

Villa

LIESL RAFF
Slant

Villa

ANNETTE SENNEBY
Attic

Remise

MICHAEL RAY-VON
Interference Pattern

Hof / Courtyard

FONDATION TSCHUESS
Weeds

Kunstverein
BRAUNSCHWEIG



27.06. –
27.09.2026



**Dieses und folgende Abbildungen /
This and the following images:**

**Ansichten der Ausstellung /
Installation views of the exhibition
Franz West. Ich sammle mich.
Kunstverein Braunschweig, 2001.
Fotos / Photos: Thomas Müller.**

© Archiv Franz West, © Estate Franz West.

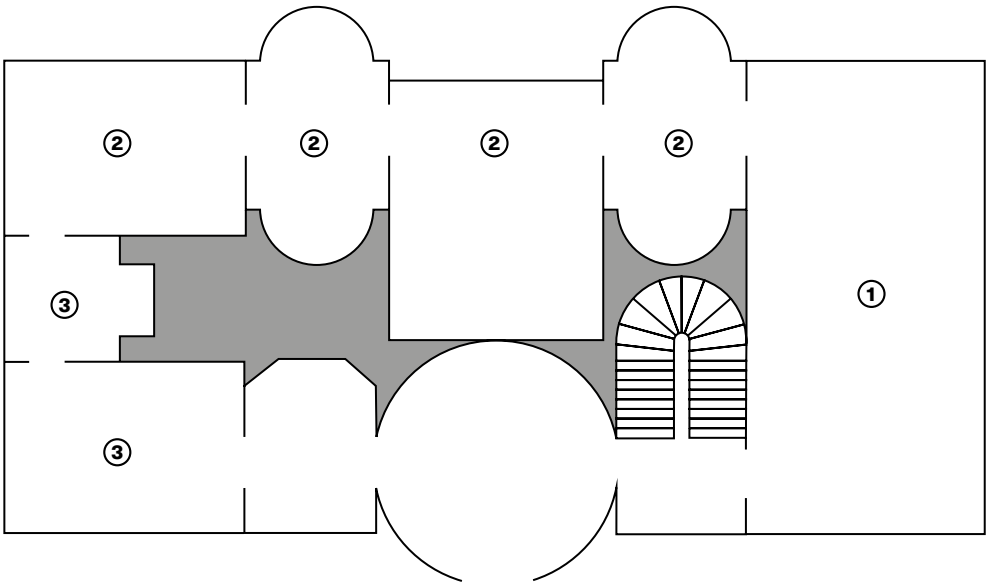
Inhalt

Table of contents

Werklisten & Saalpläne List of works & floor plans	2
Villa LIESL RAFF <i>Slant</i>	13
Villa ANNETTE SENNEBY <i>Attic</i>	21
Remise MICHAEL RAY-VON <i>Interference Pattern</i>	29
Hof / Courtyard FONDATION TSCHUESS <i>Weeds</i>	39
Biografien Biographies	40
Programm Program	44
Impressum Imprint	48

LIESL RAFF
Slant

Erdgeschoss / Ground floor



- ① **Bridge, 2026**
Bühnenpodest, Latex, Pigment,
Talkum / Stage platform, latex, pigment,
talcum powder
33 x 1020 x 202 cm

Opener 1–7, 2026
Latex, Pigment Talkum, Silikonöl, Holz /
Latex, pigment, talcum powder,
silicon oil, wood
204 x 190 x 25cm

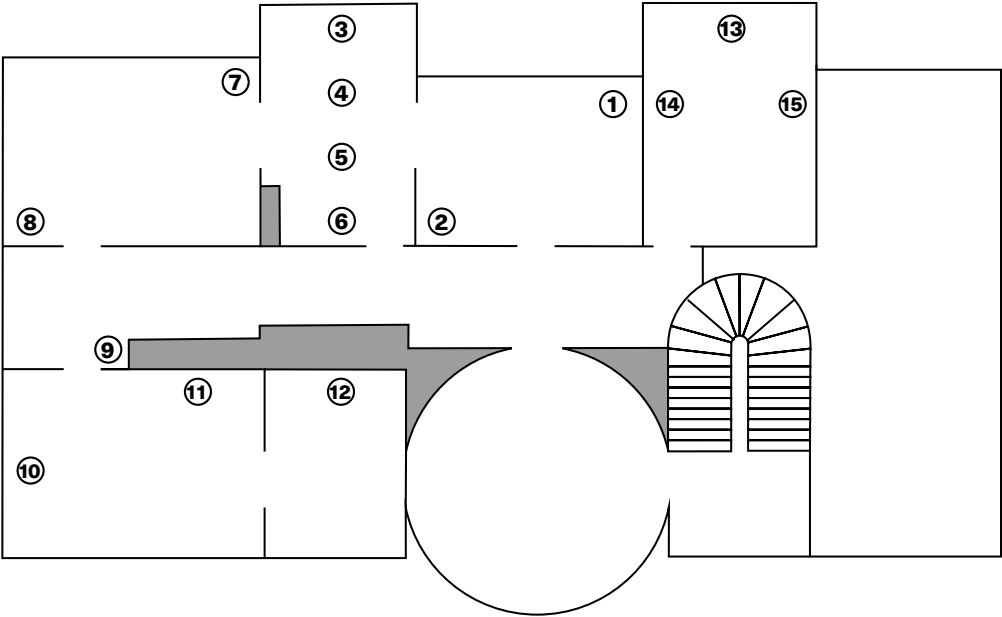
- ② **Tip (Gather 2–7), 2026**
Metall, Latex, Pigment, Talkum,
Aluminium Tape / Metal, latex, pigment,
talcum powder, aluminum tape
160 x 330 x 120 cm

- ③ **Ring 1–3, 2026**
Metall, Latex, Pigment, Talkum /
Metal, latex, pigment, talcum powder
Ca. 190 cm Durchmesser /
Approx. 190 cm diameter

**Courtesy die Künstlerin / the artist
und / and Galerie Eva Presenhuber**

ANNETTE SENNEBY
Attic

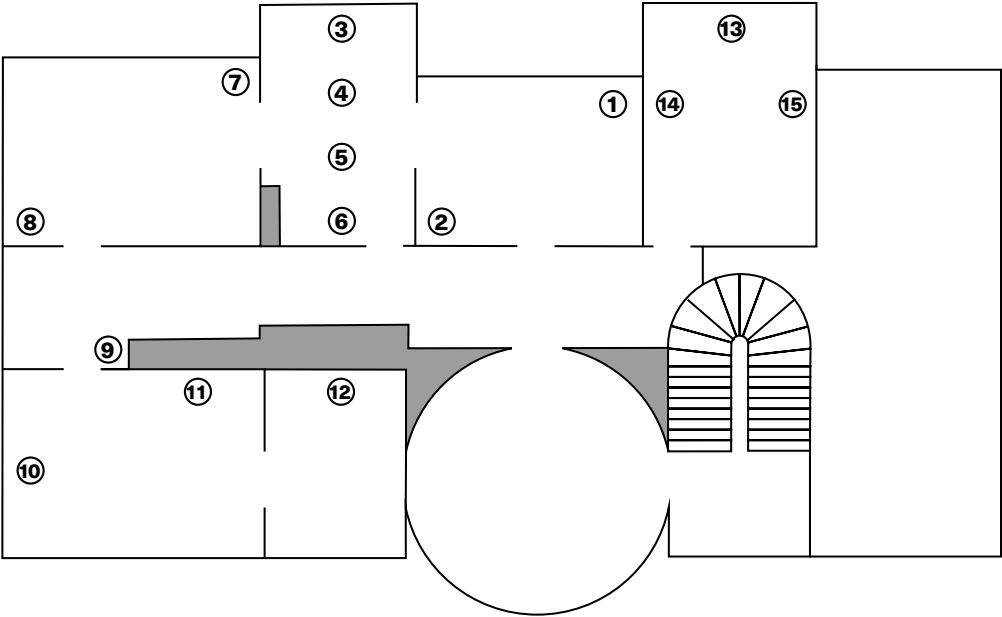
Obergeschoss / Upper Floor



- ① **Chinatown, 1987**
Kalt brüniertes Stahl / Cold blued steel
80 x 99 x 0,5 cm
- ② **Curtain drawn, 2023**
Erdfpigmente, Bindemittel, Leinwand /
Earth pigments, binders, canvas
169 x 136 x 3,5 cm
- ③ **Sues Eye (Series of 10), 2006 – 2016**
Wasserstrahlgeschnittenes,
UV-laminiertes Glas mit Pigment zwischen
den Schichten / Waterjet-cut,
UV-laminated glass with pigment
between layers
Dimensionen variabel / Variable dimensions
- ④ **Aura, 1989**
Kalt brüniertes Stahl / Cold blued steel
18 x 17 x 2 cm
- ⑤ **Marcel, 2008**
Wasserstrahlgeschnittenes,
UV-laminiertes Glas mit Pigment zwischen
den Schichten / Waterjet-cut,
UV-laminated glass with pigment
between layers
19 x 19 cm
- ⑥ **Attic, 1992**
Kalt brüniertes Stahl / Cold blued steel
28 x 20 x 0,2 cm
- ⑦ **Flame, 2013 – 2022**
Pigment, Leinwand / Pigment, canvas
54 x 56 x 4,5 cm
- Wasserstrahlgeschnittenes,
UV-laminiertes Glas mit Pigment zwischen
den Schichten / Waterjet-cut,
UV-laminated glass with pigment
between layers
20 x 20 cm
- ⑧ **Attic, 2026**
Kalt brüniertes Stahl / Cold blued steel
249 x 90 x 0,2 cm
- ⑨ **Imprint (Rain paintings), 1988**
Rußschwarz auf Papier / Carbon black
on paper
23 x 26 cm
- ⑩ **1993**
Kalt brüniertes Stahl / Cold blued steel
396 cm x 182 x 0,2 cm
- ⑪ **Untitled, 2008**
UV-laminiertes Glas mit Pigment zwischen
den Schichten / UV-laminated glass with
pigment between layers
29 x 29 x 0,5 cm
- ⑫ **Shadowlands, 2009**
Erdfpigmente, Bindemittel, Leinwand /
Earth pigments, binders, canvas
185 x 180 x 5 cm
- Erdfpigmente, Bindemittel, Aluminium /
Earth pigment, binder, aluminium
22 x 25 x 0,2 cm
- ⑬ **Imprint, 2006**
Video, 6,17 min.

ANNETTE SENNEBY
Attic

Obergeschoss / Upper Floor



14 Vitrine 1

Eine junge Annette Senneby im PS1, New York, 1987

Fotografiert von der Künstlerin Susan Weil /

A young Annette Senneby at PS1, New York 1987

Captured by artist Susan Weil

Gedichte von Susan Weil, Annette Sennebys langjähriger künstlerischer Weggefährtin. Sie basieren auf ihren gemeinsamen Gesprächen und ihrer Verbindung. / Poems written by Susan Weil, Annette Senneby's longtime collaborator. Drawing on their shared conversations and relationship

Attic, 1987

Arbeit auf Papier / Work on paper

Dokumentation von Annette Sennebys öffentlicher Arbeit auf der neonatologischen Intensivstation des Universitätskrankenhauses Karolinska in Stockholm. Dort begegnete Emily Fahlén, die Kuratorin von *Attic*, Sennebys Arbeit im Jahr 2021 erstmals – gemeinsam mit ihrer neugeborenen Tochter Rita. / Documentation of Annette Senneby's public work at the Neonatal intensive care unit, Karolinska University Hospital Stockholm. The place where Emily Fahlén, the curator of *Attic*, first encountered Senneby's work in 2021, together with her newly born daughter Rita.

A conVERSEtaion with TREES, New York 2017

Künstlerbuch, herausgegeben von Weil Books / Artist book published by Weil Books

15 Vitrine 2

On the Art of Painting, New York 1989
Künstlerbuch, herausgegeben von Vincent FitzGerald & Company, einem langjährigen Wegbegleiter von Annette Senneby. / Artist book published by Vincent FitzGerald & Company, a longtime collaborator of Annette Senneby.

Retrospektiv, 1991

Erdpigment, Bindemittel, Spiegel / Earth pigment, binder, mirror

Diary, New York, 1986

Rain paintings, 1988

Imprint (Rock painting), 2025

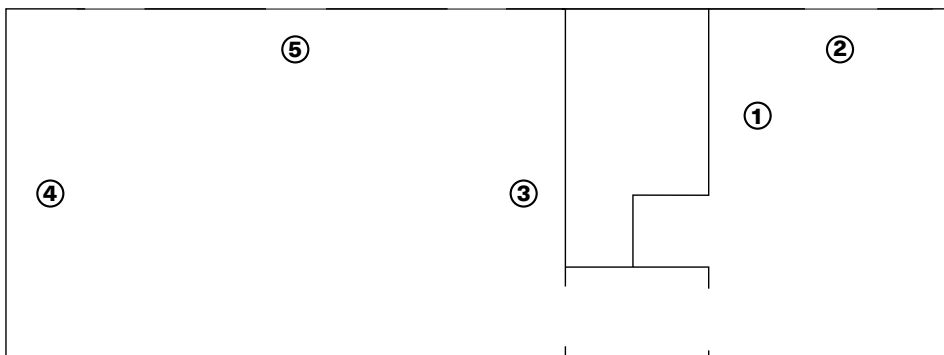
Gesprengter Stein, Kobaltviolett-Pigment / Blasted rock, cobalt violet pigment

Dokumentation des Wasser-Malprozesses, See Vänern / Documentation from water painting process, lake of Värnen, 1988

MICHAEL RAY-VON

Interference Pattern

Remise

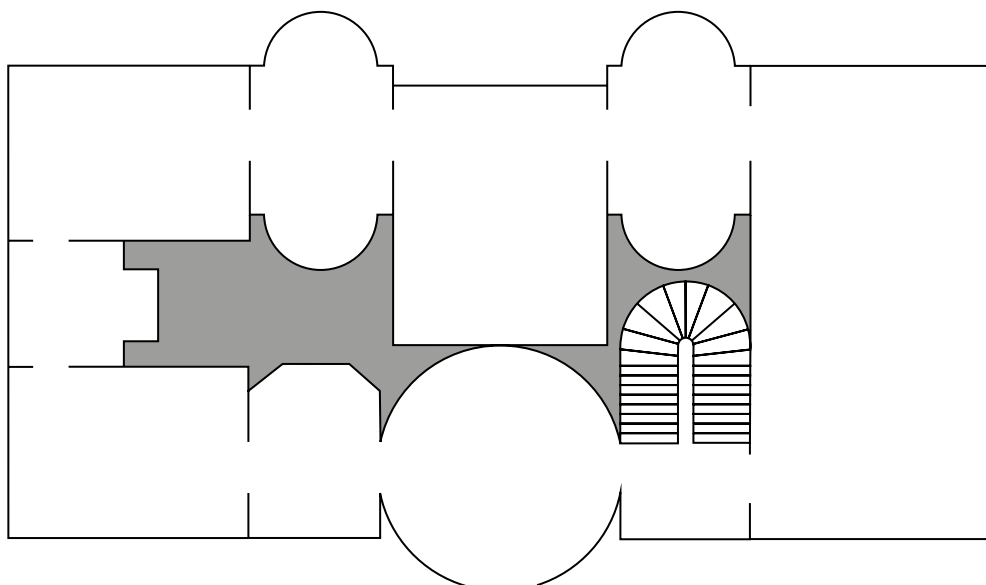


- ① ***Floaters, 2026***
Serie bestehend aus 4 Fotografien /
Series of 4 photographs
C-Prints, Einwegspiegel, Rahmen /
C-prints, in one-way mirror frames
100 x 70cm, 70 x 55 cm, 50 x 40 cm,
29,7 x 21 cm
- ② ***Hurdles in dispute, 2026***
Kiefernholz, Buchenpfosten, Lack /
Pine lumber, beech posts, lacquer
Maße variabel / Various dimensions
- ③ ***Wattle Hurdles, 2026***
Kiefernholz, Buchenpfosten,
Haselnusszweige, Lack / Pine lumber,
beech posts, hazel branches, lacquer
Maße variabel / Various dimensions
- ④ ***Pasture, 2026***
Holografische Filme auf Glasplatten,
Laserdiodenmodule, Schaumstoff-
platten, Hardware / Holographic films
on glass plates, laser diode modules,
foam boards, hardware
Maße variabel / Various dimensions
- ⑤ ***Punctured Noguchi, 2026***
Modifizierte Vitra Akari Tischleuchte,
Dunkelkammer-Lampe / Modified Vitra
Akari 1AD, darkroom safelight bulb
39 x 25 cm

FONDATION TSCHUESS

Weeds

Hof / Courtyard



①

① **Weeds, 2026**
Wildwuchs / Wild growth
Maße variabel / Dimensions variable



LIESL RAFF

Slant

Deutsch

Für *Slant*, die erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland, realisiert Liesl Raff eine raumgreifende Installation, die das gesamte Untergeschoss der Villa Salve Hospes einnimmt. Mit Naturkautschuk und Podesten greift sie gezielt in die klassizistische Architektur ein und verwandelt sie in eine Abfolge begehrter Situationen, die Wahrnehmung, Bewegung und Atmosphäre neu strukturieren.

Raff setzt Latex sowohl malerisch als auch plastisch ein. Als Farbe – pur oder mit Pigmenten versetzt – trägt sie ihn in feinen Schichten auf Glas- oder Wandflächen auf. Die entstehenden Oberflächen schimmern opaleszent und lassen die darunterliegenden Strukturen sanft durchscheinen. Sie gießt den flüssigen Latex großflächig auf Flächen sowie in Formen, sodass nach dem Trocknen lichtdurchlässige Bahnen entstehen. Dieses Material verwandelt die Künstlerin in drapierte Faltenwürfe oder montiert sie an Stahlstangen, wodurch sie zugleich an Transparente wie auch an Schutzschilde erinnern.

Zentral ist für Raff die „empathische“ Eigenschaft des Naturkautschuks: seine Fähigkeit, andere Stoffe in sich aufzunehmen und sich mit ihnen zu verbinden. Zugleich reagiert das Material äußerst sensibel auf Licht, Luft und Temperatur und verbleibt damit nicht in einem materiellen Zustand, sondern ist wandelbar, sodass sich die Farbigkeit der Arbeiten in Braunschweig über die Dauer der Ausstellung verändern wird. Dieses Potenzial zur Veränderung und die damit eingeschriebene Vergänglichkeit verleiht dem Latex eine menschliche Qualität – wie ein Körper, der altert und auf seine Umgebung reagiert. Die Sensibilität, die Raff ihrem Werkstoff entgegenbringt, überträgt sie auch auf die Räume, in denen sie ausstellt, indem sie räumliche Strukturen sichtbar macht und mit oder in einem produktiven Sinne gegen sie arbeitet.

An diese Praxis knüpft der Titel der Ausstellung an. Wörtlich bedeutet „Slant“ eine Neigung, Schräge oder Schräglage, etwa ein nach unten geneigtes Dach oder

eine in einem Winkel verlaufende Linie. Im übertragenen Sinn beschreibt er häufig eine Perspektive oder Haltung, zum Beispiel eine Nachricht im politischen „Slant“ oder ein Argument, das aus einem persönlichen Blickwinkel präsentiert wird. In Ruffs Arbeit beschreibt *Slant* ein zentrales Prinzip ihres Umgangs mit dem Medium Ausstellung: das bewusste Arbeiten mit bestehenden Raumachsen, Blickbezügen und Bewegungsabläufen, deren leichte Verschiebung, Filterung oder Neujustierung. Gegebene Ordnungen werden dabei nicht reproduziert, sondern transformiert und lesbar gemacht.

In Braunschweig setzt sich die Künstlerin mit der historischen Architektur der Villa Salve Hospes auseinander. Ausgangspunkt ist die klar gegliederte Raumfolge, in der die einzelnen Ausstellungsräume durch Achsen, Türdurchgänge, Fensterfassaden und gezielte Sichtbezüge miteinander verbunden sind.

Die Präsentation beginnt entgegen der üblichen Situation im Spiegelsaal, dem zentralen Raum der Villa. Für die sieben Fenster entwickelt sie rechteckige Trägermodule, die mit dunklem Latex überzogen sind. Die Arbeiten bedecken nahezu die gesamte Fensterfläche und lassen jeweils nur ein Lichtband frei. In der seriellen Anordnung von *Opener 1–7* (2026) entsteht so eine Rhythmisierung des Raumes und des Lichtes, die einen visuellen Takt vorgeben und die Fenster als Öffnungen zur Welt als Oberflächen behandeln, die gleichzeitig Licht absorbieren und reflektieren.

In einer ähnlich minimalen, aber dennoch weitläufigen Setzung platzierte Raff *Bridge* (2026), eine Arbeit bestehend aus zehn aneinandergereihten Bühnenpodesten, die sie mit dicken Latexabdeckungen verkleidet. Der gewählte Farbton verweist

auf die historische Wandfarbe des Spiegelsaals. Dieser war bis in die frühen 2000er-Jahre in einem ähnlichen ochenblutfarbenen Ton gefasst.

Die Arbeit spiegelt die Logik des Raumes als Repräsentationsapparat wider, indem sie dessen grundlegende Funktion im historischen Kontext der Architektur, Sichtbarkeit und Hierarchie zu erzeugen, symbolisiert. Gleichzeitig impliziert eine Bühne stets auch Präsenz und Handlung. Sie erzeugt eine zeitliche und funktionale Unsicherheit, da nicht eindeutig ist, ob eine Inszenierung bereits stattgefunden hat oder erst bevorsteht.

Entlang der südöstlichen Gartenseite des Spiegelsaals – der längsten Achse des Hauses, die insgesamt fünf Räume miteinander verbindet – installiert die Künstlerin die Arbeit *Tip* (2026), die auf den im Spiegelsaal etablierten visuellen Rhythmus reagiert. An einer Metallstruktur befestigt, zieht sie dünn gegossene Latexbahnen durch Öffnungen in den Metallprofilen und spannt sie so entlang der räumlichen Achse. Dadurch wird die plastisch-skulpturale Qualität des Materials besonders hervorgehoben. Durch ihre Positionierung in der Raumflucht zwischen Fensterfront und Türstöcken ordnet sie die Blickachsen neu und macht die Abfolge der Räume konkret erfahr- und sichtbar. Das Sehen verliert dabei an Distanz und nähert sich einer beinahe taktilen Wahrnehmung an.

Die Werkgruppe *Ring 1–3* (2026), die Raff für die beiden abschließenden Räume entwickelt hat, lässt sich als eigensinnige Verdichtung zentraler Motive der vorherigen Arbeiten lesen. Wie bereits im Spiegelsaal nimmt die Künstlerin Bezug auf die Fensterarchitektur, indem sie Kreise aus Stahlblech installiert, deren Dimensionen die Breite

der Öffnungen überschreiten. Entlang ihres Umfangs rafft sie Latexbahnen eng zusammen, sodass voluminöse, körperhafte Gebilde entstehen. Deren Faltungen rufen die kunsthistorische Tradition der Draperie auf, als sensible Oberflächen, in denen sich innere Spannungen und Zustände einschreiben. Sie sind Zonen zwischen Körper und Raum, in denen Affekte eine sichtbare Form gewinnen.

In der speziellen Montage dieser Arbeiten vor den Fenstern wirken sie eher als materielle Verdichtungen, die die Funktionen der Architektur gezielt irritieren. In unmittelbarer Nähe zur Rotunde und entlang einer klaren Blickachse erfahrbar, treten die Arbeiten zudem in ein Verhältnis zur dort befindlichen klassizistischen weiblichen Figurengruppe, die römische Göttinnen verkörpert und deren Körper von reich gefalteten Gewändern umhüllt sind.

Slant entfaltet sich als eine choreografierte Verschiebung von Raumwahrnehmung, in der die Architektur der Villa Salve Hospes nicht als stabiler Rahmen erscheint, sondern als ein System fein abgestimmter Übergänge. Die klaren Achsen und Sichtbezüge des Gebäudes werden nicht negiert, sondern in ihrer Selbstverständlichkeit irritiert – als würden sie für einen Moment ihre Richtung verlieren und sich neu konfigurieren. Die Eingriffe Ruffs arbeiten dabei weniger als Setzungen denn als Zustände: Oberflächen, die Licht aufnehmen und zurückwerfen, Fenster, die ihre Transparenz verlieren, Materialien, die zwischen Körper und Bild oszillieren. Für die Besucher*innen entsteht so eine Erfahrung, die sich zwischen Präzision und Unbestimmtheit bewegt. Etwas ist hier immer im Prozess der Verschiebung begriffen, ohne sich vollständig zu entziehen: eine Art stiller Drift

durch den Raum, in dem Wahrnehmung nicht fixiert, sondern fortwährend neu kalibriert wird.

Cathrin Mayer

For *Slant*, her first institutional solo exhibition in Germany, Liesl Raff has realized an expansive installation that takes up the entire ground floor of the Villa Salve Hospes. Using natural rubber and plinths, she directly intervenes in the villa's classical architecture, transforming it into a sequence of navigable situations that restructure perception, movement, and atmosphere.

Raff uses latex for both its painterly and plastic qualities. As paint, she applies it in delicate layers – unadulterated or mixed with pigment – to sheets of glass or directly onto walls, producing shimmering opalescent surfaces that reveal soft traces of the textures beneath them. She also casts liquid latex on flat surfaces or in molds that leave transparent sheets in the material once it dries, creating large sheets that she either transforms into draped folds or mounts on metal poles, bringing to mind both banners and protective shields.

Raff is particularly interested in the “empathetic” quality of natural rubber – its ability to absorb and bond with other materials. At the same time, the latex she uses is highly sensitive to light, air, and temperature and so does not remain in a single material state, meaning the color of the artworks on display in Braunschweig will change throughout the duration of the exhibition. This potential for change and the transience it implies give the latex a human quality – like a body that ages and reacts to its surroundings. Raff shows the same sensitivity toward the spaces in which she exhibits her works as she does toward her chosen material, by making spatial structures visible or by working with or productively against them.

The exhibition title picks up on this practice. In its literal meaning, the word “slant” describes a sloped or inclined angle, such as a pitched roof or a diagonal line. In its figurative sense, it is often used to describe a particular perspective or attitude, such as a news story with a political “slant” or an argument presented from a personal perspective. In Raff's work, *Slant* describes a central principle of how she approaches the medium of the exhibition: by consciously working with existing spatial axes, sight lines, and sequences of movement, which she subtly displaces, filters, or recalibrates. In doing so, she does not reproduce existing orders but transforms them and makes them readable.

In Braunschweig, the artist engages with the historic architecture of the Villa Salve Hospes. The starting point is the clearly structured sequence of the exhibition space, in which the individual rooms are connected with one another using axes, doorways, window walls, and targeted sight lines.

In a break with the usual exhibition layout, the presentation begins in the villa's central room, the Spiegelsaal. For its seven windows, the artist produced modular rectangular supports covered with dark latex; these almost entirely cover the windows, each letting in a single strip of light. *Opener 1–7* (2026), works that function as serial arrangement rhythmizes the space and the light within it, which provide a visual beat and treat the windows, as openings to the world, as surfaces that simultaneously absorb and reflect light.

In a similarly minimal yet expansive gesture, Raff installed *Bridge* (2026), a work made up of ten stage platforms

arranged in a row and furnished with thick latex covers. The color used for the covers refers to the history of the Spiegelsaal's walls, which up until the early 2000s were painted in a similar shade of oxblood. The work mirrors the logic of the space as an apparatus of representation, by symbolizing its basic function within the historical context of the architecture – that of producing visibility and hierarchy. At the same time, a stage always also implies presence and action. Here, it produces a sense of temporal and functional uncertainty, since it is unclear whether something has already been enacted here or is yet to be.

Along the southeastern garden-facing side of the Spiegelsaal – the longest axis within the building, connecting five rooms in total – the artist installed *Tip* (2026), a unique work that responds to the established visual rhythm within the space. A metal structure spanning this axis supports thin lengths of cast latex pulled through openings in the metal profiles, emphasizing the material's plastic and sculptural quality. Positioned between the door frames and the windows, the work reorganizes the sightlines within the space and makes the sequence of the rooms tangible and visible, reducing the perceived distance between them and making viewing them an almost tactile experience.

The group of works *Ring 1–3* (2026), Raff developed for the final two rooms can be read as an idiosyncratic consolidation of the previous works' central motifs. As in the Spiegelsaal, the artist responded here to the room's existing windows, by installing circular sheets of stainless steel whose dimensions exceed the width of the windows' openings. Along their edges, she tightly gathered lengths of latex to form

voluminous, corporeal structures whose folds bring to mind the art-historical tradition of drapery, as sensitive surfaces upon which inner states and tensions inscribe themselves. They are zones between body and space, in which affects are given visible form.

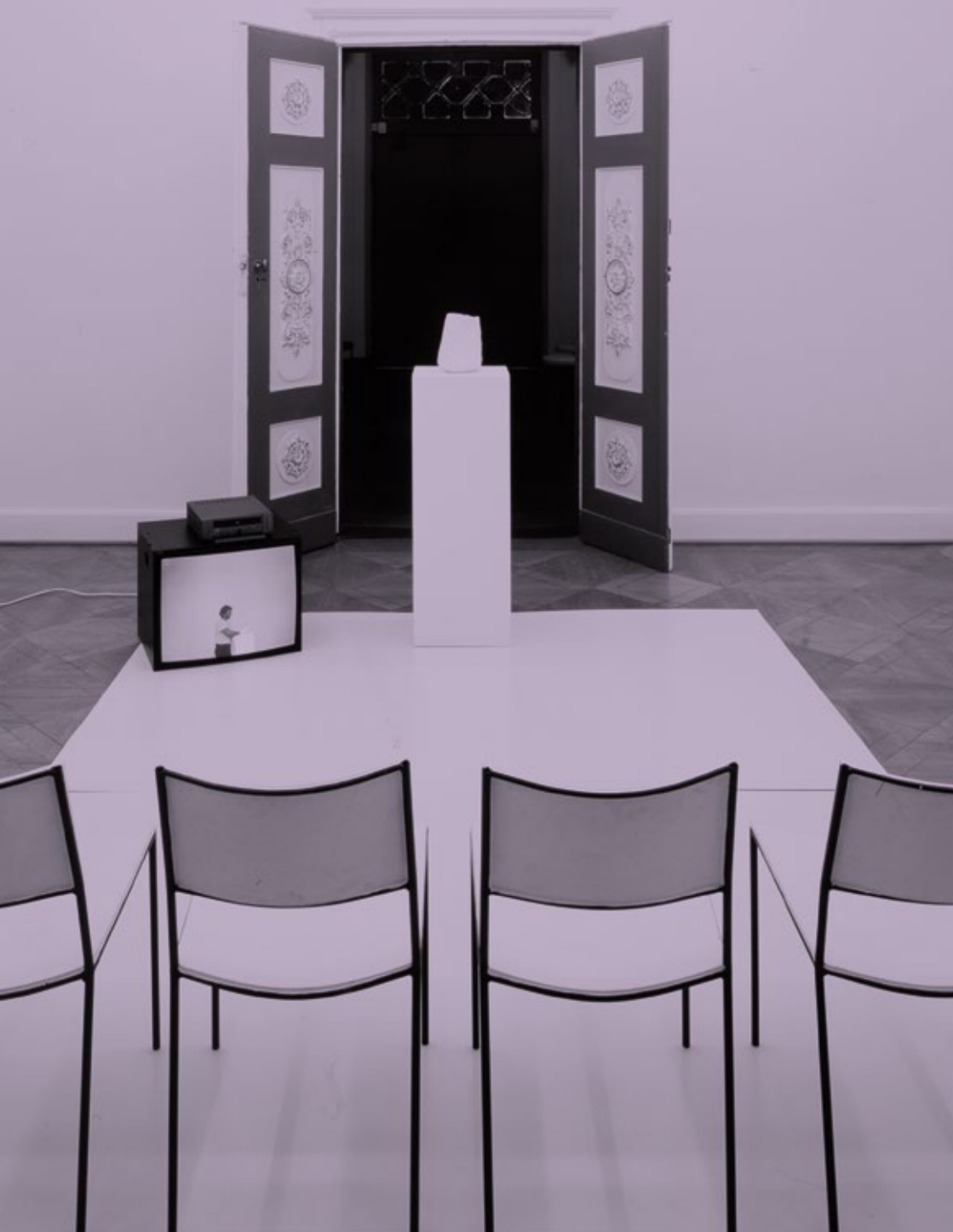
Mounted in front of the windows, these works appear more like compacted masses that deliberately confuse the function of the architecture. Positioned along a clear sight line and in immediate proximity to the rotunda, the works also enter into dialogue with a classicist group of female figures representing Roman goddesses, their bodies cloaked in richly folded garments.

Slant unfolds as a choreographed shift in spatial perception, in which the architecture of the Villa Salve Hospes appears not as a stable frame but as a system for finely tuned transitions. The building's clear axes and sight lines are not negated but complicated – as if reconfiguring themselves after losing their direction for a moment. Raff's interventions function less as insertions and more as conditions: surfaces that absorb and reflect light, windows that lose their transparency, materials that oscillate between body and image. For visitors, this produces an experience that moves between precision and uncertainty. Here, something is always comprehended in the process of displacement without fully eluding us: a sort of silent drift through the rooms, in which perception is not fixed but constantly recalibrated.

Cathrin Mayer







ANNETTE SENNEBY

Attic

Deutsch

Annette Senneby arbeitet an der Schnittstelle von Malerei und Skulptur, Zeit und Raum. Ihre Installationen entfalten ihre Kraft in der Anordnung abstrakter Objekte und in den Zwischenräumen, die sie strukturieren. Form wird verdichtet und zugleich paradoxerweise in ihren Grenzen aufgelöst.

Senneby ist eine der bedeutendsten zeitgenössischen Künstlerinnen Schwedens. *Attic* ist ihre erste institutionelle Ausstellung in Deutschland. Zu ihrem Schaffen gehören Ausstellungen, Arbeiten im öffentlichen Raum, Publikationen und die Lehre. Ihre künstlerische Laufbahn begann während ihres Studiums an der Königlichen Akademie der freien Künste in Stockholm, zu einer Zeit, als die Hochschule sich erstmals mit der internationalen Kunstwelt auseinandersetzte. Das PS1-Stipendium des MoMA, das sie 1986 erhielt, sollte sich als entscheidend für ihre künstlerische Praxis erweisen. Denn das New Yorker Milieu – mit Künstler*innen wie Susan Weil, Bernard Kirschenbaum, Richard Nonas, Gordon

Matta-Clark, Laurie Anderson, Trisha Brown, Robert Whitman und Robert Rauschenberg – eröffnete ihr neue Arbeitsweisen, darunter die Verwendung von bis dahin kaum etablierten Materialien, sowie eine ortsspezifische, auf das performative Potenzial räumlicher Gegebenheiten bezogene Praxis. In dieser Zeit lernte sie auch das Medium des Künstlerbuchs kennen, womit sich eine lebenslange Zusammenarbeit mit dem Verleger Vincent FitzGerald verband.

Attic erstreckt sich über sechs Räume im Obergeschoss und unterteilt die Werke nicht nach den vier Jahrzehnten, in denen sie entstanden sind. Die Arbeiten lassen sich weder einer bestimmten Periode zuordnen, noch sind sie an ein spezifisches Ereignis oder einen bestimmten Ursprung gebunden. Vielmehr hängt ihre Entstehung von der Situation ab, in der sie präsentiert werden. Die Ausstellung wird durch eine kleine Auswahl an Archivmaterial über ihr langjähriges Schaffen ergänzt.

Sennebys künstlerisches Schaffen dreht sich im Kern um Verbindungen: Sowohl künstlerische Kooperationen und Austausch als auch die Beziehung, die sich zwischen der Künstlerin und den Materialien entwickelt, sind ein Ausdruck davon. Immer wieder greift sie auf industrielle Werkstoffe zurück, deren Transformationsprozesse sie faszinieren, genauso wie ihr Ursprung – bis hin zu der Zeit, ehe sie in eine bestimmte Form gebracht oder einer bestimmten Funktion zugeordnet wurden. In dem Bestreben, ein Gefühl von Kommunikation zu erzeugen, setzt sie etwas in Gang, das über die Form selbst hinausreicht.

Die Grenzen zwischen ihrer Malerei und ihren Skulpturen sind fließend; beide entspringen der Art und Weise, wie Senneby Materialien auswählt und herausstellt. Entscheidungen, die sie dabei trifft, bleiben stets wirksam, ganz gleich, ob sie malt, modelliert oder gießt. In ihren Malereien entstehen Formen durch mundgeblasene oder mit der Airbrush aufgetragene Schichten von Pigmenten und als gesättigte Farbtiefen. Dabei wird die weiße Oberfläche der Leinwände selbst zum Raum, an dem sich Formen anordnen und in Bewegung geraten. Die Künstlerin bezeichnet sie oft als Orte – seien sie real, imaginär oder erträumt. Und auch der Ursprung der von ihr verwendeten Farben ist von zentraler Bedeutung. Zumeist stellt sie sie aus Pigmenten her, die sie an verschiedenen Orten gesammelt hat: roter Ocker in Kerala, Erdpigmente in Aichtetten und auf Kreta, Pflanzenpigmente in schwedischen Bohuslän. Seit einigen Jahren nimmt Umbra eine zentrale Stellung in ihrem Werk ein und verbindet im symbolischen Sinne die irdische und himmlische Sphäre. Dieses Material besteht aus sehr feinkörnigem Sedimentgestein. Aufgrund

seiner Beständigkeit wurde es in Fassadenfarben, als Färbemittel und für Felsmalereien verwendet, die Tausende von Jahren überdauert haben. Etymologisch leitet sich Umbra allerdings vom lateinischen Wort „umbra“ – Schatten – ab, wodurch eine Assoziation mit dem Vergänglichen entsteht. In der Astronomie bezeichnet „Umbra“ den dunkelsten und innersten Teil eines Schattens, in dem die Lichtquelle vollständig von einem undurchlässigen Objekt verdeckt wird. In diesem Verständnis verbindet sich der Schatten untrennbar mit der Materie: Sie ist seine Bedingung und der Schatten ein Abdruck des Lebens.

In ihren Arbeiten aus schwarzem Stahl wie 1993, *Chinatown* (1987) und *Attic* (1987 – 2026) verwendet Senneby das Material so, als wäre es ein Blatt Papier an der Wand. Seine Dunkelheit verstellt den Raum ebenso, wie sie ihn öffnet. Diese schweren Skulpturen werden durch kleine Glasarbeiten kontrastiert, die in einer vom Rhythmus eines Vogelgesangs inspirierten Komposition durch die Ausstellung schweben. Die Prismen entstehen in einem Laminierungsverfahren, bei dem die einzelnen Glasschichten mithilfe von UV-Licht dauerhaft miteinander verbunden werden. Zwischen diesen Schichten sind kleine Malereien eingeschlossen, die mit einer Airbrush-Technik gefertigt wurden unter Verwendung feiner, an Farbbehälter angeschlossener Schläuche. Die schwarzen, matten Oberflächen des Metalls absorbieren das Licht, während die Prismen das sich im Laufe des Tages verändernde Licht reflektieren. Sennebys wandmontierte Arbeiten aus Glas, Stahl und Leinwand aktivieren das körperliche Bewusstsein der Betrachtenden für den Raum und dessen grundlegende operative Möglichkeiten.

Zugleich verschieben sie fortwährend die Orientierung im Raum: Was ist Vorderseite, was Unterseite? Mit jeder Annäherung geben sie etwas frei und verwehren es im selben Moment wieder. Wie der verstorbene schwedische Kunstkritiker Peter Cornell Sennebys Installationen einmal beschrieb: „Die Werke vermitteln den Eindruck, weit entfernt stattzufinden.“

Die Arbeiten setzen sich mit Grenzen und deren Verschiebung auseinander. Ihnen liegt das Bestreben zugrunde, die Unterscheidung zwischen Werk und Raum aufzulösen und das Gegenständliche in Richtung des Nicht-Materiellen zu verschieben. Mit ihrem Hintergrund im Ballett kehrt Senneby immer wieder zu dem grundlegendsten Widerspruch des Tanzes als Ausgangspunkt ihrer Praxis zurück: dem Versuch, der Schwerkraft der gebundenen Form durch Bewegung zu trotzen. Dies spiegelt die unvermeidlichen Bedingungen des Lebens, das durch Ungewissheit und Sehnsucht geprägt ist wider.

Annette Sennebys Kunst erhebt nicht den Anspruch, die Welt oder ihre Beschaffenheit zu verstehen; vielmehr sind ihre Werke von gelebten Erfahrungen inspiriert und von einer Suche geprägt, welche hinter das Offensichtliche blickt. Sie sind empfänglich und offen – ein riskantes Unterfangen, da es bedeutet, sich an die Schwelle zur Banalität oder Bedeutungslosigkeit zu begeben. Dennoch thematisiert Senneby die grundlegendsten Formen und Fragen und bringt diese mit einfühlsamer Präzision in Einklang.

Emily Fahlén

Annette Senneby works across painting and sculpture, time and space. The charge of the installation emerges in the positions of the abstract objects and the spaces between them. Form is driven, paradoxically, both toward condensation and toward the dissolution of its boundaries.

Senneby is one of Sweden's most important contemporary artists; *Attic* is her first institutional exhibition in Germany. Her practice encompasses exhibitions, public works, publications, and teaching. Senneby's artistic career began while she was studying at the Royal Institute of Art in Stockholm, when the school first started engaging with the international art world. In 1986, she was awarded the PS1 fellowship, which proved decisive for her artistic practice. The New York milieu – with artists such as Susan Weil, Bernard Kirschenbaum, Richard Nonas, Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Trisha Brown, Robert Whitman, and Robert Rauschenberg – opened up new ways of working, including materials that lacked established status within art and site-specific practices that related to the performative potential of space. At the same time, she was introduced to the medium of the artist's book, which led to her lifelong collaboration with the publisher Vincent FitzGerald.

Across the six rooms on upper floor of Kunstverein Braunschweig, Senneby's works have been installed without making any clear distinction between the four decades in which they were produced. They are not confined to a single period, nor can they be reduced to a specific event or origin. Instead, their coming-into-being remains contingent upon the situation in

which they are presented. The exhibition is complemented by a small selection of archival material documenting her long-standing practice.

Senneby's practice is relational at its core; her artistic collaborations and exchanges are one expression of this, as is the connection that unfolds between the artist and the materials. She repeatedly works with industrial materials, drawn to their processes of transformation but also to their states of origin – to the time before they were directed toward a particular form or function. Seeking to evoke a sense of communication, she allows something beyond the form itself to become activated.

The boundary between painting and sculpture is fluid; both are rooted in the way Senneby selects and foregrounds materials, and these choices remain active whether she is painting, modelling, or casting. In the paintings, forms appear both as thin mouth-blown or airbrushed layers of pigment and as saturated depths of color. The white surface of the canvases constitutes the space of the forms, a site where they are arranged and set into motion. Senneby often refers to them as places – whether real, imagined, or dreamed. The origin of the colors she uses plays a central role, as she often produces her own paints from pigments gathered in different locations: red ochre in Kerala, earth pigments in Aichstetten and Crete, plant pigments in the Swedish region of Bohuslän. Over recent years, umber has come to occupy a central position in her work, bridging the earthbound and the celestial. As a material, it consists of very fine-grained sedimentary rock composed of manganese hydroxides, oxides, and iron hydroxide particles. Due to its durability, it

has been used in façade paint, in tinting color, and in rock paintings that have survived for thousands of years. Yet etymologically, *umbra* derives from the Latin *umbra* – shadow – shifting its meaning toward something more transient. In astronomy, *umbra* denotes the darkest and innermost part of a shadow, where the light source is completely obscured by an opaque object. Here, shadow can be understood as inseparable from matter – matter as its condition, shadow as an imprint of life.

In her black steel works, such as *1993*, *Chinatown* (1987), and *Attic* (2026), Senneby treats metal as though it were a sheet of paper on a wall. Darkness both blocks the space and cuts it open. These heavy sculptures are contrasted by the small works made of glass, which float through the exhibition in a composition inspired by birdsong. The prisms are produced through a lamination process that uses UV light to bond the layers of glass together. Between the layers, small paintings appear, created with an airbrushing technique using thin tubes connected to paint reservoirs. The black matte surfaces of the metal absorb the light, while the prisms reflect the shifting light throughout the day. These wall-mounted works of glass, steel, and canvas engage the viewer's bodily awareness of the space and its fundamental operative possibilities, while also foregrounding their shifting orientations in the room: What is in front? What is below? When we approach, they open and obstruct. As the late Swedish art critic Peter Cornell once described Senneby's installations: "The works give the impression of taking place far away."

The works dwell on boundaries and their displacement. There is an ambition to dissolve the distinction between works

and space, and to push the object-like toward the immaterial. With a background in ballet, Senneby has continually returned to dance's most fundamental contradiction as a point of departure for her own practice: attempting, through a bound form, to defy gravity through movement. It parallels the inescapable conditions of life itself, while also making room for uncertainty and longing.

Annette Senneby's art does not pretend to possess an understanding of the world or how it's constituted; rather, through lived experience, her works are marked by a search beyond that which is taken for granted. It is receptive and open – a risky venture, as it means situating oneself on the verge of banality or meaninglessness. Yet she remains within the most elementary forms and questions, balancing them with tender precision.

Emily Fahlén







MICHAEL RAY-VON

Interference Pattern

Deutsch

Im Gegensatz zur herrschaftlichen Villa Salve Hospes ist die ebenerdige Remise direkt in den umliegenden Garten eingebettet, was ihr den Anschein einer historischen Gartenlaube verleiht. Michael Ray-Vons erste institutionelle Ausstellung *Interference Pattern* greift diese räumliche Situation auf, um Landschaft, Umwelt und Raum nicht nur als physische Gegebenheiten, sondern auch als historisch und sozial geprägte Strukturen erfahrbar zu machen, durch die wir die Welt wahrnehmen und verstehen. Die Prozesse, durch die sich solche Strukturen in unserer Wahrnehmung verankern, bleiben dabei oft unbemerkt: In aller Regel ist unser Gehirn Meister darin, von außen zugetragene Informationen zu priorisieren, ohne dass es dabei unserer Zustimmung bedarf. Diese unbewussten Konstruktionsprozesse und Mechanismen unserer Wahrnehmung – das konstante Stabilisieren, Weglassen und Ergänzen unserer Umwelt – macht Ray-Von im Rahmen der Ausstellung als künstlerisches Material produktiv. Neu produzierte Arbeiten in den Bereichen

Skulptur und Fotografie formen die Ausstellungsräume zu einem Gefüge aus physischen und optischen Verschiebungen, die vertraute Orientierungsmuster irritieren und auf die Bewegungen der Besucher*innen reagieren. Vermeintlich Klares wird durch Gesten des Hinzufügens oder Abtragens verkompliziert, sodass die Werke weniger als eigenständige Objekte erscheinen, sondern als Bedingung dafür, wie etwas im Moment ihrer Betrachtung wahrnehmbar wird. Gemäß dem Ausstellungstitel insistieren die Arbeiten auf die Wechselwirkungen verschiedener Perspektiven und Bezugssysteme für die Hervorbringung von Erfahrung. Oder auch: Erst im Interferenzmuster zwischen zwei Standpunkten der Betrachter*in entsteht Bedeutung.

Die vierteilige Serie *Floaters* (2026) zeigt Fotografien zweier selbst gefangener Regenwürmer hinter Einwegspiegeln. Während die Größe des Bildes unverändert bleibt, wächst die Größe des Rahmens kontinuierlich an. Sobald man sich den Arbeiten nähert, verschwindet das Motiv,

und wir sehen unseren Blick in den Bildrahmen eingefügt. Installiert auf der geringen Quadratmeterzahl des ersten Ausstellungsraumes, spiegeln sich nicht nur wir, sondern auch die Umgebung, weitere Besucher*innen oder der hochgewachsene Kastanienbaum im Garten in den Arbeiten. Die aufdringliche Reflexion des Glases, beinahe das Gegenteil von entspiegeltem Museumsglas, macht unausweichlich deutlich, welche Rolle die Betrachtenden selbst bei der Konstruktion des Bildes spielen. Der Titel *Floater* verweist auf ein optisches Phänomen, das beispielsweise beim Blick in den blauen Himmel auftreten kann: geleeartige, geschwungene Linien, die durch das Sichtfeld huschen und jedem Versuch der Fixierung erfolgreich ausweichen. Die Art der Rahmung der Arbeiten ahmt genau dieses Gefühl nach: Das Motiv entzieht sich den Betrachtenden.

Wattle Hurdles (2026) unterteilt einen Teil des Hauptraums in abgetrennte Bereiche. Die in ihrer Form an Gartenzäune angelehnten Arbeiten bestehen aus drei Holzarten: Hasel, Pinie und Buche. Ein schokoladenbrauner Lack vereinheitlicht die Materialien zu einer spielzeughaften Repräsentation von Holz. Die lockere geometrische Struktur auf dem Boden ruft Erinnerungen wach an Schrebergärten, eine ebenso in der Schweiz, dem Wohnort des Künstlers, übliche kulturelle Praxis der freundlich zugewandten Abgrenzung. Oft ausgestattet mit Flaggen der eigenen Nationalität oder dem Lieblingsfußballverein erscheinen die Parzellen wie Territorialstaaten im Kleinen. Hingegen der Zaun die Funktion hat, etwas draußen zu halten (oder etwas im Inneren zu bewahren), lädt *Wattle Hurdles* dazu ein, die Flächen zu betreten und von da aus in die benachbarten „Gärten“ zu lugen. In der Interaktion

mit der Arbeit und anderen Besucher*innen wird deutlich, dass selbst eine kaum erzwungene Ordnung erheblichen Einfluss auf unser Raumempfinden hat.

Pasture (2026) besteht aus einem großen Tisch, der sich in seinem Maßstab am Grundriss des Hauptraumes orientiert. Auf ihm befinden sich über die gesamte Fläche verteilt Trennwände und von Lasern ausgeleuchtete Hologramme, die elementare pastorale Landschaftsmotive wie Schafe und Blumen zeigen. Das Genre der Landschaftsmalerei kann mit dem Aufkommen der Moderne in Verbindung gesetzt werden. Meist zeigt sie eine ländliche Szene im Vordergrund und eine sich abzeichnende städtische Architektur in der Ferne; so entwirft sie ein lineares Bild von Geschichte, das vom Standpunkt der Betrachtenden ausgeht. Die Hologramme verkomplizieren diese teleologische Einbahnstraße, indem sie die Vorstellung einer festen Blickordnung unterlaufen. Obwohl sie auf einer zweidimensionalen Oberfläche beruhen, enthalten sie einen virtuellen dreidimensionalen Raum, dessen plastische Tiefenperspektiven sich erst durch unseren Standortwechsel erschließt. Auf dem Tisch wirft das überschüssige Licht des Lasers die Schatten der Hologrammplatten auf die dahinterliegenden Trennwände, die ursprünglich als architektonisches Modell der Remise dienten. Mit der Rückführung der dekonstruierten Version des Ausstellungsraums im verkleinerten Maßstab wird so auch die Ausstellungssituation selbst als bildgebendes Medium mit eigenen historisch gewachsenen Blickregimen gerahmt. Im Spiel mit den Reflexionen der Trägermedien verschieben sich historische, reale und virtuelle Räume ineinander und unterlaufen vermeintlich stabile Orientierungsmuster.

Punctured Noguchi (2026) eröffnet eine Art Weltlandschaft im bescheidenen Maßstab. Die Arbeit besteht aus einer von Vitra hergestellten Reproduktion der von Isamu Noguchi entworfenen Tischlampe, deren Hülle aus Washi-Papier eine kleine Perforation aufweist. Sie wird von einer schwachen bernsteinfarbenen Dunkelkammer-Glühbirne beleuchtet. Durch das kleine Loch können wir einen Blick ins Innere erhaschen. Sichtbar wird das Loch nur dann, wenn die Blickrichtung der Betrachtenden auf einer Linie mit ihm und der Glühbirne liegt. Die traditionell kerzenbeleuchtete Lampe wurde in Noguchis Entwurf durch eine Glühbirne für den häuslichen Gebrauch aktualisiert. Zugleich ruft die Lampe als Skulptur das Pastorale auf: Das traditionelle Washi-Material tritt in den Vordergrund, während die moderne Lichtquelle in den Hintergrund rückt. Ähnlich wie bei *Pasture* erzeugt die Perforation in *Punctured Noguchi* eine Landschaft des Sehens, in der Vorder- und Hintergrund erst durch die Position der Betrachtenden hervortreten. Abhängig von der Bewegung der Betrachtenden erscheint oder verschwindet die Öffnung und setzt dadurch unterschiedliche historische Ebenen miteinander in Beziehung.

Die Lichtsituation in der Ausstellung ist gedimmt, der Großteil der Fenster verdeckt. Lediglich ein Fenster im großen Raum steht offen. Das Tageslicht bricht mit der latenten Virtualität und Abstraktion der Arbeiten und setzt sie wie auch uns in Beziehung zum Außen. Man könnte sagen, dass das Fenster einen blinden Fleck in unserer Wahrnehmung markiert: Wir registrieren zwar den Vogel draußen, blenden das durchsichtige Fenster dazwischen aber aus. In den Werken von *Interference Pattern* zeigt sich vielleicht

dieser Moment der Entropie, wenn Maßstäbe verschoben und Reflexionen sowie Überlagerungen in Gang gesetzt werden. Dort, wo diese Reize, Abweichungen oder Überschüsse nicht vollständig in bestehende Wahrnehmungsmuster integriert werden können, geraten festgefahrene Seh- und Denkweisen dann kurz aus der Spur.

Junia Thiede



In contrast to the stately Villa Salve Hospes, the ground-level Remise is directly embedded within the surrounding garden, lending it the appearance of a historic garden house. Michael Ray-Von's first institutional exhibition, *Interference Pattern*, draws on this spatial situation to explore landscape, environment, and space not only as physical conditions, but also as historically and socially shaped frameworks through which we perceive and think. The processes through which such frameworks become stabilised often remain unnoticed: In most cases, our brains are remarkably adept at prioritising incoming information without any need for our conscious consent. These invisible operations – the constant omission, addition, and stabilisation of the world – are foregrounded in *Interference Pattern*, transforming the mechanisms and processes that construct our perception into artistic material. New productions in the register of sculpture and photography condense the exhibition space into a configuration of physical and optical shifts, which confuse usual patterns of orientation and respond to the movement of visitors. The supposedly clear is complicated by gestures of addition and removal, making the works appear less like discrete objects than conditions that allow something to be experienced in the moment of its observation. In keeping with the exhibition's title, the works insist on the interplay of different perspectives and systems of reference in the production of experience. Or, to put it another way: the interference pattern between two standpoints of a viewer is where meaning takes shape.

The four-part photo series *Floaters* (2026) features two earthworms captured by the artist, whose image is mounted behind one-way mirrors. While the images remain the same size, the frames become continually larger. As soon as we approach the works, the motif disappears, and we see our own gaze inserted within the picture frame. Hung in the compact layout of the Remise's first exhibition space, it is not only ourselves that we see reflected in these works but also the surrounding environment, other visitors, or the tall chestnut tree in the garden. The intrusive reflection of the glass, whose effect is nearly the opposite of museum glass, makes it unavoidably clear what role the viewers themselves play in constructing the image. The title *Floaters* refers to an optical phenomenon that can occur, for example, when looking at a blue sky: the jellylike curved lines that dart across the field of vision. Try to pin them down, and they instantly evade you. The framing technique used for the works perfectly imitates this feeling: The motif escapes its observer.

Wattle Hurdles (2026) divides a part of the main exhibition space into gently separated sections. The works, which are modeled after garden fences, are made from three types of wood: hazel, pine, and beech. A chocolate-brown lacquer unifies the materials into a toy-like representation of wood. The loose geometric structure on the floor evokes the world of allotment gardens, a cultural practice equally common in Switzerland, where the artist lives, and one characterized by a form of amicable demarcation. Often equipped with flags representing one's nationality or favourite football club, these plots resemble miniature territorial states. While fences

traditionally serve to keep something out (or preserve something within), *Wattle Hurdles* invites visitors to enter the areas and look into the neighbouring "gardens." Through the interaction with the work and with other visitors, it becomes apparent that even a barely enforced order influences how we perceive place and placement.

Pasture (2026) consists of a large table whose dimensions are oriented around the room's floorplan. Spread across its entire surface are partitions and laser-illuminated holograms depicting key pastoral landscape motifs, such as sheep or flowers. The genre of landscape painting can be associated with the dawn of modernity. It typically presents a rural scene in the foreground and an urban architecture coming into view in the distance, framing history through a linear perspective structured around the position of the viewer. The holograms complicate this teleological one-way street by unsettling the idea of a stable visual order. Although based on a two-dimensional surface, they contain a virtual three-dimensional space whose sculptural depth only unfolds through shifting perspective. On the table, the surplus light of the laser projects the shadows of the holographic plates onto the partition walls behind them, which were salvaged from an architectural model of the Remise. By reintroducing the exhibition space disorganized and reduced in scale, the exhibition itself is framed as an imaging medium shaped by historically formed regimes of viewing and showing. In playing with the reflective qualities of the support media, historical, real, and virtual spaces shift into one another, destabilizing seemingly stable conditions of perception.

Punctured Noguchi (2026) offers a world landscape on a modest scale. The work consists of a Vitra reproduction of a

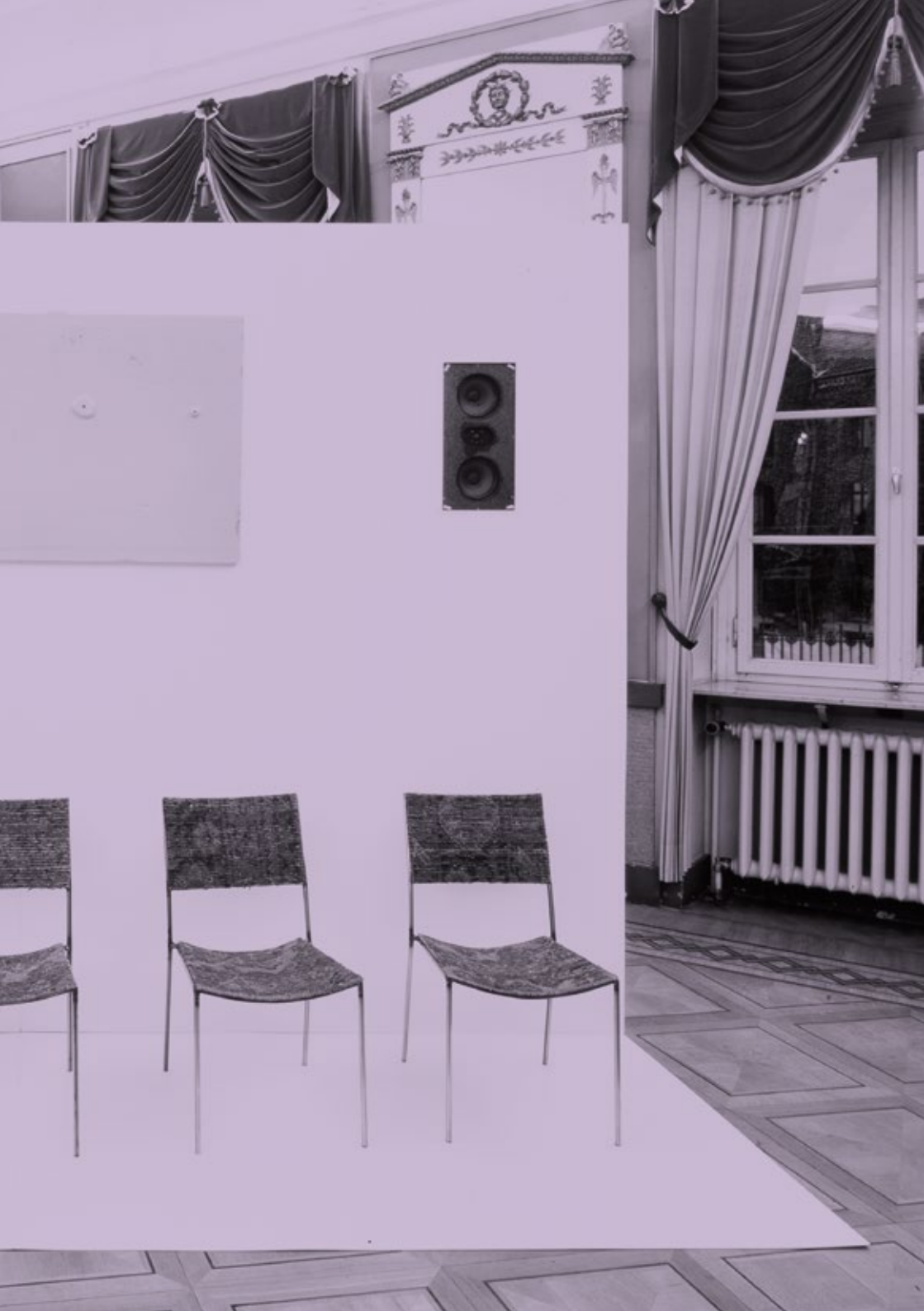
table lamp designed by Isamu Noguchi, with a fine perforation added to its washi paper shade. The lamp is illuminated by an amber-colored darkroom bulb. Through the small hole, we can catch a glimpse of the interior. Only when the viewer's line of sight aligns with the hole and the bulb does the hole appear. The traditionally candle-lit lamp was updated by Noguchi's design with an electric bulb for domestic use. At the same time, the lamp as a sculpture evokes the pastoral: the traditional washi material comes to the foreground, while the modern light source recedes into the background. Similar to *Pasture*, the perforation in *Punctured Noguchi* creates a landscape of perception, in which foreground and background emerge only through the viewer's position. Depending on the viewer's movement, the hole appears or disappears, placing different historical moments in tension.

Lighting has been dimmed throughout the exhibition space, with the windows largely covered. Only one window in the room remains open. The daylight that enters through it breaks with the latent virtuality and abstraction of the works in the exhibition, bringing both works and visitors into relation with the world outside. One might say that the window marks a blind spot in our perception: we may perceive the birds outside, but the transparent glass that mediates this view remains unnoticed. In the works of *Interference Pattern*, entropy may increase as scales are shifted and reflection and superimposition are set in motion. Where such stimuli, deviations, and surpluses cannot be integrated into existing orders of perception, fixed ways of seeing and thinking briefly slip out of alignment.

Junia Thiede









FONDATION TSCHUESS

Weeds

Deutsch

Mara Wohnhaas, Matthias Holznagel und Hagen Eberle – alias Fondation Tschuess – agieren von Fall zu Fall in sich ständig verschiebenden Kontexten. Im Fokus steht dabei die stetige Reflexion und Beobachtung des Ausstellungsmachens.

Im Rahmen der Einladung von Faltpavillon zeigt Fondation Tschuess auf dem Hof des Kunstverein Braunschweigs ein florales Arrangement. *Weeds* ist ein architektonisches Programm, das sich der Konstruktion und Instandhaltung von Status annimmt. Im weitesten Sinn beschreibt der Begriff jegliche Pflanzen, die an unerwünschten Orten wachsen – eine subjektive und sozialisierte Kategorie. *Weeds* legt Instandhaltung dort, wo der Faltpavillon platziert ist, als Kultivierung natürlichen Wachstums aus.

Faltpavillon ist ein wanderndes Ausstellungsformat, das 2020 von den Künstlern Michael Ray-Von und Finn Curry ins Leben gerufen wurde. Es besteht aus einem 3 × 3 Meter großen Faltpavillon, der für jede Präsentation an einem neuen Ort errichtet wird.

English

Mara Wohnhaas, Matthias Holznagel and Hagen Eberle—alias Fondation Tschuess—operate on a case-by-case basis in continually shifting circumstances. Central to Fondation Tschuess's practice is the continuous reflection and observation of exhibitionmaking.

Following the invitation by Faltpavillon, Fondation Tschuess presents *Weeds*, a floral arrangement in the courtyard. *Weeds* is an instructive architectural program looking into both construction and upkeep of image. In the broadest sense, the term refers to any plant growth in an undesired location, making it a subjective and socialised category. Where the Faltpavillon is placed, the works instruction defines upkeep as the cultivation of naturally occurring growth.

Faltpavillon is an itinerant exhibition vessel created in 2020 by artists Michael Ray-Von and Finn Curry. The format is a 3 × 3 meter folding tent assembled at a new site for each presentation.

Biographien

LIESL RAFF

Liesl Raff (*1979 in Stuttgart, lebt und arbeitet in Wien) studierte Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien sowie Bühnengestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. 2026 präsentiert die Künstlerin Duo-Ausstellungen im Kunst Museum Winterthur mit Heidi Bucher und im Kunsthaus Graz mit Helen Chadwick. In jüngerer Vergangenheit zeigte sie Ausstellungen in der Galerie Eva Presenhuber, Wien (2026); Galerie Eva Presenhuber, Zürich (2025); Österreichischer Pavillion für die 15. Gwangju Biennale, Südkorea (2024); und fjk3 – Raum für zeitgenössische Kunst, Wien (2023). Ihre Arbeiten wurden in Gruppenausstellungen im Belvedere 21, Wien (2026); Kunsthalle Wien (2026); 17. Lyon Biennale für zeitgenössische Kunst, (2024); Belvedere 21, Wien (2021); und mumok, Wien (2021) gezeigt.

ANNETTE SENNEBY

Annette Senneby (*1951, Göteborg) ist eine in Stockholm lebende Künstlerin. Ihre Praxis umfasst Skulptur, Malerei und ortsspezifische Installationen. Seit den frühen 1980er-Jahren hat Senneby international ausgestellt, unter anderem in Institutionen wie der Konstakademien, Stockholm; der Galerie Artek; der Galerie Aronowitsch; dem CMU Art Museum; Franklin Furnace; dem Museu de Arte de São Paulo; dem Moderna Museet; sowie PS1. Ihre Arbeiten befinden sich in öffentlichen Sammlungen, darunter unter anderem das Moderna Museet, Kiasma, sowie in New York das Metropolitan Museum of Art, das Museum of Modern Art und Franklin Furnace. Von 1997 bis 2006 war Senneby Professorin am Royal Institute of Art.

Biographies

LIESL RAFF

Liesl Raff (*1979 in Stuttgart, lives and works in Vienna) studied at the sculpture department at the Academy of Fine Arts in Vienna and stage design at the University of Music and Performing Arts Graz. In 2026, the artist presents duo-exhibitions at Kunst Museum Winterthur together with Heidi Bucher and Kunsthau Graz together with Helen Chadwick. In recent years, she has shown exhibitions at Galerie Eva Presenhuber, Vienna (2026); Galerie Eva Presenhuber, Zurich (2025); Austrian Pavillion for the 15th Gwangju Biennial, South Korea (2024); and fjk3 – Raum für zeitgenössische Kunst, Vienna (2023). Her work has been included in group exhibitions such as the Belvedere 21, Vienna (2026); Kunsthalle Vienna (2026); 17th Lyon Contemporary art Biennial, (2024); Belvedere 21, Vienna (2021); and mumok, Vienna (2021).

ANNETTE SENNEBY

Annette Senneby (*1951, Gothenburg) is an artist based in Stockholm. Her practice spans sculpture, painting, and site-specific installation. Since the early 1980s, Senneby has exhibited widely, with presentations at institutions such as Konstakademien, Stockholm; Galerie Artek, Helsinki; Galerie Aronowitsch, Stockholm; CMU Art Museum, Chiang Mai; Franklin Furnace, New York; Museu de Arte de São Paulo; Moderna Museet, Stockholm; and PS1, New York. Her work is represented in public collections including among others Moderna Museet, Stockholm; Kiasma, Helsinki; and in New York at the Metropolitan Museum of Art, the Museum of Modern Art (MoMA), and Franklin Furnace. From 1997 to 2006, Senneby was Professor at the Royal Institute of Art in Stockholm.

Biographien

MICHAEL RAY-VON

Michael Ray-Von (*1988 in Kalifornien, USA) lebt und arbeitet in Basel. Er studierte Bildende Kunst am California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles sowie am Institut Kunst in Basel. Zu seinen jüngsten Einzelausstellungen zählen *Joy*, Kaiserwache, Freiburg (2025), *Instrument Soundtrack*, Pech, Wien (2025) und *Hapax Smile*, Can, Wien (2023). Seine Werke waren Teil von Duo- und Gruppenausstellungen wie *Tributary*, Autokomanda, Belgrad (2026); *Time, please*, Kunst Raum Riehen (2023); *Something is burning*, Kunsthalle Bratislava (2022); *Systema*, Marseille (2022), *World's Rainbow*, Kunsthhaus Baselland (2021). Er ist Mitglied des Kollektivs Oa4s und war Mitbegründer des Künstlerraums Otros Obras in Tijuana, Mexiko, sowie dem nomadisch angelegten Ausstellungsprojekt Faltpavillon.

Biographies

MICHAEL RAY-VON

Michael Ray-Von (*1988 in California, USA) lives and works in Basel. He studied Fine Arts at the California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles as well as at the Institut Kunst, Basel. His recent solo exhibitions include *Joy*, Kaiserwache, Freiburg (2025), *Instrument Soundtrack*, Pech, Vienna (2025), and *Hapax Smile*, Can, Vienna (2023). His works have been included in duo and group exhibitions such as *Tributary*, Autokomanda, Belgrade (2026); *Time, please*, Kunst Raum Riehen (2023); *Something is burning*, Kunsthalle Bratislava (2022); *Systema*, Marseille (2022); and *World's Rainbow*, Kunsthhaus Baselland (2021).

He is a member of the collective Oa4s and was a co-founder of the artist space Otros Obras in Tijuana, Mexico, as well as the nomadic exhibition project Faltpavillon.



Programm Sommer 2026

27. Juni bis 27. September 2026

Der Eintritt in den Kunstverein ist an jedem ersten Sonntag im Monat kostenlos.

Öffentliche Führungen

Donnerstags 18 Uhr und sonntags 15 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt
Auf Deutsch

Künstlerinnengespräch mit LIESL RAFF

Samstag, 27.06.2026, 13 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt
Auf Deutsch

Direktorin CATHRIN MAYER im Gespräch
mit LIESL RAFF.

Gespräch mit ANNETTE SENNEBY

Samstag, 27.06.2026, 14 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt
Auf Englisch

EMILY FAHLÉN, Kuratorin der Ausstellung, und CATHRIN MAYER, Direktorin, im Gespräch mit ANNETTE SENNEBY.

Braunschweiger Museumsnacht

Samstag, 27.06.2026, 19–24 Uhr
Eintritt: 9€/7€ ermäßigt (gültig für alle beteiligten Institutionen)

Führungen durch die Ausstellungen
jeweils zu jeder vollen Stunde.

Kuratorinnenführung mit JUNIA THIEDE

Donnerstag, 02.07.2026, 18 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Workshop für Kinder zwischen 6 und 10 Jahren *Kaleido-Kids!*

Dienstag, 07.07.2026, 13–16 Uhr
Kosten: 5€, inkl. Eintritt
Anmeldung:
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

In diesem Workshop bauen Kinder ihr eigenes Kaleidoskop und tauchen ein in die Welt von Licht, Spiegeln und Farben. Mit unterschiedlichen Materialien experimentieren sie mit Formen und Farbkombinationen und entdecken, wie durch jede Drehung neue, überraschende Muster entstehen. Dabei lernen sie spielerisch ein physikalisches Prinzip kennen: Wie Spiegelungen funktionieren, wie Licht reflektiert wird und warum sich Formen im Inneren vervielfachen. Am Ende nehmen die Kinder nicht nur ihr selbst gestaltetes Kaleidoskop mit nach Hause, sondern auch ein kleines Stück Wissen darüber, wie Kunst und Physik zusammenwirken.

Zweiteiliger Workshop für Kinder und Jugendliche zwischen 11 und 15 Jahren
Kunst aus der Form – Gipswerkstatt für Kinder und Jugendliche

Termin I: Donnerstag, 09.07.2026,
13–17 Uhr

Termin II: Donnerstag, 16.07.2026,
13–16 Uhr

Kosten: 10€, inkl. Eintritt

Anmeldung:

vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

In diesem Workshop entdecken Kinder und Jugendliche die Welt der Bildhauerei und lernen, wie aus flüssigem Gips oder Raysin kleine Kunstwerke entstehen. Sie experimentieren mit Abdrücken, Formen und kleinen Skulpturen und erfahren spielerisch, was „Negativ“ und „Positiv“ in der Kunst bedeuten. Schritt für Schritt entsteht ein eigenes plastisches Werk, das am Ende mit nach Hause genommen werden kann.

Kinderführung

Sonntag, 12.07.2026, 14 Uhr

Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Diese Führung lädt Kinder im Alter von 6 bis 12 Jahren ein, die aktuellen Ausstellungen altersgerecht zu erkunden, die Kunstwerke genau anzuschauen und die Geschichten dahinter zu entdecken.

Direktorinnenführung mit CATHRIN MAYER

Donnerstag, 27.08.2026, 18 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt

Künstlergespräch mit MICHAEL RAY-VON

Samstag, 19.09.2026, 16 Uhr
Kostenfrei, zzgl. Eintritt
Auf Englisch

Kuratorin JUNIA THIEDE im Gespräch mit MICHAEL RAY-VON.

Buchbare Angebote

Führungen sowie Workshops für Gruppen und Schulklassen

Konditionen und Informationen:

kunstvereinbraunschweig.de/art-education

Buchung und Anmeldung

T 0531 49556 oder
vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

Besuchen Sie gerne auch unsere Website für Updates zum aktuellen Programm.

Program Summer 2026

June 27 to September 27, 2026

Admission to the Kunstverein is free on the first Sunday of every month.

Public Guided Tours

Thursdays 6 pm and Sundays 3 pm

Free of charge, plus admission

In German

Artist Talk with LIESL RAFF

Saturday, June 27, 2026, 1 pm

Free of charge, plus admission

In German

Director CATHRIN MAYER in conversation with LIESL RAFF.

Talk with ANNETTE SENNEBY

Saturday, June 27, 2026, 2 pm

Free of charge, plus admission

In English

EMILY FAHLÉN, curator of the exhibition, and CATHRIN MAYER, director, in conversation with ANNETTE SENNEBY.

Braunschweig Museum Night

Saturday, June 27, 2026, 7 pm–0 am

Admission: €9/reduced €7 (valid for all participating institutions)

Guided tours of the exhibitions every hour on the hour.

Curator's Tour with JUNIA THIEDE

Thursday, July 2, 2026, 6 pm

Free of charge, plus admission

Workshop for Children (Ages 6–10)

Kaleido-Kids!

Tuesday, July 7, 2026, 1–4 pm

Cost: €5, incl. admission

In German

Registration:

vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

In this workshop, children build their own kaleidoscope and dive into the world of light, mirrors, and color. Working with a variety of materials, they experiment with shapes and color combinations and discover how each turn creates new, surprising patterns.

Along the way, they playfully explore a basic scientific principle: how reflections work, how light is mirrored, and why forms appear multiplied inside the device. At the end, the children not only take home their self-made kaleidoscope, but also a little insight into how art and physics come together.

Two-Part Workshop for Children and Teens (Ages 11–15)

Art from Form – Plaster Workshop for Children and Teens

Session I: Thursday, July 9, 2026,
1–5 pm

Session II: Thursday, July 16, 2026,
1–4 pm

Cost: €10, incl. admission

In German

Registration:

vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

In this workshop, children and teens explore the world of sculpture and learn how small artworks are created from liquid plaster or Raysin. They experiment with casts, molds, and small sculptural forms, discovering in a hands-on way what “positive” and “negative” mean in art. Step by step, they create their own three-dimensional artwork, which they can take home at the end of the workshop.

Children’s Tour

Sunday, July 12, 2026, 2 pm

Free of charge, plus admission

This guided tour invites children ages 6 to 12 to explore the current exhibitions in an age-appropriate way, take a close look at the artworks, and discover the stories behind them.

Director’s Tour with CATHRIN MAYER

Thursday, August 28, 2026, 6 pm

Free of charge, plus admission

Talk with MICHAEL RAY-VON

Saturday, September 19, 2026 4 pm

Free of charge, plus admission

In English

Curator JUNIA THIEDE in conversation
with MICHAEL RAY-VON.

Available Offers

Guided tours and workshops for groups
and school classes

Conditions and information can also be
found on [kunstvereinbraunschweig.de/
art-education/](http://kunstvereinbraunschweig.de/art-education/)

Registration and information on all offers

T+49 (0)531 49556 or

vermittlung@kunstvereinbraunschweig.de

Please also visit our website for the
latest information on the program.

Impressum Imprint

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellungen / This booklet is published on occasion of the exhibitions

27.06.–27.09.2026

Villa
LIESL RAFF
Slant

Villa
ANNETTE SENNEBY
Attic

Remise
MICHAEL RAY-VON
Interference Pattern

Hof / Courtyard
FONDATION TSCHUESS
Weeds

Slant

Kuratorin / Curator
Cathrin Mayer

**Kuratorische Assistenz /
Curatorial Assistant**
Monja Remmers

**Aufbaukoordination /
Installation Coordinator**
Dagmar Hauth

Attic

Kuratorin / Curator
Emily Fahlén, Cathrin Mayer

**Kuratorische Assistenz /
Curatorial Assistant**
Monja Remmers

**Aufbaukoordination /
Installation Coordinator**
Dagmar Hauth

Interference Pattern

Kuratorin / Curator
Junia Thiede

**Kuratorische Assistenz /
Curatorial Assistant**

Monja Remmers

**Aufbaukoordination /
Installation Coordinator**

Dagmar Hauth

Weeds

Eingeladen von / Invited by

Faltpavillon

Institution

Direktorin / Director

Cathrin Mayer

Kuratorin / Curator

Junia Thiede

**Kuratorische Assistenz /
Curatorial Assistant**

Monja Remmers

**Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /
Press and Public Relations**

Bianca Strauß

**Bundesfreiwilligendienst Kultur /
Federal Voluntary Service**

Katja Lebar

Publikumsbetreuung / Visitor Service

Iris Schneider

Haustechnik / Building Services

Gerald Knöchel

Buchhaltung / Accounting

Christine Gröning

Raumpflege / Housekeeping

Hannah Liebig

Aufbauteam

Johanna Altgaßen, Elli Becker Kozelka,
Merit Böger, Janis Binder, Lennart Deneke,
Anna Erler, Wiebke Fischer, Juli Hoenisch,
Julia Looock, Patrick Neugebauer, Anne
Posselt, Anne-Mette Roemer

Vorstand / Board

Vorsitzender / Chairman

Jens Nowak

Stellvertretender Vorsitzender / Vice Chairman

Andreas Janßen

Schatzmeister / Treasurer

Timo Antons

Annette Schütze

Dr. Johannes Waitz

Dr. Maresa Wischenbart-Backhaus

Prof. David Zink Yi

Booklet

Texte / Texts

Emily Fahlén, Cathrin Mayer, Junia Thiede

Redaktion / Editing

Katja Lebar, Cathrin Mayer,

Bianca Strauß, Junia Thiede (DE)

Ben Caton (EN)

Übersetzung Englisch / Translation English

Ben Caton

Übersetzung Deutsch / Translation German

Camilla Elle und/and Cornelia Gritzner

für/for Gegensatz Translation Collective

Grafische Gestaltung / Graphic Design

Enver Hadzijaj, Otterhellmann

Unser Dank gilt/Special thanks to
Niedersächsisches Ministerium für
Wissenschaft und Kultur, VR-Stiftung der
Volksbanken und Raiffeisenbanken,
Volksbank BRAWO eG, Stiftung

Braunschweigerischer Kulturbesitz,
Bundesministerium für Wohnen, Kunst,
Kultur, Medien und Sport Österreich,
The Swedish Arts Grants Committee,
Stadt Braunschweig – Fachbereich Kultur
und Wissenschaft, Pro Helvetia, Schweizer
Kulturstiftung, Galerie Eva Presenhuber.

Courtesy

Die Künstler*innen / The artists

© 2026 Kunstverein Braunschweig

Bildstrecke / Image spread

Ansichten der Ausstellung/Installation
views of the exhibition Franz West. Ich
sammele mich. Kunstverein Braunschweig,
2001. Fotos / Photos: Thomas Müller.
©Archiv Franz West, ©Estate Franz West.

Mit jedem ausstellungsbegleitenden
Booklet stellen wir vergangene Ausstel-
lungen im Kunstverein Braunschweig
oder historische Raumansichten vor, um
so einen Dialog zu den aktuellen Ausstel-
lungen zu eröffnen. / With each exhibition
booklet, we present past exhibitions at the
Kunstverein Braunschweig or historical
views of its spaces in order to open a
dialogue with the current shows.

Kunstverein Braunschweig e.V.

Lessingplatz 12

38100 Braunschweig

info@kunstvereinbraunschweig.de

Öffnungszeiten

Di, Mi, Fr 12–18 Uhr

Do 12–20 Uhr

Sa, So 11–18 Uhr

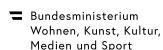
Opening hours

Tue, Wed, Fri 12 pm–6 pm

Thu 12 pm–8 pm

Sat, Sun 11 am–6 pm

Gefördert durch / Supported by



Wir danken für die Unterstützung / We would like to thank
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung; Galerie Eva Presenhuber





