

The background is a solid light pink color. Overlaid on this are several thin, black, hand-drawn lines that form a stylized plant or leaf pattern. The lines are simple and fluid, creating a sense of organic movement.

VITAL
WERTE
MAXI
MIERUNG
RITA
HENSEN



Renate Wiehager

EINE GESCHICHTE MIT »AUSGEWÄHLTEN HALTEN« ZWISCHEN MÜNCHEN, ESSLINGEN, TOKYO UND BERLIN

Ich habe eine Geschichte mit Rita Hensen.

Das klingt jetzt wie der Anfang einer Erzählung – und das ist es irgendwie auch. Mitte der 1990er-Jahre habe ich das Werk von Rita kennengelernt und war sofort gewonnen: für die Lakonie und die Vielfalt der Ideen, für die zarte und humorvolle Dingpoesie, für das leichthändige Jonglieren mit Formen und Stoffen, mit Farben und Materialien. Gewonnen auch für die visuellen Einfälle, die mit sprachlichen Fundstücken in tänzerisches Gleichgewicht gebracht sind, für ihr anagrammatisches Fabulieren und ihre selbst verfassten Prosa-Miniaturen. Das alles wird in der Schwebelage gehalten von ihrer analytischen zeichnerischen Praxis, von den Linien, Kettengliedern, Scharnieren und Verbindungsstücken, die physisch und materiell, aber auch inhaltlich und ideell ihre Zeichnungen, Bilder, Fotos, Skulpturen und Objekte zusammen und in einem beständigen Austausch halten. Die Basis, von der aus Rita die Fluchtlinien in Richtung auf das Außen der beobachteten Welt legt, ist die sinnliche Phänomenalität ihres Ateliers. Ihre mediale Palette ist das zeichnerische, fotografische, malerische und plastisch-handwerkliche Erfassen jener einfachen Dinge, die Bedingung der Kunstproduktion sind (Bleistift, Stuhl, Tisch, Regal, Telefon, Atelierraum usw.).

Marcel Duchamp, der empathische kurze Texte verfasst hat Ende der 1940er-Jahre für den Katalog der Société Anonyme in New York, schrieb über Paul Klee: »Sein visueller Reichtum zeigt nie Anzeichen von Wiederholung, wie es allgemein der Fall ist. Er hatte so viel zu sagen, dass ein Klee nie einem anderen Klee gleicht.«⁴ Im Blick auf das Werk von Rita Hensen geht es mir so: sie weiß ihre Beobachtungen, Überlegungen und Ideen so natürlich aus sich zu entwickeln und fortzuspinnen, dass hier ein Bilderkosmos Kontur gewinnt, der für mehr als ein Künstlerinnen-Leben Stoff böte.

Bei aller freischweifenden kreativen Lust, die mich als Betrachterin ganz unmittelbar anspricht, ist für Rita auch die Handlung des Ordners ihrer Werke und Bilder und Gedanken ein schöpferisches, werkstiftendes Tun. Das beginnt mit den wunderbaren Künstlerheften, in denen sie ihre Texte, Zeichnungen, Fotos oder Anagramme temporär zusammenführt – aus dem künstlerischen Selbstgespräch wird eine Mitteilung, an sich selbst und an Freunde. Und die Praxis des Ordners als ein sinnlicher Umgang mit ihren Ideen endet noch nicht bei den individuellen Verpackungen, mit welcher die Werke Teil einer umfassenderen materiellen Syntax werden.



Künstlerhefte aus den Jahren 2010 bis 2016

Jede von Ritas Ausstellungen und jede Atelierpräsentation hat ihre eigene Grammatik und Logik und bietet viel Stoff für genaues Hinschauen, Fühlen und Beschreiben. Ich beschränke mich in diesem Text auf unsere erste, das war 1999, und unsere jüngste Zusammenarbeit 2012/18, um aus meiner Sicht die Denk- und Arbeitsweise von Rita vorzustellen.

Bahnwärterhaus Esslingen 1999

Als Leiterin des Museums Villa Merkel in Esslingen hatte ich Rita 1999 zu einer Einzelausstellung im Bahnwärterhaus, dem Ort für junge zeitgenössische Kunst eingeladen. Am Anfang von Ritas Konzeption für das tatsächlich unmittelbar an den Bahngleisen stehende, vielleicht um 1900 erbaute kleine Haus standen historische Praxis und poetische Theorie, gewissermaßen Hand in Hand. In der Abteilung zur Geschichte der Eisenbahn des Deutschen Museums München sammelte Rita, mit Kamera und Schreibstift, figürliche Fakten und sprachliche Umschreibungen. Das alles unter dem programmatischen Titel: »Verbindung zwischen ausgewählten Halten«. Die Fotos zeigen lebensgroße Bahnarbeiter bei der Gleisarbeit, Modelllandschaften mit kleinen Bahnen, Bäumen und winzigen Menschen darin und perspektivisch gezeichnete Gleise mit realen Objekten. Ritas kurze Prosastücke, geschrieben für das begleitende Künstlerbuch, dichten das Nebeneinander von realen Objekten und skizzierten Historien, die Nachbarschaften von natürlichem und modellhaft verkleinertem Maßstab weiter:



*Schwarzpulver
oder: Ein grünes Bild.
Alles hier ist grün, nur der hufeisenförmige
Bogen um das Loch nahe der Mitte des Bildes
ist weiß, so, als wolle er die Einfahrt in das
dunkle Innere hell und neutral markieren.
Das Fotografieren macht das Modell flach und
so sind wir froh um das Tunnelloch, das in
die Tiefe führt.
Das raumschaffende Team Erfahrung und Vor-
stellung führt die Gleise samt Zug durch den
Berg hindurch, ohne ihn zu versetzen. Nur,
wie es da ist, am Ende des Tunnels, kann hier
nicht gesehen werden.* (R. H.)

3

Die »ausgewählten Halte« des Titels – das sind das Atelier an einem, der Ausstellungsraum am anderen Ende, in diesem Fall der Gleise. Genereller gesprochen und von Rita in Gestalt zweier Outline-Bilder umgesetzt: »Raum und Welt. Vielleicht sind beide – »Raum«: das Intime, »Welt«: das Unmessbare – von ihren Dimensionen her für mich, aus dem Blickwinkel des gestaltenden Ichs, doch gleich groß – und unterscheiden sich nur durch ihre Oberflächenbeschaffenheit?

»Raum und Welt« ist eine mittelgroße zweiteilige Arbeit in Öl auf Leinwand. Zwei Hochformate bilden zusammen ein Querformat. Ein diffus farbiger Grund scheint durch das die ganze Fläche überziehende Weiß. Malerisch könnte man sagen. Das brüchig Einheit stiftende, nicht deckende Weiß wiederum scheint durch Raum und Welt. Je eine Tafel in der Breite nutzend sind die in einer grünlichen gemalten Kontur dargestellt. Der Raum ist eine meiner Grundbedingungen, mein Atelier, und die Welt ist rund, fast ein Kreis mit Atelierfenstern. Jedes für sich auf eigener Leinwand, jedoch zu- und nebeneinander, wiegen sie sich, wenn auch nicht in Sicherheit, so doch in einer einfachen Gleichung. (R. H.)

Die *Verbindung* zwischen dem Atelier-Innen und dem Weltenrund-Außen: Projektionen von Werkideen aus dem Status des Tuns in den des Zeigens. Das geistige und experimentelle Erproben der Nachbarschaften von Dingen, Fotos, Zeichnungen, Worten und Sätzen zunächst im Atelier und dann die Übersetzung der gefundenen Konstellationen im Ausstellungsraum. Die Frage der Maßstäblichkeit ist, wie auch die Bildseiten dieser Publikation zeigen, ein zentraler Aspekt der frühen Arbeiten: der Schlüssel wächst zur Höhe der Tür heran und verschwivert sich mit dieser; ein Seestern breitet sich über den ganzen Atelierboden aus; andere Dinge des Alltags, in Karton zu skulpturalem Eigenleben erweckt – Kabeltrommeln, Kameronas, Kannen und Behälter –, umspielen die »Richtigkeit« benutzbarer Größe.

Für das Bahnwärterhaus hatte Rita Hensen zentrale Themen ihrer Arbeit auf verschiedenen Ebenen umgesetzt: *Sprache* war präsent als Anagramm-Bild in Form einer gerillten Filztafel mit elfenbeinfarbenen Buchstaben, einem Textheft mit ausgewählten Anagrammen und mit Kartonplastiken zu den Motiven Mikrofon, Ohr und Lautsprecher. Über die *zwillingshafte Verdoppelung* ihrer Objekte konnte man am Beispiel der wolkenähnlichen Holz-Bilder »Persil – eine Frage von Lust und Ordnung« nachdenken oder vor einem Kabel an der Wand mit gleichen Steckern an beiden Enden.



Persil – eine Frage von Lust und Ordnung 1997

Das Thema des ungleich-gleichen Paares, der nicht ganz echten Zwillinge, deren Teile sich dialogisch die Bälle zuspieren, ist ein Grundthema des vielfältigen Werkes: wahr oder falsch? wirklich oder unwirklich? Realität oder Modell? Raum oder Welt? Ich oder Du? Eine niedrige Tritthilfe im Raum wollte größer scheinen als die große Leiter. Die Kabelstecker behaupten beide von sich, den wirklichen Stromanschluss herzustellen. In einer der zweiteiligen Fotoarbeit mit dem Titel »Die Rückwand« bildet die Sprache das *zu Sehende* ab. Und bildet die Sprache das Verhältnis von Tunnel, Gleisen, Bahnwärterhaus, Hügel, Kabel und Mikrofon womöglich wirklicher ab, als es das Foto tut? Was erschafft ein Bild – ein bleibendes Bild? Das Foto, das wir zur Befestigung der Erinnerung aufnehmen? Oder die Worte, mit denen wir das, was wir sehen und aufnehmen, in unserer Vorstellung befestigen? »Sei froh« – eine meiner Lieblingsarbeiten von Rita Hensen, auch sie ist zweimal da, ein gleiches-ungleiches Paar. Es differenziert sich durch die Oberflächenbeschaffenheit, grundiert-ungrundiert, bemalt-unbemalt, einfarbig-vielfarbig.



Das Atelier 2009

Ritas Anagramme

»Anagramme sind Wörter und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar.« So schlicht hat Unica Zürn ihre lyrische Methode formuliert, der sie – beginnend mit ihrer Liebesbeziehung zu Hans Bellmer 1953 bis zu ihrem Selbstmord 1970 – gleichwohl unvergessen magische Subtexte abgewonnen hat: »Rabenbrut des Todes schwarze Gang« filtert sie aus »Der Geburtstag des schwarzen Baron«, das gottergebene »Es liegt in deiner Hand« verwandelt sich zu »Enge, hier ist dein Land«, und aus der Zeile »Und wenn sie nicht gestorben sind« liest sie, programmatisch für ihr malerisches wie schriftstellerisches Werk, »Entschwundenes gibt Sinn«. Oskar Pastior hat aus ihrem Namen ein wunderschönes Anagramm gemacht: »Azur in nuce / Unica Zürn«.

»Auch mein Vater hat Humor« ist der Titel des 1998 selbstverlegten Heftes von Rita Hensen, welches eine Auswahl ihrer Anagramme aus den Jahren 1988 bis 1997 zusammenfasst. Sie haben so seltsam schöne, gefundene und selbsterdachte Titel wie »Fuer eine neue Schwellenangst«, »Sentimental«, »Spoerri bucht Daniel Isaak Feinstein um«, »Augenspiel«, »Rene Magritte«, »Tabu« oder »Der Endzweck aller Kuenste ist das Vergnuegen«. Diese Anagramme sind ein Teil des künstlerischen Denkens und Arbeitens von Rita Hensen, sie unterhalten sich mit Fotografien, Bildern und Zeichnungen und versuchen, den Objekten und Skulpturen die Schau zu stehlen. Die Anagramme machen sich mit Recht wichtig in der Familie dieser

medialen Brüder und Schwestern, sie konkurrieren und buhlen mit gutem Grund um die elterliche Aufmerksamkeit, welche da sind Sinnlichkeit und Verstand der »Rita Hensen // Rita Hensen. / He, rate Sinn! / Nein, seh Art. / I, Hase rennt / hart in'n See. / Naehe Stirn / an Nest hier. / Ha! Ein Stern! / Reiht Nasen / in Sahne, ret / te Hirn ans E. / Heiter sann / Rita Hensen.« Denn die Anagramme sind, scheint mir, etwas wie ein Schlüssel zum Werk. Und zwar, weil die lyrische Methode des Umstellens eines gegebenen Bestandes an Zeichen dem ästhetischen Prozess der Künstlerin genauestens entspricht. Sie nimmt die wenigen, beständigen Dinge in ihrem »Raum«, faktisch und geistig verstanden, und versucht durch Umstellen, das heißt auf dem Wege des Durchbuchstabierens mit Bleistift, Pinsel, Fotoapparat, Sprache oder plastischem Material, ihr eigenes Verständnis der »Welt« auszudrücken. Das anagrammatische Verfahren ist für Rita Hensen eine Möglichkeit, den Abstand zwischen »Raum und Welt«, den Spalt zwischen Bild und Wort und Foto und Ding, also: den Zwischenraum zwischen Ich und Du zu artikulieren und zu formen:

Das, warum sie zusammen gehören, sollte gesagt werden, und ich rede von dem Raum dazwischen. (R. H.)

»Wer täglich ein Anagramm in seinen Kalender schreiben wollte, be- säße am Jahresende einen genauen poetischen Wetterbericht von seinem Ich. Es handelt sich hier um eine ganz neue Einheit von Form, Sinn und Gefühlsklima, um Sprachbilder, die nicht erdacht oder erschrieben werden können. Sie treten plötzlich und wirklich in ihre Zusammenhänge hinein, strahlen nach vielen Deutungen hin, schlingen Schleifen nach benachbartem Sinn und Klang, facettenreich wie ein spiegelnder Vielfächner, wie ein neuer Gegenstand. Beil wird Lieb' und Leib, wenn die eilige Steinhand darüber hingleitet; ihr Wunder erfasst uns und reitet auf dem Besen mit uns davon.« (Hans Bellmer über Unica Zürn)



Das Atelier 2010

Tokyo und Berlin 2012/18

Auf Einladung des Daimler-Förderprogramms Art Scope, die ich als Teil der deutsch-japanischen Jury mit betreue, war Rita Hensen 2012 für drei Monate zu Gast in Tokyo, im Gegenzug arbeiteten japanische Künstlerinnen und Künstler temporär in Berlin. Im größeren Rhythmus werden dann die Künstlerinnen und Künstler zunächst im Hara Museum of Contemporary Art in Tokyo und später im Daimler Contemporary in Berlin gemeinsam vorgestellt. Die Ausstellung

»Visions of Exchange« präsentierte 2018 elf Stipendiatinnen und Stipendiaten.

Rita Hensen, empfänglich für alle ästhetischen Sonderfälle des Urbanen, für die schönen und kausigen Notlösungen des Alltags, für Sprache und Zeichen in öffentlichen Räumen, für die graphischen Texturen, für Bild und Text des Stadtraums fühlte sich in Tokyo sehr schnell angekommen. Von ihrem Apartment aus in der Nähe des Akihabara Bahnhofs im Osten der Stadt, etwa zwischen Kaiserpalast und Tokyo Bay, schweifte sie täglich mit Kamera und Notizheft durch die Straßen. Ihr ausgeprägtes Sensorium für die Qualitäten von Räumen bereicherte sich in Tokyo um eine neue Dimension: ein riesiger Stadtraum mit mehreren Stockwerken, unter und über der Erde, Straßennamen bieten nur gelegentlich Orientierung

Etwas einmal Gefundenes kann beim nächsten Mal unauffindbar sein. Gewöhnung und Erfahrung müssen erarbeitet werden. Darin sehe ich im übertragenen Sinne deutliche Parallelen zu meiner Arbeit. Suche ich etwas, bekomme ich eine Zeichnung. (R. H.)

Drei Werkgruppen konzipiert Rita, die dann später in München ausgearbeitet werden: fotografische Serien in Tokyo und Städten der weiteren Umgebung verbindet sie im Münchner Atelier mit Fotografien des rheinischen Dorfes Rheidt, mit dem sie biographisch verbunden ist; graphische Blätter mit Skizzen, Sprachfragmenten und Zeichen auf Japanpapier; Papierskulpturen und Wandobjekte. Außerdem ein kooperatives Stempel-Projekt.



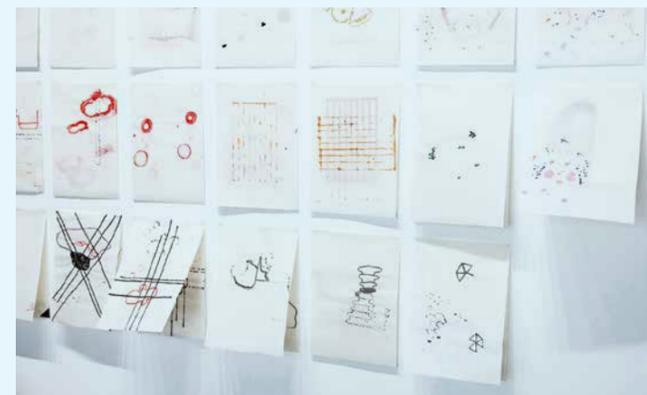
Hakone 1 und 2 aus der Serie *Outside from Tokyo* 2012
Fotografien 50 x 75 cm



Nara 4 und Kyoto 2 aus der Serie *Outside from Tokyo* 2012
Fotografien je 50 x 75 cm.



Rheidt 1 und 2 aus der Serie *Outside from Tokyo* 2012
Fotografien je 50 x 75 cm



Hatchobori, Art Scope, Daimler Contemporary Berlin 2018

Die in Tokyo entstandene Arbeit »Hatchobori« besteht aus insgesamt 87 Filzstift-Zeichnungen, die in 2 bis 4 Lagen an den oberen Ecken zusammengenäht sind. Während ihres Aufenthalts in Tokyo erprobte Rita neue Formen der Zeichnung und neue Materialien wie Filzstift, der 1962 in Japan erfunden wurde, und japanisches Papier. Sie setzt die schwarzen Linien überlegt und akzentuiert ein, da keine Korrekturen durch Radieren möglich sind. Die Zeichnungen versammeln in luftiger, transparenter Überlagerung Beobachtungen, Notizen und angedeutete Motive, welche Rita aus der Fülle der in Tokyo an ihr vorüberziehenden Eindrücke herausdestilliert hat. »Suche ich etwas, bekomme ich eine Zeichnung.« (R. H.) Der Titel der Zeichnungsserie greift den Namen einer U-Bahnhaltestelle auf.

In der Zeit vor ihrem Arbeitsaufenthalt in Japan, 2006 bis 2009, entstand in Ritas Münchner Atelier die Serie Wandobjekte mit dem Titel »Nexus«. Inspiriert durch die Formen, Alltagsdinge und Materialien, die Rita in Tokyo findet, führt sie die Serie weiter mit den Werkgruppen der »Architekturen« und »Trabanten«.

Gemeinsam sind den Werken das Material Holz und die zeichnerisch-plastische Anlage der Einzelelemente. Die Objekte korrespondieren miteinander über die Reduktion auf gedeckte beige, rosa und weiße Farbtöne und die zeichnerischen Elemente.

Die abstrakten Einzelformen, aus welchen die Wandskulpturen spielerisch und assoziativ konstruiert sind, greifen Eindrücke der urbanen Umgebung auf: Waren- und Produktdesign, Schaufensterdekoration, grafische Leitmotive. Zugleich übersetzt Rita Hensen Eindrücke bezogen auf die handwerkliche Sorgfalt und obsessive Leidenschaft, mit welcher sich Japanerinnen und Japaner der Verpackung und Präsentation von Dingen des Alltags widmen.

Ich schaffe Wirklichkeitsdinge aus dem Alltag. Während der Prozess des Zeichnens dem des Denkens am nächsten ist, geht das Bauen dem ursprünglichen Drang, ein Ding zu machen, kritisch nach. (R. H.)

Ritas installative Arrangements aus Zeichnungen, Objekten und Fotografien erscheinen auf den ersten Blick als reduzierte, poetische Protokolle künstlerischen Denkens und Beobachtens. Die unperfekten Hölzer der Wandobjekte und deren spielerische Montage bewahren Spontaneität und die Spuren der Hand, die sich aus dem unmittelbaren Tun heraus artikulieren. Erst bei näherer Betrachtung erschließen sich weitere Bedeutungsebenen. Mittels vielfältiger Formen des »Verbindens«, der »Übersetzung« und »Transformation« überführt sie Eindrücke, Motive und visuelle Fundstücke

ihrer Zeit in physische Objekte, fotografische Momentaufnahmen und zeichnend-schreibende ästhetische Reflektionen.



Station Hara Museum Tokyo 2014
Dedicated to Genpei Akasegawa and his Street Observation Society ROJO
Fallen from Heaven 2014

Während ausgedehnter Stadtpaziergänge in Tokyo fielen Rita unscheinbar am Rand von U-Bahn-Stationen platzierte Tische auf. Sie waren bestückt mit Stempeln und individuell gestalteten Unterlagen, die für den Ort spezifische Motive zeigten. Als Erinnerung an diese Orte, stempelte sie sich jedes Motiv in ihr Notizbuch. Daran angelehnt richtete sie für die Ausstellung »Mercedes-Benz Art Scope 2012 – 2014 Remains of Their Journeys« im Hara Museum of Contemporary Art 2014 eine partizipative Stempel-Station ein. Den Stempel widmete sie dem japanischen avantgardistischen Künstler Genpei Akasegawa (1937 – 2014) und seiner 1986 gegründeten Roadway Observation Society (ROJO). Durch die Straßen Tokyos streifend, beobachtete und dokumentierte er die Lebensbedingungen der Stadt. Auch für die Ausstellung in Berlin hatte Rita eine Stempel-Station, die »Station Daimler Contemporary«, eingerichtet. Als Stempelunterlage diente von ihr handsigniertes Daimler-Geschäftspapier, das – individuell von Besuchern gestempelt – als Erinnerungsstück mit nach Hause genommen werden konnte.



Tokyo Box 2014
Karton, Japanisches Papier, 25 x 37,5 x 2,5 cm
Enthält 5 Broschüren (4 x Tokyo, 1 x Rheidt), 23,5 x 17,5 cm,
Seitenanzahl zwischen 10 und 48 Seiten

Die Fülle an Erinnerungen und Eindrücken ihres dreimonatigen Aufenthaltes in der Metropole Tokyo hat Rita in ihrer Tokyo-Box komprimiert fotografisch zusammengefasst. Lange Spaziergänge durch die Stadt eröffneten für sie immer neue Zusammenhänge und Konfrontationen, urbane Stillleben, zufällige Konstellationen von

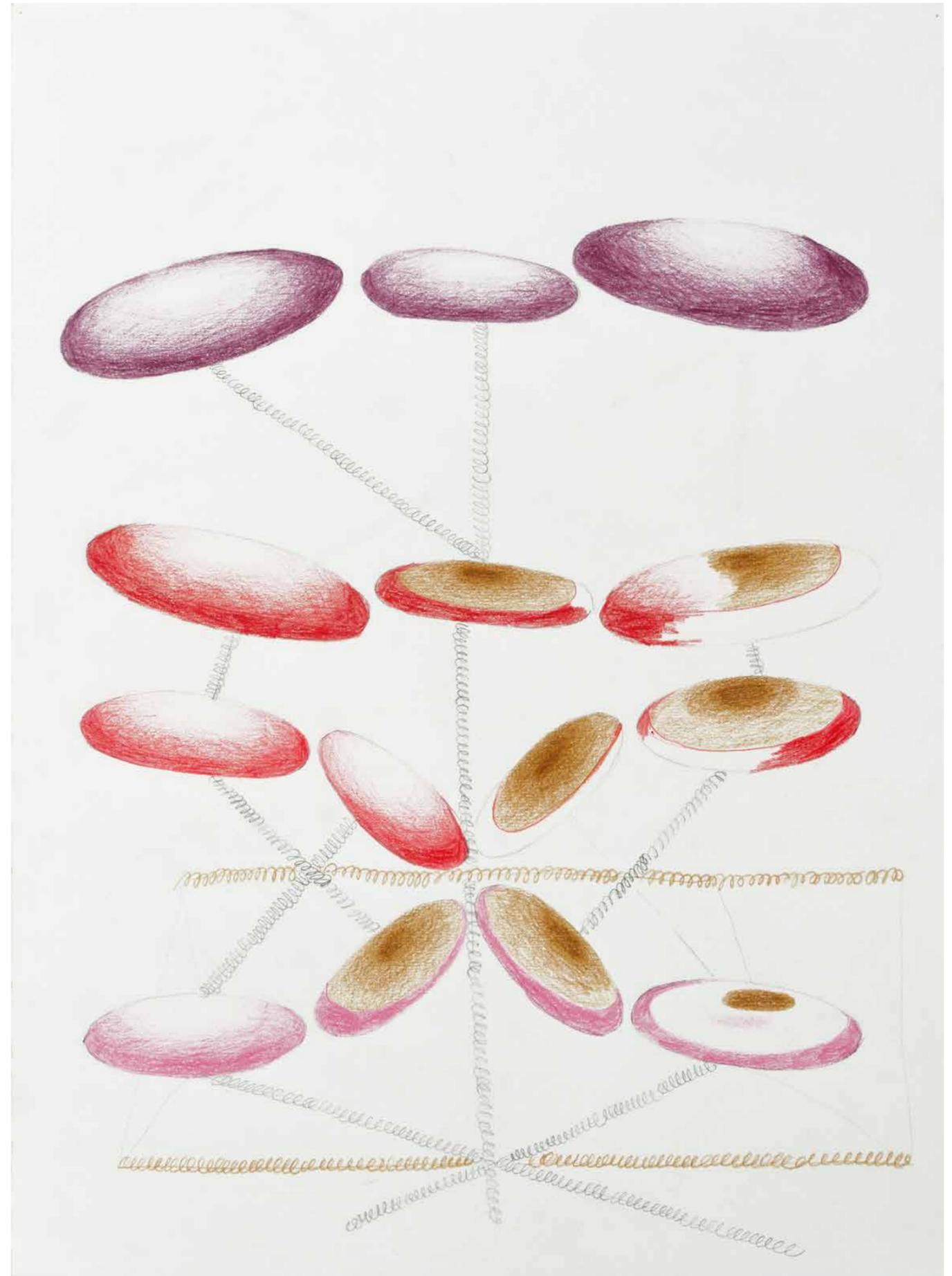
Materialien und Oberflächen, die – aus dem endlosen Strom urbaner Bewegung und Veränderung herausdestilliert – plötzlich eine bildhafte Sprache entwickeln. Mit der Kamera hat Rita Hensen diese erzählerischen, poetischen Momente des Stadtraums festgehalten, für sie Momente einer »utopischen Realität«. Die Tokyo-Box aus Karton und japanischem Papier enthält fünf Broschüren mit variierender Seitenzahl zwischen 10 und 48 Seiten und lädt Besucherinnen und Besucher ein, im Blättern den Wegen und Beobachtungen der Künstlerin imaginativ nachzugehen.

Meine Verbindung zwischen Esslingen und Tokyo

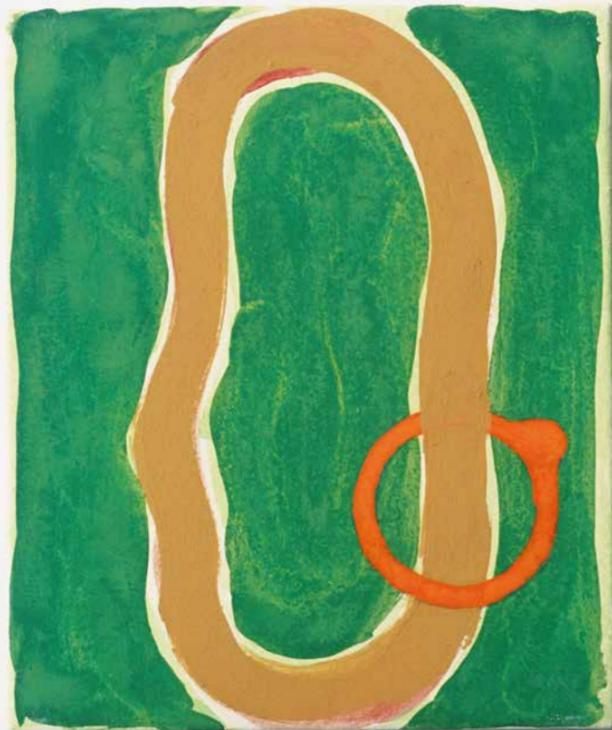
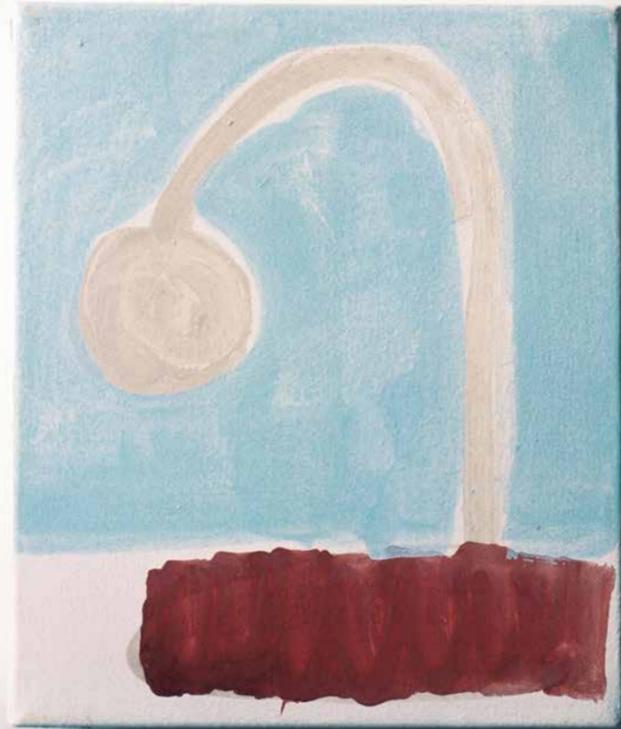
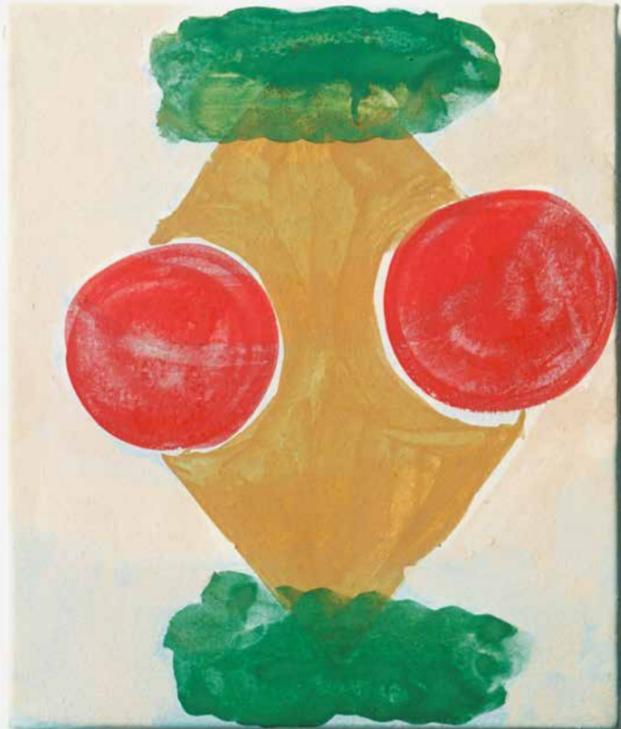
Eigentlich wollte ich gar nicht über eine doch schon lange vergangene Ausstellung schreiben wie Ritas Esslinger Bahnwärterhaus Schau. Aber unausweichlich drängten sich die Erinnerungen dazu auf – weil es von dort aus subkutane Linien, perspektivische Fluchtpunkte gibt bis zu den neueren, in Japan entstandenen Werken. Das betrifft vor allem Ritas Arbeitsweise, ihr Denken in Verbindungen, ihre kontinuierliche Praxis des Zeichnens und plastischen Tuns. Ihre Sensibilität widmet sich allem Zwischenmenschlichen und eben auch allem, was zwischen den Dingen ist – wenn das die materiale Entsprechung sein kann. Das Gewichten und Austarieren dessen, was Objekte und Subjekte verbindet ist ein starkes Motiv ihrer Arbeiten. Ihr Sprachvermögen hüllt ihr malerisches, bildhauerisches, grafisches Anliegen in ein poetisches Gewand.

Das, warum sie zusammen gehören, sollte gesagt werden, und ich rede von dem Raum dazwischen. (R. H.)

1) Ebd. [Übers. d. A.]; vgl. auch: Stauffer 1981 (wie Anm. 25), S. 222.











L'univers de Marcel Broodthaers

L'univers de Marcel Broodthaers.

Schrieb er den Raum voll oder sta

nd Bild am Ort? Real vor Euch: Esser

vieler Muscheln. Oder abr das Rot

vreut Blasse. Rede an Loch: Dormir.

Raubt der Lord ein Meer, so schlav!

Der Herr malte: ABC. Und so lies vor.

Da Bruessel, dort Coeln. Hier arm. V

erursacht dies Lobreden, vormal?

Bien, c'est drôle, le hasard, Ur-Vorm.

Eier-Schaln am Bord, l'ordre est vu.

Marcel ordert neues Bild, sah vor

als Dichter, verb-modern, reuelos.

Rosa Blumen verehrt I.D. als Décor.

Verbleicht so deren Moral draus?

Stern-Hord: Rares Bild, avec moule.

Alle Verse drohen mir, costbar, Du.

Hefter vertor er das ABC. Mundlos.



René Magritte

René Magritte,

Amt irrte, Enge

tat Reim. "Regen

mit Neger", raet

er, mein Gatte R.

Er, mit getaner

Art, integerem

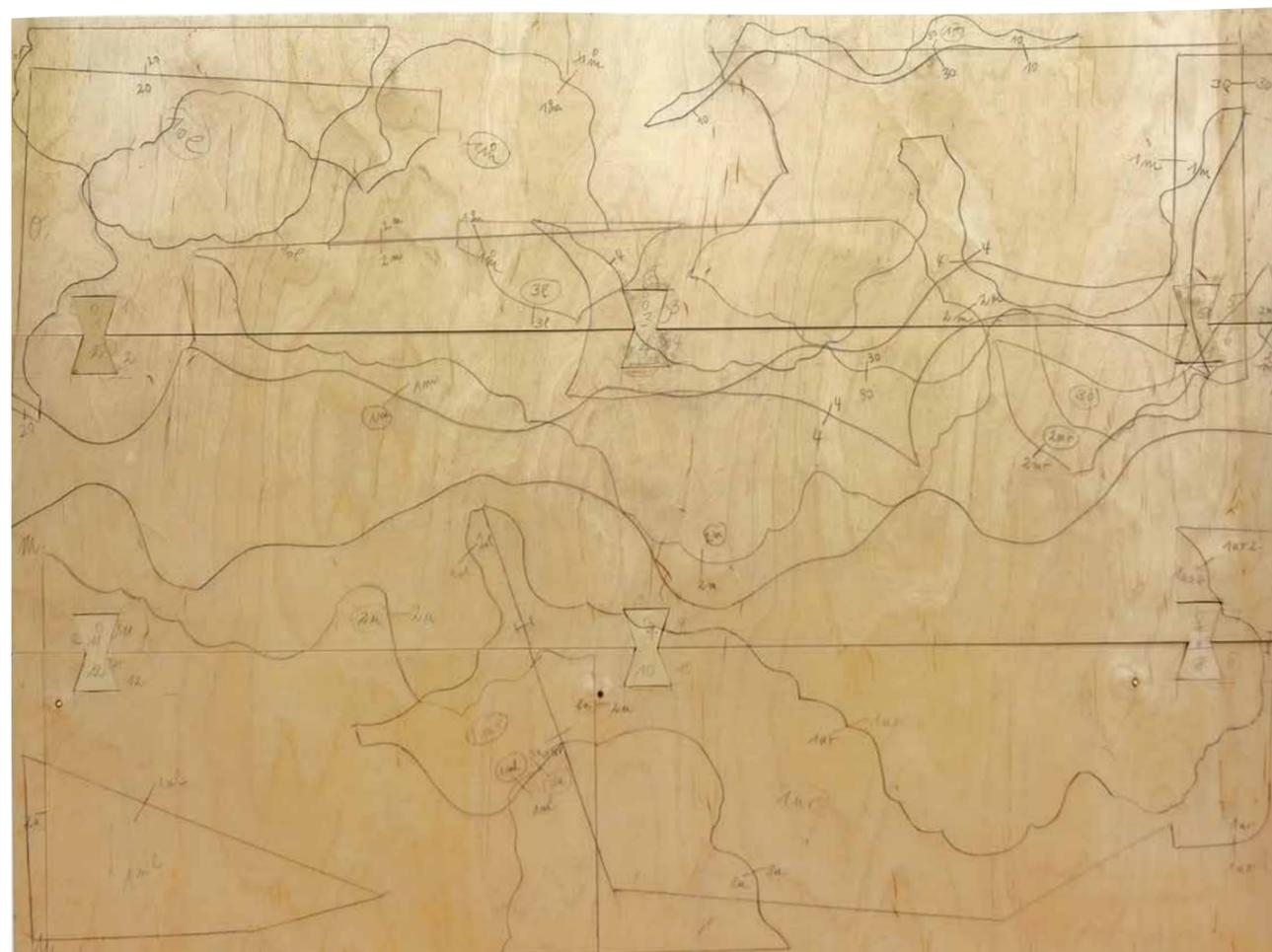
Atem. Er riet: "N.G."

Aerger: mitten

im Garten Teer!

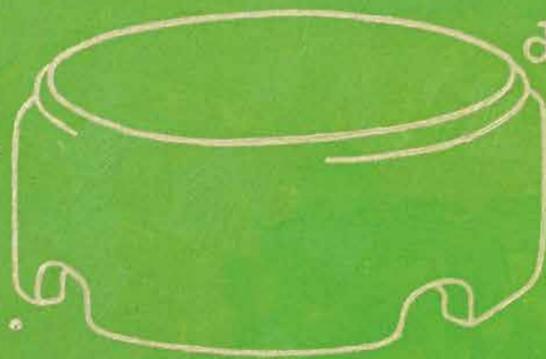
Gemeinter Rat

regt an im Teer.

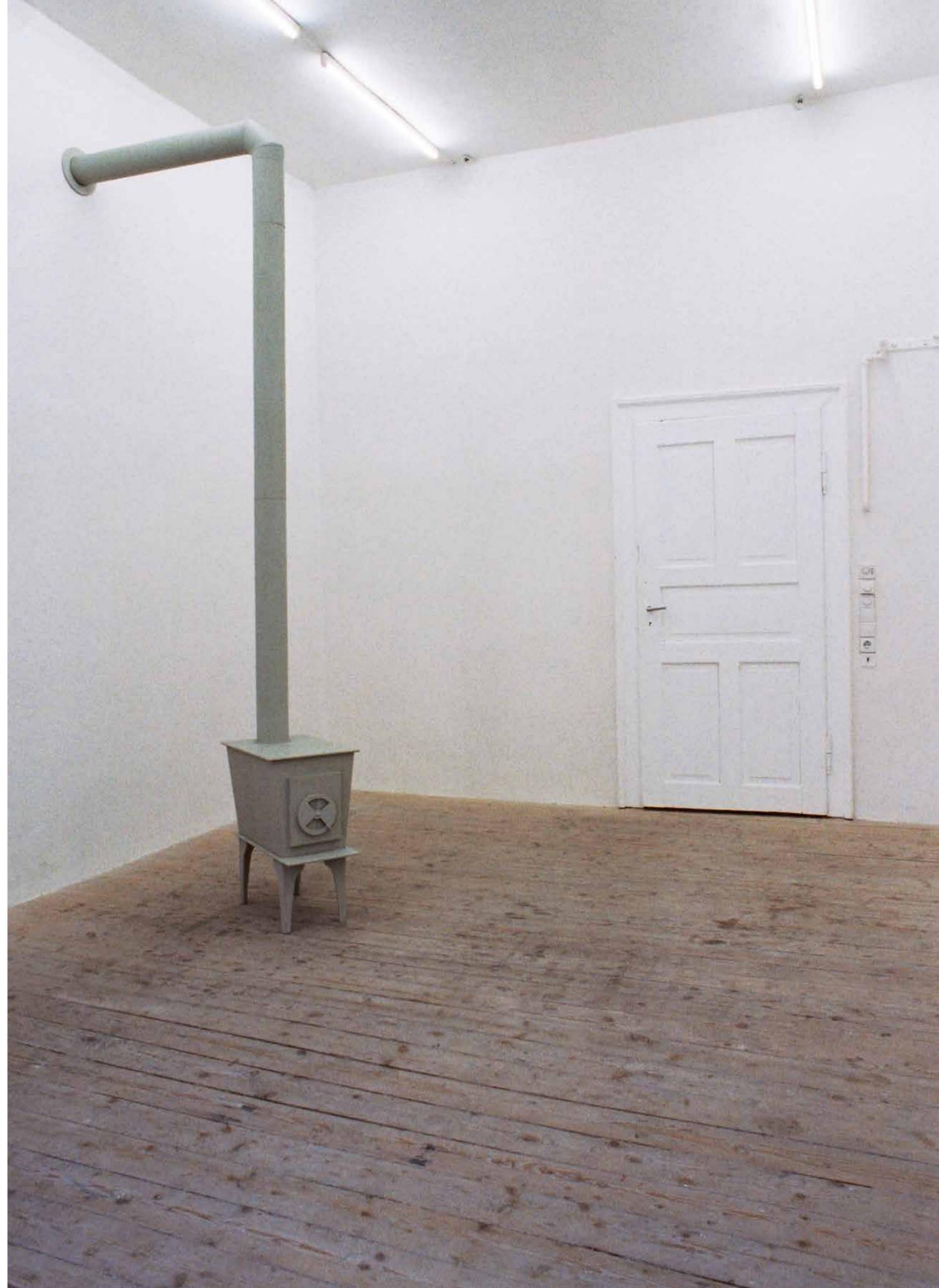


Erwartungsvolle Müßigkeit

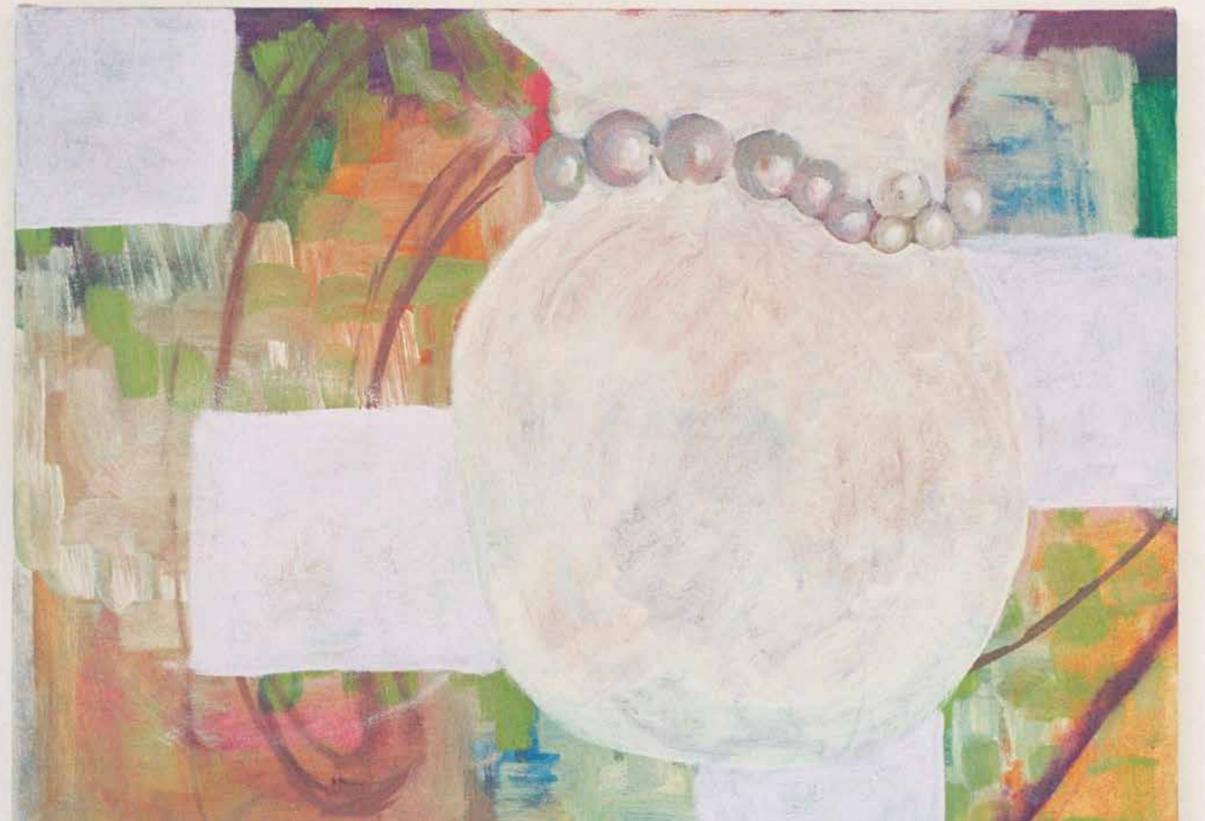
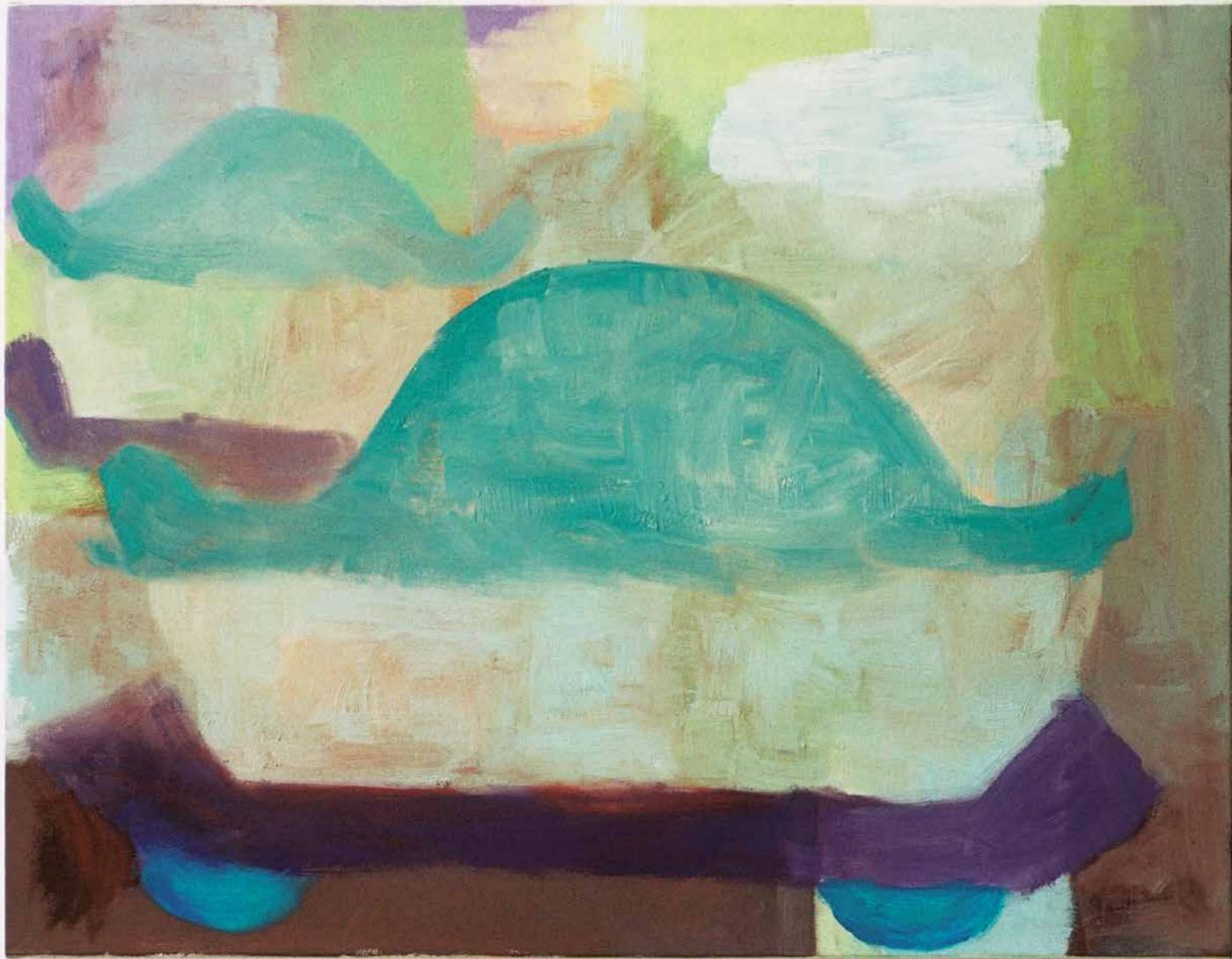
In einem Oberpfälzer Wirtshaus sitzen rauchend + trinkend Männer um einen Tisch. Einer von ihnen fängt eine Fliege und schiebt sie unter den umgestülpten Aschenbecher. Die anderen wetten, durch welche der nun zu Auswegen gewordenen Kippenkerben die Fliege heraus krabbelt. Der Wettengewinner fängt nun...und weiter geht das Spiel, das in seinem Ende den Impuls zu einem "Von Neuem!" mit womöglich anderem Ausgang hat.



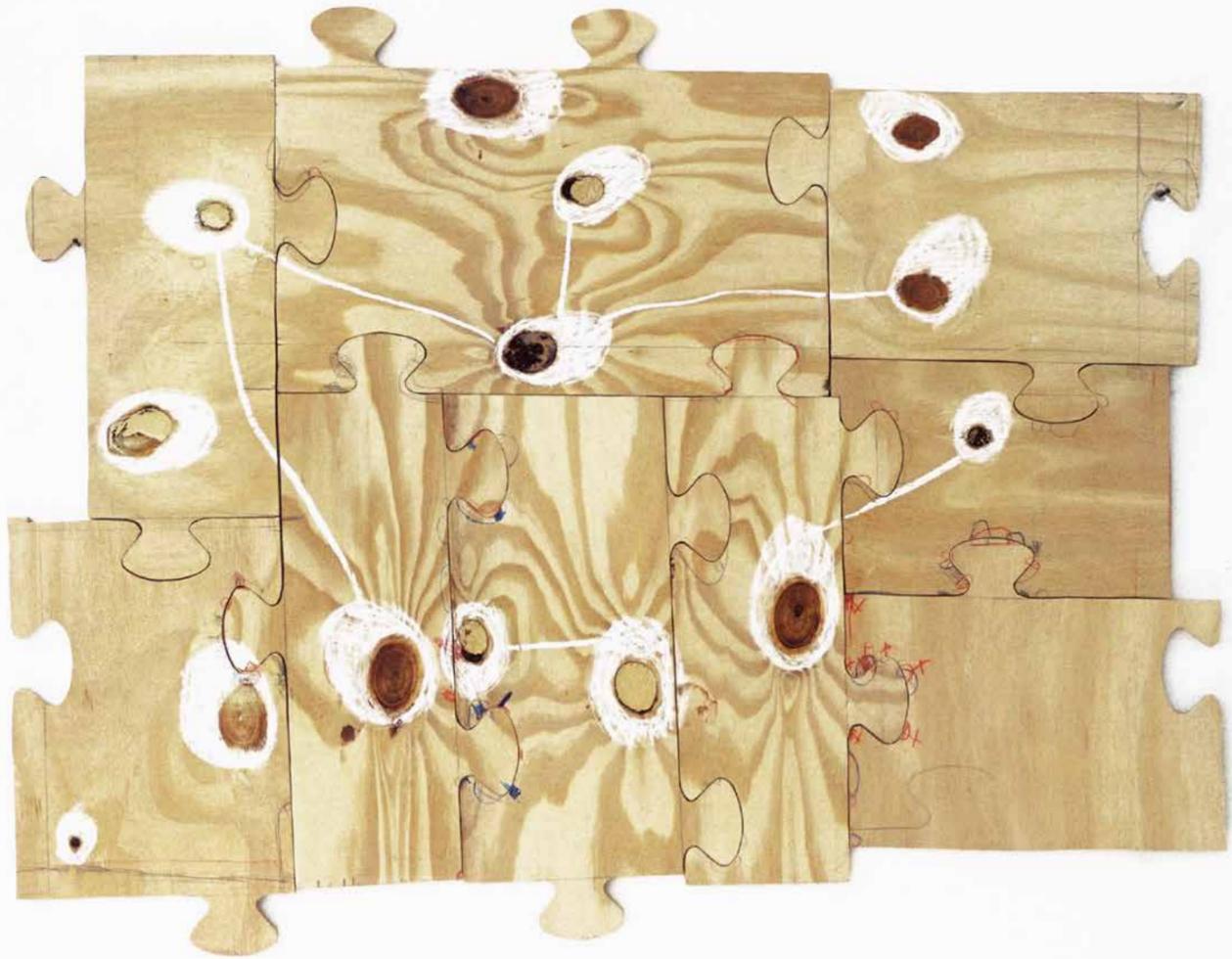


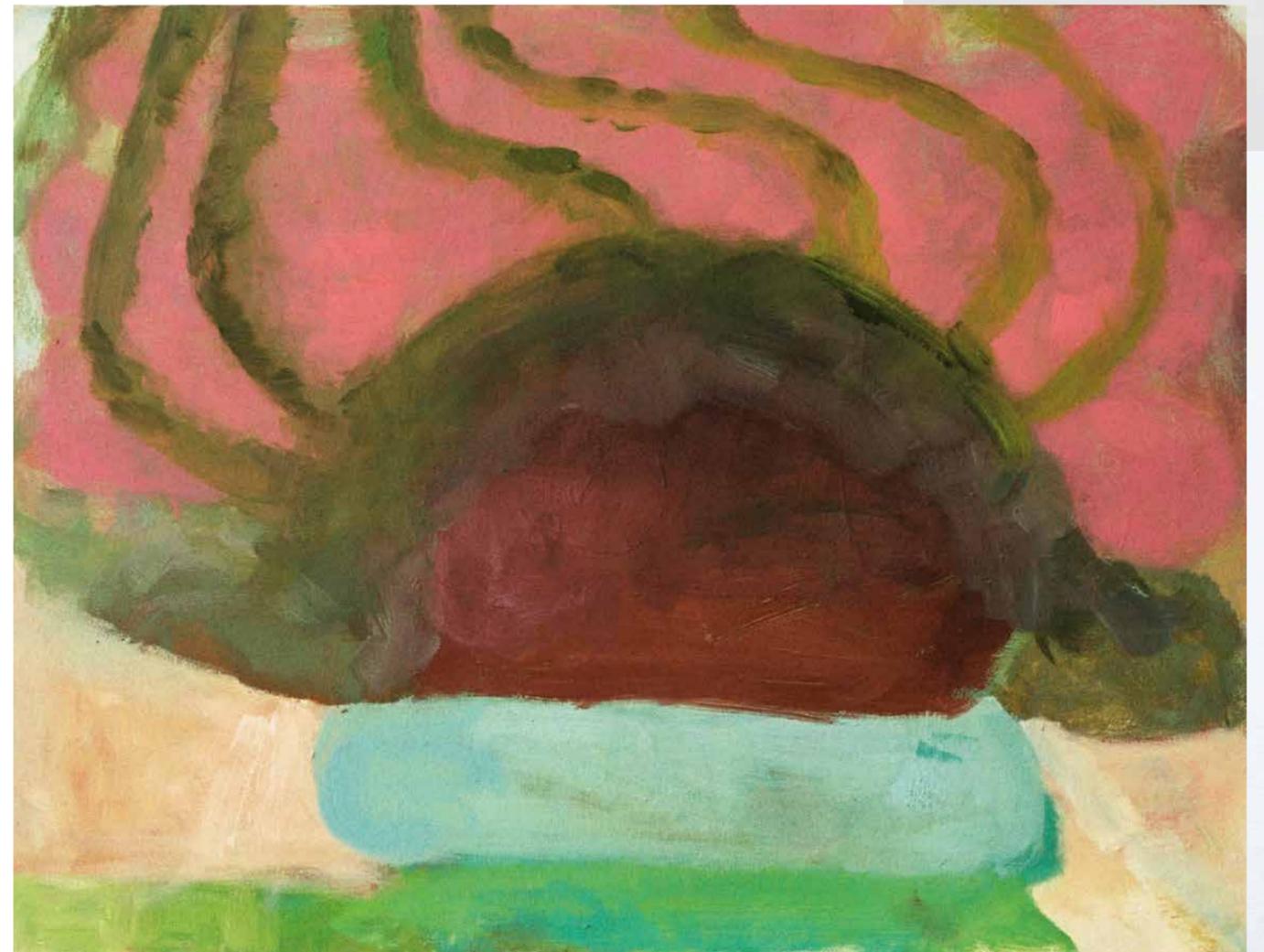
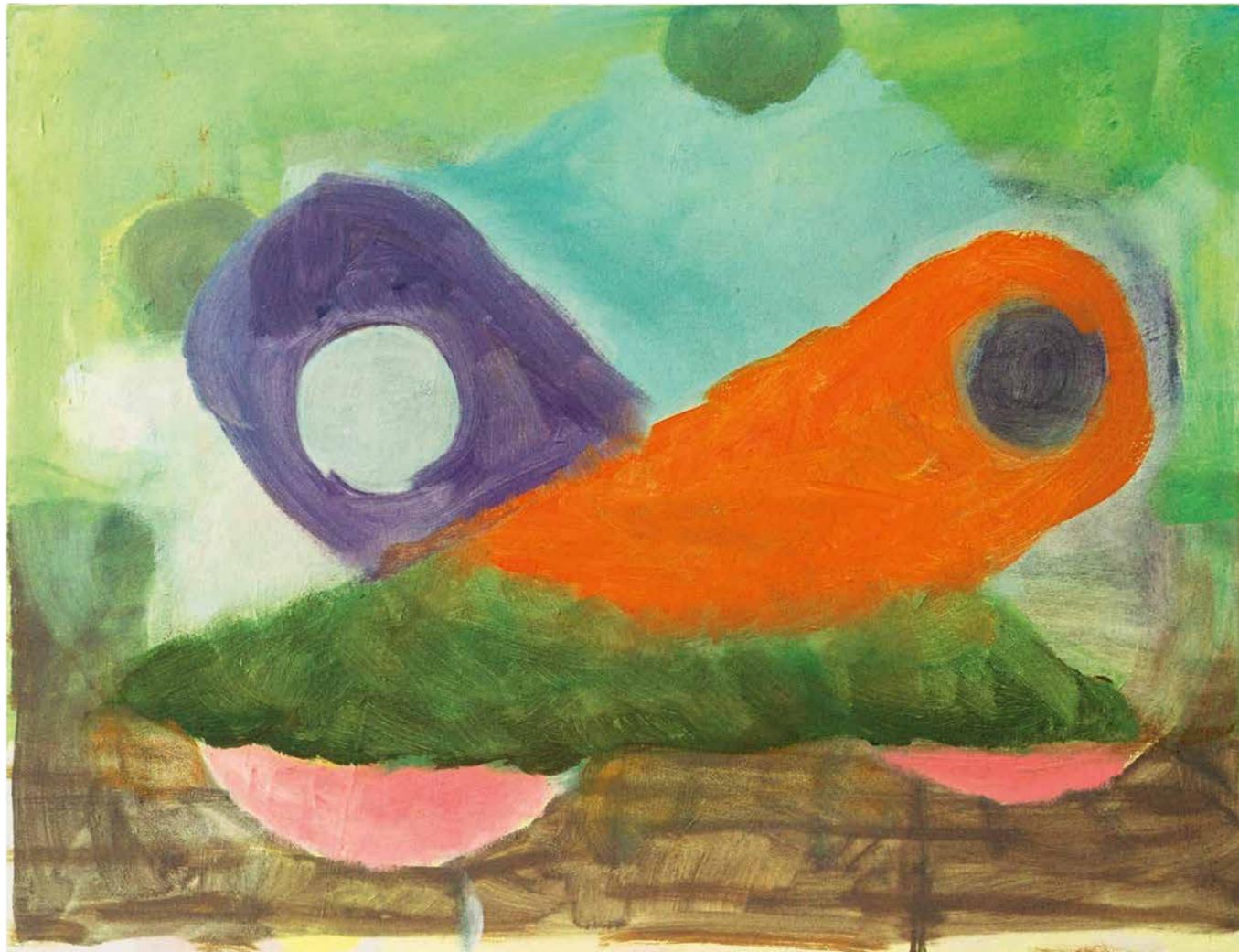




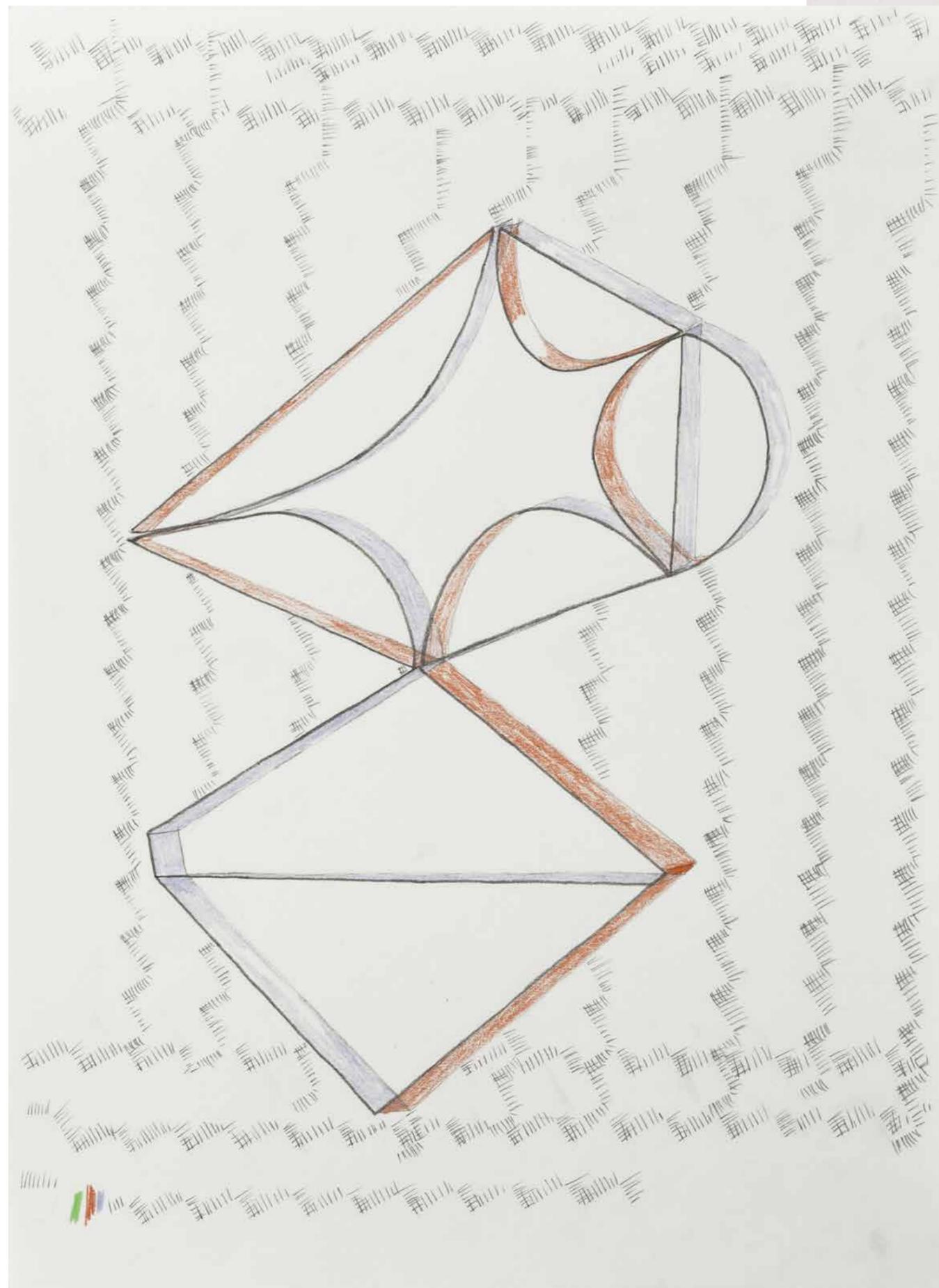




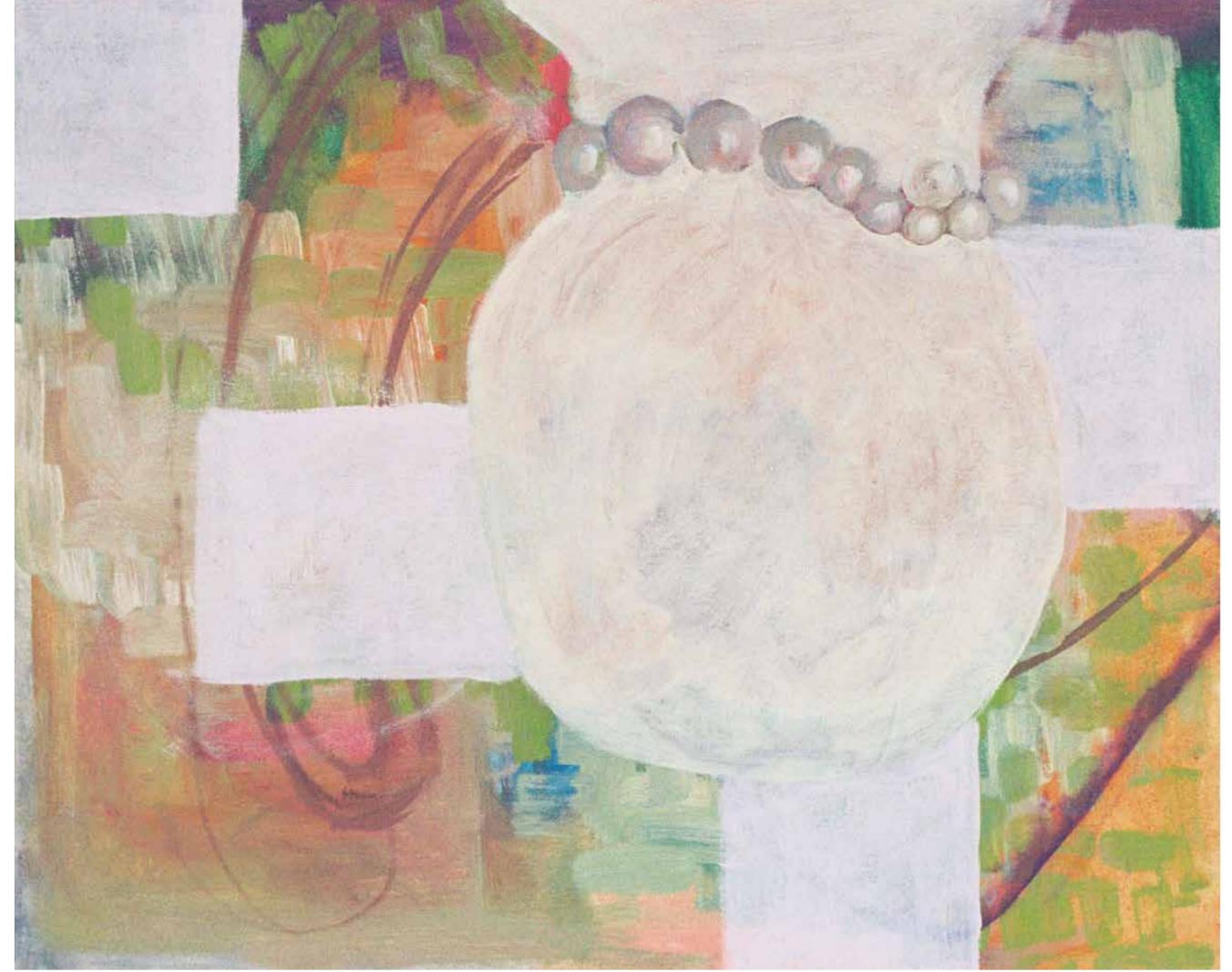


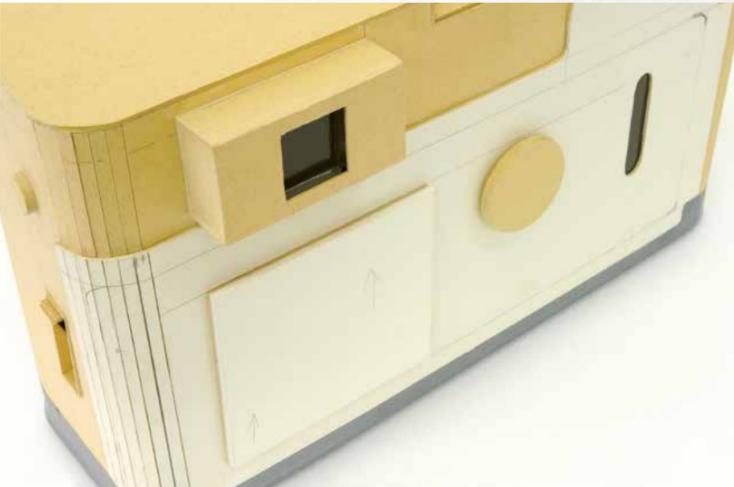
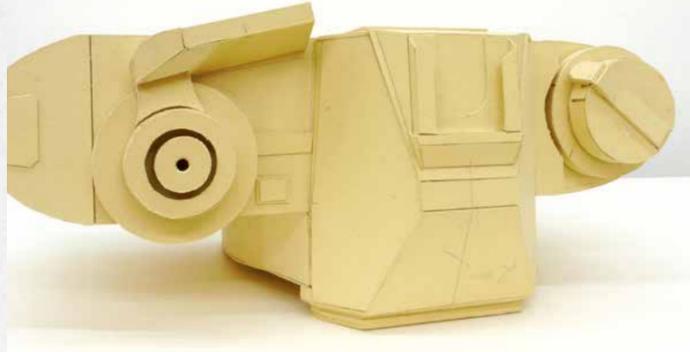


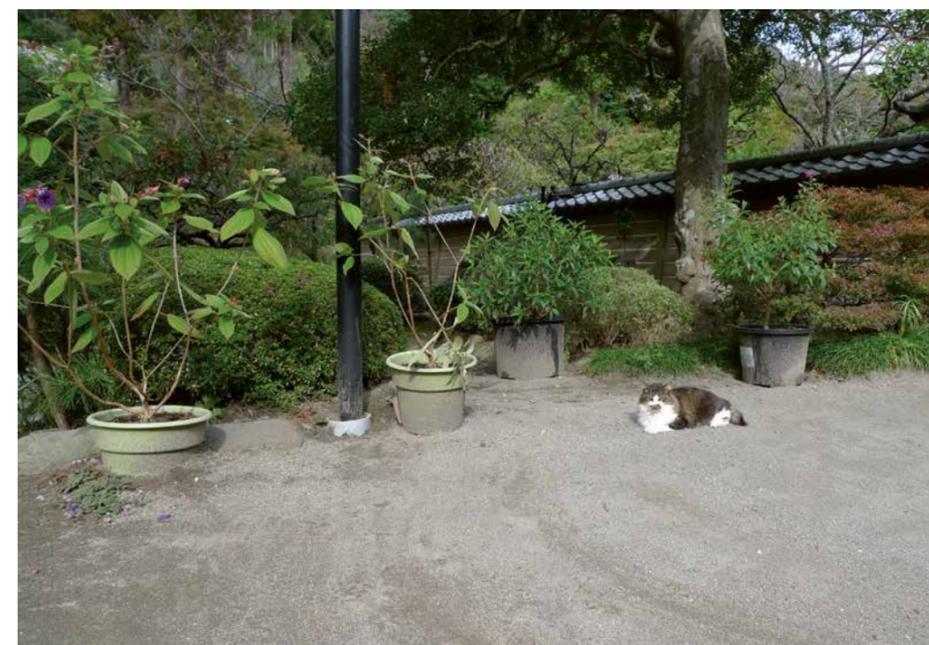


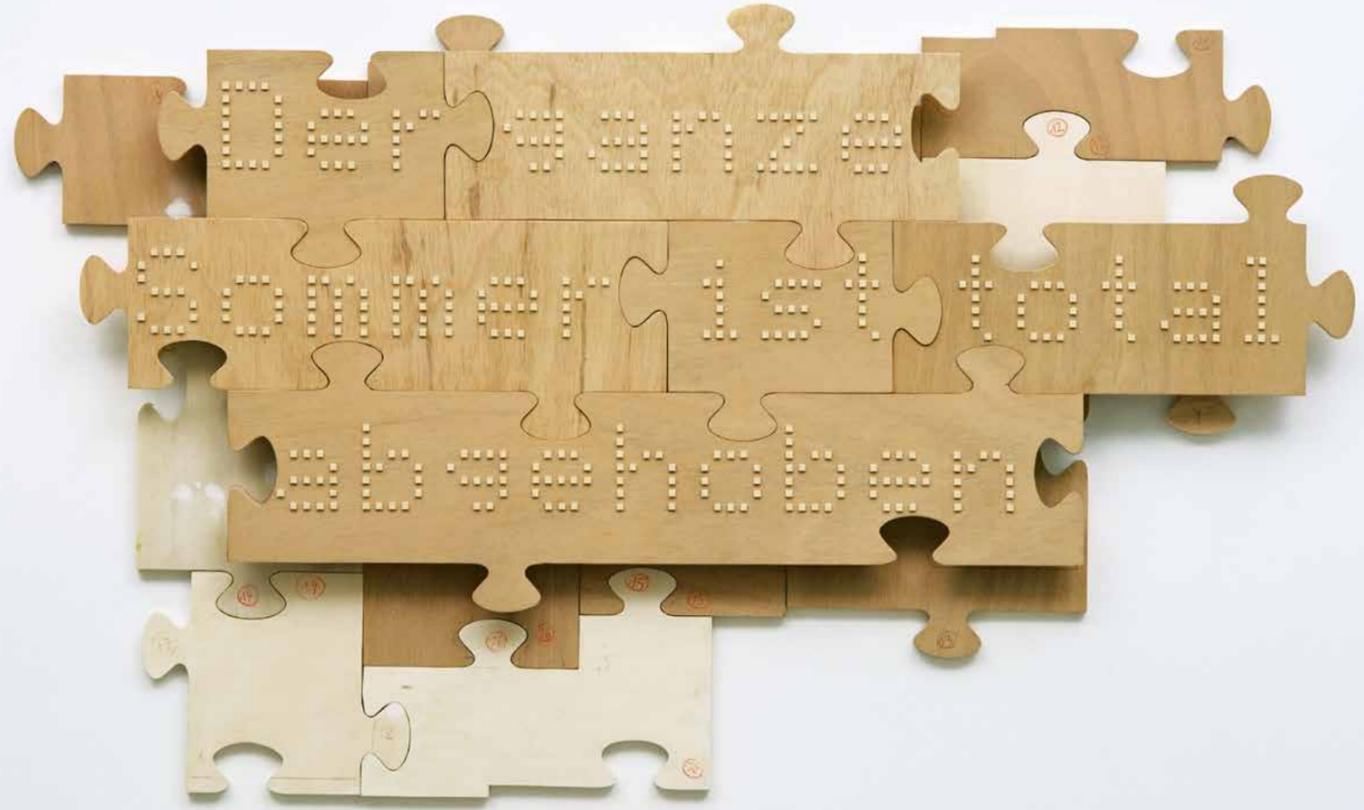














ALLES, WAS DER FALL IST (The World is Everything That Is The Case)

Something important is happening when art makes you smile for no obvious reason. Does this mean that art has the capacity to heal? I guess, for me, Rita Hensen's work offers a playful respite from the visionless horrors of the 21st century. This not to say that her work is shamanic in the popular, extravagant, sense of the word. Indeed, what is disarming about Hensen's pictures and forms is their gentle matter-of-factness. So why might the idea of shamanic healing be relevant to this work? The verb 'to heal' simply derives from the idea of making things 'whole'. Of course, this may sound rather New Age in an era dominated by observation-based science. It is ironic, for example, that, although we seem excited by the notion of 'connectivity', we also live in a world that is profoundly disconnected from itself.

In the 21st century, technological pragmatism has replaced the magic of shamanism. If we use the word 'miracle' at all, it is likely to refer to a 'cure' invented by the pharmaceutical industry. We now live in a sci-fi future we thought would never arrive. We are socialising with hidden robots that already, we are told, are smarter than we are. Governance is managed via monetary tokens that have no physical presence. Children watch movies on portable screens, so that they can help their parents to choose the right products. It is 'normal' for all messages, whether conscious or unconscious, to be intercepted and monitored, in case they misrepresent the product or belief they were intended to sell. Meanwhile, insects no longer swarm around lampposts. The soil is getting thinner. Creatures are disappearing.

It is increasingly clear that our 'wholeness' extends far beyond the physical organs and neural pathways of the human body. A quick inspection of local ecosystems would give a clue to our intricate interconnectedness. Unfortunately, modern societies have learned to survive by taking parts of the whole and apportioning responsibility for them to their respective silos of professional practice. Luckily, the separate boundaries of thought that make doctors, politicians, legislators and economists think differently from one another do not extend to artists. Although they have no power, artists are licensed to make new and ineffable 'folds' in the fabric of the Universe. In Rita Hensen's case, this means orchestrating new configurations of names, physical materials, symbols, forms, and relationships. In some cases, these assemblages reveal hitherto unseen connections that maintain the world as we know it.

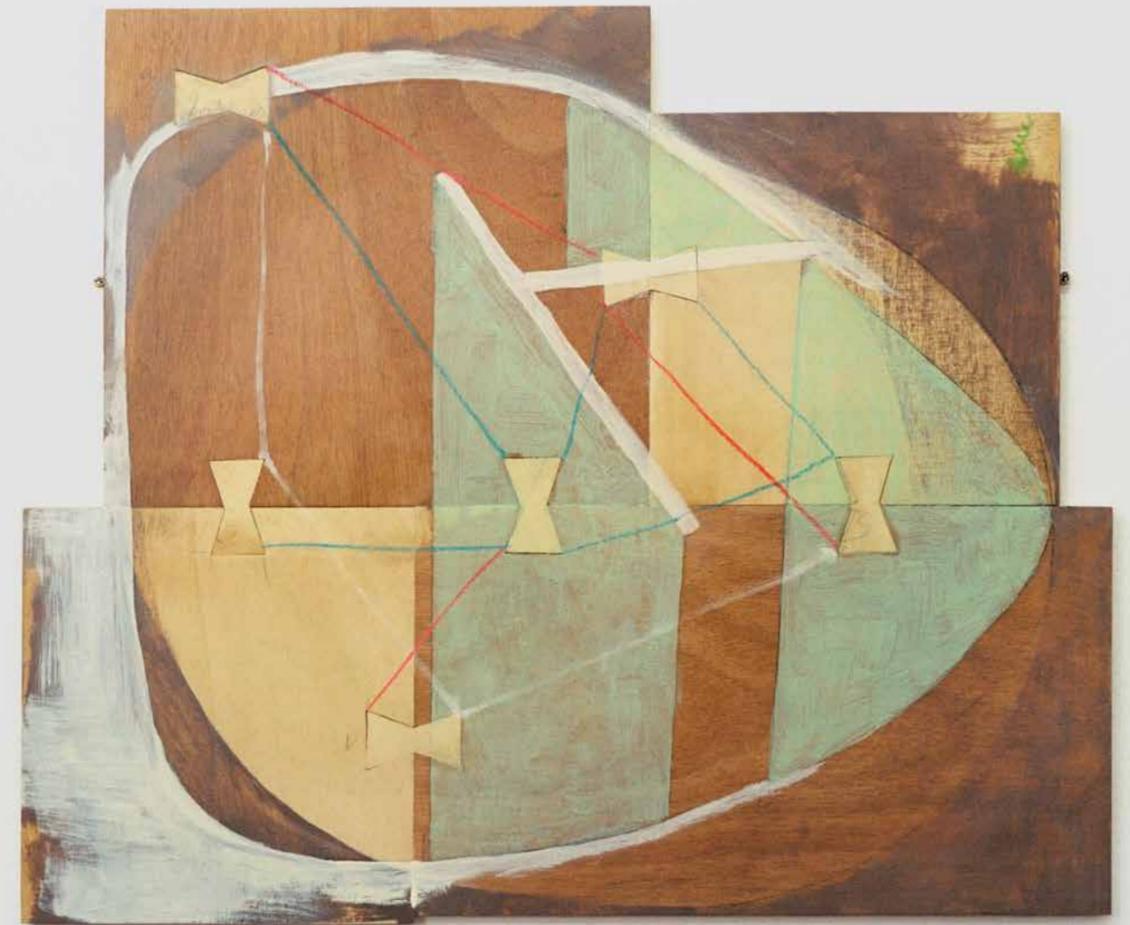
A hundred years ago, Dadaists, Surrealists and Pataphysicians injected some radical disorder into a crazy world. Today, we are no longer shocked by their incongruous juxtapositions of daily objects. Although these expe-

riences opened our eyes to new things, we still overlook some of the playful pathways that could, for example, bring science and art closer together. When the imagination becomes lazy, we may find ourselves gazing at familiar things without seeing them. A famous story tells of ships that were simply too big to see. And, although sceptics may dismiss these as apocryphal tales, historians attribute them to an incident on Captain Cook's galleon 'The Endeavour'. According to a crew member's diary entry of 1770, although the 32 metre-long vessel sailed very close to the beach, the fishermen working there failed to notice it. This is a classic example of what Sigmund Freud called the 'uncanny'.

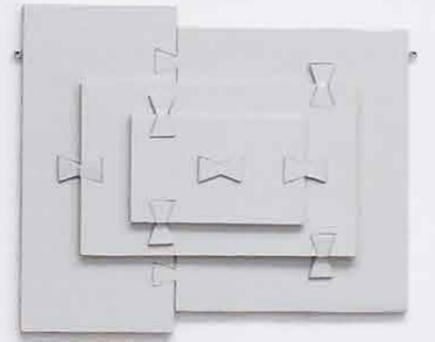
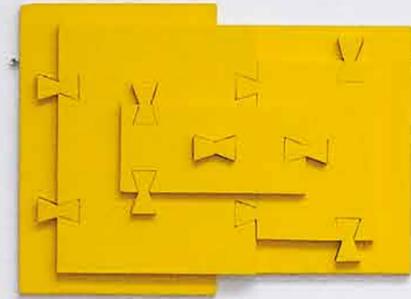
Our blindness to the natural world also extends to what we choose to recognise as food, and the way we gather it. At the ecological level, the naming of things can be important. Without names, it would be hard to know when one of several visually similar species becomes extinct. The tragedy of the 'fish finger' (fish stick) is that we have named fewer than twelve percent of all marine creatures, so cannot tell whether we are eating endangered species or not. Some of my favourite pieces in Hensen's show make me look for the conceptual 'blindspots' that exist beyond the sensory, or between sensibility and sense. 'Stern' (fig. 9), for example, sits precariously between different realities of form, language and scale. For a start, despite its English name a 'Starfish' is not a fish. In Hensen's sculpture, it exists in both the biological and the stellar realm. Again, it is uncanny in the sense that we may be familiar with starfish, or octopi, yet cannot easily fit them into a genealogy that would make us feel 'at home' with them.

At the opening of Wittgenstein's famous book 'Tractatus logico-philosophicus' boldly state, 'Alles, was der Fall ist' (The World is Everything That Is The Case). This suggests that there are 'unsayable-possibles' that lurk in the shadows of rational thought. Where philosophers may make maps of the thinkable, artists may take us to particular locations on these maps. Where, for example, David Lynch or Franz Kafka investigate a blind spot between waking and dreaming, Lewis Carroll invokes some paradoxical spaces between the logic of mathematics and childlike magic. This is a happy exhibition, which appears to have its origins in Hensen's personal life and experiences. Nonetheless, we also get a sense of pleasure from the skilful juggling of physical forms, names and household objects. If we find ourselves smiling, perhaps it is because the work hovers between the playful and the serious. Ultimately, however, it reminds us that fun is more valuable than 'facts'.

JOHN WOOD

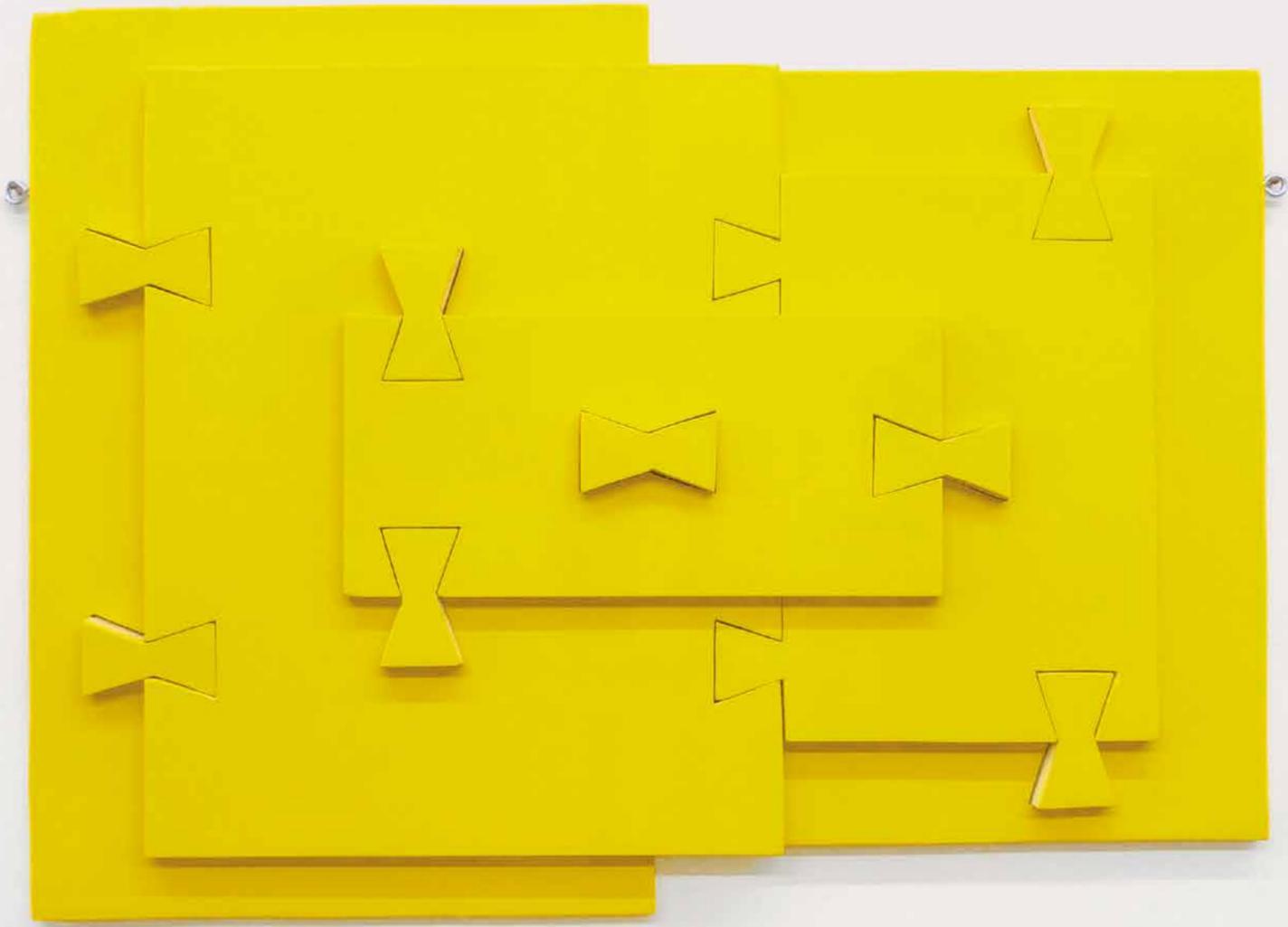


















STRAND GUT

Agnès Varda drehte zum Anlass ihres 80sten Geburtstags ein Selbstportrait und Rückblick auf ihr langes Schaffen. Der Film ›Les plages d'Agnès‹ beginnt an den Stränden von Sète, Ort ihrer Kindheit, und dort inszeniert sie eine buchstäbliche Bespiegelung, während Kamerateam und Assistenten diverse Spiegel in den Sand stellen.

In dem unveröffentlichten, weil nie gedrehten Film »Les plages de Rita« sieht man anfangs auch zwei Strandszenen, aber völlig anderer Natur. Es ist Sommer, Rita Hensen flaniert auch am Meer entlang, aber studiert mehr ihre Umgebung als ihre Biografie. Sie beobachtet Jungs beim Fußball-Kicken und schmunzelt über einen von ihnen, der offensichtlich am Ende eines langen Sommers erstmals sein T-Shirt ausgezogen hatte. Hauttöne und flüchtige Momente. Rita macht ein Foto. Eines. Ein Stück weiter am Ufer entlang diverser Trabantsiedlungen wird es leerer und sie beginnt Strandgut aufzuheben, zu betrachten und vereinzelt in ihren Beutel zu stecken. Spuren von Menschen, ein Schlüssel, Schuhe, Text-Schnipsel und Rätselhaftes und meist etwas, das eine spezielle Farbigkeit besitzt. Eine sehr präzise Auswahl, und nicht zuviel zum Schleppen in dem Stoffbeutel, den Rita mit links trägt. Darauf steht in warm gelb gedruckt: ROJO, Roadway Observation Society / 路上觀察学会.

Kurz darauf erscheinen wieder Menschengruppen am Sandstrand, und Rita erlebt ihr blaues Wunder: sechs Männer in den gleichen tintenblauen Latzhosen sitzen und stehen da und illustrieren diverse Möglichkeiten, Hosenträger zu platzieren. Eine Choreographie, die nicht zu verfeinern ist. In der Tiefe des Bildes flanieren noch andere wichtige Primärfarben an den Wellen entlang, und ein Mädchen in Strand-Camouflage wird fast übersehen.

Rita macht ein Foto, und macht noch ein Foto, weil das erste vielleicht nur geträumt war. Das dritte Foto weicht einem Grinsen, das die Gezeiten nicht abwartet, sondern gleich anschwillt zu einem lauten brausenden Lachen. Die Männer in den blauen Latzhosen drehen sich alle gleichzeitig um und wundern sich über das ›Danke dafür‹, das ihnen die lockige Dame zuruft, bevor sie ausatmet und davonwandert.

Ein paar Szenen später im Film sieht man Frau Hensen an einem Tisch sitzen, ihr gegenüber ein Obsthändler. Er legt Früchte auf den Tisch. Rita platziert einen Notizzettel, der sich als Postkarte tarnt. Darauf zeichnet sie Linien, eine Art Wegbeschreibung vielleicht, Topografisches zur Orientierung, für weitere Wege oder Umwege. Kurven. »Zeichnen Sie mein Obst?« fragt der Herr zögerlich. »Ich zeichne sehr gerne Obst, aber dies hier ist etwas anderes« antwortet Rita. »Schön« flüstert der Mann, »Ich hasse Obst, ich war mal Fischer, aber Fische gibt's keine mehr«, und der Anker auf seinem Oberarm wirkte entsprechend faltig und traurig. Dann lüpfte er sein T-Shirt und zeigte Rita seine Bauch-Tattoos. ›Komischer Tag‹ stand da kreisrund um den Nabel gestochen unscharf. Rita kippte den Kopf im Uhrzeigersinn, kniff die Augen zusammen und las, und las nochmal, und nach drittem Lesen sagte sie: »Ich mag auch kein Obst.«

Sie lächelte, hatte apfelrote Backen und verschluckte einen Gedanken: jetzt hab ich dreimal gelesen, mein Kopf war mir voraus geeilt, und ich konnte zweimal deutlich ›Kosmischer Teig‹ lesen.

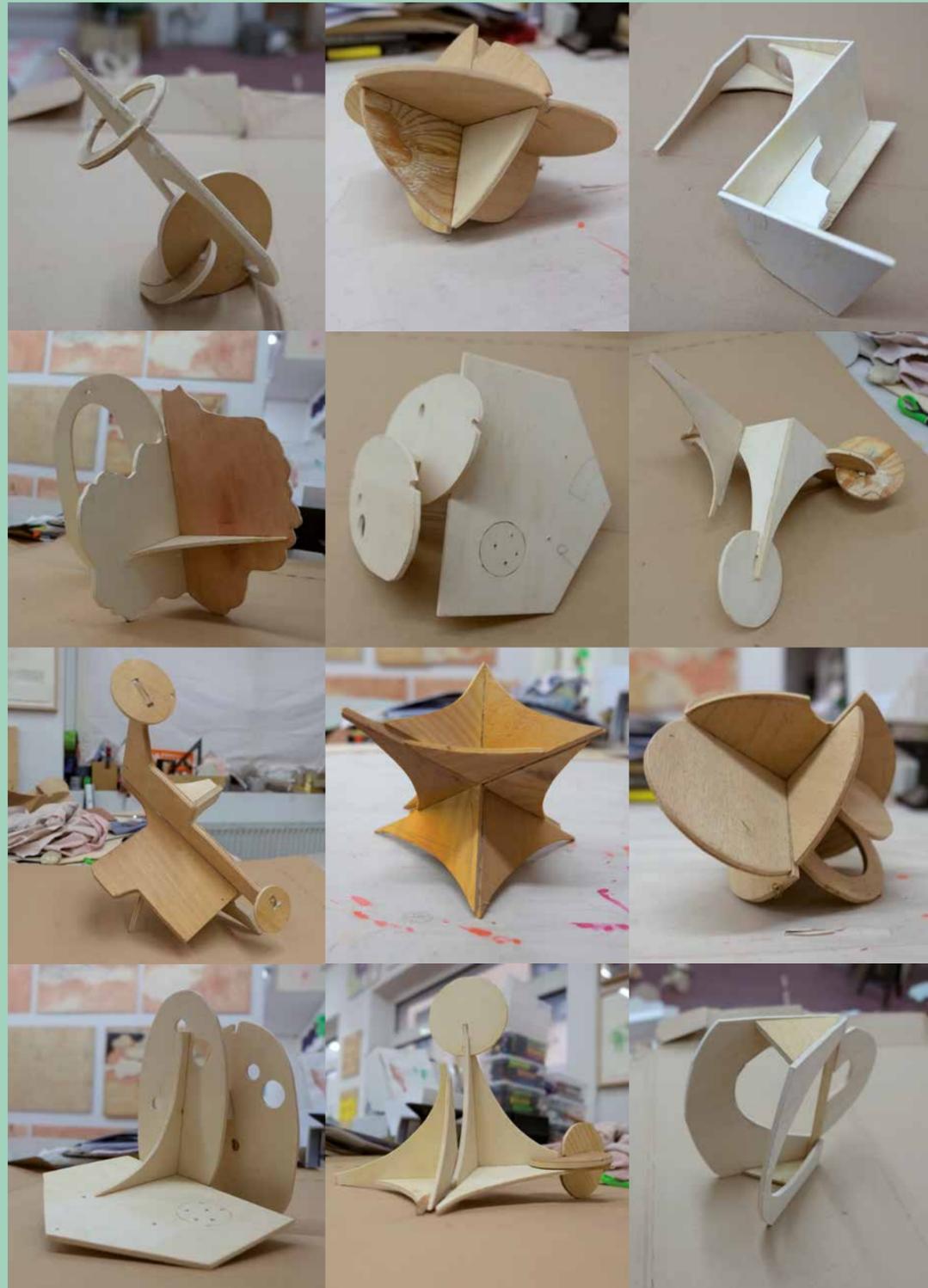
›Danke dafür‹ war das Ende dieses Dialogs, und das Ende eines langen, wundersam komischen Tages am Strand.

Im Abspann von ›Les plages de Rita‹ läuft ein Zitat von Varda durchs licht-schwarze Bild:

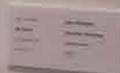
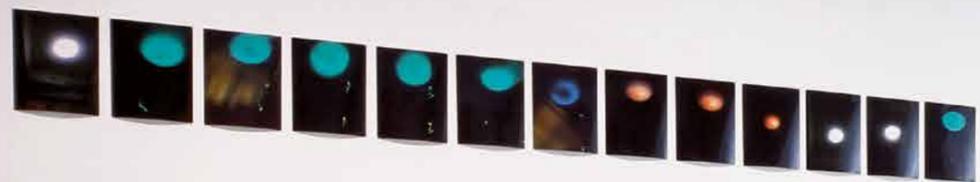
›You have to invent life.‹

Fin.

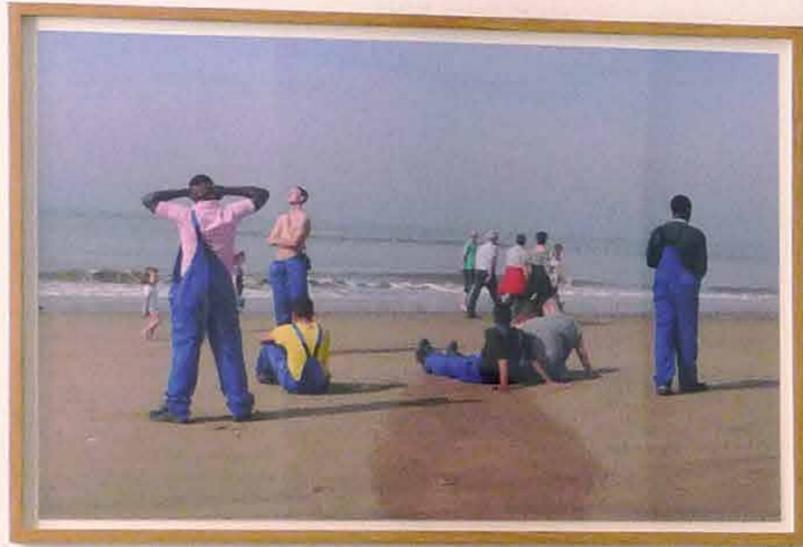
JÖRG KOOPMANN

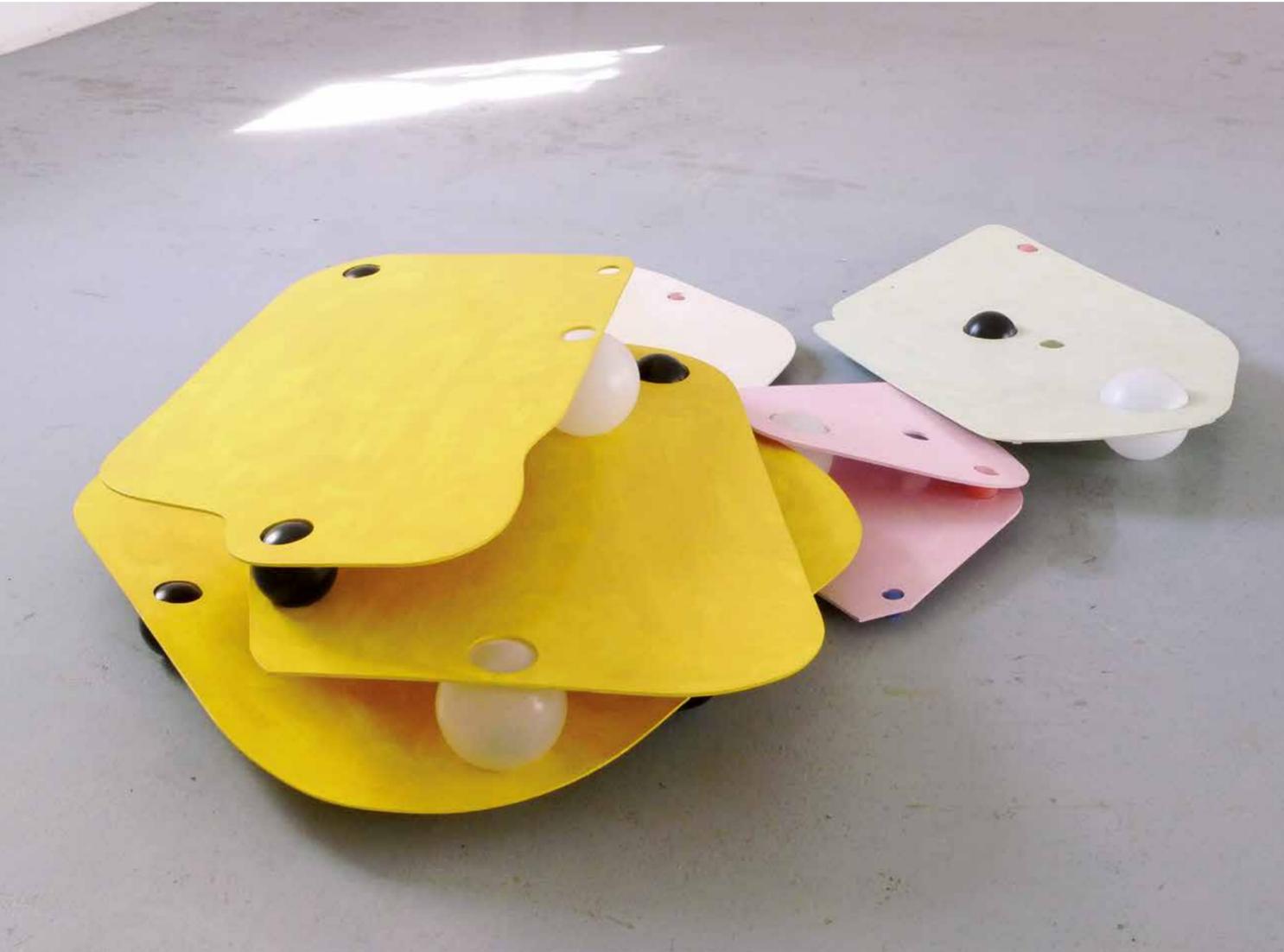












ALLES, WAS DER FALL IST

Wichtiges geschieht, wenn Kunst uns ohne offensichtlichen Grund zum Lächeln bringt. Kann Kunst also heilen? Für mich sind Rita Hensens Arbeiten wie eine spielerische Atempause von den visionslosen Schrecken des 21. Jahrhunderts. Das soll nicht heißen, ihr Werk sei schamanisch im populären extravaganen Sinn des Wortes. In der Tat, was entwaffnend ist an Hensens Bildern und Formen, ist ihre achtsame Sachlichkeit. Aber warum könnte die Idee des schamanischen Heilens von Bedeutung sein für dieses Werk? Hinter dem Verb ›heilen‹ steht nichts anderes als die Idee, Dinge ›ganz‹ zu machen. Das mag fast nach New Age klingen in einer Zeit, die von einer auf Überwachung beruhenden Wissenschaft bestimmt wird. Ist es nicht ironisch, dass wir uns für den Begriff der ›Konnektivität‹ zu begeistern scheinen, obwohl wir in einer Welt leben, die zutiefst abgekoppelt ist von sich selbst?

Im 21. Jahrhundert hat der technologische Pragmatismus die Magie des Schamanismus verdrängt. Wenn wir das Wort ›Wunder‹ überhaupt verwenden, dann bezieht es sich wahrscheinlich auf ein von der Pharmaindustrie erfundenes ›Heilmittel‹. Wir leben jetzt in einer Sci-Fi-Zukunft, von der wir dachten, sie würde niemals eintreten. Wir verkehren mit getarnten Robotern, die – so wird uns gesagt – schon schlauer sind als wir. Herrschaft wird organisiert über finanzielle Pfänder, die keine physische Präsenz haben. Kinder schauen Filme auf tragbaren Bildschirmen, so können sie ihren Eltern helfen, die richtigen Produkte zu wählen. Selbstverständlich werden alle Mitteilungen, ob bewusst oder unbewusst, überwacht und abgefangen, falls sie das Produkt oder die Überzeugung, die sie verkaufen wollen, ungenau darstellen oder verdrehen. Mittlerweile schwärmen Insekten nicht mehr um Laternenmasten. Der Erdboden wird dünner. Lebewesen verschwinden.

Es wird immer deutlicher, dass unsere ›Ganzheit‹ weit über die physischen Organe und Nervenbahnen des menschlichen Körpers hinausgeht. Schon eine rasche Überprüfung der lokalen Ökosysteme würde einen Hinweis auf unsere komplexe Vernetzung geben. Unglücklicherweise haben die modernen Gesellschaften gelernt zu überleben, indem sie das Ganze zerteilt und die Verantwortung für die Teile auf ihre jeweiligen Silos der professionellen Praxis verteilt haben. Glücklicherweise gelten die Grenzen des Denkens, die dazu führen, dass Ärzte, Politiker, Gesetzgeber und Ökonomen unterschiedlich denken, nicht für Künstler. Obwohl sie keine Macht haben, sind Künstler ermächtigt, neue und unbeschreibliche ›Falten‹ im Stoff des Universums zu schaffen. In Rita Hensens Fall bedeutet dies das Orchestrieren neuer Konfigurationen von Namen, Materialien, Symbolen, Formen und Beziehungen. Manchmal offenbaren diese Assemblagen bisher nicht gesehene Zusammenhänge, die die Welt, wie wir sie kennen, aufrechterhalten.

Vor hundert Jahren injizierten Dadaisten, Surrealisten und Pataphysiker radikale Störungen in eine verrückte Welt. Heute sind wir nicht mehr schockiert über das unvereinbare Nebeneinander von Alltagsgegenständen. Obwohl diese Erfahrungen

unsere Augen für neue Dinge öffneten, haben wir immer noch kein Auge für die spielerischen Wege, die Kunst und Wissenschaft näher zusammenbringen könnten. Wenn die Imagination erlahmt, schauen wir vertraute Dinge vielleicht an, ohne sie zu sehen.

Eine berühmte Geschichte erzählt von Schiffen, die einfach zu groß waren, um sie zu sehen. Und obwohl Skeptiker dies als Mär abtun, sprechen Historiker von einem Vorfall mit Captain Cooks Galeone ›The Endeavour‹ im Jahr 1770. Laut dem Tagebucheintrag eines Besatzungsmitglieds bemerkten die am Strand arbeitenden Fischer das zweiunddreißig Meter lange Schiff nicht, obwohl es sehr nah am Meeresufer entlang fuhr. Das ist ein klassisches Beispiel für das, was Sigmund Freud als das ›Unheimliche‹ bezeichnet.

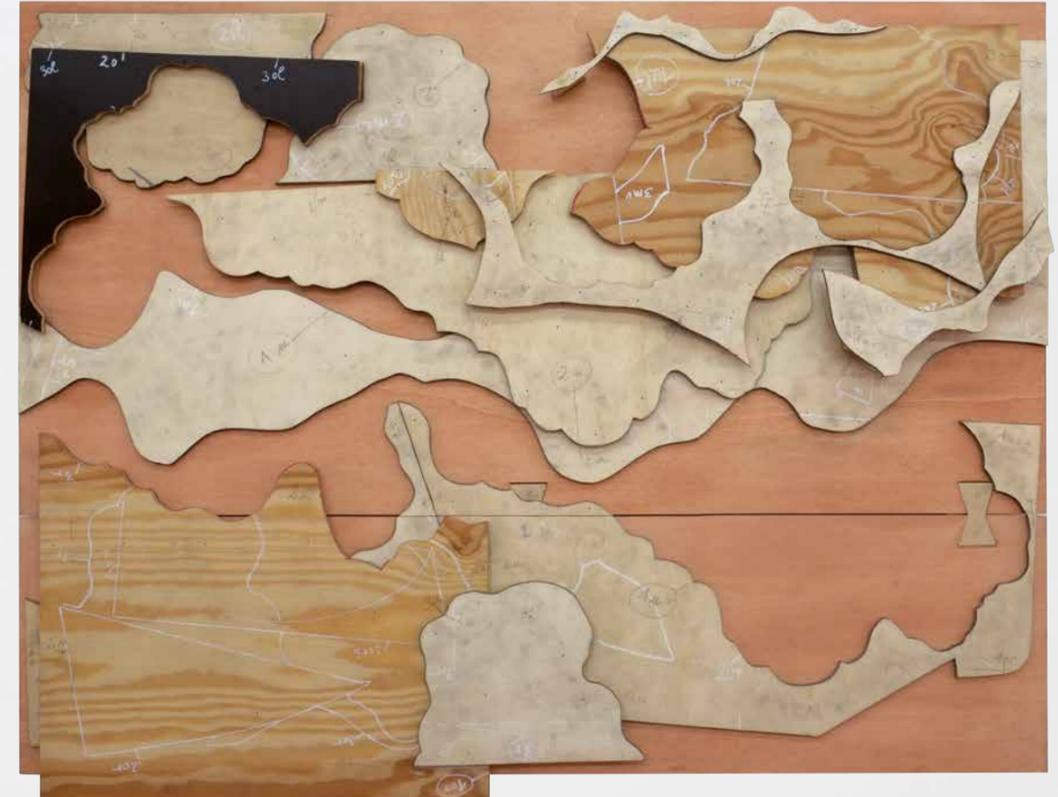
Unsere Blindheit gegenüber der natürlichen Welt erstreckt sich auch auf das, was wir zu unserer Nahrung zählen und wie wir sie uns aneignen. Auf ökologischer Ebene kann die Benennung von Dingen wichtig sein. Ohne Namen würde uns kaum auffallen, wenn eine von ähnlich aussehenden Arten ausstirbt. Die Tragödie des ›Fischstäbchens‹ rührt daher, dass wir weniger als zwölf Prozent aller Meerestiere benannt haben und deshalb nicht sagen können, ob wir gefährdete Arten essen oder nicht. Einige meiner Lieblingsstücke in Hensens Werk lassen mich nach den konzeptuellen ›Blinden Flecken‹ suchen, die sowohl jenseits des Sensoriums als auch zwischen Gefühl und Verstand existieren. Der ›Stern‹ (Seite 9) zum Beispiel, wagt sich zwischen verschiedene Realitäten von Form, Sprache und Maß. Zunächst einmal ist ein ›Starfish‹ (deutsch: Seestern) trotz seines Namens kein Fisch. In Hensens Skulptur existiert er sowohl im biologischen als auch im stellaren Bereich. Ist es nicht unheimlich?, auch wenn wir mit ›Starfish‹ und Oktopus vertraut sein mögen, es fällt uns trotzdem schwer, sie in eine Genealogie der Lebewesen einzuordnen, was eine Nähe zu ihnen schaffen würde.

Am Anfang von Wittgensteins berühmtem Buch ›Tractatus logico-philosophicus‹ steht die kühne Behauptung: »Die Welt ist alles, was der Fall ist.« Das impliziert, es gibt ›unaussprechlich Mögliches‹, das im Schatten rationalen Denkens lauert. Philosophen mögen Landkarten des Denkbaren entwerfen, Künstler aber führen uns zu den besonderen Orten auf diesen Karten. Wo David Lynch und Franz Kafka zum Beispiel den blinden Fleck zwischen Wachen und Träumen untersuchen, gestaltet Lewis Carroll paradoxe Räume zwischen der Logik der Mathematik und kindlicher Magie. Dies ist eine fröhliche Schau, die ihren Ursprung in Hensens persönlichem Leben und Erfahrungen zu haben scheint. Gleichwohl stellt sich auch ein Gefühl der Freude am geschickten Jonglieren mit physischen Formen, Worten und Gegenständen ein. Wenn das Lächeln über uns kommt, liegt es vielleicht daran, dass das Werk zwischen Spielerischem und Ernstem schwebt. Letztendlich allerdings erinnert es uns daran, dass Freude mehr wert ist als Fakten.

JOHN WOOD Übersetzt von Herbi Fell















AI RITA RAIT...

hmiergeln ans Nichtschmiegen
 elenksvermögene Strassenschüsse am Schnapprand,
 Streichen oder EinStrich unter gründelnd

honestin in der Restegrube \ Recycling und
 cing verhäddern sich fahrlässig locker angelehnt an
 en — reflexen die Paradigigmenwechsel-Paradeure
 Masadeure

art am Arparat
 ngezettelt weiterzotteln, die Stolpersteine hutsam
 ammeln, legen, lecken, sortieren, unsortieren,
 eren, rotieren, transmedialisieren, realphrasieren,
 n, refragmentariesieren, kolportieren, kombinieren,
 en\Tische kitzeln, witzeln

s Lapsus =
 k Sein < lassen
 ession mit den Stoffen, ob Text, ob Klecks, ob Keks
 t's und nur obtimal mit Knacks
 h mit Knix

Giovanna Gabbia

TRA

...sch
 Unge
 ein S

—
 Meth
 Bicyc
 Ikon

+ -H
 Appa
 So an
 aufsa

notie
 ieren
 niere

Lapis
 glück
 Prose
 steht
 & ich

Die Fluxus-Bewegung war schon Teil der Geschichte, als diese Blüte ins Bewusstsein der 20-jährigen Hensen trat. Zwei weitere Helden, beide Belgier, Broodthaers und Magritte, mit diesen teilte sie die Freude an Literatur und Sprache. Keine Zweifel, dass die Hensen das verstand und davon angeregt und beeinflusst wurde.

In ihrem Umfeld wird lebhaft darüber diskutiert und argumentiert, das gibt ihr Kraft, sich voll und ganz diesem Abenteuer hinzugeben.

Immer auf der Suche nach Gleichgesinnten, mutig und nach allen Seiten offen, stellt sich die Hensen dem Unbekannten.

Aufgewachsen ist die Hensen auf einem Bauernhof im flachen Rheinland, der Ursprung ihres mentalen Reichtums.

Originalität und Einzigartigkeit zeichnen ihren Charakter aus, eine Mischung aus Kargheit und freiem Denken bestimmen ihr Vorgehen.

Fasziniert betrachtet man die Freiheit in den Ergebnissen, vergebens ist die Suche nach dem Schlüssel in ihrem Werk.

Wenn die Hensen das Atelier betritt und hinter sich die Tür schließt, beherrscht sie das Leben durch Entbehnung.

Ehrlichkeit geht vor jedem Trick, das erfordert einen wachen Blick auf die Realität. Grenzen und Hindernisse lösen sich in Potenz und Originalität auf. Ein Abstand zum Zeitgeist zeichnet ihr Werk aus, frei von modischen Kapriolen.

Basis ihrer Kunst ist eine menschliche Erfahrung. Die menschliche Existenz steht im Mittelpunkt. Dieser Ansatz ist von unschätzbbarer Bedeutung. Gerade heute, wo wir in Endlosschleifen mit der Simulation einer „lebendigen Erfahrung“ konfrontiert sind. Künstler sind seltsam, aber summiert man die Ergebnisse, sind sie nicht seltsamer als Bankiers.

Die

Welt IMI PRAMIN

beherrschen

indem

man

sie

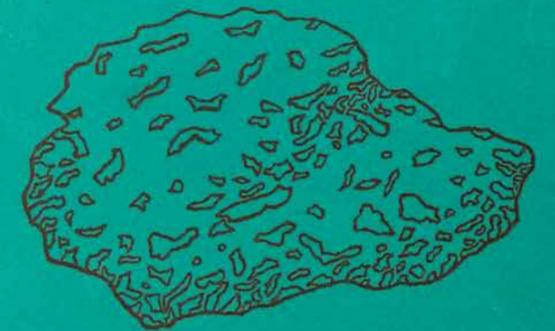
entbehrt





Was alles von oben herunterfallen und einen möglicherweise treffen kann.

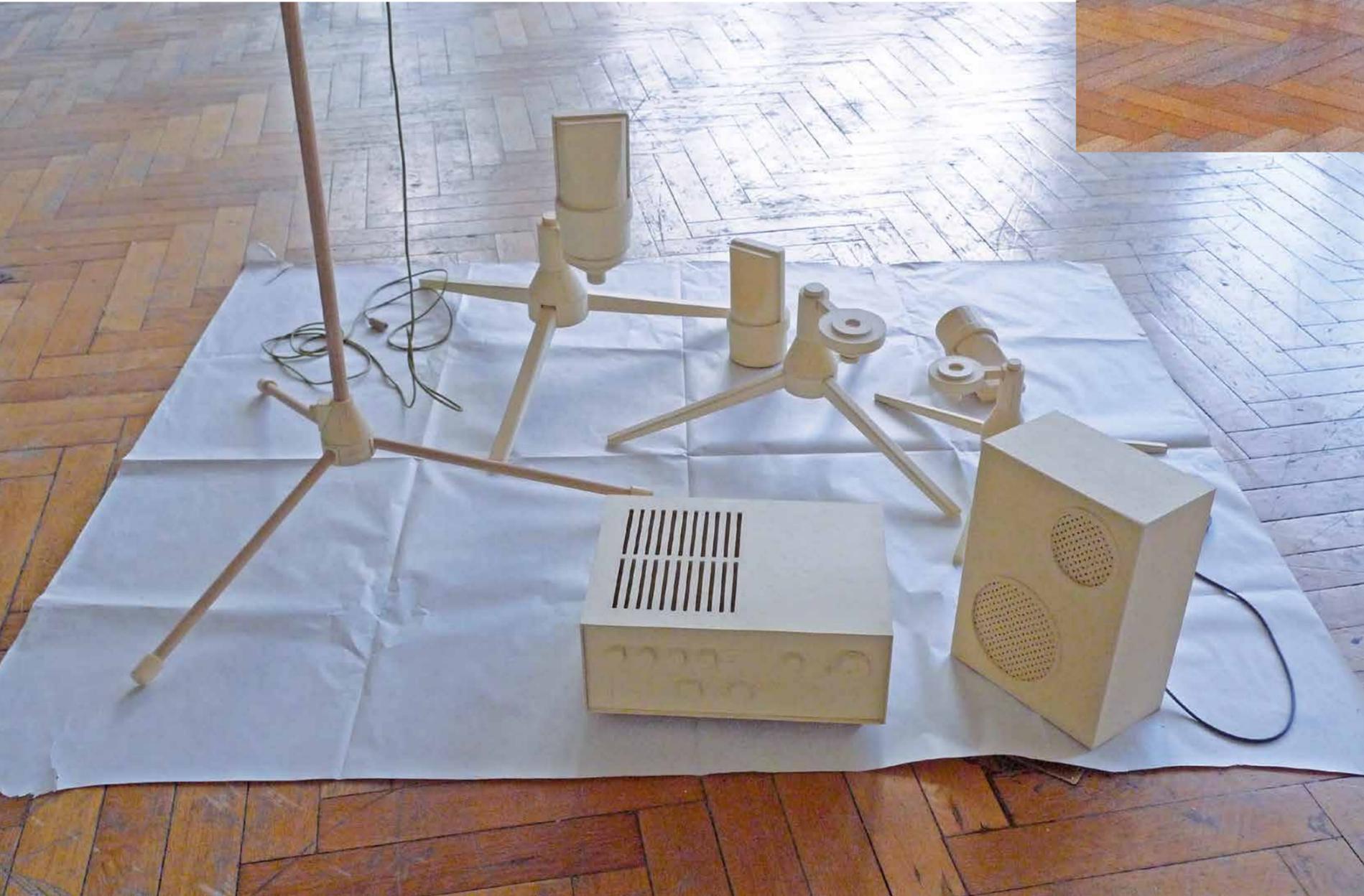
Im Umkleideraum des Freibades sagte eine ältere Frau zur anderen: "Sie! Da ist mir gestern eine Eichel auf den Rücken gefallen. Es tat weh, als wäre es ein Stein gewesen." Daraufhin die andere: "Ja, verrückt! Da hörte ich gestern im Radio, daß einem Mann ein Meteorit in den Garten fiel, einen Meter vor seine Füße. Er hätte tot sein können."



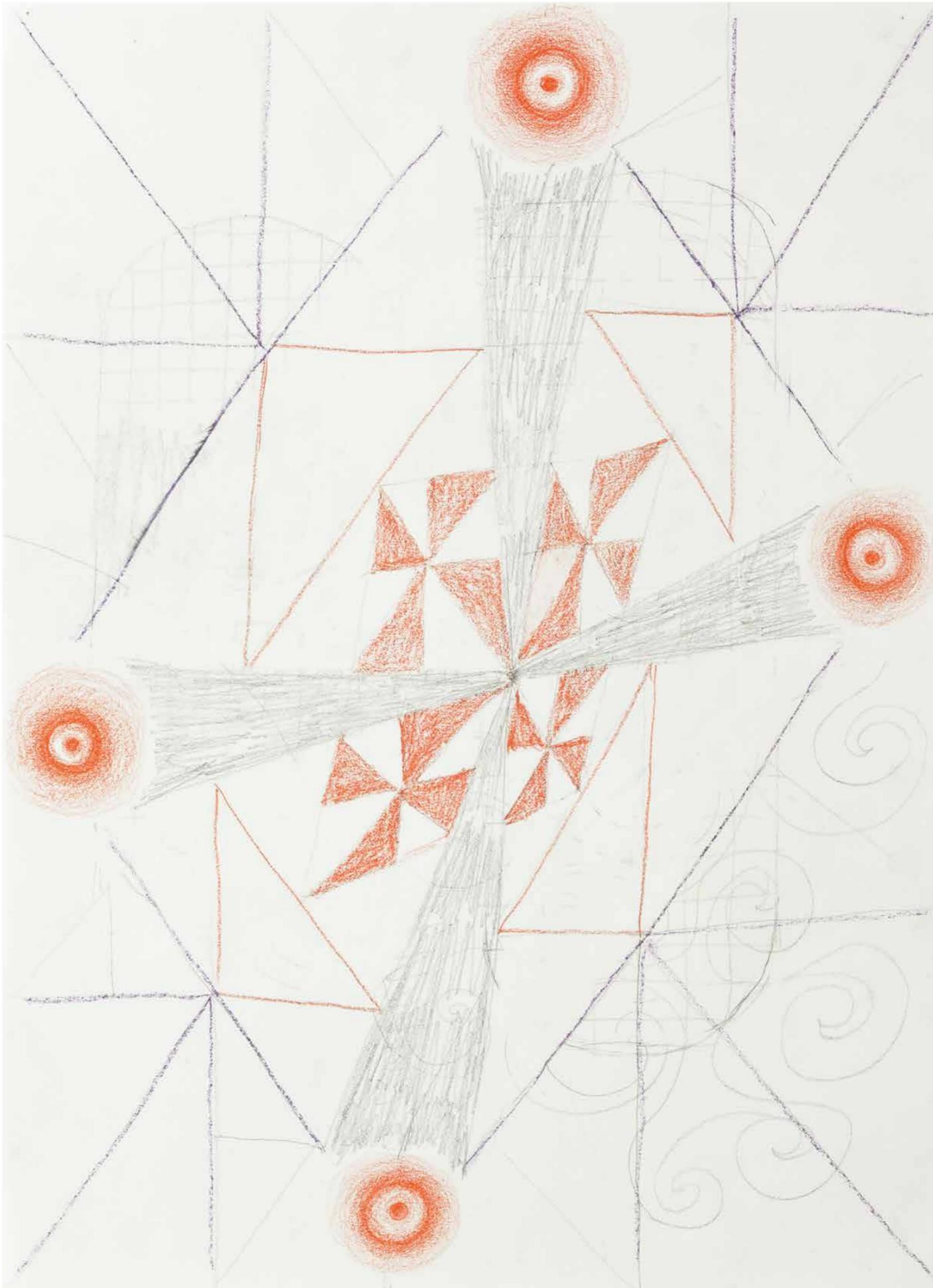


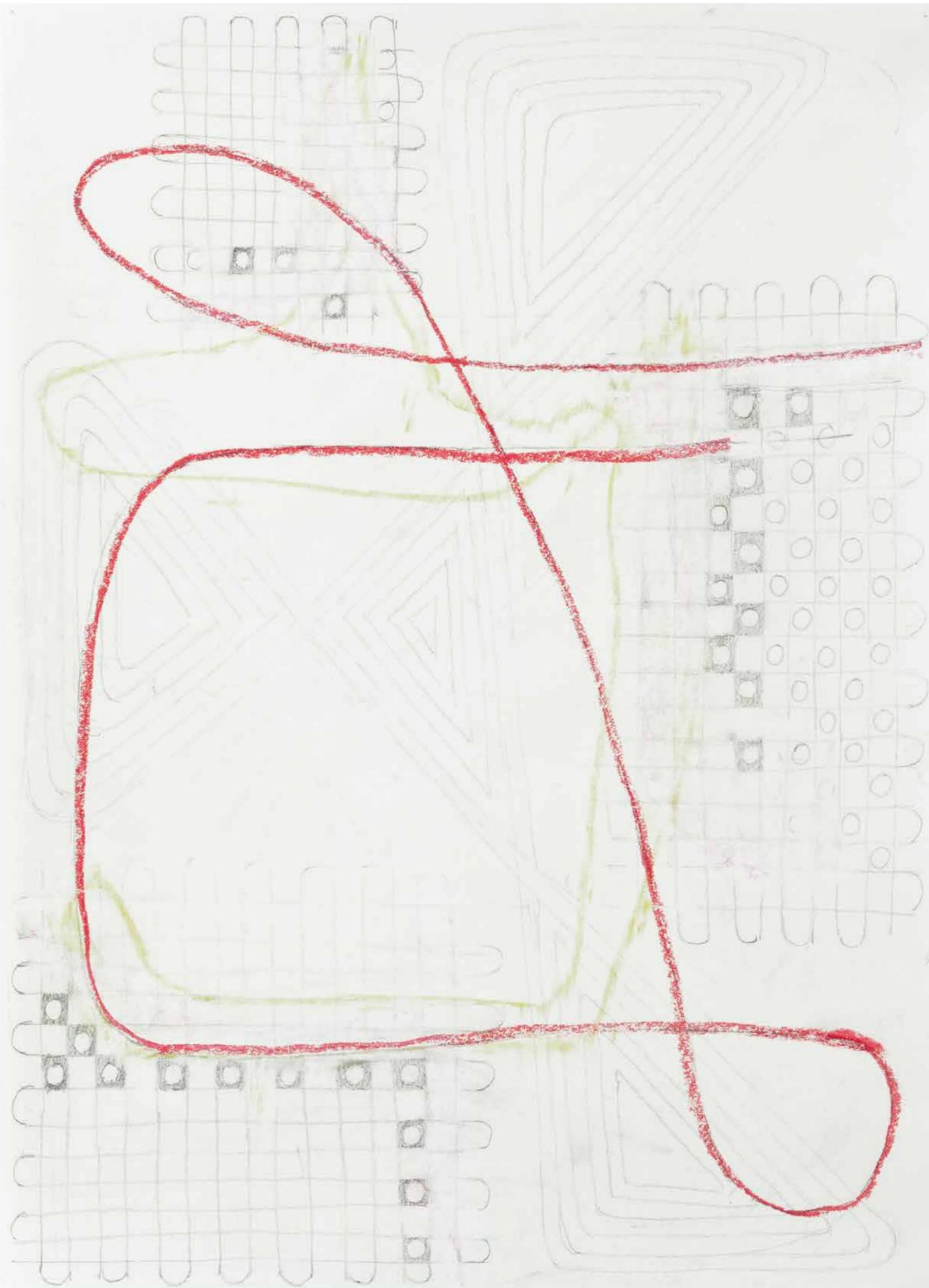
ALL ITEMS
RETURNED TO
THE SELLER UNLESS
NOTED
ALL Cash Payments
ONLY - NO CREDIT
PLEASE SHOW UP ON THE
DATE - PLEASE NO CANCELS
THANK YOU!

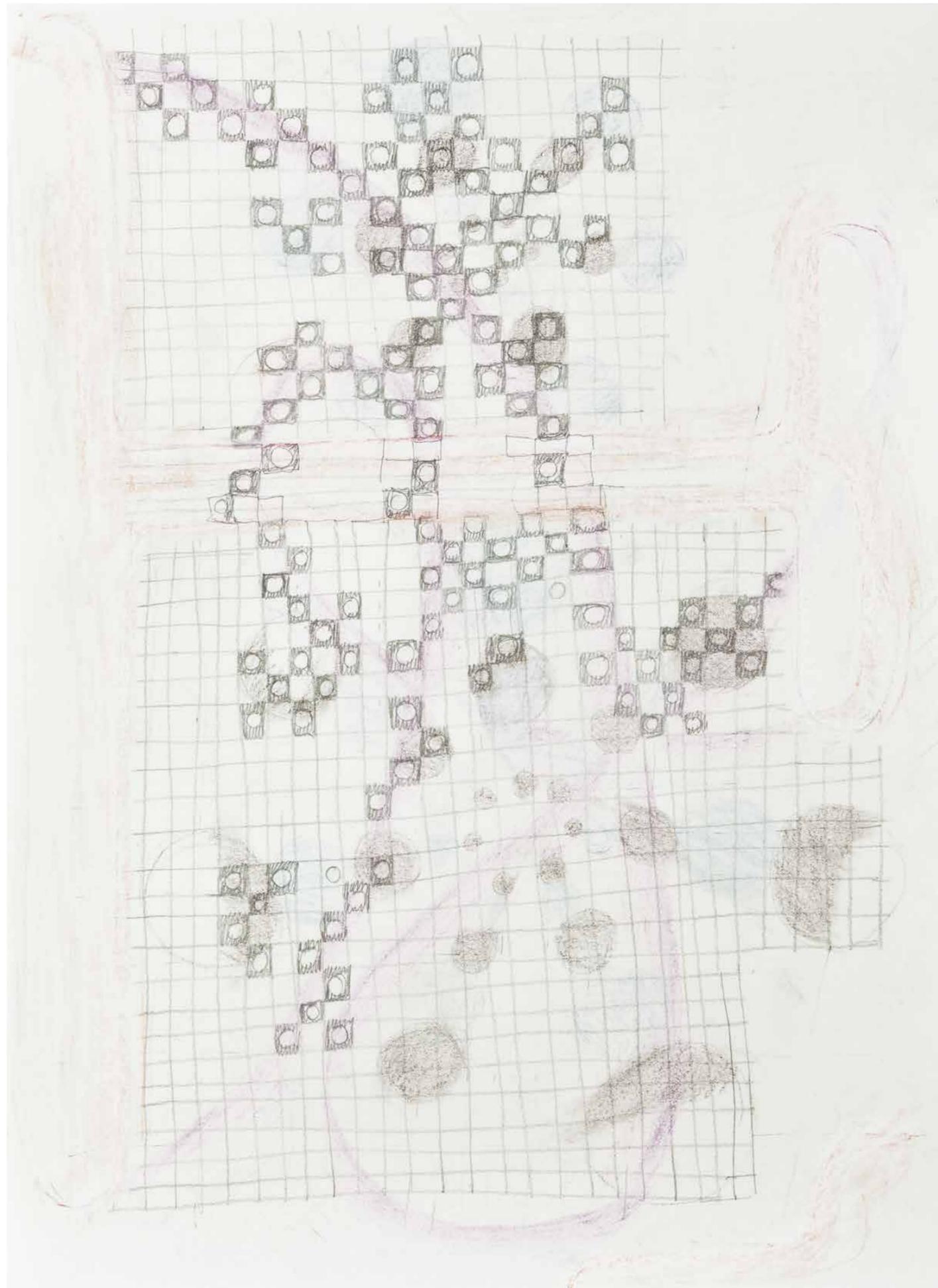
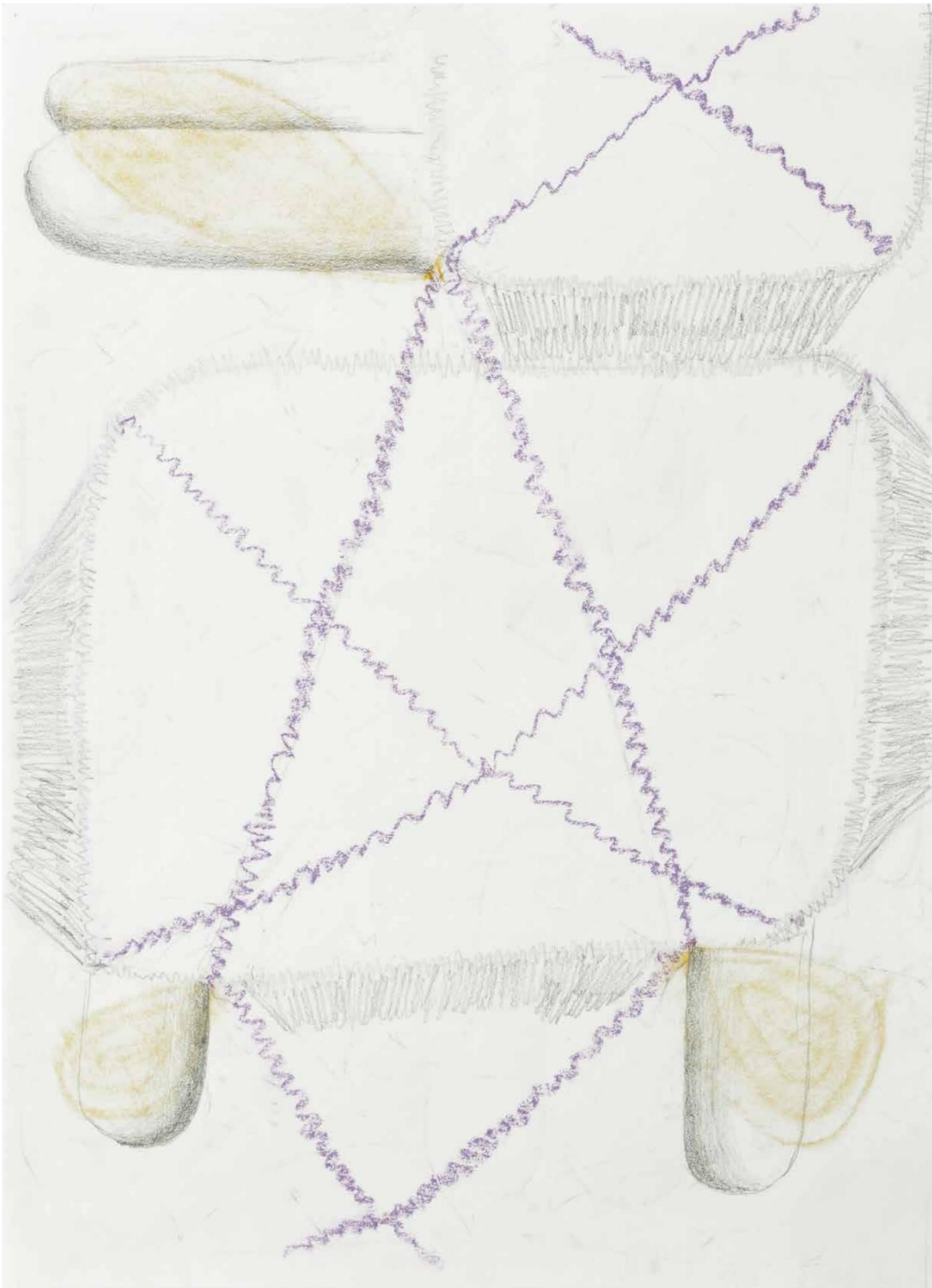
同御可是

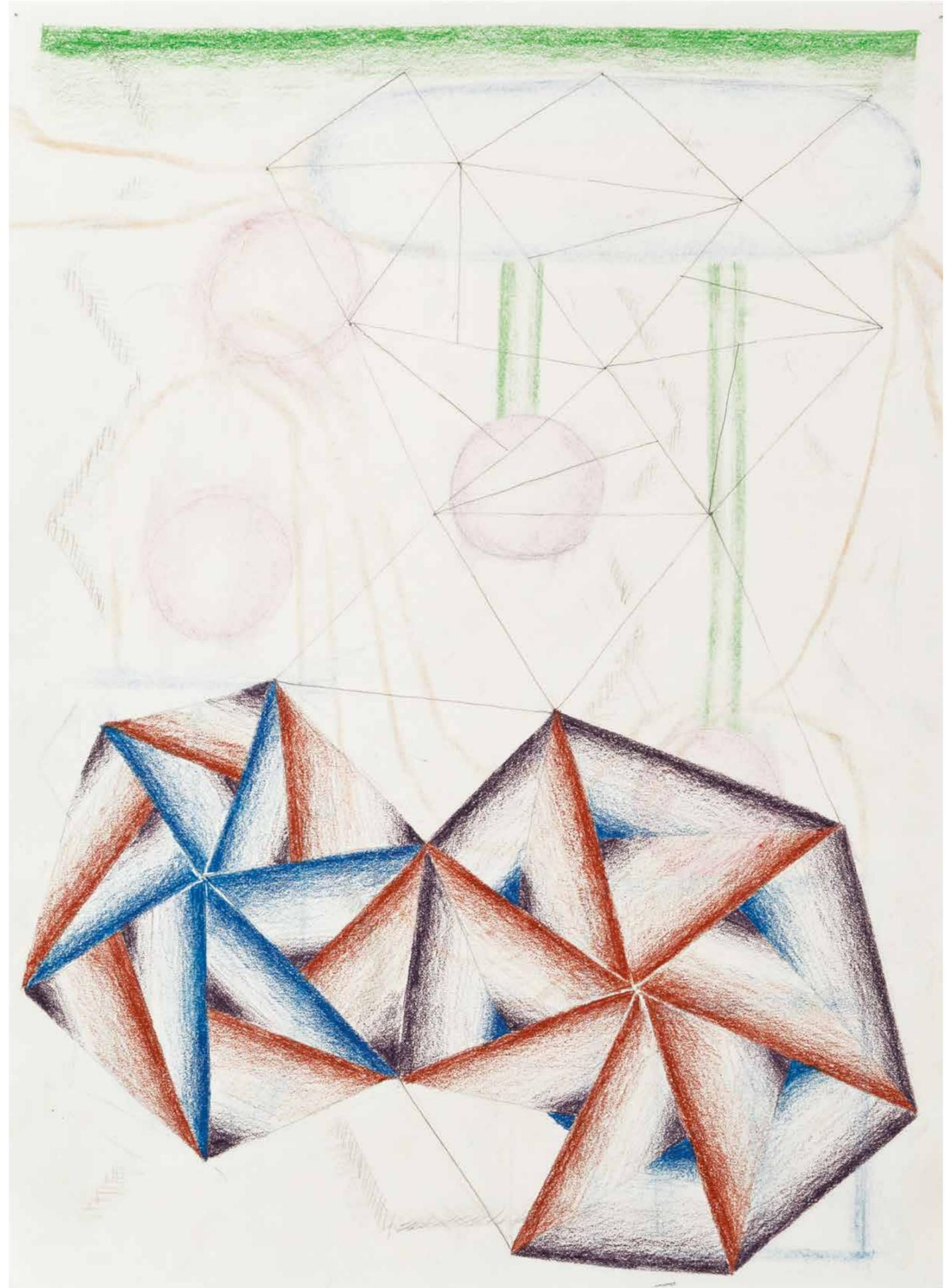
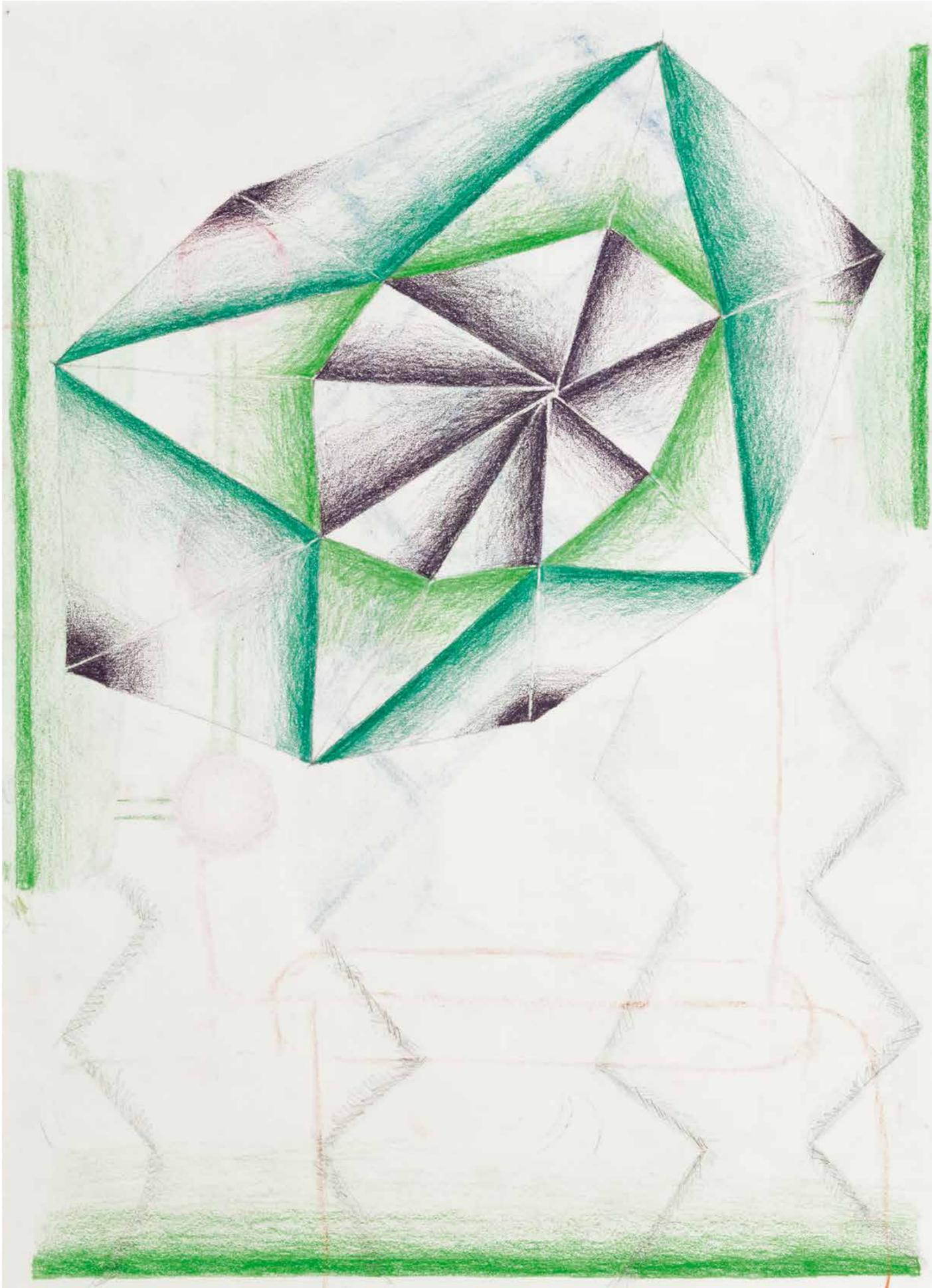


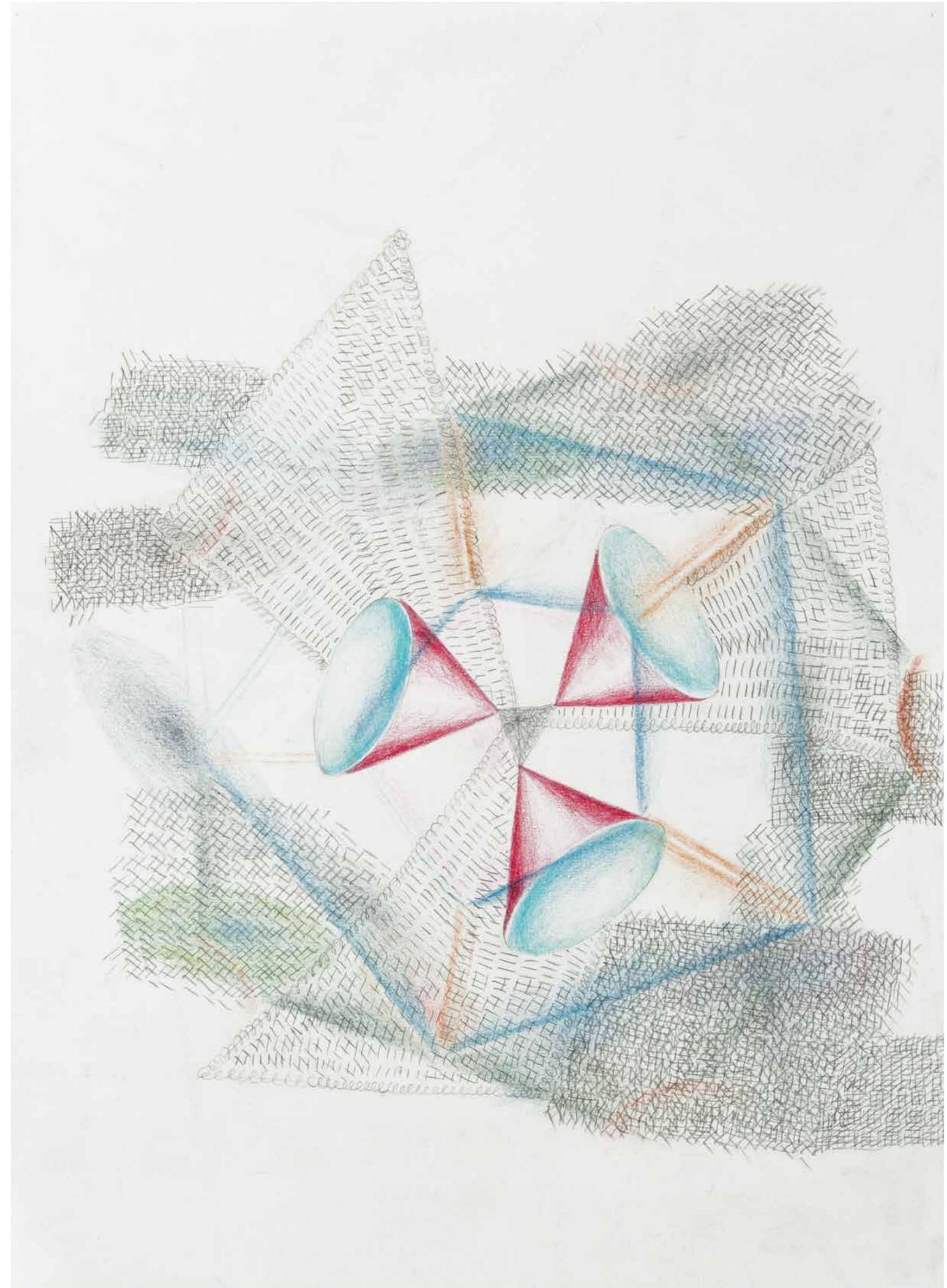
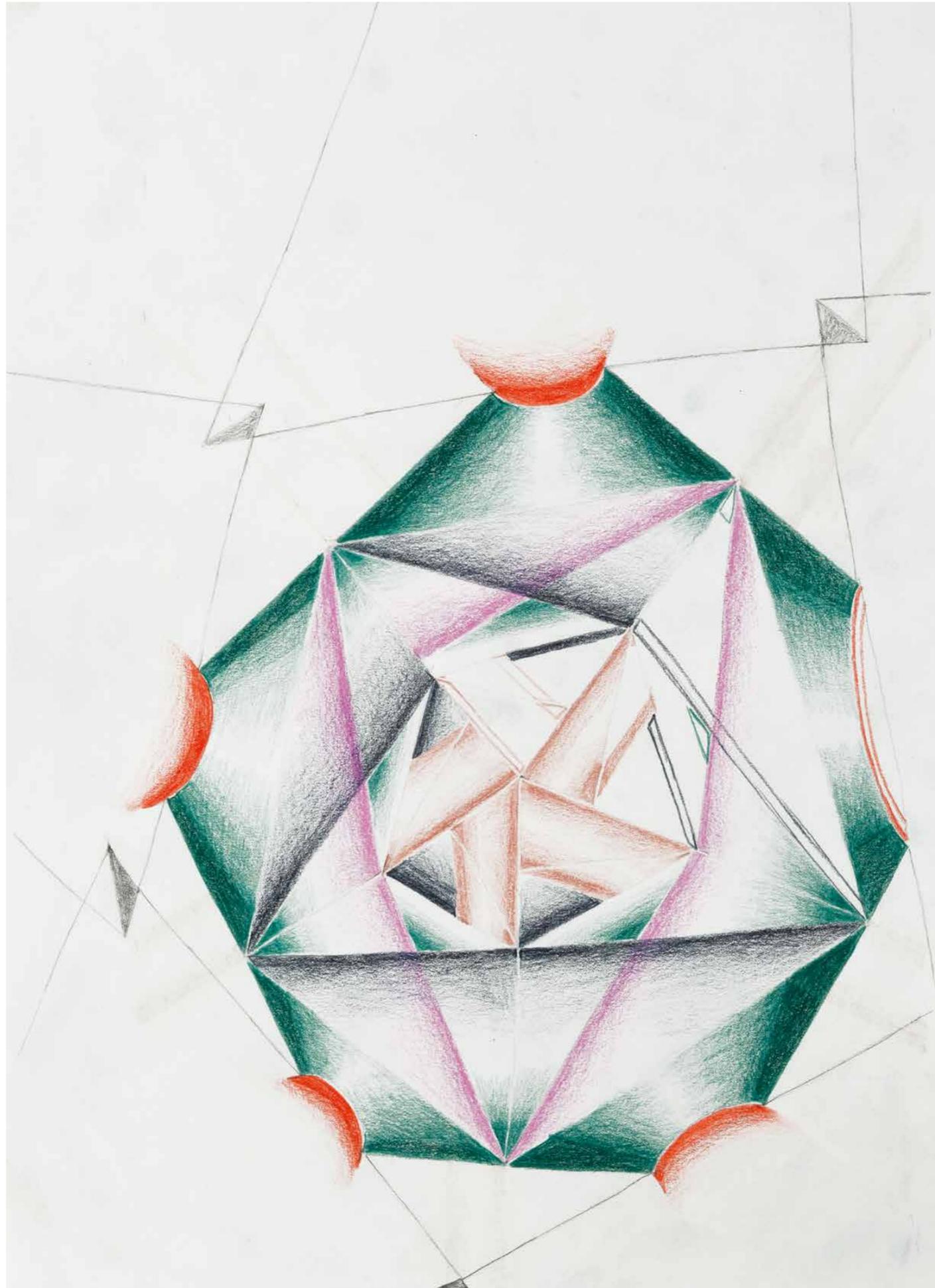


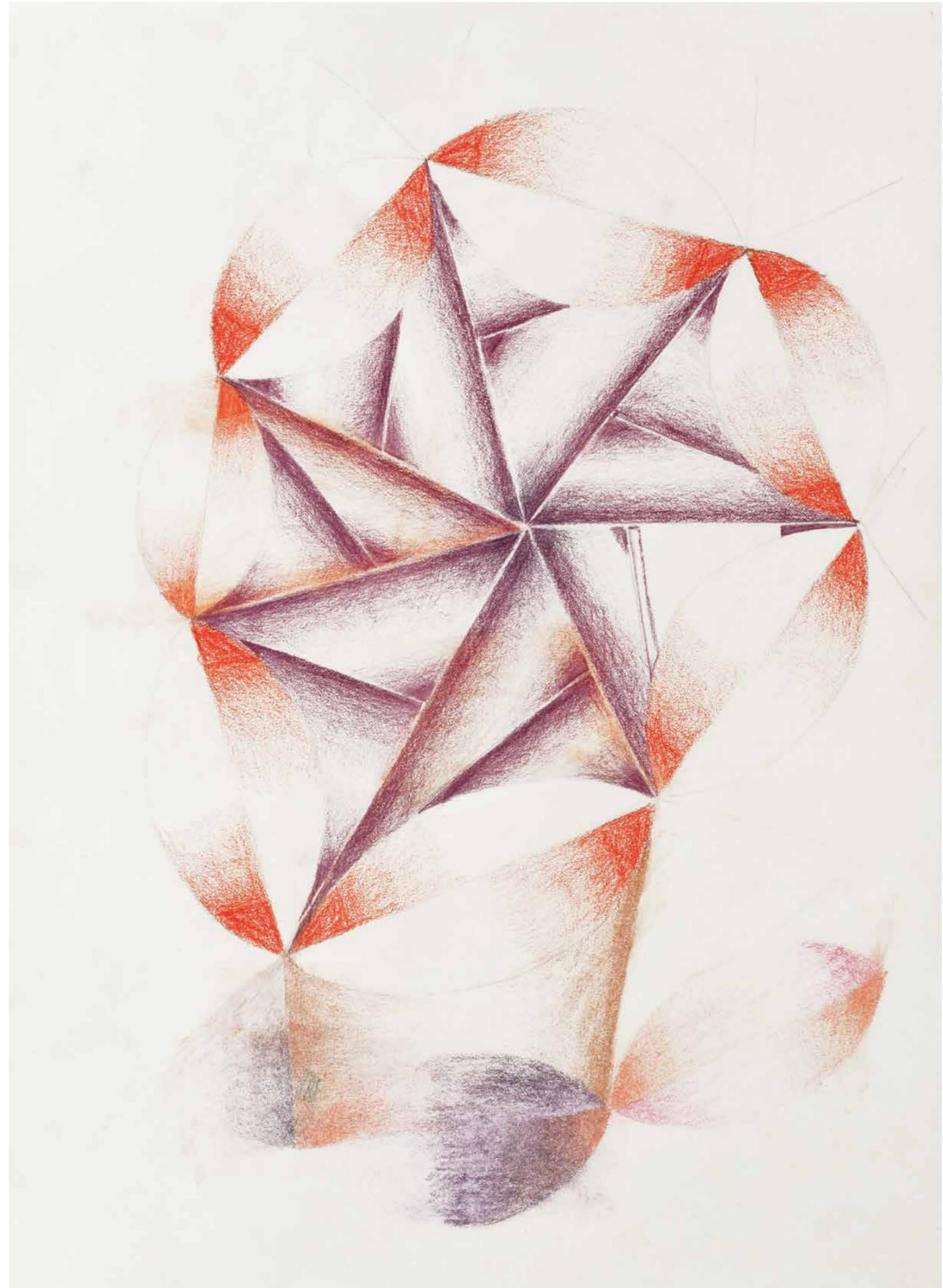
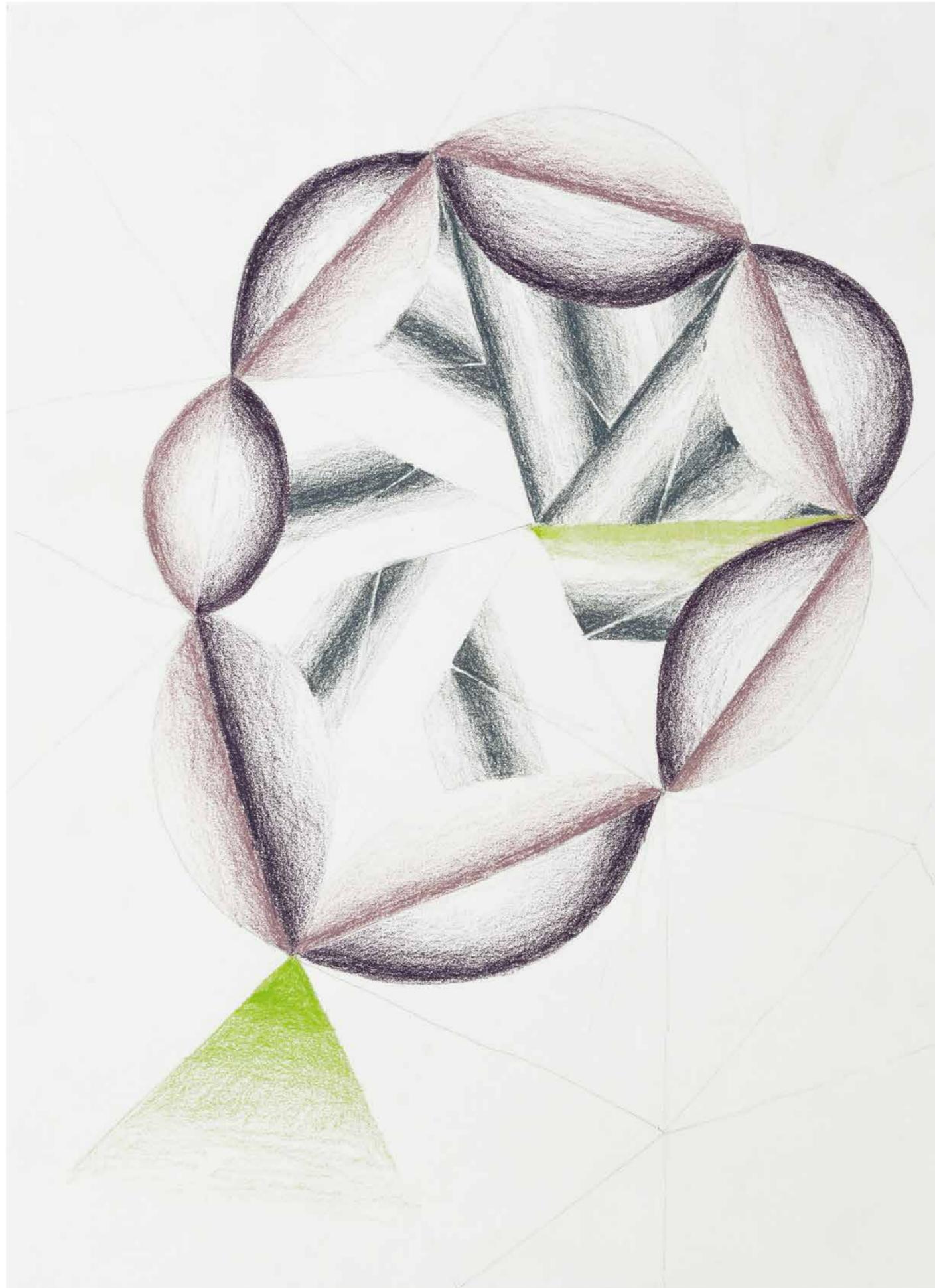


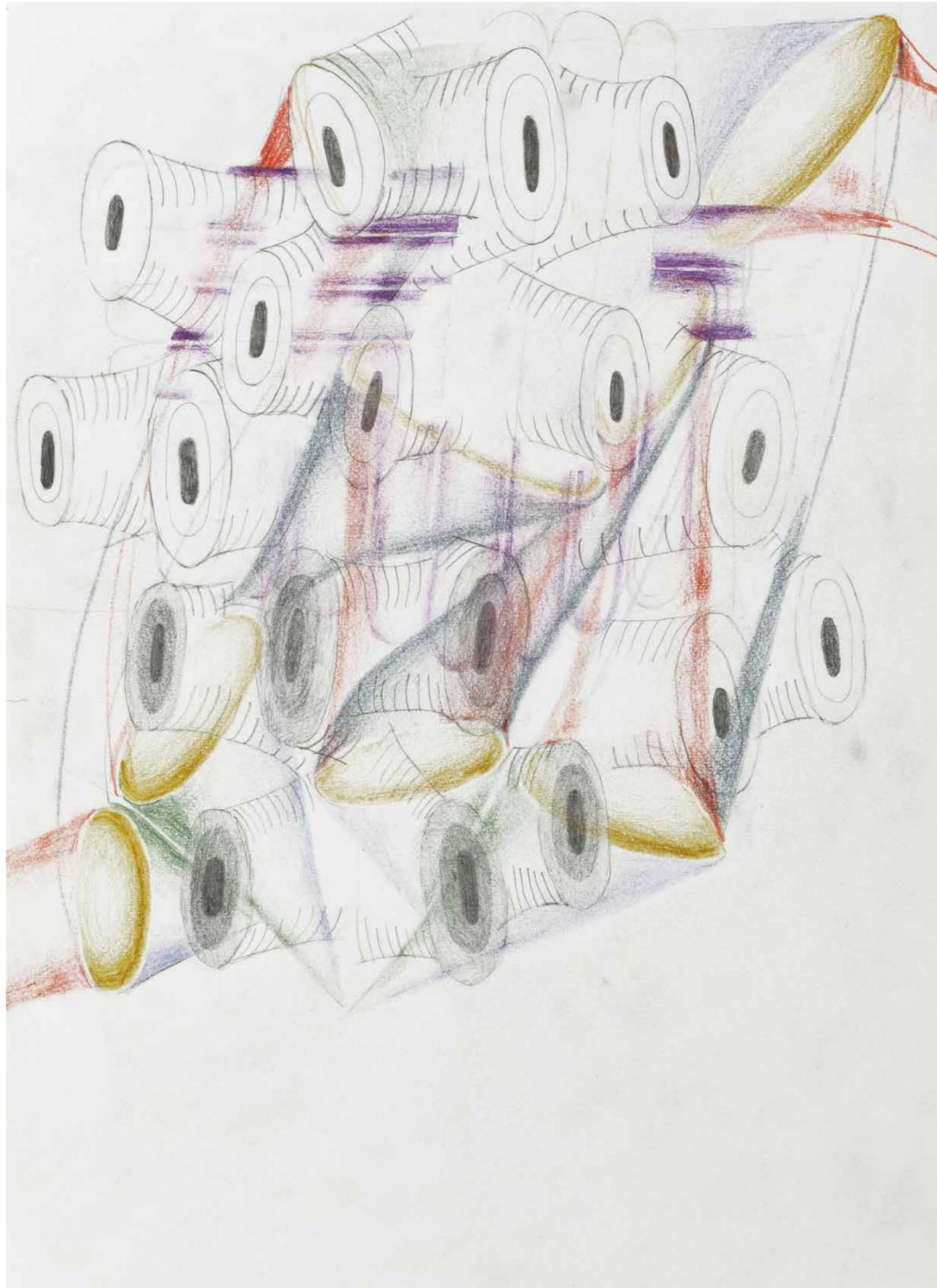


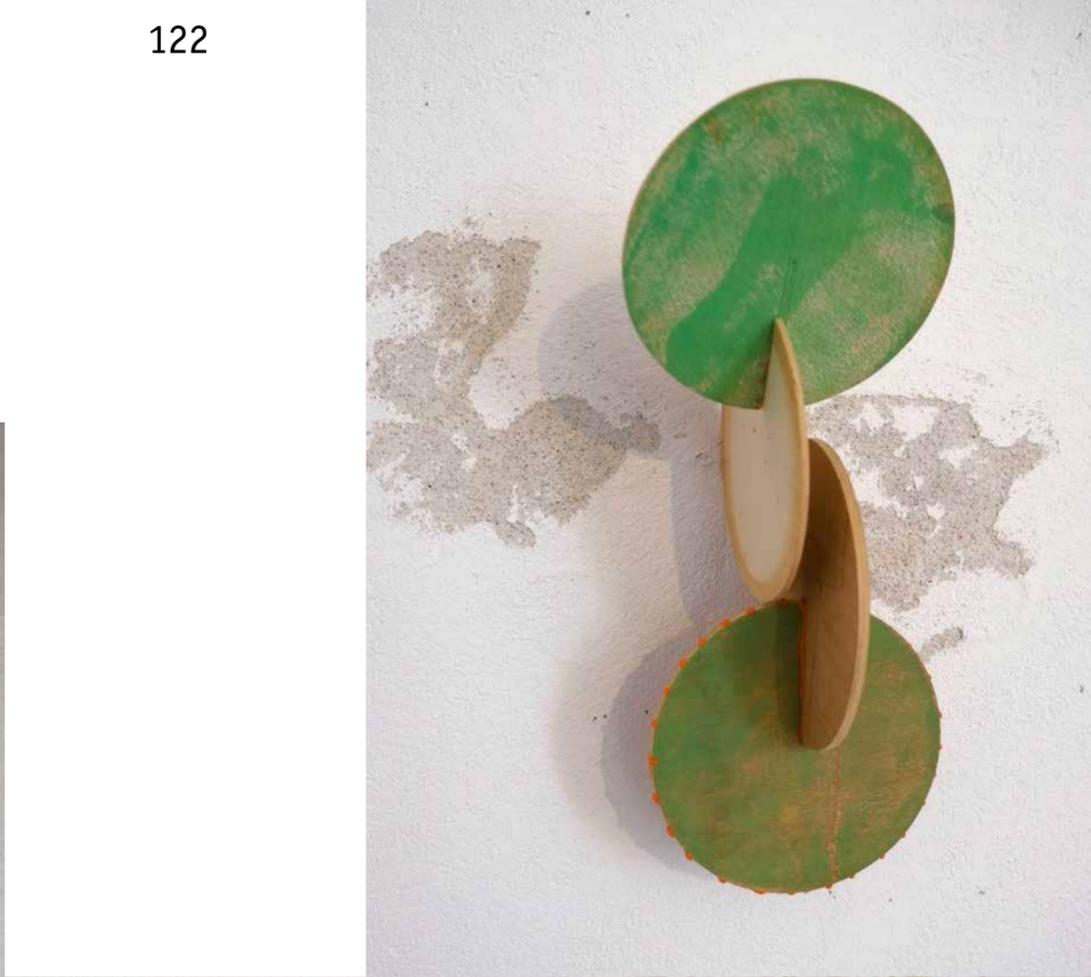












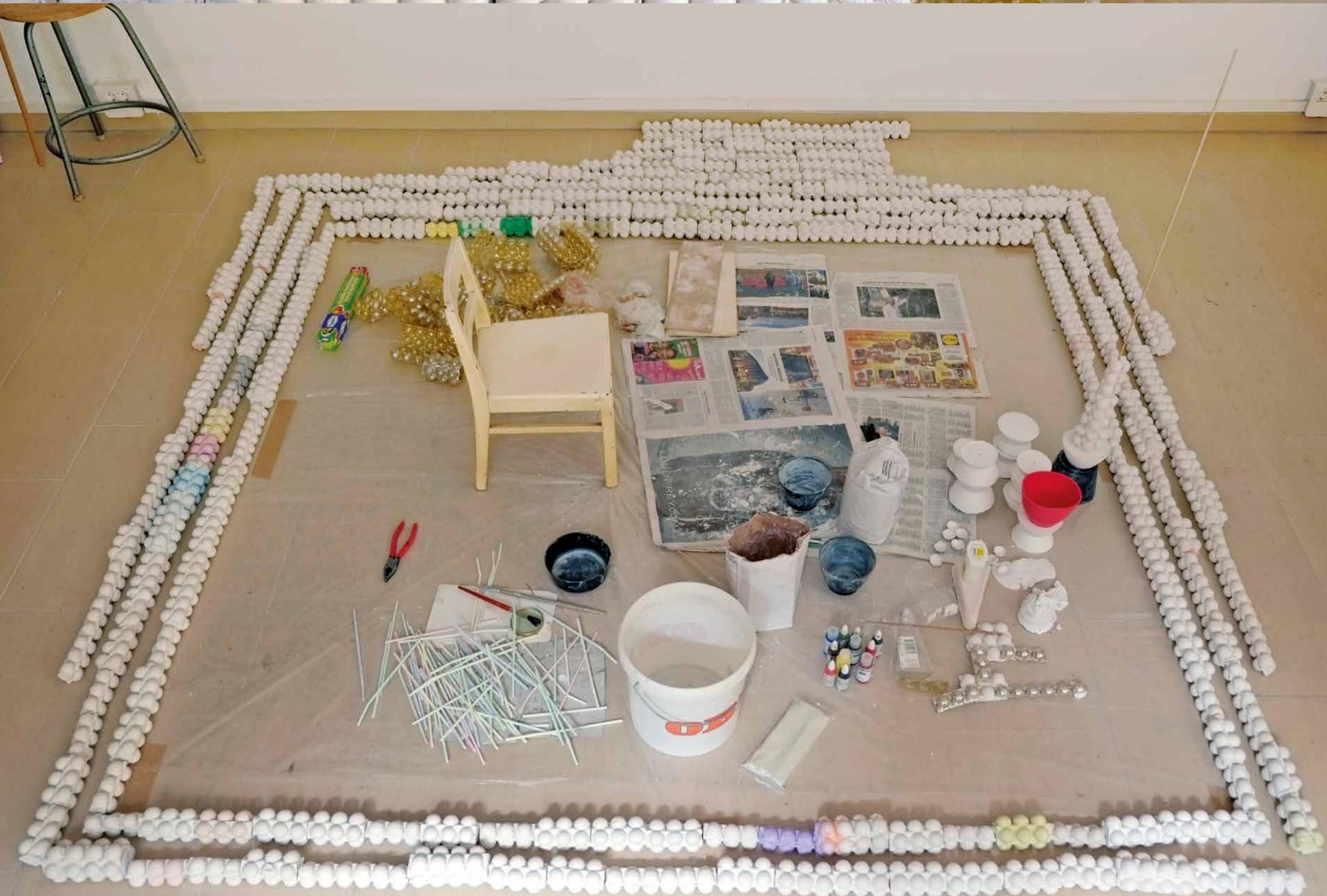


DIE VENUSFALLE

Aller Anfang ist die Sucht. Toffifee ist eine meiner Leidenschaften. Mit deren Verpackung entstand mein Tatlin gewidmeter Turm. Nach der Entstehung des Turmes war das Vorhaben naheliegend, die Verpackungen auszugießen, um mit den Gussformen einen weiteren Turm zu bauen. Stück für Stück gegossen, legte ich die Formen um mich herum. Je mehr es wurden, desto blasser wurde die Turm-Idee, denn die Formen begannen ihr Eigenleben. Sie betrachtend, kam der Gedanke an die Venus von Willendorf, wie sie vielleicht Brancusi dargestellt haben könnte. Sie nahmen immer mehr die Gestalt von Fruchtbarkeitsfetischen an. Das Werk wuchs und wuchs, bis der Turm ins diffuse Reich der Ideen verschwand. Der Sender und die Trabanten sind die verbliebenen Anzeichen dieses Vorhabens.

Die Gipsformen sind Fruchtbarkeitsaggregate. Bei ihrer Vermehrung kristallisierten sich vier Typen heraus: die Dreier, die Vierer, die Langen und die Dicken. Langsam nahmen sie meinen Arbeitsplatz ein und wurden Teil desselben. Zunehmend selbstständigten sie sich, bis sie mich entließen. Ich bezeichne die Fruchtbarkeitsaggregate als Maximaloide. Die in diesen Aggregaten gespeicherte Energie kann an den Betrachter fruchtbar übergehen.

R. H.





WERKLISTE

- Cover innen vorne und hinten Atelierwand 2016
mit **Architekturen & Trabanten**
Cover hinten außen **Trabant 7** 2015
Holz, Lack, Plastik 30 x 40 x 30 cm
- 1 **Plamet** 2012
Pappmaché 100 x 110 cm
- 8 **Atelier** 1989
Zeichnungen Kohle, Buntstift je 50 x 70 cm
Stuhl mit Titeln
- 9 **Atelier** 1993
Kannen 3-tlg. Pappe, Gips, Pigment
50 x 37 cm ø Boden 25 cm
Stern Holz, Pappe, Gummi, Stoffband
ø 170 cm, Höhe mittig 20 cm
- 10 **Ohr** 1995
Pappe 18 x 11 x 3,5 cm
Hände 1993
Holz, Gips, Pigment, Seil 130 x 30 x 3 cm
o. T. 1994
Acryl auf Leinwand je 20 x 24 x 4 cm
- 11 **Kleines Frühstück** 1987
Holz, Farbe, Plastik 23 x 30 x 6 cm
Leica 2004
Holz, Ölfarbe ø 85 cm Tiefe 3,5 cm
o. T. 1994
Acryl auf Leinwand je 20 x 24 x 4 cm
- 12 **Danke** 1994
Pappe, Farbe 25 x 25 x 25 cm
Fotografien 1990
- 13 **Schlüssel** (Modell) 1993
Pappe, Gips, Bleimennige 63 x 205 x 15 cm
- 14 **Sei Froh!** 1997
Holz, Pappe 60 x 45 x 4 cm
- 15 **M. B. Anagramm** 2000
Holz, Filz, Plastik 42 x 60 x 3 cm
- 16 **Persil** 1997
2-tlg. Holz, Bleistift 60 x 40 x 8 cm
Holz, Kreidegrund 64 x 45 x 6 cm
- 17 **Sei Froh!** 1997
Holz, Gesso, Ölfarbe 60 x 45 x 4 cm
- 18 **R. M. Anagramm** 2000
Holz, Filz, Plastik 30 x 42 x 3 cm
- 19 **Kosmischer Teig 5** 2014
Holz, Graphit 100 x 75 cm
- 20 **Malerei** 2001
2-tlg. Öl auf Leinwand 110 x 70 cm
- 22 **Hase** 2004
Öl auf Leinwand 35 x 50 cm
- 23 **Mädchen** 2004
Öl auf Leinwand 45 x 60 cm
- 24 **Laufende Kosten** 1996
Sperrholz, Farbe
60 x 35 x 65 cm ohne Rohr, Rohr ø 12 cm
- 26 **Vitalwertemaximierung 2** 2019
Fahrradmantel, Stehleiter 120 x 240 x 90 cm
- 27 **Vitalwertemaximierung 1** 2019
Fahrradmantel, Holzstab, Lack 70 x 130 x 5 cm
- 28 **Gefährt** 2005
Öl auf Leinwand 65 x 50 cm
o. T. 2005
Öl auf Leinwand 70 x 55 cm
- 29 **o. T.** 2005
Öl auf Leinwand 70 x 55 cm
Klunker 2003
Öl auf Leinwand 55 x 45 cm
- 32 **Anodes** 2004
Holz, Kreide 90 x 70 x 1,5 cm
- 33 **Angst** 2002
Holz, Ölfarbe 135 x 40 x 1 cm
o. T. 2005
Öl auf Leinwand 65 x 50 cm
- 35 **o. T.** 2005
Öl auf Leinwand 65 x 50 cm
- 37 **Rosa** 2002
Sperrholz, Öl 85 x 55 x 4 cm
Apollo 2007
Holz, Ölfarbe 67 x 54 x 1,5 cm
Aurora 2007
Holz, Ölfarbe 51 x 51 x 1,5 cm
- Trinkerin** 2007
Holz, Ölfarbe 63 x 52 x 1,5 cm
- Psyche Casta** 2007
Holz, Ölfarbe 72 x 47 x 1,5 cm
- 38 **Fotografie** 2004
35 x 45 cm
- 40 **Die Vorsitzenden 1** 2003
8-tlg. Alufolie, Hocker, Holzplatte 100 x 100 x 70 cm,
Figuren je ca. 25 x 20 x 17 cm
- 41 **Die Vorsitzenden 2** 2003
2-tlg. Alufolie, Pappe, Holzbank
Figuren je ca. 16 x 17 x 25 cm
- 42 **o. T.** 2005
Öl auf Leinwand 70 x 55 cm
- 43 **Klunker** 2003
Öl auf Leinwand 55 x 45 cm
- 45 **Assistenten** 1997
FinnPappe, Holz, Kreidegrund, Ölfarbe
140 x 34 x 13 cm
- Assistenten** 2005/08
Karton, Tape, Folie
- Nikon** 45 x 32 x 12 cm Objektiv ø 18 cm Höhe 12 cm
- Leica 1** 35 x 22 x 14 cm **Leica 2** 40 x 24 x 21 cm
- Nike-on** 34 x 23 x 12 cm
- 46 **Fotografie** 2014 45 x 35 cm
- 47 **Fotografie** 2012 45 x 35 cm
- 48 **Sommer** 2001
Sperrholz, FinnPappe 125 x 70 x 5 cm
- 49 **Fotografie** 2004 35 x 45 cm
- 50 **Apollo** 2007
Holz, Ölfarbe 67 x 54 x 1,5 cm
- 53 **Anatomie 1** 2007
Holz, Ölfarbe, Pastell 70 x 60 x 1,5 cm
- Knielauf** 2010
Pappe, Holz, Lack 39 x 29 x 19 cm
- 54 **Selbstporträt** 2008
Holz, Lack 62 x 54 x 3 cm
- 55 **Anatomie 2** 2007
Holz, Ölfarbe 76 x 57 x 1,5 cm
- 56 **Planetenplan** 2009
Holz, Lack 56 x 73 x 3 cm
- 57 **Nexus Zwilling 1** 2009
Holz, Lack 55 x 40 x 4 cm
- Nexus Zwilling 2** 2009
Holz, Lack 54 x 44 x 4 cm
- 58 **Aufbau im Hara Museum Tokyo** 2014
- 61 **Assistenten** 1998
Pappe, Holz, Gummi **Stativ** 160 x 80 x 100 cm
Lautsprecher 21 x 29 x 12 cm
Verstärker 15 x 33 x 26 cm
- 13 Buchstaben** 2012
Schrenz 400 x 300 cm
- 62 **Nexus Zwilling 1** 2009
Holz, Lack 55 x 40 x 4 cm
- 63 **Pionierin** 2008
Holz, Lack 74 x 68 x 3 cm
- Willie in der Bar** 2008
Holz, Lack 54 x 62 x 3 cm
- 64 **Nexus 1** 2008
Holz, Lack, Ölfarbe 49 x 43 x 1 cm
- 65 **Nexus Braue** 2009
Holz, Buntstift, Lack 54 x 50 x 5 cm
- 66 **Nexus** 2009
2-tlg. Holz, Lack, Buntstift je ca. 115 x 92 x 1,5 cm
- 68 **Fotografie** 2010 45 x 35 cm
- 70 **Trabanten Modelle** 2015
Holz verschiedene Größen
- 71 **Parasiten** 2010
Holz, Tape je ca. 70 x 70 x 60 cm
- 72 **Station Hara Museum Tokyo** 2014
gewidmet Genpei Akasegawa & seiner Street
Observation Society ROJO
Stempel Holz, Gummi 10 x 9 x 9 cm,
Stempelunterlage Foto-Druck, Plastik 30 x 40 cm
Geschäftspapier des Museums
- Selbstporträt/Always beginning, never an expert** 2014
Keramikfigur, Zeitung 20 x 20 x 30 cm
- 75 **Himmelskörperforschung während des Liegens auf dem Bett in Tokyo** 2012
13 Fotografien 170 x 17 cm
- Vom Himmel gefallen** 2013
50-tlg. Pergamin, Alufolie je Umfang 100 cm, ø 30 cm
- Sommergruß** 2014
Papier, Bambus 25 x 35 cm
- 76 **Depot 1 / Föhn** 2010
3-tlg. Holz, Lack 140 x 80 x 50 cm
- 77 **Halt** 2010
Alufolie, Sperrholz 300 x 100 x 50 cm
- Grük** 2010
8-tlg. Sperrholz, Lack 170 x 90 x 2 cm
- 78 **Fotografie** 2011 45 x 35 cm
- Depot 3** 2010
2-tlg. Sperrholz, Lack 150 x 135 x 60 cm
- Depot 2** 2011
3-tlg. Sperrholz 150 x 120 x 55 cm
- Ausatmen** 2010
vieltlg. Holz, Lack, Plastik 140 x 240 x 45 cm
- Rote Sonne** 2011
Holz, Lack 40 x 45 x 12 cm
- 80 **Ausatmen** 2010
vieltlg. Holz, Lack, Plastik 140 x 240 x 45 cm
- 82 **Kosmischer Teig 2** 2014
Holz, Lack 77 x 51 cm
- 83 **Kosmischer Teig 6** 2014
Holz, Lack, Graphit 100 x 75 cm
- 84 **Kosmischer Teig 4** 2014
Holz, Lack 100 x 75 x 2 cm
- 86 **Kosmischer Teig 1** 2014
Holz, Lack 90 x 75 cm
- 87 **Kosmischer Teig 7** 2014
Holz, Beize, Lack, Graphit 100 x 75 x 3
- 88 **Wunderwelt** 2014
Holz, Lack, Stoff 135 x 185 x 4 cm
und **Kosmischer Teig**
- 90 **Architektur 6** 2015
Holz, Lack 55 x 40 x 1 cm
- 91 **Architektur 1** 2015
Holz, Lack 40 x 65 x 1 cm
- Trabant 4** 2015
Holz, Lack, Plastik 40 x 60 x 15 cm
- Architektur 4** 2015
Holz, Lack 40 x 60 x 2 cm
- 93 **Kosmischer Teig 3** 2014
Holz, Lack 80 x 51 cm
- 94 **Trabant 5** 2015
Holz, Lack 70 x 60 x 25 cm
- 95 **o. T.** 2007
Öl, Leinwand 55 x 70 cm
- 98 **Atelierwand** 2019
mit Monotypen, Druckfarbe auf Papier
je 30 x 41 cm
- 99 **13 Buchstaben** 2003
Holz, Ölfarbe 60 x 40 x 3 cm
- Atelierboden**
- 100 **Stromlinie** 1997
Gummi, Pappe, Öl 100 x 150 cm, Box 55 x 27 x 7 cm
- 101 **Malerei** 2001
2-tlg. Öl, Leinwand 110 x 70 cm
- Fotografie** 2015
45 x 35 cm
- 102 **Aufbau im Hara Museum Tokyo** 2014
- 104 **Assistenten** 1998
Detail FinnPappe 100 x 80 x 45 cm
- 105 **Plameten** 2012
Pappmaché je 100 x 110 cm
- 122 **Im Atelier** 1993
- 123 **Bric 1** 2019
Holz, Druckfarbe 20 x 40 x 17 cm
- Bric 2** 2019
Holz, Druckfarbe 20 x 20 x 15 cm
- 124 **Venusfalle** 2019
Gips, Stuhl, Plastik, Werkzeug Größe variabel
- 126 **Fotografie** 2018
35 x 45 cm
- Signet** 2011
Buttermilch auf Fenster 100 x 120 cm
- 127 **Fotografie** 2005
35 x 45 cm
- 106–121, 7 und 39
Zeichnungen 2017
Bunt-, Bleistift auf Papier je 30 x 41 cm



Impressum

Vitalwertemaximierung
Rita Hensen 2019

Gestaltung

Dirk Lebahn

Druck und Verarbeitung

Ulenspiegel Druck Andechs

Auflage

750 / Jedem Buch liegt ein Plakat bei

Gefördert durch

Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung

Besonderer Dank gilt

Barbara Classen, Ossi Fink,
Dirk Lebahn und Tina von Stein

für die Texte

Giovanna Gabbia

Jörg Koopmann

Imi Pramin

Renate Wiehager

John Wood

für die Übersetzung

Herbi Fell

Bildnachweis

Scarlet Berner

Seite 123 rechts oben + unten

Keizo Kioku

Seite 5 oben rechts, Seite 75

Jörg Koopmann

Seite 57

Wilfried Petzi

Seite 7, 39, 88, 106 – 121

Rita Hensen

alle anderen

© 2019

bei Rita Hensen, den Autoren
und Fotografinnen

Printed in Germany

© 2019 Revolver Publishing

Alle Rechte vorbehalten

Abdruck (auch auszugsweise)

nur nach ausdrücklicher

Genehmigung durch

den Verlag

Revolver Publishing

GOLDLAND MEDIA GmbH

Immanuelkirchstr. 12

D-10405 Berlin

Tel.: +49 30 47 37 79 52 80

Fax: +49 30 47 37 79 52 99

info@revolver-publishing.com

www.revolver-publishing.com

ISBN 978-3-95763-478-8

