

**Giorgio
Morandi**

Resonanzen



Giorgio Morandi, Natura Morta, 1962



Giorgio Morandi, Natura Morta (Rückseite), 1915



Giorgio Morandi, Natura morta (Il vaso blu), 1920



Giorgio Morandi, *Natura Morta*, ca. 1927



Giorgio Morandi, Grande Natura Morta con la lampada a destra, 1928



Giorgio Morandi, Paesaggio, 1942



Giorgio Morandi, Natura Morta, 1961



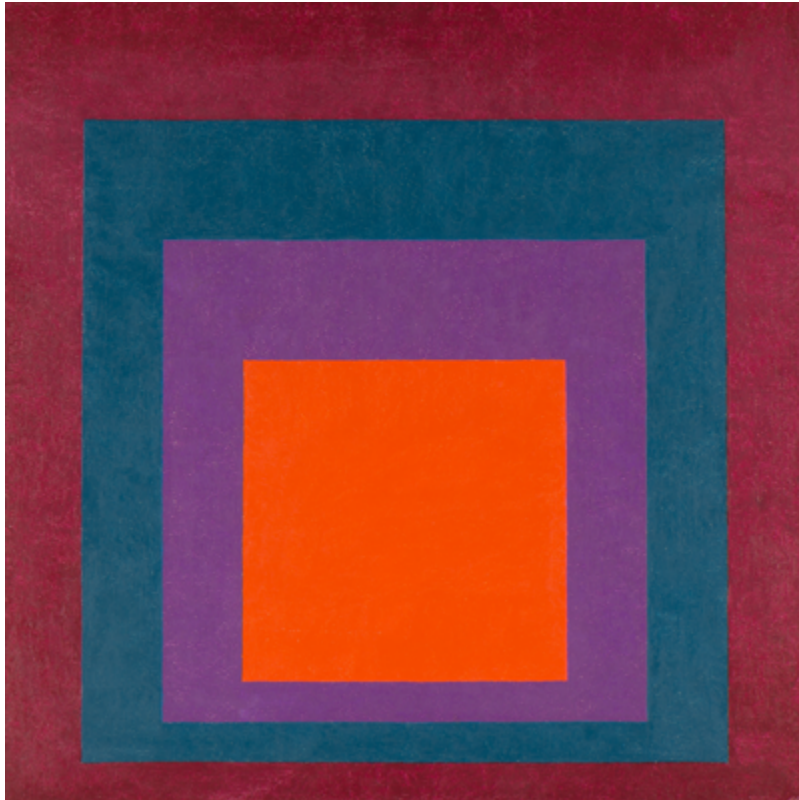
Giorgio Morandi, Natura Morta, 1962



Edouard Manet, Distel, um 1880



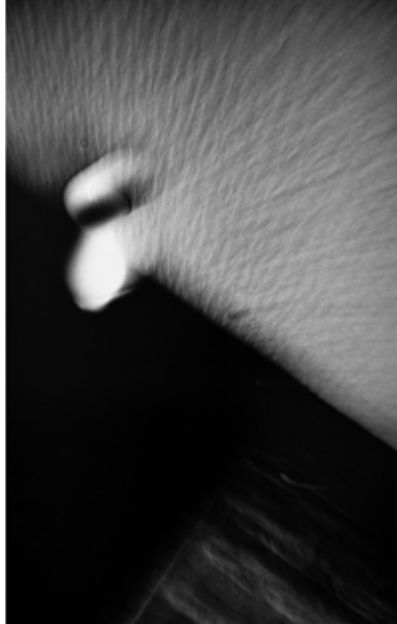
Walter Dexel, Gelbe Halbscheibe mit Weiß und Grau, 1926



Josef Albers, Huldigung an das Quadrat, 1956



On Kawara, Oct. 16, 1986, "Thursday". Aus der Today Series, 1986



Anna & Bernhard Blume, Vasenextase (Vase Ecstasy), 1987

Peter Dreher, Tag um Tag guter Tag (Nacht, 1748), 1999

Tacita Dean, Day for Night, 2009 (Location photograph)



Willem de Rooij, Bouquet IX, 2012





Der italienische Maler Giorgio Morandi – 2. Rubenspreisträger der Stadt Siegen – gilt als ebenso eigenwilliger wie konsequenter Künstler der Moderne. Zurückgezogen in Bologna lebend, konzentrierte er sich auf drei Motivgruppen: Stilleben, Landschaften und Blumen. Nicht selten wurde er als Sonderling, Eremit und Mönch bezeichnet. Asketisch sei sein Lebensstil gewesen, enthaltsam und ohne Extravaganzen. Sein Atelier in der Via Fondazza gilt als Ort der Stille und Konzentration, in der Morandi nicht nur gearbeitet, sondern auch gemeinsam mit seinen drei Schwestern gelebt habe. Vor allem sei sein Dasein als Künstler mönchisch gewesen, da er die Malerei als „Exerzitium“ gelebt habe und sie als Denkwerkzeug verstand. Wie ein mittelalterlicher Schreiber in der klösterlichen Schreibstube habe sich Morandi von den Ablenkungen der Außenwelt zurückgezogen, um sich ganz der Meditation über die reduzierten Formen unspektakulärer Schalen, Vasen, Dosen und Flaschen zu widmen.

Dabei steht die Frage im Raum, wie und warum Morandis bescheidene und einfache Gemälde der immergleichen Gegenstände eine so große Faszination ausüben. Genau dieser Frage geht die Ausstellung Giorgio Morandi Resonanzen nach, indem sie die Arbeitsprinzipien des Künstlers zum Ausgangspunkt nimmt. Denn Morandi war kein Magier, der die Dinge verzaubert hat. Vielmehr hat er wie ein Wissenschaftler gearbeitet, hat analytisch neue Variationen der stets gleichen Gegenstände in seinen Bildern hergestellt und erprobt. Gerade über die Wiederholungen konnte er Variationen der immer gleichen Objekte herstellen, die in seinen Bildern zu sichtbaren Ereignissen werden – das Aufeinandertreffen einer Kaffeekanne mit einer Tasse an den äußersten Bildrändern, die tannengrüne Hecke, die mit dem rostroten Haus zu sprechen beginnt oder die Vase, deren Schatten plötzlich an der Tischkante abbricht.

Diese Bildereignisse werden im Ausstellungstitel als „Resonanzen“ bezeichnet, wobei der Begriff vor allem aus dem musikalischen Kontext bekannt ist und dort das Nachklingen eines Tons beschreibt, der mit einem anderen zusammentrifft. Zum einen zeigt die Ausstellung, wie Morandi dieses Aufeinandertreffen und Wiederhallen innerhalb seiner Bildkompositionen herstellt und zum anderen wird es auf die Begegnung mit anderen Kunstwerken übertragen. Morandis Gemälde, Zeichnungen und Grafiken treffen auf ältere wie jüngere, in der Methodik verwandte Kunstwerke aus Malerei, Fotografie und Skulptur. Die Resonanzen werden von dem einen Kunstwerk in den Ausstellungsraum überführt, der zugleich für uns Besucher*innen den Erfahrungsraum bildet.

Die Werke Giorgio Morandis stehen in der Ausstellung in Dialogen mit Werken von

**Josef Albers
Anna & Bernhard Blume
Gustave Caillebotte
Tacita Dean
Walter Dexel
Peter Dreher
Raoul Dufy
Lucian Freud
Cornelis Jacobsz Delff
On Kawara
Sol LeWitt
Edouard Manet
Claude Monet
Simone Nieweg
Franziska Reinbothe
Willem de Rooij
Karl Peter Röhl
Cy Twombly
Jan van der Velde**

**Kurator
Christian Spies**

**Ausstellungsmanagement
Carmen Reichmuth**

Italian painter Giorgio Morandi – second recipient of the Rubens Prize of the City of Siegen – is viewed as a modern artist who was both idiosyncratic and consistent. Living in seclusion in Bologna, he concentrated on three subject groups: still lifes, landscapes, and flowers. He was often described as an eccentric, a hermit, or a monk: his lifestyle was said to be ascetic, abstinent, and devoid of any extravagance. His studio on Via Fondazza is considered a place of silence and concentration, where Morandi not only worked but also lived together with his three sisters. Above all, his life as an artist was monastic, as he saw painting as an “exercise”, believing it to be a tool for studied thought. Like a medieval scribe in a monastic scriptorium, Morandi withdrew from the distractions of the outside world to dedicate himself completely to meditation on the reduced forms of unassuming bowls, vases, jars, and bottles.

The question arises as to how and why Morandi’s modest and simple paintings of the same objects exert such fascination. The exhibition Giorgio Morandi Resonances explores this question by taking the artist’s working principles as its starting point. Morandi was no magician who conjured his works. Instead, he worked like a scientist, analytically creating and testing ever-new variations of the same objects in his paintings. It was through this repetition that he was able to produce variations of the same objects, which became visible occurrences within his paintings – the meeting between a coffee pot and a cup at the outermost edges of the picture, the fir-green hedge that begins to speak to the rust-red house, or the vase whose shadow suddenly breaks off at the table’s edge.

These visual occurrences are referred to as “Resonances” in the exhibition title, a term primarily familiar in a musical context, where it describes the reverberation of one note after another. The exhibition demonstrates, firstly, how Morandi creates such encounters and reverberation within his artistic compositions, and secondly, how this concept can be applied to interaction with other artworks. Morandi’s paintings, drawings, and prints encounter older and more recent works of art employing related methods from the fields of painting, photography, and sculpture. The resonances are then transposed from the individual artwork into the exhibition space, which becomes a sphere of experience for the visitor.

In the exhibition, Giorgio Morandi’s works can be seen in dialogue with works by

**Josef Albers
Anna & Bernhard Blume
Gustave Caillebotte
Tacita Dean
Walter Dexel
Peter Dreher
Raoul Dufy
Lucian Freud
Cornelis Jacobsz Delff
On Kawara
Sol LeWitt
Edouard Manet
Claude Monet
Simone Nieweg
Franziska Reinbothe
Willem de Rooij
Karl Peter Röhl
Cy Twombly
Jan van der Velde**

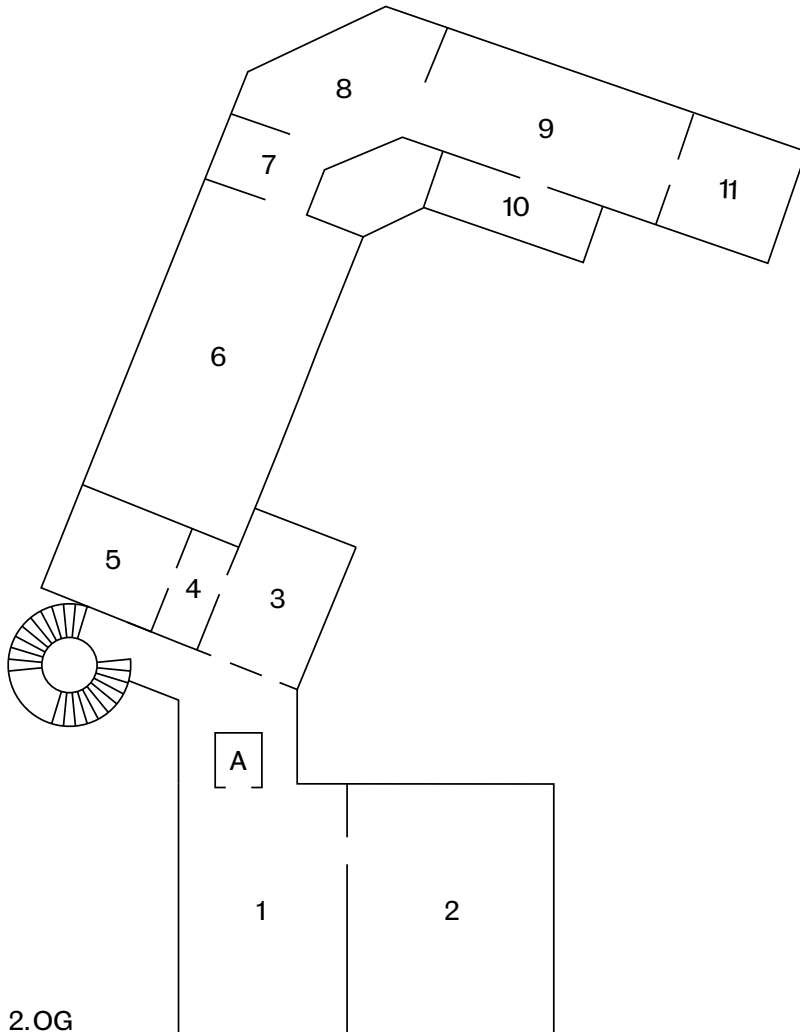
**Curator
Christian Spies**

**Exhibition Management
Carmen Reichmuth**

A Aufzug

Raum

- 1 Die Sprache der Dinge
- 2 Bildlandschaften
- 3+4 Resonanzen der Linie
- 5 Fiori – Variationen in Vasen
- 6 Wiederholungen und Differenzen
- 7 Dialoge auf der Vorder- und Rückseite
- 8 Ein gelber Lappen
- 9 Formalitäten
- 10 Ein Besuch in der Via Fondazza
- 11 Vermittlungsraum



2.OG

Raumplan

Natura Morta ist die italienische Bezeichnung für die Kategorie Stilleben. Wörtlich übersetzt bedeutet diese „tote Natur“ und bezieht sich auf Bilder, in denen leb- und regungslose Gegenstände dargestellt sind; meist Alltagsgegenstände unserer häuslichen Umgebung, Nahrungsmittel, Geschirr, Besteck, aber auch Blumen und tote Tiere. In altmeisterlichen Stilleben waren dies oft wertvolle und exotische Gegenstände, genauso wie solche mit symbolischen Bedeutungen. (Jan van de Velde, *Stilleben mit Bierkrug*, um 1630 und Cornelis Jacobsz Delff, *Küchengefäße in einer Wandnische*, 1630–1640)

Bei Morandi sind die Objekte in jeder Hinsicht still, regungslos und alltäglich. Sie stammen aus seiner unmittelbaren, alltäglichen Umgebung: Vasen, Krüge, Kannen, Töpfe und Dosen, die er über Jahrzehnte gesammelt und immer wieder verwendet hat. Manchmal waren sie angeschlagen oder nur noch halb vorhanden. Teils hat Morandi sie auch bemalt, um ihnen selbst schon die schlichten, matten Oberflächen wie in seinen Gemälden zu geben. Einige Gegenstände werden über die Jahrzehnte zu vertrauten und oft abgebildeten Bekannten – so die große Schnabelkanne, die Kaffeekanne mit den blauen Rändern oder auch die blau-weiß gestreifte Vase.

Aus den vielen Berichten über sein legendäres Schlafzimmeratelier ist seine Arbeitsweise mit den Gegenständen recht genau überliefert. Am Anfang stand jeweils das Auswählen aus dem Fundus, den Morandi in seinem Atelier zusammengetragen hatte und wie er die Objekte auf Regalen und Tischen verteilte, aufbewahrte und sortierte. Auf dem Boden, zu Füßen des Malers wurde eine erste, noch große Gruppe arrangiert. Auf einer mittleren Ebene wurden daraus eine weitere Auswahl getroffen. Nochmals weniger Objekte schafften es auf die oberste Ebene, die Tischplatte. Dort setzte der weitere und oft langwierige Prozess der Gruppenbildung ein. Teils über Tage hinweg hat Morandi seine Gegenstände millimeterweise hin und her geschoben, bis sich ein stimmiges Arrangement für ein Gemälde oder eine Zeichnung zusammengefunden hat. Für das nächste Bild wurden dann oft nur winzige Veränderungen vorgenommen oder mit anderen Objekten eine ganz neue Bildarchitektur erprobt. Deutlich ist dabei, wie Morandi stets auch die Formate seiner Leinwände im Blick hatte. So reiht er die Objekte auf einem Bildstreifen nebeneinander, wie es Claude Monet auf seinem *Pfirsichstilleben*, 1883 vorgeführt hat. Auf den Rechteckformaten treffen sich die farbigen Dosen gedrängt im Vordergrund, während hinter ihnen die große Schnabelkanne stolz die obere Bildhälfte einnimmt.

Natura Morta is the Italian term for the category of still life works. Literally translated, it means “dead nature” and it refers to paintings depicting inanimate objects; usually everyday items from our homes, such as food, dishes, and cutlery, but also flowers and dead animals. In still lifes by the Old Masters, these were often valuable and exotic objects, as well as things with symbolic meaning. (Jan van de Velde, *Still Life with Beer Mug*, c. 1630 and Cornelis Jacobsz Delff, *Kitchen Vessels in a Wall Niche*, 1630–1640)

In Morandi's works, the objects are still, unmoving, and commonplace in every respect. They came from his immediate, everyday surroundings: vases, jugs, pitchers, pots, and cans that he collected over decades and reused repeatedly. Sometimes, they were chipped or only partially intact. Morandi also painted over some to give them the simple, matte surfaces of his paintings. Over the decades, various objects became familiar and were depicted frequently – such as the large spouted jug, the coffee pot with the blue rim, or the blue-and-white striped vase.

His working methods using objects are quite well-documented in the many accounts of the artist's legendary bedroom studio. The process always began with a selection from the collection Morandi had amassed in his studio, and the way the objects were distributed, stored, and sorted on shelves and tables. A first, still large group was arranged on the floor at the painter's feet. An additional selection was made from these, on a middle level. Even fewer objects made it to the top level, the tabletop. There, the next, often lengthy process of grouping objects began. Sometimes over a period of days, Morandi moved his objects millimetre by millimetre until a harmonious arrangement emerged for a painting or drawing. Often, only minute changes were made for the next picture, or a completely new visual architecture was constructed using different objects. It is clear that Morandi always kept the dimensions of his canvases in mind. He arranged the objects side by side on a strip of paper, as Claude Monet already did with his *Still Life with Peaches* from 1883. On the rectangular canvases, the coloured containers are crowded together in the foreground, while behind them, the large spouted jug proudly occupies the painting's upper half.

Nach den Stilleben bilden die Landschaften, die *Paesaggio*, zahlenmäßig die zweitgrößte Gruppe in Morandis künstlerische Gesamtwerk. In ihnen kommen zwei weitere Prinzipien seiner Malerei zum Ausdruck. Zum einen stehen die Landschaften in besonderer Weise für die Auseinandersetzungen mit anderen Malern der Moderne; den Pariser Impressionisten und Kubisten, aber auch mit den alten Meistern, etwa dem von Morandi verehrten Piero della Francesca. Zum anderen stehen die Landschaften für die Verbundenheit Morandis mit seiner unmittelbaren Alltagsumgebung. Nur einmal hat er überhaupt Italien verlassen, um in die Schweiz zu reisen.

Bei einer Gruppe kann man von Stadtlandschaften sprechen. Sie sind in Bologna, seinem Wohnort, in der Nachbarschaft der Casa Morandi in der Via Fondazza entstanden und zeigen Blicke aus dem Fenster des Ateliers oder die Höfe und Straßenecken, durch die sich der Maler tagtäglich bewegte. Auch durch solche Erkundungen der Alltagsumgebungen ergeben sich Resonanzen zu anderen Künstlerkolleg*innen. Wo etwa der Malerkollege Lucian Freud den Hinterhof seines Londoner Ateliers akribisch bis in die Details des Müllhaufens wiedergibt, da beschränkt sich Morandi auf die wenigen Mauern einer Straßenecke, zwischen denen Gebüsch als unförmiges Grün hervordringt.

Eine andere Gruppe der Landschaftsbilder entstand im wenige Kilometer von Bologna entfernten Dorf Grizzana, wo Morandi die Sommermonate verbrachte und sich in den späten 1950er Jahren auch ein Haus bauen ließ. Eine Begegnung mit diesem Hausbau ist bezeichnend für Morandis Landschaftsverständnis. Der beauftragte Architekt freute sich, für den damals bereits weltbekannten Maler ein aufwendiges und außergewöhnliches Haus bauen zu können. Morandi griff zu Stift und Papier, zeichnete einen Quader mit vier Fenstern, mittiger Tür und flachem Spitzdach. Nichts anderes sollte gebaut werden.

Genau diese Reduktion der hügeligen Landschaft auf einfache Formen und klare Kontraste bestimmen seine Landschaften. Jeder Baum und jeder Weg im Bild kann vielfältige eigene Formen annehmen, auf unterschiedliche Farbflächen reduziert werden, wie er es von seinen Wahlverwandten Paul Cézanne und den Kubisten gelernt hat. Meist geht es ihm um die Gegenüberstellung von natürlichen Landschaftsformen mit gebauten Architekturen. Immer einfacher werden diese Bildlandschaften, bis sich in einem Werk zwei Hausfassaden wie zu einem Stilleben verdichten oder eine sonnenbeschienene Hausecke samt Gebüsch zu einer komplexen abstrakten, fast gegenstandslosen Anordnung werden.

After still lifes, it is landscapes, *Paesaggio*, that constitute the second largest group in Morandi's artistic oeuvre. In these, two additional principles of his painting are expressed. Firstly, the landscapes represent his engagement with other modern painters: with the Parisian Impressionists and Cubists, but also with Old Masters like Piero della Francesca, whom Morandi much admired. Secondly, the landscapes represent Morandi's ties to his immediate everyday surroundings. He only ever left Italy once, to travel to Switzerland.

One group of landscapes can be described as cityscapes: created in Bologna, his home town, in the neighbourhood of Casa Morandi on Via Fondazza, they depict views from his studio window or the courtyards and street corners through which the painter moved every day. Such exploration of his local environment also results in resonances with other artists. Where his fellow painter Lucian Freud, for example, meticulously depicted the backyard of his London studio even down to the details of the rubbish heap, Morandi limits himself to the few walls on a street corner, between which bushes push their way through as shapeless greenery.

Another group of landscape paintings originated in the village of Grizzana, a few kilometres from Bologna, where Morandi spent his summers. He had a house built there in the late 1950s. An anecdote relating to the construction of this house highlights Morandi's understanding of landscape. The architect was feeling delighted, expecting to be able to build an elaborate and unusual house for the already world-famous painter. Morandi took up a pen and paper and drew a rectangular block with four windows, a central door, and a shallow pitched roof. This was all that he wanted built.

It is this same reduction of the hilly countryside to simple forms and clear contrasts that defines his landscapes. Every tree and every path in the painting may take on a variety of individual forms, reduced to different colour fields – as he learnt from his kindred spirits Paul Cézanne and the Cubists. Generally, his primary focus is on the juxtaposition of natural landscape features with built architecture. These pictorial landscapes become simpler until, in one work, two house facades merge into a still life; or the sunlit corner of a house, complete with bushes, transforms into a complex, abstract, almost non-representational arrangement.

Seit 1930 war Giorgio Morandi bis 1956 als Professor an der Accademia di Belle Arti in seiner Heimatstadt Bologna tätig. Anders als oft erwartet, unterrichtete er dort jedoch nicht als Maler, sondern leitete die Klasse für Grafik. Entsprechend spielt die Grafik als in ihren verschiedenen Ausprägungen als Zeichnung und Radierung in seinem Werk eine zentrale Rolle und ist der Malerei keineswegs untergeordnet, sondern ebenbürtig.

In der Malerei, zu der auch die Aquarelle zählen, arbeitet Morandi mit Farbfleichen, in denen er gezielt Kontraste und Farbakkorde herstellt. Vor allem in den Aquarellen spielt er in besonderer Weise mit dem Verhältnis von Figur und Grund, so dass die weiße Papierfläche als negativer Raum zwischen zwei ausgeführten Objekten selbst zur Figur wird. Eindrücklich ist dies etwa an dem Aquarell der großen Schnabelkanne *Natura Morta*, 1961 vorgeführt, in der die beiden Leerstellen im Vordergrund als Becher wahrgenommen werden.

In den Zeichnungen und Radierungen ist dagegen die Linie das maßgebliche Element, wobei Morandi auch hier mit deren unterschiedlichen Funktionen experimentiert. Erstens wird sie als Kontur eingesetzt, mit der Formen auf dem Grund des Papiers umrissen sind. In diesen Fällen umschreibt die Linie die äußere Begrenzung der Objekte.

Zweitens tritt die Linie in Form von Schraffuren auf, mit denen die Tonalität und die Dreidimensionalität der dargestellten Objekte wiedergegeben wird. Vor allem in den Radierungen arbeitet Morandi sehr gezielt mit komplexen Schichten von Schraffuren, teils sogar, ohne diese Netze aus feinen Linien durch eigene Umrisskonturen voneinander abzugrenzen. Vielfach werden parallele Schraffuren in unterschiedliche Richtungen so eingesetzt, dass damit verschiedene Figuren entstehen. Teils werden auch mehrere Lagen von Schraffuren übereinandergelegt, so dass dunkle und prägnante Formen entstehen, wie bei *Natura Morta con vasetto e tre bottiglie*, 1945.

Die dritte Funktion zeigt sich in der Verwendung der Linie jenseits einer klar umgrenzenden oder beschreibenden Rolle – als freies, zugleich abgrenzendes und strukturierendes Binnenelement erkennbar in *Natura Morta*, 1957. An solchen Linien ist die ebenso suchende, definierende Hand des Zeichners und Grafikers Morandi in besonderer Weise nachvollziehbar.

From 1930 to 1956, Giorgio Morandi was a professor at the Accademia di Belle Arti in his hometown of Bologna. Contrary to popular belief, he did not teach as a painter there – he led the class of graphic art. Accordingly, graphic art – in its various forms as drawing and etching – plays a key role in Morandi's work and is not subordinate to painting, by any means. It can be regarded as on an equal footing.

In his paintings, which also include the watercolours, Morandi works with areas of colour, deliberately creating contrasts and colour harmonies. In the watercolour works in particular, he plays with the relationship between figure and ground in a unique way, so that the white surface of the paper itself, as the negative space between two depicted objects, also becomes a figure. This is demonstrated in a striking way, for example, in the watercolour of the large spouted jug, *Natura Morta*, from 1961, in which the two empty spaces in the foreground are perceived as cups.

In contrast, lines are the dominant element in the drawings and etchings, although here Morandi also experiments with their varying functions. First, they are used as contours, outlining forms on the paper. In such cases, the lines define the outer boundary of the objects.

Secondly, lines appear in the form of hatching, conveying the tonality and three-dimensionality of the objects depicted. Especially in his etchings, Morandi worked deliberately with complex layers of hatching, sometimes even without separating those networks of fine lines from one another with individual outlines. Often, parallel hatching in different directions is applied to create different figures. In some cases, several layers of hatching are superimposed, creating dark and striking forms, as in *Natura Morta con vasetto e tre bottiglie*, 1945.

The third function is revealed in the use of the line beyond any clearly delimiting or descriptive role – as a free, yet simultaneously defining and structuring internal element, as seen in *Natura Morta*, 1957. Morandi's searching, defining hand as a draftsman and graphic artist is particularly evident in this type of line work.

Bei den so genannten *Fiori*, den Blumenstilleben handelt es sich um die kleinste Gruppe von Gemälden in Morandis Gesamtwerk, die aber durchgehend vom Früh- bis zum Spätwerk entstanden ist. Auch damit stellt sich Morandi in eine lange Tradition von Blumenstilleben, die sowohl von der betörenden Schönheit der prächtigen Blüten als auch von deren Vergänglichkeit geprägt war.

Schönheit und Vergänglichkeit sind in Morandis Blumenbildern allenfalls noch erinnert. Natürliche Blumen in Vasen waren dem Maler ein Problem: Sie verwelkten zu schnell als dass er in seinem langsamen Malprozess die Pracht und Farbigkeit der Blüten einfangen konnte. Zunehmend wählte Morandi deshalb künstliche Blumen aus Papier und Kunststoff, Nachbildungen also, die nicht selten auf Friedhöfen zum Einsatz kamen. Teils bemalte er die Blüten sogar noch, wenn die Farben zu grell waren, um sie seiner dumpfen und matten Palette anzupassen.

Zudem thronen seine Sträuße nie prunkvoll in ihren Vasen, sondern drohen allzu oft in den vertrauten Vasen zu verschwinden. Nie sind die Blumen spektakulär inszeniert, wie in einem holländischen Blumenstück des 17. Jahrhundert Sie zeichnen sich durch gedeckte Farben aus und wirken stets, als wollten sie sich bescheiden zurückziehen. Mit einem solchen Abarbeiten an der langen Tradition der Schönheit der Blume steht Morandi ebenfalls in der Tradition der Moderne. Dort waren die opulenten Bouquets des 19. Jahrhunderts zugunsten von einfachen Blüten und Wiesensträußen ausgetauscht worden. Edouard Manet setzte eine einzelne stachelige *Distel*, um 1880 auf den ansonsten leeren Grund einer Leinwand. Einige Jahrzehnte nach Morandi führt das deutsche Fotografenpaar Anna und Bernhard Blume in ihren *Vasenexstasen*, 1987 die Blumensträuße der Nachkriegsdeutschen Kleinbürgerlichkeit ganz ad absurdum. Der niederländische Künstler Willem de Rooij begegnet der betörenden Schönheit seinem *Bouquet IX*, 2012 dagegen mit einem strengen Konzept.

The so-called *Fiori*, or flower still lifes, are the smallest group of paintings in Morandi's oeuvre, yet he produced them continuously from his early to his late period. In this way, Morandi also positions himself within a long tradition of flower still lifes, characterized by both the captivating beauty of the magnificent blossoms and their transience.

Beauty and transience are only hinted at in Morandi's flower paintings. Natural flowers in vases posed a problem for the painter: they wilted too quickly for him to capture their splendour and colour using his slow painting process. Increasingly, therefore, Morandi opted for artificial flowers made of paper and plastic – the kind of replicas, in other words, that were often used in cemeteries. Sometimes, he even painted over the blossoms himself if the colours were too garish to match his dull, muted palette.

Moreover, his bouquets are never ostentatiously enthroned in their containers; all too often, they threaten to disappear into the familiar vases. The flowers are never spectacularly staged, as they are in 17th-century Dutch flower paintings. They are characterized by muted colours and always appear to retreat with a certain modesty. This engagement with the long tradition of floral beauty means that Morandi remains within the tradition of modernism. There, the opulent bouquets of the 19th century had been replaced by simple blossoms and bunches of meadow flowers. Around 1880, Edouard Manet placed a single prickly *thistle* on a canvas's otherwise empty background. A few decades after Morandi, the German photographer couple Anna and Bernhard Blume, in their *Vasenextasen* from 1987, take the flower arrangements of the postwar German petit-bourgeoisie to absurd extremes. Dutch artist Willem de Rooij, in contrast, employs a rigorous concept to approach the captivating beauty of his *Bouquet IX*, 2012.

Die langwierigen Prozesse mit denen Morandi die Gegenstände seiner Stillleben auswählte und arrangierte, hatten nie das eine perfekte Ergebnis zum Ziel. Nie wollte er das eine finale Meisterwerk schaffen. Stets hat er in Gruppen und Serien von Bildern gemalt, so dass er seine Arrangements von Objekten oft nur mit kleinen Variationen mehrfach gemalt hat. Gerade in den Wiederholungen konnte er so auch die Differenzen und Nuancen erproben. Dabei variierte er etwa die Positionen der Objekte untereinander nur leicht oder tauschte einen der Gegenstände aus, während die anderen gleichblieben. Genauso hat Morandi mit der Position der Gegenstände auf seinen Leinwänden experimentiert, wenn er etwa eine Gruppe aus dem Zentrum am den Bildrand rückt und diese sogar anschneidet, *Natura Morta*, 1960. Manchmal werfen die gleichen Objekte in einem Bild Schatten, im nächsten Bild fehlen diese. Teils war es auch nur die Signatur des Künstlers, mit denen er seine Kompositionen gezielt variiert hat.

Für dieses Prinzip von Bedeutung war die Wiederholung und Differenz: Die gleichen Gegenstände immer wieder, in Variation darzustellen, wie etwa die große Schnabelkanne, die Morandi bereits in den 1920er Jahren immer wieder als Sujet für seine Werke gewählt hat. Im Spätwerk der 1960er und 70er Jahren experimentierte der Maler nochmals sehr viel stärker mit dem Verhältnis von Wiederholungen und Differenzen. Nicht nur die ockerfarbige Flasche mit quadratischem Bauch wandert in unterschiedlichen Konstellationen über die Leinwände. Später wird sie verdoppelt, wodurch Morandi mit der Mittelachse seiner Bildformate experimentiert. Auch die berühmte Kaffeekanne mit den blauen Rändern ist ihm am Anfang der 60er Jahre eine Konstante, mit der vielfache Variationen erprobt werden.

Dieses Spiel mit Wiederholungen und Differenzen führt in Morandis Spätwerk der 1960er Jahre zu einer neuen Zeitgenossenschaft mit deutlich jüngeren Generationen von Künstlerinnen und Künstlern. So hat der japanische Konzeptkünstler On Kawara das Prinzip der Wiederholung auf seine *Date Paintings*, 1966–2013 übertragen, die er an unterschiedlichen Orten auf der ganzen Welt nach strengen Regeln jeweils an einem Tag gemalt hat. Der deutsche Maler Peter Dreher hat sich noch radikaler auf ein einzelnes Wasserglas beschränkt, das er tausendfach gemalt hat, um dabei die kleinsten Nuancen des sich verändernden Tageslichts oder der Spiegelungen zu erforschen. Gerade in den selbst gewählten strengen Regeln zeigen diese jüngeren Künstler ihre besondere Resonanz zu Morandi.

The lengthy processes by which Morandi selected and arranged the objects for his still lifes were never directed towards a single, perfect result. He was never seeking to produce a unique, final masterpiece. He always painted in groups and series, often repeating the arrangements of objects with only slight variations. It was through such repetitions that he was able to explore differences and nuances. He might, for example, subtly alter the positions of the objects relative to one another, or replace one object while leaving the others unchanged. Morandi also experimented with the placing of objects on his canvases, like when he moved a group from the centre to the edge of the painting and even cropped it, as in *Natura Morta*, 1960. On occasion, the same objects would cast shadows in one painting, while the shadows would be missing in the next. Now and then, it was simply the artist's signature that he used to deliberately vary his compositions.

Repetition and difference were crucial to this principle: he depicted the same objects again and again in variations, such as the large spouted jug that Morandi repeatedly chose as a subject for his works, even as early as the 1920s. In his later work of the 1960s and 70s, the painter experimented more extensively with the relationship between repetition and difference. Not only does the ochre-coloured bottle with its squared body appear in various configurations on the canvases; later it is doubled, allowing Morandi to experiment with the central axis of his picture formats. The famous coffee pot with the blue rim also became a constant for his work in the early 1960s, whereby he explored numerous variations.

This interplay of repetition and difference in Morandi's late work of the 1960s leads to a novel contemporaneity with significantly younger generations of artists. Japanese conceptual artist On Kawara, for example, applied the principle of repetition to his *Date Paintings*, 1966–2013, which he painted in different locations around the world, each on a single day and according to a series of strict rules. German painter Peter Dreher went even further, limiting himself to a single glass of water, which he painted thousands of times in order to explore the subtlest nuances of changing daylight and reflections. It is precisely in those self-imposed, strict rules that these younger artists reveal their striking resonances with Morandi.

Das Stilleben von 1915 gehört zu Morandis Frühwerk, in dem sich verschiedene Einflüsse ausmachen lassen, nicht nur der von ihm so verehrte Paul Cézanne, sondern auch die Kubisten. Beide hatten mit der herkömmlichen Vorstellung einer wiedererkennbaren Abbildung abgeschlossen, indem sie die Oberflächen der Dinge in flächige Farbfelder zerlegt haben. Mit diesem Prinzip der Zerlegung experimentiert Morandi nur für wenige Jahre, bevor er wieder zu den glatten nüchternen Oberflächen seiner so genannten metaphysischen Phase zurückkehrt.

Bei dem auf *Natura Morta*, 1915, abgebildeten Gegenstand handelt es sich um eine Tischuhr, welche aus dem Besitz der Familie Morandi stammt und die auch noch in weiteren Bildern vorkommt, die in diesen Jahren entstanden. Umgeben von Möbelstücken und Büchern geht diese Uhr ganz im Braun-Grau der zerklüfteten Bildoberfläche auf. Lange Zeit war nur diese eine Seite des Bildes, also die Vorderseite der Leinwand bekannt. Umso überraschender ist es jedoch, auch die Rückseite mit dem Keilrahmen in den Blick zu nehmen, wo eines der wenigen Portraits Morandis auftaucht. Es handelt sich um eine seiner Schwestern, analog zu dem Objekt aus seinem Alltag auch um eine Person seiner engsten Umgebung.

Dass es sich nur um die verworfene oder noch unfertige Rückseite der Leinwand handelt, liegt wohl vor allem an dem sichtbaren Keilrahmen. Morandi war bei weitem keine Ausnahme, seine Leinwände von beiden Seiten zu nutzen, erst recht als junger Künstler mit begrenzten finanziellen Mitteln. Gleichwohl kennen wir noch ein weiteres, eines der wenigen Portraits, ein zwei Jahre später entstandenes Selbstportrait, auf dessen Rückseite sich ein Kaktus befindet. Unweigerlich fragt man sich, ob diese Verbindung von Portrait und Objekt auf Vorder- und Rückseite der gleichen Leinwand doch mehr ist, als nur die sparsame Nutzung des Materials. Morandi wird die Tradition des 15. Jahrhunderts gekannt haben, bei der Bildnisse auf der Vorderseite einer Tafel immer wieder mit symbolischen Objekten auf ihrer Rückseite kombiniert worden sind. Die Antwort auf diese Frage muss offenbleiben. In der Ausstellung sind die beiden Bildseiten abermals in Dialoge gesetzt: Morandis Schwester blickt Lucian Freuds *Head of a Man*, 1968 an. Die Uhr steht Cy Twomblys früher Skulptur *Untitled (Rome)*, 1959, als einem ähnlich fremdartigen Objekt gegenüber.

The still life from 1915 is an early work by Morandi, in which various influences can be discerned – not only of Paul Cézanne, whom he so admired, but also of the Cubists. Both had broken with the conventional notion of recognizable representation by dissecting the surfaces of objects into flat colour fields. Morandi experimented with this principle of dissection for only a few years before returning to the smooth, austere surfaces of his so-called metaphysical phase.

The object depicted in *Natura Morta*, 1915, is a table clock that belonged to the Morandi family; it also appears in other paintings produced during those years. Surrounded by furniture and books, this clock blends fully into the brown-grey of the painting's fragmented surface. For a long time, it was only this one side of the painting, the front of the canvas, that was known. All the more surprising, therefore, to see the back as well, along with its stretcher frame, where one of the few portraits by Morandi appears. It shows one of his sisters, analogous to the object from his everyday life, since this is also a person from his immediate circle.

That this is the discarded or unfinished reverse side of the canvas is probably assumed primarily because of the visible stretcher bars. Morandi was no exception to the rule of using both sides of his canvases, by any means, especially as a young artist with limited financial resources. Nevertheless, we know of another work, one of the few portraits – a self-portrait created two years later – on the back of which there is a painted cactus. Inevitably, one wonders whether this combination of portrait and object on the front and back of the same canvas is more than just economical use of materials. Morandi would have been familiar with the 15th-century tradition whereby portraits on the front of a panel were frequently combined with symbolic objects on the back. This question will have to remain unanswered. In the exhibition, the two sides of the image are set in dialogue: Morandi's sister gazes at Lucian Freud's *Head of a Man*, 1968. The clock stands in contrast to Cy Twombly's early sculpture *Untitled (Rome)*, 1959, appearing as a similarly alien object.

Ein gelber Lappen

Morandi hat für seine Stilleben mit Vorliebe Objekte aus harten und glatten Materialien gewählt, Porzellan, Keramik, Blech, hin und wieder ein Stück Holz oder Karton. Immer sind es klare Formen, aus denen die Bildarchitekturen gebaut sind.

1952 entstand eine Gruppe von Bildern, die eine interessante Ausnahme bilden. Zehn Gemälde, deren Zentrum ein gelber Lappen bildet, ein Gegenstand also, der weich, kontur- und formlos ist. Entsprechend gibt Morandi dem Lappen wieder eine Form, indem er ihn in Knäueln verdichtet und auf der Mittelachse seiner Leinwände positioniert. Links ist es von einer Kombination aus heller Dose und Schale eingerahmt, rechts von einer ebenfalls hellen, bauchigen Vase. Hinter dem Lappen findet sich zudem ein braunes korbartiges Gefäß. Mit nur geringen Veränderungen im Motiv erreicht Morandi in den zehn Gemälden von 1952 deutliche Unterschiede in der malerischen Umsetzung. So wird nicht nur das Bildformat ebenso wie die Position der Gegenstände darauf variiert. Genauso werden die Konturen einzelner Objekte verstärkt oder abgeschwächt.

Der gelbe Akzent des Lappens wird in einem Flaschenbild des gleichen Jahres auch in die klare Form einer vertikalen Blechdose übersetzt. Bereits 23 Jahre zuvor gibt es eine weitere Gruppe von drei Gemälden, auf denen ein solcher gelber Lappen auftaucht. Auf den ersten Blick wirken auch die übrigen Gegenstände dieser früheren Bildgruppe form- und konturlos. Auf den zweiten Blick ist ihre Anordnung jedoch bereits klar orchestriert: Korb, Kanne, Zuckerdose und Lappen bilden ein Quadrat, welches das Zentrum der annähernd quadratischen Leinwand bildet.

Leinwand und Lappen stehen ebenfalls in einem Verhältnis, wenn der geknüllte Lappen als gespannte Leinwand zugleich den Grund des Gemäldes bildet. Für genau dieses Verhältnis von Tuch und Leinwand interessiert sich auch die Leipziger Malerin Franziska Reinbothe. In ihren Gemälden gibt es jedoch keinen abgebildeten Stoff mehr auf einer gespannten Bildfläche. Vielmehr sind Bildfläche und gefalteter, bzw. geknüllter Stoff ein und dasselbe. Sogenannte Umformungen nennt Reinbothe die Leinwände, die zunächst bemalt, und in weiteren Arbeitsschritten zu dreidimensionalen Objekten transformiert werden. Teils scheint es, als warte der Stoff noch darauf, endlich aufgespannt zu werden. Des Weiteren lassen die gebrochenen Keilrahmenleisten noch an ein flaches Gemälde denken, was demonstriert, nicht mehr existiert. Bei Reinbothe wird die Erwartungshaltung von Malerei als Abbildung auf der Leinwand aufgelöst: Textil und Leinwand sind zu untrennbaren Einheiten geworden.

A Yellow Cloth

Morandi favoured objects made of hard and smooth materials for his still life works: porcelain, ceramics, tin, and occasionally a piece of wood or cardboard. The pictorial architectures are always constructed using forms with sharp clarity.

In 1952, he created a group of paintings that represent an interesting exception. Ten paintings centred on a yellow cloth – an object that is soft, lacking in contours, and shapeless. Accordingly, Morandi gives the cloth some form by tucking it into balls and positioning it on the central axis of his canvases. On the left, it is framed by a combination of light-coloured jar and bowl, and on the right by a similarly light-coloured, bulbous vase. Behind the cloth is a brown, basket-like container. With only slight changes to the motif, Morandi achieved distinct differences in the painterly execution of these ten paintings from 1952. Not only did he vary the format of the canvas; he also altered the position of the objects within it. The contours of individual objects are also emphasized or softened.

The cloth's yellow accent is also translated into the clear form of a vertical jar in a bottle image from the same year. Twenty-three years earlier, there was another group of three paintings in which such a yellow cloth appears. At first glance, the other objects in this earlier group of paintings also appear shapeless and lacking in contour. On closer inspection, however, their arrangement is clearly already orchestrated: basket, jug, sugar bowl, and cloth form a square, which constitutes the centre of the almost square canvas.

Canvas and cloth are also interrelated when the crumpled cloth, as a stretched canvas, simultaneously forms the painting's ground. Leipzig-based painter Franziska Reinbothe is interested in this same relationship between cloth and canvas. In her paintings, however, there is no longer any fabric depicted on the stretched picture plane. Instead, the picture plane and the folded or crumpled fabric are one and the same. Reinbothe calls these canvases, which are first painted and then transformed into three-dimensional objects in additional stages, Transformations. In some cases, it seems as if the fabric is still waiting to be stretched. Furthermore, the broken stretcher bars continue to evoke the image of a flat painting, which, once dismantled, no longer exists. Reinbothe's work dissolves our expectation of painting as a representation on canvas: textile and canvas have become inseparable.

Der deutsch-amerikanische Maler Josef Albers legte seinen Experimenten der *Interaction Paintings* folgendes zugrunde: „In der visuellen Wahrnehmung wird eine Sache niemals so gesehen, wie sie wirklich ist. Jede Wahrnehmung der einen Sache ist beeinflusst von den Sachen nebenan und ihrer Umgebung. Wie in einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung untersuchte er, wie einzelne Farbwerte in der Interaktion mit anderen wirken; streng reglementiert durch die für Albers typischen ineinander verschachtelten Quadrate.

Morandi geht sehr ähnlich vor, wenn er die einzelnen Gegenstände seiner Stillleben ebenfalls in seriellen Versuchsreihen in immer neue und veränderte Beziehungen setzt. Wo Albers sich jedoch ganz auf die Farbwerte konzentriert und seine Untersuchungen auf die neutrale Quadratform beschränkt, da geht Morandi viel offener vor. Bei ihm stehen die Gegenstände seines Alltags am Anfang. Jede*r Betrachter*in kennt ähnliche Kannen, Becher und Vasen und verbindet damit bereits individuelle Wahrnehmungen. Darüber hinaus sind es sowohl die Farben wie auch die Formen, die er weniger systematisch als vielmehr spielerisch analysiert. Die Gegenstände werden so lange arrangiert, bis eine einzelne Lösung für ein Bild gefunden ist. Dieses Bild ist dann wieder der Ausgangspunkt, um die kleineren oder größeren Variationen in weiteren Bildern zu erproben. Weder handelt es sich dabei um eine Reihe von Bildern mit konkreter Abfolge noch um eine Folge, die in einem Höhe- oder Endpunktes resultiert. Vielmehr steht jedes einzelne Bild als eine Variante innerhalb eines Systems von Konstanten. Manchmal wird nur das Format des Bildes verändert, auf dem die annähernd gleiche Komposition ganz neue Wirkungen erzielt. Manchmal ist es auch nur der Wechsel der Maltechnik zwischen Öl und Aquarell oder zwischen pastosem und flüssigem Farbauftrag. Des Öfteren spielt er mit Symmetrien und Paarungen in seinen Bildern, die dann doch wieder umso gezielter unterlaufen werden.

Mit solchen formalen Experimenten reiht sich Morandi unmittelbar in die Traditionen der abstrakten und konkreten Malerei der Moderne ein, in denen Künstler wie Walter Dexel oder Karl Peter Röhl in den 1920er Jahren gearbeitet haben.

The German-American painter Josef Albers based his experiments in the *Interaction Painting* on the following principle “In visual perception, a thing is never seen as it truly is. Every perception of one thing is influenced by the things next to it as well as its surroundings.” As if in a scientific experiment, he investigated how individual colour values interacted with others; strictly regulated by the nested squares typical of Albers’s work.

Morandi employs a very similar approach, placing the individual objects in his still lifes into ever-new, changed relationships by means of serial experimentation. However, where Albers focused solely on colour values and limited his investigations to the neutral square form, Morandi’s approach was far freer – he regarded everyday objects as the starting point. Every viewer is familiar with similar jugs, cups, and vases and already associates them with their personal perceptions. Furthermore, the painter analyses both the colours and the forms less systematically and more playfully. The objects are arranged until a single solution is found for a single image. This image then serves as the starting point for experimentation with smaller or larger variations in more paintings. The outcome is neither a series of paintings with a concrete sequence, nor a sequence that culminates in a high- or endpoint. Instead, each individual painting is a variation within a system of constants. Sometimes, only the painting’s format is changed, leading to completely fresh effects from a near identical composition. On other occasions, it is merely a change in painting technique between oil and watercolour, or between impasto and the fluid application of paint. Morandi frequently plays with symmetries and pairings in his paintings, which are then subverted with yet more deliberation.

Such formal experiments mean that Morandi was directly aligned with the traditions of modernist abstract and concrete painting, a manner in which artists like Walter Dexel or Karl Peter Röhl worked during the 1920s.

Morandis Atelier fasziniert bis heute seine Besucher*innen, jener konzentrierte Rückzugraum, in dem die banalen Flaschen und Vasen ein bildliches Eigenleben entwickelten. Das Atelier war zugleich das Schlafzimmer des Malers. Ein Fenster öffnet den kleinen Raum nach außen. Um durch die eine Tür hineinzugelangen, musste der Maler stets durch das Schlafzimmer seiner drei Schwestern gehen.

Viele Fotograf*innen und Filmemacher*innen haben diesen Atelierraum dokumentiert und haben die vertrauten Kannen, Töpfe und Vasen samt Tisch, Staffelei und Bett als die stummen Zeugen von Morandis Malerei inszeniert. Auch die englische Künstlerin Tacita Dean hat diesen Ort für zwei ihrer Filme aufgesucht, die zu stillen Meditationen über das Sehen, das Vergehen und das Fortbestehen werden.

In *Day for Night*, 2009 richtet Dean ihren 16mm-Film auf die stillen Zeitzeugen im Atelier und Wohnraum Morandis in Bologna. Dabei interessiert sich nicht nur für die bekannten Gegenstände, die man noch heute als Besucher*in in Morandis Atelier entdecken kann. Noch viel deutlicher richtet sie ihre Kamera auf die Spuren seines Arbeitsprozesses – etwa die mit Bleistift auf großen Papierbögen eingezeichneten Positionen der Objekte auf Morandis Arbeitstisch, bevor sie wieder weiter gerückt wurden. Ohne etwas zu berühren, filmt sie die Objekte des Malers als Einzelobjekte, eins nach dem anderen in den Fokus gerückt. So entsteht ein Gegenbild zu Morandis streng kalkulierten und arrangierten Stillleben. Dort still gestellte Gruppen von Objekten, hier der wandernde Blick auf das einzelne Ding. Dabei entfaltet sich ein poetisches Spiel zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Beobachtung und Projektion. Durch lange Belichtungen und präzise Bildschichtungen verwandelt die Künstlerin Dean Staub, Licht und Stille in Metaphern für Zeit und Erinnerung. Sie nutzt Morandis Prinzipien der Wiederholung und Konzentration auf das Wesentliche und überträgt sie in ihr eigenes künstlerisches Medium, den Film. *Day for Night* ist eine kontemplative Hommage an Morandis Welt, in der das Unsichtbare sichtbar und das Vergangene gegenwärtig wird.

Morandi's studio continues to fascinate visitors, as a compact retreat where mundane bottles and vases developed a pictorial life of their own. The studio was also the painter's bedroom. One window opens the small room to the outside world. To enter through the single door, the painter always had to pass through his three sisters' bedroom.

Many photographers and filmmakers have documented this studio space, staging the familiar jugs, pots, and vases, along with the table, easel, and bed, as silent witnesses to Morandi's art. English artist Tacita Dean also visited this space to make two of her films, which develop into quiet meditations on seeing, transience, and continuity.

In *Day for Night*, 2009, Dean focuses her 16mm film on the silent witnesses to time in Morandi's studio and living space in Bologna. She is not only interested in the well-known objects that visitors can still find in Morandi's studio today. Even more explicitly, she directs her camera at the traces of his working methods – for example, the positioning of the objects on Morandi's worktable, marked in pencil on large sheets of paper before they were moved again. Without touching anything, she films the painter's objects individually, focusing on each one at a time. This creates a counterpoint to Morandi's meticulously calculated and arranged still lifes. There, groups of objects are static; here, the wandering gaze is drawn to the individual object. A poetic interplay unfolds between fact and fiction, between observation and projection. Through long exposures and a precise layering of images, the artist Dean transforms dust, light, and silence into metaphors signifying time and memory. She utilizes Morandi's own principles of repetition and concentration on the essential and translates them into her own artistic medium, film. *Day for Night* pays contemplative homage to Morandi's world, in which the invisible becomes visible and the past is ever present.

Die Ausstellung *Giorgio Morandi Resonanzen* lädt dazu ein, die besondere Arbeitsweise des Malers nachzuvollziehen – im Zusammenspiel von forschender Wiederholung und Experiment, von Ruhe und genauer Beobachtung.

Im Vermittlungsraum können Besucher*innen selbst aktiv werden. Die verschiedenen Stationen laden ein, sich mit Morandis Themen auseinanderzusetzen: Variation, Experiment, konzentriertes Hinsehen und die schrittweise, forschende Annäherung an ein Motiv. Wie in Morandis eigenem Atelier – das zugleich sein Schlafzimmer war – öffnet sich auch im Museumsraum ein Fenster nach außen. Durch dieses Fenster lässt sich zeichnerisch die Straßenecke vor dem Museum erkunden – ähnlich dem, wie Morandi die Aussicht aus seinem Atelier festhielt. Dabei kann ausprobiert werden, wie sich natürliche und architektonische Formen vereinfachen und verdichten lassen.

An einer weiteren Station geht es um Wiederholung und Veränderung in der Anordnung von Gegenständen. Hier darf experimentiert, verschoben und neu kombiniert werden. Wie bei Morandi steht nicht das perfekte Ergebnis im Vordergrund, sondern das bewusste Wahrnehmen der kleineren und größeren Unterschiede, die durch minimale Veränderungen entstehen.

Eine andere Station lädt dazu ein, über die Strategie der Reduktion nachzudenken: Was bedeutete diese Haltung für Morandis Kunst – und wo gibt es Anknüpfungspunkte zum eigenen Alltag?

Die Mitmach- und Kreativstationen richten sich an große und kleine Besucher*innen, besonders an Familien, die Lust haben, selbst zu gestalten, zu hören, zu entdecken und vielleicht einen Moment der Ruhe zu finden.

The exhibition *Giorgio Morandi Resonances* invites visitors to explore the painter's unique working methods – the interplay of exploratory repetition and experimentation, tranquillity and meticulous observation.

In this interactive exhibition space, visitors can engage with the material in an active way. The various stations encourage visitors to explore Morandi's themes: variation, experimentation, focused observation, and a gradual, exploratory approach to the motifs. Just as in Morandi's own studio – which was also his bedroom –, a window in the museum space opens to the outside world. Through this window, visitors can explore the street corner in front of the museum in drawings – much as Morandi captured the view from his studio. This allows them to experiment with the simplification and concentration of natural and architectural forms.

Another station focuses on variation: repetition and changes in the arrangement of objects. Experimentation, rearrangement, and recombination are encouraged here. As in Morandi's case, the emphasis is not on a perfect result, but on consciously perceiving the subtle yet significant differences that arise from minimal change.

The final station invites visitors to reflect on the strategy of reduction: What did this approach mean for Morandi's art – and where are the links to our own everyday lives?

These interactive and creative stations are designed for visitors of all ages, especially for families, who are eager to be creative, to listen, discover things, and perhaps enjoy a little peace.

Giorgio Morandi	Paesaggio 1941 Öl auf Leinwand 46 × 53,3 cm Privatsammlung	Natura Morta 1951 Öl auf Leinwand 43 × 45 cm Kunst Museum Winterthur, Legat Elsa Immer, 1975	Natura Morta 1957 Bleistift auf Papier 24 × 16,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1959 Aquarell auf Papier 21 × 31 cm Musée Jenisch Vevey, Fondation pour les Arts et les Lettres	Natura Morta 1960–1962 Bleistift auf Papier 29,5 × 21,6 cm Privatsammlung
Natura Morta 1915 Öl auf Leinwand 67 × 54 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Paesaggio 1941 Öl auf Leinwand 63 × 53 cm Privatsammlung	Natura Morta (tazze e barattoli) 1951 Öl auf Leinwand 22,5 × 50 × 1,7 cm Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf Erworben 1966 aus einer Spende des Westdeutschen Rundfunks	Natura Morta 1957 Öl auf Leinwand 20,9 × 28,9 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1959 Aquarell auf Papier 24 × 33 cm Musée Jenisch Vevey, Fondation pour les Arts et les Lettres	Natura Morta 1960 Öl auf Leinwand 30,5 × 35,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Natura Morta (Il vaso blu) 1920 Öl auf Leinwand 49,9 × 52,3 cm Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf Erworben 1966 aus einer Spende des Westdeutschen Rundfunks	Fiori (Natura Morta) 1942 Öl auf Leinwand 30 × 36,6 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1952 Öl auf Leinwand 40,6 × 46 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1957 Öl auf Leinwand 42 × 36,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1959 Aquarell auf Papier 24 × 33 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1960 Öl auf Leinwand 26 × 36 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Natura Morta ca. 1927 Öl auf Leinwand 32 × 42 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta in un tondo 1942 Radierung 40 × 52,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1952 Öl auf Leinwand 40,6 × 46 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1957 Öl auf Leinwand 28 × 36 cm Privatsammlung	Natura Morta 1959 Aquarell auf Papier 20,2 × 23,4 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1960 Öl auf Leinwand 25 × 30 cm Privatsammlung
Grande Natura Morta con la lampada a destra 1928 Kupferplattenradierung auf Papier 30,6 × 41,7 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Paesaggio 1942 Öl auf Leinwand 37,5 × 54,4 cm Musée Jenisch Vevey, Fondation pour les Arts et les Lettres	Natura Morta 1952 Öl auf Leinwand 40,5 × 45 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1957 Öl auf Leinwand 37 × 42,5 cm Privatsammlung	Natura Morta 1959 Öl auf Leinwand 35,5 × 40,4 cm Privatsammlung	Paesaggio 1960 Öl auf Leinwand 33 × 45 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg
Natura Morta 1929 Öl auf Leinwand 52,9 × 48,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Giorgio Morandi Paesaggio 1942 Öl auf Leinwand 49 × 53,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1953 Öl auf Leinwand 37,4 × 54,4 cm Musée Jenisch Vevey, Fondation pour les Arts et les Lettres	Paesaggio 1957 Aquarell und Bleistift auf Büttenpapier 24 × 34 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1959 Öl auf Leinwand 25 × 35 cm Privatsammlung	Natura Morta 1961 Aquarell auf Karton 21 × 16 cm Privatsammlung
Natura Morta 1930 Radierung 23,2 × 29,3 cm Privatsammlung	Natura Morta 1945 Öl auf Leinwand 30 × 35 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Fiori 1955 Öl auf Leinwand 21 × 21 cm Musée Jenisch Vevey, Fondation pour les Arts et les Lettres	Natura Morta 1958 Bleistift auf Papier 16,5 × 23,5 cm Privatsammlung	Paesaggio 1959 Aquarell auf Papier 24,9 × 33,8 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1961 Bleistift auf Papier 16,3 × 24 cm Privatsammlung Deutsch- land
Grande Natura Morta scura 1934 Radierung 30 × 39,3 cm Privatsammlung	Natura Morta con vasetto e tre bottiglie 1945 Radierung 18,5 × 14,3 cm Sammlung Gegenwartskunst, Dauerleihgabe Stadt Siegen	Natura Morta 1956 Bleistift auf Karton 16,7 × 24 cm Privatsammlung	Natura Morta 1958 Bleistift auf Papier 17 × 25 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Natura Morta 1960 Aquarell auf Papier 17,7 × 27 cm Privatsammlung	Natura Morta 1961 Öl auf Leinwand 25 × 30 cm Kunst Museum Winterthur, Ankauf, 1962
Paesaggio 1935 Öl auf Leinwand 64 × 54 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Stilleben mit Flasche und Gläsern 1945–1955 Öl auf Leinwand 30,3 × 45 cm Arp Museum Bahnhof Rolandseck / Sammlung Rau für UNICEF	Natura Morta 1956 Öl auf Leinwand 30,5 × 40,5 cm Kunst Museum Winterthur, Schenkung des Galerievereins, 1956	Natura Morta 1958 Öl auf Leinwand 35,5 × 40,5 cm Privatsammlung	Natura Morta 1960 Aquarell auf Papier 25 × 35 cm Privatsammlung	Paesaggio 1961 Öl auf Leinwand 35 × 40 cm Kunst Museum Winterthur, Ankauf 1963
Paesaggio 1935 Öl auf Leinwand 54 × 61 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg		Natura Morta 1956 Öl auf Leinwand 20,3 × 25,4 cm Privatsammlung	Cortile di via Fondazza 1959 Öl auf Leinwand 40,5 × 45,5 cm Privatsammlung	Natura Morta 1960 Aquarell auf Papier 17,7 × 27 cm Privatsammlung	Paesaggio 1961 Öl auf Leinwand 40,5 × 40,5 cm Sammlung Lambrecht- Schadeberg

Paesaggio 1961 Öl auf Leinwand 45,5 × 36 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Resonanzen Josef Albers Huldigung an das Quadrat 1956 Hartfaser 81 × 81 cm Von der Heydt-Museum Wuppertal	Walter Dexel Gelbe Halbscheibe mit Weiß und Grau 1926 Öl auf Karton, auf Hartholz- panel, 38,5 × 35,7 cm Privatsammlung Deutschland	On Kawara Sept. 9, 1990, „Sunday“. Aus der Today Series 1990 Acrylfarbe auf Leinwand 33 × 44,5 cm In Kartonschachtel mit Ausschnitt aus der New York Times vom 9.9.1990 Privatbesitz, Basel	Simone Nieweg Rhabarber, Neuss-Gefrath 1999 Fotografie, C-Print 55,5 × 70 cm Sammlung Peter Paul Rubens-Stiftung, Museum für Gegenwartskunst Siegen	Karl Peter Röhl De Stijl Composition 1922 Öl auf Leinwand 46,5 × 39,5 cm Privatsammlung Deutschland
Natura Morta 1962 Bleistift auf Papier 15 × 18,5 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Anna & Bernhard Blume Vasenextase (Vase Ecstasy) 1987 Silbergelatineprint, 4-teilig je 126 × 81 cm Estate Anna & Bernhard Blume	Peter Dreher Tag um Tag guter Tag 1991-2009 Öl auf Leinwand, Auswahl von 36 Gemälden je 25 × 20 cm Stiftung Peter Dreher	On Kawara Dec. 20, 1975, „Saturday“. Aus der Today Series 1975 Acrylfarbe auf Leinwand 20,3 × 25,4 cm In Kartonschachtel mit Ausschnitt aus der New York Times vom 20.12.1975 Privatbesitz, Basel	Simone Nieweg Feldweg mit Pfützen, Meerbusch-Büderich 2001 Fotografie, C-Print 55,5 × 70 cm Sammlung Peter Paul Rubens-Stiftung, Museum für Gegenwartskunst Siegen	Willem de Rooij Bouquet IX 2012 Interpretiert von Laima Steiner, 2025 Bouquet aus 10 verschiede- nen Arten weißer Blumen, weiße Keramikvase, Label, Sockel Courtesy der Künstler und Marcella Ciacci
Natura Morta 1962 Öl auf Leinwand 25,5 × 31 cm Sammlung Gegenwarts- kunst, Dauerleihgabe Stadt Siegen	Gustave Caillebotte Verschneite Dächer in Paris 1878 Öl auf Karton 60 × 72,4 cm Arp Museum Bahnhof Rolandseck / Sammlung Rau für UNICEF	Raoul Dufy Paysage 1908 Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen 33 × 26,5 cm Privatsammlung Deutschland	On Kawara Apr. 28, 2003, „Monday“. Aus der Today Series 2003 Acrylfarbe auf Leinwand 20,3 × 25,4 cm In Kartonschachtel ohne Zeitungsausschnitt Privatbesitz, Basel	Simone Nieweg Kohlrabi, Schiefbahn 2011 Fotografie, C-Print 55,5 × 70 cm Sammlung Peter Paul Rubens-Stiftung, Museum für Gegenwartskunst Siegen	Cy Twombly Untitled (Rome) Entwurf 1959 Gips, Kunstharz, Wandfarbe und Kartonage 67,5 × 33,5 × 26,5 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg
Natura Morta 1962 Öl auf Leinwand 31 × 36 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Tacita Dean Day for Night 2009 16-mm-Farbfilm, ohne Ton Courtesy die Künstlerin, Galerie Marian Goodman, New York / Los Angeles / Paris, Frith Street Gallery, London	Lucian Freud Head of a Man 1968 Öl auf Leinwand 44,3 × 36,4 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Sol LeWitt Serial Project No. 1 (ABCD) 1966 Einbrennlack auf Stahlele- menten über Einbrennlack auf Aluminium 22,5 × 175 × 175 cm Sammlung Gegenwarts- kunst, Dauerleihgabe Westfälisches Landesmu- seum für Kultur und Kunstgeschichte, Münster	Franziska Reinbothe Ohne Titel 2020 Acryl und Garn auf Baumwolle 53 × 39 cm Courtesy: Franziska Reinbothe, Galerie Mathias Güntner	Jan van der Velde Stilleben mit Bierkrug um 1630 Öl auf Holz 31,9 × 23,8 cm Privatsammlung
Natura Morta 1962 Öl auf Leinwand 34 × 38,5 cm Privatsammlung	Cornelis Jacobsz Delff Küchengefäße in einer Wandnische um 1630-1640 Öl auf Leinwand 55,5 × 76,5 cm Arp Museum Bahnhof Rolandseck / Sammlung Rau für UNICEF	Lucian Freud Waste Ground, Paddington 1970 Öl auf Leinwand 80 × 80 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg	Edouard Manet Distel um 1880 Öl auf Leinwand 88,5 × 78 cm Von der Heydt-Museum Wuppertal	Franziska Reinbothe Ohne Titel 2024 Chiffon 120 × 80 cm Courtesy: Franziska Reinbothe, Galerie Mathias Güntner	
Natura Morta 1963 Aquarell auf Papier 24,4 × 18,1 cm Musée Jenisch Vevey, Fonda- tion pour les Arts et les Lettres	Walter Dexel Ohne Titel 1923 Öl auf Holz, 56 × 52 cm Privatsammlung Deutschland	Candida Höfer Sächsische Landesbibliothek Dresden VII 2002 2002 C-Print 154,5 × 154,5 cm Sammlung Gegenwartskunst	Claude Monet Pêches 1883 Öl auf Leinwand 16 × 40 cm Privatsammlung	Franziska Reinbothe Ohne Titel 2024 Acryl auf Baumwolle, Garn ca. 110 × 120 × 33 cm Courtesy: Franziska Reinbothe, Galerie Mathias Güntner	
Natura Morta 1963 Bleistift auf Papier 18,5 × 26,8 cm Privatsammlung Deutschland	Walter Dexel Figuration rot-rosa-blau 1923 Öl auf Leinwand, 36 × 23,7 cm Privatsammlung Deutschland	On Kawara Oct. 16, 1986, „Thursday“. Aus der Today Series 1986 Acrylfarbe auf Leinwand 33 × 44,5 cm In Kartonschachtel mit Ausschnitt aus der New York Times vom 16.10.1986 Privatbesitz, Basel	Simone Nieweg Wirsing, Steinhagen 1990 Fotografie, C-Print 55,5 × 70 cm Sammlung Peter Paul Rubens-Stiftung, Museum für Gegenwartskunst Siegen	Franziska Reinbothe Ohne Titel 2024 Acryl auf Baumwolle ca. 55 × 50 × 8 cm Courtesy: Franziska Reinbothe, Galerie Mathias Güntner	
Natura Morta 1963 Öl auf Leinwand 25 × 30 cm Privatsammlung					
Paesaggio 1963 Öl auf Leinwand 36 × 41 cm Sammlung Lambrecht-Schadeberg					

Giorgio Morandi Natura Morta 1962 Sammlung Lambrecht- Schadeberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2025	Edouard Manet Distel um 1880 Von der Heydt-Museum Wuppertal Foto: Medienzentrum Wuppertal
Giorgio Morandi Natura Morta (Rückseite) 1915 Sammlung Lambrecht- Schadeberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2025	Walter Dexel Gelbe Halbscheibe mit Weiß und Grau, 1926 Privatsammlung Deutschland
Giorgio Morandi Natura Morta (Il vaso blu) 1920 Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf Erworben 1966 aus einer Spende des Westdeutschen Rundfunks © VG Bild-Kunst, Bonn 2025 Foto: Walter Klein, Düsseldorf	Josef Albers Huldigung an das Quadrat 1956 Von der Heydt-Museum Wuppertal Foto: Medienzentrum Wuppertal
Giorgio Morandi Natura Morta ca. 1927 Sammlung Lambrecht- Schadeberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2025	On Kawara Oct. 16, 1986, "Thursday". Aus der Today Series 1986 Privatbesitz, Basel Foto: Tobias R. Düring
Giorgio Morandi Grande Natura Morta con la lampada a destra 1928 Sammlung Lambrecht- Schadeberg	Anna & Bernhard Blume Vasenextase (Vase Ecstasy) 1987 © Estate Anna & Bernhard Blume 2025
Giorgio Morandi Paesaggio 1942 Sammlung Lambrecht- Schadeberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2025	Peter Dreher Tag um Tag guter Tag (Nacht, 1748) 1999 Courtesy Peter-Dreher-Stiftung © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Giorgio Morandi Natura Morta 1961 Privatsammlung © VG Bild-Kunst, Bonn 2025	Tacita Dean Day for Night 2009 Courtesy der Künstler; Frith Street Gallery, London und Marian Goodman Gallery, New York/Paris/Los Angeles Foto: Matteo Monti
Giorgio Morandi Natura Morta 1962 Sammlung Gegenwartskunst, Dauerleihgabe der Stadt Siegen	Willem de Rooij Bouquet IX 2012 Courtesy der Künstler und Marcella Ciacci Foto: Bruno Ruiz Nava
	Franziska Reinbothe Ohne Titel 2025 Courtesy die Künstlerin und Privatsammlung Foto: Michael Ehrhrt

Impressum

Diese Broschüre erscheint
anlässlich der Ausstellung

Giorgio Morandi
Resonanzen
28.11.25–22.3.26

Herausgeber
Thomas Thiel
Christian Spies

Redaktion
Jessica Schiefer
Jakob Kistenbrügge

Texte
Christian Spies
Nicole Kreckel
Jessica Schiefer

Übersetzung
Lucinda Rennison

Design
Tim+Tim

Copyright © 2025
Künstler*innen, Autor*innen/
MGKSiegen

Museum für
Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1
57072 Siegen

T 0271 405 77 10
info@mgksiegen.de
mgksiegen.de

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag
11–18 Uhr
Donnerstag 11–20 Uhr
Heiligabend und Silvester
geschlossen, Neujahr
(14–18 Uhr geöffnet)

Wir danken für
die Förderung
der Ausstellung

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



PETER, PAUL, RUBENS, STIFTUNG

Wir danken für
die Förderung
des Vermittlungs-
programms

 Sparkasse
Siegen



BALD

Kulturpartner



MGK Siegen