





Zu Lebzeiten des Bildhauers Erich Hauser war sein Areal in Rottweil eine Stätte der Produktion und Präsentation von Kunst, der kulturellen Begegnungen und der Kommunikation. Erich Hauser war stets offen für Experimente und neue Ideen. So setzte er im Stadtgebiet Rottweils durch die Einrichtung einer internationalen Skulpturenmeile sowie die Gründung des Forums Kunst Rottweil regional und überregional viel beachtete Kunstakzente. Außerdem wurde von ihm unter dem Gesichtspunkt der Förderung junger Künstlerinnen und Künstler 1997 der Werkstattpreis ins Leben gerufen. Er umfasst einen mehrwöchigen Arbeitsaufenthalt, eine Ausstellung sowie eine Publikation.

Erich Hauser wollte mit diesem Werkstattpreis jungen Bildhauerinnen und Bildhauern, die am Beginn ihrer Karriere stehen, ideale Arbeitsmöglichkeiten und finanzielle Unterstützung bieten. Zu Lebzeiten Erich Hausers bedeutete dies für die Stipendiaten, in seiner bestens ausgestatteten Werkstatt in engem Kontakt mit ihm und mit Unterstützung seiner Mitarbeiter künstlerisch tätig zu sein. Junge Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland, England, Finnland und Frankreich arbeiteten seitdem vor Ort und präsentierten ihre Skulpturen auf dem Areal. In den ersten Jahren

der Preisvergabe wurden bevorzugt Me-

---

#### HEIDEROSE LANGER / WERKSTATTPREIS 2006

5

*During his lifetime, the estate of the sculptor Erich*

*Hauser in Rottweil was a place for the production and presentation of art, a place for cultural encounters and communication. Erich Hauser was always open to experiments and new ideas. In the city of Rottweil he instigated permanent installations of sculptures by international artists in public spaces, and founded the Forum Kunst Rottweil, which became well attended both regionally and nationally. In addition, in 1997 he established an award for the promotion of young artists, consisting of a several-week residency, followed by an exhibition and a publication.*

*With this award, Erich Hauser wanted to offer ideal working conditions and financial support to young sculptors at the beginning of their careers. While Hauser was alive, the artists in residence worked in his well-equipped workshop, in close contact with him, and with the support of his assistants. Young artists from Germany, England, Finland and France worked and presented their sculptures on site. For the first few years, an alternating jury no-*

tallbildhauer von einer wechselnden Jury nominiert. Im Jahre 2002/2003 erprobte die Kunststiftung dann ein auf zwei Jahre angelegtes Auswahlverfahren in Kooperation mit der Akademie der bildenden Künste Stuttgart. Nun wurde zum ersten Mal seit Erich Hausers Tod im Jahre 2004 wieder ein Werkstattpreis vergeben. Dies stellt eine neue Herausforderung sowohl für die Stipendiaten als auch die Kunststiftung Erich Hauser dar, in deren Satzung die Förderung junger Kunst verankert ist.

In Kooperation mit Prof. Jürg Stäuble von der Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Institut Kunst, Basel, sind drei Absolventen der Hochschule ausgewählt worden, die nicht mit einem vorgefertigten Konzept anreisen, sondern sich der besonderen historischen und kulturellen Situation dieses Künstlerareals stellten. Dagmar Heppner, Karin Hueber und Kilian Rüthemann lebten und arbeiteten einen Monat lang auf dem Gelände, in engem Kontakt mit dem Lebenswerk Erich Hausers



6 *minated mostly metal sculptors. Then, in 2002/2003 the Foundation experimented with a selection process lasting over two years, in collaboration with the State Academy of Art and Design in Stuttgart. Now, for the first time since the death of Erich Hauser in 2004, the award has been assigned again, marking a new challenge for the artists in residence, as well as for the Erich Hauser Foundation, which has the support of young artists as one of its main goals.*

*In collaboration with Professor Jürg Stäuble from the art department of the Academy of Art and Design in Basel, three graduates from the school were selected. They did not arrive with a finished concept, but confronted the historical and cultural situation of the site. Dagmar Heppner, Karin Hueber and Kilian Rüthemann lived and worked there for one month, in close contact with the lifework of Erich Hauser, examining the spatial conditions and characteristics of his living and working spaces, and his collection of art. In such a dynamic place, where there is constant awareness of the past, and where the presence of an important artist is everywhere apparent,*

und in der Auseinandersetzung mit den räumlichen Gegebenheiten und Besonderheiten seines Wohn- und Arbeitsareals sowie seiner Kunstsammlung. An einem solchen dynamischen Ort des Erinnerns, an dem das Bewusstsein von vergangener Zeit permanent vorhanden und die Präsenz eines bedeutenden Künstlers überall zu spüren ist, das Eigene zu positionieren, stellte eine große Aufgabe für die Stipendiaten dar. Zwei Zeitströmungen treffen hier als Gegenüberstellung, Abgrenzung und Kommentar zusammen und behaupten sich.

Die in der Werkstatthalle und im Skulpturenpark installierten Arbeiten der diesjährigen Stipendiaten reflektieren das auf dem Gelände und der näheren Umgebung Wahrgenommene und Vorgefundene, Historisches und Alltägliches, Materielles und Atmosphärisches. Es sind eigenständige künstlerische Positionen eines zeitgenössischen Nachdenkens über Fragen nach Werten, Befindlichkeitszuständen, Kontext, Pathos und Illusion, die sie im Dialog mit Erich Hauser in ihren Installationen, Raumskulpturen und Wandarbeiten artikulieren. Stand noch in den vergangenen Werkstattpreisen das Erforschen und die Auseinandersetzung mit Edelstahl, dem Werkstoff Erich Hausers, im Vordergrund, bzw. der handwerkliche Prozess des Umsetzens eines vorgefertigten Modells, so begreifen die drei Schweizer Stipendiaten den Werk-

7 *the positioning of their own expression was a major task for the residents. Here, two generations met and opposed each other, demarcation lines were set, and comments and assertions were formulated. The works of this year's residents, installed in the workshop and sculpture park, reflect the historical and everyday, the material and atmospheric phenomena they observed in their surroundings. Their artistic position involves contemporary meditation on questions of values, our existential condition, artistic context, and on pathos and illusion, which are articulated in the installations, sculptures and pictures, in dialogue with Erich Hauser. Unlike previous recipients of the award, who focused on investigating and dealing with Erich Hauser's favourite material – steel – or on the technical process of realising a sculpture from the pre-existing model, the three Swiss artists understood the award as a free space for mental experiments, process-oriented action and conceptual work.*

*Kerstin Mayer, an artist in residence in 2002/2003 also imagined an open space, coming to the following conclusion in her contribution to the catalogue:*

stattpreis als Freiraum für geistige Experimente, prozessorientiertes Handeln und konzeptuelles Arbeiten.

Einen offenen Raum stellte sich auch Kerstin Mayer, eine Stipendiatin des Werkstattpreises 2002/03, vor, wenn sie in ihrem Katalogbeitrag über ihr Werkstattstipendium zu folgendem Resümee kommt. „Natürlich wurde mit zunehmender handwerklicher Geschicklichkeit auch der Wunsch etwas freier zu arbeiten, nicht streng nach dem vorgefertigten Modell, immer größer. Unterschwellig beschäftigte uns somit die Frage, was der Inhalt eines solchen Werkstattpreises ist: Ein reines Produzieren des ausgewählten Modells. Ein zur Verfügung stellen der Räume ... Oder sollte es nicht noch mehr Offenheit beinhalten, mehr Platz für Diskussionen und Austausch?“ Deshalb verlangt der auf dem Kunstareal Erich Hausers im Rahmen des Werkstattpreises geführte Dialog zwischen Skulpturentradition und aktuellem Skulpturenbegriff nach einer Fortsetzung.



8

*“Of course, the wish to work freer and not only follow the model grew with the technical skills. In a sublime way, we were occupied by the question about the opportunity provided by an award like this: Is it the mere production of the model we chose? Or is it that we get the working space? ... Or should it not include more openness, more room for discussions and exchange?”*

*The Erich Hauser Award now offers this openness and allows space for a dialogue between traditional and contemporary notions of sculpture in Rottweil, and this is why it needs to be continued.*

**ROMAN KURZMEYER / ZWISCHEN BAUMARKT UND MUSEUM. INSTALLATIVE VERFAHREN BEI DAGMAR HEPPNER, KARIN HUEBER UND KILIAN RÜTHEMANN**

Interesse für installative, situative künstlerische Verfahren.

*Roman Kurzmeier: Between do-it-yourself and museum*

9

*Methods of installation in the work of Dagmar Heppner, Karin Hueber and Kilian Rütthemann.*

*After their exhibition, Dagmar Heppner, Karin Hueber and Kilian Rütthemann dismantled, packed and transported some of the works that were created and shown in the workshop and park of the Erich Hauser Foundation; others were separated into their constituent parts. The works owe their forms to the experience and transformation of space, location and time, and therefore cannot be exhibited again without careful thought. Heppner, Hueber and Rütthemann have known each other since their studies at the Academy of Art and Design in Basel. Even when they were students, exhibiting and curating were conscious expressions of their artistic practice. In 2004, they established and ran the exhibition space “Schalter” in Basel. Heppner, Hueber and Rütthemann are not an artist group, although from time to time they collaborate*

Ich denke an die Bemerkung von Juliane Rebentisch in ihrer vor wenigen Jahren erschienenen *Ästhetik der Installation*, wonach die „interessanteste Kunst heute voll ist von Bearbeitungen und Wiederaufnahmen der künstlerischen Positionen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre.“ Rebentisch spricht in ihrer Ästhetik von der Pionierzeit der Installationskunst.

Ein Kennzeichen dieser Kunst ist die Intermedialität. Das Schaffen von Bruce Nauman ist eine konsequente Verkörperung dieser Haltung. Nauman studierte Malerei, gleichzeitig beschäftigte er sich mit zeitgenössischer Musik, Literatur und Philosophie. Skulptur, Performance, Film formen sein Frühwerk. Als er in Kalifornien in den sechziger Jahren die Grundlagen für sein späteres Werk erarbeitete, war nicht abzusehen, wie schnell sich selbst die akademische Kunstausbildung an der Intermedialität orientieren würde. In den Vereinigten Staaten war der abstrakte Expressionismus die in den vierziger und fünfziger Jahren alles dominierende moderne Be-



*on a project-oriented basis in different constellations. During their residency in Rottweil they developed the work, shown in the Erich Hauser Foundation, but the time they spent together did not result in teamwork. The three artists share an interest in installation art and its methods. As Juliane Rebentisch noted in her Ästhetik der Installation, published a few years ago: “the most interesting art today is full of adaptations and resumptions of the artistic positions of the late 60s and early 70s.” Rebentisch is talking here about the early, groundbreaking period in installation art.*

*Characteristic of this art is inter-mediality. The work of Bruce Nauman is a good example of this. Nauman studied painting, exploring contemporary art, literature and philosophy at the same time. His early work is based around sculpture, performance and film. In California in the 1960s, as he was laying the foundations for his later work, it was impossible to foresee how fast even the academic world would orientate itself towards inter-mediality. In America, Abstract Expressionism was the dominant modern movement of the 1940s and 1950s. Concentrated work in the studio and conversa-*

wegung. Die konzentrierte Arbeit im Atelier und das Gespräch im engen Freundeskreis standen im Zentrum der künstlerischen Existenz. Es gab nicht wie heute ein breites öffentliches Interesse für zeitgenössische Kunst und zunächst auch keinen Markt für diese Kunst. Als Allan Kaprow die ersten Environments erprobte und theoretisch begründete, bezog er sich auf Jackson Pollock. In dem 1958, zwei Jahre nach Pollocks Tod publizierten Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* bespricht Kaprow nicht Gemälde, sondern des Künstlers Praxis der Malerei, und zwar vor allem die performativen, bildengrenzenden Aspekte seines Schaffens. Neben die abstrakte Malerei, mit der man in der ersten Nachkriegszeit die Moderne identifizierte, trat nun nach und nach eine Vielzahl anderer Medien, die heute das Bild der zeitgenössischen Kunst prägen. Junge Künstler sind sich dieser Situation bewusst. Es ist dieser Aspekt, den sie an der Vergangenheit als lebendig erleben. In Europa begann der Entgrenzungsprozess, von dem Joseph Beuys ebenfalls in den sechziger Jahren als „Erweiterung des Kunstbegriffs“ sprach, nicht erst wie in den Vereinigten Staaten in den Nachkriegsjahren, sondern im späten 19. Jahrhundert und wurde durch Totalitarismus und Krieg unterbrochen. Rückblickend erscheint die Entwicklung folgerichtig und eigentlich auch nicht überraschend. Auch wenn man erst in den siebziger Jahren von

*tions with close friends were central to the artistic existence. Today’s broad public interest in contemporary art did not exist, and nor in the beginning was there a market for this kind of work. Allan Kaprow referred to Jackson Pollock when he produced and theoretically justified his first environments. In the essay The Legacy of Jackson Pollock, published in 1958, two years after Pollock’s death, Kaprow did not talk about the paintings themselves but about the artist’s physical act of painting and the performative aspects of his production, which left the boundaries of the picture behind. Alongside abstract painting, with which modernity was identified after the Second World War, appeared a variety of other media, shaping the picture of contemporary art. Young artists of today are aware of this situation. This is what they consider to be “alive” about the past. In Europe, unlike in America, this process of crossing the boundaries that Joseph Beuys called the “expansion of the art term” in the 1960s, had its origins not in the post-war years, but in the late 19th century, and it was interrupted by totalitarianism and war. In retrospect, its development seems consequent and unsurprising.*



installativer Kunst zu sprechen begann, der traditionelle Werkbegriff stand schon im frühen 20. Jahrhundert mit den klassischen Avantgarden zur Diskussion. Bedeutsam an dieser Entwicklung ist nun, dass es seither möglich ist, intermediär und experimentell zu arbeiten und dabei die außerkünstlerische Realität einzubeziehen, ohne die Autonomie des Kunstwerks aufzugeben, und zwar so weitgehend, dass ein vorgefertigter Gegenstand oder selbst ein Gedanke den Platz des Kunstwerks einnehmen kann.

Robert Grosvenors Schaffen ist eines der heute beispielhaften Werke für diese Entwicklung und deshalb für das neue installative Kunstschaffen von grosser Relevanz. Seine Assemblagen bestehen aus Bestandteilen, die uns vertraut und zugleich fremd erscheinen und alltägliche Dinge in Erinnerung rufen. Beinahe jedes Element wurde vom Künstler einzeln hergestellt. Es gibt zwar Ready-made-Bestandteile, aber diese werden nicht als solche verwendet und ausgestellt, sondern lediglich als Material oder Form eingesetzt. Interessant an Grosvenors Werk ist, dass der Künstler während seiner inzwischen rund vier Jahrzehnte umfassenden Karriere jeden Umweg ausprobierte, um neue plastische Möglichkeiten zu entwerfen und dabei seinen Blick auf die Welt permanent zu befragen. Er hat, und dies unterscheidet ihn von einem Künstler seiner Generation wie Donald Judd, kein ästhetisches Programm entwickelt, das dem Werk eine

---

*Even in the early 20th century, the classical avant-gardes discussed the traditional art term, although installative art has been spoken of only since the 1970s. Since then, it has become possible to work inter-medially and experimentally (as well as to include the non-artistic reality) without giving up the autonomy of the artwork. This extends to replacing the artwork with a readymade object or even a thought.*

*The work of Robert Grosvenor exemplifies this development and is therefore highly relevant to the new installative production in art. His assemblages consist of several constituents that are both known and alien to us, reminding us of everyday things. Almost every element is especially made by the artist. Readymade components do exist, but are not used and shown as such, only as material or form. Interestingly, during the forty years of his career, Grosvenor always chose the long way when creating new sculptural possibilities, and thereby constantly questioned his view on the world. Unlike other artists of his generation such as Donald Judd, he did not develop an aesthetic program that would have established a rhetorical logic for the work*

innere sprachliche Logik verschafft und ihm selbst eine konstante Produktionspraxis ermöglicht hätte. Entsprechend ist Grosvenors Werk sehr schmal. Jedes Stück scheint spezifisch zu sein. Im Unterschied zur Minimal Art, deren ästhetisches Programm auf einer gesellschaftlichen und künstlerischen Utopie beruht und damit einen Wahrheitsanspruch verkörpert, zerbricht der Ganzheitsanspruch des Minimalismus im Werk Grosvenors. 1972 beispielsweise richtete er zwei je 9 m hohe Telefonmasten auf, nur um sie knapp über dem Boden abzubrechen und liegen zu lassen. Er sammelt, bearbeitet, verletzt, zerstückelt, fügt an und setzt zusammen. Seine frühen, in den sechziger Jahren geschaffenen Arbeiten bildeten einen Raum zwischen der realen Architektur und sich selber, die neueren Skulpturen werden um einen Raum herum gebildet, den sie selber herstellen. Dieser Raum ist Bestandteil des Werks und damit unzugänglich. Auf der Höhe der Zeit zu stehen, das meint bei Grosvenor, die visuelle Vielsprachigkeit der Gegenwart, die Gleichwertigkeit von populären Bildern und solchen der Hochkultur, die schiere Menge an Bildern und Dingen, ihre Verfügbarkeit also, aber auch die Auflösung von Kultur, Identität, damit von Orientierung und Sicherheit zu thematisieren, und zwar mit den Mitteln der Minimal Art, die das Kunstwerk ja als Instrument für die visuelle und körperliche Wahrnehmung begreift und sehr formbezogen ist.

---

*and allowed him a constant practice of production. Consequently, Grosvenor's oeuvre is not so extensive. Each piece seems specific. Where the aesthetic program of Minimal Art was based on a social and artistic utopia and therefore stood for a claim to truth, Minimalism's claim to totality fails in the work of Grosvenor. In 1972, he put up two 9m high telephone poles only to break them just above the ground and leave them there. He collects, processes, hurts, cuts, attaches, connects. His early works of the 1960s built a space between real architecture and themselves. His more recent works are built around a space that they create themselves. As it is a part of the work, this space remains inaccessible. Grosvenor uses the methods of Minimal Art, which was a very formal movement and understood the work of art as an instrument for visual and physical experience, to pick out contemporary visual multilingualism, the equality of popular and high-culture images, and the sheer volume of pictures and objects and their availability. But he also examines the disappearance of culture and identity, of orientation and safety, as central themes. In Grosvenor's work, this is what it means to be contemporary.*

Nun sind wir in der Gegenwart und bei den Arbeiten von Dagmar Heppner, Karin Hueber und Kilian Rütthemann angelangt. Heppner und Hueber arbeiteten vier Wochen lang in der Werkstatt des vor zwei Jahren verstorbenen Erich Hauser. Heppner und Hueber zeigten ihre Arbeiten auch in dieser großen Halle. Rütthemann installierte im Außenraum zwei Arbeiten aus Bauprofilen. Diese werden in der Schweiz dazu verwendet, während der öffentlichen Baubewilligungsverfahren Standort und Bauvolumen eines Bauprojekts anzuzeigen. Bei den von Rütthemann verwendeten Profilen handelt es sich um leichte Aluminiumrohre, die er selber handhaben und aufrichten konnte. Die kleinere der beiden Arbeiten bestand aus 4 Profilen, mit denen er ein Luftvolumen von 2 x 2 m Grundfläche und einer Höhe von 9,5 m aussteckte. Die Installation stand auf abfallendem Gelände. Rütthemann steckte die Profile so, dass diese topografische Eigenschaft des Geländes im angezeigten Volumen sichtbar blieb, und dadurch das Bild eines schiefen Turmes evokierte. Nicht weit von dieser Installation entfernt, vermochte er mit den auf einer Linie angeordneten Profilen die Vorstellung einer 30 m langen und 20 m hohen Wand zu schaffen, die sich zwischen den Stahlskulpturen Hausers hindurchzog und die monumentalen Werke überragte. Der große Park der Stiftung ist dicht mit den Stahlskulpturen Hausers bestückt. Rütthemann arbeitete hier mit

*Now we have reached the present and the works of Dagmar Heppner, Karin Hueber and Kilian Rütthemann. Rütthemann installed two works made out of construction profiles in the park. In Switzerland, these profiles are used to mark the place and volume of the project while planning permission is being obtained. The profiles Rütthemann used were light aluminium-tubes, which he could handle and put up himself. For the smaller work he used four profiles, inscribing a volume in the air that had a base area of 2x2m and a height of 9.5m. The installation stood on sloping terrain. The artist placed the profiles in a way that reflected this topographical quality in their volume, and evoked the image of a crooked tower. He also arranged a line of profiles reminiscent of a wall 30m long and 20m high, leading through Hauser's steel sculptures and overtopping the monumental works in the foundation's huge park. Rütthemann worked with the elasticity of the aluminium tubes, and took advantage of their lightness. The stakes bent like grass in the wind, because Rütthemann did not make them perpendicular. In space, his filigree works graphically hinted at the possibility of sculpture,*

der Elastizität der Aluminiumrohre. Der Künstler machte sich diese Eigenschaft der Leichtmetallprofile zu Nutzen. Die Stangen bogen sich wie Gräser im Wind, weil Rütthemann sie nicht ins Lot stellte. Seine filigranen Arbeiten deuteten im Raum sozusagen zeichnerisch die Möglichkeit von Skulptur an, ohne sie zu realisieren. Rütthemann mietete die Bauprofile, inzwischen werden sie wieder für ihren eigentlichen Zweck eingesetzt. Von Dagmar Heppner waren in der Metallwerkstatt sieben Arbeiten zu sehen. Als sie im Lager der Stiftung stöberte, stieß sie auf gebrauchte Aluminiumrahmen. Einer dieser quadratischen Rahmen zog ihre Aufmerksamkeit wegen eines braunen Kleckses auf dem eingerahmten Papier besonders auf sich. Dieser unabsichtlich entstandene Farbfleck bewog die Künstlerin, mit einem Pinsel Farbe auf Papiere zu spritzen. Aus diesen Zufallsbildern wählte sie eines aus, kopierte es mit Bleistift auf ein Aquarellpapier und kolorierte die Zeichnung mit dem Pinsel. Das gefundene Bild im Originalrahmen und das erzeugte Aquarell in einem identischen Rahmen bilden die Arbeit *Found and lost*. Ein aus einem Schulheft herausgelöstes liniertes Blatt Papier, das die Künstlerin als Ding in einem Rahmen ausstellt, heißt *Shanty*. Daneben hängen zwei schwarze Plastiken, die an Masken erinnern. Ein dreiteiliger Paravent, den sie mit violetten Stoffen bespannte, steht im Raum. Die kleine Holzpalette, deren Oberfläche gereinigt,

*without realising it. The artist rented the profiles, now they are used for their original function again. For four weeks, Dagmar Heppner and Karin Hueber worked in Erich Hauser's workshop. They also presented their work in this big hall. Heppner showed seven works in the metal workshop. Looking through the stores of the foundation, she found two used squared aluminium frames. One of them attracted her attention because of a brown stain on the old background paper. Starting from this, the artist painted several pictures of stains. She then chose one, copied the outlines of the stains on water-colour paper with pencil and coloured it. Together, the found picture and the produced water-colour in the metal frames formed the work Found and lost. A lined sheet of paper from an exercise book was shown as an object in a frame and titled Shanty. Two black sculptures reminiscent of masks were hung next to it. A three-fold paravent of cloth in three shades of violet divided the room like a screen. The artist cleaned, polished and sealed the surface of the small wooden palette, which now looks like a movable piece of floor and is called The remote part. A metal rack construction was attached to the*



poliert und versiegelt wurde, sieht nun aus wie ein Stück mobiler Fußboden und heißt *The remote part*. An der Wand hängt ein Metallregal, auf dem eine Holzplatte im Bildformat 50 x 70 cm liegt, die nicht befestigt ist. Die untere Fläche ist bemalt. Man kann sich unter das Regal stellen. Zu sehen, was über einem hängt, fällt äußerst schwer. Ein Bild? Ein Objekt? Ein Einrichtungsgegenstand? Das davor stehende Metallregal, ebenfalls vor Ort gefunden, hat sechs weiß lackierte Fachböden, von denen Heppner drei mit Farbe aus einer Dose besprühte. Sie behandelte das Regal wie einen Bildträger und stellte es danach als Bilderlager aus. Der unterste Boden ist weiß, in kleinem Abstand darüber hängt ein zweiter Fächer, dessen Bodenfläche mit Neonrot besprüht wurde, so dass die rote Farbe indirekt erscheint. Auf mittlerer Höhe folgen zwei weitere Elemente. Diesmal ist die obere Seite des vierten Fachbodens blau besprüht. Das dritte Paar hängt ungefähr auf Augenhöhe. Die beiden Flächen berühren sich beinahe. Die gut sichtbare Bodenfläche des unteren Elementes ist grün besprüht und das oberste umgekehrt eingehängt. Dagmar Heppner orientiert sich an Werkformen und Präsentationsmustern modernistischer Kunst, richtet ihre Arbeit aber inhaltlich anders aus. Sie thematisiert mit ihren Werken den privaten Raum in doppelter Hinsicht, als Innenraum im Gegensatz zum öffentlichen Raum und als persönlicher Raum.

16

*wall, holding a wooden shelf in the picture-size 50 x 70cm. The part facing down was painted. It was possible to stand under the shelf, but to see it from above was quite difficult. Was it a picture? An object? Or a piece of furniture? The metal shelving unit in front of this work was also found on-site, and three of its six white shelves were coloured with spray-paint. Heppner treated the shelf like a picture carrier and then showed it as storage for pictures. The bottom shelf was white, a small distance above it hung a second one, painted neon-red underneath, reflected by the white. Two more elements followed in the middle. The top side of the fourth shelf was covered with blue spray-paint. The third pair hung at approximately eye height. The two layers almost touched each other. The green-sprayed verso of the lower element was visible and the upper one was fixed upside down. Dagmar Heppner's work is close to the forms and patterns of presentation of modernist art, but the content of her work is directed differently. She focuses on private space in two ways, on the one hand it stands for an interior, opposing a public exterior, and on the other hand for a closed inner space. Her work creates room for thought*



Es wird ein Raum des Nachdenkens und der Stille entworfen. Möglichkeiten werden angezeigt, ungeschriebene Geschichten angedeutet und leere Systeme dargestellt. Sprach- und Realitätsverlust werden konstatiert und zugleich positiv als Bedingungen von Möglichkeit thematisiert. Es gibt nur, was zu sehen und dabei an Bedeutung mitenthalten ist. Karin Hueber arbeitete ebenfalls in der Metallwerkstatt. Ihre Installation besteht aus einer grossen rechtwinkligen Holzrampe und drei polierten Stahlkugeln. Die Rampenfläche ist aus gebrauchten Stellwandelementen zusammen-

gesetzt und wird von Holzstützen getragen. Die Stützen und die Plattenunterseite wurden roh belassen, die Bildseite ließ die Künstlerin in einem Spritzwerk mit einem satten Schwarz einfärben. Es gibt matte und glänzende Elemente. Man kann sich vor die Rampe stellen und sieht sich und den Umraum in den glänzend lackierten Flächen gespiegelt. Die matten Kompositionsteile absorbieren das einfallende Licht. Die Platte, deren Form in stark verkleinertem Maßstab den Hallengrundriss wiedergibt, scheint auf den Stützen

17

*and silence. It shows possibilities, indicates unwritten stories, and depicts empty systems. The artist presents the loss of language and reality, at the same time positively considering this as a possibility. Only what is visible, and the meanings potentially connected to it, exist. Karin Hueber also worked in the metal workshop. Her installation consisted of a large wooden ramp and three polished steel balls. The ramp was made of used wooden plates and carried by wooden stilts. The artist had the upper surface of the ramp coloured with black car varnish, while the stilts and the underside remained raw. Some areas were matt-finished, others shiny. The shiny parts mirrored the surroundings and the matt ones absorbed the light. The surface – in the shape of the workshop's scaled-down floor plan – seemed to rest on the stilts. The obtuse angle of the upper stilts suggested possible movement, as if the whole construction had just been erected, and was always threatening to crash. Three steel balls in different sizes mirrored the room, and their form hinted at the possibility of change. Together, these globes and the ramp formed a potential game unit. Somehow, this work announced something weird,*

zu lasten. Durch den flachen Winkel der oberen Stützen wird der Eindruck einer möglichen Bewegung erzeugt. Als ob die Platte erst gerade aufgerichtet würde und dabei abzugleiten drohte. Die drei unterschiedlich großen Stahlkugeln spiegeln den Raum ebenfalls und unterstreichen durch ihre Form das Potential zur Veränderung. Kugeln und Rampe bilden zusammen eine mögliche Spieleinheit. Es ist, als ob sich in diesem Werk Unheimliches, Erschütterndes ankündigen würde. Hier zeigt sich eine Parallele zu Grosvenor. Dieser entleerte 1987 einen Wohnwagen bis auf die Struktur, entfernte Decke und Stirnwand, bemalte alles schwarz und fügte Beine an. Es ist ein Haus, das seiner Funktion und Identität beraubt wurde.

Die aktuelle Minimalismuskritik, welche diese Ausstellung künstlerisch überzeugend vor Augen führt, verwendet bildentgrenzende, situative, kontextuelle und installative Verfahren, um dennoch wie die Minimal Art in erster Linie wieder das Sehen anzusprechen und Sichtbarkeit auch körperlich erfahrbar zu machen. Kunst und Leben bleiben dabei gesonderte, aber ausdrücklich aufeinander bezogene Bereiche. In diese Richtung weisen seit den neunziger Jahren eine ganze Reihe von Künstlerinnen und Künstlern, von denen lediglich Rita McBride und Heimo Zobernig erwähnt seien. Sie haben ein Feld vorbereitet, auf dem sich die Jüngeren nun zu bewegen beginnen.

*uncanny and shocking. Here there is a parallel to Grosvenor who, in 1987, emptied a caravan, removed its ceiling and front wall, painted everything black and attached some legs – a house that had lost its function and identity.*

*The present critique of Minimalism, evidently present in this exhibition, uses situational, contextual, installative methods, deconstructing the borders of the picture, but still attracting our visual senses and turning visibility into a physical experience. Art and life remain separate but related fields. Since the 1990s, many artists have taken this direction, of which only Rita McBride and Heimo Zobernig should be mentioned here. They prepared the ground for the younger artists to start moving on their own.*

20 Kilian Rüthemann

**Ohne Titel** 2006, Zwei Installationen aus Aluminiumrohren (ø 7 cm, 4 Stangen à 10 m, 4 à 20 m Länge), 2 x 2 x 9.5 m und 30 x 20 m















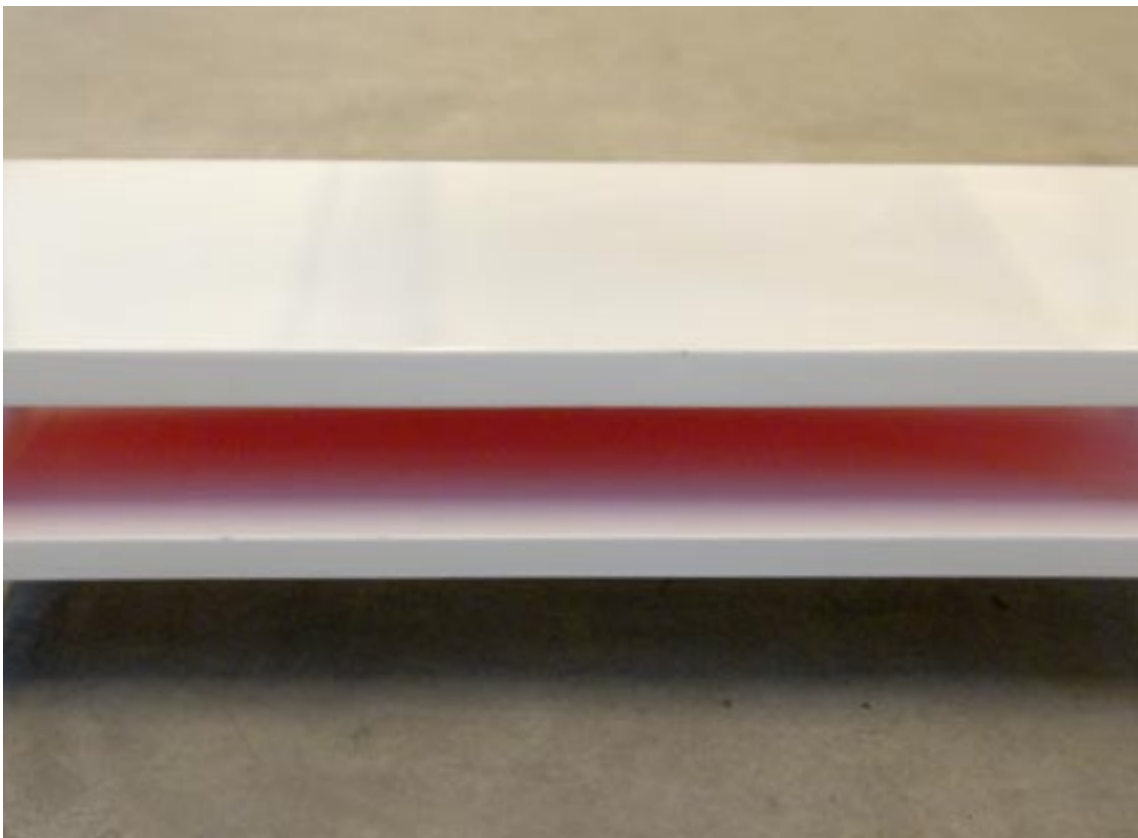




**Gimme shelter** 2006, Regalschienen, Holz, Farbe, 50 x 70 x 186 cm

**Zwei** 2006, Plastilin, schwarze Farbe, Höhe ca. 20 cm

**Ohne Titel** (Detail) 2006, Metallregal, Farbe, 38 x 83 x 180 cm





**Ohne Titel** 2006, Holz, Stoff, 1.66 x 2.24 m

**The remote part** 2006, Holz, versiegelt, 63 x 88 cm









**Silent Surroundings** 2006, Holzlatten, gebrauchte Platten, Autolack matt und glänzend, 4.20 x 7.00 x 3.20 m, Edelstahlkugeln ø 30, 25, 20 cm









**Dagmar Heppner**

- 1977 geboren / born in Hamburg (D)
- 1997 – 2000 Muthesius - Schule für Gestaltung und Kunst / University of Art and Design, Kiel
- 2000 – 2001 Praktikum / internship, agps.architecture, Zürich
- 2001 – 2002 Hochschule für Gestaltung und Kunst / University of Art and Design, Zürich
- 2002 – 2004 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Institut Kunst / Academy of Art and Design, Art Institute, Basel

**Einzelausstellungen / Solo Exhibitions**

- 2006 Lust, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil (mit Karin Hueber, Kilian Rüthemann)  
Sticks & Stones, Vrits, Basel (mit Karin Hueber)
- 2005 Ni fleurs, ni couronnes, Kunsthau Baselland, Muttentz
- 2004 and, Schalter, Basel (mit Martin Hoener)

**Ausstellungsbeteiligungen / Group Exhibitions**

- 2006 Regionale 7, Kunsthau Baselland, Muttentz  
Showroom 1, Bollag Areal, Basel  
iaab Choices – Unterwegs zur Arbeit, Kunstraum Riehen  
Tauschgeschäft, Galerie Eva Winkeler, Frankfurt  
Speed, staubkohler Galerie, Zürich
- 2005 regionale 6, Galerie Stapflehus, Weil am Rhein
- 2004 Ahøj Ostrava, Claragraben 131, Basel  
facts are stupid things, Staub gfkz\*, Zürich
- 2003 work which could be mine, Galerie Barbara Holstein, Paris  
Regionale 4, Kunsthau Baselland, Basel

**Auszeichnungen / Awards**

- 2006 Werkstattpreis Kunststiftung Erich Hauser  
(mit Karin Hueber, Kilian Rüthemann), Rottweil (D)
- 2005 Cité Internationale des Arts Paris, iaab Atelierstipendium  
Nomination Kunstpreis der Nationalversicherung

**Ausstellungsorganisationen / Organisation of exhibitions**

- Karin Hueber, Dagmar Heppner, Kilian Rüthemann
- 2005 Enough Room For Space, part 2, temporäres Ausstellungsprojekt in den Räumen der Filiale Basel (mit Noëlle Pia und Maja Wismer)
- 2004 Ausstellungsraum Schalter, Basel, Gründung, Programm und Organisation  
Schalter am Cart Off Space Rendez-Vous während der KUNST 04, Messe Zürich  
Schalter an der Regionale 5, Kunsthalle Basel

## Karin Hueber

1977 geboren / born in Zwingen (CH)  
lebt und arbeitet / lives and works in Basel und / and Rotterdam (NL)

1993 – 1997 Ausbildung zur Hochbauzeichnerin / education as tracer

1997 – 1998 Vorkurs, Schule für Gestaltung, Basel / School of Art and Design, Basel

1998 – 2001 Ausbildung zur Goldschmiedin / education as goldsmith

2002 – 2005 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Institut Kunst /  
Academy of Art and Design, Art Institute, Basel

### **Einzelausstellungen / Solo Exhibitions**

2006 Lust, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil (mit Dagmar Heppner, Kilian Rüthemann).  
Sticks & Stones, Vrits, Basel (mit Dagmar Heppner)

2004 no more, Schalter, Basel (mit Dirk Kreckler)

### **Ausstellungsbeteiligungen / Group Exhibitions**

2006 Regionale 7, Kunst Raum Riehen  
iaab Choices – Unterwegs zur Arbeit, Kunstraum Riehen  
Showroom 1, Bollag Areal, Basel.

Parallax, Stichting Kaus Australis, Rotterdam (NL)

2005 Regionale 6, Kunsthalle Basel

Diplomausstellung, Kunsthaus Baselland, Muttenz

2004 cart 1, Messe Zürich

2003 Regionale 4, Projektraum M54, Basel

### **Auszeichnungen / Awards**

2006 Stichting Kaus Australis, Rotterdam (NL), iaab Atelierstipendium.  
Werkstattpreis Kunststiftung Erich Hauser  
(mit Dagmar Heppner, Kilian Rüthemann), Rottweil (D)

### **Ausstellungsorganisationen / Organisation of exhibitions**

Karin Hueber, Dagmar Heppner, Kilian Rüthemann

2005 Enough Room For Space, part 2, temporäres Ausstellungsprojekt  
in den Räumen der Filiale Basel (mit Noëlle Pia und Maja Wismer)

2004 Ausstellungsraum Schalter, Basel, Gründung, Programm und Organisation  
Schalter am Cart Off Space Rendez-Vous während der KUNST 04, Messe Zürich  
Schalter an der Regionale 5, Kunsthalle Basel

## Kilian Rüthemann

1979 geboren / born in Bütschwil, St.Gallen (CH)

1995 – 1996 Vorkurs, Schule für Gestaltung / School of Art and Design, St.Gallen

1997 – 2002 Lehre und Arbeit als Steinbildhauer / education and work as sculptor

2002 – 2005 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Institut Kunst /  
Academy of Art and Design, Art Institute, Basel

2006 Praktikum / internship Point de vue – audiovisuelle produktionen, Basel

2006 Vrits, Basel, Ausstellungsraum und Verkaufsplattform, Initiation und Leitung /  
exhibitionspace and salesplatform, foundation and organisation  
(mit Emil Klein)

### **Einzelausstellungen / Solo Exhibitions**

2007 Flatland, Kunsthaus Baselland, Muttenz

2006 Lust, Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil (mit Dagmar Heppner, Karin Hueber)

2005 The Object, Platfon, Basel

2004 White Wedding, Schalter, Basel (mit Florian Germann)

### **Ausstellungsbeteiligungen / Group Exhibitions**

2006 Regionale 7, Kunsthalle Basel

2005 Regionale 6, [plug.in], Basel

2004 Schweizer Durchschnitt, Salon Beige, Berlin

2003 Heimspiel - Ostschweizer Kunstschaffen, Kunsthalle St.Gallen

2002 Wildwechsel, in der Altstadt und Bahnhofstrasse Wil SG

### **Auszeichnungen / Awards**

2007 Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul (TR), iaab Atelierstipendium

2006 Werkstattpreis Kunststiftung Erich Hauser  
(mit Karin Hueber, Dagmar Heppner), Rottweil (D)

### **Ausstellungsorganisationen / Organisation of exhibitions**

Karin Hueber, Dagmar Heppner, Kilian Rüthemann

2005 Enough Room For Space, part 2, temporäres Ausstellungsprojekt  
in den Räumen der Filiale Basel (mit Noëlle Pia und Maja Wismer)

2004 Ausstellungsraum Schalter, Basel, Gründung, Programm und Organisation  
Schalter am Cart Off Space Rendez-Vous während der KUNST 04, Messe Zürich  
Schalter an der Regionale 5, Kunsthalle Basel

Dieser Katalog entstand anlässlich des Werkstattpreises 2006, der von der Kunststiftung Erich Hauser in Zusammenarbeit mit Prof. Jürg Stäuble von der Fachhochschule Nordwestschweiz, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Institut Kunst, vergeben wurde.

This catalogue is published in conjunction with the award 2006 given by the Erich Hauser foundation in collaboration with Professor Jürg Stäuble from the University of Applied Sciences Northwestern Switzerland, Academy of Art and Design, Art Institute.

Herausgeber / Editor: Kunststiftung Erich Hauser

Autoren / Authors: Roman Kurzmeyer, Heiderose Langer

Organisation und Katalogredaktion / Organisation and catalogue editing: Heiderose Langer

Übersetzungen / Translations: Dagmar Heppner

Lektorat / Copy editing: Rowena Joy Smith (engl.)

Gestaltung / Design: projektpartner, Stuttgart

Fotos / Photographs: Jochen Benzing, Dagmar Heppner, Karin Hueber, Kilian Rütthemann

Porträt / Portrait E. Hauser: Rolf Schroeter

Druck / Print: Straub Druck + Medien, Schramberg

---

## 48 Impressum

Für die großzügige Unterstützung der Ausstellung und des Kataloges danken wir /  
We would like to extend our sincere thanks for supporting the exhibition and the catalogue to

**AESCULAP®**



Kunststiftung Erich Hauser

Saline 36

D-78628 Rottweil

Tel +49 (0) 280018 0

Fax +49 (0) 280018 34

Kunststiftung.erichhauser@t-online.de

www.erichhauser.de