

MEMORY

Über die Erinnerung und das Vergessen in ungewöhnlichen Zeiten

23. Januar bis 18. April 2021

Das Kunstmuseum Olten präsentiert eine Gruppenausstellung, die ganz im Zeichen der Erinnerung und des Vergessens steht. Wir zeigen Arbeiten von Künstler*innen, die sich mit diesen lebenswichtigen Fähigkeiten auseinandersetzen gemeinsam mit ausgewählten Werken aus der Museumsammlung. Angesichts der ausserordentlichen Zeiten, die wir aktuell durchleben, und die wohl für immer im kollektiven Gedächtnis eingeschrieben bleiben werden, erhält das Thema zusätzliche Aktualität.

Die Kompetenz, sich zu erinnern, ist eng mit dem Gedächtnis verknüpft. Sie macht uns zu dem, was wir sind, und (be-)trägt uns doch oft. Gleichzusetzen mit dem Gedächtnis ist sie jedoch nicht.

«Erinnern ist vielmehr das Plündern des Gedächtnisses als Tätigkeit des Geistes mithilfe des Gehirns. Man könnte sagen: Das ganze Leben besteht aus Erinnern.» (Christian Schüle)

Gerade in einer Zeit, in der sich im digitalen Raum, insbesondere in den sozialen Medien, laufend neue, experimentelle, fiktive und bisweilen falsche Identitäten bilden lassen, in der aber auch eine steigende Tendenz zum Erinnerungsverlust und zur Demenz zu verzeichnen ist, gewinnt das Bewusstsein für das Erinnerungsvermögen an Bedeutung.

Auf diese Entwicklung richtet sich auch der Blick von Kunstschaffenden: Sie nehmen sich der Erinnerungskultur in unserer Gesellschaft an, etwa indem sie unseren Umgang mit umstrittenen Denkmälern in Frage stellen. Andere beschäftigen sich mit ihren Hinterlassenschaften im Netz oder setzen sich mit der eigenen Geschichte auseinander. Wieder andere verweisen auf die Bedeutung von Objekten als Erinnerungsträger oder befassen sich mit Ereignissen, die fest im kollektiven Gedächtnis verankert sind. Schliesslich sind neben Werken, die den Einfluss von Sinneswahrnehmungen auf unser Gedächtnis untersuchen, in der Ausstellung auch Arbeiten zu finden, die aufzeigen, was bleibt, wenn die Fähigkeit des Erinnerns verloren geht.

Eine konzeptuell angelegte Arbeit mit dem Titel **Kabinettstück**, die während der Ausstellungsdauer vor Ort entsteht, macht Erinnerungsbildung und -sicherung exemplarisch an einem konkreten Ort fest, nämlich am Gebäude des Kunstmuseums Olten. Damit thematisiert sie auch die Rolle von Gedächtnisinstitutionen wie Archiven, Museen oder Bibliotheken in unserer Gesellschaft. Um die Geschichte(n) des Hauses möglichst vielschichtig zu dokumentieren und lebendig erfahrbar zu machen, sind wir für diese Arbeit auf die Mithilfe von Besucher*innen und Bevölkerung angewiesen: Teilen Sie besondere Erinnerungen, die Sie mit dem Gebäude oder seinem direkten Umraum verbinden mit **Karin Karinna Bühler** oder der Museumsleitung und werden Sie damit selbst Teil der Museumserinnerung. Die von der Künstlerin ausgewählten Erinnerungen werden im Museum über die Ausstellungsdauer hinaus via QR-Codes zugänglich gemacht und später in anderer Form in die Sammlung integriert.

EG, Foyer

Schon draussen vor der Tür werden Sie durch die Neon-Arbeit von **Sebastian Utzni** mit einer Art Mindmap auf das Ausstellungsthema eingestimmt. Der in Zürich lebende Künstler beschäftigt sich in **Memoria** von 2015 (Nr. 9) mit der Macht der Erinnerung und der Gefahr des Vergessens, um die er als gebürtiger Deutscher nur zu gut weiss. Damit wirft er verschiedene Fragen zum menschlichen Erinnerungsvermögen auf:

Ist Erinnerung subjektiv und individuell oder allgemein und kollektiv? Lässt sich die Erinnerungsfähigkeit steigern, steuern oder manipulieren? Wann oder wie betrügt uns das Gedächtnis? Und wie können wir uns überhaupt erinnern?

Utzni Werk ist angelehnt an Gedächtnismodelle der Antike. Schematisch geordnete lateinische Begriffe für «Erinnerung», «Bild», «Form» und «Ort» oder «mündliche» sowie «schriftliche Erinnerung» geben Hinweise auf die Funktionsweise von Erinnerung resp. auf die Methoden der Erinnerungskunst nach Cicero (Mnemotechnik) und präsentieren mögliche «Eselsbrücken», die uns beim Erinnern helfen können.

Spielerisch verbindet Utzni mit der Leuchtschrift zudem Erinnerungen an alltägliche, aus den nächtlichen Stadtleben bekannte Lechtwerbung mit Referenzen auf bedeutende Licht-Kunstwerke des 20. Jhs., etwa von Bruce Naumann oder Lucio Fontana. Als Aufmerksamkeit erregendes Signal aktiviert die Arbeit also individuelle Erinnerungen und legt zudem deren kollektiven Bezugsrahmen offen. Auf diese Weise gelingt Utzni der Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder zwischen Theorie und praktischer Alltagserfahrung.

Im Innern des Museums begrüsst Sie zunächst der **Crown Counter**, ein im Lockdown im Frühling 2020 entstandenes Werk von **Rebekka Burckhardt, Sergej Klammer** und **Sandi Paucic**. Erinnern Sie sich noch an die Zahl, die beim Drücken des roten Knopfs erschienen ist? Diese zeigte Ihnen an, die wievielte aktuell anwesende Besucher*in Sie im Museum sind – eine für unser Empfangsteam wichtige Information im Hinblick auf die maximal erlaubte Gästezahl in Zeiten der Pandemie. Diese Arbeit gehört nicht zur Ausstellung «Memory», sondern – wie der daneben positionierte Desinfektionsspray oder die Plexiglaswand am Empfangstresen – zu den Dingen, die mit Covid-19 im Museum Einzug gehalten haben. Gerade weil uns der Corona-Zähler schon jetzt – aber auch prospektiv – die Veränderungen des Alltags durch die Pandemie in Erinnerung ruft, leitet er bestens ins Thema ein.

Den eigentlichen Auftakt zur Ausstellung im Museum macht die Installation **Wiese** (Nr. 1) des Zürcher Künstlerduos **huber.huber**. Über die grossformatige Fotografie einer Wiese in Schwarz-Weiss sind grün eingefärbte Drucke von Aufnahmen eines Wiesenstücks hinter grünem Glas montiert, daneben ein hinzugestellter Diffusor, der gleichmässig einen Duft im Raum verteilt. Dabei handelt es sich um eine synthetische Komposition, welche das olfaktorische Ereignis einer frisch gemähten Wiese simuliert. Es ist ein grasiger, leicht metallischer Geruch, der sofort Assoziationen an Barfusslaufen im Sommer oder zufrieden weidende Kühe weckt. Mithilfe des Duftes werden Erinnerungen wachgerufen, die unsere Wahrnehmung mit sinnlich verankerten Assoziationen unterlegen.

Zugleich werfen die Künstler die Frage auf, in welchem Verhältnis die Wahrnehmung zu Wissen und Wahrheit steht – denn offenkundig werden wir gar schnell Opfer unserer eigenen Sehnsüchte! Die vermeintliche Idylle, die unser Gehirn basierend auf abgespeicherten Erfahrungen aus den ihm hier Angebotenen zusammensetzt, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als künstlich erzeugte Illusion. Denn das Cis-3-Hexenol, welches wir als wohlriechenden Duft wahrnehmen, ist eigentlich

der Hilferuf einer Pflanze. Die Blattduftstoffe stammen von Verletzungen durch Fressfeinde oder Rasenmäher. Die Ausdünstung kurbelt einerseits die Wundheilung der Pflanze an und schützt diese vor bakteriellen Infektionen, andererseits dient sie als Kommunikationsmittel, indem sie Fressfeinde fernhält oder Insekten anlockt, die Jagd auf diese Feinde machen.

Mit diesem Hintergrundwissen empfinden wir den Geruch und auch die Bilder nicht mehr als so harmlos. Denn bei den gezeigten Grasnarben handelt es sich um Bilder von Bombenkratern in Helgoland, die aus dem Zweiten Weltkrieg stammen. Sie sind buchstäblich von Gras überwachsen, genauso, wie die Kriegsgräuel im kulturellen Gedächtnis zu verblassen beginnen. Statt einer Idylle präsentieren uns die beiden Künstler also das pure Gegenteil, nämlich die Spuren kriegerischer Zerstörung, tausendfachen Leids und Tod. Verletzungen und Narben sind das eigentliche Thema dieser Installation. Ein Thema, das sich erst offenbart, wenn sinnliche Wahrnehmung auf intellektuelles Forschen trifft. Dabei verweisen huber.huber auch auf ein Dilemma, mit dem sich Kunst konfrontiert sieht, wenn sie sich mit dem kollektiven Gedächtnis befasst. Denn jede Erinnerung muss immer von neuem in gegenwärtiger Sinnlichkeit aktualisiert werden, ansonsten läuft sie Gefahr, dem Vergessen anheimzufallen.

Die Gemäldeserie **Was bleibt** (Nr. 3–8) von **Annatina Graf** thematisiert Zurückgelassenes. Als Vorlage dienen der Solothurner Künstlerin Fotografien, die sie auf Reisen, aber auch im Alltag aufgenommen hat. In unzähligen, lasierend aufgetragenen Ebenen wird das Bild in den Primärfarben Magenta, Cyan und Citron aufgebaut. Die Kontraste entstehen einerseits durch die Addition der Farbaufräge und andererseits durch das abschliessende Hinzufügen der Hell-Dunkel-Werte, für welche Graf Gold verwendet, das sie mit einer Spur Schwarz versetzt. Der Eigenheit des Erinnerns folgend – Erinnern ist fluid, situationsgebunden und findet in Abhängigkeit der anwesenden Personen statt – präsentiert sich die Serie durch die verwendete Goldfarbe je nach Rezeptionssituation unterschiedlich, da das Licht entsprechend dem Standort der Betrachtenden und der Beleuchtungssituation in immer wieder neuen Facetten gebrochen wird.

Seit 1998 sammelt **Philipp Schaerer** Bilder, Fotografien, Grafiken, Pläne, Schemata, Text- und Layoutdokumente in digitaler Form. Ein Potpourri von Erinnerungsstücken, Nützlichem, Aufgestöbertem und Recherchiertem, für dessen Erschliessung er seit 2005 eine Mediendatenbank einsetzt. Jedes für ihn bedeutsame Dokument wird mit dem Programm erfasst. Zuerst werden die Dateien nach einer vom Künstler entwickelten Systematik benannt, dann in die Datenbank importiert und anschliessend mit Stichworten versehen. Heute zählt Schaerers Datenbank über 225'000 Datensätze (Stand 01/2020). Anhand von Suchmasken durchdringt er diese neu geschaffene Welt schnell und bequem. Er findet was er sucht, doch der Computer präsentiert ihm immer nur aus dem Zusammenhang gegriffene Teilmengen, scharf abgetrennt und aus dem Kontext gelöst. Das Gefühl für die gesamte Datenmenge und die Einbettung der Einzelinformation geht dabei verloren.

Die Arbeit **DIARY** (Nr. 10) schlägt nun einen anderen Zugang zum angesammelten Datenmaterial vor und macht über die optische Wahrnehmung die Gesamtheit der Datenmenge als Bild erfahrbar. Sämtliche als Bildminiaturen ersichtlichen Datensätze werden an die Oberfläche gebracht und als Bild aufgespannt. Die an Sedimente erinnernden Datenablagerungen folgen der Logik des klassischen Tagebuchs, in dem die Datensätze chronologisch nach Erfassungsdatum angeordnet sind. Die stets wachsende Datenmenge wird, wenn sich eine Ausstellungsmöglichkeit ergibt, jeweils auf dem neusten Stand erfasst. Dadurch ist DIARY einem laufenden Veränderungsprozess unterworfen, der sich in der Nummerierung der Ausgaben spiegelt.

Die Zürcher Künstler-Kuratorin **Clare Goodwin** ist mit dem «**Kuratierten Kunstkabinett**» während eines Jahres zu Gast im Kunstmuseum Olten. Ihr Projekt StudioK3 wurde während des Lockdowns im März 2020 initiiert. Es gab und gibt eingeladenen Künstler*innen die Möglichkeit, ihre Werke trotz der erschwerten Bedingungen analog zu präsentieren und sie zusätzlich über die digitale Plattform (www.studiok3.ch) zu verkaufen. Das «Kuratierte Kunstkabinett» im Kunstmuseum Olten bietet nun auch Kunstschaaffenden aus der Region Olten die Gelegenheit, von der Initiative zu profitieren.

Die permanente Installation **Nach den aktuellen Regeln der Baukunst** (2018) des architektur-affinen Zürcher Künstlerduos **Michael Meier / Christoph Franz** markiert einen Eingriff in die Statik des Museumsgebäudes, der sowohl auf die kaum dokumentierte Geschichte des Gebäudes als auch auf die sich wandelnden Nutzungsanforderungen verweist. Für die Aufnahme der Graphik- und Zeichnungsbestände der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts musste 2018 nämlich ein Raum statisch ertüchtigt werden. Die Wahl fiel auf das ehemalige Direktionsbüro im 1. OG, das als vormaliger Kassenraum des Kleidergeschäfts Frey einen Zementboden aufweist. Dessen Tragfähigkeit entsprach jedoch leider, wie Sondagen zeigten, nicht den heutigen Normen, was die Museumsleitung vor ein Problem stellte.

Meier / Franz nahmen sich dieses Problems an, indem sie die darunter liegende Decke im Parterre mit zwei Sandstein-Figuren aus dem «Endlager» der Denkmalpflege der Stadt Zürich stützten. Die beiden havarierten Skulpturen stammen von den Fassaden der Zürcher Amtshäuser III & V, wo sie mittlerweile durch Kopien ersetzt worden sind. Da das Vertrauen in die Tragfähigkeit der Figuren jedoch begrenzt war, wurden sie mit einem (unter der herabgehängten Decke versteckten) H-Träger verstärkt, dessen Ende im Treppenhaus noch sichtbar ist. Die Aufgabe wurde also «nach den aktuellen Regeln der Baukunst» gelöst. Am Ende bleibt die schalkhafte Frage, ob denn nun die Stadt Zürich das Kunstmuseum Olten stützt...

EG, Raum 2

Alexandra Meyers grossformatige Fotografie **Form** (Nr. 11) ist auf den ersten Blick schwer zu entschlüsseln. Beim genaueren Hinsehen erkennt man die Abbildung eines stark vergrösserten Kuchenblechs, das massive Gebrauchsspuren aufweist. Unzählige Messerschnitte haben tiefe Furchen in der wohl einst glänzenden, glatten Metalloberfläche hinterlassen. Die Kerben verweisen auf Anlässe, bei denen die Platte zum Einsatz kam: Geburtstagsfeiern, Festtage, Sonntagsbesuche, Sommerparties und viele andere gesellige Momente, die unser Leben akzentuieren und unsere Erinnerung strukturieren.

Die Künstlerin verbindet darüber hinaus auch selbst viele persönliche Erinnerungen mit dem von ihr fotografierten Objekt. Das Blech stammt nämlich aus dem Ferienhaus ihrer Grossmutter, in dem die Familie für gemeinsame Stunden zusammenkam. Durch die Vergrösserung und die frontale Präsentation entfremdet und überhöht Alexandra Meyer den Gebrauchsgegenstand zur abstrakten (Erinnerungs-)Form, die sich auch als Projektionsfläche für ganz andere Assoziationen anbietet – etwa an einen im Kampf benutzten Schild, ein Amulett oder einen zerkratzten Spiegel.

Thi My Lien Nguyen thematisiert in der Fotoinstallation **Hiếu thảo – With love and respect** (Nr. 12) ihre eigene Familiengeschichte. Nguyens Familie war nach dem Vietnamkrieg 1979 aus Laos in die Schweiz geflüchtet, wo Nguyen geboren wurde und in den 2000er-Jahren eine angenehme und unbeschwerte Jugend erlebte. Im Zuge der zunehmenden Globalisierung, welche die alltägliche Transkulturalität in der Schweiz förderte, verstärkte sich auch Nguyens Bedürfnis, sich mit ihrem eigenen kulturellen Hintergrund auseinanderzusetzen.

Auf ruhige und respektvolle Weise untersucht Nguyen die subtilen kulturellen, nationalen und ethnischen Einflüsse, die ihr Leben prägen. Dabei stellt sie drei Generationen ihrer in der Schweiz lebenden Familie in den Mittelpunkt: ihre Grossmutter, ihre Mutter und sich selbst. Nguyen befragt ihre beiden weiblichen Vorfahren mütterlicherseits zu ihren Vorstellungen von Schweizer Kultur, vergleicht diese mit ihren eigenen und reflektiert darüber hinaus, welche vietnamesischen Werte ihr neben ihrer Schweizer Identität wichtig sind.

Nguyens fotografisches Projekt bietet einen Einblick in das Leben einer jungen Schweizerin mit Migrationshintergrund, die, wie viele andere Menschen in unserem Land, in, mit und zwischen zwei Kulturen lebt. Mit ihrer Auswahl von Bildern aus dem Familienalbum, eigenen Fotos und einem Video zeigt sie die Entwicklung des Post-Migrationshintergrunds ihrer eigenen Familie als Palimpsest.

Karin Karinna Bühler liess sich durch einen Zeitungsartikel zur Arbeit **Später gab sie keine Interviews mehr, weil sie ihrem Gedächtnis nicht mehr ganz traute** (Nr. 13) inspirieren. Die Ostschweizer Künstlerin löste den Satz aus seinem Kontext heraus, applizierte ihn auf einen Schal und platzierte diesen auf einem Fenstersims im Ausstellungsraum – ganz so, als wäre er hier vergessen gegangen. Mit diesem beiläufig wirkenden Arrangement veranlasst sie die Betrachter*innen, sich selbst einen Reim zu machen. Vielleicht verleitet sie einen auch zur Frage, wie zuverlässig das Gedächtnis überhaupt ist, denn es lässt es uns ja doch auch immer mal wieder im Stich – z. B. dann, wenn wir uns fragen, wo wir denn jetzt schon wieder unseren Schal oder unsere Brille hingelegt haben könnten...

EG, Raum 3

Regula Webers Graphitzzeichnungen (Nr. 14–17) zeigen minutiös kopierte Abbilder von etwas seltsamen Kleidungsstücken. Die Pullover wurden von ihrer an Demenz erkrankten Mutter erschaffen, die trotz ihres krankheitsbedingten Erinnerungsverlusts bis zu ihrem Tod noch eifrig strickte. Das hierfür benötigte Knowhow war durch die jahrzehntelange Praxis so fest im Gehirn der Mutter verankert, dass die Produkte ihres Tuns trotz ihrer Unvollkommenheit oder Eigenwilligkeit noch klar als Kleidungsstücke erkannt werden können. Einzelne Elemente, wie die gestrickten Bündchen oder die Gleichmässigkeit des Maschenbildes zeugen von grosser Geschicklichkeit und handwerklicher Erfahrung. Nur das Gesamtbild verrät, dass etwas nicht stimmt. Die Künstlerin weist mit ihrer ästhetischen, präzisen wie intimen Arbeit darauf hin, was passiert, wenn das Gedächtnis nicht mehr «richtig» funktioniert und man sich auf eingeübte und vielmals durchgeführte Bewegungsabläufe stützen muss, um noch möglichst lange am Leben teilhaben zu können.

Im Video **Scar** (Nr. 18) lässt **Alexandra Meyer** acht Personen erzählen, wie sie sich in der Vergangenheit Verletzungen zugezogen haben, die heute noch als Narben an ihren Körpern sichtbar sind und an das Ereignis erinnern. Während wir den Erzählungen aus dem Off lauschen, präsentiert uns die Basler Künstlerin vor schwarzem Grund verschiedene helle Blockseifen, deren vom Gebrauch gezeichnete und aufgerissene Oberflächen jeweils ein passendes Bild zu den beschriebenen Narben liefern. Durch ihre Tätigkeit im Gesundheitswesen ist Alexandra Meyer für Fragen der Hygiene ebenso sensibilisiert wie für die menschliche Verletzlichkeit. Haut und andere Oberflächen interessieren sie als Speichermedien für Erlebtes oder Erlittenes.

Für das Projekt, zu dem die Arbeit **Du berührst mich** (Nr. 19), gehört, führte **Karolin Bräg** über einen längeren Zeitraum Gespräche mit Angehörigen von demenzkranken Menschen. Gespräche bilden überhaupt den Kern ihrer künstlerischen Arbeit. Die Künstlerin geht auf Menschen zu, spricht sie an und bittet sie, sich auf ein Gespräch einzulassen. Sie stellt scheinbar banale Fragen, will einfache Dinge wissen. In den meist ausgedehnten Unterhaltungen öffnet die Künstlerin einen Raum, in dem es möglich ist, Unaussprechliches zu formulieren, wo der Versuch gewagt werden kann, selbst das Unvorstellbare in Worte zu fassen. So wird bei Karolin Bräg über ganz Persönliches gesprochen: über das Sterben, das Trauern, über Ängste, Unsicherheiten und Schwächen.

Die Gespräche werden nicht aufgezeichnet. Bräg macht lediglich Notizen und hält jene Aussagen fest, die für sie wichtig sind – die sie berühren. Nicht das Sammeln von Informationen steht im Vordergrund, sondern der Moment des Vertrauens, des Zuhörens, des Mitteilens und Verstehens. Die Notizen bleiben vertraulich. Wer die Menschen sind, bleibt ebenso verborgen wie ihre Geschichten und ihre Schicksale.

Während der Gespräche für die übergeordnete Serie «wie du mich berührst» fotografierte die Künstlerin auch – die Abbildungen sind den Zitaten beigefügt. Sie zeigen die Hände der Gesprächsteilnehmer*innen, jene der Demenzkranken und oft auch jene der Angehörigen. Meist war es nur möglich, eine einzige Aufnahme zu machen, da die Aufmerksamkeitsspanne der Patienten begrenzt und Posieren unmöglich war.

Brägs Serie gibt auf eindrückliche Art und Weise einen Einblick in die Gefühlswelten von Angehörigen, die zwischen Liebe, Verzweiflung, Trauer und Selbstvorwürfen schwanken und, z. B. über Berührungen, immer wieder Brücken zu einer in der Vergessenheit versunkenen Welt zu schlagen versuchen. Von den langen, intimen Gesprächen bleiben nur kurze Sätze, einfache Aussagen übrig, in denen sich die Essenz des Gesprochenen zu höchster Konzentration verdichtet. Jeder Satz enthält das Potential für komplexe Bilder: von den Menschen, die da sprechen, von den Situationen, in denen sie sich befinden, von den Räumen, in denen die Unterhaltung stattfindet und von den Gefühlen, die sie haben.

1. OG, Raum 1

Über der Treppe zum 1. OG schwebt **Jan Hostettlers** kinetische Skulptur **Rückblick** (Nr. 20), eine Art Discokugel, die aus zerbrochenen Rückspiegeln von Autos und Lastwagen gefügt ist. Diese «Fussnoten» zum intensiven Warentransfer zwischen Ost und West hat der Künstler 2016 auf einer Fussreise von Basel nach Istanbul in Serbien am Strassenrand gefunden.

Das Gehen, Wandern und Unterwegssein ist seit vielen Jahren ein wichtiger Teil von Hostettlers künstlerischer Praxis. Mehrfach hat er weite Strecken unter die Füsse genommen, etwa, um die Destination eines Atelierstipendiums zu erreichen. Auf dem Weg liest er Fundobjekte auf oder dokumentiert diese mit Fotos und Zeichnungen. Diese in der Landschaft aufgespürten Zeichen aus der Vergangenheit versteht er als Wegmarken oder Kristallisationspunkte für das Denken, die ihm Aufschluss über die Nutzung und die Geschichte eines Ortes geben. Sie verweisen auf Dagewesenes und Geschehenes und verbinden somit die Gegenwärtigkeit des Gehens mit der durch das angestrebte Ziel implizierten Zukunft.

Nina Haabs Fotografie- und Textinstallation **Daccapo** (Nr. 21) beleuchtet die Geschichte von fünf Immigrantinnen. Sie berichteten der Künstlerin von ihren Erinnerungen an die Heimat und von der Reise, die sie schliesslich nach Sion ins Wallis führte. Jede am Gespräch Beteiligte präsentierte dabei einen Gegenstand, den sie während ihrer Reise immer auf sich getragen hatte. Während die individuellen Gründe für die Flucht sehr unterschiedlich waren – einige der Frauen sind politische Aktivistinnen, andere folgten einem geliebten Menschen in eine ungewisse Zukunft –, verbindet die Protagonistinnen der Wunsch, sich in der Schweiz ein neues Leben aufzubauen.

Monica Germann und **Daniel Lorenzi** thematisierten mit ihrem Gemälde **Mapping Syria** (Nr. 22) 2012 die Anfangsperiode des seit 2011 in Syrien tobenden Bürgerkriegs. Für eine befreundete Kuratorin skizzierten sie eine Karte des Kriegsschauplatzes, die als Hintergrund für eine Gesprächsrunde mit Syrerinnen und Syrern diente. Während der Gespräche wurde die Zeichnung genutzt, um die Erlebnisse der Geflüchteten geografisch zu verorten. Dies funktionierte, obwohl die Karte selbst nicht zu Dokumentationszwecken erstellt wurde, sondern eine künstlerische Umsetzung darstellt.

So zieht «Mapping Syria» keinen Schlussstrich bei geopolitischen Grenzen oder bei Nationalitätsgefühlen. Vielmehr untersucht das Künstlerpaar mit seiner Karte das Ausfransen, blinde Flecken, geistige Gebirgszüge und Täler. Auf diese Weise entwarfen Germann / Lorenzi ein vielschichtiges, mit vielen Sinnbildern angereichertes, durchaus auch rätselhaftes Porträt dieses geschundenen Landes. Verweise auf seine lange Geschichte, seine kulturellen Reichtümer und Naturschönheiten steigern den Schmerz angesichts des auch heute noch aktuellen Elends, bieten der Hoffnung aber auch Rettungsanker – Eine Schatzkarte wider das Vergessen also, die den Weg zu Erinnerungstrümmern weist, aus denen sich dereinst vielleicht eine neue Zukunft bauen lässt?

Quasi zeitgleich entstand **Ernst Thomas** Videoarbeit **Rubens / Syria: Das Massaker der Unschuldigen** (Nr. 28). In Form eines sich stetig verändernden Bildes überblendet der Film Peter Paul Rubens' Gemälde «Massaker der Unschuldigen» von 1609/1611, das den Kindermord von Bethlehem darstellt, mit einer 2012 in Syrien aufgenommenen Pressefotografie, die gewaltsame Ausschreitungen während einer Beerdigung von Opfern des Konfliktes zeigt.

Thoma, der sich von den ersten medialen Bildern des Syrienkonflikts erschüttert zeigte, suchte nach einer Möglichkeit, um die Unfähigkeit unserer Zivilisation, aus der Geschichte zu lernen, bildnerisch darzustellen. Er beschloss, zwei Bilder zusammenzufügen, die vergleichbare Geschehnisse porträtieren: Situationen, die sich aus dem Machtanspruch von Despoten ergeben. Rubens bezieht

sich auf das von Herodes angeordnete Kindermassaker in Bethlehem, während das in Syrien geschossene Pressefoto Gräueltaten an der Zivilbevölkerung dokumentiert. Was die Bilder über die Jahrhunderte hinweg verbindet, ist die emotionsgeladene Gestik, mit der sich die dargestellten Personen artikulieren, sich zu schützen versuchen, protestieren oder angreifen. Einer zeit- und kontextunabhängigen, allgemein verständlichen Zeichensprache gleich geben sie den Betrachter*innen einen Schlüssel zur Deschiffrierung der Vorkommnisse in die Hand und lassen körperlich abgespeicherte Erinnerungen an selbst Erlebtes aufsteigen.

In seiner zweiten Arbeit für die Ausstellung präsentiert **Sebastian Utzni** drei für diesen Anlass erstmals produzierte, aus Cyclododecan geformte **Counter Monuments** (Nr. 27). Diese ephemeren «Gegen-Denkmäler» lösen sich im Verlauf der Ausstellungsdauer auf, da der Werkstoff sich nach einiger Zeit an der Luft zu zersetzen beginnt. Mit der Wahl der en miniature replizierten, umstrittenen Denkmäler für die Herren Alfred Escher, David de Pury und Christoph Merian in Zürich, Neuchâtel und Basel reflektiert Utzni die aktuell vielerorts geführten Debatten um die Erinnerungs- und Erhaltungswürdigkeit von Denkmälern.

Sein symbolischer «Denkmal-Sturz» bezieht sich auf die Diskussion darüber, wer welche Denkmäler verdient und wie wir heute mit Denkmälern aus vergangenen Zeiten umgehen könnten oder sollten. Statt die Monumente von Persönlichkeiten wie Escher oder de Pury vom Sockel zu reissen oder im Museum zu erhalten, machen Utznis kleine Skulpturen einen anderen, ganzheitlichen Vorschlag: Die Monumente lösen sich ganz langsam auf, so dass die Betrachter*innen kleine Partikel davon einatmen. Gemeinsam «verstoffwechseln» sie gewissermassen die Denkmäler und lassen so etwas Neues entstehen. Zugleich wirft dieser Vorgang die Frage auf, inwiefern wir heute als Exponenten bestimmter Gemeinschaften Teil haben am Erbe von einst mächtigen Persönlichkeiten.

Die Fotografie **Glacier Table** (Nr. 23) von **Daniel Schwartz** entstand 2018/19 im Zusammenhang mit der Publikation «While the Fires Burn. A Glacier Odyssey» und der gleichnamigen Ausstellung im Bündner Kunstmuseum Chur. Das Motiv erinnert an Fotografien der Schweizer Alpen aus dem 19. Jahrhundert. Auf dem Gletschertisch sitzen jedoch keine Touristen oder Naturliebhaber, sondern bewaffnete Tadschiken. Der abgebildete Gletscher ist inzwischen weggeschmolzen. Schwartz versteht das Bild als Metapher für den nunmehr 40-jährigen Krieg in Afghanistan, dessen geostrategische und regionale machtpolitische Faktoren sich mit Anzeichen eines Krieges um Ressourcen verflechten. Die Wasserkrise am Hindukusch, wo Weide- und Landwirtschaft von künstlicher Bewässerung abhängig sind, wird verschärft durch jahrzehntelange kriegsbedingte Abholzung und in jüngster Zeit durch die beschleunigte Gletscherschmelze infolge der globalen Erwärmung.

Schwartz' «Glaziologie in Bildern» zur globalen Gletscherschmelze steht in der Tradition des transdisziplinären Austauschs zwischen den Naturwissenschaften und der Bildkunst seit 1700, beginnend bei J. J. Scheuchzer und J. M. Fuessli. Sie basiert auf der Zusammenarbeit mit verschiedenen universitären Instituten in der Schweiz und im Ausland.

An diesen Diskurs lässt sich in der Sammlung des Kunstmuseums Olten anhand einer Werkgruppe von **Martin Disteli** (1802–1844) anknüpfen. Der bekannte Karikaturist hat sie 1830 als wissenschaftlicher Zeichner auf einer pionierhaften Forschungsexpedition zum Rottalglatscher unter der Leitung des Solothurner Geologen Franz Josef Hugi angefertigt (Nr. 25/26). Als Bindeglied zwischen Disteli und Schwartz dient der kolorierte Stich eines **Gletschertischs** von **Charles Melchior Descourtis** aus dem späten 18. Jh., den Daniel Schwartz den Freunden des Kunstmuseums Olten anlässlich des Ankaufs von «Glacier Table» als Geschenk übergab (Nr. 24). Der gebürtige Oltnier zählt zu den herausragenden Schweizer Fotografen mit internationaler Ausstrahlung. 2019 wurde er mit dem Kunstpreis des Kantons Solothurn ausgezeichnet. Er betreibt Fotografie als historisch informierte Forschung an den Brennpunkten dieser Welt.

1. OG, Raum 2

In der Videoinstallation **Under the Skin** (Nr. 29) untersucht **Christof Nüssli** zwei Archivalien mit Fahndungsfotos aus dem Glasgow City Archive, die zwischen 1880 und 1935 aufgenommen wurden. Dabei zieht Nüssli Verbindungslinien von den abgebildeten, historischen Ereignissen zu zeitgenössischen Entwicklungen von Kontrolle und Überwachung. Eine weibliche Stimme aus dem Off beschreibt, was sie in den Büchern und auf den Fotografien sieht. Dabei werden Themen wie die Rolle der Archive als Fundament für Macht und Kontrolle, die mögliche Brutalität der Bürokratie, der aktuelle Stand der Gesichtserkennung und persönliche Erfahrungen Nüsslis mit der Strafverfolgung miteinander verknüpft. «Under the Skin» beleuchtet einerseits Strukturen der Macht und fragt danach, wie wir uns die Souveränität über die Informationen zurückerobern können, indem historische Materialien auf sichtbare Machtstrukturen hin untersucht werden. Andererseits verweist die Arbeit auch auf die zwielichtige Rolle der Fotografie als Authentizitäts- und Erinnerungsmedium. Last but not least spricht das Video den unerfüllbaren Wunsch von uns Betrachtenden an, anhand der festgehaltenen Physiognomien und Gesichtszüge Rückschlüsse auf die Befindlichkeit der Dargestellten machen zu können.

1. OG, Raum 3

Die Bildcollage aus der Werkgruppe **Erinnerungsinself-Gedächtniskarten** (Nr. 39) von **Cécile Hummel** ist eine bildliche- und tatsächliche Überlagerung von mehrfach reproduzierten und schliesslich fotografisch fixierten Bildern, Fotos, Ansichtskarten und Textfragmenten aus dem umfangreichen Archiv der weitgereisten Basler Künstlerin. Die verwendeten Fotografien sind vorwiegend in Italien und im Mittelmeerraum entstanden. Bei einem Teil der Bilder handelt es sich um Neuaufnahmen älterer Materialien. Mit den gewählten Bildausschnitten und der spezifischen Hängung überlappender Bildträger richtet sich das Augenmerk von der Totalen auf das Detail und lässt so Gegenwärtiges mit historisch Überliefertem in Dialog treten. Von Ebene zu Ebene vor- und zurückspringend erforschen die Betrachtenden in einer Art Bildarchäologie das vor ihnen als Palimpsest ausgebreitete Gedächtnis mediterraner Kultur.

Wie eine surreale Eisscholle leuchtet die artifizielle Schneelandschaft im auslandenden Gemälde **Train de Loïc** (Nr. 31) von **Marc-Antoine Fehr** aus dem Dunkel. Auf einer abgestossenen, mit einem weissen Laken bedeckten Holzplatte sind die Überbleibsel einer grossen Modelleisenbahnanlage zu sehen, deren Gleise sich in sinnfreier Anordnung über das Terrain schlängeln. Überlappungen, enge Schlaufen und im Nichts endende Schienenstränge zeigen an, dass hier wohl kein Zug mehr fahren wird. Tatsächlich fehlen Wagons und Lokomotiven. Der geisterhafte Schatten einer nicht anwesenden menschlichen Gestalt, der auf das Gleisfeld fällt, trägt zur unheimlichen Stimmung im Bild bei.

So unwirklich die Szenerie anmutet – all die dargestellten Dinge gibt es wirklich. Sie gehörten zum Inventar des Schlosses, das der Schweizer Künstler in den 1980er-Jahren gemeinsam mit seinem Bruder in Pressy im Burgund erworben hat. Zwischen Möbeln, Briefen, Fotos und Geschirr fanden sich auch Spielsachen von Loïc, dem Sohn des Vorbesitzers. Aufgrund körperlicher Beeinträchtigungen in seiner Mobilität stark eingeschränkt, waren dem oft einsamen Buben Reisen nur in imaginären Welten innerhalb des häuslichen Rahmens möglich. «Train de Loïc» nimmt also Bezug auf die Geschichte des Jungen wie auf die Vergangenheit des Schlosses und spielt gleichzeitig auch mit unseren eigenen Erinnerungen an Vergessenes und Liegegebliebenes unserer Kindheit.

In seinen Gemälden erweckt Fehr Fundstücke aus der Vergangenheit zu neuem Leben. Erinnerungen, Überliefertes und Erfundenes mischen sich in seinen rätselhaften, oft latent unheimlichen und gleichnishaften Bildschöpfungen. Nie wird der Schleier des Geheimnisses ganz gelüftet. Vielmehr trennt eine unsichtbare Membran die Betrachter*innen von der Vergangenheit, in die wir durch Fehrs Bilder einzutauchen meinen.

Franziska Furter bezeichnet alle ihre Arbeiten, auch ihre Installationen, die sich in den Raum ausbreiten, als Zeichnungen. Damit betont sie die für ihre Werke typische Leichtigkeit, Beweglichkeit und Veränderbarkeit. Atmosphärisch loten sie unterschiedliche Zustände von Materie aus und konkretisieren, was gesehen, gedacht oder erinnert wurde.

Ihr **Banner/Borges Suicide** (Nr. 32) gehört zu einer fortlaufenden Serie von gewobenen Textbändern, die – je nach Hintergrund und Erfahrungsschatz der Betrachtenden – an Schmuckstücke, Freundschaftsbündel, Textbanner, Filmstreifen, Gebetsschnüre, Fan-Schals, LED-Bänder und Endlos-Schlaufen erinnern. Sie bestehen aus in Perlen gewobenen Zitaten, die um Themen wie Zeit und Existenz, Leben und Tod kreisen und damit die Wahrnehmung der eigenen Vergänglichkeit ansprechen. Die Basler Künstlerin verwendet dafür keine eigenen Texte, sondern bedient sich literarisch bei bekannten Schriftsteller*innen und Songwritern wie Simone de Beauvoir, David Bowie, Henri Michaux, Fernando Pessoa, Sylvia Plath und Mark Twain oder eben – wie in unserem Fall – beim argentinischen Dichter Jorge Luis Borges (1899–1986), dessen Gedicht «Suicide» ein finales Aufbegehren gegen jegliche mögliche Erinnerung darstellt:

«NOT A SINGLE STAR WILL BE LEFT IN THE NIGHT. // THE NIGHT WILL NOT BE LEFT.
I WILL DIE AND, WITH ME, // THE WEIGHT OF THE INTOLERABLE UNIVERSE.
I SHALL ERASE THE PYRAMIDS, THE MEDALLIONS, // THE CONTINENTS AND FACES.
I SHALL ERASE THE ACCUMULATED PAST. // I SHALL MAKE DUST OF HISTORY, DUST OF DUST.
NOW I AM LOOKING ON THE FINAL SUNSET. // I AM HEARING THE LAST BIRD.
I BEQUEATH NOTHINGNESS TO NO ONE.»

1. OG, Raum 4

Andrea Good zeigt in ihrer raumgreifenden Arbeit **SASC-SASSO** (Nr. 33) Camera-Obscura Fotografien, die im Sommer 2020 in Bondo im Val Bregaglia entstanden sind. Mit ihrer Art der fotografischen Bestandsaufnahme antwortet sie drei Jahre nach dem Bergsturz und dem dadurch ausgelösten, verheerenden Murgang auf die Bilderflut der damaligen Liveberichterstattung. Entstanden sind fünf Panoramen, aufgenommen von drei Standorten aus. Ihre Camera-Obscura in Form eines Lastwagencontainers lässt Good erst in der Nähe des Flussbettes aufstellen und danach in der Deponie, wo im Zuge der Räumungsarbeiten Geröll und Schlamm abgeladen wurden.

Die Ausrichtung der Kamera bestimmt den Ausschnitt. Zwangsläufig bleibt das Blickfeld tief – auch vom Fenster des Gemeindehauses aus, in dem die Künstlerin ein Büro zur Kamera umfunktioniert, ist er nur leicht erhöht. Andrea Good zeigt uns keine charakteristischen Berggipfel, der Piz Cengalo bleibt vage Erscheinung an einem oberen Bildrand. Der Boden des Tals brennt sich während der Belichtungszeiten von bis zu zwei Stunden in das Fotopapier ein. Diese meditative Auseinandersetzung mit der Landschaft steht in hartem Kontrast zu ihrer schlagartigen Versehrung durch den Bergsturz. Die Gewalt weniger Augenblicke findet Widerhall in der Zeitlosigkeit der fotografierten Geröllfelder.

Treppenhaus

Vergessen oder so – 11 Portraits von Unbekannten, gemalt und gezeichnet von unbekanntem Künstler*innen nennt der Basler Künstler und Kurator Chris Hunter die Gruppe von Portraits aus der Sammlung des Kunstmuseums Olten, die er 2019 für eine Ausstellung im Kasko in Basel auswählte. Die Idee dazu kam ihm während eines Einsatzes als Mitarbeiter des technischen Teams im Kunstmuseum Olten, im Rahmen dessen die Gemäldesammlung digitalisiert wurde. Dabei wurde eine Vielzahl von unbekanntem Portraits zu Tage gefördert.

Vor der Erfindung der Fotografie trugen Portraits als zentrales Medium des Erinnerns dazu bei, das Antlitz eines Menschen für kommende Generationen zu fixieren und lebendig zu halten. Hunters Galerie der Vergessenen zeigt auf, dass das Abbild alleine hierfür nicht ausreicht. Denn obschon die Gemälde und Zeichnungen (mehr oder weniger gut) erhalten sind, ist nicht nur das Wissen um die abgebildeten Personen verloren gegangen. Auch die Namen der Künstler sowie die Hintergründe der Überführung in die Museumssammlung entziehen sich heute unserer Kenntnis. Eine Einordnung in unser kollektives Gedächtnis ist damit nicht mehr möglich. Gleichzeitig belegen die Bilder eindrücklich, wie hilflos wir sind, wenn die Erinnerung einmal verschwunden ist.

3. OG, Raum 1 & Kabinett 1

Das Stöbern auf Flohmärkten, das zunächst «wertfreie» Sammeln von alten Drucken und Fotos, Möbeln und aussereuropäischen Kleinstskulpturen sowie Kuriosa aller Art, bildet eine Konstante in **Nives Widauers** Arbeitsprozess. Mit diesem Fundus lebt die Künstlerin oft jahrzehntelang, bevor einzelne Objekte oder Konvolute künstlerische Arbeiten anstossen. Verbunden mit ihren eigenen Gedanken und Träumen bilden sie die Ausgangslage für bildnerische Umsetzungen, die aus den Schnittmengen dieser unterschiedlichen Welten entstehen. Diese Vorgehensweise nutzte sie auch für ihre Werke **MEMO I–VI** (Nr. 45), für die sie Flohmarktfunde, Abbildungen von Totenmasken und historische Ansichten von grossbürgerlichen Wiener Wohnungen in Collagen zusammensetzte.

Geschichte und Schichten hängen für Nives Widauer eng zusammen. Sie interessiert sich für das Leben und für Biografien, weil diese aus Überlagerungen bestehen. Entsprechend sieht sie das Leben als eine netzartige, nichtlineare Verbindung mit allem Existierenden, auch mit der Vergangenheit. Gegenstände empfindet sie als aufgeladen mit Kultur oder mit Wissen, Ritualen und Erinnerungen. Und so sprechen die Dinge mit ihr und treten in einen Dialog, oder werden gar zu Gefährten. Durch das Miteinander-in-Beziehung-Bringen beginnt ein Dialog zwischen Objekten, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben.

Die Technik der Collage ist dabei besonders interessant, denn sie ermöglicht, auf einfachste Art und Weise Traumbilder nachzubilden. In «MEMO I–VI» entsteht so eine Verbindung zwischen der Landschaft des Gesichts mit der Wahrnehmung von Räumen. In einem fremden Bett schläft ein fremdes Gesicht. Weder Raum noch Träger sind den Betrachter*innen bekannt, und doch evoziert die Bildkomposition ein Gefühl von Vertrautheit. Die abgebildete Szene scheint von Erfahrungsverbindungen geprägt zu sein. So wie die Gesichter der Toten die Geschichte ihres Lebens erzählen, erzählen verlassene Räume etwas über ihre Bewohner*innen, Besucher*innen und Zeiten.

Der **erloschene Vulkan** (Nr. 46) von **Christian Rothacher** kann als Hommage an den Zürcher Maler Max Gubler (1898–1973) verstanden werden. Das vier Jahre nach Gublers Tod entstandene Objekt gehört in den Kontext von Rothachers Paletten-Serie, besteht es doch aus einer aus Gips über einer Malerpalette geformten, schwarz gefassten Plastik, die sich als «erloschener Vulkan» lesen lässt. Innerhalb von Rothachers stark objektbetonter Kunst der 1970er-Jahre nimmt die Gruppe der Werke, in denen er von künstlerischen Arbeitsutensilien wie Palette, Pinsel, Bleistift, Leinwand oder Reissbrett ausgeht, eine wichtige Rolle ein. Sie ist in der Sammlung des Kunstmuseums Olten repräsentativ vertreten. Rothacher beschäftigte sich in diesen von kritischem Geist und feinem Humor zeugenden Arbeiten aber nicht nur mit dem eigenen Tun oder mit der Daseinsberechtigung des Künstlers schlechthin, sondern bezog sich oft auch auf Ikonen der Kunstgeschichte. Durch den Bezug zur Gegenwart können vermeintlich stabil in eine kanonisierte kollektive Erinnerung eingebettete Werke neu gesehen werden.

Der in Olten aufgewachsene Solothurner Künstler **Jörg Mollet** zeichnet sich durch ein grosses Interesse an fremden Kulturen und durch eine ausgeprägte Fähigkeit zur Vernetzung aus. Er reiste viel und lebte teils längere Zeit in fernen Ländern. 1993 hielt er sich im Rahmen eines Kulturaustauschs in Wuhan auf, wo er mit dem chinesischen Fotografen **Xie Guo'an** zusammentraf. Gemeinsam arbeiteten die beiden Künstler an einem Werkkomplex, der in Fotografien, Zeichnungen und Gemälden ein intimes Porträt der Bewohner*innen der Ofenstadt Wuhan entwirft.

Ausgangspunkt der Gemälde **Leib Raum Dunkel IV** und **Leib Raum Rot I** (Nr. 47/52) ist das Kreislaufverständnis des Taoismus, welches Mollet für sich in Farben und Formen übersetzt. Leib Raum Rot I steht somit für die Farbe Rot, die Sonne und das Herz. Abgebildet sind ein Körper und Knochen, die im Taoismus als Gefässe oder Becken beschrieben werden. In seinen Skizzen stützt sich Mollet auf Xie Guo'ans **Fotografien** (Nr. 50) und überträgt markante Merkmale ebendieser in seine Zeichnungen. Seine **kalligrafischen Arbeiten** (Nr. 48/49) stellen indes eine Antwort auf, resp. eine Hommage an die traditionelle chinesische Kunstform der Kalligrafie dar. Was die Technik anbelangt, so orientiert sich Mollet sich an klassischen Vorbildern, inhaltlich und konzeptuell unterscheidet sich seine Herangehensweise aber stark von derjenigen traditioneller Kalligrafie-Künstler*innen. Auch in der Serie **Wuhan-TV** (Nr. 51) stehen Formen und Linien im Mittelpunkt. Auslöser für diese Werke waren Polaroid-Fotografien, deren Oberflächen Mollet zerkratzte und anschliessend erneut abfotografierte. Die sichtbaren Spiegelungen wurden durch in den Raum einfallendes Tageslicht kreiert.

Die Erinnerung spielt in Mollets Schaffen eine wichtige Rolle. So beschäftigt er sich in seiner Arbeit etwa mit dem Körper als Erinnerungsspeicher oder mit Spuren von untergegangenen Kulturen. Auch ältere eigene Arbeiten können Ausgangspunkt für neue Werke werden. Sogar seinem Oeuvre als Ganzes hat er sich vorgenommen und es in den letzten Jahren umfassend gesichtet, geordnet und dokumentiert. Aus dieser Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben und Wirken haben sich zum einen Ansätze für neue Werke ergeben, zum andern hat sie zur Übergabe eines repräsentativen, mustergültig aufbereiteten Vorlasses ans Kunstmuseum Olten geführt. Die Wuhan-Serie repräsentiert eine zentrale Schaffensperiode – gleichzeitig hat der Name der Stadt in Zusammenhang mit Covid-19 eine neue Aktualität erfahren und wird wohl für immer im kollektiven Gedächtnis als Ort des Ausbruchs der Pandemie haften bleiben.

Dadi Wirz präsentiert in seinem Werk **Memorabilia** (Nr. 56) ein Sammelsurium an erinnerungswürdigen Gegenständen, die er auf seinen vielen abenteuerlichen Reisen zusammengetragen hat. Als Sohn des Ethnologen Paul Wirz wuchs Dadi in vielen Ländern und auf zahlreichen Kontinenten auf. Nomadenhaft brach er immer wieder auf und fügte seiner Sammlung neue Gegenstände hinzu. Die Installation Memorabilia stellt somit einen kleinen Ausschnitt von Wirz' persönlichem Reisearchiv

dar, in dem gefundene Objekte, persönliche Erinnerungen und eigene Arbeiten nahtlos ineinandergreifen.

Das Künstlerduo **Christina Hemauer** und **Roman Keller** interviewte für ihr Video **Es hatte damals seine Bedeutung** (Nr. 58) verschiedene mit der Oltnen Kunstszene verbundene Persönlichkeiten wie den ehemaligen Konservator des Kunstmuseums, Paul Meier, die Künstler Martin Schwarz und Charles Wyrsh sowie Angestellte der in Olten domizilierten Firma Alpiq (ehem. Atel). Dabei interessierten sich Hemauer / Keller insbesondere für die Kunstsammlung und das einst pointierte kulturelle Engagement des Unternehmens.

Dreh- und Angelpunkt für diese Arbeit, die in Zusammenhang mit ihrer 2016 in Olten gezeigten Einzelausstellung mit dem Titel «Im Drehsinn» entstanden ist, war eine vom Kunstverein Olten in Kooperation mit der Atel 1956 organisierte Ausstellung zum Thema «Kunst und Wirtschaft». Vor dem Hintergrund heftiger kulturpolitischer Verwerfungen in der Aarestadt, die 2014 vom Steuerausfall des in die roten Zahlen gerutschten Konzerns ausgelöst worden waren, beschäftigten sich Hemauer/Keller in ihrer Recherche basierten Arbeit mit Fragen des Erinnerens am Beispiel des Kunstverständnisses einflussreicher Wirtschaftskapitäne, das innert weniger Jahrzehnte massive Veränderungen erfahren hat und einen dramatischen kulturellen Wandel offenbart.

Ergänzend zum Video präsentierten Hemauer/Keller in ihrer Oltnen Soloschau 2016 die hier erneut gezeigte, vom Winterthurer Maler **Martin Schwarz** gefertigte Kopie eines Hodler-Gemäldes (Nr. 57). Ursprünglich hing im Büro des Atel-Chefs die originale **Aareschlucht** von Ferdinand Hodler. Aus Sicherheitsgründen wurde das Werk später veräussert und durch eine Kopie ersetzt. Mit dem Erlös erwarb die Firma – als Akt der lokalen Kunstförderung – eine grössere Zahl an Werken einheimischer Kunstschafter.

Auch der Film **Noch sind wir in Europa** (Nr. 60) von **Christina Hemauer** und **Roman Keller** dreht sich um einen etwas anderen Kreislauf. Zu sehen ist die Animation eines bearbeiteten Filmstills aus der 1959 veröffentlichten TV-Verfilmung von Friedrich Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame». In der Geschichte kehrt die inzwischen betagte Claire Zachanassian als Milliardärin in ihr Heimatdorf Güllen zurück, wo sie sich an ihrem Jugendfreund Alfred rächen will, der sie einst schwanger sitzen gelassen hatte. Sie verspricht den Güllenern eine Million für ihr Dorf, sollte jemand Alfred töten. Hemauer/Keller greifen in ihrem Werk eine Schlüsselszene des Films auf, der die Güllener plötzlich alle in neuen, gelben Schuhen zeigt. In der Annahme, diese zu einem späteren Zeitpunkt (nach Alfreds Tod) bezahlen zu können, liessen sie sich auf Pump anfertigen. **Noch sind wir in Europa** referenziert eine Geschichte, die zeigt, was passiert, wenn Vergessenes oder Verdrängtes aus der Vergangenheit in die Gegenwart einbricht und Einfluss nimmt auf die Zukunft.

Cuno Amiets Triptychon mit dem Titel **Die Hoffnung** (oder auch: **Die Vergänglichkeit**) ist eines der Hauptwerke der Museumssammlung und ein Erinnerungsbild schlechthin (Nr. 61). Es darf als die wohl ehrgeizigste Komposition aus Amiets symbolistischer, dem Jugendstil verpflichteten Periode um 1900 bezeichnet werden. Zugleich handelt es sich um ein zutiefst persönliches Werk, in dem der Künstler ein familiäres Drama verarbeitet, die Totgeburt seines ersten und einzigen leiblichen Kindes im September 1901. Eine erste Fassung des noch hoffnungsvollen Mittelbildes entstand bereits 1901. 1902 erweiterte es der Künstler durch zwei Seitenflügel mit Todesallegorien (innen) und dichten Rosenranken (ausser). Auch den Rahmen und die Beschläge des «Altars» entwarf er selbst. Während die Darstellung des Kindes an den «Morgen» des Romantikers Otto Runge erinnert, ist in den verwesenden Gestalten die Auseinandersetzung mit der niederländischen und deutschen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und mit der Ikonografie frühneuzeitlicher Totentanzdarstellungen zu erkennen. Das marienhaft überhöhte, jugendliche Bildnis seiner Gattin Anna Amiet wird scharf kontrastiert durch die schauerlichen Gestalten, die symbolisch für den Tod der Eltern durch den Verlust ihres Kindes stehen. Amiet spitzt die Erinnerung an die zerbrochene Hoffnung der

werdenden Eltern zum drastischen Memento mori zu, das die Allgegenwart des Todes ebenso vor Augen führt wie den Kreislauf des Lebens.

Die letzte Position unseres Ausstellungsrundgangs zeigt **Gernot Wielands** Videoarbeit «**Hello, my name is...**» ...and... «**Yes, I am fine**» (Nr. 62). Wielands Filme zeichnen sich durch eine poetische und leichtfüßig «simple» Erzählweise aus, die komplexe Themen und Fragestellungen mit (tatsächlichen wie ersonnenen) Erinnerungen aus der Kindheit verbindet und diese mit einer grossen Prise österreichischen Humors zur Darstellung bringt. Wie wirkt sich das Unbewusste auf unser Verhalten aus? Welche Erinnerungen manifestieren sich in Bildern aus der Vergangenheit? Wie gehen wir mit dem Gedächtnis um, und was macht unser Gedächtnis mit uns?

Die bewusst einfach gehaltenen, aber virtuos choreografierten Filme und Lecture Performances gehen dabei von Begebenheiten aus, die der Künstler selbst erlebt hat – oder die er vorgibt, erlebt zu haben. Sie werden durch thematische Recherchen erweitert. So verknüpft Wieland persönliche Erzählungen, wissenschaftliche Fakten und historische Berichte und verbindet sie mit fiktionalen und realen Elementen. Diese Zutaten vermischt er zu tragisch-komischen Ereignissen und erzeugt so bisweilen auch ein Gefühl des Unheimlichen, über das man ungeniert schmunzeln darf. Die Sprache ist ebenso wichtig wie die Bilder. Wieland erzählt in der Ich-Perspektive und nutzt ein Englisch mit einem starken österreichischen Akzent. Gemeinsam mit der einfachen Bildsprache – er zeichnet oder knetet meist selbst oder nutzt Kinderzeichnungen für die Erzählung – sorgt dies für eine grosse Portion (vermeintliche) Authentizität.

In «Hello, my name is...» ...and... «Yes, I am fine» – das Rätsel des ungewöhnlichen Titels wird während des Films entschlüsselt – thematisiert Wieland die Geschichte seiner Heimat und die Auswirkungen des kollektiven Gedächtnisses auf Schulbildung und Religion, die seine Kindheit tief prägten. Die Erinnerungen werden an die Oberfläche geholt und durch erzählerische Transformationen humorvoll und tiefsinnig festgehalten.

Last but not least richten wir den Blick auf den Fussboden. Haben Sie bereits gemerkt, dass Sie im 3. OG auf Kunst gehen? Die schwarzen Furchen im abgewetzten grauen Nadelfilz gehören zu einem «**Branding**» von **Silvia Buonvicini**. 2004 brannte Künstlerin im Rahmen der Ausstellung «Zwischen zwei Zügen – Kunst aus dem Handgepäck» auf Einladung der damaligen Museumsdirektorin Patricia Nussbaum mit dem Lötkolben eine über das ganze Stockwerk mäandernde Zeichnung in den Teppich, der – da bereits sehr unansehnlich – eigentlich 2005 hätte ersetzt werden sollen. Durch Kunst geadelt, blieb uns das Relikt seither erhalten und speichert, neben der Erinnerung an die Ausstellung von 2004, die sich auf die Kleinräumigkeit des Hauses ebenso wie auf den Ruf Oltens als Bahnknotenpunkt bezog, auch Erinnerungen an die einstige Nutzung der 3. Etage zur dauerhaften Präsentation der Museumssammlung. Wer es weiss, der erkennt im Lineament nämlich Referenzen an Gemälde, die zum Zeitpunkt der Entstehung von Buonvicinis «Branding» hier an den Wänden hingen, etwa von Hans Arp oder Urs Aeschbach.

Texte: Dorothee Messmer, Katja Herlach und Miriam Edmunds

Ateliereinblick und Werkbetrachtungen

Wir bieten Ihnen ergänzend zu diesem Saaltext weitere digitale Vertiefungsmöglichkeiten an:

Auf unserem **Blog «Der Lift»** (www.derlift.tumblr.com) geben die Künstler*innen der Ausstellung virtuell Einblick in ihr Atelier und in ihre Arbeitsweise und auf **Vimeo** besprechen Mitarbeiter*innen des Museums die ausgestellten Werke in kurzen Filmbeiträgen.

Über diese QR-Codes können Sie die bereits aufgeschalteten Beiträge mit Ihrem Smartphone abrufen (die Liste wird laufend ergänzt):

Künstler*in ▸ A–Z	Ateliereinblick auf dem Blog derlift.tumblr.com	Werk- Besprechung auf Vimeo	Künstler*in ▸ A–Z	Ateliereinblick auf dem Blog derlift.tumblr.com	Werk- Besprechung auf Vimeo
AMIET, Cuno			BRÄG, Karolin		
BÜHLER, Karin K.			FEHR, Marc Antoine		
FURTER, Franziska			GERMANN / LORENZI		
GOOD, Andrea			GRAF, Annatina		
HAAB, Nina			HEMAUER / KELLER		
HOSTETTLER, Jan			HUBER.HUBER		
HUMMEL, Cecile			MEYER, Alexandra		
MOLLET, Jörg			NGUYEN, Thi My Lien		

Künstler*in ► A–Z	Ateliereinblick auf dem Blog derlift.tumblr.com	Werk- Besprechung auf Vimeo	Künstler*in ► A–Z	Ateliereinblick auf dem Blog derlift.tumblr.com	Werk- Besprechung auf Vimeo
NÜSSLI, Christof			ROTHACHER, Christian		
SCHAERER, Philipp			SCHWARTZ, Daniel		
THOMA, Ernst			UNBEKANNTE KÜNSTLER Portraits aus der Sammlung		
UTZNI, Sebastian			WEBER, Regula		
WIELAND, Gernot			WIDAUER, Nives		
WIRZ, Dadi					