

RAUM UND
GEDÄCHTNIS

Bernwillikens



Willik Ben ens

RAUM UND GEDÄCHTNIS



14

Grußwort
CHRISTIANE
SCHAUFLEDER-MÜNCH

20

Ben Willikens im SCHAUWERK
Sindelfingen
BARBARA BERGMANN

32

Raum und Gedächtnis
WALTER GRASSKAMP

56

Die Moderne in der Therapie
WOLFGANG ULLRICH

80

Dialog im Raum – Ben Willikens
in der Staatsgalerie Stuttgart
CHRISTIANE LANGE

96

Sachen, Dinge, Objekte
Zwischen Archiv und Zettelkasten:
Ben Willikens' Kompendium des
Raumes
PHILIPP SINGER

114

Ben Willikens – der Wanderer
zum Licht
FRANK HOFFMANN

130

Die architektonischen Perspektiven
von Friedrich Gilly (1798/99)
Ein Versuch, den Formenkanon der
Architektur aus der Natur abzuleiten
JAN PIEPER

156

Biografischer Capriccio
MICHAEL KLETT

265

Werkverzeichnis
Abbildungsverzeichnis der Autoren
Impressum

Ben Willikens im SCHAU- WERK Sindelfingen

BARBARA BERGMANN

»Eingeschlossen in die Einsamkeit bereitet das Wesen der Leidenschaft seine Ausbrüche oder seine Unternehmungen vor. Und wenn alle Räume unserer Einsamkeit hinter uns zurückgeblieben sind, bleiben doch die Räume, wo wir Einsamkeit erlitten, genossen, herbeigesehnt oder verraten haben, in uns unauslöschlich.«

Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*

Im Oktober 2013 begegnete ich Ben Willikens das erste Mal persönlich. Durch den unverwechselbaren Stil seiner Malerei und die Sonderstellung, die er unter den Malern und Malerinnen seiner Generation einnimmt, waren mir seine Werke schon vertraut. Anlass für unser Treffen im SCHAUWERK war die Präsentation seiner Arbeit *Raum 348* aus dem Jahr 2003, die Peter Schaufler und Christiane Schaufler-Münch im selben Jahr erworben hatten (Abb. S. 218/219). Das Bild war Teil der Sammlungspräsentation *INCONTRI*, einer Begegnung mit der zeitgenössischen Kunst Italiens (Abb. S. 22/23). Die Ausstellung zeigte Hauptvertreter der italienischen Kunst im Dialog mit europäischen und amerikanischen Positionen. Ben Willikens' 4 × 6 m großes Bild hing an exponierter Stelle im Ausstellungsraum, am Ende einer langen Flucht, unterhalb eines Deckenlichtbands. Die Breite des Lichtstreifens entsprach der mittleren Bildtafel des dreiteiligen Bildes, sodass der Eindruck entstehen konnte, gemaltes und durch die Beleuchtung einfallendes Licht seien identisch. Die hier fingierte Begegnung mit Italien stellte *Raum 348* in einen Kontext mit zwei bedeutenden Vertretern der *Arte povera*: mit einer frühen gegenstandslosen Arbeit von Michelangelo Pistoletto zur Linken und zwei Werken von Giulio Paolini auf der rechten Seite. Besonders Paolinis skulpturale Arbeit *L'altra figura* (1984) korrespondierte in harmonischer Weise mit der zentralperspektivisch angelegten »klassischen« Architektur von *Raum 348*. *L'altra figura* besteht aus zwei identischen Büsten auf weißen Sockeln, die sich gegenüberstehen und exakt spiegeln. Eine dritte Büste liegt in Scherben am Boden. Es handelt sich um Gipsabgüsse der römischen Kopie einer frühen hellenistischen Büste. In der Nachbarschaft von Ben Willikens' Bild aus der Werkgruppe der *Gegenräume* entstand eine Aura des Erhabenen. Beide Künstler schöpfen aus dem Fundus der Kunstgeschichte und aus Erinnerungen, die in ihren Werken immer wieder aufgegriffen werden.

Im Verlauf von *INCONTRI* besuchte Ben Willikens die Ausstellung noch einige Male mit Freunden, Sammlern und verschiedenen Gästen. Er war mit der »italienischen« Begegnung außerordentlich zufrieden. Dass Italien und insbesondere die



Renaissance wichtige Bezugspunkte für ihn sind, sieht man seinen Arbeiten sofort an. Seine Aufenthalte in Rom und Florenz spielen innerhalb seiner Biografie eine existenzielle Rolle und können als Ausgangspunkt seines Œuvres gesehen werden.

Nach diesen ersten Zusammentreffen riss der Kontakt zu Ben Willikens und seiner Frau Sandy nicht mehr ab, und es entwickelte sich eine freundschaftliche Verbindung mit Atelierbesuchen in Stuttgart und Wallhausen. Ich hatte manches Mal die Einführungsrede von Renate Wiehager im Ohr, die sie 2014 anlässlich eines Empfangs im Kunstmuseum Stuttgart hielt, und in der sie Ben Willikens im positivsten Sinne als »Menschenfänger« bezeichnete.

Nur einige Monate später konnte ich die feierliche Einweihung des *Leipziger Firmaments* im Museum der bildenden Künste Leipzig miterleben. Mit fast 500 qm Bildfläche ist es eines der größten modernen Deckengemälde Europas und stellt einen vorläufigen Höhepunkt in seinem Werk dar. Im *Leipziger Firmament* zitiert Ben Willikens seine früheren Schaffensphasen, rekuriert aber auch auf die Zerstörung Leipzigs im Winter 1943. Der gewählte Eröffnungstag, der 4. Dezember 2014, erinnerte an die schwerste Bombardierung im Zweiten Weltkrieg, die Leipzig in den frühen Morgenstunden fast komplett zerstörte und einen Feuersturm entfachte: ein traumatisches Erlebnis für den 1939 in Leipzig Geborenen, der das Inferno als Vierjähriger miterlebte.

Im Oktober 2018 gab es erneut einen konkreten Anlass für Ben Willikens zum Besuch des SCHAUWERK. In der Ausstellung *HEIMVORTEIL*, einer Auswahl deutscher Künstlerinnen und Künstler der Sammlung Schaufler, war *Raum 348* wieder präsent.

Beim gemeinsamen Essen im Anschluss an den offiziellen Teil der Eröffnung war es Christiane Schaufler-Münch, die den ausdrücklichen Wunsch äußerte, eine monografische Ausstellung mit seinen Werken im SCHAUWERK auszurichten. Ben Willikens griff diese Idee erfreut auf, und so starteten Svenja Frank und ich sehr schnell mit der Planung einer Einzelausstellung. Bald wurde klar, dass es eine große Retrospektive in fast allen Räumen des Museums werden sollte. Als Eröffnungstermin war das Frühjahr 2021 im Gespräch, allerdings zwangen uns die 2020 und 2021 immer wiederkehrenden Pandemie-Phasen, den Ausstellungsbeginn ins Jahr 2022 zu verschieben.

Mit je einem Raummodell ausgestattet, begannen wir parallel sowohl in Sindelfingen als auch in Wallhausen, erste Ideen zu entwickeln. Bei den Arbeitstreffen in Wallhausen konnten wir tiefer in das Werk einsteigen. Die Zusammenkünfte waren stets anregend und produktiv. Auch Christiane Schaufler-Münch begleitete uns gelegentlich. Bei jedem Besuch gab es neue Bilder zu sehen, denn auch hier schlugen sich die Lock-

down-Phasen der Corona-Pandemie nieder. Der Stillstand weiter Teile des öffentlichen Lebens und der damit verbundene Rückzug ins Atelier führte zu einer eindrucksvollen Schaffensphase. Neben Ben und Sandy Willikens waren die beiden langjährigen Mitarbeiter Stefan Soravia und Philipp Singer eine unschätzbare Hilfe bei diesen Treffen. Am spannendsten war es aber zweifellos, den Erzählungen von Ben Willikens aus seinem bewegten Leben und aus der Welt der Kunst zu folgen.

Im Januar 2019 erwarb Christiane Schaufler-Münch eine weitere Arbeit von Ben Willikens: *Raum 1224* aus dem Jahr 2015 (Abb. S. 204/205). Das 2 × 4 m große Bild, von ihm oftmals als »Fabrik« bezeichnet, zeigt eine große Halle, an deren Stirnseite ein fast deckenhoher Durchgang und drei Fenster den Blick ins Freie lenken. Anders als bei den einer Bühne ähnelnden Raumkonstruktionen, die den Raum der Betrachtenden durch eine Balustrade oder Sockelzone vom Bildraum trennen, befindet man sich hier auf der Ebene des gemalten Raums. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die zentralperspektivische Komposition. Der Blick wird magisch angezogen vom leuchtenden Blauverlauf in suggerierter Ferne. Wollte man den erdachten Raum real verorten, befände man sich in großer Höhe mit Blick auf eine Wasserfläche und den angrenzenden Himmel. Fast ist man versucht, an Caspar David Friedrichs *Kreidefelsen auf Rügen* (1818) zu denken.

Doch die weiteren Details von *Raum 1224* passen weniger zu dieser »romantischen« Lesart. Im Boden öffnet sich eine beckenförmige Senke und eine Treppe führt in ein nicht sichtbares Kellergeschoss. Erst in der Nahaussicht bemerkt man noch ein überraschendes Detail in einem kleinen Kabinetttraum im Hintergrund. Die Zugänge geben den Blick frei auf zwei Farbwischer auf der Rückwand, die wie Gemälde oder eine Ateliersituation wirken. In den jüngeren Arbeiten erlaubt sich Ben Willikens solche malerischen »Eskapaden«, indem er den exakt begrenzten Flächen gestisch aufgetragene Farbwischer entgegenstellt. Besonders die jüngeren *Räume der Moderne*, bei denen archetypische Wohngebäude der sogenannten klassischen Moderne und deren Ausblicke in die Landschaft im Zentrum stehen, leben vom Kontrast geometrischer Architekturformen zur malerisch angedeuteten Natur.

Zu Beginn des Jahres 2020 wurde die Sammlung durch eine weitere wichtige Arbeit ergänzt. *Raum 726, Black Last Supper in Moonlight* (2011) wurde Teil der Sammlung Schaufler (Abb. S. 212/213). Das Bild nimmt Bezug zum 1976–1979 entstandenen Schlüsselwerk *Abendmahl*, mit dem Ben Willikens internationale Bekanntheit erlangte und gegen alle seinerzeit gängigen Kunstströmungen verstieß. Der Ende der

Die Moderne in der Therapie

WOLFGANG ULLRICH

Die unerlöste
Moderne

Dass die Moderne unsere Antike sei, ist die These des Kurators Roger M. Buergel, die er erstmals 2004 formulierte und mit der er die von ihm verantwortete documenta 12 im Jahr 2007 bespielte.¹ Mit dieser These ließe sich aber noch viel mehr anfangen; sie verdient vor allem eine genauere Exegese. Denn so kurz und einfach sie sich gibt, so viele und starke Behauptungen sind in ihr impliziert – zumindest folgende fünf: (1) Die Gegenwart ist von der an ein Ende gelangten Moderne so weit entfernt, dass ein Verhältnis dazu erst wieder eigens gesucht und definiert werden muss. (2) Die Moderne ist zugleich noch so präsent, dass sie – bemerkt oder unbemerkt – bis heute für vieles maßgeblich ist. (3) Ihre Präsenz kann sogar so weit reichen, dass für mehrere Epochen danach genügend Stoff vorhanden ist – so wie die Antike zumindest die Renaissance und dann später den Klassizismus programmatisch geprägt hat. (4) Wie man die Antike in den Phasen, in denen sie als Maßstab galt, oft als uneinholbar und erst recht als unüberbietbar einschätzte, sich ihr gegenüber also in der Defensive oder gar im Modus der Dekadenz fühlte, empfindet man sich jetzt gegenüber der Moderne im Rückstand und unterlegen. (5) Wie die fortwirkende Macht der Antike immer wieder Versuche einer Emanzipation und Überwindung provozierte und zu der einen oder anderen »Querelle des Anciens et des Modernes« führte, ist auch heute mit kalkulierten Absatzbewegungen von dem zu rechnen, was als Erbe der Moderne gilt.

Diesen fünf Behauptungen liegt die noch allgemeinere Aussage zugrunde, dass es sich bei der Moderne genauso um eine Epoche handelt wie bei der Antike. Gerade daran aber gibt es auch Zweifel. Im Jahr 2002 – also zwei Jahre vor Buergels Diktum – veröffentlichte der Kunstwissenschaftler Walter Grasskamp ein Buch mit dem fragenden Titel *Ist die Moderne eine Epoche?*. Darin legt er dar, dass der Begriff »Moderne« seit seiner Entstehung im 5. Jahrhundert vor allem zu Zwecken der Abgrenzung verwendet wurde. Mit einem Bewusstsein für die jeweilige Gegenwart wollte man sich damit von der Antike oder – je nach Zeit und Interesse – von anderen Phasen der Vergangenheit distanzieren, für die man immer wieder neue Namen und Klassifikationen erfand. Indem der definitorische Ehrgeiz aber vornehmlich dem jeweils Nicht-Modernen galt, wurde das oder die Moderne fast nur *ex negativo* bestimmt – und blieb inhaltlich entsprechend unscharf. Die Moderne formierte sich also »nur in dem Maße« als Epoche, als »sie den vorhergehenden [Epochen] typische Kennzeichen und klare Konturen zwies, die sie selber nicht besaß«.² Sie ist gar keine datierbare, sondern höchstens

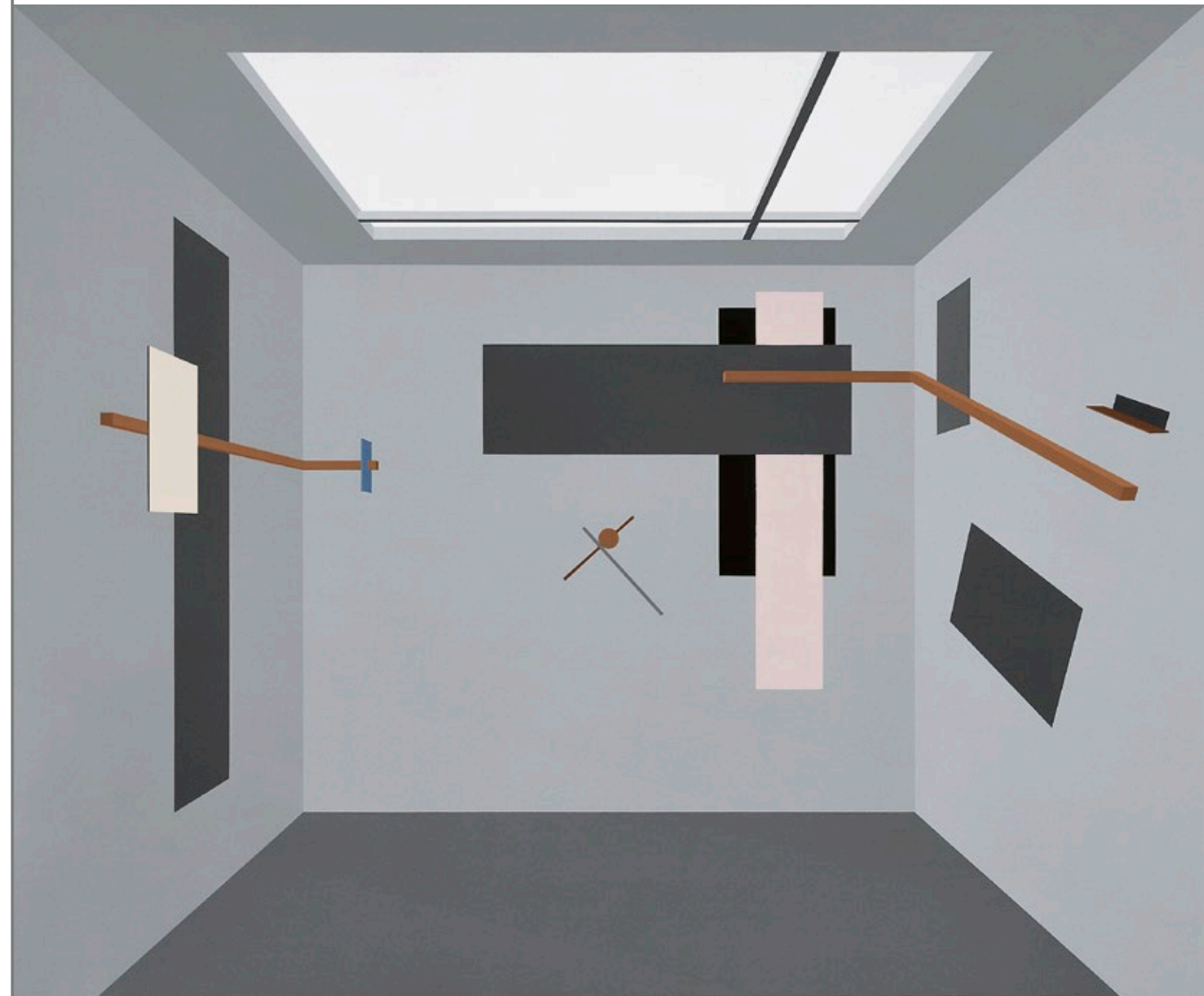
eine »unendliche Epoche«, die sich von immer neuer Vergangenheit abgrenzt und insofern »die permanente Definition ihrer Vorzeit« betreibt.³ Das heißt, dass »eine Moderne, die sich selbst für beendbar oder wiederholbar hält, ihren eigenen Charakter nicht verstanden hat«.⁴

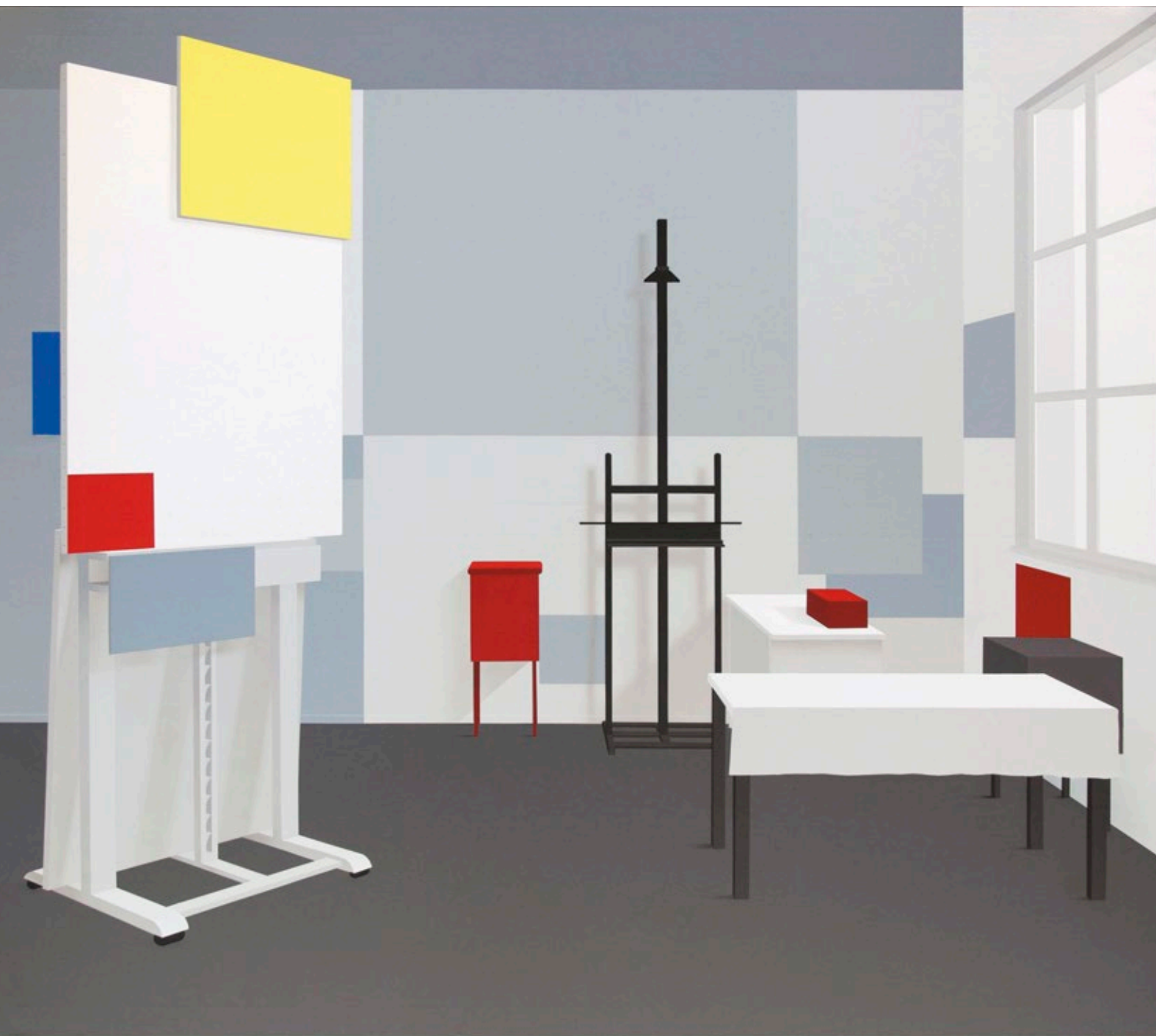
Folgt man Grasskamp, wäre Buergels Satz also Zeugnis eines solchen Sich-selbst-nicht-Verstehens. Allerdings liefert Grasskamp auch Überlegungen, die jenen Satz doch sinnvoll und sogar besonders aussagekräftig erscheinen lassen. So hebt er hervor, dass sich der Wunsch einer Distanzierung von der Vergangenheit in den künstlerischen Avantgarden des Westens zu der Ambition steigerte, idealerweise sogar bereits die Zukunft vorwegnehmen zu können. Damit aber fanden die Fluchten vor vermeintlich Veraltetem mit umso größerer Geschwindigkeit statt, und etwas, das gerade noch als antizipierte Zukunft proklamiert worden war, wurde im nächsten Moment schon als überholt abgestempelt. Eine derart »verschleißintensive Moderne« war inhaltlich weniger definierbar denn je; zugleich führte die avantgardistische Dynamik aber zu einer »Verschleuderung ästhetischer Energien« – und so dazu, dass Programme, Stile, Lebensentwürfe verabschiedet wurden, lange bevor »deren Potentiale wirklich genutzt und zu Ende diskutiert« worden waren.⁵

Die in diesem engeren Sinn von Avantgarde begriffene Moderne hinterließ somit viele »unabgerufene Potentiale«, und mit ein wenig Pathos könnte man sie deshalb auch als unerlöst oder untot bezeichnen. Damit aber liest sich der Satz »Die Moderne ist unsere Antike« auf einmal mit einer düsteren Tönung. Er besagt dann, dass die Moderne nicht deshalb nach wie vor unüberholbar präsent ist, weil sie ein strahlendes Vorbild, ein nahezu überzeitlicher Maßstab ist, sondern weil vieles in ihr unaufgearbeitet ist. Sie ist zum Wiedergänger geworden und lebt gar als spukender Geist, als Obsession in den Werken heutiger Künstler fort. Und vielleicht erlebt sie sogar nur deshalb Renaissance.

Was aber lässt sich wahrnehmen, wenn man mit Buergel und Grasskamp auf Œuvres von Künstlern wie Ben Willikens blickt, die sich ausdrücklich auf die Moderne rückbeziehen? Eine große Serie von Gemälden, die Willikens 1999 begonnen hat, heißt *Räume der Moderne*. In ihr widmet er sich etwa dem Prounenraum (Abb. S. 59), den El Lissitzky

Ben Willikens – *Raum 364 – El Lissitzky, Proun-Raum 1923 – 2004*





Ben Willikens – *Raum 1321 – Studio Piet Mondrian, Paris* – 2017

für die Große Berliner Kunstausstellung 1923 erschuf, dem Pariser Atelier Piet Mondrians, so wie es 1926 aussah, Heinrich Tessenows Stadtbad in Berlin-Mitte von 1930, Richard Neutras Singleton House von 1959, aber auch noch dem von Oswald Mathias Ungers 1979 entworfenen Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt. Diese an sich in ihren Proportionen und Materialien jeweils schon genau konstruierten Räume purifiziert Willikens nochmals, entfernt also alles, was in ihnen, vielleicht aus Gründen der Funktionalität, ein formaler Kompromiss sein mochte. So stört eine Lampe mit rundem Lampenschirm die Reduktion der Welt auf rechte Winkel, die Mondrian in seinem Atelier wie in seinem gesamten Werk so wichtig war. Also hat Willikens sie in seiner Wiedergabe des (1995 rekonstruierten) Atelierraums entfernt, so wie er auch einen Teppichläufer verschwinden ließ, der dort auf einem Holzdielenboden liegt (Abb. S. 60). Und dieser ist bei Willikens zu einer einfarbigen Fläche ohne weitere Struktur geworden und damit ebenfalls nicht länger ein Fremdkörper in Mondrians Kosmos.

Die Reinigung der Räume lässt sich als modernistische Geste ansehen: als Ausdruck des Wunsches, Älteres, vermeintlich Veraltetes zu eliminieren und möglichst alle Elemente zeitlich und damit auch stilistisch in Gleichschritt zu bringen. Insofern folgt Willikens den Modernisten der Avantgarden besser, als sie sich selbst gefolgt sind, und wo sie noch blinde Flecke hatten, gibt es bei ihm nichts mehr, was nicht von der Idee erfasst ist, mit Altem aufzuräumen. In seinen Bildern setzt sich also fort, was Jahrzehnte zuvor begonnen worden war und vielleicht nur deshalb nicht fertig wurde, weil es selbst gleich wieder als überholt galt.

Aufgrund ihrer perfektionierten Homogenität sowie ihrer streng eingeschränkten Farbigkeit erscheinen Willikens' *Räume der Moderne* aber vor allem auch wie Modelle. In ihrer Reinheit erwecken sie nicht den Eindruck, betret- oder gar bewohnbar zu sein, eignen sich dafür aber umso mehr als Muster und Vorbild. Damit enthistorisiert Willikens sie zugleich; sie sind nicht länger zu datieren oder zu lokalisieren. Reale Räume wie Mondrians Atelier oder das Singleton House, die man in originaler oder rekonstruierter Form nach wie vor besuchen kann, erlebt man bei Willikens gleichsam verjüngt, auf ihre konzeptuellen Ursprünge zurückgeführt.

Einige von Willikens' *Räumen der Moderne* sind aber ihrerseits Modelle, etwa ein von Erich Buchholz 1922 entworfener idealer Raum, der im Original nur die Größe einer Puppenstube besitzt, oder eine Modellwohnung, die El Lissitzky für die Internationale Hygieneausstellung in Dresden 1930 geplant hatte (Abb. S. 62). Ferner greift Willikens für seine Serie Architekturentwürfe auf – etwa Mies van der Rohes Bacardi

Dialog im Raum – Ben Willikens in der Staatsgalerie Stuttgart

CHRISTIANE LANGE

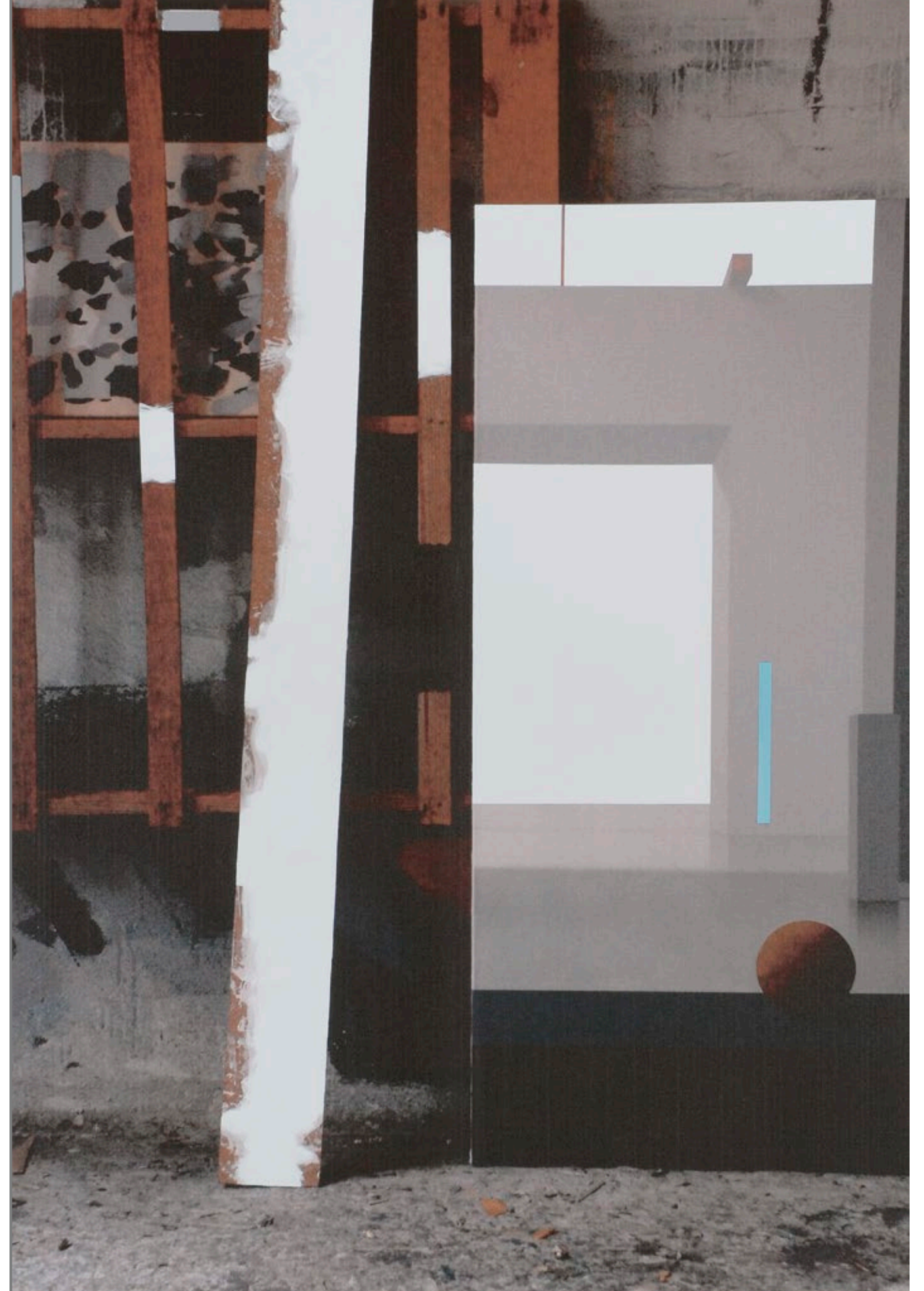
Die Staatsgalerie Stuttgart hütet einen Schatz von rund 300 000 Werken bildender Kunst. Diese Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, druckgrafischen Arbeiten, Fotografien und Archivalien gehören zumeist dem Land Baden-Württemberg und wurden seit der Gründung unseres Museums auf verschiedensten Wegen mit unterschiedlichen Finanzierungsmitteln und auch durch großzügige Schenkungen erworben. Zudem sind viele langfristige Leihgaben darunter, von Vereinen wie den Freunden der Staatsgalerie über Stiftungen und großen Institutionen bis hin zu einzelnen hochkarätigen Werken oder Werkgruppen aus privaten Sammlungen. Obwohl wir in drei Gebäuden aus drei Jahrhunderten knapp 10 000 qm Ausstellungsfläche zur Verfügung haben, können wir gerade einmal 0,2 Prozent unseres Gesamtbestands jeweils für einen längeren Zeitraum zeigen. Für jede Neupräsentation der sogenannten ständigen Sammlung haben wir also die Qual der Wahl. Die meisten Arbeiten sind aufgrund ihres Mediums für eine längerfristige Präsentation ungeeignet, aber allein die rund 6 000 dafür möglichen Gemälde, Skulpturen und Installationen sind zehnmal mehr, als wir je gleichzeitig zeigen könnten.

Jedes Museum sollte bei seiner Dauerausstellung auch Sammlungsschwerpunkte berücksichtigen, um die Arbeit der Vorgänger, die dadurch gewachsene »DNA« des eigenen Hauses sichtbar werden zu lassen. Mir persönlich ist es auch wichtig, durch die Anordnung von Kunstwerken deutlich zu machen, dass Künstler immer auf die Werke anderer Künstler reagieren, Kunst von Kunst kommt. Dadurch entstehen unweigerlich Chronologien, die zwar punktuell durch sinnvolle Dialoge aufgebrochen werden können, den Besuchern aber eine grundsätzliche Erfahrung bieten, die mehr als eine Addition von Meisterwerken ist. Jeder Galerieraum wird durch die jeweilige Zusammenstellung von Werken zu einem eigenen Kosmos. Er transportiert eine Zeitstimmung, eine eigene Gedankenwelt, denn die Einzelwerke treten nicht nur mit dem Betrachter, sondern stets auch miteinander in eine Kommunikation, die mehr bietet, als es die Summe ihrer Teile vermag. Trotz genannter Vorgaben bleiben nahezu unendliche Möglichkeiten für eine Sammlungspräsentation, und diese zu erarbeiten, gehört sicherlich zu den schönsten Aufgaben im Museum.

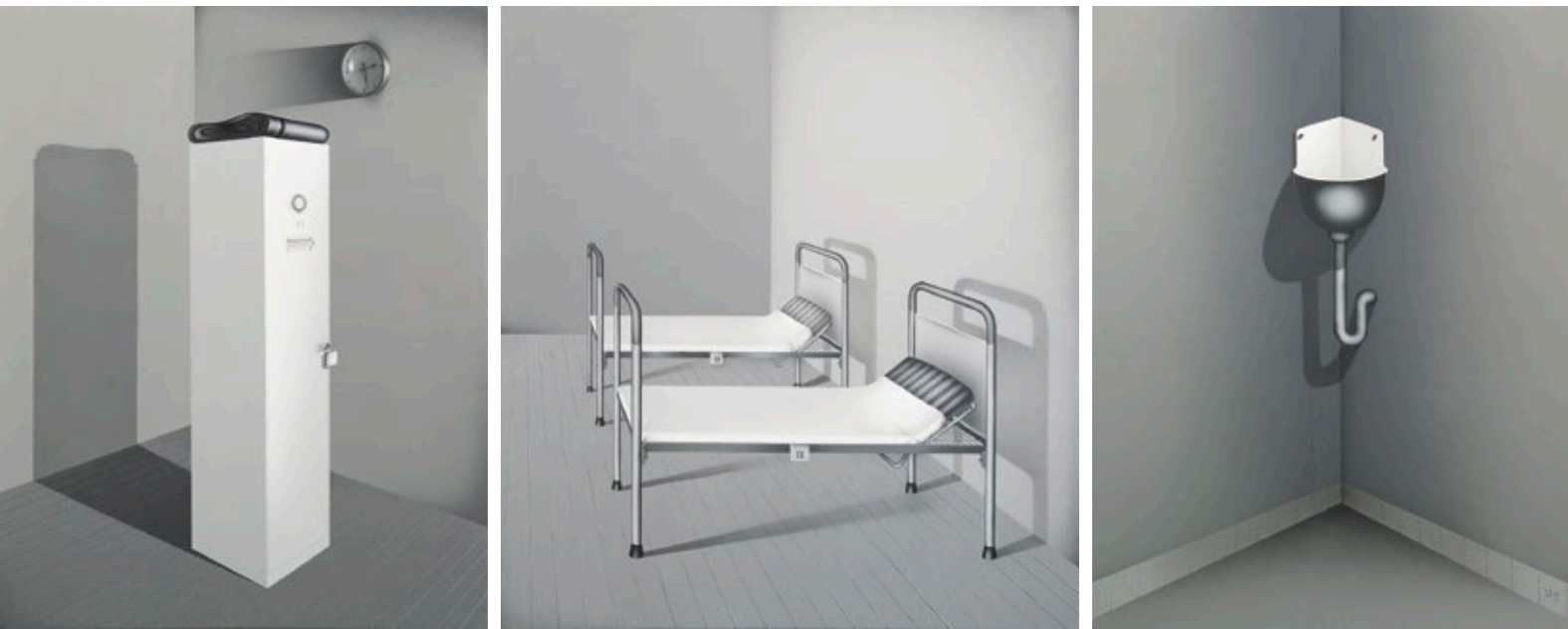
In der neuen Staatsgalerie sind größere und kleinere Oberlichtgalerien u-förmig um einen Innenhof angeordnet. In diesen drei Enfiladen haben wir seit 2013 wieder unsere Meisterwerke der klassischen Moderne ausgebreitet. Beginnend mit expressiven Tendenzen über den Kubismus, den Surrealismus und die Neue Sachlichkeit geht

es über den abstrakten Expressionismus bis zur Pop-Art. Zwischen den größeren, den genannten Entwicklungen gewidmeten Gruppenräumen, die wir mit ihren internationalen Facetten vorstellen können, unterbrechen monografische Präsentationen zu Pablo Picasso, Max Beckmann, Oskar Schlemmer und Joseph Beuys diesen Parcours.

Als wir zum 175. Geburtstag der Staatsgalerie großzügige Schenkungen erhielten, wollten wir diese Neuzugänge mit unserem Publikum während des Jubiläumsjahrs 2018 teilen. Dafür mussten wir in den Sammlungsräumen bewährte Konzepte aufbrechen, umhängen und konnten dafür neue Seherfahrungen ermöglichen. Zu den Jubiläumsgaben für die Staatsgalerie gehört auch die große Arbeit *Raum 624, Floß (Atelier-Interieur)* aus dem Jahr 2010 von Ben Willikens (Abb. S. 83). Das Bild ist Teil seiner ab 2009 entstehenden Serie *Floß*, die eine einschneidende Veränderung in seinem Leben markiert. Nach der Emeritierung in München kehrt Ben Willikens zurück nach Stuttgart und löst dort das größere seiner beiden Ateliers auf. Dieser labilen Phase eines nicht nur örtlichen Lebensumbruchs verdanken wir eine Reihe neuartiger, für den Künstler ungewöhnlich farbiger Arbeiten. Sie spielen mit dem Medium der Fotografie, der fotografierten Malerei und dem Ort, der diese Malerei ermöglichte. Zunächst wird ein Schauplatz, in dem viele der von ihm imaginierten Raum- und Ortsituationen entstanden, durch seine Aufnahmen selbst zum Kunstwerk. Hierfür vergrößert er seine fotografisch dokumentierten, halb ausgeräumten Ateliersituationen als Pigmentdrucke. Sie zeigen gleichsam Negativräume, Leerstellen an Wänden, auf denen so viele Willikens'sche »Räume« und »Orte« entstanden sind. Pinselstriche in allen Grauschattierungen, die um frühere Bildträger herum stehen geblieben sind, unbespannte Keilrahmen, die noch an diesen Wänden hängen, oder einfach abgestellte Bretter beweisen, dass ein fast ausgeräumtes Atelier noch immer übervoll an visuellen Attraktionen ist. Neben solchen Wandstücken öffnen sich in dieser Serie dann unvermutet scheinbar ganze Räume. Schnell entlarvt man sie als Illusion, als noch im Atelier befindliche Gemälde von Willikens, die nun wie die fotografierten Wände innerhalb des Bildes die gleiche künstliche Realität besitzen. Diesen doppelten Raumwirklichkeiten fügt der Künstler mit wenigen, akzentuiert farbigen Pinselstrichen auf der makellosen Oberfläche der Pigmentdrucke noch eine weitere Ebene hinzu. Auf magische Weise verschränkt er damit Figuration und Abstraktion und perfektioniert das Vexierspiel. Was ist Kunst? Was ist Wirklichkeit?



Ben Willikens – *Raum 624, Floß (Atelier-Interieur)* – 2010



Ben Willikens – *Anstalts-Triptychon II* – 1972

2018 zeigen wir in unserer Auswahl zeitgenössischer Positionen der Sammlung zwischen monografischen Räumen zu Marcel Broodthaers, Rosemarie Trockel, Bridget Riley, Dan Flavin und Bruce Nauman in sich geschlossene Präsentationen von Minimal Art, Land Art, Fotorealismus und Postmoderne, ergänzt von einem hohen Saal für malerische, gestische Arbeiten von Gerhard Richter, Georg Baselitz, Katharina Grosse und Frank Stella. Wir entscheiden uns jedoch, das neue Werk von Ben Willikens nicht in diesen zeitlich passenden Kontext zu stellen. Zum einen, weil es mit seinem Format von 200 × 140 cm neben den extremen Großformaten in diesem Saal ohne ein Pendant keine Balance finden würde, zum anderen, weil wir spüren, dass dieses relativ späte Werk innerhalb unseres Willikens-Bestands durch eine Verortung mit dem Frühwerk des Künstlers gewinnt.

Die Staatsgalerie besitzt mit 30 Arbeiten ein repräsentatives Konvolut von Ben Willikens. Seit 1962, als er an die Akademie nach Stuttgart geht, ist diese Stadt für ihn ein wichtiger Ort. Er kommt hierher, um bei Heinz Trökes zu studieren, der als Schüler von Johannes Itten die Bauhaus-Tradition verkörpert, was wegweisend für seine Entwicklung wird. In Stuttgart behält er immer ein Atelier, auch als er Professuren in Braun-

schweig und München innehat. Hierher kehrt er 2004 zurück. Die ehemaligen Lazarettgebäude an der Teckstraße bilden heute ein kleines Kulturzentrum, das sich allein Vision und Engagement des Künstlers verdankt. Auch wenn die großen Hallen im ländlichen Wallhausen heute sein bevorzugter Arbeitsplatz sind, bleiben die Wohn- und Arbeitsräume in Stuttgart eine sichere Anlaufstelle. Den weltweit renommierten Ben Willikens darf man von daher auch einen Stuttgarter Künstler nennen, und so ist er im städtischen Kunstmuseum ebenso vertreten wie in der international ausgerichteten Staatsgalerie.

Bereits 1969 erwirbt unsere Graphische Sammlung eine frühe Zeichnung von 1967 sowie eine Druckgrafik aus dem Jahr 1968. Der Fokus der umfangreichen Willikens-Sammlung der Staatsgalerie liegt aber auf den 1970er-Jahren. Zehn Werke aus dieser Zeit, darunter wichtige Gemälde wie das *Anstalts-Triptychon II* von 1972 (Abb. S. 84) oder die *Badewannen Nr. 1/2* von 1974/75, werden bereits in der Dekade ihrer Entstehung für die Staatsgalerie gesichert. Die für Willikens' Entwicklung so entscheidende Serie der *Anstaltsbilder* ist somit bestens repräsentiert. Sein nächster Schritt ist dann das große *Abendmahl* von 1976–1979. Damit stellt Willikens sich der Kunstgeschichte, entvölkert Leonardo da Vincis berühmtes Mailänder Fresko und wird schlagartig berühmt. Seine konsequent gegenständliche Malerei wird plötzlich als postmodern interpretiert und muss sich selbst in Zeiten von Minimal Art und Konzeptkunst nicht mehr wie noch kurz vorher dem unbegründeten Verdacht konservativer Rückständigkeit stellen. Sieben Vorzeichnungen zum großen *Abendmahl* erwirbt die Staatsgalerie 1980 mit Mitteln des Zentralfonds. Seit den 1990er-Jahren bereichern fünf grafische Arbeiten als Dauerleihgabe der Freunde der Staatsgalerie unseren Bestand. In jüngster Zeit sind durch Schenkungen und die Dauerleihgaben der Adriani Stiftung noch einige Werke, auch aus der *Floß*-Serie der 2000er-Jahre, hinzugekommen. Diese Arbeiten markieren weitere Entwicklungen innerhalb seines Œuvres und kompensieren in ihrer Reflexion vorangegangener Gemälde gleichsam auch die in unserem Bestand fehlenden größeren Beispiele seiner Raumserien der 1980er-/1990er-Jahre.

Aus der Reihe der sogenannten *Anstaltsbilder* besitzt unser Museum mit den doppelten Badewannen von 1974/75 ein herausragendes Beispiel (Abb. S. 86). Das mit 152 × 162 cm fast quadratische Gemälde ist eine reine Grisaille. Grau in Grau imaginiert der Künstler für unser Auge aus feinst gesprühten Tröpfchen einen von links oben beleuchteten Raum. Zwei außen dunkelgraue Wannen stehen auf einem fast gleichfarbigen Boden, der durch aufgesetzte, etwas gröbere Sprühflecken in verschiedenen helleren Grautönen eine Terrazzo-Anmutung bekommt. Die helle Wand hinter den Wan-

Ben Willikens – der Wanderer zum Licht

FRANK HOFFMANN

Es ist eine Frage des Lichts.

Der Bühnenraum ist dunkel. Wenn ein Stück beginnt, ist oft während einiger Sekunden nichts zu sehen. Der Zuschauer starrt in ein Dunkel, das sich erst nach und nach erhellt und sein Geheimnis preisgibt. Es fällt Licht, künstliches Licht, Scheinwerferlicht auf die Bühne. Schemen sind zu erkennen, Formen, dann einzelne Gegenstände, schließlich ein ganzer Raum, vielleicht auch ein Mensch, der sich darin verirrt hat.

Es ist eine Frage des Lichts.

An dem Punkt ist das Œuvre von Ben Willikens kongruent mit dem Prinzip von Bühne und Theater. Das Licht bringt seine Bilder zum Leben, sei dies eine seitliche hohe Tür, durch die das Licht eine Schneise bildet und den restlichen Raum kollateral erleuchtet, sei dies eine prächtige, gleißende Öffnung, die in der Bildmitte gleichsam Ausgangspunkt und Ziel aller räumlichen Fantasien darstellt. Ohne Licht gibt es kein Willikens-Bild, sogar die *ORTE*-Bilder feiern das Licht als einen stummen, schreckensschwarzen Schrei seiner Abwesenheit. Und ohne Licht gibt es auch kein Theater.

Ben Willikens, der Wanderer zum Licht. Bei unserem ersten Bühnenbildgespräch zu *Marat/Sade* 1990 in Frankfurt sagte er mir, 30 Jahre seines Lebens habe er im Dunkeln gelebt, die 30 weiteren Jahre seien für ihn eine Reise ins Licht. Mittlerweile sind es mehr als 30 geworden, und die Reise hat noch kein Ende gefunden. Das Theater ist zwar ein essenzieller Teil dieser Reise, es hinterfragt jedoch auf Schritt und Tritt Klarheit und Logik des Weges.

Es ist eine Frage des Lichts.

Das Licht verbindet Bild und Bühne, es zeigt aber auch die krasse Unterschiedlichkeit der Vorgänge. Im gemalten Bild gibt es ein klares Führungslicht. Dies mag es genauso auf der Bühne geben, dies gibt es auch in unseren gemeinsamen Arbeiten. Doch irgendwann bricht auf einer ungedeckten Flanke ein neues Licht hervor, beißt sich mit dem Führungslicht, bringt den Raum in einen unsicheren, schwebenden, manchmal zerstörerischen Zustand, ist Ursache von Chaos.

Chaos im Raum. Chaos im Innern. Wir sind im Reich der verschwommenen, verwischten Formen angekommen, im Reich der Schatten und der Dunkelheit. Das Theater ist wie die abgewandte Seite der Welt und der Dinge, ein Ort der Konfusion, der Vermischung von Gegensätzen, ein Ort der Unklarheit. In dem Sinn ist das Theater das gänzlich Andere der Kunst, ihr extremer Widerpart.

Es ist also nicht nur eine Frage des Lichts.

Zumeist handelt es sich um ein eklatantes Missverständnis, wenn »bildende Künstler« – wie wenig passt hier diese Bezeichnung! – den Theaterraum mit einem gigantischen Ausstellungsraum verwechseln. Endlich, meinen sie, haben ihre Bilder den Platz gefunden, den sie brauchen, endlich ersticken diese nicht mehr in schlecht beleuchteten Museen oder staubigen Galerien: was für ein Trugschluss! Jene Künstler merken nicht, dass das Theater ihre Kunst verzweifelt, sie förmlich als solche aufhebt. Das ist auch der Grund, wieso deren Bühnenbilder im Theater oft so fade und uninteressant daherkommen.

Betrittst du als bildender Künstler eine Theaterbühne, bist du auf feindlichem Gebiet. Dies gilt auch für Ben Willikens, dies gilt besonders für Ben Willikens! Er als der Maler der Räume setzt sich als Bühnenbildner mehr als andere einer immensen Gefahr aus. Die Bühne bedeutet für Ben Willikens und sein Werk wahrlich Lebensgefahr.

Stehe ich auf eine gewisse Entfernung vor einem Willikens-Bild, stehe ich vor einem Raum, der unendlich tief scheint. Der Raum zieht mich gleichsam hypnotisch an. Ich trete langsam näher, bis ich auf Berührungsdistanz angekommen bin. Da merke ich, dass die Tiefe reine Illusion ist und – schlimmer! – der Raum als reine Fläche selbst gar keiner ist. Mein Entsetzen ist groß. Schnell trete ich einen Schritt nach hinten, entferne mich vom Bild, gehe im wahrsten Sinne des Wortes auf Distanz und kehre zu meinem Ausgangspunkt zurück. Was für eine Erlösung! Der Raum ist wieder da, die Tiefe offensichtlich. Die Welt ist wieder im Lot. Scheinbar.

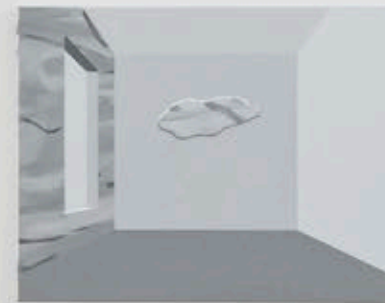
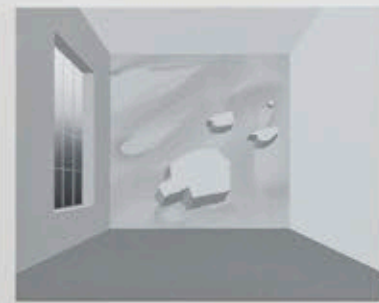
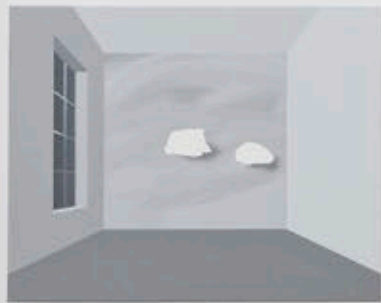
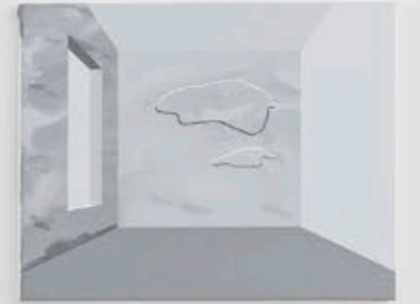
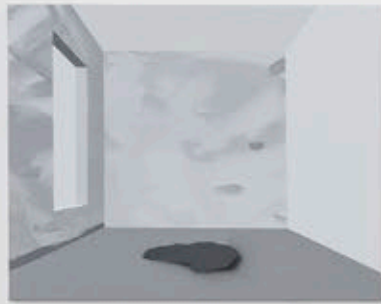
Genau das ist die beinah barocke, aber völlig schnörkellose Kunst des Ben Willikens: Räume schaffen, die gar keine sind! Der Betrachter verliert sich in einem Universum, das es gar nicht gibt. Willikens, der Zauberer.

Doch wie geht das mit dem Theater zusammen? Stehe ich auf eine gewisse Entfernung vor einem Willikens-Bühnenbild, stehe ich vor einem Raum, der unendlich tief scheint. Der Raum zieht mich gleichsam hypnotisch an. Ich trete langsam näher, bis



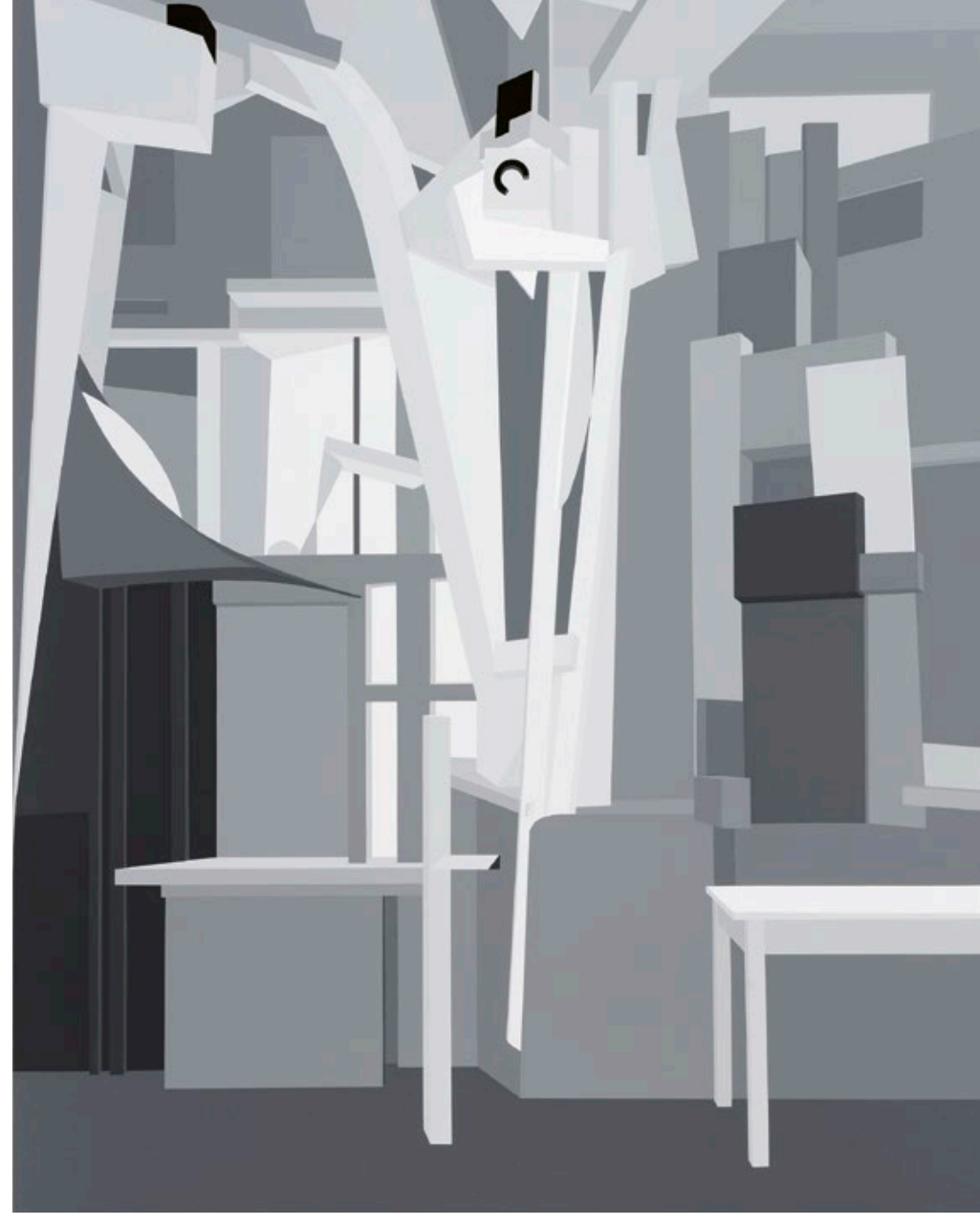
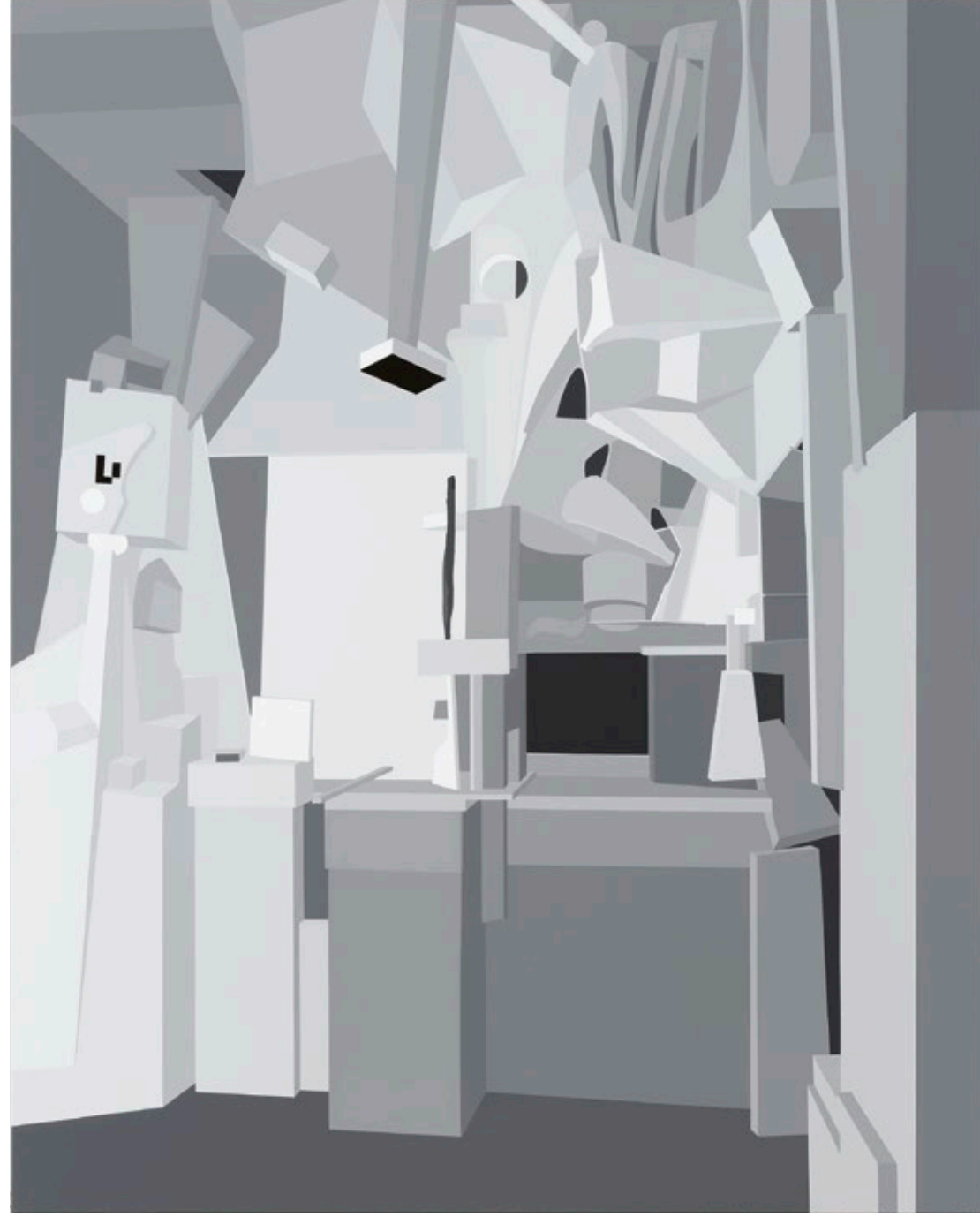
ich auf Berührungsdistanz angekommen bin. Oh Wunder! Ich merke, dass ich weitergehen kann. Vorsichtig hebe ich den Fuß und trete in den Raum hinein. Ein für Willikens doppelter Skandal. Mein Fuß zerreißt förmlich die Leinwand, und ich bin sozusagen der erste Mensch, der seinen Raum leibhaftig betritt. All das, was das sonstige Œuvre von Willikens ausmacht, gilt im Theater nicht: Die Tiefe der Räume ist real geworden und die so wichtige, programmatische Leere ist dahin. Menschen bevölkern die Räume, schamlos, respektlos.

Das, was also auf den ersten Blick selbstverständlich erscheint, dass der Maler der Räume zum Bühnenraumgestalter wird, ist in Wahrheit das Skandalon. Der Maler Ben Willikens, der Räume auf Leinwände zaubert, die gar keine sind, begibt sich in die tödliche Zone des realen Theaterraums – und kommt wunderbarerweise nicht darin um!

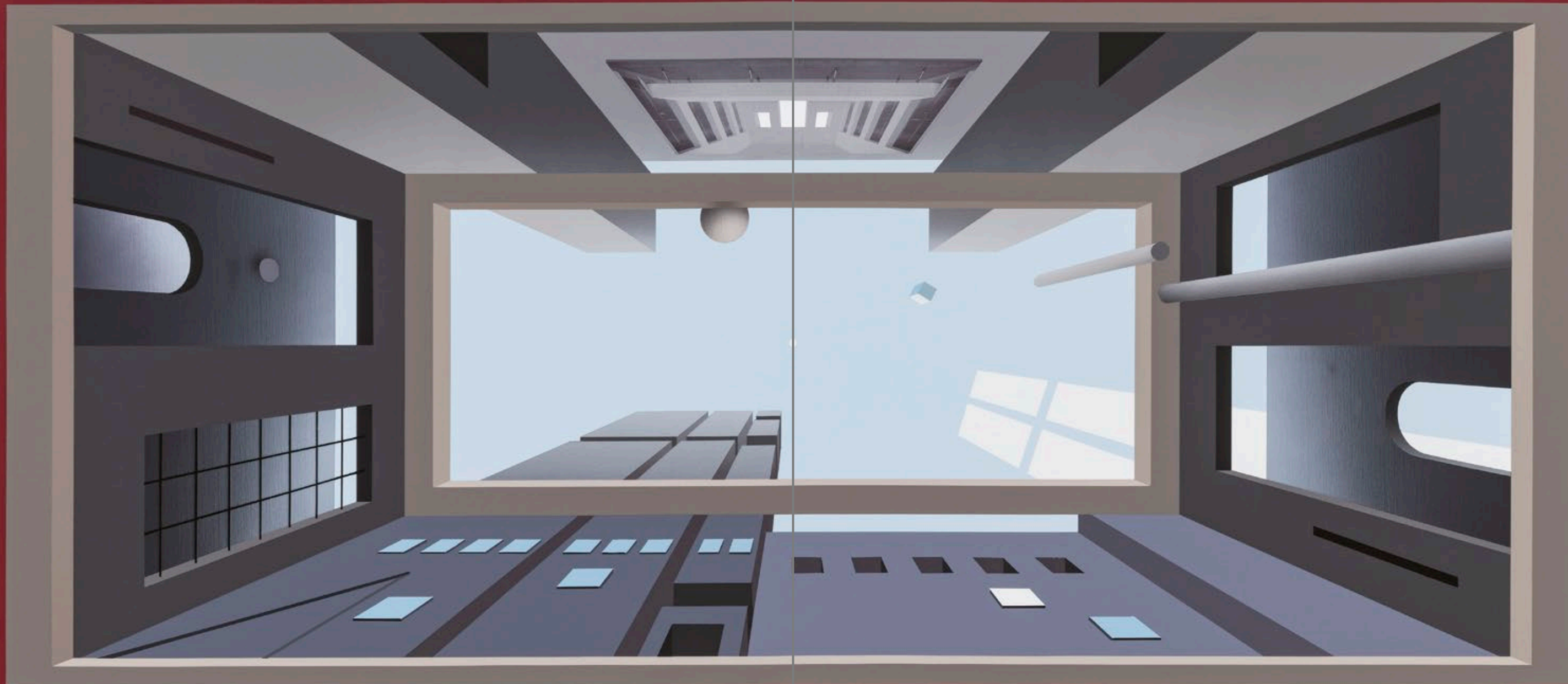


von oben links nach unten rechts:
*Raum 1505, 1534, 1532, 1528, 1524, 1527,
 1521, 1523, 1522, 1529, 1526, 1533 – 2020*

Raum 1548 – nach Schwitters' Merzbau (Die Schmiede des Vulkan oder der Anfang der Kunst) – 2020

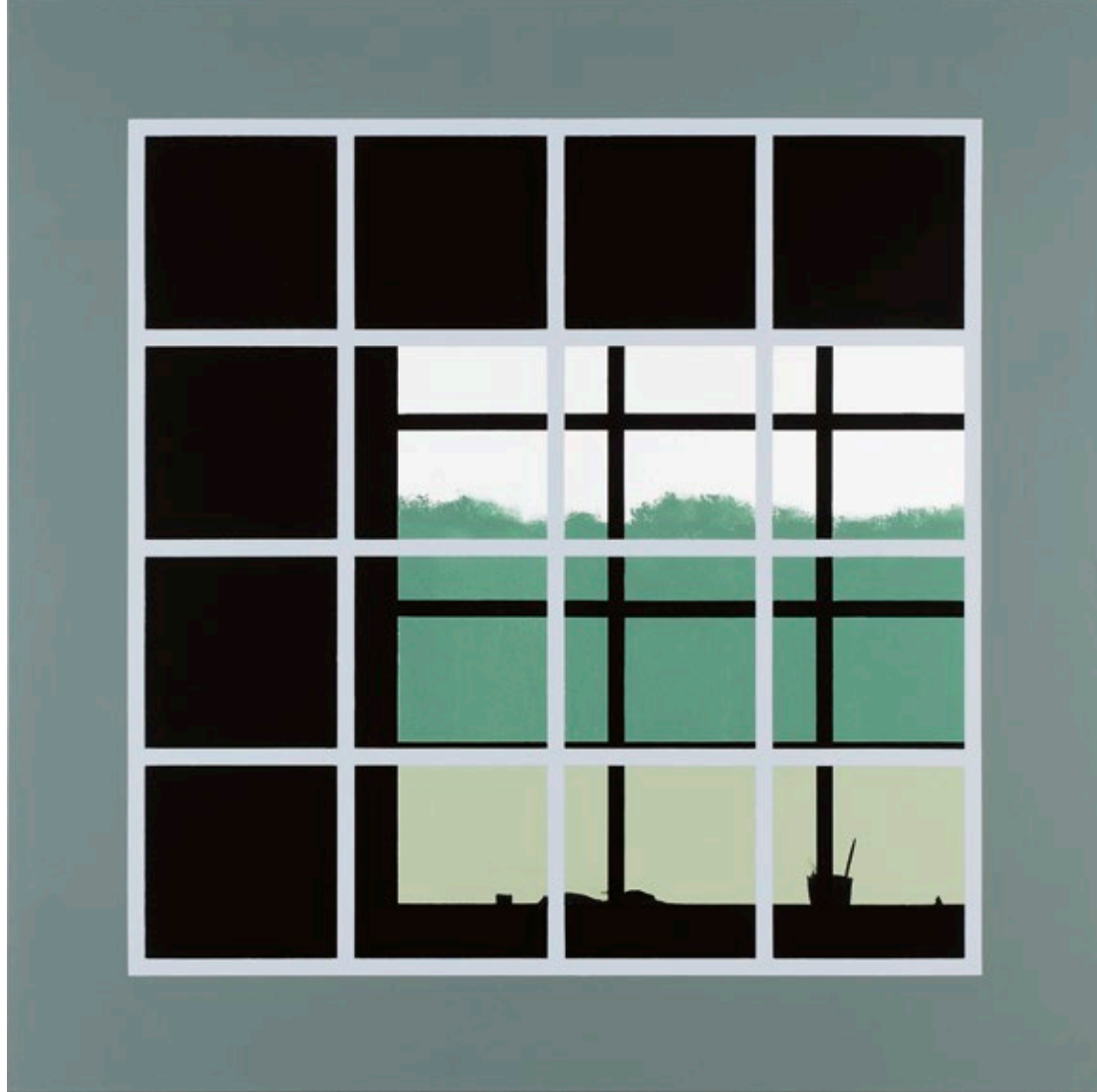


Raum 1550 – nach Schwitters' Merzbau (Die Poesie der Sachlichkeit) – 2020



Raum 1264 – Leipziger Firmament – 2014

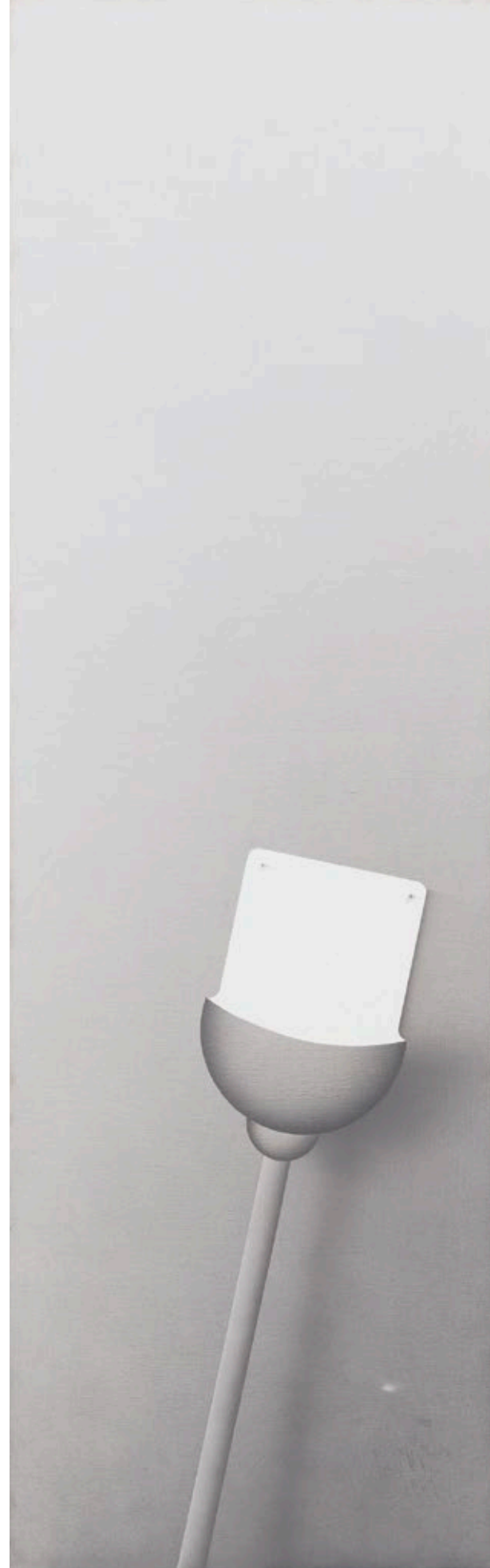
Raum 438 (Atelier-Fenster) - 2007

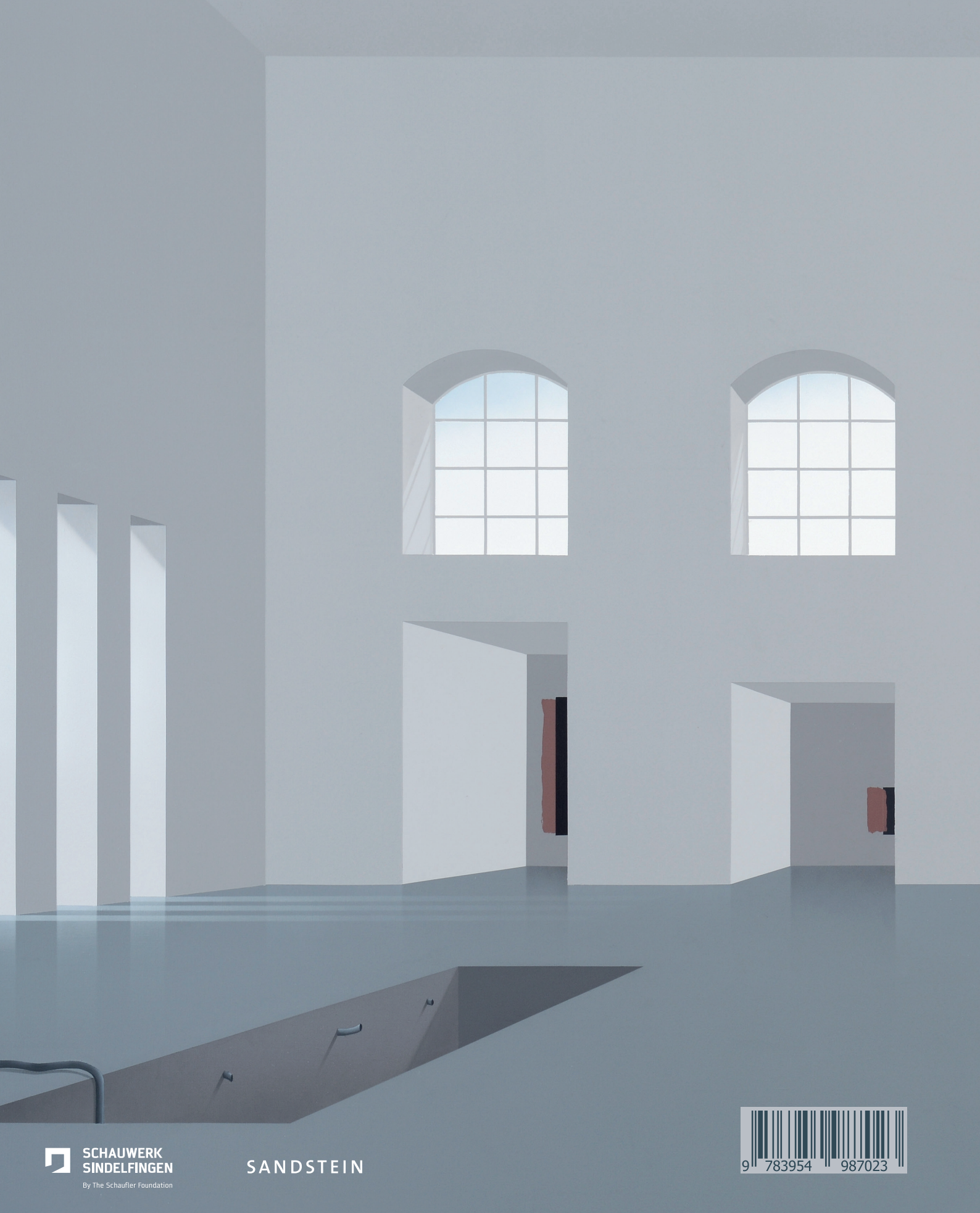


Raum 424 (Atelier-Fenster) - 2006









**SCHAUWERK
SINDELFINGEN**

By The Schaufler Foundation

SANDSTEIN

