

Kunstmuseum
Wolfsburg

On Nervous Grounds
Zwischen Wahn
und Wirklichkeit

Booklet

On Nervous Grounds. Zwischen Wahn und Wirklichkeit
9.5. — 27.9.2026

Medienpartner

MONOPOL
Magazin für Kunst und Leben

Einführung

In einer Welt am Kipppunkt, in der die Lust am Zerstörerischen und Destruktiven wieder ganz unverhohlen zelebriert wird, scheint die Wirklichkeit zunehmend durch den Filter der eigenen Emotionen wahrgenommen zu werden. Politische und soziale Spannungen versetzen die Menschen in eine kollektiv-nervöse und verletzte Grundstimmung. An der Schwelle zwischen Wahn und Wirklichkeit, zwischen Selbst und äußerer Welt, erkundet die Ausstellung jene Momente, in denen widersprüchliche Gefühlserlebnisse entstehen.

On Nervous Grounds zeigt anhand ausgewählter Werke aus der Sammlung des Kunstmuseum Wolfsburg, wie Kunst seit den 1970er-Jahren bis in die Gegenwart hinein emotionale Resonanzräume erzeugt. Im Mittelpunkt stehen Arbeiten, die emotionale Zustände thematisieren, diese selbst hervorrufen oder aus einer bestimmten Emotionalität heraus entstanden sind. Die Ausstellung lädt dazu ein, an uns selbst zu beobachten, was uns emotional berührt oder uns in innerliche Aufruhr versetzt. Ohne die Realität zu interpretieren, nähert sich die Ausstellung auf diese Weise unserer hoch emotionalisierten Gegenwart an.

Mit ihrem besonderen Potenzial, existenzielle Fragen aufzuwerfen und intensive sowie außergewöhnliche Momente festzuhalten oder zu erzeugen, regen die Kunstwerke auf besondere Weise zum Nachdenken über unser eigenes gefühlsmäßiges Erleben an. Sie machen unmittelbar erfahrbar, dass Gefühle nicht rein subjektiver und neutraler Natur sind, sondern eng mit gesellschaftlichen und politischen Ordnungen sowie eigenen Wertvorstellungen, Erfahrungen und Imaginationen verknüpft sind. Die unterschiedlichen künstlerischen Strategien geben zudem Auskunft darüber, wie Emotionen gezielt hervorgerufen, gelenkt, verstärkt aber auch kontrolliert, manipuliert und unterdrückt werden können.

Ariel Reichman

Wie kann man dem eigenen emotionalen Zustand Sichtbarkeit verleihen? Wie kaum einem anderen Künstler gelingt es Ariel Reichman, unsere schützende Distanz zur politischen Wirklichkeit aufzugeben, um uns unserer eigenen Involviertheit bewusst zu werden.

Auf den ersten Blick richtet seine interaktive Lichtinstallation eine scheinbar einfache Entweder-oder-Frage an uns: Bist du sicher oder nicht? Die eigene Antwort liegt nur ein einfaches „Ja“ oder „Nein“ entfernt. Im Hier und Jetzt scheint ein „Ja“ die naheliegende Antwort zu sein, doch es ist das implizite „Oder“, welches uns bei der Beantwortung zögern lässt.

Die Anwesenheit der Alternative bremst unsere Entscheidungsfreude aus und zieht uns in einen inneren Dialog mit der Welt. Anstelle des faktisch Erlebten tritt zudem das gefühlte Sicherheitsempfinden angesichts einer zunehmend von Krisen und Konflikten geprägten Gegenwart in den Vordergrund. Ein „Nein“ wird somit ebenso zur realen Handlungsoption.

Das klare, typografische Design steht im Kontrast zur intimen Erfahrung, die diese Installation ermöglicht. Das eigene emotionale Empfinden wird in dem Moment, in dem es zur Geste im Raum wird, unweigerlich politisch. Das wechselnde Aufflackern des Wortes „NOT“ im Neonschriftzug, macht die emotionale Zerrissenheit und das nervös-kollektive Störgefühl unserer Gesellschaft sichtbar und spiegelt, dass wir scheinbar an einem erlebten Kipppunkt in der Geschichte stehen.

I AM (NOT) SAFE, 2021
Interaktive Lichtskulptur mit LED, Acrylglas, Stahl, Arduino Soft- und Hardware
75 × 300 × 10 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Dauerleihgabe Christian Gerhartl





Kapwani Kiwanga

Auf den ersten Blick ähnelt die Skulptur mit ihrer abstrakt-geometrischen Form und ihren glatt polierten Oberflächen Werken der Minimal Art. Dabei ist die lebensgroße Marmorskulptur von Kapwani Kiwanga vielmehr ein Mahnmal, welches an eine spezifische Form der institutionalisierten, rassistisch motivierten Gewalt und Überwachung erinnert.

Inhaltlich bezieht sich die Arbeit auf die historischen „Laternengesetze“ New Yorks, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den kolonialen Oststaaten der USA als Reaktion auf einen niedergeschlagenen bewaffneten Freiheitskampf eingeführt wurden. Diese Gesetze zwangen insbesondere Schwarze Menschen über 14 Jahre und alle, die als nicht *Weiß* gelesen wurden, sich nach Einbruch der Dunkelheit mit einer brennenden Laterne im öffentlichen Raum sichtbar zu machen. Ausgenommen von dieser rassifizierenden Maßnahme waren nur Personen, die von einer *Weiß*en Person aus dem gleichen Haushalt begleitet wurden. Erneute Aufstände sollten auf diese Weise unterbunden werden. Die Maßnahme war motiviert und angetrieben von rassistischen Wahnvorstellungen und Verschwörungsfantasien.

Die Angst vor der Dunkelheit heizte die rassistische Paranoia zusätzlich an. Die schwarze, glatt polierte Oberfläche von *Glow #11*, die von einer weißen Maserung wie Adern durchzogen ist, absorbiert das Licht und nimmt Bezug auf die Nacht. Die integrierte LED-Leuchte erhellt nicht nur die Skulptur, sondern wirft zugleich auch Licht und Schatten auf alle, die sich ihr nähern.

Glow #11, 2021
Sahara Noir Marmor, Holz, LED-Leuchten, Acrylglas
180 × 86 × 61 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung des Freundeskreises des Kunstmuseum Wolfsburg e. V.

Jeff Wall

Die Angst vor der Dunkelheit ist evolutionär bedingt und tief in uns verankert. Die Filmindustrie ist sich dieser Furcht seit jeher bewusst und nutzt nächtliche Settings gezielt, um beim Zuschauen Unbehagen, Angst und Spannung zu erzeugen. Jeff Wall greift dieses cineastische Stilmittel in *Passerby* auf, um ein Gefühl von Beklemmung und Nervosität hervorzurufen.

Mit seiner Lichtdramaturgie und den starken Schwarz-Weiß-Kontrasten knüpft der Fotograf außerdem an die Ästhetik des düsteren amerikanischen Kriminalfilmgenres der 1940er- und 1950er-Jahre, dem Film noir, an. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die Szene – wie für dieses Filmgenre typisch – im Zusammenhang mit einem unheilvollen Geschehen, einer Verfolgungsjagd oder gar einem Verbrechen steht, obwohl es hierfür im Bild keine eindeutigen Indizien gibt.

Eine zurückblickende Person und eine zweite Person im Halbdunkeln reichen aus, um die eigene Imagination zu beflügeln und eigene Szenarien zu entwickeln, um die Handlung in eine größere Erzählung einzubinden. Durch das große Bildformat und die diagonale Bildperspektive zieht Jeff Wall uns visuell wie auch emotional in das Geschehen und macht uns wahlweise zu Betroffenen, Zeug*innen oder Kompliz*innen.

Jeff Wall versteht es wie kaum ein anderer Künstler, rätselhafte Situationen zu schaffen und die Betrachtenden emotional zu involvieren. Seine Fotografien machen erfahrbar, dass Bilder in uns eine erzählerische Eigendynamik und Dramatik erzeugen können, die häufig über das Dargestellte hinausweisen. Für unser emotionales Erleben ist dabei unerheblich, ob eine dargestellte Situation real ist oder Fiktion.



Passerby, 1996
Schwarz-Weiß-Fotografie, Ed. 1/2
259 × 335 × 8 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

Jordan Wolfson

Mit seiner Kunst durchkreuzt der Künstler Jordan Wolfson absichtsvoll die Vorstellung, dass Form und Inhalt miteinander verschränkt sein müssen. Dadurch verschließen sich seine Werke häufig einer eindeutigen Einordnung und Interpretation. Auf verunsichernde Weise hält uns auch der Film *I'm sorry but I don't want to be an Emperor ...* inhaltlich und emotional auf Distanz. Alle Versuche, die Gebärdensprache zu entschlüsseln, laufen auf frustrierende und beinahe schmerzhaft Weise ins Leere.

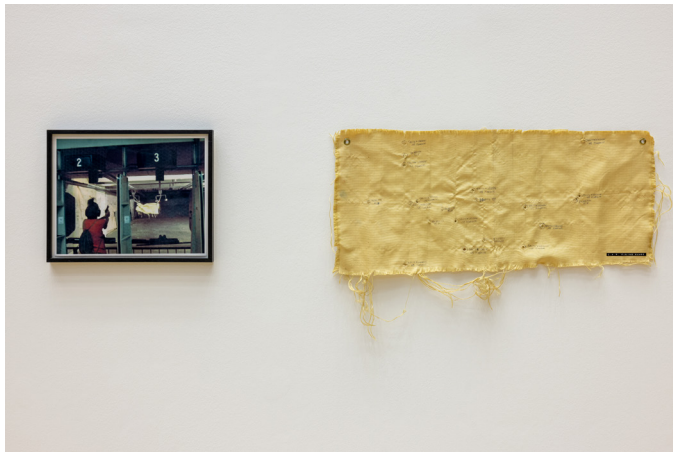
Nur eine kleine Minderheit wird erfassen können, dass es sich dabei um Charlie Chaplins viel zitierte Rede aus dem Film *Der große Diktator* aus dem Jahr 1940 handelt. Denn nicht nur die Ersetzung des Tons durch Gebärden, sondern auch die filmische Umsetzung machen es nahezu unmöglich, einen Bezug zum Inhalt herzustellen. Während Chaplin in seiner emotional vorgebrachten Rede Adolf Hitler und den Führerkult des Nationalsozialismus parodiert, setzt Jordan Wolfson auf die totale Anonymisierung und Entindividualisierung des Performers. Dieser führt die Gebärden sehr förmlich aus, untermalt von dem kontinuierlichen Rattern des 16-mm-Projektors.

Der appellative Charakter und die Dringlichkeit von Chaplins Rede werden bei Wolfson durch die anonyme Art des Vortragens verzerrt. Das Emotionale, Leidenschaftliche, aber auch das Tempo und der Rhythmus werden so verändert, dass der Inhalt ad absurdum geführt wird. Dabei ist der Inhalt auch heute noch von erstaunlicher Aktualität: Thematisiert werden Verteilungs- und Kulturkämpfe, Probleme des technologischen Wandels, die Krise der Demokratie und das Erstarken der Autokratien sowie die Militarisierung von Gesellschaften. Adressiert werden menschlicher Hass, Habgier, Missgunst, die Tendenz zur Selbstzerstörung sowie die Verzweiflung des modernen Menschen. Chaplin kommt zu der Erkenntnis: „Wir sprechen zu viel und fühlen zu wenig.“

Jordan Wolfson setzt sich in seiner Kunst immer wieder mit Fragen der Abgrenzung, Isolation und Vereinzeln der Gesellschaft auseinander. Es scheint, als parodierte er in seiner Interpretation von Chaplins Rede eine Gegenwart, die taub geworden ist für leidenschaftliche Appelle zur Bewahrung von Mitmenschlichkeit, Freiheit und Demokratie.



I'm sorry but I don't want to be an Emperor ..., 2005
16-mm-Film, s/w, ohne Ton, 2:37 min, Ed. 2/5 + 2 AP
Projektionsmaße variabel
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz, Berlin



LAX Firing Range, 927 W Manchester Blvd, Inglewood, CA 90301, aus der Serie LA Gun Club, 2005
 Farbfotografie (Foto: Rodney McMillian), schusssicheres Gewebe (Kevlar)
 40,8 × 51 × 3 cm (Fotografie), 46 × 100 cm (Kevlar)
 Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz

Olga Koumoundouros

In der Performance-Serie *LA Gun Club* legt Olga Koumoundouros die kulturelle und politische Dimension der US-amerikanischen Waffenkultur in einem künstlerischen Feldversuch offen. Dafür begibt sie sich zu Schießübungen auf unterschiedliche Schießplätze im Los Angeles County und feuert die jeweils gängigsten Waffenmodelle auf ein Stück Kevlar ab – ein vermeintlich kugelsicheres Material, welches Schutz verspricht und zugleich die Illusion von Sicherheit verkörpert.

Die aufgesuchten Schießplätze werden von unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus frequentiert und geben Auskunft über die dort herrschenden Machtstrukturen: Im Los Angeles Gun Club, einem Treffpunkt der Hollywood-Elite, verschränken sich Waffen und Popkultur. Die eingesetzten Waffen, wie eine Smith & Wesson, eine Walther PPK oder Glock, bekannt aus *Dirty Harry*, *James Bond* oder der Hip-Hop-Kultur, haben einen ikonischen Status erlangt und sind eng mit der medialen Heroisierung von Gewalt verbunden.



Los Angeles Gun Club, 1375 E 6th St. Unit 7, Los Angeles, CA 90021, aus der Serie LA Gun Club, 2005
 Farbfotografie (Foto: Rodney McMillian), schusssicheres Gewebe (Kevlar)
 40,8 × 51 × 3 cm (Fotografie), 42 × 51 cm (Kevlar)
 Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz

Auf dem LAX Firing Range trainieren Angehörige des staatlichen Sicherheitsapparats. Zynischerweise liegt der Schießstand in einem Bezirk mit einem hohen Anteil Schwarzer Menschen, die immer wieder Opfer von Waffengewalt der örtlichen Behörden sowie von Racial-Profiling-Praktiken werden.



Oak Tree Pistol Range, 23121 Coltrane Ave, Newhall, CA 91321, aus der Serie LA Gun Club, 2005
 Farbfotografie (Foto: Rodney McMillian), schusssicheres Gewebe (Kevlar)
 40,8 × 51 × 3 cm (Fotografie), 51 × 66 cm (Kevlar)
 Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz

Der Oak Tree Pistol Range liegt wiederum in einer konservativ-Weißen Gegend und wird von einem Milieu aufgesucht, welches der White-Supremacy-Ideologie nahesteht. Hier werden die Künstlerin und ihr Fotograf selbst zur Zielscheibe institutioneller Kontrolle: Als Person mit familiärem Migrationshintergrund muss sie sich – anders als an anderen Schießständen – ausweisen. Mit einer Standardwaffe des Heimatschutzministeriums, zu dem auch die aktuell in die Kritik geratene Einwanderungsbehörde ICE zählt, schießt Olga Koumoundouros auf das Kevlar, welches dieses Mal jedoch nicht alle Kugeln abfängt. Das durchgeschossene Kevlar und die Performances machen sichtbar, wie brüchig nicht nur das materielle, sondern auch gesellschaftliche Schutzversprechen ist, und wie stark kulturell, institutionell, emotional und ideologisch die Waffenkultur in Amerika verankert ist.

Jeff Wall

A Hunting Scene gehört zu der Werkgruppe der cinematografischen Fotografien, bei denen Jeff Wall die gesamte Situation inklusive der Hauptfiguren wie ein Filmset minutiös arrangiert hat. „Wenn ich meine inszenierten Bilder mache, dann erzähle ich weder Anfang noch Ende der Geschichte, nur die Mitte“, so Jeff Wall. Seine Fotografien sind so inszeniert, dass sie dazu einladen, eigene Erzählungen zu den Bildern zu entwickeln.

Der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede begreift Jeff Walls Bilder daher als absichtliche emotionale Stimulation. Auf den ersten Blick wirkt die Jagdszene alltäglich. Die Erkenntnis, dass die beiden Männer jedoch nicht aus der Vorstadt heraus, sondern in Richtung Zivilisation laufen, schafft ein bedrohliches Szenario. Vor dem Hintergrund aktueller politischer Ereignisse erinnert die Jagdszene auch an amerikanische Bürgerwehren und bewaffnete Milizen, die häufig dem rechtsextremen Spektrum angehören und ihr Recht auf Waffenbesitz und Selbstverteidigung vehement verteidigen.

Dem Licht des Leuchtkastens kommt ebenfalls eine ambivalente Funktion zu. Es zieht unmittelbar an und erzeugt metaphorisch den Wunsch nach Transparenz und Aufklärung. Gleichzeitig schafft es eine kritische Distanz, um sich nicht zu sehr emotional in die Handlung zu vertiefen.



A Hunting Scene, 1994
Cibachrome, Aluminiumleuchtkasten, Leuchtmittel, Ed. 1/2
183 × 253 × 25 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

Heinkuhn Oh

Heinkuhn Oh zeigt in *A petty officer standing in front of 127 mm naval artillery gun, October 2010* nicht einen Soldaten, sondern einen sogenannten Middleman, einen Menschen, der zwischen dem Kollektiv und dem Individuum gefangen ist. Der Petty Officer steht vor einer Schiffskanone, doch sein Blick ist leer, seine Haltung steif. Er ist weder Held noch Opfer, er ist im Dazwischen.

„Die Soldaten sind nicht nur Teil der Armee – sie sind diejenigen, die zwischen den Linien stehen“, sagt Oh. In einer Tradition, in der Militärfotos immer Vorstellungen von Männlichkeit und Macht verkörpern, bricht er mit tradierten Darstellungen. Er zeigt die Verletzlichkeit der jungen Menschen, die ihre Identität verlieren, während sie dienen. Die Neutralität der Beleuchtung, die Kulisse und der gewählte Bildausschnitt, alles dient dem Ziel, den Menschen zu zeigen, nicht seinen militärischen Rang.



A petty officer standing in front of 127 mm naval artillery gun, October 2010, 2010
Archivpigmentdruck, Ed. 2/10
106 × 142 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung des Künstlers



A soldier standing on the water, July 2011, 2011
Archivpigmentdruck, Ed. 1/10
103 × 78 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung des Künstlers



A sergeant with a military dog in front of the Emmanuel army church, April 2010, 2010
Archivpigmentdruck, Ed. 2/10
114 × 152 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung des Künstlers

Durch eine neutrale Bildsprache, klare Beleuchtung und Orte wie Kasernenhöfe, Decks oder Trainingsplätze vermeidet er jede heroische Inszenierung. Stattdessen entsteht ein Porträt jener Zwischenposition, die der Künstler als „middleness“ beschreibt: ein Zustand zwischen „we“ und „I“. *A soldier standing on the water, July 2011* und *A sergeant with a military dog in front of the Emmanuel army church, April 2010* erweitern dieses Porträt: Die Soldaten sind keine Repräsentanten der südkoreanischen Nation, sondern Menschen im emotionalen Zwischenraum.

Sylvain Couzinet-Jacques

In dem Werkkomplex *Sub Rosa* untersucht Sylvain Couzinet-Jacques die visuelle Sprache und die Ausdrucksmöglichkeiten einer jungen Generation im urbanen Raum. Die Arbeit verbindet Fotografie, Film und Installation zu einer vielschichtigen Sound-Videoinstallation, die dokumentarische und inszenierte Momente miteinander verschränkt. Ausgangspunkt ist die Plaza de Moncloa in Madrid, ein Verkehrsknotenpunkt, der vom monumentalen Triumphbogen Arco de la Victoria geprägt wird, einem architektonischen Relikt der Franco-Diktatur, die bis 1975 andauerte.

In Couzinet-Jacques' Video sieht man, wie dieser Ort von Jugendlichen angeeignet wird, die den Raum als sozialen Treffpunkt nutzen und neu mit Bedeutung besetzen. Durch filmische Slow-Motion-Sequenzen entstehen dichte, atmosphärische Szenen, die den Alltag dieser Generation sowie Formen ihrer öffentlichen Inszenierung zeigen. Obwohl sich die Jugendlichen in kleinen Gruppen bewegen, wirken sie zugleich innerhalb dieser Gemeinschaften oft vereinzelt und verloren. Neben einzelnen emotionalen Elementen zeichnet sich das Setting durch eine tiefgreifende Melancholie aus.

Der Titel *Sub Rosa* (lat. „unter der Rose“) verweist auf die Symbolik der Rose als Zeichen von Geheimhaltung und kollektivem Schweigen. Die Arbeit untersucht, wie historische und gegenwärtige Machtstrukturen die Lebenswelten junger Menschen prägen und mit den visuellen und kommunikativen Ausdrucksformen einer globalen Gegenwart verflochten sind. In diesem Spannungsfeld reflektiert *Sub Rosa* die politischen, sozialen und medialen Bedingungen, unter denen Bilder heute entstehen und zirkulieren.



Sub Rosa, 2017 - 2020
Mehrkanal-Sound-Installation, Farbe,
Ton, 2:11 min (Loop), Ed. 1/3
Installationsmaße variabel
Kunstmuseum Wolfsburg,
Schenkung Freundeskreis des
Kunstmuseum Wolfsburg e. V.

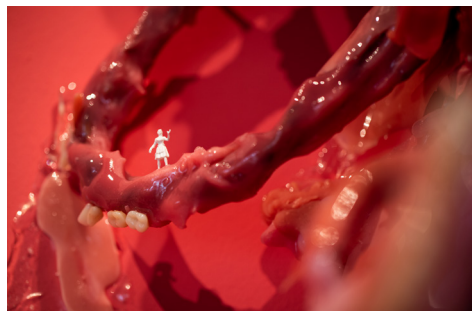
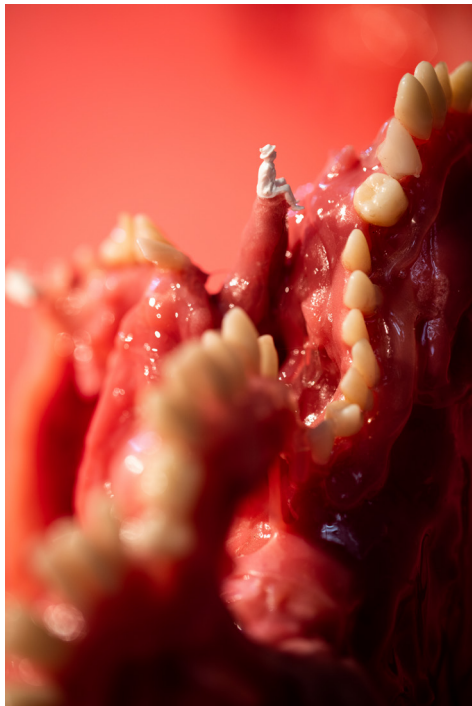
Mithu Sen

Phantom Pain 2 ist eine Installation der indischen Künstlerin Mithu Sen. Mit ihrer Kunst untersucht sie körperliche und psychologische Verletzungen sowie Traumata, die weit über das eigene Körperliche hinausgehen und als Erfahrung tief in die Gesellschaft hineinwirken. Sie verwendet Materialien wie künstliche Zähne, Dentalpolymer und gebrauchte bzw. gefundene Objekte, mit denen sie einen unmittelbaren Bezug zum menschlichen Körper schafft. Alle Objekte sind in einer aufgebrochenen, zerklüfteten, dramatischen (Zahn-)Landschaft integriert, die Mithu Sen aus dem Dentalkunststoff modelliert hat. Bei näherer Beobachtung fallen vor allem die kleinen menschlichen und tierischen Figuren ins Auge, die teils nachdenklich, teils theatral gestikulierend, aber stets vereinzelt und isoliert, inszeniert werden.

Die Installation erzeugt beim Erkunden ambivalente Gefühle: Ihre Ästhetik ist einerseits anziehend, besitzt etwas lustvoll Erotisches, spielt andererseits mit Abscheu, Ekel und Unbehagen. „Ich spiele mit der emotionalen Desorientiertheit anderer Menschen“, so die Künstlerin, „und führe sie neckend-provokant an einen Ort, an dem sich die bestehenden sozialen Regeln auflösen.“

Der Titel greift die Idee des „Phantomschmerzes“ auf, also Schmerzen, die auch nach dem Verheilen einer Verletzung fortbestehen. Mithu Sen thematisiert mit ihrer Arbeit, dass Schmerz nicht nur individuell ist, sondern auch gesellschaftlich geprägt und kollektiv empfunden werden kann. Besonders Menschen aus marginalisierten Gruppen, wie etwa Menschen aus ehemals kolonialisierten Regionen, wie Indien, oder weiblich gelesene Personen, tragen oft einen abstrakten Schmerz aufgrund von geschichtlichen oder strukturellen Erfahrungen mit sich und geben diesen unbewusst auch an nachfolgende Generationen weiter.

Mithu Sens Werke lassen sich daher auch als Mahnmale verstehen, die darauf aufmerksam machen, was gesellschaftlich verloren, verdrängt oder bewusst ignoriert wird und unsagbar ist. Ihre Praxis bewegt sich bewusst in einem Zwischenraum aus Humor, Provokation und kritischer Reflexion. Materialität und Bedeutung bleiben dabei offen für verschiedene Interpretationen.



Phantom Pain 2, 2018
Zahnpolymer und künstliche Zähne, Farbe, Klebstoff, kleine Figuren
Ø 241 cm, 38 cm tief
Kunstmuseum Wolfsburg

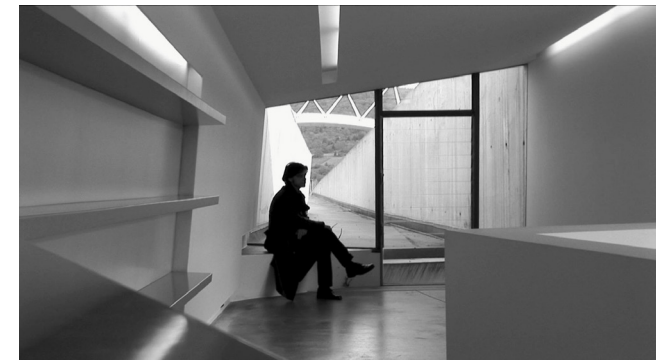
Maix Mayer

Architektur gilt gemeinhin als Spiegel der Gesellschaft, als gebaute Vision dessen, wie wir leben wollen. Doch gerade bei großen öffentlichen Bauprojekten entscheiden meist wenige Menschen aus einer Generation über die Bedürfnisse einer zukünftigen. In seinen fotografischen und filmischen Arbeiten setzt sich Maix Mayer kritisch mit diesen Zukunftsentwürfen und den ihnen innewohnenden Versprechen auseinander.

Sein Film *Canyon* richtet den Blick auf Architekturen, die sich bewusst von klassischen Raumordnungen lösen: Statt strenger Symmetrie und rechter Winkel dominieren fließende Linien sowie eigenständige Form- und Raumkonstellationen, die sich klar und futuristisch von ihrer Umgebung absetzen. Für seine Recherche bereiste Mayer verschiedene Länder und filmte unter anderem in Bauten der Architektin Zaha Hadid, darunter auch im Wolfsburger phäno.

Neben der Architektur stehen drei Protagonistinnen im Zentrum des Films, die sich durch die gebaute Umgebung bewegen und dabei vereinzelt, isoliert und verloren wirken, ganz so, als hätten sie ihren zugeordneten Platz in dieser architektonischen Vision noch nicht gefunden. Angestrengt bemüht versuchen sie, ein natürliches Verhältnis zum umgebenden Raum zu entwickeln. Die teils rastlos aufeinanderfolgenden Posen und Gesten sind von einer auffälligen Sprachlosigkeit begleitet. Zwischen den Protagonistinnen und dem Raum entsteht eine spürbare Distanz, die sich auch auf das soziale Miteinander überträgt: Ein Mann und eine Frau – möglicherweise ein Paar – scheinen sich zunehmend voneinander zu entfremden.

Die reduzierte Bildsprache in Schwarz-Weiß, die kühle Materialität der Oberflächen, präzise gesetzte Schnitte und eine zurückhaltende Klanggestaltung verstärken den Eindruck von Künstlichkeit und menschlicher Entfremdung. Obwohl Mayers poetische Arbeit nicht über die Architektur urteilt, macht sie dennoch den Graben erfahrbar, der sich zwischen architektonischer Vision und den Bedürfnissen ihrer Nutzer*innen auftut.



Canyon, 2006
Videoinstallation, Farbe, Ton,
16:9, 8:48 min, Ed. 2/6
Projektionsmaße variabel
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung
des Künstlers und der
Galerie Eigen + Art Leipzig/Berlin

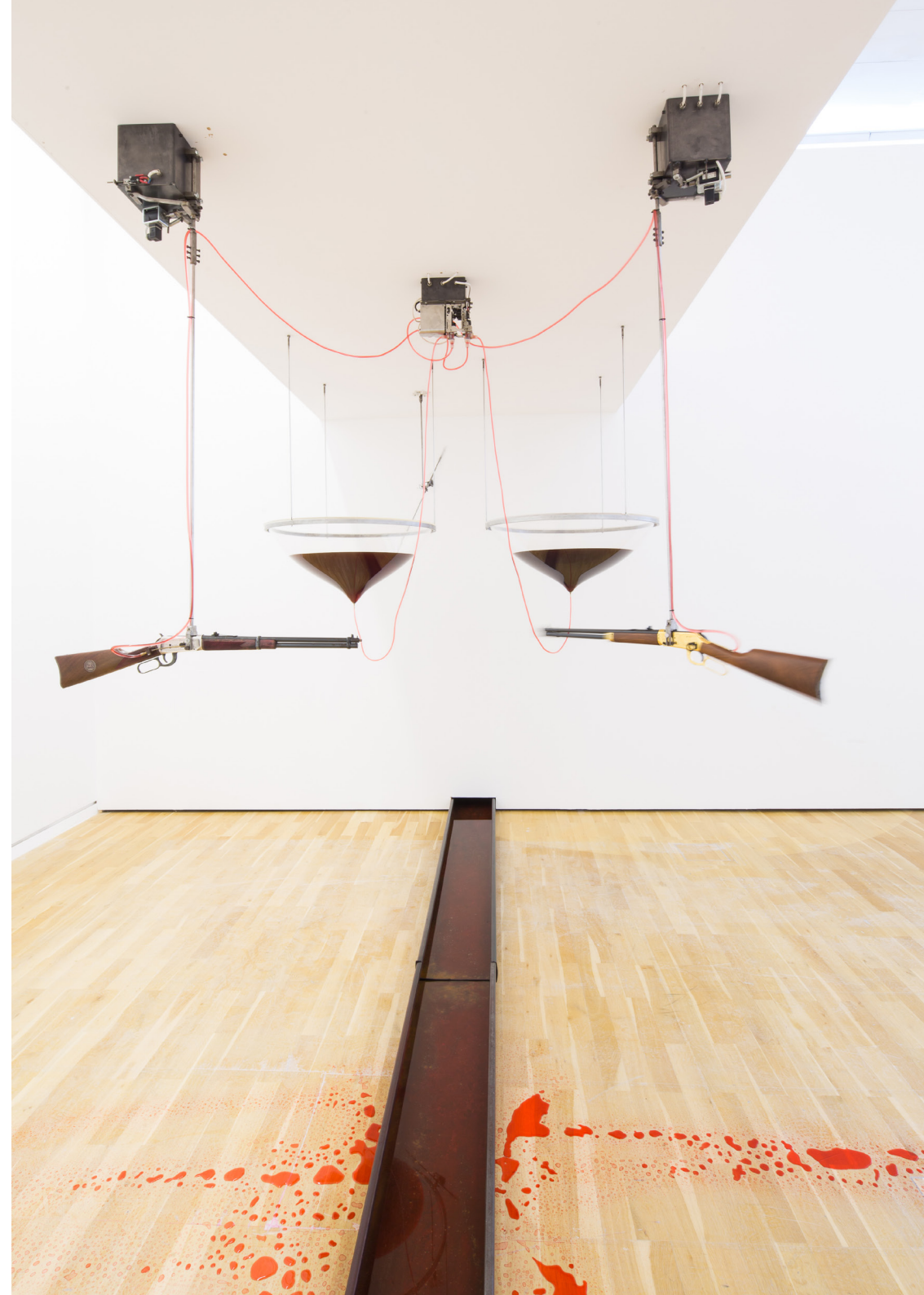
Rebecca Horn

Zwei sich drehende Gewehre zielen aufeinander, feuern synchron ab und setzen dabei aus zwei Glastrichtern eine rote Flüssigkeit frei, die durch die Gewehrläufe fließt, sodass sich die einzelnen Strahlen im Raum vereinen. Es ist zugleich ein gewaltvoller Akt der gegenseitigen Vernichtung, aber auch ein poetischer Moment der leidenschaftlichen Verbindung.

Die kinetische Installation *High Moon* von Rebecca Horn übersetzt grundlegende Gegensätze, wie Zerstörung und Vereinigung, aber auch Eros und Thanatos (den Liebes- und den Todestrieb) sowie Vorstellungen vom Männlichen und Weiblichen in eine mechanisch-sinnliche Choreografie. Auch der Titel spielt auf poetische Weise mit der Idee einer Gegensätzlichkeit, indem *High Moon* vom Klang an das Englische „high noon“ erinnert, welches den Höchststand der Sonne beschreibt. Durch den Verweis auf den Mond treffen im Titel auch zwei Himmelskörper in einer energetischen Konstellation zusammen.

Rebecca Horn interessierte sich zeitlebens für Maschinenwesen. Bei ihr ist die Maschine kein neutraler Apparat, sondern ein anthropomorphes Wesen mit eigener Dynamik: „Meine Maschinen sind keine Waschautomaten. Sie besitzen fast menschliche Eigenschaften und müssen sich auch verändern [...].“ Rebecca Horns Kunst handelt von erotischer Anziehung und Abstoßung, von Lust, Schmerz und körperlicher Spannung. *High Moon* ist ein Akt der Verwandlung: ein Tanz aus lustvoller Nähe und Distanz, Angst und Verlangen und schmerzvollem Verlust.

High Moon, 1991
2 Luftgewehre (Modell: Winchester 1894), Gewehrhalterungen, 2
Acrylgaswannen, Säge mit Halterung, Metallrinne, Schläuche, rote,
blutähnliche Flüssigkeit, Motor, Pumpe, Verstärker, Schaltkasten, Elektronik
Installationsmaß variabel
Kunstmuseum Wolfsburg



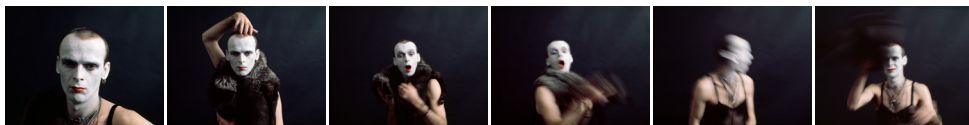
Jürgen Klauke



Eine Ewigkeit ein Lächeln, aus dem Zyklus 70iger, 1973-1975
9 C-Prints, Ed. 3/3
je 30 × 40 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz, Köln

Jürgen Klauke reagierte mit seiner Kunst in den frühen 1970er-Jahren als einer der Ersten auf die sich verändernden Vorstellungen von sexueller Identität. Dabei knüpfte er auch an parallele Entwicklungen in der Popkultur an. So nahm er beispielsweise Bezug auf das androgyne Wesen Ziggy Stardust, das prominente, 1972 eingeführte Alter Ego von David Bowie. Auch die extrovertierte, schrille und Gendergrenzen überschreitende Kostümierung sowie die hingebungsvolle Inszenierung von Sinnlichkeit und einer obsessiven Lust, sich schonungslos dem Moment und dem Wahn der Wirklichkeit auszuliefern, weisen Parallelen zur sich damals entwickelnden Popkultur auf. Die Kunst erlaubte es Klauke jedoch, noch freier, radikaler, widersprüchlicher und exzentrischer zu performen, als es die Konventionen der Musikindustrie zuließen.

In *Transformer* werden die äußeren männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmale stark vergrößert, vervielfältigt und auf explizite Weise zur Schau gestellt. Klaukes übertriebene Maskerade dient dabei jedoch nicht der vordergründigen Provokation, sondern zielt darauf ab, die geradezu obszöne Fixierung der Gesellschaft auf geschlechtliche Codes und Merkmale zu parodieren und zu demaskieren, mit deren Hilfe Menschen bis heute in die rigiden Kategorien „Mann“ und „Frau“ eingeordnet werden. Die Maskerade wird so zu einem aufständischen Akt, der gesellschaftliche Konventionen und Moralvorstellungen bloßstellt. Mit spielerischer Leichtigkeit demonstriert Klauke, dass das postmoderne Individuum völlig frei und uneingeschränkt in seinen Entwicklungsmöglichkeiten ist. Die Requisiten, Kostüme, das Make-up sowie



Ziggy Stardust, aus dem Zyklus 70iger, 1974
6 C-Prints, Ed. 2/3
je 30 × 40 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz, Köln

die teils theatralen Posen und Gesichtsausdrücke erlauben es Klauke, sich vor der Kamera immer wieder neu zu erfinden und sich dabei körperlich wie mental in andere Zustände zu versetzen. Die unerschöpflichen Transformationsmöglichkeiten, die keinen Anfang und kein Ende besitzen, spiegeln sich

auch formal in der seriellen Anordnung der Fotografien wider. Dabei lässt sich ihre Abfolge jedoch nicht zu einer linearen und eindeutigen Erzählung oder Entwicklung zusammenfassen. Mit einer berührenden und schonungslosen Direktheit konfrontieren uns die einzelnen Darstellungen mit der Erkenntnis, dass jeder Moment das Potenzial bietet, sich neu zu erfinden.



Transformer, aus dem Zyklus 70iger, 1972-1973
6 C-Prints, Ed. 3/3
je 30 × 40 cm
Kunstmuseum Wolfsburg, Schenkung aus Privatbesitz, Köln

Christian Falsnaes

In einer Zeit politischer Unsicherheit, in der Menschen wieder anfälliger für autoritäre Konzepte werden, zeigt Christian Falsnaes, wie leicht Menschen emotionalisiert verführt und manipuliert werden können. Charismatisch, ent-waffnend und empathisch, zugleich jedoch durch direkte Befehle und kör-perliche Dominanz, bringt der Künstler das Publikum während der Eröffnung seiner Pariser Einzelausstellung im Le Bicolore | Maison du Danemark dazu, seinen Anweisungen innerhalb der Performance / zu folgen.

Bevor er sich direkt an die Besucher*innen wendet, „offenbart“ sich der Künstler verbal und körperlich als *Weißer*, heterosexueller Mann. Er nimmt dabei verschiedene Posen ein, wie sie aus dem Bodybuilding oder auch aus der Skulptur der Moderne bekannt sind. Der vorausgehende Prolog wirkt wie eine Demonstration seiner männlichen Existenz, aber auch wie ein ironischer Kommentar.

In fünf aufeinanderfolgenden Szenarien versetzt Christian Falsnaes sein Publikum in unterschiedliche Handlungen und emotionale Zustände: Zunächst fordert er die Gäste auf, seinen nackten Körper in schwarzen Stoff einzuwickeln. Wie bei einem Begräbnis oder sakralen Ritual bewegt sich die Gruppe mit dem verhüllten Körper durch den Raum, um ihn schließlich vor einem schwarzen Holzgestell niederzulegen. Nach einem Moment angespannter Stille beginnt sich der Künstler langsam aus dem Textilkokon zu befreien und verteilt den Stoff unter den Anwesenden. In der nächsten Szene steigert er die Dynamik, indem er das Publikum mit der wiederholten Frage „Seid ihr bereit?“ antreibt. Euphorisiert von der kollektiven Stimmung, stürmt die Gruppe auf sein Signal hin zum Holzgestell, befestigt impulsiv die Stoffbahnen daran, während ein anderer Teil der Anwesenden den Künstler körperlich fixiert. Anschließend entsteht ein Moment ausgelassener, leicht aggressiver Ekstase. Die Performance endet in einem gemeinsamen Ritual des Atmens sowie mantraartigen Gesangs. Der choreografierte Abschluss wirkt friedlich und beinahe unschuldig, erinnert aufgrund der hingebungsvollen Gefolgschaft aber auch an sektenartige Strukturen.

Ohne physische Gewalt, aber mit rhetorischer und performativer Überzeugungskraft legt Christian Falsnaes die Mechanismen von Einflussnahme, Selbstinszenierung und Unterwerfung offen. Die gezielte Emotionalisierung führt dazu, dass die Teilnehmenden zunehmend ihre kritische Distanz zum Geschehen verlieren und sich von individuellen Betrachter*innen zu einer kollektiv handelnden Gruppe formieren und zu Mitläufer*innen werden.



I, 2024
Video, Farbe, Ton, 10:41 min, 3+1 AP und Collage Molton auf Holz,
Projektionsmaße variabel, 200 × 450 cm (Collage)
Kunstmuseum Wolfsburg, mit großzügiger Unterstützung der
New Carlsberg Foundation

Gilbert & George

Seit den späten 1960er-Jahren arbeiten Gilbert & George als künstlerisches Duo und verstehen sich selbst als „living sculptures“, also lebende Skulpturen, da sich das Paar selbst zum Gegenstand der Kunst machte. Ihre großformatigen Fotografien, die einzelne Bildausschnitte zu einem großen, grafischen Raster zusammenfügen, enthalten meist bewusst provozierende Elemente. Besonders in der Art und Weise, wie sich die Künstler inszenieren, überschreiten sie gezielt moralische Konventionen. Mit ihrer Kunst machen sie sich aber ebenso verletzlich, indem sie sich unter anderem schwer zu kontrollierenden Situationen aussetzen.

Human Bondage No. 7 gehört zu einer Serie von sieben Arbeiten aus dem Jahr 1974, die *Drinking Pieces*. In einer Zeit, in der die Künstler ihre ersten kommerziellen Erfolge feierten, aber Großbritannien eine schwere Wirtschaftskrise erlebte und das British Empire zerfiel, setzte sich das Duo bewusst dem unkontrollierten Rausch und Exzess aus: „Wir hatten das Gefühl, dass wir uns irgendwie völlig zerstören mussten, um die schlimmsten Seiten an uns selbst zu entdecken, all die schlimmsten Gefühle.“ Die Bilder zeigen Gilbert & George selbst erschöpft, in verschiedenen Posen in einem chaotischen Interieur, umgeben von den Spuren ihres intensiven Alkoholkonsums. Die einzelnen Fotografien sind dabei in der Form eines umgekehrten Hakenkreuzes, dem Swastika-Symbol, angeordnet. Zwischen religiösem Glückszeichen einerseits und faschistischem Symbol des Nationalsozialismus andererseits, machen die Künstler es zu einem Zeichen des menschlichen, moralischen Verfalls und des Destruktiven. Die unterschiedliche Ausrichtung der Körper in der Fotomontage und die Überbelichtung machen den Rausch und den Bewusstseinsverlust ebenfalls visuell erfahrbar.

Entstanden im Klima politischer und kultureller Spannungen der 1970er-Jahre, reflektiert *Human Bondage* zugleich eine Zeit, die von gesellschaftlicher Unsicherheit, ideologischen Konflikten und emotionaler Intensität geprägt war. Vor diesem Hintergrund entdeckten Gilbert & George, aber auch andere Künstler*innen, ihren eigenen Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel.



Human Bondage No. 7, 1974
9 Schwarz-Weiß-Fotografien
je 60 × 50,3 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

Cindy Sherman

In ihren Werkserien *Fairy Tales* und *Disasters* entmystifiziert die Künstlerin Cindy Sherman bewusst jede Vorstellung von idealisierter Weiblichkeit, indem sie an vorhandene Angst- und Fantasiebilder anknüpft. Die Arbeit *Untitled #182* löst zuallererst Ekel aus, indem sich verschiedene menschliche Substanzen, eine leblose Hand und zerschlagenes Porzellan darin zu einer schauerhaften Landschaft der Verwüstung vermischen. Das Provokante und die Brutalität der Szene liegen in der Infragestellung der körperlichen Unversehrtheit begründet. Die Darstellung knüpft gezielt an traumatische Bilder an, die mit Ideen der Zerstückelung, Verflüssigung und des Verfalls des Körpers arbeiten.

Mit den häuslichen Utensilien im Bild spielt Cindy Sherman mit der klischeehaften Vorstellung, es handele sich um ein „weibliches Umfeld“. Dadurch gewinnt das Bild an zusätzlicher Dramatik, da nahegelegt wird, dass entweder eine häusliche Gewalttat der Szene vorausgegangen ist oder die Bewohnerin eine bis zum äußersten Exzess betriebene Selbstzerstörung, beispielsweise durch Völlerei, begangen hat. Vor allem die Verknüpfung von Weiblichkeit mit Gewalt und destruktiven Handlungen stört das konservativ geprägte Idealbild einer Frau bewusst und verleiht der Darstellung zusätzliche Dramatik.

In *Untitled #156* schlüpft die Künstlerin selbst in die Rolle einer Frau, die uns mit ihrem grotesk geschminkten Gesicht und ihrem wahnhaften, irren Blick schamlos und direkt ansieht, während sie nass und dreckig den märchenhaft mit Perlen, Zähnen, Muscheln und Kieselsteinen durchsetzten Boden vulgär mit ihren bloßen Händen durchkämmt. Cindy Sherman spielt auch hier bewusst mit dem Spektakel des Horrors und dem Schauerhaften, das auch in Märchen zu finden ist.

Indem ihre unbetitelten Bilder uns dazu zwingen, eine Erzählung zu den Bildern zu finden, hysterisieren sie uns zusätzlich. Das Unbehagen der Szene wird so schleichend zu unserem eigenen Unbehagen.



Untitled #156, 1985
C-Print, Ed. 2/6
126 × 184 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

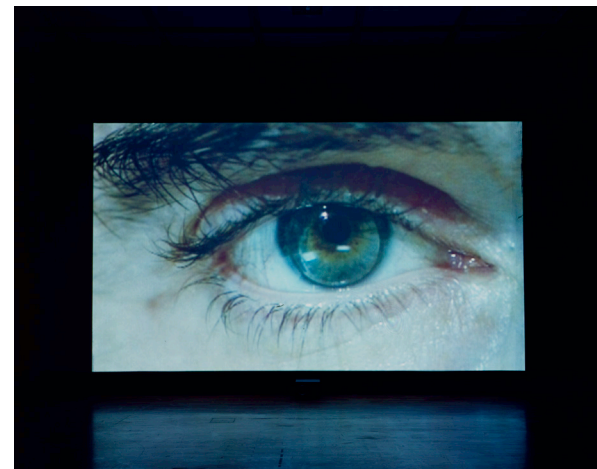
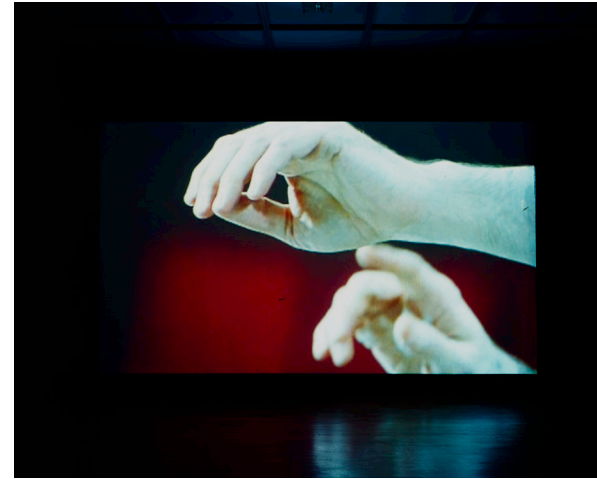


Untitled #182, 1987
Cibachrome, Ed. 3/6
233 × 157 × 4,6 cm
Kunstmuseum Wolfsburg

Douglas Gordon

In *Feature Film* lotet Douglas Gordon die Beziehung zwischen Bild, Musik und filmischer Emotion aus. Seine Sound-Videoinstallation zeigt eine extreme Nahaufnahme des Dirigenten James Conlon, des damaligen Generalmusikdirektors der Stadt Köln, wie er die berühmte Filmmusik zu Alfred Hitchcocks ikonischem Psychothriller *Vertigo – Aus dem Reich der Toten* (1958) dirigiert. Der Film handelt von einem traumatisierten und unter Höhenangst leidenden Ex-Polizisten, der privat dem Schicksal einer wahnhaften und suizidgefährdeten Frau nachgeht und dabei selbst zum Opfer einer Täuschung und seiner eigenen Ängste wird. Die Musik zu diesem Filmklassiker wurde von Bernard Herrmann komponiert. Alfred Hitchcock arbeitete wiederholt mit dem Komponisten zusammen, da er die Szenen nicht nur musikalisch untermalte, sondern die Musik zu einem wichtigen dramaturgischen Instrument machte, um die psychologischen Zustände der Figuren widerzuspiegeln.

Bei Douglas Gordon erinnert nur die Musik an den Film. Die Kamera konzentriert sich bei *Feature Film* ausschließlich auf die expressive Gestik des Dirigenten James Conlon. Dadurch wird die Musik zu einem eigenständigen visuellen Ereignis. Bewegungen, Blicke und körperliche Intensität lassen die Spannung des Films körperlich erfahrbar werden. Indem er Bild und Ton voneinander löst, verschiebt Gordon die Wahrnehmung des Publikums und macht die verborgene Struktur filmischer Spannung sichtbar. Er nimmt das als Ausgangspunkt, um die Beziehung zwischen Erinnerung, Wahrnehmung und medialer Konstruktion zu visualisieren, wie in *Vertigo*, wo Wahrnehmung und Realität zunehmend miteinander verschmelzen.



Feature Film (Cologne Version), 1999
35-mm-Film (digitalisiert), 2 Videoprojektoren, Soundsystem, Farbe, Ton, 122 min
Projektionsmaße variabel
Kunstmuseum Wolfsburg

Impressum

Das Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung
On Nervous Grounds. Zwischen Wahn und Wirklichkeit

Kunstmuseum Wolfsburg, 9.5. — 27.9.2026

Kuratorin

Elena Engelbrechter

Kuratorische Assistenz

Linus Jantzen

Texte

Elena Engelbrechter und Linus Jantzen

Lektorat

Ute Lefarth-Polland, Anja Westermann, Elena Engelbrechter und Linus Jantzen

Grafische Gestaltung

Nando Kukuk

© 2026 für die abgebildeten Werke von Christian Falsnaes, Gilbert & George, Olga Koumoundouros, Heinkuhn Oh, Ariel Reichman, Mithu Sen, Jeff Wall, Jordan Wolfson.

© 2026 für die abgebildeten Werke von Sylvain Couzinet-Jacques, Rebecca Horn, Kapwani Kiwanga, Jürgen Klauke bei der VG Bild-Kunst, Bonn.

© 2026 für Douglas Gordon bei Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn.

© 2026 für Maix Mayer bei Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn.

© 2026 für Cindy Sherman bei Artists Rights Society (ARS), NY. / Courtesy the artist and Hauser & Wirth / VG Bild-Kunst, Bonn.

Fotonachweis

Courtesy Kapwani Kiwanga und Galerie Tanja Wagner, Berlin: S. 4

Marek Kruszewski: S. 3, 9, 10, 16, 17, 18, 23

Helge Mundt: S. 28

Nic Tenwiggenhorn: S. 33

Kunstmuseum Wolfsburg
Hollerplatz 1
38440 Wolfsburg
Tel. +49 (0) 5361-2669-0
Fax +49 (0) 5361-2669-66
info@kunstmuseum.de
kunstmuseum.de

