

ANNA VIEBROCK

TERMINAL PIECE

AUDIOGUIDE

(DE)

INTRO

Willkommen im mumok, willkommen zu *Terminal Piece*. Diese Ausstellung führt Sie durch fünf Akte über fünf Ebenen des Hauses. In ihrem Mittelpunkt steht *Terminal Piece*, eine Installation der Künstlerin, Aktivistin und Autorin Kate Millett aus dem Jahr 1972. Sie erwartet Sie im vierten Stock. Bevor Sie ihr begegnen, empfängt Sie hier im Erdgeschoss des Museums der Prolog.

Diese Eingangsebene ist Anfang und Ende zugleich. Die Bühnenbildnerin und Künstlerin Anna Viebrock hat sie gestaltet – und dabei nicht einfach Räume für Kunstwerke aus der mumok-Sammlung geschaffen. Sie hat Räume für Menschen geschaffen.

Anna Viebrock greift für den vorderen Teil auf eine eigene Arbeit zurück: eine Bühne, die sie 2003 für das Theaterstück *Doktor Faust* entworfen hatte. Nun steht sie hier, mitten im sonst kahlen Ausstellungsraum. Später auf Ihrem Weg begegnet Ihnen das dazugehörige Modell – im Kleinen zeigt es Ihnen, wie dieser Raum aufgebaut ist.

Viele der Kunstwerke, die Sie gleich sehen, lagen jahrzehntelang in Depots. Jetzt treten sie wieder auf.

Wir laden Sie zu etwas Ungewöhnlichem ein: Beobachten Sie nicht nur die Kunst – beobachten Sie, wie Sie sehen. Verändert sich ein Kunstwerk durch seine Umgebung? Und die Menschen um Sie herum – werden sie, durch Türöffnungen, Fenster und Flure hindurch, selbst Teil des Gesamtbildes, das Sie gerade betrachten?

Ein klassischer Bilderrahmen trennt ein Kunstwerk von seiner Umgebung. Anna Viebrocks Räume tun das Gegenteil: Sie lassen Grenzen verschwimmen. Ist das ein Einrichtungsgegenstand oder ein Kunstwerk? Darf ich diesen Raum betreten? Was darf ich berühren?

Während in den meisten Ausstellungen viele Wandtexte zu lesen sind, begegnet man den Kunstwerken hier ganz unmittelbar.

Mit dieser Audiotour werden wir Sie deshalb durch eine vielseitige Auswahl ganz besonderer Werke aus unserer neuen Sammlungspräsentation begleiten.

Halten Sie sich rechts, und bewegen Sie sich gegen den Uhrzeigersinn. Sie betreten den Ausstellungsraum – und stehen im Arbeitszimmer.

mumok

ARBEITSZIMMER

Vor Ihnen: ein Paar Schuhe auf einem weißen Sockel. Auf dem rechten Schuh klebt ein Klumpen Fleisch aus Wachs. Dazwischen ein Bilderrahmen mit zwei Fotografien – sie zeigen die Füße des Künstlers, in denselben Schuhen. Daneben, auf einer schmalen Holzleiste, ein Kontaktabzug kleiner Schwarz-Weiß-Fotografien: eine Performance, aufgenommen bei der ersten Präsentation dieses Werkes.

Ganz oben hängt ein ausgestopfter Bussard, kopfüber, die Flügel ausgebreitet, befestigt an Schnüren. Die ganze Komposition erinnert an ein Kreuz.

Das ist *Ohne Titel* von Paul Thek, entstanden 1968. Der US-amerikanische Künstler fertigt diese und weitere Objekte in seinem Atelier in Rom an – für eine Ausstellung mit dem Titel *Eine Prozession zu Ehren des ästhetischen Fortschritts: Objekte, die man theoretisch anziehen, tragen, ziehen oder schwenken könnte*.

In der Galerie in Essen kommen die Werke dann stark beschädigt an. Thek sagt die Eröffnung nicht ab. Stattdessen repariert er die Schäden – während die Ausstellung bereits läuft. So entstand sein erstes „work in progress“. Und eine Frage, die er damit stellte: Wann genau ist ein Kunstwerk eigentlich „fertig“? Die Arbeit *Ohne Titel*, die Sie hier sehen, war Teil dieser Ausstellung in Essen und ist nun in der Sammlung des mumok.

Zum ersten Mal integrierte Thek Fotografien direkt in ein Werk – um dessen Wandel während der Ausstellung festzuhalten. Der Raum wurde für ihn Ausstellung und Atelier zugleich. Produktion und Präsentation, sonst getrennt, fielen hier zusammen. Thek selbst beschrieb es so: „Die Ausstellung, die ich 1968 in Deutschland gemacht habe, veränderte sich notwendigerweise von Tag zu Tag, weil die Arbeiten alle beschädigt angekommen sind. Das lehrte mich, wie wichtig der Arbeitsprozess ist. Es gab da keinen Punkt, wo man logisch sagen konnte: Jetzt ist es fertig!“

Gehen Sie ein Stück weiter, auf den Holz-Dielenboden – Sie betreten die Kirche.

KIRCHE

Grau gestrichene Kirchenbänke laden Sie zum Verweilen ein. Man sitzt sich gegenüber, mal nebeneinander und kann den Blick durch den Raum schweifen lassen. Das grelle Licht von Industrielampen füllt den Raum und setzt die Stimmung.

Hoch oben, knapp unter der Decke, hängen großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien. Starke Kontraste, verwischte Bewegung – die Bilder wirken fast wie Schnappschüsse. Ein Tisch kippt um. Eine Frau schreit, verzweifelt. Die Szenen wirken dramatisch.

Das ist *Holterdipolter I–II* von Anna und Bernhard Blume, entstanden 1977 – eines ihrer frühen Werke.

Kennengelernt hat sich das Künstlerpaar Anfang der 1960er Jahre, im gemeinsamen Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie.

Diese Bildsprache zieht sich auch durch ihr späteres Schaffen. Sie arbeiten stets in Serien, meist großformatiger Schwarz-Weiß-Fotografien. Ihre Themen verbinden oft etwas Tragisches mit etwas Komischen.

Fast nahtlos fügt sich das nächste Werk in diese religiöse Atmosphäre ein. In einem Nebenraum, einer Art abgetrennten Kapelle, steht ein Opferkerzentisch. Als das Werk zum ersten Mal ausgestellt wurde, durfte man gegen eine kleine Geldspende eines von 51 „Opferlichtern“ entzünden. Da die Kerzen allerdings nicht mehr hergestellt werden können, darf man sie heute nicht mehr berühren.

Das ist Carla Degenhardts *Opferstock* von 1996. Die Wünsche auf den Kerzen gelten hier aber nicht dem Seelenheil – sondern dem Kunstbetrieb selbst. Man zündet ein Licht an für eine hohe Pension. Für dauerhaften Erfolg. Oder dafür, zum Liebling einer Kurator:in zu werden.

Humorvoll, aber treffend zeigt die Arbeit, wie ähnlich sich religiöse Heilsversprechen und der Wunsch vieler Künstler:innen nach Anerkennung und Sicherheit sind. Beide Welten – Religion und Kunstbetrieb – leben von Hoffnung, Glauben und festen Ritualen. Und in beiden vertrauen Menschen auf symbolische Handlungen, um ihre Wünsche greifbar zu machen.

KIRCHE

Carla Degenhardt studierte Bildhauerei bei Michelangelo Pistoletto – jenem Künstler, dem Sie im weiteren Verlauf der Ausstellung noch begegnen werden.

Ein scharfes Klopfen unterbricht Sie beim Schauen. Woher kommt es? Ein Klopfen – das muss doch von einer Tür kommen.

Tatsächlich aber kommt es aus dem hölzernen Kasten, links neben dem Durchgang.

Das ist *Kasten III* von Leander Schönweger aus 2017.

Wirkt es spannend oder sogar unheimlich? Bleiben Sie kurz bei den Werken. Hören Sie länger hin, schauen Sie noch einmal genauer. Das Klopfen wird komisch. Fast lustig. Genau wie die stürzenden Möbel und Menschen in den Fotografien der Blumes.

Gehen Sie durch die Tür an der Rückwand der Kirche – Sie stehen jetzt in einem Korridor.

KORRIDOR 1

Links, in die Ausstellungswand eingelassen, finden Sie drei Vitrinen mit kleineren, empfindlichen Kunstwerken. Die erste öffnet zugleich den Blick in den nächsten Raum. Rechts im Glaskasten sehen Sie ein Wandobjekt des belgischen Künstlers Marcel Broodthaers, mittig einen kleinen Bleiguss.

Das ist *Handwerker bei der Arbeit* von Bruno Gironcoli. Im Zentrum steht eine abstrahierte Figur, modellhaft, fast wie eine Miniatur. Über dem gelb gefassten Kopf verschränkt sie die Hände. Arme und Torso sind blau gehalten – sie erinnern an eine Arbeitsuniform.

Typisch für Bruno Gironcoli: Er greift für seine Skulpturen oft auf Alltagsgegenstände zurück. Die Figur ist umschlossen von Formen, die an Saiteninstrumente erinnern. Sie bilden fast einen Käfig um den Körper.

Ungewöhnlich für diese Arbeit ist vor allem ihre Größe. Gironcoli arbeitete sonst meist raumgreifend, an Skulpturen und Gemälden von beträchtlichem Format. Hier hat er sich für das genaue Gegenteil entschieden.

Es begegnet uns noch einmal Bernhard Blumes Mutter Maria Blume. Sie ist die Frau, die wir gemeinsam mit ihrem Sohn in der Bildstrecke *Ödipale Komplikationen?* (1977–1978) sehen.

Am Ende des Korridors können Sie sich Anna Viebrocks Bühnenmodell *Doktor Faust* von 2003 ansehen. Einige der Elemente, die Sie hier im Modell beobachten können, sind Ihnen bereits beim Betreten der Ausstellung in Originalgröße begegnet.

An welchen Stellen wurde die Architektur besonders nah am Modell realisiert?
Und: wo finden sich Unterschiede zwischen Modell und Realraum?

In welchem Verhältnis also steht das Modell zur Ebene 0? Eines klein und Kunst, das andere groß und Bühne. Was macht das mit Ihrem Blick?

Einmal um die Ecke, betreten Sie den Saal.

Der Raum öffnet sich weit und macht sich als Museum erkennbar – neutrales Licht und hohe Decken.

Vor Ihnen: ein knapp 4 x 2 m großes Wandobjekt. Es zeigt eine Straßenecke, im Maßstab eins zu eins. Was wie eine Fotografie wirkt, ist tatsächlich ein Abdruck – eine echte Bordstein-Oberfläche, nachgebildet in bemaltem Fiberglas. Eine dünne Harzschicht hält loses Material fest: Staub, Kieselsteine. Das Ergebnis wirkt fast fotografisch, ist aber plastisch.

Das ist ein Werk der Boyle Family, *Westminster Study with Metropolitan Water Board Plate*, 1987. Nach demselben Prinzip entstand zwischen 1968 und 1990 eine Vielzahl an Werken. Mark Boyle nannte diese Kunstwerke „earthprobes“. Jede bildet ein Rechteck der Erdoberfläche ab. Wie diese Ausschnitte ausgewählt wurden, blieb dabei dem Zufall überlassen. Bei einer Einzelausstellung in London 1968 etwa warfen Besucher:innen mit verbundenen Augen einen Dartpfeil auf eine Weltkarte.

Boyle Family ist ein britisches Künstlerkollektiv. Mark Boyle und Joan Hills lernten sich 1957 in Harrogate kennen und entwickelten eine zunehmend gemeinsame Praxis. Ihre Kinder wurden früh in das Atelier, Ausstellungen und Reisen einbezogen und schließlich zu gleichberechtigten Mitgliedern der Gruppe. Seit 1985 tritt die Familie unter dem Namen Boyle Family auf. Charakteristisch für ihre Praxis ist, Kunst als gemeinschaftlichen Prozess zu verstehen.

Im weiteren Verlauf der Ausstellung begegnen Ihnen immer wieder Schwarz-Weiß-Fotografien von Max Octavian Trauttmansdorff. Sie zeigen meist kleine Personengruppen – grobkörnige Aufnahmen aus dem Mikrokosmos der lokalen Kunstszenen der 1990er Jahre: Künstler:innen, Galerist:innen oder Sammler:innen bei einer Ausstellungseröffnung in der Wiener Secession. Zu diesem exklusiven Kreis gehört Trauttmansdorff selbst.

Aber welche Rolle nimmt er dabei ein? Er ist Künstler und Fotograf, assistiert aber auch anderen Künstler:innen. Er ist eine Art „teilnehmender Beobachter“. Mit dem spontanen Blick der Kamera macht er sichtbar, wie diese soziale Welt funktioniert: ihre Entstehungsprozesse, ihre stillschweigenden Regeln, ihre Dynamiken.

In Constanze Ruhms Werkkomplex *Travelling / Plan 234 / Extérieur Nuit* (1999/2002) begegnet uns ein weiteres Architekturmodell. Diesmal virtuell und als Fotografie materialisiert. Hier beschäftigt sich Ruhm mit der Entstehung und Konfiguration filmischer Räume. Die Arbeit bezieht sich auf eine Plansequenz des Filmemachers Jean-Luc Godard. Sie macht sichtbar, wie Kamera, Bewegung, Licht und Architektur den Blick der Betrachter:in lenken.

Durch die digitale Simulation wird der filmische Raum als künstlich geschaffenes Konstrukt erkennbar. Dadurch zeigt die Arbeit, dass unsere Wahrnehmung eines Films immer auch durch seine Gestaltung bestimmt wird.

Vor Ihnen liegt jetzt ein dunkler, düster wirkender Raum. Sie betreten den Keller.

KELLER

Wie ein roter Faden ziehen sich poster-große, gerahmte Pigmentdrucke durch den Raum. Jedes der insgesamt 58 Blätter zeigt dieselbe Grundstruktur: eine Schusswaffe, ihre Modellbezeichnung, der Hersteller mit Ort, die Patronengröße, das Fassungsvermögen des Magazins, Länge, Höhe, Lauflänge und Gewicht.

Das ist *Firearms* von Lutz Bacher aus 2019. Die Künstlerin hat die Seiten aus einem Handbuch zur Reparatur und Wartung von Schusswaffen reproduziert und stark vergrößert. Dadurch werden auch Eigenheiten des Papiers selbst sichtbar: Manche Blätter sind stärker vergilbt und nachgedunkelt als andere. Die Buchseiten sind so dünn, dass die Rückseiten als Schatten teilweise durchscheinen.

Ihre nüchterne Sprache erläutert die Technologie, handwerkliche Konstruktion und den Einsatz dieser Waffen und legt ihre Zirkulation als Waren für den internationalen Handel und private Sammlungen offen.

Firearms ist das letzte vollendete Werk der US-amerikanischen Künstlerin. Erstmals gezeigt wurde es 2019, in den Kölner Räumen der Galerie Buchholz. Die Drucke wurden auch dort schon alphabetisch nach Modellbezeichnung präsentiert.

Die Reihe setzt zwischendurch einmal ab, aber verfolgt uns noch durch weitere Teile des Prologs.

Eine Wand, die auffällig niedrig ist, mit einer Tür, durch die man nicht gehen kann. So markiert sich das Wohnzimmer.

WOHNZIMMER

Das Fischgrät-Parkett setzt sich wie ein Podium mit einer Stufe vom grauen Terrazzo-Boden ab. Was sind die Assoziationen? Denken Sie an Ihre eigenen vier Wände?

Nicht nur im Namen dieses Abschnitts gibt es klare Verweise auf das Häusliche. Ein Spiegelschrank, ein Esstisch mit Hängelampe, eine Vitrine. Nicht alles hiervon ist Kunst. Der bestuhlte Tisch beispielsweise ist Teil der Szenografie. Der Glasschaukasten allerdings ist ein Werk.

Anna Viebrocks *Sammlungsstücke* entstand zwischen 1990 und 2026. Die geschwungenen Rokoko-Beine des weiß lackierten Möbels bringen uns das Sammelsurium auf Tischhöhe entgegen. Die dargebotenen Gegenstände hat Viebrock über die Jahre selbst zusammengetragen: Kate Milletts *The Basement*, Eierschalen, diverse Teile von ihren Modellen, eine kleine Figur und eine Requisite. Sie entstammen unterschiedlichen Arbeitsprozessen und erzeugen so Verbindungen zwischen verschiedenen Projekten Viebrocks.

SAAL

Zurück im Saal: Dort steht, lebensgroß und im Profil, ein sitzender Mann – gedruckt auf eine spiegelnde Oberfläche. Das ist *Sitzender Mann im Hemd* von Michelangelo Pistoletto aus 1993, Teil seiner bekannten Serie von Spiegelarbeiten. Der italienische Arte-Povera-Künstler zeigt darin Passanten, Familie und Freunde in ganz alltäglichen Posen.

Schauen Sie in die Spiegelfläche: Sie stehen jetzt hinter dem formell gekleideten Mann. Der Raum um Sie herum wird Teil des Bildes – und damit werden auch Sie selbst Teil des Kunstwerks. Während die Fotografie des Mannes reglos bleibt, verändert sich der gespiegelte Raum um ihn herum in Echtzeit, mit jeder Bewegung, die Sie machen.

Vor Ihnen steht eine schwere Eichentür, gepolstert mit Leder. Das ist *Eichentür gepolstert* von Anna Viebrock aus dem Jahr 2017 – eine direkte Kopie aus dem Brüsseler Justizpalast. Sie wirkt massiv. Durch ihre Polsterung dringt kein Ton nach außen.

Durch ein kleines, rundes Fenster öffnet sich Ihr Blick in einen kleinen Raum. Er ist fast leer – bis auf eine schwarz-verkohlte Tür, die an der gegenüberliegenden Wand lehnt.

Das ist ein frühes Werk von Joseph Beuys: *Tür* aus dem Jahr 1954. Fast ein wenig zu weit weg, um es wirklich zu erkennen: Bei genauerem Hinsehen wird aber klar, dass ihr Holz ganz verkohlt ist.

Der Künstler sagte zu dem Werk: „Diese Tür ist nicht von mir verbrannt worden, sondern sie ist durch eine Explosion im Hause so bearbeitet, so verbrannt worden. Als ich dann aus diesem Atelier, um 1958, auszog, habe ich die Tür mitgenommen und lediglich zwei Requisiten an diese Tür gehängt. Es handelt sich um zwei Hasenohren und um einen Reiherschädel, also um anatomische Bestandteile von Tieren, die später in meinen Aktionen eine gewisse Bedeutung hatten.“

SAAL

Beuys steht hier in einer bestimmten Tradition der Kunst: dem sogenannten objet-trouvé. Das ist französisch für „gefundener Gegenstand“. Er lehnt die Tür an die Wand und positioniert sie dadurch als Bild. Das Objekt wirkt – in seiner Struktur und Oberfläche betont – fast abstrakt.

Hier können wir Beuys frühe Arbeit durch Viebrocks noch recht junges Ausstellungsstück betrachten. Ähnliches Ausgangsmaterial verbindet die beiden Kunstwerke in ihrer Form. Beide bedienen sich an Vorgefundenem. Die Art und Weise, wie sich uns die beiden Kunstwerke präsentieren, unterscheidet sich jedoch deutlich.

Gehen Sie weiter in den zweiten Korridor.

KORRIDOR 2

Sie stehen jetzt im hinteren Korridor des Prologs. Zu Anfang liegt Anna Viebrocks Arbeitsbuch zu *Doktor Faust* aus den Jahren 2002 und 2003. Zu jeder größeren Bühnenarbeit legt Anna Viebrock ein solches Arbeitsbuch an: Notizen, Bilder, Kommentare, Eindrücke und Begegnungen rund um das jeweilige Werk. Im Verlaufe der Ausstellungszeit wird das Buch regelmäßig umgeblättert. Bei jedem Besuch, wird eine neue Doppelseite einen Teil des Prozesses von Viebrock offenlegen.

Gleich am Eingang, auf einem Schreibtisch, liegt eine Kopie von einem Arbeitsbuch Anna Viebrocks bereit – Sie dürfen darin blättern. Blättern Sie durch die Seiten, und Sie bekommen einen ganz unmittelbaren Einblick in Viebrocks Arbeitsweise.

In der Flucht des Korridors hängt eine Serie von 25 Porträtaufnahmen. Die Werke sind nicht nur von einer Seite, aus großer Nähe, in Bewegung sichtbar. Sie sind auch durch und in Verbindung mit dem nächsten Raum zu betrachten, aus der Distanz. Sie zeigen alle denselben Mann: den Künstler Rudolf Schwarzkogler.

Schwarzkogler war eine zentrale Figur des „Wiener Aktionismus“, einer Wiener Strömung der Performance-Kunst in den 1960er-Jahren. Seine Aktionen fanden meist ohne Publikum statt. Die Fotografie war sein erklärtes Mittel, um sie später zu zeigen. Meist stand er selbst hinter der Kamera und dokumentierte seinen Freund und Darsteller Heinz Cibulka, manchmal auch in Zusammenarbeit mit anderen Fotograf:innen.

Hier aber ist es umgekehrt: In dieser „Fotoserie“ von Wilfried Klanjsek-Bratke ist Schwarzkogler selbst das Modell. Die beiden kannten sich aus gemeinsamen Schulzeiten an der Graphischen Lehr-und Versuchsanstalt in Wien. Im starken Kontrast des Schlaglichts posiert Schwarzkogler modisch für den Kamerablick – mal mit Sonnenbrille, mal mit einer Blume.

RAUM

Sie betreten den letzten Raum des Prologs von *Terminal Piece*. In vertikalen Streifen arrangiert Allan Kaprow Fundstücke, Alltagsmaterialien und Fragmente seiner eigenen, zerschnittenen Gemälde. Das abstrakte Bild verweist lose auf sein Leben: Wortfragmente wie VAUGH, AUG oder HAN spielen auf seine Frau Vaughan an. Der Titel *Baby* erinnert an die Geburt ihres ersten Sohnes.

Das große Format lädt zu einer körperlichen Begegnung ein. Kommen Sie nah heran, schauen Sie genau hin – in die Schichtungen, in die Übergänge. Was macht diese Nähe mit Ihnen? Das ist *Baby* von Allan Kaprow, 1957.

Richard Hamilton und Dieter Roths *Interfaces* besteht – ähnlich einem Flügelaltar – aus drei beweglichen Paneelen. Die beiden Künstler arbeiteten immer wieder zusammen. Wer, was genau machte, war dabei unwichtig. Sie teilten die Autorenschaft.

Und so lud Hamilton Roth im Sommer 1977 nach Cadaqués ein, einem Ort an der nördlichen Mittelmeerküste Spaniens. Durch die Jahre waren hier viele wichtige Künstler gewesen; unter anderen: Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst und Man Ray.

Roth soll dort begonnen haben, ein Skizzenbuch mit verschiedenen Materialien zu bearbeiten. Darunter: Bleistift, Tinte, Salami und Zigarettensammel. Hamilton arbeitete an den Porträts weiter. Am Ende zählten sie sechzig Köpfe, die sie in Paare sortierten. Es sei ihnen erst dann aufgefallen, dass einige der Gesichter ihren eigenen ähnlich sahen.

Nachdem dieser Zyklus einmal ausgestellt wurde, fertigten die beiden zusätzlich noch vergleichbare Fotografien. Nach einer zweiten Ausstellung entstanden dann noch einmal Fotografien, diesmal wurden sie noch dazu übermalt.

Die so entstandenen 180 Einzelbilder wurden dann in Paaren von jeweils drei in Bilderrahmen gefasst. Ein solches Objekt können wir hier in der Ausstellung sehen. Es ist Zeugnis der innigen Freundschaft der beiden Künstler.

ARBEITSZIMMER

Auf der Ecke des Schreibtisch präsentiert sich uns ein schwarzer Würfel. Er scheint beiläufig dort platziert. Der lackierte Holzwürfel ist das Kunstwerk *Ohne Titel* von Sol LeWitt, 1963.

Kommt man ihm näher, bewegt man sich um ihn herum, fällt auf: Jede der vier Seiten des Würfels hat einen kleinen Ausschnitt. Schauen Sie genau hin: Dahinter, in kleinen Fenstern, verbergen sich Schwarz-Weiß-Fotografien – Porträts derselben Frau, mal im Profil, mal frontal. Ihr Blick wirkt neutral, fast gelangweilt. Und wenn Sie diesen Raum gleich verlassen: Sie schaut Ihnen nach.

Der Würfel steht für eine langjährige Beschäftigung des Künstlers mit kubischen Formen – Zeichnungen, Malereien, vor allem aber auch Objekte, die immer wieder auf Geometrie, Fläche, Raster und Volumen zurückkommen.

Der Kubus war für ihn ein „grammatikalisches Mittel“ – eine Form, die er durch Wiederholung, Serie und Variation immer weiterentwickelte.

OUTRO

Damit sind Sie bereit für Akt 1. Im vierten Stock erwartet Sie *Terminal Piece* – das Kunstwerk, das dieser ganzen Ausstellung ihren Namen gibt. Geschaffen von Kate Millett, Künstlerin, Aktivistin und Autorin. Es ist der jüngste Neuzugang unserer Sammlung – und trifft eine Aussage, die auch für diesen Prolog gilt: Ein Kunstwerk wird erst durch Sie vollständig. Durch Ihre Anwesenheit als Betrachterin, als Betrachter.

Millett schuf das Werk 1972. Sie selbst sagte darüber: „Ich musste dieses Werk schaffen, weil ich es nicht schreiben konnte.“ Es geht ihr nicht darum, etwas zu erklären – sondern darum, dass Ihre Perspektive, Ihr Blick, selbst Teil des Werks wird, sobald Sie ihm begegnen.

Wir laden Sie herzlich ein: Gehen Sie weiter in den vierten Stock, und lernen Sie *Terminal Piece* kennen.