

Klassentreffen

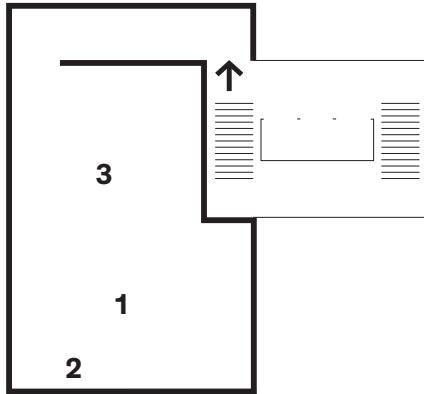
Werke aus der Sammlung
Gaby und Wilhelm Schürmann

23. Juni bis 11. November 2018



Eintrag ins Klassenbuch

Gaby und Wilhelm Schürmann sehen ihre Sammlung nicht nur als ihren privaten Besitz oder als ein Prestigeobjekt an, sondern vielmehr als ein Kulturgut, das einen öffentlichen Austausch verlangt. Ihre seit Ende der 1970er-Jahre kontinuierlich gewachsene Sammlung gibt einen einmaligen Blick auf die Entwicklung der Gegenwartskunst seit den 1980er-Jahren. Sie stellt ein avanciertes Statement für eine Kunst der Gegenwart dar, die sich im Gesellschaftlichen verankert und als Kommunikationsangebot versteht. Der Ansatz der in Herzogenrath bei Aachen und Berlin ansässigen Sammlung ist kreativ-produktiv: Die Praxis des Sammlerpaars kann als eine besonders freigeistige Form der Kulturproduktion beschrieben werden. Denn der Akt des Sammelns realisiert sich weniger im Bewahren und Vervollständigen, sondern wird primär als Einladung zur Teilnahme an der öffentlichen Produktion von Zusammenhängen begriffen. Diese zupackende Haltung manifestiert sich in lustvollen und unkonventionellen Gesten des Zeigens – einschließlich des Prinzips des „vergleichenden Sehens“. In diesem Sinne entspinnt die Ausstellung *Klassentreffen* einen spannenden, humorvollen und aufregenden Dialog zwischen den einzelnen künstlerischen Positionen der Sammlung und etabliert überraschende inhaltliche Bezüge. Einen Schwerpunkt bilden dabei Wiener Einflüsse auf die international ausgerichtete Sammlung und ihre Vernetzungen. „Kunst und der Umgang mit ihr“, erklärt Wilhelm Schürmann, „sind für mich ein Dauerprozess, den man kontinuierlich verändern kann und muss. In der Öffentlichkeit bin ich Interpret, Übersetzer und somit Co-Produzent. Ich bin also als Sammler mit im Boot.“

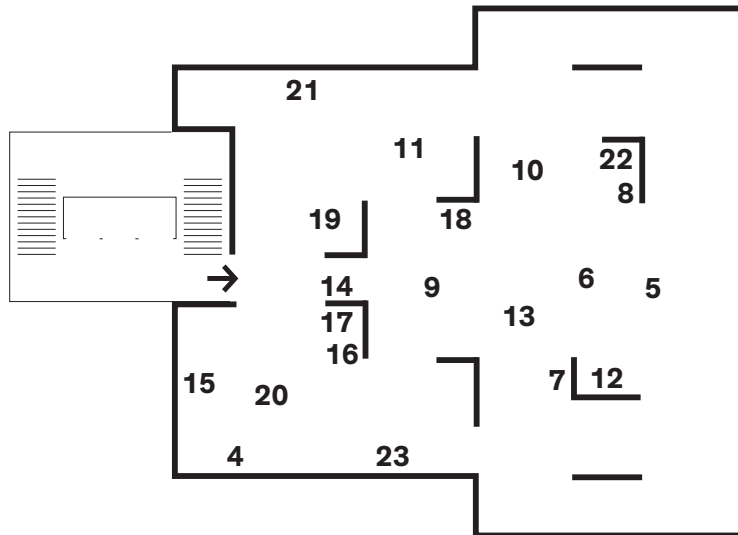


Gemeinschaft

Der Titel der Ausstellung, *Klassentreffen*, bezieht sich auf die gleichnamige Installation von Nairy Baghramian, die sie 2008 **(1)** für ihre Einzelausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden realisierte: 18 schulterhohe Objekte, die Assoziationen an Skulpturen der klassischen Moderne oder an Möbelobjekte wachrufen. Sie erinnern aber auch an (überdimensionale) Gehhilfen, wie man ihnen in der Kurstadt Baden-Baden nicht selten begegnet und die im Fachhandel „Walker“, zu Deutsch „Rollator“, genannt werden. Durch ihre Titel werden diese Objekte zu Individuen, von denen man sich gerne wie von einem „Walker“ durch die Ausstellung begleiten lassen würde (als „Walker“ werden auch gut aussehende, charmante, humorvolle und gebildete Männer bezeichnet, deren Aufgabe es ist, allein stehende Societydamen zu gesellschaftlichen Anlässen zu begleiten). Wie fremdartige Lebensformen suchen die Kunstwerke von Baghramian als prothesenhafte Verlängerungen oder Antennen ihr Publikum zu empfangen. Vielleicht hilft es aber auch, sich von derartigen Assoziationsketten gänzlich freizumachen. Die Künstlerin zielt auf den Eigensinn der Betrachter_innen – es bleibt immer ihre Entscheidung, ob sie sich auf das *Klassentreffen* einlassen oder nicht.

Den Ort als Treffpunkt von Gleichgesinnten macht R. H. Quaytman in den Bildern aus der Serie *Chapter 10: Ark* (2008) **(2)** zum Thema. Quaytman, die ihre Werkserien auf den jeweiligen Ausstellungskontext hin konzipiert, legt ihre Arbeit – vergleichbar einem Buch – als Kapitel an. Das Kapitel 10 hat sie der Orchard Gallery (2005–2008) gewidmet, einem von Künstler_innen organisierten nichtkommerziellen Kunstraum auf der Lower East Side in New York. Es fokussiert in festgelegten Formaten auf unterschiedliche Details des Galerieraums, ein Ineinandergreifen von Raum, Kunstwerken und einer durch private und berufliche Interessen miteinander verbundenen Künstler_innengemeinschaft.

Nairy Baghramians Objekte scheinen in ihrer amorphen Formensprache entfernt auch mit Franz Wests „Passstücken“ aus den frühen 1970er-Jahren verwandt – Objekte aus Pappmaché oder Gips und Metall, die dazu gedacht waren, in die Hand genommen zu werden, die die Besucher_innen einladen, mit ihnen zu agieren und sie so als Erweiterungen des eigenen Körpers zu erleben. Die Sensation der Berührung ist eine Dimension der Erfahrung, welche in Kunstmuseen für gewöhnlich ausgeschlossen bleibt (und hier aus konservatorischen Gründen auch leider bleiben muss). West hat seine „Passstücke“ meist nicht betitelt. Beim *Busenschupfer* (1987) **(3)** jedoch wird eine mögliche Art der Verwendung durch den komödiantischen Titel assoziativ nahegelegt und im selben Moment auch zur anzüglich machistischen Zote.



Ich und die anderen

Franz West ist in der Ausstellung auch mit einer großformatigen, mit Silberbronze bestrichenen Pappkarton-Fläche mit dem psychoanalytisch klingenden Titel *und hier konstituiert sich das Lust Ich (4)* aus dem Jahr 1991 vertreten. Sigmund Freud beschrieb das Lust-Ich in seinem Text „Triebe und Tribschicksale“ (1915) als eine Ichform, welche „den Lustcharakter über jeden anderen setzt“. Ist dieses anarchistische Ausleben auch im *Busenschupfer* präsent?

Als einen der Dreh- und Angelpunkte im Werk des österreichischen Künstlers könnte man den Bezug der Skulptur zum menschlichen Körper beschreiben. Dies dürfte vermutlich ebenso für Heimo Zobernig und dessen Installation *ohne Titel (5)* aus dem Jahr 2009 gelten. Das Werk bringt zwei Themen des Künstlers zur Synthese: die menschliche Figur sowie die Architektur und Beschaffenheit von Regalen. Zobernigs Schaufensterpuppen-Skulpturen setzen die standardisierte Darstellung des Menschen in den Kontext einer neoliberalen Ökonomie, in welcher der Körper die Austragungsfläche unterschiedlichster Interessen wird. Ähnlich wie Wests „Passstücke“ stellen auch Zobernigs Objekte wie die große Kugel *ohne Titel (1987) (6)* einen körperlichen Bezug her, einfache geometrische Formen, die an industriell hergestellte Objekte der Minimal Art erinnern, hier allerdings aus bemaltem Kunststoff und daher bei weitem nicht so schwer, wie man vermuten könnte. Die Werke von West und Zobernig jedenfalls scheint ein ähnlich trockener Humor sowie der Einsatz verschiedener Medien oder eine gewisse Vorliebe für alltägliche, „demokratische“ Materialien zu verbinden. Beide Künstler stellten mitunter gemeinsam aus oder entwarfen zusammen Skulpturen.

Eine klare Positionierung vom Gegenüber fordert *ohne Titel (2010) (7)* von Walter Swennen. Malerei wird bei Swennen zu einer Übersetzungsleistung, in der Sprache eine wichtige Rolle spielt: *ohne Titel* stellt die entscheidende wie gesellschaftlich gefährliche Frage: „We/They“ – wir und die anderen –, auf welcher Seite stehst du, und welche Seiten sind überhaupt gemeint? Wie eine Art Besänftigung klingen dagegen die fahrig geschriebenen Worte in *Ceux qui sont ici, sont d'ici (2013) (8)*, auf Flämisch: „Zij die hier zyn zyn van hier“ (Alle, die hier sind, sind von hier) – niemand muss sich mehr erklären. Der 1946 geborene Belgier Walter Swennen begann in den 1960er-Jahren als Maler zu arbeiten und wollte ursprünglich über den Verkauf der Malerei seine Existenz als freier, nicht an der Universität angestellter Philosoph finanzieren. Swennen wurde im Laufe der Zeit klar, „dass Bilder und Wörter im Wesentlichen gleich sind – sie gehören beide zum Bereich der Literatur.“ Der wirkliche Gegensatz bestehe dem Künstler zufolge „nicht zwischen Bild und Wort, sondern zwischen Bild und Wort einerseits und Malerei andererseits“.

Sockelprobleme

Schon bevor Heimo Zobernig in den 1990er-Jahren begann, seine Arbeiten je nach ihrem Display multifunktional im Raum zu platzieren, als Kunstobjekt, Regal, Sockel oder Architektur, fertigte 1969 der Wiener Künstler Oswald Oberhuber einen Sockel aus Holz und beschriftete ihn mit einem Versprechen: „Wenn Sie diesen Sockel besteigen erleben Sie das Führergefühl!“ **(9)** Die Aufforderung hat einen mehrdeutig-rhetorischen Charakter, denn ohne Treppchen ist der knapp anderthalb Meter hohe Sockel vermutlich nur recht mühsam zu erklimmen. Sollte sich dennoch jemand bemühen (Achtung, Falle: Im Museumskontext natürlich auf keinen Fall erlaubt), dürfte dies vermutlich zu slapstickhaften Verrenkungen führen. Eine komische Vorstellung. Aber da ist auch das geradezu Malerische der Schrift, die weiße Farbe auf schwarzem Grund, die an manchen Stellen Farbnasen zieht. Für Oberhuber, der etliche Schrift- und Zahlenbilder produzierte, geht es immer sowohl um die Ästhetik der Schriftform wie auch um deren inhaltliche Ebene: „Ich habe Zahlen und Buchstaben immer als Formen empfunden, was sie auch sind, ich wollte sie verselbstständigen und als Ausdrucksmittel benutzen“, so der Künstler. Der Blick auf das Schrift-Bild scheint genauso wichtig wie das Entziffern. Lesen und „Lesen“ können und sollen zu unterschiedlichen Ergebnissen führen.

Spekulieren lässt sich auch darüber, inwiefern das Wort „Führergefühl“ Ende der 1960er-Jahre für Irritationen beim Ausstellungspublikum sorgte. Die politische Erinnerungskultur Österreichs der Nachkriegsjahre war stark von einem Opfer-Narrativ geprägt. Demzufolge betrachtete sich das Land (nicht nur aus völkerrechtlichen Gründen) als von Nazi-Deutschland okkupiert – so als seien die dem „Führer“ entgegenjubelnden Menschenmassen anlässlich der Anschlussfeierlichkeiten auf dem Heldenplatz 1938 nur eine Art böser Traum gewesen. Bis in die Gegenwart, so stellte der Politologe Cornelius Lehnig vor einiger Zeit fest, konkurrieren in Österreich unterschiedliche geschichtspolitische Interpretationen miteinander. Das verleiht diesem Sockel neben seiner historisch-ästhetischen Dimension auch im Jahr 2018 – und angesichts der politischen Entwicklungen weltweit – gewiss nicht nur im österreichischen Kontext eine bedrückende Aktualität.

Vor dem Hintergrund historischer und aktueller Migrationsbewegungen erhalten die altmodischen, wie aus der Zeit gefallen Koffer in Zoe Leonards Installation *Ohne Titel* (2001) **(10)** einen assoziativ aufgeladenen Kontext. Direkt auf dem Boden des Museumsraums platziert, erinnern die Gebrauchsobjekte an Kofferschlangen auf Flughäfen, die vergeblich auf ihre Besitzer_innen warten. Zurückgelassen, sind sie Indikatoren von Reise, Migration und privater Schicksale, wie die Eltern der Künstlerin eines erlebt hatten. Sie flüchteten, noch bevor sie zur Welt kam, von Polen in die USA, wo Zoe Leonard in einer Kleinstadt im Bundesstaat New York geboren wurde. Die konsequente Reihung der Koffer am Boden, ihre Abstraktion und Wiederholung ermöglichen es aber auch, das persönliche und soziale Umfeld auszublenden. In Anlehnung an die Prinzipien der Minimal Art interagieren die Koffer so als Objekte mit dem Raum, in dem sie wie eine Art Störfaktor eine Barriere bilden, um die man herumgehen muss und die den Zugang zu anderen Kunstwerken im Raum verstellt.

Zusammenarbeit, Bezugnahmen und die Wanderwege von Ideen spielen bei Martin Kippenbergers Skulptur *Laufstall für Prospekte* (Peter-Skulptur) (1987) **(11)** eine Rolle. Dieses Werk war ursprünglich Teil der ausschließlich mit Skulpturen bestückten Ausstellung *Peter*, welche im Zuge des documenta-Jahres 1987 erstmals in der Galerie Max Hetzler in Köln präsentiert wurde und anschließend in unterschiedlichen Varianten an verschiedene Ausstellungsorte (Wien, Graz, New York) wanderte. Sie nimmt in der Ausstellungschronologie Kippenbergers eine Sonderstellung ein. In Anlehnung an die kunsthistorische „Petersburger Hängung“ entwickelte Kippenberger „Die russische Stellung“ und arrangierte die Ausstellung als „gerümpelhaftes Allover“ (Manfred Hermes). Die Ausstellung mit 45 Skulpturen drehte sich um das Thema „Einrichtungsprobleme“. Auf diese Weise setzte sich Kippenberger künstlerisch einerseits mit zeitgenössischen Interieurs und einem entfesselten Postmodernismus auseinander, der in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre in seine Barockphase eingetreten war. Andererseits zielte *Peter* aber auch auf das bildhauerische Schaffen von Kollegen und Freunden wie etwa Georg Herold.

Das Werk von Herold ist durch drei Materialmotive gekennzeichnet: Latte, Ziegel, Kaviar. Vielleicht hat der mitunter derbe Humor in Herolds Œuvre den Blick auf die bildhauerische Treffsicherheit des Dortmunder Künstlers verstellt. Auch wenn er betont: „Bildwitze interessieren mich nicht [...] Ich wollte sehr pur mit Latte und Ziegel Dinge erledigen, die andere auf eine ganz andere Weise erledigen.“ 1988 produzierte Georg Herold das Bild *Ohne Titel*, bei welchem er drei vertikale Schlitze mit aufgeklebten Ziegelsteinen wie mit Pflastern notdürftig flickte, sodass an einigen Stellen das hinter der Leinwand befindliche Lattengerippe sichtbar ist. Was an den italienischen Künstler Lucio Fontana und seine Attacken gegen die traditionelle Malerei Ende der 1950er-Jahre erinnert, wird bei Herold Ende der 1980er-Jahre aufs Neue zur Frage nach dem Status des Bildes, nachdem das Jahrzehnt eine Wiederbelebung des Mediums gesehen hatte. Das im selben Jahr entstandene Bild *Wiedergutmachung* **(12)** scheint ebenfalls auf Fontana zu rekurrieren, allerdings hat der Künstler die vierfach geschlitzte Leinwand hier mit einem Faden wieder zugenäht.

Selfie-Ich und Du

Bei einem Aufenthalt in Rom im Frühjahr 2015 war die New Yorker Künstlerin Rachel Harrison auf dem Vorplatz des Pantheons mit fliegenden Händlern konfrontiert, die ihr eine bis dahin unbekannte Ware anboten: einen Selfie-Stick. Damals war die teleskopartige Vorrichtung, die es ohne die Hilfe Dritter ermöglicht, Bilder von sich und seinen Freund_innen aufzunehmen, noch relativ neu und doch schon der manifeste Ausdruck einer grassierenden „Selfie-Mania“, nicht nur unter Tourist_innen, sondern auch in der Kunstwelt, die ihre eigenen „Instagram-Celebrities“ hervorbrachte. Die 1966 in New York City geborene Künstlerin ist für die scheinbare Mühelosigkeit bekannt, mit der sie in „taktischen Akte[n] der Wiederaneignung“ (John Kelsey) etwa profane Dinge aus der Kommerz- und Alltagswelt wie Zeitschriftenständer, Modemagazine, Schaufensterpuppen, Videobildschirme oder Regale in ihr Werk überführt und für ihre künstlerischen Zwecke umfunktioniert.

So geschah es auch mit dem Stick, den sie mehrfach verwendete, unter anderem in der Installation *American Gothic* (2015) **(13)**, bei welcher sich eine weiße Gipsbüste eines „Indianers“ mit Federschmuck mittels Selfie-Stick selbst zu fotografieren scheint. Mit dem Titel verweist Harrison auf das berühmte gleichnamige Gemälde von Grant Wood aus dem Jahr 1930, eine Ikone der amerikanischen Malerei aus der Zeit der Depression. Dort blickt ein „typisches“ Farmerpaar frontal in die Kamera. Das Bild bedient unterschiedliche Vorstellungen der spießigen amerikanischen Landbevölkerung dieser Zeit, und vielleicht sind es auch Stereotypen, auf die Harrison anspielt, wenn sie die Gipsfigur eines Native American Indian mit Federschmuck hier einsetzt. In der Ausstellung steht Harrisons Werk prominent und sichtbar in der Mitte des Raums. Und gleichzeitig lässt die Selbstreflexion in der eigenen Kamera, die Harrison vorführt, die Betrachter_innen außen vor. Die selbstgenügsame Geste hat die Interaktion ersetzt, so könnte man sagen, und ist einer reinen Selbstbetrachtung gewichen. Damit ist das Werk eine Art Hommage an den Video- und Performancekünstler Nam June Paik und seine „Closed Circuit“-Installation *TV Buddha*, eine antike Buddhastatue vor einem Fernsehgerät, welches die Frontalaufnahme des Buddhas zeigte, die eine hinter dem Fernseher aufgestellte Videokamera lieferte. Die meditative Ruhe, die dieser Installation noch innewohnen mochte, ist heute der hektischen Betriebsamkeit der eigenen medialen Vermarktung in den sozialen Netzwerken gewichen.

Selbstbefragung

Immer wieder geht es darum, was künstlerisches Arbeiten prinzipiell aus- und möglich macht: In einem Werk von 2017 schreibt die Malerin Miriam Visaczi auf – in ihrem Œuvre unüblichen – Filz wie auf einen persönlichen Notizzettel eine Uhrzeit: *12:40 to 14:40* **(14)**. Das Werk nennt die Zeit, die sie sich von ihren anderen Verpflichtungen, etwa als Mutter, freimachen kann, um zu arbeiten. Prägnant auf den Punkt gebracht: Künstlerisches Schaffen ist von banalen Alltagsumständen und Geschlechterrollen bestimmt.

Christopher Williams nimmt mit der Kamera das Medium der Bilderzeugung selbst ins Visier: *Untitled, Focal length: 210 mm, Aperture: f/11 ...* (2015) **(15)** zeigt den Schnitt durch das Gerät und die Ästhetik der technologischen Apparatur, die als bild- und bedeutungsstiftend thematisiert wird – ihr Blick auf die Wirklichkeit ist nicht neutral, sondern von den technischen Möglichkeiten des Fabrikats abhängig. Eine monochrome gelbe Leinwand von Stephen Prina steht möglicherweise im stillen Dialog mit seinem Studienfreund Williams, der seine Farbenlehre fotografisch mit Agfa, Kodak und Fuji belegte. *Push comes to Love – YELLOW* (1991) **(16)** ist Teil einer Werkserie von Prina in verschiedenen Farben aus dem kommerziellen Pantone-Farbspektrum, das einen immer wieder wechselnden Farbkanon für Mode oder visuelle Kommunikation international vorgibt.

Monika Baer befragt Grundbedingungen der Malerei, wenn sie in dem mit Geniekult aufgeladenen Medium Elemente von technischem Farbdruck und serieller Vervielfältigung aufgreift: *CMYK* (2016) **(17)** ist Malerei mit Druckfarben – Cyan, Magenta,

Yellow und (Schwarz-)Key –, wo transparente Farbschichten durch Überlagerung neue Farben bilden. Eine gemalte Zigarette im Bild und eine echte Ginflasche leiten von abstrakten Farbflächen langsam in die Realwelt über. Die ironisch gezogene Parallele von malerischem und alkoholischem Rausch wird damit auf die Spitze getrieben: Für den Schwarzanteil „K“ beim Druck steht die Ginflasche, Menge: noch zu bestimmen.

In einer einzigartigen Zusammenarbeit mit John Baldessari, einem der Begründer der Konzeptkunst in den 1960er-Jahren, hat Meg Cranston die Reihe *Real Painting (For Aunt Cora)* (2013) **(18)** geschaffen. Auf monochromen Farbflächen, Vorschlägen der Firma Pantone für das Modejahr 2013, aus denen Cranston ausgewählt hat, sind Texte in Maschinenschrift gedruckt. Sie zitieren einen Text Baldessaris von 1961, der an seine Tante Cora gerichtet ist. Baldessari zählt darin auf, welche Art Bilder seine Tante von ihm erwartet, unter anderem „a eucalyptus tree with leaves that look real“ – nur um am Ende der Aufzählung zu enden: „I can't“. Mit dem über 50 Jahre alten Text und den kommerziellen Farbtrends überblendet die Arbeit zwei verschiedene, aber grundlegend formulierte Themen: welche Farben (kommerziell gesteuert) unseren Alltag bestimmen und wie ein Motiv, auf seine sprachliche Information reduziert, Assoziationskraft entfalten kann. Im Zusammenspiel beider Informationen entstehen neue Bedeutungen.

Archiv-Ästhetik

Tief zurückgezogen wie in ein Schneckenhaus erscheint die Kunst im Fall der Installation *The Three Boxes* (1984) **(19)** von Paul McCarthy. Drei aufeinandergestapelte, abgewetzte Großhandelsobstkisten enthalten Videofilme des Künstlers aus den Jahren 1970–1975. Sein performatives Frühwerk erklärte er damit für abgeschlossen und transferierte es auf diese Weise in eine Skulptur. In der Ausstellung ist es präsent und kann doch nicht angeschaut werden. *The Three Boxes* stelle er sich „als Totenschädel vor“, notierte McCarthy in einem Begleittext, „als Behälter für eine interne Substanz“. Kunst findet also eine Art Kopfspiel statt. „Ich habe [...] nie für's Wohnzimmer gesammelt, sondern für meinen Kopf“, sagt Wilhelm Schürmann. „Deshalb habe ich auch sehr große Installationen erworben, um mich selbst zu überfordern. Es sollte nicht zu gemütlich werden können. Also war es eigentlich egal, ob die Kunst im Haus ist oder im Lager steht. Die Kunst wirkt ja im Kopf, deshalb brauche ich sie nicht permanent um mich herum.“ Eine Reihe von Arbeiten scheint im Verpackungs- oder einer Art Verpuppungsstadium zu verharren. Bevor sie sich 1994 konsequent aus dem Kunstbetrieb zurückzog, hat Laurie Parsons immer mit gefundenem Material gearbeitet, mit dem Ziel, Dinge in den Kunstkreislauf einzubringen, die nicht von ihr produziert worden waren.

Die Fotos in der Kartonschachtel *Box of Photos* (1991) **(20)** bekam sie im Laufe der Jahre geschenkt. Es sind alles private Schnappschüsse, auf denen die Künstlerin als Gast oder bei Veranstaltungen zu sehen ist und wo es im weitesten Sinne um bürgerliche Häuslichkeit, Familie oder Mutterschaft geht. Ursprünglich konnten die Besucher_innen in der Schachtel stöbern, gestattete Parsons Einblick in diese sehr private Welt. Heute sind die Fotos wie in einer Zeitkapsel abgeschlossen. Sie sind Teil der Vergangenheit, wie auch Parsons selbst, die jetzt als Sozialarbeiterin tätig ist, ihre künstlerische Karriere programmatisch beendet hat und sich vom Kunstbetrieb komplett distanziert.

Bild und Wort gegen Malerei

Viele der in der Ausstellung präsentierten künstlerischen Positionen drehen sich in ganz unterschiedlicher Weise um das Spiel mit dem Bedeutungspotenzial von Schrift und Sprache. Exemplarisch könnte hierfür auch die Arbeit von Heinrich Dunst stehen. Der Wiener Künstler produzierte 2014 mithilfe der Großbuchstaben D und A ein voluminöses, lässig an der Wand lehrendes zweiteiliges Sprachobjekt aus rosa Dämmstoff mit phänomenaler Vieldeutigkeit: Es erscheint als Wort, Vorsilbe, Laut, Aussage und Zeichen zugleich **(21)**. Der konkret-poetische Zugriff auf die Sprache wie die Skulptur wird mitunter durch den Künstler selbst erweitert, der dann sprechend, rezitierend oder lautbildend und gestikulierend in der Galerie erscheint.

An einer zeichnerischen Form, die sich mit der Leichtigkeit von Musik im Raum auszubreiten vermag, arbeitet die in Basel und Paris lebende Künstlerin Silvia Bächli. Sie ist gleichermaßen an den erzählerischen wie musikalischen Qualitäten des Mediums Zeichnung interessiert. „Meine Zeichnungen sind näher an Musik als an Erzählungen“, äußerte Bächli. „Was ist dies?“ steht auf einer Bächli-Gouache aus dem Jahr 2010 geschrieben **(22)**. Das fragende Betrachter-Ich findet sich förmlich gespiegelt. „Gute Zeichnungen“, so Bächli, „sind größer als das durch den Blattrand begrenzte Format. Die Blätter sind wie Skulpturen, sie ragen unterschiedlich weit in den Raum hinein, in dem wir uns bewegen.“

Der britische Maler Michael Simpson gilt als Langstreckenläufer im Feld der Malerei. Zu den immer wiederkehrenden Motiven in dessen großformatigen, menschenleeren Leinwänden gehören etwa Bänke: Zwischen 1989 und 2009 arbeitete Simpson ausschließlich an einer Serie sogenannter „Bench Paintings“. Seit 2009 widmet er sich den „Squints“. Der Begriff zielt in Simpsons Werk auf sogenannte „leper squints“ – Lepraspalten **(23)**. Durch diese kleinen Öffnungen in der Außenwand mittelalterlicher Kirchen konnten Leprakranke und andere von der Gesellschaft Ausgestoßene von außen an der Messe teilhaben. Den Kern der Malerei definiert Simpson als eine Reihe von „Problemlösungen“. „Ein Bild muss immer über sein Thema hinausgehen“, sagt Simpson.

Sprache, Wörter, Buchstaben – das zeigt nicht zuletzt auch die Ausstellung *Klassentreffen* – erscheinen in der Kunst als ein unheimlich vielfältig einsetzbares, geradezu magisches Material. Sie tragen eine weitere Ebene des Widerspruchs, des Witzes, der Poesie oder der Widerspenstigkeit in die Kunst hinein. Dieses leicht kantige, an den immer gleichen Fixstarter_innen der internationalen Kunstszene vorbeigesteuerte Sammelinteresse ist in den Arbeiten der Ausstellung transparent – oder wie Wilhelm Schürmann sagt: „Alles Arbeiten, die für Werke aus unserer Sammlung typisch sind: roh, lapidar, grundsätzlich, leichtfüßig und uneitel. Die Arbeiten zeigen ihre Entstehung, ergründen ihr Sosein und zeigen die Konstruktion unserer Wahrnehmung.“

Impressum

mumok
museum moderner kunst
stiftung ludwig wien

MuseumsQuartier 
Museumsplatz 1, A-1070 Wien
T +43 1 52500
info@mumok.at, www.mumok.at

Generaldirektorin: Karola Kraus
Wirtschaftliche Geschäftsführerin:
Cornelia Lamprechter

Ausstellung

Klassentreffen
Werke aus der Sammlung
Gaby und Wilhelm Schürmann

23. Juni – 11. November 2018

Kurator: Wilhelm Schürmann
Ausstellungsproduktion:
Dagmar Steyrer
Betreuung Sammlung Schürmann:
Ulrike Baumgart
Restauratorische Betreuung:
Christina Hierl
Ausstellungsaufbau: Tina Fabijanec,
Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth,
Andreas Petz, museum standards
Presse: Marie-Claire Gagnon,
Katja Kulidzhanova, Katharina
Murschetz, Barbara Wagner
Marketing: Magdalena Höbarth,
Maria Fillafer, Anna Lischka
Sponsoring, Fundraising und
Veranstaltungen: Pia Draskovitz,
Valerian Moucka, Katharina Radmacher,
Cornelia Stellwag-Carion, Lovis Zimmer
Kunstvermittlung: Julia Draxler,
Claudia Ehgartner, Stefanie Fischer,
Astrid Frieser, Stefanie Gersch,
Beate Hartmann, Maria Huber,
Ivan Jurica, Elisabeth Leitner,
Mikki Muhr, Stefan Müller, Patrick Puls,
Christine Schelle, Wolfgang Schneider,
Jörg Wolfert

Begleitheft

Herausgegeben von der
Kunstvermittlung mumok,
Jörg Wolfert
Text: Kito Nedo (für Begleitheft
adaptiert von Jörg Wolfert)
Lektorat: Johannes Payer
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
Umschlag: Nairy Baghramian,
Klassentreffen, 2008, Heins Schürmann
Collection, Herzogenrath,
Foto: Wolfgang Günzel
© Nairy Baghramian

© mumok 2018

