 1941

Marmor

24,5 x 23 x 13,5 cm

Ex. 2/2 der Auflage in weissem Marmor

Rosemarie Trockel

* 1952 in Schwerte, Deutschland

57

Ohne Titel, 1987

Schulstuhl, Holzschlegel, Dispersion, Holzsockel

129 × 53 × 53 cm

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

58

The Beauty and the Beast, (Hommage an Malewitsch), 1990

Strickbild, Wolle auf Keilrahmen, 2-teilig

je 150 × 115 cm

Unikat

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

59

Falling Blue, Rising Red, 1998

2 Serigrafien auf Bütten

Blattmass: je 50 × 34,4 cm

Ed. 13/60

60

Ohne Titel, 1987

Gips, Holz, Glas, Dispersion

30 × 17 × 17 cm

Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein

61

Ohne Titel, 1984

Gouache

29 × 21 cm

62

Ohne Titel, 1984

Gouache

20,1 × 11,4 cm

63

Ohne Titel, 1984

Gouache

29 × 21 cm

64

Ohne Titel, 1984

Gouache über Tusche über Bleistift auf Papier

18,1 × 12,7 cm

65

Bezugspunkt, 2008

Acryl auf gebeiztem Holz, Schwarz-Weiss-Fotografie,
Tackerklammern, Plexiglasabdeckung

66 × 55,9 × 4,8 cm

Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz

Pawel Althamer

* 1967 in Warschau

66

Self-Portrait (Sorcerer), 2009

Metallgitter, Feder, Hammer, Hose, T-Shirt, ein Paar
Turnschuhe, Reflektor, Mobiltelefone, Metallgestell, Motor

270 × 100 × 100 cm

Christian Boltanski

* 1944 in Paris

67

Monument Rouge, 1985

1 Schwarz-Weiss-Porträtfoto, 99 Farbfotografien in Metallrahmen, 5 Glühbirnen mit Fassung

Gesamtmass ca. 217 × 180 cm; Fotografien: je 20,5 × 15 cm

Louise Bourgeois

* 1911 in Paris, † 2010 in New York

68

Nature Study, 1996

Porzellan

71,7 × 43,8 × 15,8 cm

Ex. 1/6 + 2 A.P.

Privatsammlung/Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

69

The Fingers, 1968 (Guss 1984)

Bronze, 2-teilig

7,8 × 32,7 × 20,3 cm

Ex. 1/6

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

Kimsooja

*1957 in Taegu, Korea

70

Epitaph, 2002

Digital-C-Print

116,8 × 154,2 cm

Ed. 6 + 4/4 A.P.

Privatsammlung/Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Imi Knoebel

* 1940 in Dessau, Deutschland

71

DDR, 1988

Hartfaserplatten, Keilrahmen, Acryl auf Sperrholz

287 × 202 × 65 cm; roter Holzkubus: 10,8 × 10 × 6,8 cm

Cady Noland

* 1956 in Washington, D.C.

72

Celebrity Trash Spill, 1989

Zeitung, Magazine, kaputtes Kamera-Equipment, Kamera-stative, Mikrofon, Shirt, Sonnenbrillen, Teppich, Gummimatten, Zigarettenschachtel

ca. 25 × 196 × 276 cm

Erworben mit Drittmitteln

Jack Goldstein

* 1945 in Montreal, † 2003, San Bernadino, Kalifornien

73

Ohne Titel, 1990

Acryl auf Leinwand

245 × 230 × 15,5 cm

Sammlung Jochen Kienzle, Berlin

74

Ohne Titel (Diptychon), 1980

Acryl auf Leinwand

127 × 268 cm

Sammlung Jochen Kienzle, Berlin

Ketty La Rocca

* 1938 in La Spezia, Italien, † 1976 in Florenz

75

Senza titolo, 1973

Schwarz-Weiss-Fotografie und Federzeichnung auf Karton

23,5 × 53,8 cm

Sammlung Jochen Kienzle, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

76

Margaritha Gauthier, 1967

Fimplakat und 4 Federzeichnungen auf Karton

je 46,7 × 66,8 cm

Sammlung Jochen Kienzle, Berlin / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

A.R. (Winkler Ralf) Penck

* 1939 in Dresden

77

Tskrie (Strike), 1984

Acryl auf Leinwand

250 × 300 cm

Marcel Odenbach

* 1953 in Köln

78

Die Norm ist geschafft, 1982–1984

Collage, Tinte, Dispersion, Grafit auf Pappe

157 × 202 cm

79

Die Norm ist geschafft, 1982–1984

Video-Installation: 3 Monitore, Badetuch, Gipsmaske

Video: 11:30 Min.

Dimensionen variabel

Anne Marie Jehle

* 1937 in Feldkirch, † 2000 in Vaduz

80

Ich bin daheim, o. J.

Sanitärkeramik mit Armaturen, Kacheln, Sprühfarbe auf
Leinwand

Gesamtmass 153 × 76 × 44 cm; Leinwand 41 × 50 cm

Franz-Erhard Walther

* 1939 in Fulda, Deutschland

81

Grundierung I, 1961

Leim-Kreidegrund und Farbe auf Leinwand auf Holzrahmen

69,5 × 79 cm

Kienzle Art Foundation, Berlin

82

Nesselgrund IV, 1962

Leim-Kreidegrundierung auf Rupfen auf Holzrahmen in
verglastem weissem Holzkasten

131,5 × 71 × 8 cm

Kienzle Art Foundation, Berlin

Herbert Zangs

* 1924 in Krefeld, † 2003 in Krefeld

83

Reliefgemälde (Verweissung), 1953

Dispersionsfarbe, Kieselsteine auf Karton

98 × 48 cm

84

Objekt / Faltung (Nr. 904), 1953

Acryl auf Pappe

43,8 × 65 cm

Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz

Meret Oppenheim

* 1913 in Berlin, † 1985 in Basel

85

Gespens mit Leintuch (Spectre au drap), 1962

Holz, Gewebe mit Polyester getränkt, Ölfarbe

129,8 × 28 × 19,2 cm; Platte: 140 × 42 × 4,5 cm

Louise Nevelson

* 1899 in Kiew, † 1988 in New York

86

Night Plant Case I, 1959

Holz, Lack

116 × 38,5 × 10,2 cm; Sockel: 90 × 38,5 × 10,2 cm

Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz

Camille (Louis) Graeser

* 1892 in Carouge/Genf, † 1980 in Zürich

87

**Vertikal bewegte Komplementärstufen mit Schwarz-Weiss
Schaltung, 1959/1960**

Öl auf Leinwand

120 × 32 cm

Leihgabe der Camille Graeser Stiftung, Zürich

88

Dynamische Räume, 1953

Öl auf Leinwand

70 × 105 cm

Leihgabe der Camille Graeser Stiftung, Zürich

89

Gestoppte Rotation, 1943

Öl auf Leinwand

65 × 65 cm

Leihgabe der Camille Graeser Stiftung, Zürich

Hans Josephsohn

* 1920 in Königsberg, ehemals Ostpreussen, † 2012 in Zürich

90

Relief, 1952

Bronze

118 × 118 × 13 cm

Ex. 2/6

Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz

Rütjer Rühle

* 1939 in Leipzig

91

Mühlsteine II, 1994/1995

Öl und Mischtechnik auf Leinwand

237 × 312 cm

Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz

Steven Parrino

* 1958 in New York, † 2005 in New York

92

Candy Stevens (Pink Disaster), 1988

Öl auf Leinwand

280 × 280 × 6 cm

Erworben mit Unterstützung der Stiftung Freunde des
Kunstmuseum Liechtenstein

Fabian Marcaccio

* 1963 in Rosario de Santa Fe, Argentinien

93

Lorraine Motel, 2012–2013

Alkyd und Silikon auf handgewebtem Grund, Holz

239 × 203 × 19 cm

Erworben mit Unterstützung der Ars Rhenia Stiftung, Vaduz

Pino Pascali

* 1935 in Bari, † 1968 in Rom

94

Baco da setola, 1968

Acryl, Bürsten, Metall

40 × 28 × 305 cm

Erworben mit Mitteln der Gerda Techow gemeinnützige
Stiftung, Vaduz

95

Baco da setola, 1968

Acryl, Bürsten, Metall

40 × 28 × 305 cm

Erworben mit Mitteln der Gerda Techow gemeinnützige
Stiftung, Vaduz

David Reed

* 1946 in San Diego, Kalifornien

96

#611, 2010–2011

Alkyd auf Leinwand

61 × 305 cm

Erworben mit Mitteln der Stiftung Freunde des Kunstmuseum
Liechtenstein

Willem de Kooning

* 1904 in Rotterdam, † 1997 in Springs, New York

97

Untitled XVII, 1976

Öl auf Leinwand

150,8 × 139,4 cm

Schenkung Stiftung zur Errichtung eines Kunstmuseums

Robert Rauschenberg

* 1925 in Port Arthur, Texas, † 2008 in Florida

98

Pantomime, 1961

Acryl, Öl, zwei Ventilatoren, diverse Kleinobjekte auf Leinwand

213 × 152,5 cm

Privatsammlung/Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Otto Freundlich

* 1878 in Stolp, Pommern, † 1943 in Lublin-Majdanek, Polen

99

Composition, 1933 (Guss 1970)

Bronze, patiniert

220 × 107 × 100 cm

Ex. 4/6

Erworben mit Mitteln der Stiftung zur Errichtung eines Kunstmuseums

Alighiero Boetti

* 1940 in Turin, † 1994 in Rom

100

Legno e ferro, 1967

Holz, Eisen

5,6 × ø 160 cm

Martin Frommelt

* 1933 in Schaan, Liechtenstein

101

Ohne Titel, 2008

Acryl auf Leinwand

125 × 320 × 4 cm

Andy Warhol

* 1928 in Pittsburgh, Pennsylvania, † 1987 in New York

102

Cherry Marilyn, 1962

Siebdruck und Polymerfarbe auf Leinwand

50,8 × 40,5 cm

Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Aldo Walker

* 1938 in Winterthur, † 2000 in Luzern

103

**Education Suisse: Die Verbesserung der Dreifaltigkeit,
1983**

Dispersion auf Masonit, 5-teilig

182 × 226 cm

Alighiero Boetti

* 1940 in Turin, † 1994 in Rom

104

Fortuna e sfortuna, 1991

Baumwollstickerei auf Leinwand

16,5 × 18,5 cm

Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz

105

Normale e anormale, 1987

Baumwollstickerei auf Leinwand

18,5 × 18,3 cm

106

Sciogliersi come neve al sole, 1988

Baumwollstickerei auf Stoff auf Keilrahmen

21,4 × 22,2 cm

Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Vernissage

Do, 12. Februar 2015, ab 18 Uhr

Öffentliche Führungen

Do, 19. Februar 2015

Do, 5. März 2015

Do, 7. Mai 2015

jeweils 18 Uhr

Take Away Kurzführungen

Do, 26. Februar 2015

Do, 26. März 2015

jeweils 12.30 Uhr

Begleitprogramm

Sonntag, 1. März 2015, 11 Uhr

Eine Stunde

**Der Mensch und seine Welten. Werke von Absalon,
Friedmann, Merz u.a.**

mit Christina Jacoby

Sonntag, 1. März und 26. April 2015, 14–17 Uhr

Familien-Nachmittag

Ein Sonntagsausflug in die Welt der Kunst

Dienstag, 3. März und 5. Mai 2015, 14–16 Uhr

Kunst 60 plus

mit Barbara Redmann

**Donnerstag, 12. März, 30. April, 18. Juni und 20. August
2015, 18 Uhr**

Lieblingswerk

Gäste sprechen über Werke aus der Sammlung

**Mittwoch, 15. April und Donnerstag, 16. April 2015,
14–17 Uhr**

Ferien-Atelier

für Kinder von 6 bis 12 Jahren

Donnerstag, 23. April 2015, 18 Uhr

Buchpräsentation und Gespräch

Sammelglück

mit Anna Ospelt u.a.

Sonntag, 3. Mai 2015, 11 Uhr

Eine Stunde

**Kunstwerke sind Picknickplätze. Werke von Knifer,
Marxer, Morellet u.a.**

mit Christiane Meyer-Stoll

Text

Team des Kunstmuseum Liechtenstein

Redaktion

Christina Lehnert

Lektorat

Gila Strobel

Grafische Gestaltung

Sylvia Fröhlich

Druck

Gutenberg AG, Schaan

© 2015

Kunstmuseum Liechtenstein und Autoren

Kunstmuseum Liechtenstein
Städtle 32, P.O. Box 370
FL – 9490 Vaduz
Tel +423 235 03 00
Fax +423 235 03 29
mail@kunstmuseum.li
www.kunstmuseum.li