

KUNSTMUSEUMSTUTTGART

WÄNDE WÄLLEN

26.9.2020
31.1.21

AUSSTELLUNGSFÜHRER

WÄNDE I WALLS

IM KUNSTMUSEUM STUTTGART

Wir sind ständig von Wänden umgeben. Sie lassen uns geborgen, eingeeengt oder ausgegrenzt fühlen, und doch nehmen wir sie nur selten in ihren weitreichenden Zusammenhängen wahr. Wände sind mehr als rein architektonische Elemente, denn sie besitzen verschiedene symbolische Bedeutungen.

In der Auseinandersetzung mit der Raumgrenze Wand, die mehr noch als Boden und Decke unsere räumliche Wahrnehmung lenkt, widmen sich die Künstler_innen der Ausstellung unterschiedlichen Themen und kehren darin die vielseitigen symbolischen Aufladungen der Raumgrenze hervor.

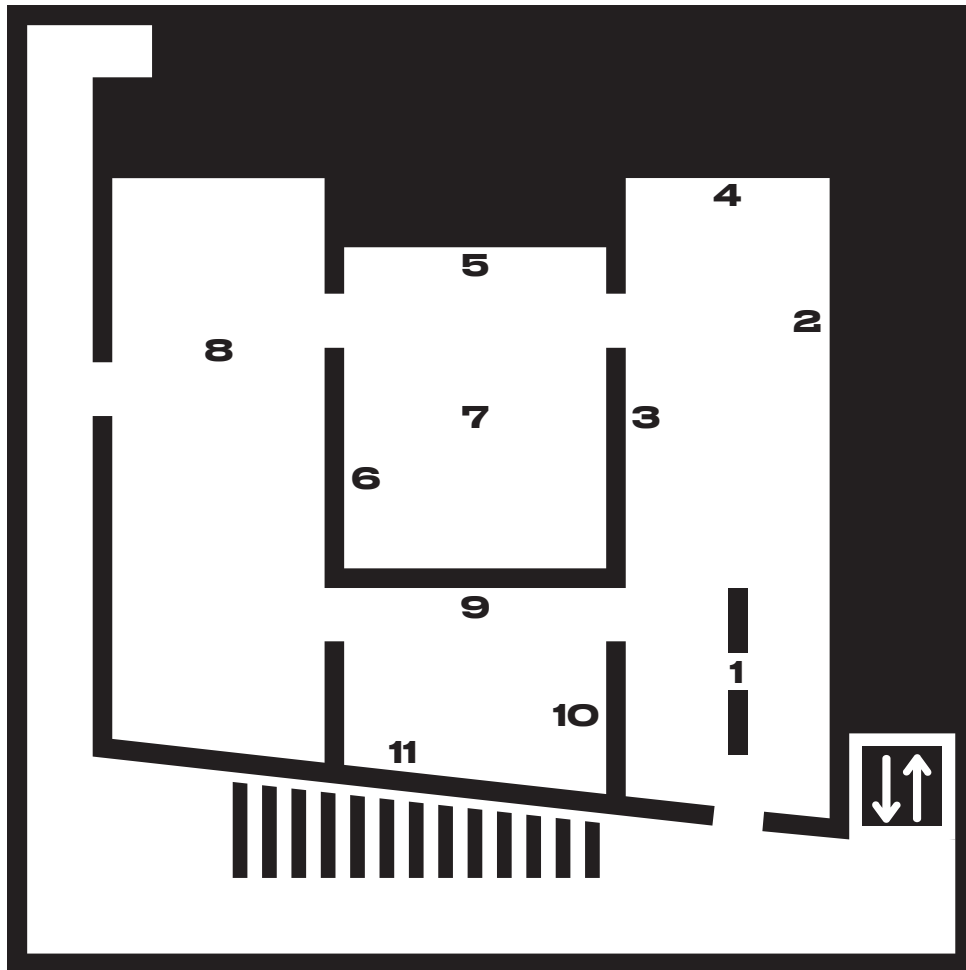
Einige betonen die Funktion des Ein- und Ausschließens: Wände stehen von jeher für den Schutz des Individuums, sie können jedoch ebenso einsperren und Zugang verwehren. Sie sind widersprüchliche Grenzen.

Diesen Zwiespalt haben wir in den letzten Monaten am eigenen Leib in den eigenen vier Wänden erfahren. Die weitreichenden Folgen der Corona-Pandemie schlagen sich auch in der individuellen Wahrnehmung von Räumen nieder. Räumliche Isolation kann entschleunigen und zusammenwachsen lassen, sie kann jedoch auch zu Einsamkeit, Frustration und Gewalt führen.

Einen weiteren Schwerpunkt der Ausstellung bildet die Rolle der Wand im White Cube. Dabei handelt es sich um die gängige Präsentationsform moderner und zeitgenössischer Kunst. Die weißen Wände des Ausstellungsraums sind relevant für die Wirkung und Betrachtung von Kunstwerken.

Zudem ermöglichen Wände räumliche Verortung. Sie beeinflussen nicht nur unser Blickfeld, sondern auch unser Denken, Bewegen und Handeln. Diese identitätsstiftende Bedeutung der Wand im Zusammenspiel von Subjekt, Objekt und Raum wurde seit Mitte der 1960er-Jahre zunehmend reflektiert.

Gemeinsam ist den 30 versammelten Wandarbeiten die Ausrichtung auf das räumliche Erleben. Sie verdeutlichen, dass – obschon wir uns zunehmend in digitalen Welten bewegen – es immer auch die realen, umgebenden Räume sind, die uns maßgeblich prägen. Die Wand stellt dabei stets eine konkrete Grenze dar. Zugleich steht sie im übertragenen Sinn für Trennung und regt zum Nachdenken über vielfältige gesellschaftliche Abgrenzungsprozesse an.



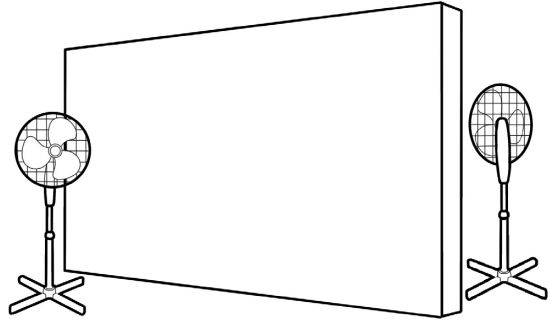
- 1 BRUCE NAUMAN**
- 2 MICHAEL SAILSTORFER**
- 3 JOSEPH KOSUTH**
- 4 THOMAS SCHÜTTE**
- 5 LAWRENCE WEINER**
- 6 MAURIZIO CATTELAN**
- 7 YOKO ONO**
- 8 MEL BOCHNER**
- 9 PARASTOU FOROUHAR**
- 10 ANNE MARIE JEHLE**
- 11 ROBERT GOBER**

KUBUS EBENE 1: DIE RAUMGRENZE WAND

Wir rennen mit dem Kopf gegen die Wand, wir bringen Wände zum Wackeln, und wir malen den Teufel an die Wand. In all diesen Redewendungen stehen Wände für Barrieren. Sie sind Metaphern für Situationen, in denen wir an unsere körperlichen wie emotionalen Grenzen stoßen. Die im Kubus 1 präsentierten Kunstwerke nehmen die Wand in ihrer greifbaren Präsenz als Raumgrenze und in ihrer symbolischen Tragweite als Grenze in den Blick. Dabei reflektieren sie den Aspekt des Ausschließens ebenso wie die Illusion des trauten Heims und die vermeintliche Neutralität von Räumen.

Wände sind architektonische Elemente, deren Flächigkeit und Körperlichkeit gleichermaßen charakteristisch sind. Sie bilden Räume und liegen in ihrer senkrechten Ausrichtung unmittelbar im Sichtfeld des Menschen. Schon früh machten sich Künstler_innen Wände als raumgreifende Bildträger zu nutze. Allerdings stellte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts ein veränderter Umgang mit der Wand ein. Sie wird seither nicht mehr vornehmlich unter dekorativen Gesichtspunkten, das heißt als Ausschmückung der bestehenden Architektur gestaltet. Vielmehr rückt die Wand als eigenständiges, zu analysierendes Objekt des Raums in den Fokus. Viele Künstler_innen sprechen ihr einen ästhetischen Wert zu.

Diese Neudefinition stand in Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse am Phänomen Raum, das in der Bildenden Kunst von den 1960er-Jahren bis heute zu einer intensiven Beschäftigung mit räumlichen Strukturen führte. Neben dem dreidimensionalen physikalischen Raum griffen die Künstler_innen u.a. Theorien zum Bedeutungsraum, und auch zum sozialen Handlungsraum auf. Insbesondere die Vorstellung, dass Räume das menschliche Verhalten bestimmen und zugleich durch dieses definiert werden, gab den Anlass, sich mit den sichtbaren und verborgenen Mechanismen des Raums zu beschäftigen.

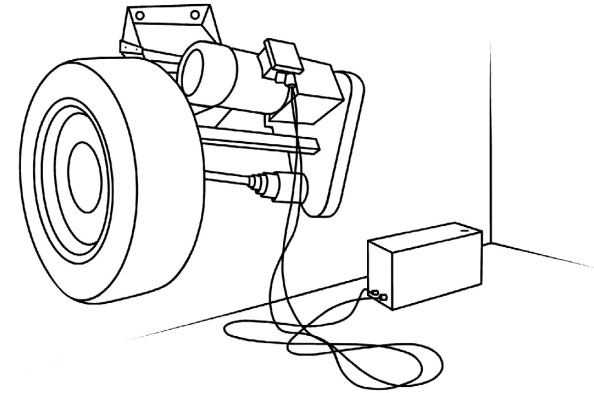


1 BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman entwickelte Anfang der 1970er-Jahre einige Installationen, die mit dem raumstrukturierenden Charakter von Wänden experimentierten. Er nutzte Wandsegmente, um die Bewegung der Betrachter_innen zu steuern und um darüber deren Bewusstsein für das räumliche Erleben zu schärfen. Dabei rückte Nauman die körperliche Wahrnehmung in den Fokus.

In »Wall with Two Fans« trennt eine freistehende Wandscheibe den Ausstellungsraum in zwei Bereiche. Sie leitet sowohl den Luftstrom der beiden Ventilatoren als auch die Bewegung der Betrachter_innen. Diese müssen sich für eine der beiden Raumseiten und folglich für Rücken- oder Gegenwind entscheiden. Indem die Installation umrundet wird, werden beide Gegebenheiten nacheinander erlebbar. Die räumliche Erfahrung wird durch die gefühlten Luftströme bekräftigt und die wechselseitige Beziehung von Körper und Raum offenkundig.

Bruce Nauman * 1941 Fort Wayne, IN, US
WALL WITH TWO FANS, 1970, 2 Ventilatoren, Wand, 200 × 600 cm, Sammlung FER

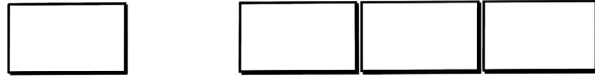


2 MICHAEL SAILSTORFER

Mit jeder Umdrehung nutzt sich der Autoreifen in »Zeit ist keine Autobahn« ein wenig mehr ab. Der Gummiabrieb bezeugt das. Die Wand hält der Einwirkung des rotierenden Reifens weitestgehend stand. In dieser Begegnung wird die Wand zum einen in ihrer Eigenschaft als geschlossene Fläche thematisiert, zum anderen wird auf ihre tieferliegende Materialität und damit auf ihre Substanz verwiesen. Die Massivität der Wand ist wiederum mit einer grundlegenden symbolischen Qualität der Raumgrenze verbunden: Sie ist Sinnbild für Beständigkeit. Während der Reifen in dieser Installation nach ungefähr einem Jahr das Zeitliche segnen wird, erscheint die Wand unumstößlich.

Wände werden in der Regel mit dem Anspruch errichtet, uns zu überdauern. Michael Sailstorfer entwickelt in dieser Wandarbeit ein zeitgenössisches Memento mori. Der Autoreifen steht für die Vergänglichkeit, und zugleich ist er Symbol für unsere vom Mobilitätsgedanken dominierte Gesellschaft.

Michael Sailstorfer * 1979 Velden, DE
ZEIT IST KEINE AUTOBAHN – Stuttgart, 2020, Autoreifen, Eisen, elektrischer Motor, elektrischer Strom, 80 × 95 × 65 cm, Courtesy of Michael Sailstorfer and König Galerie

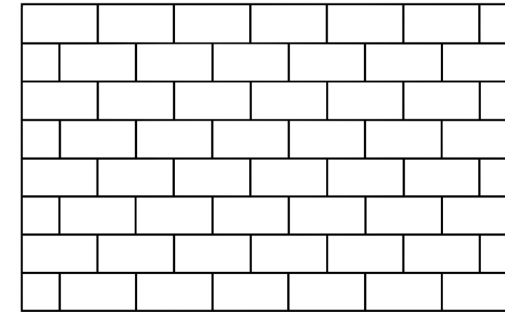


3 JOSEPH KOSUTH

In dieser Arbeit setzt Joseph Kosuth eine Serie fort, die er 1965 zunächst anhand eines Stuhls entwickelte. Das Werkkonzept der »Protoinvestigations« erkundet, wie Bedeutung entsteht, insbesondere im Hinblick auf sprachliche Definitionsprozesse. Die Arbeit »Wall – One and Five [Historical]« besteht aus fünf Elementen: der Fotografie eines Wandstücks, dem Wandstück selbst und drei vergrößerten Einträgen aus einem historischen englischen Wörterbuch.

Die vergleichende Betrachtung von fotografischem Abbild und realem Wandstück eröffnet das Spiel zwischen konkretem Objekt, dessen Bezeichnung und dem damit verbundenen symbolischen und emotionalen Gehalt. Die Definitionen von »white« [weiß], »plaster« [Gips] und »wall« [Wand] umschreiben die Wand in ihren materiellen Eigenschaften – als verputztes, weiß gestrichenes Mauerwerk bzw. senkrecht aufgeführtes Bauteil eines Raums. Zum anderen verweisen die drei Einträge auf die historische Herkunft der Wörter und deren assoziative Zuschreibungen.

Joseph Kosuth * 1945 Toledo, OH, US
WALL – ONE AND FIVE [HISTORICAL], 1965, fotografische Vergrößerungen, Wand, Maße variabel, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Purchased with funds provided by The Morrison Acquisition Fund and a gift of the artist



4 THOMAS SCHÜTTE

Was unterscheidet Wände und Mauern eigentlich? Der Duden sieht mehr Gemeinsames als Trennendes und führt beide Begriffe als Synonyme an:

WAND: im Allgemeinen senkrecht aufgeführter Bauteil als seitliche Begrenzung eines Raums, Gebäudes o. Ä.; Herkunft: mittelhochdeutsch, althochdeutsch want, zu winden, also eigentlich = das Gewundene, Geflochtene [Wände wurden ursprünglich geflochten]; Synonyme: Mauer[werk], Wall.

MAUER: Wand aus Steinen und Mörtel; Herkunft: mittelhochdeutsch müre, althochdeutsch mūra, lateinisch murus; Synonyme: Mauerwerk, Steinwand, Wall, Wand.

Es sind kulturelle Zuschreibungen, die uns bei Mauern an steinerne, freistehende Raumgrenzen denken lassen, obwohl Mauerwerk hinter vielen verputzten Wänden liegt. Und es sind historische Symbole wie die »Berliner Mauer«, in denen die territoriale Grenzziehung in den Vordergrund rückt. Mauern und Wände, die errichtet werden, um das vermeintlich Andere auszugrenzen, basieren auf einer Illusion – wie es Thomas Schüttes »Große Mauer« verdeutlicht. Früher oder später werden sie überwunden, eingerissen oder wie es gegenwärtig weltweit der Fall ist, neu errichtet.

Thomas Schütte * 1954 Oldenburg, DE
GROSSE MAUER, 1977, Öl auf Hartfaserplatte, Maße ortsspezifisch, je 10 × 20 × 0,15 cm, Sammlung des Künstlers

**OVER THE WALL & IN FRONT OF THE NEXT
ÜBER DIE WAND & VOR DER NÄCHSTEN**

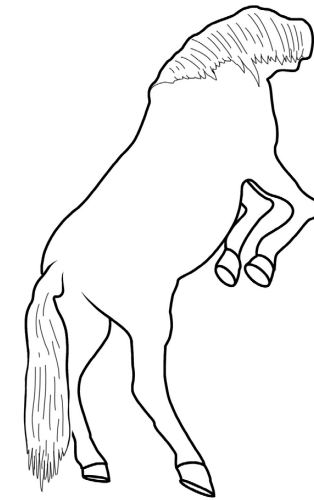
5 LAWRENCE WEINER

Lawrence Weiner bezieht sich mit seiner Arbeit auf die Wand als Sinnbild für materielle wie immaterielle Barrieren. Er nutzt das Potenzial von Sprache, um Vorstellungsbilder zu erzeugen. Das Bild eines Menschen, der Wand um Wand überwindet, daran wachsen, aber auch scheitern kann, ist dafür ein besonders eindringliches Beispiel.

Weiner erklärte 1968 die Sprache zum Material seiner Kunst. Die Textarbeiten, die seitdem entstanden sind, materialisieren sich in Büchern, auf Postkarten oder auf Wänden bzw. Oberflächen im Innen- wie Außenraum. Dabei klingt in den Wandarbeiten die Tradition politischer Parolen an, die sich seit den ersten Graffiti in der Antike in die Wände unserer Häuser einschreiben.

Im Falle des hier ausgeführten »Statements« ist die Verbindung von Wand und Inschrift spezifisch, da die Wand selbst Inhalt des Textes ist.

Lawrence Weiner * 1942 New York City, NY, US
OVER THE WALL & IN FRONT OF THE NEXT / ÜBER DIE WAND & VOR DER NÄCHSTEN, 1989, Sprache
+ die genannten Materialien, Maße variabel, Privatsammlung

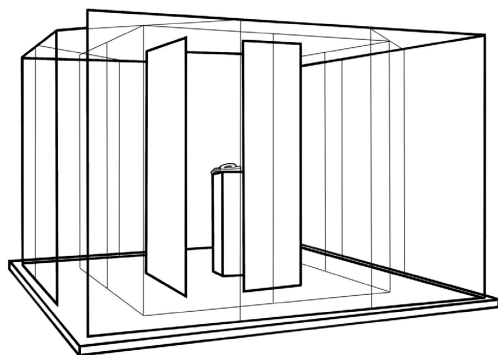


6 MAURIZIO CATTELAN

Wie zahlreichen Werken von Maurizio Cattelan haftet auch diesem Pferd, dessen Kopf in der Wand zu stecken scheint, eine gewisse Tragikomik an. Es hat die Vorderbeine angewinkelt gegen die Wandfläche gestemmt und die Hinterläufe gestreckt. So hängt das Tier unbeholfen in der Luft. Assoziationen auf geläufige Idiome wie »Mit dem Kopf gegen die Wand rennen« werden aufgerufen. Die Wand versinnbildlicht hier als Barriere den Moment des In-der-Klemme-Steckens. Zugleich jedoch lässt der schwebende Zustand und die fluchtartige Haltung des Tiers fragen, was es auf der anderen Seite zu sehen gibt.

In Literatur, Bildender Kunst oder auch in Computerspielen wird die Idee des Sich-in-der-Wand-Auflösens bzw. des Durch-Wände-Gehens häufig mit dem Betreten einer anderen Dimension verknüpft.

Maurizio Cattelan * 1960 Padua, IT
UNTITLED, 2007, präpariertes Pferd, 300 x 170 x 80 cm, Privatsammlung



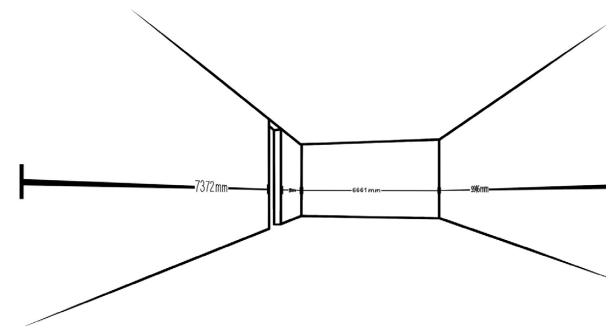
7 YOKO ONO

Wände dienen in erster Linie der Errichtung von Räumen, die den Bewohner_innen ein Gefühl des Schutzes vermitteln. Wie fragil diese gesellschaftliche Übereinkunft ist, demonstriert Yoko Ono mit ihrer Arbeit »Telephone in Maze«. Sie zeigt auf, dass es sich bei dieser Deutung der Wand um ein soziales Konstrukt handelt.

Für die Besucher_innen innerhalb des Labyrinths aus Acrylglasplatten und außerhalb davon stellt sich eine spannungsvolle Situation aus Beobachten und Beobachtet-Werden ein. Der Eindruck gegenseitiger Überwachung wird durch das Telefon im Zentrum der Installation noch verstärkt.

Yoko Ono verdeutlicht in diesem Werk, dass die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum weniger sicher und selbstgewählt sind, als wir dies gemeinhin annehmen. Gerade die gläserne Wand, die seit der Moderne zahlreiche Architekturen bestimmt, ist ein Symbol für Transparenz und offene Kommunikation. Genutzt wird sie jedoch ebenfalls zur Kontrolle und zur Manipulation.

Yoko Ono * 1933 Tokio, JP
 TELEPHONE IN MAZE, 1971/2011/2020, Acrylglas, Acrylglas verspiegelt, Metall, Holz, Telefon,
 380 x 380 x 240 cm, Sammlung der Künstlerin

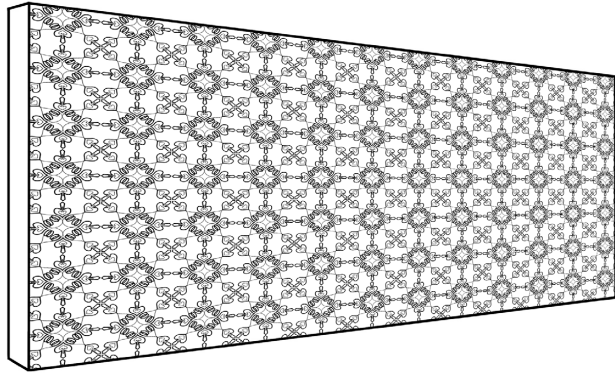


8 MEL BOCHNER

Im Stuttgarter »Measurement Room« werden die Längen der Wandflächen vermessen und die Ergebnisse auf Augenhöhe des Künstlers mit rotem Klebeband auf die Wand angebracht. Kunstwerk und Architektur fallen in eins, sodass die Begegnung mit der Arbeit ein unmittelbares räumliches Erleben ermöglicht. Die Zeichnung stellt der sonst intuitiven Abschätzung im Raum eine exakte Bestimmung gegenüber. Die Besucher_innen werden zu mobilen Mittelpunkt des Raums.

Mel Bochner rückt damit die Wand als vorrangige Instanz der räumlichen Orientierung ins Blickfeld. Zudem verweist er auf eine bedeutende Veränderung in der Vorstellung von Raum. Wurde dieser lange als Container gedacht, setzte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein relativer Raumbegriff durch. Darin wird Raum als Kontinuum verstanden – definiert von Punkten, Koordinaten und Kräftefeldern. Die Beziehungen zwischen den Lebewesen [Subjekten] und den Dingen [Objekten] in einem Raum sind hierbei entscheidend. Aus dieser Idee sind soziologische Raumtheorien hervorgegangen, die die Entstehung von Raum in erster Linie auf individuelles und gesellschaftliches Handeln zurückführen.

Mel Bochner * 1940 Pittsburgh, PA, US
 MEASUREMENT ROOM: NO VANTAGE POINT, 1969/2020, selbstklebendes Vinyl auf Wand, Maße
 ortsspezifisch, © Mel Bochner

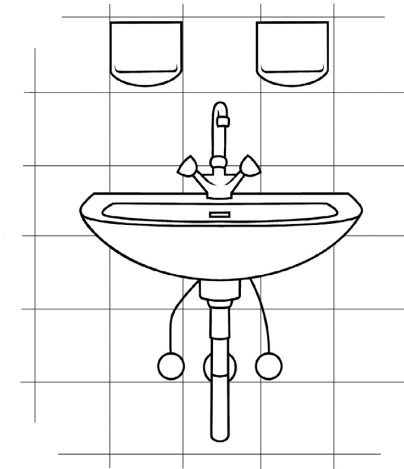


9 PARASTOU FOROUHAR

Der Anblick einer Tapete, gerade in dekorativ-ornamentalem Muster, weckt Assoziationen an den privaten Wohnraum, das sogenannte traute Heim. Doch schon das Sprichwort »Wenn die Wände reden könnten« verweist auf die Ambivalenz der eigenen vier Wände. Allzu oft tun sich in diesem vermeintlichen Schutzraum menschliche Abgründe auf. Gewalt, Unterdrückung und Schmerz sind tabuisierte Bestandteile unserer Privatsphäre. Für Sigmund Freud stand das Heimelige in untrennbarer Verbindung mit dem Unheimlichen: Nur indem das Bedrohliche aus unserer Wahrnehmung verdrängt wird, kann die Illusion des trauten Heims überhaupt erst entstehen.

Parastou Forouhar thematisiert diese Prozesse mit Hilfe einer Wandtapete. Diese kommt ihrer üblichen Aufgabe nicht nach, denn sie wahrt den schönen Schein eines gepflegten, intakten Zuhauses nicht. Stattdessen entpuppt sich das wiederkehrende Motiv bei genauer Betrachtung als äußerst verstörend.

Parastou Forouhar * 1962 Teheran, IR
UNDER COVER – DIE ROTE SERIE, 2020, Wandtapete, Maße ortsspezifisch,
Sammlung der Künstlerin



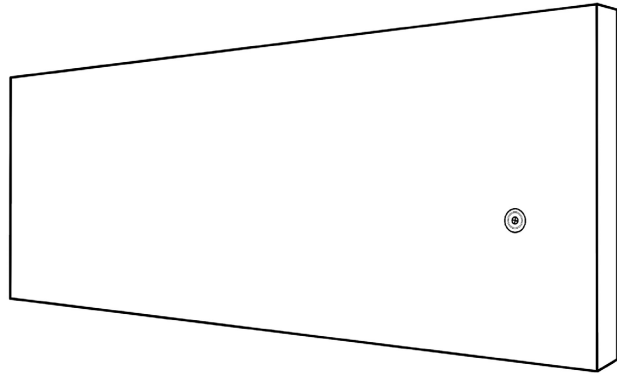
10 ANNE MARIE JEHLE

Anne Marie Jehles Arbeit befasst sich mit dem Heim als Ort, der traditionell mit dem Weiblichen konnotiert ist. Durch die Inszenierung einer typischen Badezimmerwand mit weißen Fliesen, Waschbecken, Armaturen und dem durch eine Leinwand ersetzten Spiegel nimmt die Künstlerin einen vertrauten Raum in den Blick, in dem Intimität und die Zuweisung von Geschlechterrollen allgegenwärtig sind.

Jehle setzt das Ensemble in Analogie zum eigenen Körper. Auf Höhe des Kopfes befindet sich die Leinwand mit dem handschriftlichen Verweis »Ich bin daheim, J.«. Die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Körper und Wand verwischen. Die Künstlerin suggeriert, in der Raumgrenze aufgegangen zu sein.

Aus biografischer Sicht steht die Arbeit für Jehles Rückzug aus der Öffentlichkeit ab 1984. Sie arbeitete fortan mit den Materialien ihres Hauses und deutete den Begriff der »Haus-Frau« für sich um. Im weiteren Sinn ist die Arbeit eine Metapher für das Verschwinden und Gefangensein im eigenen Zuhause und damit auch für das Klischee der isolierten Hausfrau, das bis heute Gültigkeit besitzt.

Anne Marie Jehle * 1937 Feldkirch, AT † 2000 Vaduz, LI
ICH BIN DAHEIM, J., ohne Jahr, Sanitärkeramik mit Armaturen, Fliesen, Sprühfarbe auf Leinwand,
153 × 76 × 44 cm, Leinwand 41 × 50 cm, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

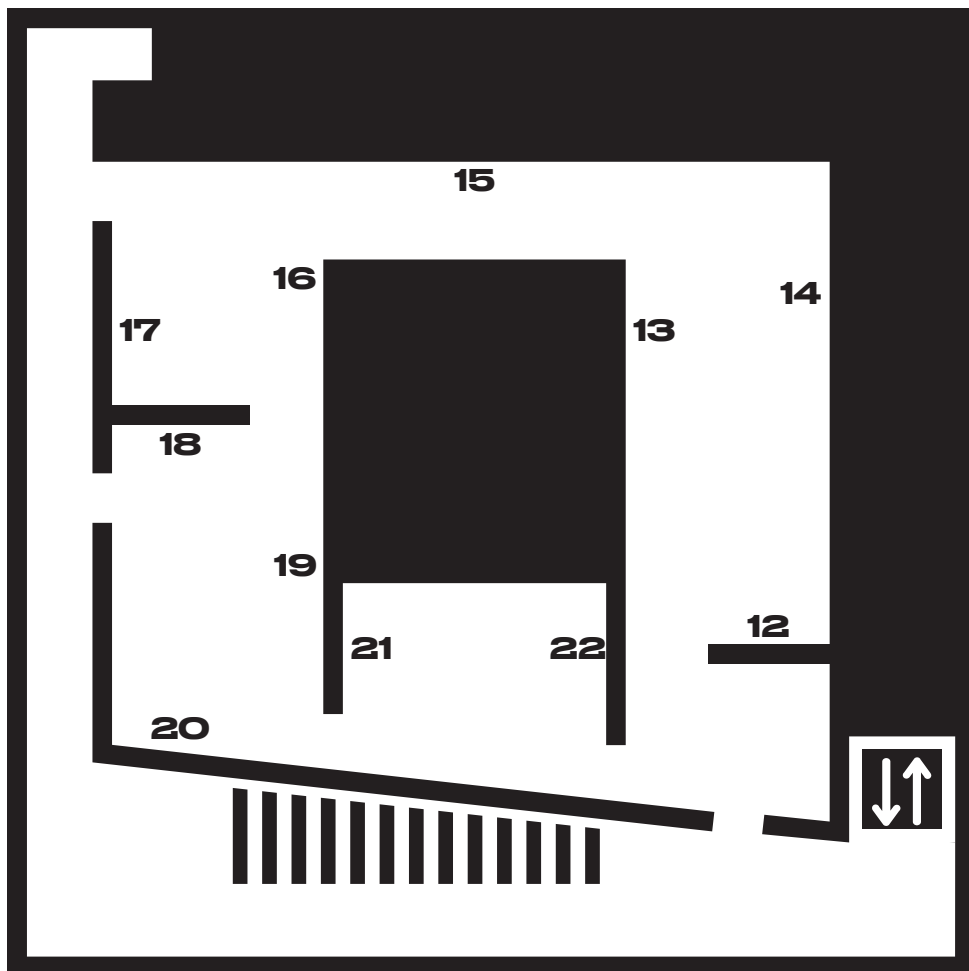


11 ROBERT GOBER

Schmutz, Krankheit, Körperliches und der Tod sind die alltäglichsten Dinge, die aus dem trauten Heim verdrängt werden, indem Tapete angebracht oder der weiße Anstrich der Reinheit aufgetragen werden. Alles ist schön, ordentlich und vertraut. Was diese Sicherheit zu zerstören droht, wird – wenn möglich – entsorgt oder den Abfluss hinuntergespült.

Auf eben diese Verdrängungsmechanismen spielt Robert Gober mit seinen im Ausstellungsraum platzierten Abflüssen an. Wand und Abfluss bilden zusammen eine Grenze zu dem dahinterliegenden, undefinierbaren Raum, der das Abgesonderte aufnimmt. Hier treffen sich das Eigene und das Fremde.

Für Gober stellen die »Drains« [dt. Abfluss] in der gedanklichen Verbindung mit dem Wohnraum und seinen hygienischen Geboten einen unmittelbaren Bezug zur individuellen Erfahrung der eigenen Körperlichkeit und der geschlechtlichen Identität her.



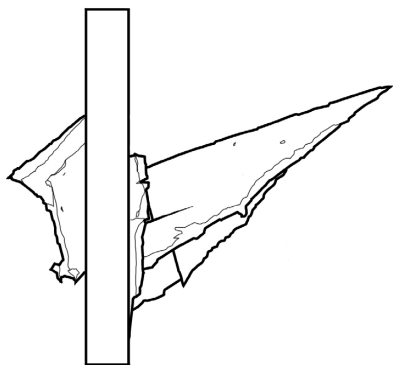
- 12 FELIX SCHRAMM**
- 13 ELMGREEN & DRAGSET**
- 14 GERWALD ROCKENSCHAUB**
- 15 SOL LEWITT**
- 16 WILLIAM ANASTASI**
- 17 CHARLOTTE POSENENSKE**
- 18 DANIEL BUREN**
- 19 JEEWI LEE**
- 20 BRIAN O'DOHERTY**
- 21 MARTIN BRUNO SCHMID**
- 22 JOHN VON BERGEN**

KUBUS EBENE 2: DIE WEISSE WAND DES AUSSTELLUNGSRAUMS

Wände sind stets mit spezifischen Architekturkonzepten verbunden. Im Falle des Ausstellungs- und Kunstbetriebs wird eines der vorherrschenden Modelle als White Cube [weiße Zelle] bezeichnet. Gemeint ist der weiße, geleerte Ausstellungsraum, der sich in der Moderne zu manifestieren begann und bis heute als Standard für die Präsentation von moderner und zeitgenössischer Kunst gilt. Ihn kennzeichnen einheitliche Fußbeläge, homogenes Licht, möglichst keine sichtbaren technischen Elemente und als zentrales Merkmal: die weißen, makellosen Wände, auf bzw. vor denen die Kunstwerke in gebührendem Abstand zueinander inszeniert werden. So entsteht die Illusion eines neutralen Raums, in dem die Werke unabhängig von der Umgebung und ungestört von der Realität des Außenraums ihre Wirkung entfalten können.

Das gesteigerte Interesse an der Kategorie Raum ließ viele Künstler_innen Ende der 1960er-Jahre nach den Orten der Kunst und nach dem Kontext, also nach den Rahmenbedingungen fragen, unter denen Kunst gewöhnlich gezeigt und rezipiert wird. Im Zuge dieser kontextorientierten Überlegungen wurde der White Cube einer kritischen Betrachtung unterzogen. Rasch wurde erkannt, welcher bedeutsamen Anteil die weißen Wände an der Ausstrahlung eines Werks haben. Sie gerieten als materielle Verkörperung der »weißen Zelle« in das Blickfeld der Künstler_innen und werden seither auf unterschiedliche Weise in dieser ideologischen Rolle verhandelt.

Der Kubus 2 versammelt Kunstwerke, die in der Tradition einer kontextkritischen Befragung der weißen Ausstellungswand stehen. Frühe Werke aus den 1960er-/1970er-Jahren stehen Arbeiten aus den folgenden Künstlergenerationen gegenüber. Das Agieren mit der Wand verdeutlicht, dass ein Kunstwerk in einem komplexen Beziehungsgeflecht steht. Es ist nicht autonom, sondern abhängig von zahlreichen Faktoren – insbesondere von der Aufmerksamkeit der Betrachter_innen.

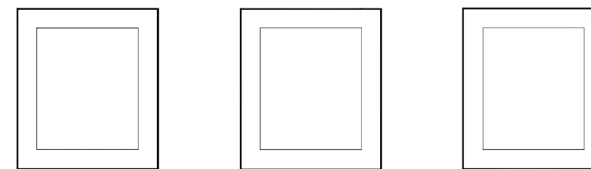


12 FELIX SCHRAMM

Felix Schramms Installationen reagieren auf den Entstehungsort: Sie werden für diesen konzipiert und basieren auf einer präzisen Beobachtung der Architektur. Seine raumgreifenden Interventionen gleichen einer Sprengung des Ausstellungsraums. Die weißen Galeriewände werden durchstoßen von farbigen Wandsegmenten, die sich zu einem explosiven Gebilde schichten und verkeilen.

Es ist, als ob andere Raummodelle in den White Cube eindringen und sich nicht länger hinter ihm verbergen lassen. Die bestehenden geordneten Raumstrukturen werden durch die skulpturale Setzung aufgebrochen und verändert. Der Raum wird dynamisiert. Ein Effekt, der sich für die Betrachter_innen vor allem in einer perspektivischen Destabilisierung – erzeugt durch die geneigten, gekippten und zersplitterten Flächen – bemerkbar macht.

Felix Schramm * 1970 Hamburg, DE
OVER HORIZON HIDDEN, 2020, Gipskarton, Holz, Farbe, Maße ortsspezifisch, Besitz des Künstlers

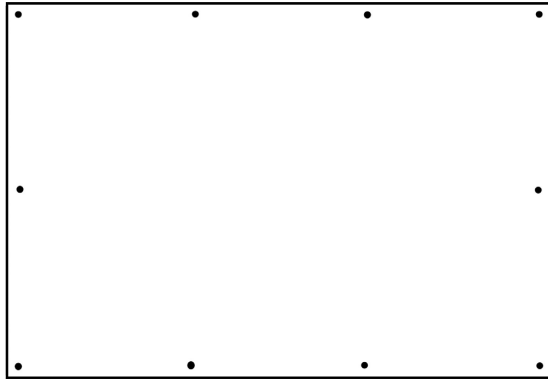


13 ELMGREEN & DRAGSET

Das Künstlerduo Elmgreen & Dragset nimmt eine kritische Haltung gegenüber der Institution Museum ein. Sie befragen die Macht des White Cube und des damit verbundenen Kunstbegriffs, indem sie ihn mit seinen eigenen Waffen schlagen. Für die Illusion des autonomen Kunstwerks, die besonders deutlich an Gemälden der Moderne greift, sind die weiß gestrichenen Wandflächen von zentraler Bedeutung. Sie neutralisieren den Blick der Betrachter_innen, während sie den Parcours von Werk zu Werk abschreiten. Vor allem aber dienen die weißen Hintergrundflächen den Kunstwerken wie eine Bühne. Sie verleihen ihnen Aura.

Um dieser Funktion der weißen Wände Ausdruck zu verleihen, erheben die Künstler das »weiße Kleid« des Ausstellungsraums zum Exponat. Dafür werden nach Rücksprache mit Museen wie dem Museum Ludwig in Köln oder dem New Museum in New York die obersten Farbschichten eines Wandstücks aus den Ausstellungsräumen abgetragen. Die fragile Wandbekleidung wird auf einer Leinwand fixiert und dann gerahmt, wodurch sie die für ein Gemälde typische Erscheinungsform annimmt.

Elmgreen & Dragset * 1961 Kopenhagen, DK / * 1969 Trondheim, NO
THE NAMED SERIES [MUSEUM LUDWIG, NEW MUSEUM, HAYWARD GALLERY], 2012, Wandfarbe von einer Ausstellungswand auf Leinwand aufgezogen, schwarzer, gewachster Eichenrahmen, 176 x 136 x 4 cm und 176 x 156 x 4 cm, Courtesy the artists and Victoria Miro, London/Venice



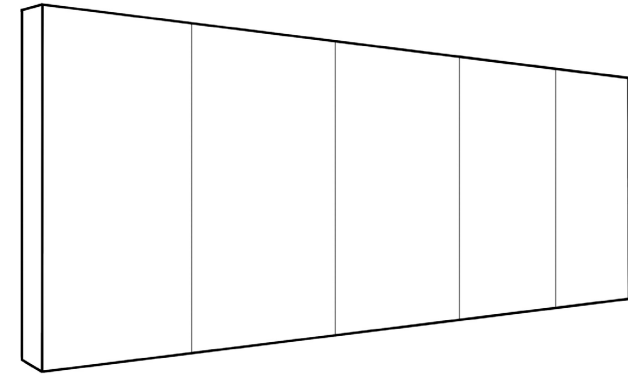
14 GERWALD ROCKENSCHAUB

Gerwald Rockenschau erklärt in vielen Arbeiten den Kontext, also die sichtbaren wie unsichtbaren Rahmenbedingungen, zum Inhalt seiner Werke. Er sucht Wege, um die Zusammenhänge der Produktion, der Präsentation, der Rezeption und der Vermarktung von Kunst aufzuzeigen. Dabei gerät die weiße Ausstellungswand immer wieder in den Fokus des Künstlers.

In dieser Arbeit verkleidet und schützt eine transparente Acrylglasplatte das darunterliegende Wandstück und stellt es über diese Geste zugleich aus. Gemäß den antrainierten Handlungsmustern im Museum treten die Betrachter_innen an die Scheibe heran und begutachten, was dahinter zu sehen ist. In der spiegelnden Fläche begegnen sie der Wand, aber auch sich selbst, anderen Besucher_innen und der Umgebung.

Rockenschau macht derart auf die Wechselwirkungen von Werk, Umgebung und Betrachter_in aufmerksam.

Gerwald Rockenschau * 1952 Linz, AT
1992, farblose, transparente Acrylglasplatte, Metallschrauben, Beilagscheiben, 205 x 305,5 x 0,6 cm,
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, erworben 1992

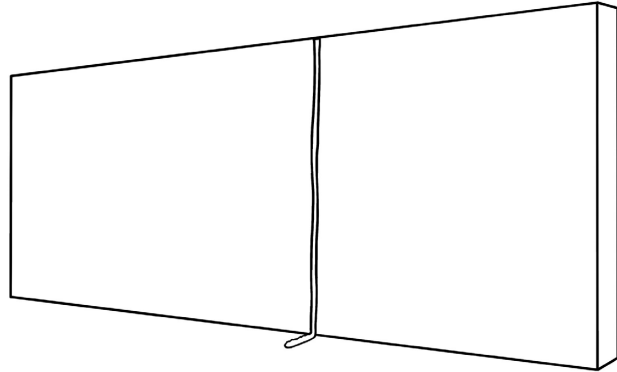


15 SOL LEWITT

Sol LeWitt realisierte 1968 seine erste Zeichnung direkt auf einer Wand. Nach eigener Aussage habe er dadurch eine möglichst zweidimensionale Arbeit schaffen wollen. Dieser Schritt auf die Wand ist zum einen mit der traditionellen Frage nach dem Illusionsgehalt von Malerei und Zeichnung zu begründen. Zum anderen ist das Vorgehen im Rahmen der Konzeptkunst zu bewerten, die sich Ende der 1960er-Jahre entwickelte und zu deren Hauptvertretern LeWitt zählt. Konzeptkunst erklärt die Idee zum Werk, ohne dass sich diese zwangsläufig realisieren muss. Ein Grundimpuls war, dem vorherrschenden Objekt- und Warencharakter von Kunst zu entsagen und stattdessen eine »Dematerialisierung« des Werks anzustreben. Eine Möglichkeit sahen die Künstler_innen in ephemeren Arbeiten. LeWitts »Wall Drawings« sind keine transportablen Objekte. Im Ausstellungskontext bestehen sie in der Regel nur für einen begrenzten Zeitraum und werden danach übermalt.

Durch die im Titel gegebenen Informationen regt LeWitt an, den logischen Aufbau der Arbeit in der räumlichen Erfahrung nachzuvollziehen. Dabei ist die Wand mehr als nur Träger der Zeichnung. Das Maß der jeweiligen Wand ist ausschlaggebend für das Aussehen und die Eindrücklichkeit des Werks.

Sol LeWitt * 1928 Hartford, CT, US † 2007 New York City, NY, US
WALL DRAWING #422: THE WALL IS DIVIDED VERTICALLY INTO FIFTEEN PARTS. ALL ONE-, TWO-, THREE-, AND FOUR-PART COMBINATIONS OF FOUR COLORS, USING COLOR INK WASHES /
DIE WAND WIRD VERTIKAL IN 15 TEILE GETEILT. ALLE EIN-, ZWEI-, DREI- UND VIERTEILIGEN KOMBINATIONEN DER VIER FARBEN, FARBIGE TUSCHE IN WISCHTECHNIK AUFGETRAGEN, 1984,
Maße ortsspezifisch, © Estate of Sol LeWitt, 2020; Courtesy of Konrad Fischer Galerie

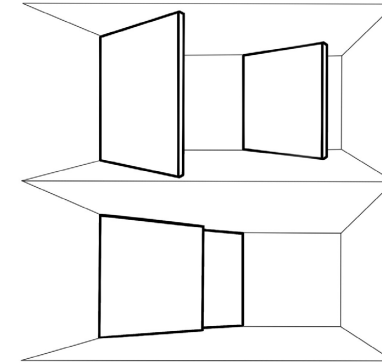


16 WILLIAM ANASTASI

»Issue« von William Anastasi ist eine der frühesten Wandarbeiten, die in Form einer destruktiven Geste den White Cube attackiert. Dafür wird ein 11,4 cm breiter Streifen von der Wandoberfläche – und zwar von der Decke bis zum Boden – abgetragen. Wie eine Narbe markiert der Eingriff die sonst plan verputzten weißen Wände des Ausstellungsraums.

Die Arbeit ist Teil einer Reihe von Wandabnahmen, den »Wall Removals«, die der Künstler im Jahr 1966 entwickelte. Bei diesen Werken wird die Oberfläche der Wand in verschiedenen Formen und in unterschiedlicher Tiefe entfernt. Sie verbindet ein enthüllender Impuls: Durch das Öffnen der weißen, glatten Wandoberfläche wird deren vermeintliche Makellosigkeit, Reinheit und Neutralität sichtbar in Frage gestellt.

William Anastasi * 1933 Philadelphia, PA, US
ISSUE, 1966, Wandabnahme, Höhe variabel × 11,4 cm, Courtesy Thomas Rehbein Galerie, Köln

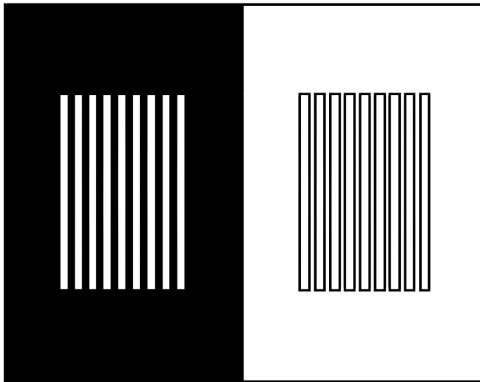


17 CHARLOTTE POSENENSKE

Für die Arbeit »Großer Raumteiler« von Charlotte Posenenske werden die Betrachter_innen aufgefordert, die beiden weißen Wandelemente zu bewegen. Dadurch können sie die raumkonstituierende und -strukturierende Funktion der Raumgrenze Wand unmittelbar erleben. Man kann sich zum Beispiel hinter den Flügeln einschließen, kann diese gänzlich öffnen oder die Kanten aufeinanderstoßen lassen und dadurch einen kleinen Raum im Raum herstellen.

Ein solch partizipativer Ansatz hielt in den 1960er-Jahren Einzug in die Kunst und ist seither aus dem Ausstellungsbetrieb nicht mehr wegzudenken. Er ging einher mit der Durchsetzung eines situativen, das heißt betrachter- und ortsbezogenen Kunstverständnisses. Darin wurden das Kunstwerk, der/die Betrachter_in und der umgebende Raum als notwendige Bestandteile der ästhetischen Erfahrung begriffen. Zahlreiche Künstler_innen entdeckten zu jener Zeit die Wand als geeignetes Material, um diese Erkenntnis umzusetzen.

Charlotte Posenenske * 1930 Wiesbaden, DE † 1985 Frankfurt am Main, DE
SERIE E, GROSSER RAUMTEILER, 1967/2020, MDF, Pappwabenplatte, Holzrahmen, Scharniere,
250 × 250 cm, Nachlass Charlotte Posenenske und Galerie Mehdi Chouakri



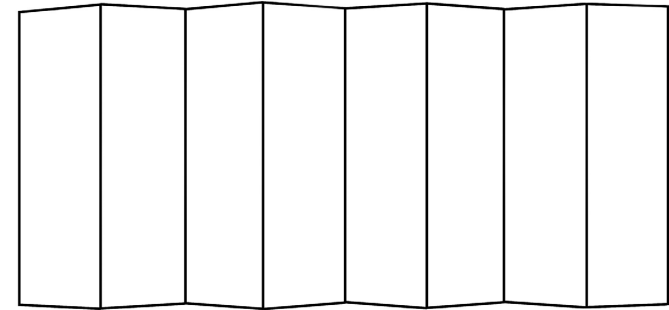
18 DANIEL BUREN

Daniel Buren erkundet seit den 1970er-Jahren die bis heute nachwirkende Vorstellung von der Autonomie der Kunst. Dafür analysiert er vor allem die materiellen Bedingungen der Werke und konzentriert sich auf die Malerei in Form des klassischen Tafelbilds. Er befasst sich mit den Rahmen, Trägermaterialien und konventionellen Formaten von Gemälden, mit den Höhen und Abständen, in denen sie bevorzugt gehängt werden – und natürlich mit den Ausstellungswänden. Sie ermöglichen ihm »in situ« zu arbeiten, also Werke zu konzipieren, die an den Ort der Präsentation gebunden sind. Sie interagieren mit dem Raum und verweisen so auf die vielfältigen Abhängigkeiten eines Kunstwerks.

Als Markenzeichen entwickelte Buren im Abstand von 8,7 cm gestreifte Tapeten und Stoffe, die direkt auf der Wand angebracht werden. Wo üblicherweise Gemälde platziert sind, belässt er weiße Leerstellen. Das Verhältnis von Wand und Bild wird umgekehrt und macht deren besondere Beziehung sichtbar.

In der Arbeit des Kunstmuseums erfolgt diese Aktivierung durch die durchsichtigen Streifen der beiden Acrylgläselemente. An diesen Stellen wird die bilderzeugende Funktion der gelben und schwarzen Wandmalerei besonders offensichtlich.

Daniel Buren * 1938 Boulogne-Billancourt, FR
PEINTURE SUR PEINTURE, 1991, 2 Acrylgläselemente auf zweifarbiger Wandmalerei [schwarz/gelb],
Maße ortsspezifisch, Kunstmuseum Stuttgart



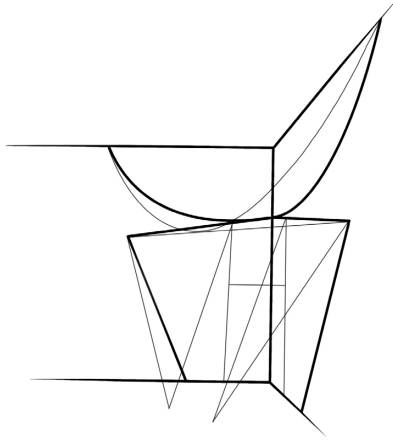
19 JEEWI LEE

Jeewi Lee stellt die Frage nach dem klassischen Tafelbild und seiner Relation zum umgebenden Raum aus einer kulturell diversen Perspektive. In Südkorea aufgewachsen und in Deutschland ausgebildet, ist die Künstlerin mit den Traditionen beider Kulturen vertraut. Sie kennt die Vorliebe des Westens für weiße Ausstellungs- und Wohnräume sowie die damit verbundenen Konzepte. Zugleich reflektiert sie das asiatische Verständnis von Raum und Architektur. Dieses basiert auf einer räumlichen Durchdringung von Natur und Kultur.

In vielen asiatischen Regionen wird die Wand nicht als massive Raumgrenze, sondern als etwas Durchlässiges gedacht. Dies zeigt sich in historischen Gebäuden vor allem an dem Einsatz des traditionellen »Hanji«-Papiers [handgeschöpftes Papier aus dem Maulbeerbaum] in den Schiebetüren, Fenster- und Türöffnungen.

Eine membrangleiche Anmutung wohnt ebenfalls den Paravents inne, die als wandartige Raumteiler und als Wind- und Sichtschutz in asiatischen Wohnräumen vielseitig genutzt wurden. Die Künstlerin bezieht sich in ihrer Installation auf gebrauchten, aus Korea stammenden Paravents sowohl auf die raumbildende Funktion dieser Einrichtungsgegenstände als auch auf ihre Nutzung als Bildträger. Kalligrafien, Malereien oder Stickereien zieren die Paravents. Lee führt damit ein gänzlich anderes Bildprinzip in den White Cube ein.

Jeewi Lee * 1987 Seoul, KR
ENTFALTUNG, 2020, gebrauchte Paravents, Hanji-Papier, Maße ortsspezifisch,
Besitz der Künstlerin



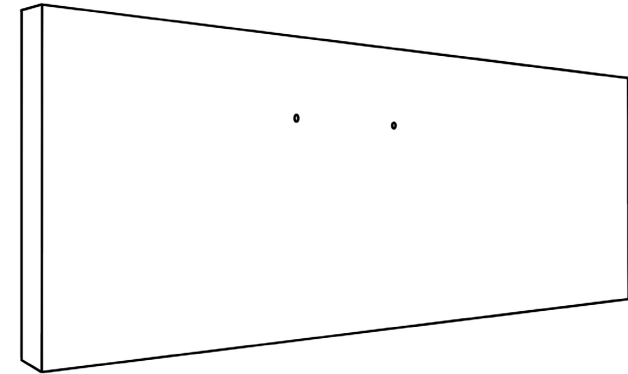
20 BRIAN O'DOHERTY

Brian O'Doherty setzte mit seiner Aufsatzfolge »Inside the White Cube« [In der weißen Zelle, 1976] der nicht hinterfragten Präsentationsweise von Kunst ein Ende. Er theoretisierte, was einige Künstler_innen zuvor bereits in ihren Werken thematisiert hatten.

O'Doherty ist zudem als Künstler tätig. Einen Schwerpunkt seines Schaffens bilden die »Rope Drawings«. Dabei handelt es sich um Installationen, die in der Regel aus geometrischen Wandmalereien und im Raum gespannten Seilen bestehen. Die Seile ergeben eine Raumzeichnung, die mit den Wandmalereien korrespondiert. Beide verbinden sich je nach Standpunkt der Betrachter_innen zu einer Einheit. Sie werden ein räumliches Bild, in das die Schauenden einbezogen sind.

Es liegt nahe, dass O'Dohertys formulierte Thesen in seinem künstlerischen Werk ausbuchstabiert werden und er der weißen Ausstellungswand etwas entgegensetzt. Die »Rope Drawings« betonen in ihrer Ausrichtung auf das räumliche Sehen die körperliche Präsenz der sich bewegenden Betrachter_innen.

Brian O'Doherty * 1928 Ballaghaderreen, IE
BIRD [FOR CHARLIE PARKER], 2012, ROPE DRAWING #117, Seil, Dispersionsfarbe, Maße ortsspezifisch, Courtesy Galerie Thomas Fischer

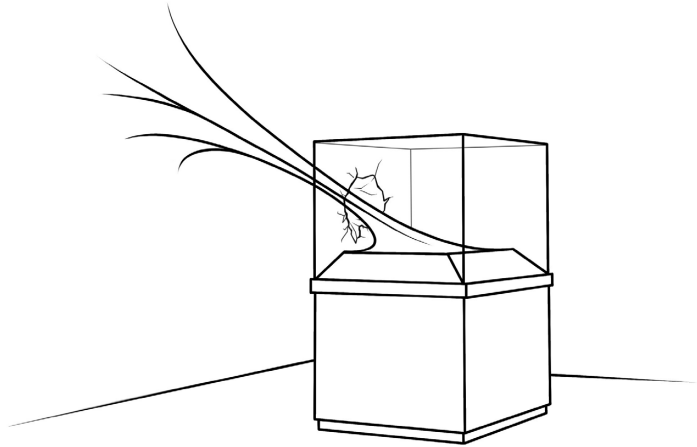


21 MARTIN BRUNO SCHMID

Martin Bruno Schmid begegnet den kontextkritischen Fragen an das Kunstsystem mit einer ironischen Geste. In seiner Arbeit ist die portable Leinwand im Sinne eines stereotypischen, marktgängigen Kunstwerks gänzlich verschwunden. Einzig die zwei Bohrlöcher verweisen auf die Platzierung eines Standardformats in üblicher Höhe. Dort blitzen, leicht schimmernd, zwei goldene, handgefertigte Dübel hervor.

Das Kunstwerk ist kaum sichtbar, es liegt im Inneren der Wandfläche verborgen. Schmid bricht mit etlichen Vorstellungen an ein Kunstwerk, nur der finanzielle Wert steht außer Frage. Auch hier wird die weiße Wand des Ausstellungsraums in ihrer sinnstiftenden Bedeutung zu einem Komplizen des Künstlers, um systemimmanente Überlegungen anzustellen und verschleierte ökonomische Werte aufzudecken.

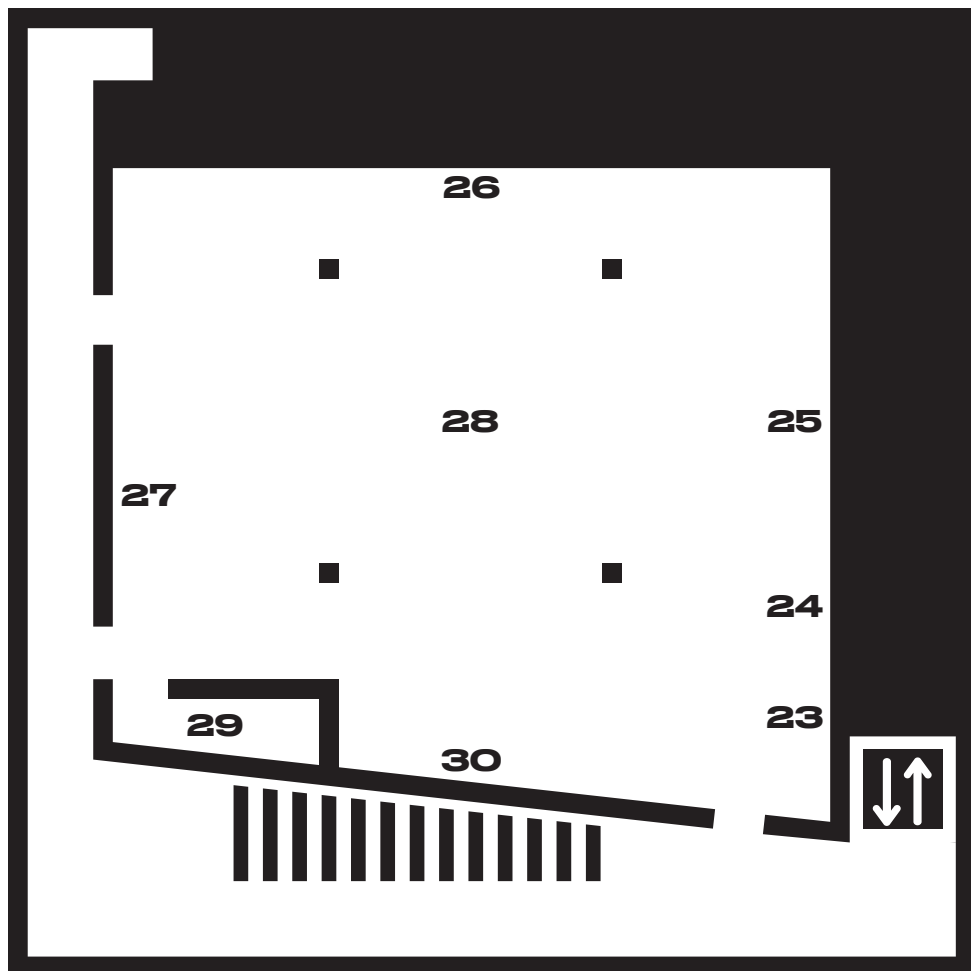
Martin Bruno Schmid * 1970 Balingen, DE
GOLDGRUND [FOND], 2019, Gold [14k], poliert, je 1,5 x 1,5 x 6 cm, Besitz des Künstlers



22 JOHN VON BERGEN

John von Bergens Arbeit »The Anti-Precious Moment« [Der nicht-kostbare Moment] suggeriert, die Auflösung eines Kunstwerks wiederzugeben. Das einstige Gebilde in kräftigem Rot verliert seine Form. Ein rüsselartiges Etwas hat die schützende Vitrine durchstoßen und saugt die Farbe auf. Dieses Etwas dringt gleichzeitig wie eine extraterrestrische Kraft in die Wand ein.

Der Künstler spricht der Raumgrenze die Fähigkeit zur Verwandlung zu. Sie ist scheinbar aktiv und wird im Moment der Handlung eingefroren. Die Wand wird zur vorschießenden, ausspuckenden, aufsaugenden und belebten Materie, die an die Bildwelten des Science-Fiction denken lässt. Was hinter ihr liegt und was in diesem unbekanntem Raum vor sich geht, bleibt allein der Fantasie der Betrachter_innen überlassen.



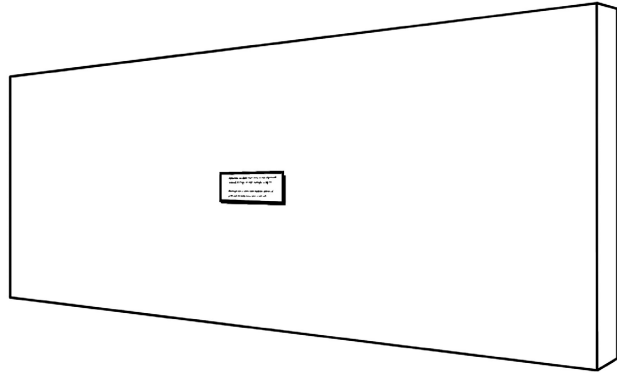
- 23 DOUGLAS HUEBLER**
- 24 ULAY / MARINA ABRAMOVIĆ**
- 25 BRUCE NAUMAN**
- 26 KLAUS RINKE**
- 27 SOPHIE INNMANN**
- 28 MONICA BONVICINI**
- 29 EMILY KATRENCIK**
- 30 ERNST CARMELLE**

KUBUS 3: DIE WAND ALS GEGENÜBER

Das Errichten von Wänden zählt zu den frühesten Kulturtechniken des Menschen. Wände dienen von jeher zum Schutz und zur Trennung privater und öffentlicher Bereiche. Als solche sind sie an kulturelle Handlungen und Zuschreibungen gebunden. Eine dieser Bedeutungszuweisungen ist das Erleben der Wand als Gegenüber. Mensch und Raumgrenze korrespondieren in der vertikalen Ausrichtung miteinander und bedingen wechselseitig die räumliche Verortung. Wände sind beteiligt am Prozess individueller [Selbst-]Wahrnehmung, denn hierfür ist die räumliche Erfahrung grundlegend. Die Wand fungiert nicht nur als Orientierungs-, sondern auch als Konfrontationsfläche und somit als menschliche Entsprechung, mit der es sich auseinanderzusetzen gilt.

In Architekturtheorie und Baupraxis hat die Verlebendigung architektonischer Elemente Tradition. Bauliche Maßrichtlinien sind oft an menschliche Proportionen angelehnt, und Bauwerke werden häufig als Lebewesen assoziiert. Architektur ist ein körperliches Gebilde, das sich zu anderen Körpern verhält, sie verteilt und lenkt. Hierin treten Machtstrukturen hervor, die von gebauter Architektur ausgehen, und die im Zusammenspiel mit der funktionalen Bestimmung von Räumen noch deutlicher wirken.

Wände sind räumliche Bezugsgrößen, die an das Individuum appellieren – das vergegenwärtigen die im Kubus 3 präsentierten Arbeiten. Sie gehen davon aus, dass sich das Subjekt in Wechselwirkung mit seiner Umwelt definiert. Es interagiert stets mit der gegebenen Situation. Für die Künstler_innen ist das unmittelbare Eingehen auf die Wand als Gegenüber eine Möglichkeit, um eine solche spezifische Situation für die Betrachter_innen erlebbar zu machen. In der Begegnung mit dem Kunstwerk wird die Sensibilität für das individuelle und kollektive Sein geschärft.



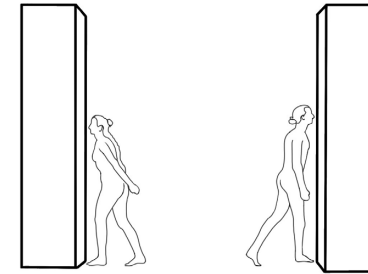
23 DOUGLAS HUEBLER

Douglas Hueblers konzeptuelle Arbeiten sind häufig selbstbeschreibend. Der vom Künstler integrierte Text erläutert das Prinzip des Werks. So auch in der ausgestellten Arbeit:

DIE HIERÜBER LIEGENDE OBERFLÄCHE NIMMT EINE UNBESTIMMTE MENGE WÄRME AUF, DIE VOM KÖRPER DES BETRACHTERS AUSGESTRAHLT WIRD.

Das Werk vollendet sich erst durch die körperliche Präsenz und die Vorstellungskraft der Betrachter_innen. Huebler sensibilisiert das Bewusstsein für den eigenen Körper, aber auch für die Austauschprozesse, die uns mit den umgebenden Personen und Objekten verbinden. Sie vollziehen sich in der Regel unbemerkt. Räume existieren nicht einfach so, vielmehr werden sie im Handeln geschaffen und geben Handlungen wiederum vor. Es ist ein wechselseitiges Verhältnis, das weit über die Dimension konkreter gebauter Räume hinausgeht.

Douglas Huebler * 1924 Ann Arbor, MI, US † 1997 Truro, MA, US
OHNE TITEL, 1968, Zertifikat [Reproduktion], 9,4 × 20,3 cm, Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle



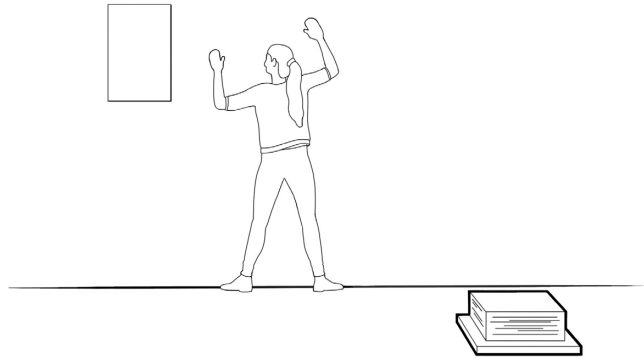
24 ULAY / MARINA ABRAMOVIĆ

Marina Abramović und Ulay begannen 1976 mit der Serie »Relation Work«. Im Zentrum einiger der insgesamt 13 Performances stand die Beziehung der beiden Körper zueinander und zum umgebenden Raum. In der ersten Performance »Relation in Space« rannten sie nackt in zunehmender Geschwindigkeit eine Stunde lang aufeinander zu und prallten wiederholt aneinander ab. Daraus entwickelte das Paar Performances, in denen sie den gebauten Umraum in ihre Begegnungen integrierten.

»Ich laufe gegen die Wand und schlage mit meinem Körper gegen sie« – lautete die Handlungsgrundlage für die Aktion »Interruption in Space«, die 1977 in der Klasse von Klaus Rinke an der Kunstakademie in Düsseldorf stattfand. Auf je einer Wandseite stießen Ulay und Abramović gegen die Raumgrenze, bis sie vor Erschöpfung aufgaben.

Da es von dieser Performance keine autorisierten Fotografien und Videoaufnahmen gibt, wird die Arbeit »Expansion in Space« präsentiert. In ihr dienen zwei bewegliche Säulen als architektonische Gegenspieler. Im Gegensatz zur unverrückbaren Wand, die die räumliche Erfahrung unterbricht [›interrupt‹], verweisen die mühevoll in Bewegung gesetzten Säulen auf die Möglichkeit der Erweiterung des [Handlungs-]Raums.

Ulay / Marina Abramović * 1943 Solingen, DE † 2020 Ljubljana, SI / * 1946 Belgrad, RS
EXPANSION IN SPACE, 1977, Performance: 32 min, Documenta 6, Kassel, Juni 1977, Einkanal-Video
[schwarz-weiß, Ton]: 25:05 min, Ulay and Marina Abramović, Courtesy of the Marina Abramović Archives

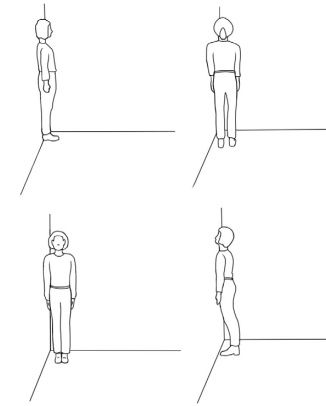


25 BRUCE NAUMAN

In der Arbeit »Body Pressure« von Bruce Nauman sind es die Ausstellungsbesucher_innen, die der Wand physisch begegnen, sofern sie den Anweisungen des Künstlers folgen. Dieser fordert zu einer »erotischen Übung« heraus, die auf dem rosafarbenen Poster erläutert wird. Es geht darum, verschiedene Körperteile gegen die Wandfläche zu drücken und dabei den eigenen Leib bewusst wahrzunehmen. Der Körperkontakt zwischen Wand und Individuum ruft zwei zentrale Indikatoren physischer Präsenz auf: Den Raum, in dem der Leib gegenwärtig ist und der durch die Raumgrenze Wand exponiert wird; und die Zeit, die über die Bewegung des Körpers innerhalb dieses Raums, also über den Verlauf der Übung, erfahrbar wird.

Hinzu kommt die Interaktion mit der Umgebung. Sie wird für die/den Ausführende/n im Ausstellungsraum durch die Blicke der anderen, beobachtenden Betrachter_innen spürbar. Nauman ermöglicht allerdings eine Erkundung unterschiedlicher räumlicher Gegebenheiten, dafür liegt ein Stapel mit Postern zum Mitnehmen bereit.

Bruce Nauman * 1941 Fort Wayne, IN, US
 BODY PRESSURE, 1974, Wand, Text, Maße ortsspezifisch, Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin, Courtesy of Konrad Fischer Galerie

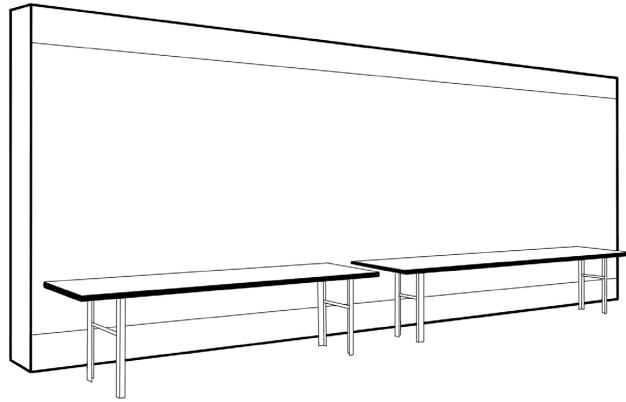


26 KLAUS RINKE

In Klaus Rinkes »Primärdemonstration« sind die Wände Orientierung, Halt und Hindernis zugleich. Sie bilden zusammen mit dem Boden, der auf die Schwerkraft verweist, die Voraussetzung der unterschiedlichen vom Künstler eingenommenen Posen. Diese verweisen auf die grundlegenden Bewegungen des Menschen: Stehen, Liegen, Sitzen und Gehen.

Zudem fließen die elementaren, raumbildenden Ausrichtungen – Vertikale, Horizontale und Diagonale – ein. Rinke veranschaulicht, dass unser Körper ein konstitutiver Bestandteil des Raums ist. In der Konfrontation von Leib und Wand macht er die abstrakte Kategorie Raum nachvollziehbar.

Klaus Rinke * 1939 Wattenscheid, DE
 PRIMÄRDEMONSTRATION. WAND, BODEN, ECKE, RAUM. SKULPTURALE HANDLUNG, 1969–70, Serie von 25 Silbergelatinedrucken, je 20 × 30 cm, Besitz des Künstlers

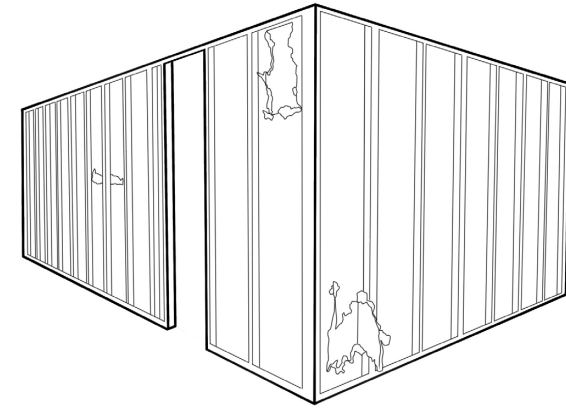


27 SOPHIE INNMANN

In Sophie Innmans Arbeit »Chapel« ist die Begegnung von Betrachter_innen und Wand beiläufiger Art. Die Installation wirkt aufgrund der Bänke zunächst einladend und soll in der Ausstellung auch als Ort des Innehaltens dienen. Die Anwesenheit der sitzenden Besucher_innen wird sich jedoch über die Dauer der Ausstellung bemerkbar machen. Denn die Wand wird Patina erhalten.

Das Abstützen und Anlehnen an der Wand, also die Reibung zwischen Körper und Wand, wird den hochpigmentierten blauen Farbanstrich verändern. Es werden sich Stellen des Abriebs abzeichnen und aufzeigen, wie und wo sich die Betrachter_innen bevorzugt platzieren. Die Interaktion zwischen Subjekt und Raumgrenze, die Douglas Huebler noch im Bereich der Imagination verortete, wird bei Innmann als Spur in die Wandfläche eingeschrieben. Was bleibt, ist eine ephemere Arbeit, die körperliche, räumliche und zeitliche Strukturen in sich trägt.

Sophie Innmann * 1986 Münchberg, DE
 CHAPEL, 2016/2020, kontaktempfindliches, hochpigmentiertes Ultramarin, Emulsionsfarbe,
 Bierbänke, Besucher_innen, Maße ortsspezifisch, Besitz der Künstlerin

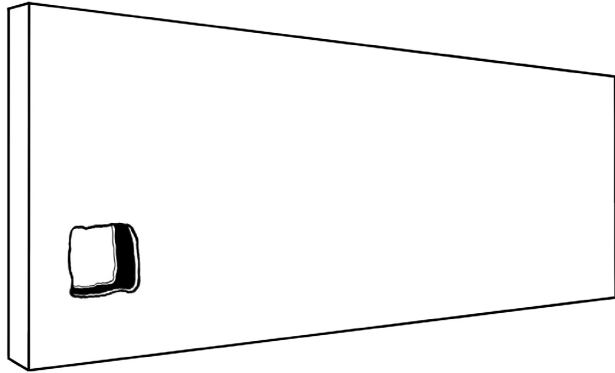


28 MONICA BONVICINI

Die Wand stellt ein wiederkehrendes Motiv in Monica Bonvicinis Werk dar. Die Künstlerin reflektiert die symbolische Bedeutung dieser Raumgrenze mit Blick auf die Zusammenhänge von Architektur, Raum und Geschlecht. Gebaute Räume sind durchdrungen von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen. Neben der Konnotation von Innenraum [weiblich] und Außenraum [männlich] greift hier zugleich die traditionelle Aufteilung von Räumen und Tätigkeiten sowie die Gleichsetzung architektonischer Elemente mit dem meist weiblichen Körper. In diesem Bezugssystem verweist die Wand als aufrechtstehendes, solides Element auf den Mann. Dieser Vermenschlichung lässt sich in den Äußerungen einiger Berühmtheiten der Architekturgeschichte nachspüren. Etwa in dem titelgebenden Zitat von Le Corbusier: »Ich glaube an die Haut von Dingen wie an die Haut von Frauen.«

Bonvicini bringt in ihrer Installation aus dünnen Rigipswänden dieses und vergleichbare Zitate prominenter Architekten auf den Wänden an. Sowohl durch die mutwillige Zerstörung der Raumgrenzen als auch durch die gezeichneten Karikaturen stellt sie deren Gültigkeit in Frage.

Monica Bonvicini * 1965 Venedig, IT
 I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN, 1999, Rigipswände, Aluminiumgestell,
 Holzplatten, Graphit, 250 × 700 × 400 cm, Courtesy of Monica Bonvicini

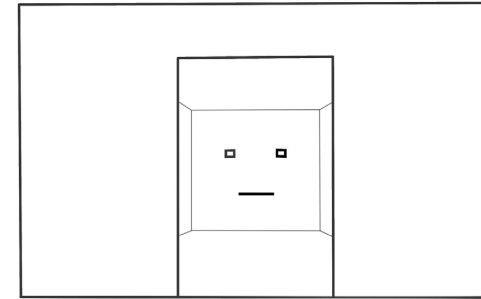


29 EMILY KATRENCIK

Das Video »Consuming 1.956 Inches Each Day For 41 Days« zeigt Ausschnitte einer 41 Tage andauernden Performance von Emily Katrencik. Die Künstlerin knabberte sich über diesen Zeitraum hinweg täglich ein Stück weiter durch die Wand, die den Ausstellungsraum der LMAKprojects in Brooklyn vom Wohnraum des Galeristen trennte. Katrencik sah in der Aktion des Wand-Aufessens die Möglichkeit, sich gegen die Architektur zu behaupten. Sie brachte darin ihre Überzeugung zum Ausdruck, dass architektonische Strukturen die Bewohner_innen »konsumieren«, indem sie deren Handlungen bestimmen und sie dadurch in eine passive Rolle drängen.

Das Werkkonzept »Architecture: Consuming That Which Consumes« entwickelte die Künstlerin bereits 1999 während ihres Studiums am Massachusetts Institute of Technology. Damals begann sie, das von Le Corbusier geplante Carpenter Center in Harvard aufzuessen. Sie übte an den Ideologien modernistischer Architektur Kritik, indem sie die Wand als materielle Verkörperung und Symbol dieses einflussreichen Baustils attackierte.

Emily Katrencik * 1976 Pittsburgh, PA, US
CONSUMING 1.956 INCHES EACH DAY FOR 41 DAYS, 2005, Video [farbig, Ton]: 8:29 min, Courtesy of the artist and Keijzers Koning, NY



30 ERNST CARMELLE

Ernst Caramelles Wandgesichter setzen das Thema der »Wand als Gegenüber« mit einem Augenzwinkern um. Sie sind Ausdruck eines sensiblen Umgangs mit dem Kontext und der Einflussnahme räumlicher Strukturen auf Subjekt wie Objekt. Seit den 1980er-Jahren entwickelt der Künstler architekturbezogene Wandmalereien als festen Bestandteil seines Schaffens.

Die ersten Gesichter realisierte Caramelle 1979 in seinem New Yorker Atelier. Er belebte es mit zahlreichen Wandgesichtern, die auf Stuckleisten, Türdurchbrüche, Fenster und weitere architektonische Elemente reagierten. Darüber hinaus veranschaulichten die vier großformatigen Zeichnungen Caramelles Ansatz, in der Architektur einen Dialogpartner zu sehen.

Ernst Caramelle * 1952 Hall in Tirol, AU
OHNE TITEL, 2020, Papier, Nägel, Dichtungsschnur, Maße ortsspezifisch, Besitz des Künstlers

OHNE TITEL [Vier Teile, zweite Version], 2016, Gesso, Bleistift, 3-D-Postkarte auf Holz, je 60 x 60 cm, Besitz des Künstlers

IN DER SAMMLUNG

IM SAMMLUNGSBEREICH DES KUNSTMUSEUMS STUTTGART KÖNNEN WEITERE WANDGEBUNDENE ARBEITEN ENTDECKT WERDEN:

Schirin Kretschmanns »Slip into her Shoes« im kleinen Treppenhaus
Wolfgang Laibs »Wachsraum« im Untergeschoss

ab 19. Dezember 2020 Katrin Ströbels ortsspezifische Wandarbeit im Rahmen des Hans-Molfenter-Preises 2019 [Kunstpreis der Stadt Stuttgart]

BEYOND WALLS – ÜBER GRENZEN HINAUS

21. NOVEMBER 2020 – 31. JANUAR 2021 IM KUNSTMUSEUM STUTTGART

Die Akademie Schloss Solitude zeigt Werke einiger Stipendiat_innen, in denen die oft unsichtbaren Wände unserer Gesellschaft offenkundig werden – seien es nationale, kulturelle oder sprachliche Barrieren. »Beyond Walls« findet im Rahmen der Aktivitäten zum 30-jährigen Jubiläum der Akademie Schloss Solitude mit freundlicher Unterstützung der Wüstenrot Stiftung und der Baden-Württemberg Stiftung statt.



DIE FASSADE DES KUNSTMUSEUMS

Im Rahmen der Ausstellung WÄNDE I WALLS wird die Fassade des Kunstmuseums Stuttgart erstmals von einem Künstler gestaltet. Der renommierte Hamburger Graffitikünstler Mirko Reisser [* 1971] »sprengt« die Glasfront des Kubus mit seinem Markenzeichen, einem sogenannten »3-D-Style«. Mit den dreidimensional ausgearbeiteten Buchstaben wurde Reisser Anfang der 1990er-Jahre bekannt. Seither findet er für die vier Buchstaben seines Pseudonyms – DAIM – immer wieder neue, technisch bis ins kleinste Detail ausgefeilte Kompositionen.

Reissers Schriftzug reagiert auf die Glasfront des Kubus, indem er die Wandfläche exponiert und scheinbar zum Bersten bringt. Die Wandarbeit wird zum Verbindungsglied zwischen dem öffentlichen Raum und dem Museum, wie auch zwischen dem Kunstmuseum und dem kooperierenden StadtPalais – Museum für Stuttgart.

SECRET WALLS GALLERY TEMPORÄRE GRAFFITIGALERIE IM BONATZBAU, HAUPTBAHNHOF STUTTGART

1. AUGUST – ENDE HERBST 2020

Was hat es mit der künstlerischen Gestaltung von Wänden auf sich? Warum sind Fassaden und Wände für zahlreiche Künstler_innen so faszinierend? Diesen Fragen geht das großangelegte Ausstellungsprojekt WÄNDE I WALLS an drei zentralen Orten in Stuttgart nach: im Kunstmuseum Stuttgart, im StadtPalais – Museum für Stuttgart und in der Bahnhofshalle am Stuttgarter Hauptbahnhof.

Das Innere des Bonatzbaus wird von über 80 für die Stuttgarter Graffiti-schicht repräsentativen Künstler_innen in eine riesige temporäre Graffitigalerie verwandelt. Die Sprayer_innen arbeiten vor Ort und geben über mehrere Wochen hinweg Einblicke in ihre kreative Arbeit und in die vielfältigen Stilrichtungen des Graffiti. Bis zum Herbstende ist die »Secret Walls Gallery« für die Öffentlichkeit zugänglich. Danach wird das Gebäude einer umfassenden Sanierung unterzogen.

Die Bahnhofshalle wird ein Ort der Begegnung mit der Kunst und Kultur des Graffiti. Sie wird zu einer lebendigen, künstlerischen Produktionsstätte, an der die Öffentlichkeit teilhaben kann. Darin tritt ein grundlegender Impuls des Graffiti zum Vorschein: der öffentliche Raum wird als Gemeingut verstanden, das Platz für vielfältige Gestaltungsformen bietet und darüber alternative Perspektiven auf den Lebensraum ermöglicht. Häufig an der Grenze zu Illegalität und Vandalismus hat sich Graffiti als Kunstform etabliert, die mittlerweile Toleranz und Zustimmung erfährt. Graffiti ist aus dem öffentlichen Raum, gerade auch durch die zunehmend legalen Wirkungsstätten, nicht mehr weg zu denken.

Gefördert durch



WEITERE INFORMATIONEN UND FILME ZU WÄNDE I WALLS:
KUNSTMUSEUM-STUTTGART.DE



GRAFFITI IM KESSEL

26. SEPTEMBER 2020 – 31. JANUAR 2021
IM STADTPALAIS – MUSEUM FÜR STUTTGART

Graffiti im Sinne des modernen »Writings« entstand Mitte der 1960er-Jahre in Philadelphia. Von dort breitete es sich ins nahe gelegene New York aus und wurde im Rahmen der Hip Hop-Kultur zu einer progressiven Jugendbewegung. »Bewaffnet« mit Stiften und Sprühdosen schrieben sich die Akteur_innen mit ihren Pseudonymen und Crewnamen in Raum und Zeit ein. Als Subkultur schwappte Graffiti in den 1980er-Jahren nach Europa über: Amsterdam, Paris und München waren zunächst die Großstädte mit den spürbarsten Einflüssen aus der US-Metropole. Über München gelangte die Graffitikultur auch nach Stuttgart.

In der Ausstellung »Graffiti im Kessel« wird mit Blick auf einige einschlägige Spots die gegenwärtige Sprayer_innenszene wie auch die Graffitigeschichte der vergangenen Jahre und Jahrzehnte in Stuttgart gezeigt. Ausgangspunkt sind Bild- und Archivmaterialien, die Orte wie die »Gaskammer / Hall of Fame Schloßplatz« oder die »Hauptbahnhofeinfahrt« sowie andere geschichtsträchtige Stuttgarter Wände dokumentieren. Welche Orte waren in den Anfängen relevant? Wohin haben sich die Graffiti über die Jahre ausgebreitet? Wie haben sich einzelne prominente Orte unter dem Einfluss einer sich wandelnden Graffitistilgeschichte verändert?

Wände im Außenraum gehen weit über die Funktion von Abgrenzung und Schutz hinaus. Sie prägen das Stadtbild entscheidend, und gerade ihre Oberflächen können als Trägermedien von Botschaften wie den Graffiti dienen. Dabei nehmen die bunten Wandkunstwerke eine Vielfalt von unterschiedlichen Stilrichtungen und typologischen Erscheinungsformen an, die in der Ausstellung anschaulich dargestellt werden. Wie unterscheidet sich etwa der »Wildstyle« vom »Traditional Style«? Was hat es mit »Murals« auf sich, und wo tauchen diese auf?

Neben der visuellen Erscheinung handelt es sich beim Graffiti um ein soziokulturelles Phänomen mit eigenen Mechanismen, Regeln und Intentionen. Daher fragt die Ausstellung auch nach den Beweggründen der Sprayer_innen, ihrer kostspieligen Leidenschaft im Grenzbereich zwischen kreativem Schaffen und illegaler Grenzüberschreitung nachzugehen.

IMPRESSUM

DIESER AUSSTELLUNGSFÜHRER ERSCHEINT ANLÄSSLICH DER
AUSSTELLUNG WÄNDE | WALLS IM KUNSTMUSEUM STUTTGART,
26. SEPTEMBER 2020 – 31. JANUAR 2021

TEXTE UND GESAMTKONZEPT **Anne Vieth**

REDAKTION **Elisabeth Kuon, Anne Vieth**

LEKTORAT **Ulrike Groos, Elisabeth Kuon, Constantin Neumeister**

GESTALTUNG **Sascha Fronczek [studio +fronczek]**

SKIZZEN **Moritz Vachenauer**

HERSTELLUNG **Druckerei Mack, Schönaich**

KONZEPT UND GESTALTUNG »GRAFFITI IM KESSEL« **Elisabeth Kuon, Studio Vierkant**

KONZEPT »SECRET WALLS GALLERY« **Moritz Vachenauer**

KONZEPT »BEYOND WALLS« **Elke aus dem Moore, Sebastian Schneider**

KUNSTMUSEUM STUTTGART

Kleiner Schlossplatz 13
70173 Stuttgart
Deutschland

Tel.: +49 [0] 711 / 216 196 00

info@kunstmuseum-stuttgart.de

kunstmuseum-stuttgart.de

ÖFFNUNGSZEITEN

Di bis So 10–18 Uhr

Fr 10–21 Uhr

Mo geschlossen

Feiertage 10–18 Uhr

Heiligabend, 1. Weihnachtsfeiertag, Silvester geschlossen

Neujahr geöffnet von 12–18 Uhr

© 2020 Kunstmuseum Stuttgart

#wändewalls



Gefördert durch

Baden-
Württemberg
Stiftung



WÄNDE | WALLS ist ein Kooperationsprojekt mit dem StadtPalais – Museum für Stuttgart. Während im Kunstmuseum Wandarbeiten im Innenraum realisiert werden, widmet sich die Ausstellung »Graffiti im Kessel« der künstlerischen Gestaltung von Außenwänden.



StadtPalais
Museum für Stuttgart