

„vorwärts nach weit“ oder Wie man (sich auf) einen Kubus bezieht

In ihrer gemeinsamen Ausstellung „vorwärts nach weit“ nehmen Stefka Ammon, Kati Gausmann und Alexandra Schumacher den Ausstellungsraum selbst zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Reflexion. Das, worüber der Besucher meist hinwegsieht, kann als eigentlicher Gegenstand verfügbar werden, womit die Bedingungen unserer Wahrnehmung zu Tage treten. Doch betrachten wir zunächst den KUBUS selbst: Betreten wird das 1965 errichtete Gebäude im Erdgeschoss, von dem eine Treppe hinauf in den Ausstellungsraum führt. Dieser wird durch kreisrunde Oberlichter erhellt. Durch die Lage im Obergeschoss sowie den nach draußen eingeschränkten Blick wird der Raum von der stadtlandschaftlichen Umgebung entfernt und buchstäblich „abgehoben“. Stattdessen ist die Orientierung in den Himmel gerichtet, d.h. in die Atmosphäre. Die blauen Anteile des Tageslichts färben die Oberlichter leicht ein, sodass sie kontrastiv zur weiß angestrichenen Decke erscheinen. Innen wie außen wirkt der KUBUS wie ein gestrandetes Raumschiff — eine Metapher, die auf viele Bildungs-Bauten der 1960er und 70er Jahre zutrifft, da mit der eher funktionalen Gestaltung ein zukunftsweisender Anspruch verknüpft wurde. Und zwar um den Preis, auf direkte Bezugnahmen zum umgebenden, lebensweltlichen Raum zu verzichten. Damit entwirft der KUBUS eine Gegenwelt. Diese ist 2014 bereits in die Jahre gekommen, was sich nicht nur an den Alterungsspuren des baulichen Bestands zeigt, mit denen ein Problem vieler modernistischer Bauten sichtbar wird: Auch an Zukunftsmodellen zeigen sich früher oder später die Spuren der Zeit, die hier besonders unerwünscht sind, da sie die Bauten nicht klassisch, sondern häufig veraltet wirken lassen. Die Futuristen hatten dies rechtzeitig erkannt, indem sie bspw. derart fragile Materialien für Kleidungsstücke verwendeten, dass diese abgetragen waren, bevor sie aus der Mode kommen konnten. Architektur jedoch lässt sich nicht so schnell entsorgen. Sie ist eine dauerhaftere Hülle. Hier beherbergt sie das Konzept des *White Cube*, die wohl mächtigste raumästhetische Anordnung zur Betrachtung zeitgenössischer bildender Kunst in der Moderne. Brian O'Dohertys ironische Beschreibung des Raumkonzepts könnte auch dem Hannoverschen KUBUS gelten:

Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden [...]. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blankes Holz, so daß man jeden Schritt hört [...]. Die Kunst hat hier die Freiheit, wie man so sagt, „ihr eigenes Leben zu leben“. Ein diskretes Pult bleibt das einzige Möbel. In dieser Umgebung wird ein hoher Aschenbecher fast zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie der Feuerlöscher in einem modernen Museum einfach

nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht, sondern wie ein ästhetisches Scherzrätsel.¹

Mit ihren Arbeiten beziehen sich die drei Künstlerinnen jeweils unterschiedlich auf die Gegebenheiten des Ausstellungsraumes. Die institutionskritische Hinwendung dient dazu, den utopische Gehalt des *White Cube* aufzugreifen und einer Erfahrung und Reflexion verfügbar zu machen: Darüber, wie wir die Welt, in der wir leben, wahrnehmen bzw. auch wahrnehmen könnten.

Am ausgreifendsten geschieht dies mit Stefka Ammons Extensionen der Beleuchtungsanlage, die als Rigips-Modell in den Raum quasi verdoppelt wird. Mit ihrem temporären Eingriff in die Architektur dockt Ammon buchstäblich an der Ausstattung des Raumes an und fügt Bestandteile hinzu, die Weichen zu einer gemeinsamen, und doch unterschiedlichen Raumerfahrung legen. Denn alle Betrachter positionieren sich zur eingeschränkten Zugänglichkeit des Raumes, jedoch jeweils individuell. Und zwar deshalb, weil Ammons Installation den Betrachtern Anknüpfungspunkte bietet, mit denen sie sich selbst in ein Verhältnis zum umgebenden Raum setzen und diesen situativ erfahren können. Den Besuchern wird damit nicht nur im wörtlichen Sinne etwas in den Weg gelegt: Ammons Arbeit stellt den Raum buchstäblich auf den Kopf, und spielt so mit dem Motiv der „verkehrten Welt“, die hier temporär eröffnet wird, um für den Betrachter eine Dimension des Utopischen erlebbar zu machen.

Das Ausstellungskonzept beruht nicht nur auf formalen oder motivischen Bezugnahmen auf den Raum, dieser wird selbst „bezogen“, d.h. möbelartigen Objekte bzw. Architekturelemente richten eine temporäre Umgebung ein, die wiederum den Besuchern, individuell wie kollektiv, als Bezugsraum dient. Alexandra Schumachers fragile Rahmen-Objekte sind durchlässige Raumteiler, welche an manchen Stellen durchschritten werden können. Sie figurieren als formale Modelle der Architekturen und Alltagsobjekte, mit denen wir uns in der westlichen Welt die allermeiste Zeit umgeben. Das Verhältnis, in das wir zu den Objekten treten, stellt uns die Künstlerin frei, womit einem Nachdenken über den menschlichen Maßstab als Bezugsgröße der Architektur bzw. deren Repräsentation Raum gegeben wird. Aus der Entfernung betrachtet, werden im Laufe dieses Prozesses die dreidimensionalen Objekte zu zweidimensionalen Lineaturen: Die Einteilbarkeit des Raums in vorne und hinten, innen und außen, wird so relativiert und damit immer wieder neu erfahrbar. Diese Wahrnehmungsexperimente erinnern im übrigen an das *Kabinett der Abstrakten*, das El Lissitzky 1928 im damaligen Provinzialmuseum Hannovers realisierte

¹ Brian O'Doherty: *Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Reimer: Berlin 1992, S. 333–47, hier S. 336.

und das heute im Sprengel Museum zu sehen ist. Lissitzky stattete die grauen Wände mit Stahllamellen aus, die von einer Seite weiß, von der anderen schwarz angestrichen waren, wodurch optische Effekte entstanden. Zusammen mit den davor platzierten, beweglichen Kunstwerken wurde so die Wahrnehmung im Raum dynamisiert und, wie die Kunsthistorikerin Charlotte Klonk bemerkt, „Lissitzky managed to create a room that required collaborative spectators whose viewpoints were different from but still related to one another.“² Alexandra Schumacher hat für ihre Installation Aluminium-Bauteile verwendet, die u.a. für Vogel-Volieren verwendet werden können, d.h. für Draußen wie für Drinnen geeignet sind. Diesen Austausch thematisiert die Künstlerin mit dem Material, da die Vierkant-Stäbe sich formal an Elementen des Treppengeländers im Gebäudeinneren orientieren und so eine Verbindung zur Architektur außerhalb des Ausstellungsraumes herstellen. Der räumliche Kontext wird hier erweitert und mit zum eigentlichen „Text“, d.h. zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit gemacht.

Einen Bezug zur Kunstgeschichte der Stadt stellen die Künstlerinnen auch mit dem titelgebenden Motto her, das auf Kurt Schwitters zurückgeht. Dieser schlug vor, den Namen Hannover rückwärts zu lesen, und re von nah als „zurück von nah“ zu verstehen, und diese Bedeutung umzudrehen: Auf dadaistische Weise imaginiert „vorwärts nach weit“ die niedersächsische Landeshauptstadt so als utopischen Ort. Und es gibt weiter Verbindungen zu Schwitters und dessen Kunsttheorie, etwa zum Konzept „Merz“, das der Künstler 1924 folgendermaßen definierte: „Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“.³ In ihren intermedial operierenden Wandarbeiten thematisiert Kati Gausmann ihr Verhältnis zur Welt, motivisch wie praktisch: *drift* ist eine Über- bzw. Nebeneinanderzeichnung der Lage der Kontinentalplatten zu verschiedenen Zeiten der Erdgeschichte, in Form der im 19. Jahrhundert entwickelten Hammer-Projektion, bei der die Erde ellipsoid erscheint. Die zitternden Linien der Bleistiftzeichnung machen die über Millionen von Jahren voranschreitende Bewegung der Kontinente nachvollziehbar, da sich die Künstlerin ein Darstellungsverfahren zunutze macht, das ursprünglich filmischen Ursprungs ist: Denn das Bild der Bewegung wird wie in einem Zeitraffer zusammengesetzt, da es ansonsten unmöglich wäre, die Veränderungen sichtbar zu machen. Gerade bei sehr lange andauernden bzw. sich in relativ großen Dimensionen abspielenden Prozessen wird das Verfahren angewendet, um diese in ein Verhältnis zum menschlichen Maß bringen zu können. Kati Gausmann bringt sich selbst als Maß in die Wandzeichnung ein: Weniger in den

² Charlotte Klonk: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press: New Haven & London 2009, S. 119.

³ Kurt Schwitters: *Das literarische Werk Bd. 5, Manifeste und kritische Prosa*, hrsgg. von Friedhelm Lach. DuMont: Köln 1981, S. 187.

Dimensionen, die sich vornehmlich an der ca. 15m langen Galeriewand orientieren, als vielmehr durch den Prozess des Zeichnens, der sich über etwa neun Stunden, d.h. über die Länge eines Tagewerks erstreckte. Als Spur bleibt dies für den Betrachter sichtbar, da sich die von links nach rechts ausgeführten Linien verändern: Denn mit jeder Stunde wird der Strich energischer, obgleich die körperliche Erschöpfung steigt. Gausmann gelingt es so, sehr weit auseinanderliegende „Rhythmen“, wie sie sagt, in die die menschliche Existenz eingebettet ist, aufeinander zu beziehen, und für den Betrachter sichtbar zu machen: Als etwas, was sich einem Festhalten entzieht, d.h. nur als Prozess erfahrbar ist. Daran lassen sich elementare Reflexionen über die menschliche Existenz anschließen: Denn mit der in Auflösung begriffenen Weltkarte thematisiert Gausmann nicht zuletzt die nachlassende Bestimmung der Erde als Maßstab der menschlichen Aktivitäten, indem sie diese performativ zurückgewinnt.⁴

Dem riesig Großen, das die Weltkarte symbolisiert, stellt Kati Gausmann in ihrer zweiten Arbeit *flow* das winzig Kleine gegenüber: In einer stark vergrößerten und bearbeiteten Photographie einer Lichtreflexion entdeckte die Künstlerin eine Form, die sie auf die ca. 5m hohe Galeriewand aufzog und mit schwarzem Filzstoff (der am stärksten lichtabsorbierenden Oberflächenmaterialität), direkt auf der Wand realisierte. Dabei wird jedoch nicht einfach die im photographischen Material vorgefundene Form als Wandrelief reproduziert. Vielmehr vollzieht sich die Entstehung dieser fließend-pulsierenden Form, in der das ursprüngliche Motiv — ein Wasserfall — eine Übersetzung findet, erst im Auge des Betrachters: Als Wahrnehmungsereignis, in dem Figur und Grund in ein Austauschverhältnis treten, und sich wechselseitig hervorbringen. Kati Gausmann bezieht sich dabei explizit auf den gegebenen Ausstellungsraum: Denn da eine weiße Wand für das Wahrnehmungsexperiment bedingend ist, stellt der *White Cube* eine Art Labor-Situation bereit, in der das optische Vor- und Zurücktreten von Weißraum und stofflicher Form sich erst entwickeln kann.

Alice Detjen

alice.detjen@web.de

⁴ Paul Virilio sieht darin eine der ersten sich erschöpfenden Ressourcen der Erde, vgl. *Rasender Stillstand*, aus dem Französischen von Bernd Wilczek. Carl Hanser Verlag: München 1992, S. 132.