

**ACC**  
.....  
**DIE**  
.....  
**FRÜHEN**  
.....  
**JAHRE**  
.....  
**1988 > 2011**

Gewidmet

Günther Zorn  
(1938 – 1995)

Dr. Herbert von Hintzenstern  
(1916 – 1996)

Johannes Gross  
(1932 – 1999)



Marcello Codace: **Monoblocks** (Ausstellung «Die Kunst erlöst uns von gar nichts»), 2006.

# ACC DIE FRÜHEN JAHRE

ACC

Gefördert durch den  
Fonds Neue Länder der

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES



**44 GRUPPENAUSSTELLUNGEN..... 012**

**41 EINZELAUSSTELLUNGEN..... 268**

**20 SEITENSPRÜNGE..... 422**

**18 AUSSTELLUNGEN DES  
ATELIERPROGRAMMS ..... 518**

**ENGEL SEI DER MENSCH ..... 007**

**AUSSTELLUNGSINDEX ..... 592**

**QUELLEN | DANK | IMPRESSUM ..... 600**



ENGEL  
.....  
SEI  
.....  
DER  
.....  
MENSCH ...  
.....

... Hilfreich und gut! Goethe auf Abwegen, *Das Göttliche* als Initialereignis und irdische Engel als rettende Dauerhelden – am Weimarer Burgplatz, im Windschatten des Dichturfürsten, ist schon seit unserer Hausbesetzung zur Nutzung als Wohnquartier im Oktober 1987, spätestens aber seit dem 14. Dezember 1988 alles etwas anders. Aus vollen Kehlen tönte damals *Macht hoch die Tür, die Tor' macht weit!* aus dem Hause Nummer Eins: ein öffentliches Weihnachtsliedersingen signalisierte mit jenen Worten, dass es sich bei diesem von nun an um ein aufgeschlossenes Haus handeln würde. Der Beginn einer Traumarbeit, die seither über mehr als zwei Jahrzehnte – *Die frühen Jahre* – Tausenden von Künstlern und Veranstaltungen, 200 Ausstellungen und Zehntausenden von Besuchern Hort und Herberge bot – als Galerie und Kulturzentrum, Künstlerresidenz und Gasthaus, Hotel und bald auch als Goethemuseum.

Die vorliegende Kunstfibel möchte Ihnen unsere Welt vorstellen und wie wir die Welt nach Weimar holten. Sie möchte die Welt unserer wichtigsten Ausstellungen rekonstruieren, in der Tradition einer 1992 begonnenen publizistischen Reihe bündelnd aufzeigen, was in den letzten zwanzig Jahren am Weimarer Burgplatz passierte. Sie möchte aus dem Blick zurück einen Blick in die Zukunft wagen, um Ihnen und uns zu verdeutlichen, welchen Stellenwert ein Kunst- als Möglichkeitsraum in unserem Leben spielen kann.

Vor allem aber möchten wir SIE mit diesem Buch als ENGEL unserer Initiative gewinnen, damit aus den frühen auch blühende und reife Jahre werden.

365-TAGE-ENGEL sind besondere Menschen, weil sie engagiert und gezielt aus eigener Grundüberzeugung um die Wichtigkeit der steten Entwicklung freier Kunst und Kultur einen Euro am Tag spenden, der dem dauerhaften Erhalt unseres Kunsthauses zugute kommt. Nichts wünschen wir uns mehr, geneigte Leserin, geneigter Leser, als Sie in den Bund der 365-TAGE-ENGEL aufnehmen zu dürfen – und bitten mit diesem Kompendium um Ihr partnerschaftliches Wohlwollen, Ihren unterstützenden Beistand, Ihre fördernde Hand. Dann bleiben auch künftig unsere Möglichkeiten, eigenständig und eigenverantwortlich Kunst zu produzieren, zeigen und vermitteln, prinzipiell unendlich.

Seit seinen frühen Jahren möchte das ACC eine Plattform für Kommunikation und Austausch, Entwicklung und Produktion, Kultur und Kunst sein. Aus Themenparties wurden Ausstellungen über Trümmerfrauen, mit Milchtüten, Postkarten oder Comics, dann Gemälden, Fotografien oder Skulpturen. Nach dem politischen Umbruch 1989 und unserer Kulturmeile '90 konnte das Haus für 8.700 Mark der DDR erworben und das Kunstaustellungsprogramm weiterentwickelt werden, dessen gewachsenen inhaltlichen Aufbau das Buch aufnimmt:

Mit den themenspezifischen, oft international besetzten **GRUPPENAUSSTELLUNGEN** beginnt der Überblick. Abgelöst werden sie von nicht selten retrospektiven **EINZELAUSSTELLUNGEN** – oft mit Künstlern aus Thüringen und Sachsen (deren jeweils erste ACC-Ausstellung dabei für die zeitliche Einordnung in dieser Rubrik ausschlaggebend ist). Geht das ACC fremd, um

andernorts mit Partnern Ideen umzusetzen, erfahren Sie davon im Kapitel **SEITENSPRÜNGE**, das auch auf die seit 2002 bestehende Zusammenarbeit mit dem Kunstraum HALLE 14 in der Leipziger Spinnerei eingeht. Schließlich gipfelt ein seit 1994 jährlich themengebunden und mit der Stadt Weimar als Partnerin betriebenes Artist-in-Residence-Programm in den **AUSSTELLUNGEN DES ATELIERPROGRAMMS** mit Werken der jeweiligen Stipendiaten. Die wichtigsten Ausstellungen aus diesen vier Bereichen sind im Buch chronologisch aufgeführt, an dessen Ende Sie einen Index *aller* ACC-Ausstellungen finden.

Die spiegelten Themen wie Arbeit, AIDS, Angst, Bauhaus, Baumhaus, Engel, Faust, Glück, Ironie, Kunstfehler, Landschaft, Lust und Liebe, Müll, Stillstand und die Zwiebel, Dinge wie das Außen, Humane, Ideale, Göttliche, Reisen, Sammeln, Studieren und das Unbestimmte, Disziplinen wie Architektur, Design, inszenierte Fotografie und Videokunst, Persönlichkeiten wie Bach, Goethe, Herder, Klee und Wieland, Städte wie Accra, Barcelona, Berlin, London, Riga, Tokio und Toronto, Länder, Regionen und Kontinente wie Australien, China, die DDR, Europa, Großbritannien, Japan, Mittelasien, Südamerika, die USA und selbst den Weltraum.

Wir möchten der Stadt Weimar, dem Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und vor allem der Kulturstiftung des Bundes, ohne die das aus Mitteln des Fonds Neue Länder finanzierte vorliegende Buch nicht existieren würde, aufrichtig danken. Wir möchten aber auch all jenen Dank sagen, die uns bisher, ob als 365-TAGE-ENGEL oder Kunstvereinsmitglied,

geholfen und die Treue gehalten haben. Auf Weimarpreis, Kulturpreis des Freistaates Thüringen oder Preis der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine sind wir stolz, sie bieten aber keine Sicherheit für unser langjähriges Fortbestehen. Es ist das dauerhafte Engagement des Einzelnen, der Gruppe, der Institution, die nachhaltige Unterstützung von Stadt, Land und Bund, die unsere Kunst- und Kulturinitiative schützt.

Gewidmet ist das Buch drei Freunden und Förderern unseres Vereins, die sich vor ihrem Ableben auf jeweils individuelle Art um das Wohl unserer Initiative verdient gemacht haben. Dem Arbeiter Günther Zorn, unserem ehemaligen Mitbewohner, der sich am 23. März 1989 im Galeriegästebuch mit der Prophetie verewigte *«Mit Euren Ideen wird unser Haus Goethes bester Wohnsitz werden!»* Dem Kirchengeschichtler Dr. Herbert von Hintzenstern, der am 28. August 1991 jene Gedenktafel einweihte, die davon zeugt, dass Goethe von 1776-77 im heutigen ACC seine erste Weimarer Wohnung hatte, und am 6. Juli 1991 im selben Buch seinen Auftrag an uns schriftlich fixierte: *«Im ACC wird die Achse der Weltkultur geschmiedet!»*. Und dem Journalisten Johannes Gross, der uns in seiner Weimarpreis-Laudatio dringend empfahl, *«neben der Kategorie der (ENGEL) auch die der (ERZENGEL) einzurichten, die es ja im Himmel gibt. Die müssen dann den zehnfachen Betrag erlösen. Wenn Sie davon schon mal hundert haben – es ist etwas mehr, als die Bibel als Erzengel aufzählt, aber warum sollen Sie die Bibel nicht übertreffen –, dann haben Sie schon die Versorgung, auf die Sie abstellen.»*

Frank Motz

Vortrag Harald Lesch im Xu Tians Installation: **Jiu Yue Jiu De Jui** (Kunstfest-Weimar-Ausstellung «Unsere. Disastro.», 2008).



**GRUPPEN-**

---

**AUSSTEL-**

---

**LUNGEN**

---

---



# PHOTOGRAPHIE AM BAUHAUS 1991

Gertrud Arndt (DE) | Theo Ballmer (CH) | Katt Both (DE) | Marianne Brandt (DE) | T. Lux Feininger (US) | Werner David Feist (DE) | Louis Held (DE) | Grit Kallin-Fischer (DE) | Heinz Loew (DE) | Hannes Meyer (CH) | Lucia Moholy (GB) | Hajo Rose (DE) | Joost Schmidt (DE) | Lotte Stam-Beese (NL) | Hans Volger (DE) u. a.

19. Mai bis 22. Juni 1991

Kunstfest Weimar

Offiziell nahm die Fotoklasse von Walter Peterhans (1897 – 1960), vorrangig konzipiert für Werbung und Design, erst 1929 in Dessau ihre Arbeit auf, faktisch aber war das neue Gestaltungsmedium bereits am Bauhaus in Weimar längst präsent. Spätestens seit 1923, als László Moholy-Nagy das Kreativpotenzial der Weimarer Kaderschmiede verstärkte, setzten Meister und Schüler vermehrt die Kamera zur Gestaltung und Dokumentation ein. Es entstanden einzigartige Belege über Leben, Lernen und Wohnen einer außergewöhnlich schöpferischen Gruppe von Menschen – geplante Schnapshots. Vor allem solche «Kopfschüsse» aus der Frühzeit des Bauhauses und herausragende Beispiele künstlerischer und experimenteller *Photographie am Bauhaus* wurden in der Kunstfest-Ausstellung gezeigt, 51, teils noch nie öffentlich ausgestellte Originalabzüge, zusammengestellt von der Kölner Galerie Rudolf Kicken (seit 2000 Galerie Kicken Berlin) mit dem Kunstfest-Kuratoriumsvorsitzenden Johannes Gross und dem Privatsammler Manfred Schumacher. Lucia Moholy (1894 – 1984) war nach Abschluss einer Lehre im stadtdansässigen Atelier Eckner die einzige ausgebildete Fotografin am Weimarer Bauhaus und schuf mit ihren Arbeiten den Grundstock für die ersten Veröffentlichungen an der



Hajo Rose: Selbstporträt, 1932, mit Ausstellungsgrästen.

Schule. Ihre Porträts, Objektfotos und Gebäudeserien waren Meilensteine in der Nutzung der Kamera für künstlerische Zwecke. Später gab sie mit Peterhans Kurse in Leipzig und Dessau. Nach ihrer Londoner Emigration ging ihr Negativarchiv im Krieg verloren – einige erhaltene Originalabzüge waren im ACC präsent.

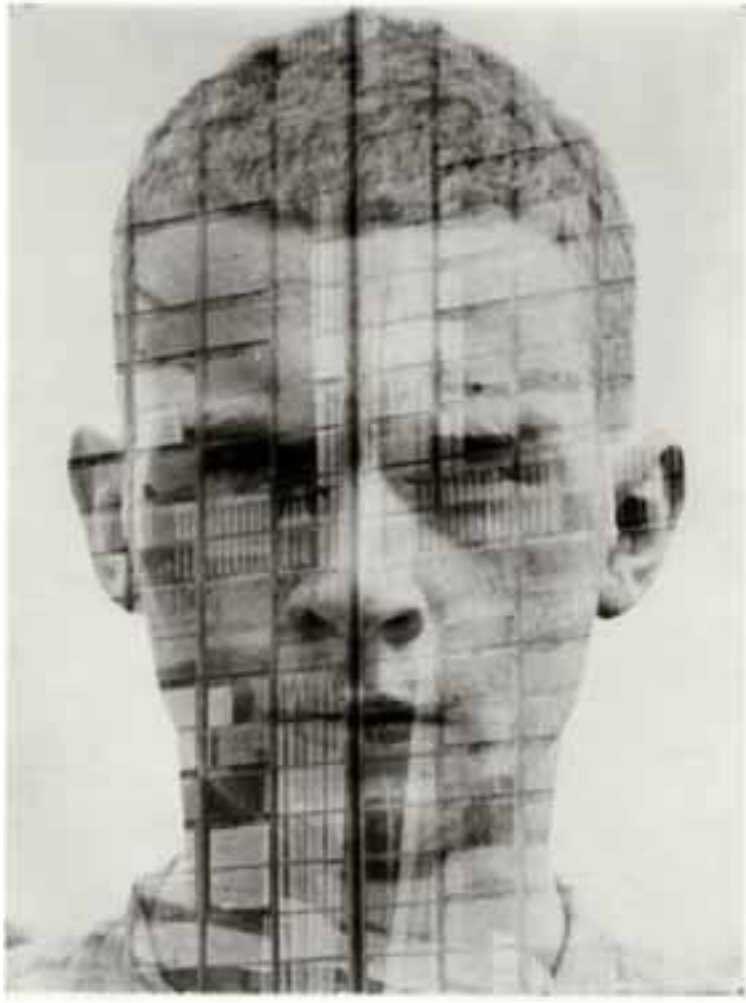
Ähnlich wie sie arbeitete Heinz Loew (1903 – 81) nach der Emigration in London als Fotograf und Designer. In der plastischen Werkstatt unter Joost Schmidt entstanden zahlreiche seiner Aufnahmen von experimentellen Körpern, die eine fast magische Plastizität erreichten. T. Lux Feininger (geb. 1910), am Bauhaus aufgewachsener jüngster Sohn des Meisters Lyonel und Liebhaber ungewöhnlicher Perspektiven, machte eine Vielzahl dokumentarischer Gruppenbilder, aber auch Bühnenfotos und Aufnahmen der Bauhauskapelle, deren begeistertes Jazzmitglied am Banjo er war. Oft mit sehr einfachen Kameras tauchten die Photographen mittels Doppelbelichtung, Montage (Hajo [Hans-Joachim] Rose: **Selbstporträt**), raffinierter Beleuchtung und brillanter Motivwahl (Katt Both: **Atikah Zigaretten**) in ungeahnte künstlerische Welten. Lotte Stam-Beese (1903 – 88), nach ihrer Zeit am Bauhaus Architektin in Moskau und Rotterdam, hinterließ experimentierfreudige, feinsinnige Bilder mit konstruktivistischen Elementen, die sich schrittweise vom Objekt befreiten – mit der unmittelbaren Wiedererkennbarkeit des abgelichteten Gegenstands wird spätestens hier künstlerisch gebrochen. Auch die Stillleben (**Komposition mit Kugelformen**), Lichtstudien und Porträts von Grit Kallin-Fischer (1897 – 1973) und Hannes Meyer (1889 – 1954) sind aus dieser Ästhetik komponiert.

Trotzdem ließ wohl eher der künstlerische Spieltrieb der Bauhäusler viele dieser Aufnahmen entstehen. So schreibt Werner David Feist, als Schüler bei Joost Schmidt und Walter Peterhans von 1927 – 30 am Bauhaus und nach dem Krieg Lehrer für Design in Kanada: «Worauf ich aus war (in der Photographie), war das Experiment mit dieser relativ neuen und sich ständig verfeinernden Technik. Das Experiment, das Ertasten der Grenzen, das Aufbrechen der Gesetze und Regeln, um neue Bereiche zu entdecken – das war der alles beherrschende Geist am Bauhaus. Im heutigen Sprachgebrauch hieße das wohl: Wir waren Nonkonformisten.»



Katt Both: **Atikah Zigaretten**, 1930 – 31.

Hajo Rose: **Selbstporträt**, 1932.



Eröffnung der Ausstellung (von links: Manfred Schumacher, Priska Pascher von der Galerie Rudolf Kicken, Frank Motz, Norbert Meyn).



Gesprächsrunde in der Ausstellung.



Helga Wachter vis-à-vis von Grit Kallin-Fischer: **Freddo**, 1928.



# GRENZLÄNDER – BORDERLANDS 1991

Paul Eachus | Margaret Harrison | Monica Ross | Pam Skelton | Pete Smithson (alle GB)  
Co-Kurator: Norbert Meyn (Weimar)

24. August bis 13. September 1991 Europäische Kulturwerkstatt Schloss Ettersburg

Während eines ACC-Besuchs am Londoner Central St. Martins College of Art and Design, damals die größte Kunstschule Europas, wurde die Idee zur Beteiligung Londoner Künstler an der 2. Europäischen Kulturwerkstatt Schloss Ettersburg geboren, die 1991 unter dem Motto «Eine Brücke nach Osten» stand. Die Grenzen Europas veränderten sich äußerlich mit atemberaubender Geschwindigkeit, ihre Auflösung in Osteuropa hatte Begegnungen möglich gemacht, innerhalb brauchten wir Europäer aber wesentlich länger, um Grenzen durchlässiger zu machen und abzubauen, wofür Kunst eine Vermittlungsposition einnehmen kann. Inhaltliche Ausrichtung der Ausstellung war es, Grenzbereiche zwischen Menschen und Systemen auszuloten, Denkanstöße und Reflexionen zu Bewegungen und Auflösungen von geografischen und menschlichen Grenzen, zur Annäherung und Begegnung mit der Sprache von Installationen, Fotocollagen, Gemälden, Faxmaterialien und Skulpturen als stofflicher Grundlagen für die Kulturwerkstatt zu ermöglichen. Dabei sollten die fast ausschließlich für diese Ausstellung produzierten Arbeiten, deren Künstler ihr Interesse an der gemeinsamen Schnittmenge von Sozialem, Politischem und Kulturellem in der Kunstproduktion miteinander teilten, weder Report noch Leistungsschau über diese Künstler abliefern, sondern ein Stück Arbeit auf den Betrachter zu, der selbst Grenzen und deren Bewegungen wahrnehmen und verändern möge. Schon wegen ihrer geografischen Lage fühlen sich die Briten oft als Beobachter des (europäischen) Geschehens, das doch den ganzen Kontinent betrifft und sie mit einschließt. Aus der Tradition



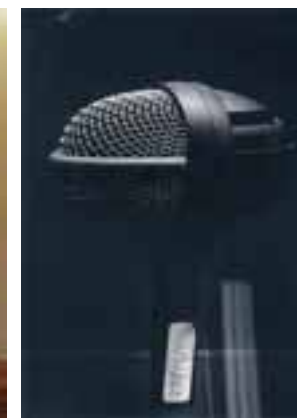
heraus international orientiert und um aktuelle Inhalte bemüht, sind zahlreiche britische Künstler Vorkämpfer für ein globales Gewissen. Die Kunstprofessoren der Central St. Martins Academy hatten in den Jahren zuvor einen für England und Europa neuartigen kunstpädagogischen Kurs «Fine Arts and Critical Practice» entwickelt (zehn seiner Studenten kamen mit nach Weimar), der künstlerisch-handwerkliche Ausbildung und Arbeit in öffentlichen Anwendungsbereichen unmittelbar verbindet. Dessen Lehrerkollegium würde sich mit Freude bei der Akquise von Informationen und Vermittlung internationaler Kontakte zur Bildung einer Kunstfakultät der Weimarer Hochschule für Architektur und Bauwesen einbringen, was uns im ACC ins Träumen über eine Multimediaschule mit Malerei, Grafik, Design, Architektur, Film und Performing Arts gerieten ließ. Die Installation **Neither loafs nor fishes** (Weder Laibe noch Fische, 1991) war Monica Ross' Reaktion auf den Nahrungsnotstand in den kurdischen Flüchtlingslagern. Gebettet auf feinem grauem Pulver, das an Urnenasche erinnerte, waren 100 Brotlaibe, in Leinentuch eingeschlagen, auf den Galerieboden gereiht. Dies ließ die Anmutung einer Hundertschaft gewickelter, regloser Babys entstehen, was den täglichen kurdischen Säuglingssterbefällen entsprach. Die starre Ordnung wurde gebrochen, weil sich aufgrund der unterschiedlich schnellen Austrocknung der Brote die individuellen, blaugrau-uniformen Leinenhüllen verschieden schnell um Nuancen verfärbten. Der Werktitel spielte auf die biblische Geschichte der Speisung der 5.000 (mit Gerstenbrot und Fischen) an. Pam Skeltons Werke kreisen untersuchend um Geografien, Historien und Identitäten, aber auch um Abwesenheit von Geschichte und Erinnerungsverlust in den (Stadt-)Landschaften Nachkriegseuropas, deren längst begrabene, verborgene, vergessene Ereignisse durch Skeltons Arbeit in der Gegenwart wieder auftauchen. In **Untitled** (1991) bezog sie zwei Archivfotos ein – eines, das sie selbst abbildet, 1952 als Kind mit Mutter und Großmutter Hand in Hand auf einer Promenade des englischen, viktorianischen Seebads St-Annes-on-Sea entlang spazierend. Das zweite Foto, aufgenommen ca. 1942 im Warschauer Ghetto, zeigt eine Mutter mit ihrem Kind, die an einem reglos auf dem Straßenpflaster liegenden jungen Mann vorbei gehen. Daneben präsentierte



Pam Skelton: **Untitled**, 1991.



Margaret Harrison: **Untitled**, 1991.  
Pete Smithson: **o.T.**, 1991.



Paul Eachus: **Untitled**, 1991.

Skelton eine Serie von sechs Gemälden, auf denen die Familienmitglieder beider Fotos gemeinsam zu sehen waren: Das Kind aus dem Warschauer Ghetto und die Künstlerin als Kind hielten sich z. B. an den Händen, und auch ihre Mutter hielt die Hand des Kindes aus dem Ghetto. Die Arbeiten von Paul Eachus setzten sich aus zwei radikal verschiedenen Medien zusammen, Malerei und Fotografie. Die Malerei war bewusst «malerisch» gehalten, Schichten verschieden weißer Ölfarbe gaben der Oberfläche seiner Blätter eine reiche Textur, die an das Erscheinungsbild einer oftmals gestrichenen Wand heranreichte, vielleicht die Wand eines Hauses, in dem viele Menschen lebten, kamen und gingen, ihre Spuren und Graffitis an den Wänden hinterließen. Die gemalten Teile suchten ihren Ursprung in den Überresten der Berliner Mauer, die fotografierten Teile zeigten Sets von Hochfrequenzmikrofonen, wie sie in Aufnahmestudios verwendet werden. Die Arbeiten untersuchten die Spannung zwischen Malerei als einer Hauptströmung der Kunstpraxis und Fotografie, die hier Kunst- oder Dokumentarfotografie sein konnte, sie nahmen aber auch Bezug auf die Aktivität des Überwachens. Beide Techniken koexistierten hier nicht komfortabel nebeneinander, sondern ihre Kombination schien eher unpassend, gespalten, entzweit, zerstörerisch, ähnlich dem aufdringlichen Charakter jeglicher Überwachung. Pete Smithsons Skulpturen von Händepaaren, geformt aus Wachs und in doppelter Lebensgröße, deuteten menschliche Aktivität an, traten mit geometrischen Formen, Räumen, Gebäuden oder gezeichneten Objekten innerhalb und außerhalb der Galerie in Beziehung. Oft war es jedoch die lediglich angedeutete Anwesenheit, also bildliche Abwesenheit eines Umfelds, die, mehr als das Angebot eines kompletten Arrangements, eine Spannung hervorrief, die so wichtig war wie die Objekte selbst – wie jenes leere Dialogfeld zwischen einem gemalten Schlüssel und den empfangsbereiten Händen an der Bastille des Weimarer Stadtschlusses oder des ehemaligen Hotels Zum Erbprinzen. Margaret Harrison steuerte eine Wandinstallation bei, die auf neunzehn, im ausgefüllten Kreisrund angeordneten Faxpapierseiten Schattenrisse von Laubblättern mit Statistiken aus Printmedien, z. B. zu den Marktanteilen von «Weltkonzernen» oder zum Marktwert deutscher Gemälde, miteinander kombinierte.





# STERNE AUS GUGGING

1993

.....  
Johann Fischer | Johann Garber | Johann Hauser | Franz Kamlander | Franz Kernbeis |  
Fritz Kollers | Johan Korec | Heinrich Reisenbauer | Arnold Schmidt | Philipp Schöpke  
| Oswald Tschirtner | August Walla (alle Haus der Künstler, Gugging, AT)

20. Juni bis 27. Juli 1993

17. Januar bis 23. Februar 1997 | Ein Mensch, der erdrückt wird  
.....

August Walla, Einzelgänger, Gesamtkünstler, Aktionist, ist der vielseitigste unter den Guggingern, legt Zeichen in die Landschaft, bemalt Bäume und Straßen, erfindet Texte von großer poetischer Dichte. Er hat sich seine eigene Welt geschaffen, die oft mit geheimnisvollen Emblemen chiffriert ist, Auseinandersetzungen mit der eigenen Geschlechtsidentität, der katholischen Religion, mit Politik – **ÖVP KPÖ SPÖ** (1992) – und Umwelt zur Sprache bringt und sein Lebensinhalt wurde. In seinen Werken identifiziert er sich nicht nur mit Göttern, mit dem Teufel oder «Hitler-Sohn», sondern erzählt von der eigenen Umwandlung vom «Nazimädchen» zum «Kommunistendoppelknaben». Ein **Schwimmender Glücklicher Kleiner Teufel, Badet im Monat** (1991) gab Rätsel auf.

Die Zeichnungen von Franz Kernbeis wirken, als ob sie aus der Steinzeit stammten und in Fels gehauen wären. Meist sind es einzeln dargestellte Gegenstände – wie in **Baum** (1989) und **Blumen** (1989) –, Figuren und Tiere, die ohne Perspektive komponiert wurden.

Heinrich Reisenbauers Kompositionen sind, wie die Blätter **Autos** und **Rodel** (beide 1991) sofort erkennen lassen, in geometrischer Anordnung gezeichnete, serienmäßig einförmige, Ordnung, Gleichmäßigkeit und Genauigkeit betonende, sich stets wiederholende Motive ausgewählter Alltagsgegenstände (Regenschirme, Unterhosen, Sonnen, Flaschen).



Der Zeichner und Kolorist Johan Korec ist bekannt für seine intimen und ausdrucksstarken Darstellungen von Liebespaaren in teils sehr eindeutigen Situationen. Die kommentiert er wie in **Es war Mittwoch 25** (1986) und **Es war Samstag 17 Uhr** (1992) auf von deutscher Orthografie recht unabhängige Weise – unter Preisgabe des eigenen ebenso wie des Namens seiner Partnerin – wodurch die dargestellten Ereignisse um so authentischer erscheinen und wie herausgerissene illustrierte Tagebuchseiten zu Projektionen eigener Erlebnisse werden.

Liebevoll, detailliert und in Tusche zeichnet Johann Garber solch stark verdichtete, ornamentartige, bis zum Rand mit vielfältigsten Motiven gefüllte Tuschekompositionen (man spürt deutlich die Angst vor der freien Fläche – «Horror vacui») wie **Sexi Blatt** (1990) und **Kind Popo** (1991). Nie ohne Sexuelsymbole, wenn auch ohne Rücksicht auf anatomische Vorbilder, werden Körperteile von Figuren variiert und neu proportioniert.

Johann Fischer erzählt gerne und bringt seine Geschichten auf das Papier. Dort mischen sich Realität und Fantasie – wie in **Die jungen Ehepaare** (1992). Seine nicht nur scharfsinnigen Beobachtungen, sondern auch zahlreichen Betrachtungen – verallgemeinerte, vom Zufälligen befreite, immer disziplinierte Visionen – setzt er zwischen die Gestalten, oft beginnend mit den Worten «In unserem Sovärenem Österreich».

Hauptmotiv der Werke Philipp Schöpkes sind unkonventionelle Gestalten mit überdimensionalen Köpfen, zahllosen Zähnen und einem Torso mit dünnen Händen und Beinen. Herz, Rippen, Magen und Darmausgang sind sichtbar vorhanden, entweder im Körper oder daneben. Ebenso erscheint auf den Zeichnungen ein weibliches oder männliches Genital. Schöpke betitelt seine Arbeiten mit Namen (z. B. **Mitzi** oder **Franzi**) oder gibt sogar Verwandtschaftsbeziehungen der Figuren untereinander an und fügt, wie in **Frau Hela 27J** und **Frau Anerl 58J** (beide 1985) Altersangaben hinzu. Seine zitternden Hände beeinflussen den Verlauf der Linien.

Formale, sparsame Lösungen, die er seit den 1970ern auf ein Minimum reduziert hat, subtile, klare Linienführung und der Kontrast zwischen dem schwarzen Tusche- oder Eddingstrich und der weißen Blattfläche oder Leinwand sind für Oswald Tschirtners Feder- und

Ausstellungssituation mit  
Johann Hauser: **Frau mit Fahne**, 1986.



Johann Garber: **Kind Popo**, 1991.



August Walla: **In Klosterneuburg das Polizeihaus**, 1991.



Filzstiftzeichnungen körperloser, langgliedriger Kopffüßler, später auch fußloser Figuren, deren Köpfe wie in den ausgestellten **Menschen im Kino** (1990) und **Ein Klavierspieler** (1989) mit den Körpern verschmolzen, wesentlich und verbreiten eine asketische Stimmung.

Johann Hauser ist ein Genie des Ausdrucks. Die Dynamik seines seelischen Zustands fließt in seine Blätter, deren Papier durch kraftvolle Stiftführung Druckstellen aufweist (**Krampus**, 1990). Expressiver Charakter, kraftvoller, dichter Farbauftrag, der die Zeichnungen wie Gemälde wirken lässt, und erfindungsreiche Bilderwelt kennzeichnen seine Farbstiftzeichnungen, oft Frauenbildnisse (**Frau mit Fahne**, 1986) mit brutal exponierten Geschlechtsorganen, die gleichzeitig dämonisch und Furcht erregend wirken. Hausers Raketen, Flugzeuge und der «Blaue Stern» wurden zum Symbol des Hauses der Künstler.

Fritz Kollers seltsame Schaubilder seiner Gefühlswelt sind ins Abstrakte transformierte «Gedankenstriche», deren Formgebung zwischen verzweigten, netzartigen Strukturen, wie im ausgestellten **Ohne Titel** (1990), und der Lapidarität des einzelnen, sicheren Strichs pendelt. Menschen (oft mit fratzenhaftem Gesicht), Tiere oder Gegenstände sind oft derart geometrisierend bzw. zerstückelt verfasst, dass das Vorbild der Zeichnung nicht mehr erkennbar ist.

Mit Wachskreide, Bleistift und Kohle verleiht Franz Kamlander seiner Vorliebe für Tiere Ausdruck. Vor allem Kühe – eine schwarz-gelbe **Kuh** (1991) und eine rot-gelbe **Kuh** (1992) wurden im ACC gesichtet – sind sein Markenzeichen geworden. Er kann unzählige davon zeichnen und trotzdem wird jede einzelne immer wieder anders wirken: natürlich, witzig oder sogar monumental. Mit derselben Schnelligkeit und Geschicklichkeit, mit der er subtile Lyrik und unbezwingliche, perfekt beherrschte Dynamik verbindet, zeichnet er auch alle anderen ihm bekannten Tiere.

Die expressiv und stark bewegt wirkenden Zeichnungen von Arnold Schmidt entstehen oft in kurzer Zeit, wie in einem Anflug von Euphorie. Die Leichtigkeit des schwungvollen, zentralen Strichs, der über das Blatt zu eilen scheint, reißt den Betrachter mit, vermittelt eine Dynamik, die wie in **Figur** (1993) kennzeichnend für Schmidts Bilder ist.



Johann Hauser: **Frau mit Fahne**, 1986.

# CELOJUMS

1993

.....  
Inguna Aare | Ilze Breidaka | Kristīne Drengere | Artis Dzerve | Viesturs Graždanovičs |  
Dace Kalvāne | Kristīne Keire | Liena Muceniece | Edgars Mucenieks | Baiba Ripa | Aigars  
Zemītis (alle LV)

Kurator: Norbert Meyn (Weimar)

25. Oktober bis 25. November 1993

04. November bis 04. Dezember 1993 in der Kulturfabrik Leipzig, Werk II  
.....

Mit *Celojums* (lettisch: die Reise) betitelte eine Gruppe von Künstlern, Designern, Architekten und TV-Journalisten aus Riga, die sich 1993 in der Initiative Creative Institute 9IR (lettisch: Es sind neun) zusammengeschlossen hatten, ihr Ausstellungsprojekt, das später auf 1.000 m<sup>2</sup> im Werk II der Kulturfabrik Leipzig fortgeführt wurde. Ziel war es, aus der Isolation der jüngeren eigenen Geschichte heraus ein internationales Forum für den Austausch zwischen Ost und West jenseits kultureller und sprachlicher Barrieren zu schaffen – die damit verbundene Expedition in den eigenen Kosmos war inklusive. Ein Katalog mit assoziativen, montierten Textfragmenten nahm Johann Gottfried Herders (1744 – 1803) Wirken in Riga (1764 – 69) und Weimar (ab 1774) und dessen Reiseberichte zum Ausgangspunkt: «Den 3. Juni reiste ich aus Riga ab und den 5. ging ich in See, um, ich weiß nicht wohin, zu gehen. Ein großer Teil unserer Lebensbegebenheiten hängt wirklich vom Wurf von Zufällen ab. So kam ich nach Riga, so in mein geistliches Amt und so war ich desselben los, so ging ich auf Reisen.» (1769). Die Begegnungen, Hindernisse und Ziele, die eine Reise mit sich bringt, aber auch die Überwindung





Ilze Breidaka und Kristīne Keire:  
**Untitled** (Sternbrücke Weimar), 1993.



Kristīne Keire: **AIRPLAIN**, 1993.



Edgars Mucenīeks:  
**Labyrinth im Raum – Netzwerk**, 1993.



Viesturs Graždanovičs: **Untitled**, 1993.



Baiba Ripa: **Untitled**, 1993.



Artis Dzerve: **Performance mit Feuer und Wein**  
zur Ausstellungseröffnung von Celojums am 24.10.1993



Viesturs Graždanovičs: **24-Stunden-TV-Reisender**, 1993.



Algars Zemitis: Treppenhausgestaltung im ACC, 1993.

von Grenzen, Stereotypen und Gegensätzen, die das Reisen ermöglicht, materialisierten sich in der Metallgitter-Installation **Labyrinth im Raum** (1993) von Edgars Mucenieks, der Treppenhausgestaltung von Aigars Zemītis, der **Performance mit Feuer und Wein** von Artis Dzerve, den **Reisebetten** (1993) auf Pflöcken (herausziehen, aufrollen, weiter geht's) und weiteren Textilarbeiten von Ilze Breidaka und Kristīne Drengere, in Inguna Aares Filmen, der Fernsehschrottinstallation **24-Stunden-TV-Reisender** (1993) von Viesturs Graždanovičs, den Mischtechniken auf Karton von Baiba Ripa, den Architektur- und Fotocollagen **Das Bild der Frau in der Rigaer Architektur** (1993) von Dace Kalvāne und den Gemälden und Grafiken von Kristīne Keire. Viele Werke entstanden im ACC-Atelier Rūbenlabor. Zwischen Riga und Weimar, Ost und West, den verschiedenen Lebensperspektiven in einem Europa der Gegensätze, war *Celojums* ein Vorschlag, durch eine «universale Reise» die Explosivkraft dieser Gegensätze zu entschärfen und sich den täglich auftretenden Barrieren kreativ zu nähern: «West und Ost / Ost und West / wer hat sich dieses Spiel ausgedacht?! / soll er es doch selbst spielen! / ich spiele nicht mit / wir spielen lieber Lotterie / wo die Glückszahl unbekannt ist / die Sonne geht im Westen unter / aber im Osten geht sie auf / anders kann es nicht sein / gut dass die Menschen nicht ändern können / wo die Sonne auf- und untergeht / verändern können die Menschen / ihre ausgedachten Grenzen / es gibt keinen guten und cleveren Westen / und keinen schlechten zurückgebliebenen Osten» (Katalog). Als in der Eröffnungsnacht zwei mit Textilmalerei verkleidete Ruderboote (Ilze Breidaka und Kristīne Keire) an der Sternbrücke, die mit Projektionen in ein anderes Licht getaucht war, festmachten, wandelte sie sich zum Symbol eines historischen Weges. Im Projektrahmen wurden auch 16-mm-Produktionen aus dem lettischen Underground der 1970er (Lauris Gundars: **Griezums**) und neue experimentelle Videos (Hardijs Ledins, Roberts Vinovskis, Lauris Brūvelis, Ansis Egle, Arta Egle, Aija Stafecka, Inguna Aare) gezeigt. Inguna Aare dokumentierte die Reise für einen Film des experimentellen TV-Studios «ES» beim staatlichen lettischen Fernsehen, in dem die zweijährige Dārta Muceniece eine Hauptrolle spielte: als Symbol für die Zukunft.



# ALLE NEUNE!

1996

.....  
ACC Galerie Weimar: Peter Bauer (DE) || EIGEN+ART: Carsten Nicolai (DE) | Nina Fischer & Maroan el Sani (beide DE) | Annelies Štrba (CH) || Gebauer und Thumm: Michel François (BE) | (e.) Twin Gabriel (DE) | Hans Hemmert (DE) || Christian Nagel: Hans-Jörg Mayer (DE) || neugerriemschneider: Michel Majerus (LU) | Jorge Pardo (CU) | Tobias Rehberger (DE) | Rirkrit Tiravanija (TH/US) || Schipper & Krome: Carsten Höller (DE) || Barbara Weiss: Annette Begerow (DE) | Maria Eichhorn (DE) | Christine und Irene Hohenbüchler (AT) || Wohnmaschine: Thorsten Goldberg (DE) | Anton Henning (DE) | York der Knöfel (DE) | Robert Lippok (DE) | Florian Merkel (DE) | Maya Roos (CH) | Joerg Waehner (DE)

23. Juni bis 14. Juli 1996

.....  
Mit *Alle Neune!* öffnete die ACC Galerie Weimar ihre Räume als Plattform für neun deutsche Galerien, die in kompakter Form ihr Profil, Vermittlungsprogramm und ihre Künstler vorstellen konnten. Gedacht war diese Momentaufnahme als Gegenstück und Ergänzung zur Museumsschau mit dem anspielungsreichen Titel «nach weimar», die nach einer Idee des ehemaligen Galeristen Paul Maenz zunächst intendierte, neun junge, «trendbestimmende» Galerien dafür zu gewinnen, sich mit ihren Künstlern und ihrer Sicht auf die Kunst der 1990er vorzustellen, um gleichermaßen Maenzens bedeutende Sammlung internationaler Kunst der 1960er bis 1980er, die als Grundstock des zukünftigen Neuen Museums in Weimar heimisch werden würde, bereits drei Jahre vor seiner geplanten Wiedereröffnung zum Kulturstadtjahr 1999 in die Zukunft zu verlängern. Die mit der Koordination und Kommunikation betrauten Kuratoren, der Leiter der Kunst-Werke Berlin, Klaus Biesenbach, und der Chef des Künstlerhauses Stuttgart, Nicolaus Schafhausen, entschieden jedoch gemeinsam mit den Kunstsammlungen zu Weimar, eine eigene, freie Künstlerauswahl vorzunehmen, um künstlerische Positionen





außerhalb des Galerisystems einbinden zu können und den Zugang zu öffentlichen Geldern angesichts der Beteiligung privatwirtschaftlicher Galerien nicht zu blockieren. Dies sorgte für Turbulenzen, gegenüber denen *Alle Neune!* Ruhepunkt wie auch Basislager für Vermittlung und Vorstellung jener Galerien sein wollte, denen die ursprüngliche Idee des Projekts «nach weimar» galt. Besonders rege war dabei EIGEN+ART-Chef Gerd Harry Lybke, der die Idee der temporären Galerie in Weimar fortführte, nachdem sie schon in Tokio 1990, Paris 1991, New York 1993 und London 1994 – 95 erfolgreich realisiert werden konnte. Die Papierarbeiten **Spin & Loop** (1996) von Carsten Nicolai, die interaktive Installation **Be Supernatural** (1995) von Nina Fischer & Maroan el Sani, die sich mit dem Einfluss so genannter «Neuer Medien» und der Konstruierbarkeit der Welt als digitaler Wirklichkeit auseinandersetzte, und Fotoarbeiten von Annelies Štrba wechselten sich im Wochentakt ab. Friedrich Look befand, dass seine Dependance vor allem für den Austausch mit Besuchern und die alltägliche Galeriearbeit nutzbar sein müsste, deshalb wurde ein Geschäfts- und Wohnraum (wie es sich für eine Wohnmaschine genannte Galerie gehört) eingerichtet. *Kunsttisch und -stühle* (1996) von Anton Henning waren flankiert von Arbeiten von Robert Lippok, Maya Roos, York der Knöfel, Thorsten Goldberg und Florian Merkel. Joerg Waehner ging mit **Labyrinth der Schreibtische: Weimar** (1996) in die Johann-Peter-Eckermann-Schule, um Schreibtische, angeordnet in einem Schulzimmer, zu zeigen. «Diese sind Labyrinth der Geschichte, oder dem Irrgarten in einem Park ähnlich. Also Schreibtische der Dichter, der Architekten, der Bürokraten, der Parteisekretäre und der Bonzen, der Schreibtischtäter, der Todesverwalter in den Lagern ...» Auf den Tischen befanden sich Namensschilder mit den Aufschriften von Personen der Zeitgeschichte, also Namen, die die provinzielle Widersprüchlichkeit und die geistige Elitenhierarchie des Weimarer Kreises als deutsches Spiegelbild entblendeten. Monitore zeigten deren Gesichter, Lautsprecher ließen Geräusche von Festumzügen, Gleichschritt, Befehlen, Hundegebell, Rezitationen und Schreibmaschinengeklapper ertönen. An der Stirnseite des Raums hing – anstatt der Schultafel – ein Doppelbild mit Schreibmaschinen. Die Galerie Christian Nagel zeigte, im Kontrast zu den



Links: Michel Majerus: **ohne Titel**, 1996.  
Rechts: Carsten Nicolai: **Spin & Loop**, 1996.



Hans-Jörg Mayer: **Ohne Titel**, vier Gemälde, 1996.

zahlreichen Installationen im Museum, mit Hans-Jörg Mayer einen Ölmaler, der neben anderem nicht ohne Ironie mehrfach Bundeskanzler Kohl als gutmütigen älteren Herren porträtierte. Die Galerie Schipper & Krome präsentierte mit Carsten Höllers **Killing Children III** (1991/94) das Kinderzimmer eines Kinderquälers, in dem modifizierte Readymades, wie eine Babyflasche mit Fröschen, ein angeschlossener und offen liegender Elektrodoppelstecker mit Schokobonbons, eine Plastiktrompete mit Kartoffelkäfer, eine Playmobilfigur «Verletzter» oder ein Buch *Wichtige Krankheiten und Schädlinge der Kinder* auf signalrotem Teppich das Ambiente bestimmten. Die Galerie neugerriemschneider konzentrierte sich auf Wandbilder von Künstlern, deren Strategien einander ähneln. Von Michel Majerus stammte die formale Pop-Art-Wand **ohne Titel** (1996), Jorge Pardo hinterließ in lindgrün eine **facade of gallery** (1996), Tobias Rehberger das gestreifte Wandmuster **striped wall painting** (1996) und Rirkrit Tiravanija die Wand **monochrome orange** (1996). Die Galerie Gebauer und Thumm zeigte neben Hans Hemmerts Zeichnungen und dem Lichtkasten **Samstag Nachmittag zuhause in Köln** Fotografien des Künstlerpaars (e.) Twin Gabriel und von Michel François. Zentraler Gedanke in der Arbeit von Christine und Irene Hohenbüchler ist jener der «multiplen Autorenschaft». Mit verschiedenen Partnern treten sie, inspiriert von den Kommunikationsmodellen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, in einen intensiven Dialog, aus dem heraus in kollektivem Kunstschaffen gemeinsame Arbeiten hervorgehen. Ihre Zusammenarbeit mit der Kunstwerkstatt Lienz, einer Ateliergemeinschaft in Osttirol, in der Künstler ihre schöpferischen Begabungen kultivieren, stellten die Zwillingsschwestern in 35 Fotografien vor. Darüber hinaus zeigte ihre Galerie, Barbara Weiss, Drucke von Maria Eichhorn (**Abfahrtsplan, Ankunftsplan**, Poster **Meeresblick**, 1996) und Siebdrucktafeln **o.T.** (1995) sowie für die Kunst-Werke Berlin (1995) bestimmte Modelle von Annette Begerow. Über Peter Bauers Installation **Die Fahnen** (1996) war das ACC präsent. Die Galerie allgirls, Berlin, sagte ihre Teilnahme kurzfristig ab. Durch ACC-Vermittlung konnten aber zeitgleich die Berliner Galerien Arndt+Partner und Dogenhaus mit 12 Künstlern im Speicher Karlstraße ein temporäres Domizil beziehen.



# SUITE BARCELONA

1997

.....  
Sieben Künstler der Galería Metropolitana de Barcelona: Akané Asaoka | Cruspinera |  
Xavier Déu | Manolo Gómez | Toni Moranta | Vanessa Pey (alle ES) | Elmar Thome (DE)  
Co-Kuratorin: Chus Martínez (ES)

03. Mai bis 15. Juni 1997  
.....

Tapetenwechsel für die katalanische Galería Metropolitana aus Barcelona. In deren Weimarer *Suite Barcelona*, ihrem Hotelzimmer, hatten sich sieben Künstler häuslich eingerichtet. Der Gemeinschaftsraum war gesäumt von sieben Single Rooms. Betrat man den Raum, schien die Bemerkung Walter Benjamins bei der Betrachtung von Goethes Zimmer, «Wir aber müssen eine Welt zum Tönen bringen, um den schwachen Oberton eines Innern erklingen zu lassen», lebendig zu werden. Schnell wurde jedoch klar, dass es hier nicht um eine einzigartige Privatsphäre ging, sondern um die entfremdete Intimität eines Hotelzimmers. Dessen Nachgestaltung rückte ein Bett als Mobiliar ins Zentrum, machte es zum Anziehungspol für die restlichen Elemente, schuf Raumidentität, stellt einen Bezug zur Lebenswelt her. In ihm – als Ort des Beginnens und Beendens, einem Komplizen unserer Traumwirklichkeit und Fantasie – konkretisierten sich Tag und Nacht, Wachsein und Schlafen, Leben und Tod. Fürs Liegemobiliar hatte Xavier Déu die Spermienfotografie eines Elektronenrastermikroskops (**Landschaft**, 1996) zur Tagesdecke umfunktioniert: Spermien zeugten am «Ort des Geschehens» als Spuren früherer Begegnungen, gemeinsamen Genusses oder onanistischer Lust in unpersönlicher Form von Schöpfung oder unerfüllten Verheißungen. Vanessa Peys sinnliche **Untamed Queen** (Ungezügelter Königin, 1997) zierte das Kopfende des Bettes. Toni Moranta wollte mit dem rötlich glühenden, heißen, nach angesengtem Metall riechenden Objekt





**Souls-Body. Christ's Body.** (1997) in der Liason von Organischem (einem Rinderknochen) und Anorganischem (einem elektrischen Widerstand) die Dichotomie von Körper und Geist aufheben. Metaphysisch «verklebt» hing das Werk wie eine Lampe von der Decke. Akané Asaokas **Intimate Space** (Intimer Raum, 1997) bildete als «Resonanzkasten der inneren Ruhe» das Sitzmobiliar. Manolo Gómez öffnete mit **Mirall Barcelona** (Spiegel Barcelona, 1997) ein Fenster mit Blick aufs Meer. Das Bild der Stadt Barcelona nahm Weimar in sich auf, spiegelte imaginäres Mittelmeer, vereinte zwei geografische Räume: «Für einen Moment sind wir alle Reisende. Alle sind wir Besucher in diesem Zimmer, alle sind wir auf einen Sprung in einem Hotel einer Stadt, die uns nur ein paar Tage gehört.»

Textur und Dichte der grafisch anmutenden, extrem auf die Wirkung von Schwarz fokussierten Malereien Cruspineras entstehen, indem er ihren Farbauftrag mit Löffeln und anderem Küchengerät absachtelt. Aus vier solcher Ölgemälde (**Nose, Ear, Mouth, Eye**), den beiden Monotypien **Todo Ojos** (Ganz Auge sein) und fünf Bronzeminaturen (**Das Sehen, Das Hören, Das Schmecken, Das Riechen, Das Fühlen**) wurde die Raumkomposition **um fünf, da war es schon ein Körper** (1996). Sie demonstrierte das menschliche Gesicht mit seinen Sinnesorganen und dem Tastsinn, den wichtigsten Werkzeugen zur Wahrnehmung und zum Kontakt mit der Umwelt. Die autonomen Elemente, teils vereinsamte, gigantische Organe, addierten sich vor Ort in sprühender Disharmonie wieder zu einem zerlegten Ganzen.

Getaucht in schwarzes Licht und geschützt von einem Moskitonetz, hing in einem Schutzkammerchen etwas, das wie Puppenhüllen von Insektenlarven aussah. War die Schaulust des Eindringlings befriedigt, folgte vielleicht die Einsicht, den Vorgang dieser Metamorphose nicht weiter stören zu wollen, und man überließ die fragilen, leuchtenden Körper der Installation **Crisálida** (Verpuppung, 1997) wieder sich selbst. Ihr Schöpfer, Xavier Déu, hatte sie aus fein gesponnenen, mit Polyesterharz und fluoreszierender Farbe überzogenen Nylonfäden «gezeugt».

In Elmar Thomes Skulpturen (1996 – 97), die wie exotische Tiere oder fliegende Wesen aussahen, traten radikal verschiedene Materialien wie gefundene LKW-Reifen und verzinkter,

Akané Asaoka: **Constellation, Barcelona, 1991.**  
**Constellation, Weimar, 1997.**



Toni Moranta: **El imperio contratataca.**  
**El imperio de los sentidos comunes., 1997.**



Toni Moranta: **Vida eterna para todos., 1997.**

rostfreier Edelstahl, durch Spannen, Quetschen und Aufrichten zum Leben erweckt, in Wechselwirkung – eine Begegnung zwischen Organischem und Mineralischem.

Manolo Gómez hinterließ in seinen neoromantischen Mischtechniken **Mono y Física** (Affe und Physik), **Trilogía** (Trilogie), **Rostro, Trilogía** (Gesicht, Trilogie) und **Guardabosque** (Waldhüter) (alle 1997) aus Wachs, Pigmentfarbe, Fotokopien und verlaufender Tinte körperliche und sinnliche Spuren, die dazu verführten, sich ins Bildinnere hineinziehen zu lassen.

In ihrem **Constellations Project** (1997) sammelte Akané Asaoka Nachtaufnahmen – fünf aus Weimar und vier aus Barcelona –, auf denen mehrere Lichtquellen von Straßenbeleuchtungen zu sehen waren – manche selbst fotografiert, manche via Internet von Helfern «gesendet» – und arrangierte diese als runde Bildplatten zu neuen Konstellationen, künstlichen «Sternenbildern».

In fünf per Video und TV manipulierten Aktfotokompositionen **soul's performance** (Seelen-Performance, 1997) von Vanessa Pey lagen Schönheit und Gewalt dicht beieinander – «eine Reise durch die innere Gestalt des Menschen. Sich verändern und rebellieren, absterben und wiederaufleben, sind die wichtigsten Momente in unserem Leben.»

In seiner Installation **El imperio contrataca. El imperio de los sentidos comunes.** (Das Imperium schlägt zurück. Das Imperium des gesunden Menschenverstandes., 1997) ironisierte Toni Moranta mittels rotierender, nach Benzin riechender BMW-Motorradtanks die deutsche Wiedervereinigung und ihre Machtkonzentration innerhalb Europas. Im «Gefühlsraum» **Vida eterna para todos** (Ewiges Leben für alle, 1997) wiederum, einer Sammlung von Reizen aus sparsamem Neonlicht, Bewegung, Geruch, Hitze und Stille als spannungsgeladener Materie, zog Moranta mit sieben Plastikgloben, die zwischen elektrischen Widerständen um ihre Achsen rotierten, und verspiegelt-vergoldeten Zeitungsartikeln über Papst Johannes Paul II. («Der Papst schließt eine erneute Sintflut aus und weist darauf hin, dass er sich eine Woche zum Meditieren zurückzieht.») Vergleiche zwischen göttlicher und ökonomischer Macht der führenden Wirtschaftsnationen G7.



# SPLASH!

1997

.....  
Nedko Solakov (BG) | Pierrick Sorin (FR) | Gillian Wearing (GB)

In der Kleinen Galerie: Stefanie Klekamp mit «physis» | Michael Böhler, Franz Höfner und Harry Sachs mit «Active Men» (alle DE)

29. Juni bis 22. August 1997  
.....

Die erste Videokunstaussstellung Weimars brachte Bewegung ins Spiel und scheinbar banalen Alltag in die Kunst. Weg von der Starre von Monitor oder Wand, schlurften, tänzelten und gestikulierten Pierrick Sorins kostümierte Alter Egos als lächerliche, heimtückische oder extrovertierte Antihelden in magischen, schwarzen Schaukästen, die «virtuelle Minispektakel» in sich bargen, durchs dreidimensionale Leben. Nicht einsehbare Monitore und Zweiwegespiegel erzeugten virtuelle Projektionen in Miniaturbühnenbildern. Am **Stand E9** (1996), dem Modell eines Kunstmessestandes (der Pariser FIAC 1996) mit zentralem, im Boden versenkten Bildschirm, der eine «Kunstsuppe» wie ein abstraktes Gemälde brodeln ließ, ging Sorin slapstickhaft und burlesk mit Videokunst und dem kommerziellen Kunstmarkt ins Gericht. Eine Kunsthändlerin erklärte mit großer Geste die Kunst, der Künstler schmeckte mit der Schöpfkelle das Gebräu ab, der Sammler reagierte angewidert oder kostete neugierig.

Für **Slight Reprise** (Leichte Reprise, 1996) filmte Gillian Wearing Leute, die in der zurückgezogenen Intimität ihrer Schlafzimmer mit den Idolen ihrer Lieblingsrockbands die Rollen tauschten und «Luftgitarre» spielten. Gedreht auf Super-8 und überlebensgroß projiziert, hoben sie als Lenny Kravitz oder Ritchie Blackmore von ihrer Privatbühne ab in eine schönere Welt, wurden selbst zu Helden: «Eric Clapton spielte dieses Solo, und ich spiele dieses Solo».



Im «Selbstbildnis» **Some of My Capabilities** (Einige meiner Begabungen, 1995) zeigte Nedko Solakov, was er mit seinem Körper alles kann: die Daumen nach hinten biegen, mit den Ohren wackeln, mit der Zunge die Nasenspitze berühren, intimere Körperteile bewegen, zeichnen und schreiben.

In **I'd like to teach the world to sing** (Ich würde der Welt gern das Singen beibringen, 1996) ließ Gillian Wearing wildfremde Londonerinnen, die nur eines gemeinsam hatten – geblünte Kleider – zunächst individuell auf Coca-Cola-Flaschen die berühmteste, fast hypnotische Coke-Werbehymne blasen, wonach sich die «Produktgemeinde» – wie im Originalspot – zum Orchester vermehrte und immer lauter wurde.

Im Auftrag Nedko Solakovs verführten in **Sexual Harassment** (Sexuelle Belästigung, 1997) fünf bekannte bulgarische Kunstkritiker Weimars historische Größen – ausnahmslos mit mimischen Mitteln und vor laufender Kamera. Mit teils unmissverständlichen Lippenbewegungen, Wimpernaufschlag und Zigarettenspitze näherten sie sich deren «geistiger» Präsenz. Maria Vassileva schwelgte, als sie an Goethe dachte, eher in Erinnerungen an das extrem delikate Stück Kirschcremetorte, das sie nach dem Goethehausbesuch 1983 verzehrt hatte. Iara Boubnova verführte Schiller – weil er die romantischere Person des Dichterpaars ist und jünger starb. Boris Danailov «vernaschte» Lucas Cranachs gemalte Frauenakte und Philip Zidarov stellte sich Charlotte von Stein (bzw. Thomas Manns *Lotte in Weimar*) vor, während Ilina Korolova Franz Liszt anmachte (oder besser dessen Filmstarsteller Julian Sands).

Pierrick Sorins **L'incident du bol renversé** (Der Zwischenfall mit der umgekippten Schale, 1993) dokumentierte eindringlich einen misslungenen Tag, nachdem am Frühstückstisch versehentlich das Kakaoglas auf die Aufzeichnungen vom Vorabend und die eigene Pyjamahose gefallen war. Alltagsbanalität wurde zum großen Theater, aus allen Lagen gefilmt und dutzendfach wiederholt. **Demnächst in diesem Saal** (1995), der wie ein Kino-Trailer oberflächlich-reißerisch aufgemachte Pseudo-Werbefilm für ein angeblich bald erscheinendes Video von Sorin, griff zu «Zutaten», von denen die Medien durchsetzt sind – Sex, Gewalt und Romantik.

Gillian Wearing:  
**I'd like to teach the world to sing**, 1996.



Gillian Wearing:  
**Dancing in Peckham**, 1994.



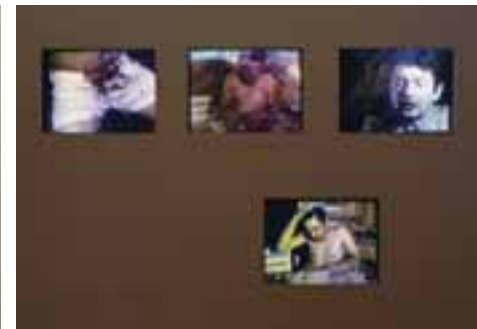
Gillian Wearing: **Slight Reprise**, 1996.



Pierrick Sorin: **Stand E9**, 1996.



Pierrick Sorin: **L'incident du bol renversé** (Installationsansicht), 1993.



Pierrick Sorin: **L'incident du bol renversé** (Still), 1993.





Die Handlung: Bei Sonnenschein und Vogelgezwitscher ergötzt sich der Held (Sorin) an einem Glas Milch und rutscht später aus, als er aus der Badewanne steigt ...

In **The Thief of Art** (Der Kunstdieb, 1996) schilderten berühmte Museumsdirektoren, Sammler und Galeristen sichtlich hilflos und verwirrt, wie ihre Sammlung auf mysteriöse Weise um ein wertvolles Stück erleichtert wurde. Einziges Indiz des Diebstahls war ein dunkles, dickes, langes Haar, wohl kaum von einem Menschen. Wie die Bestohlenen, so liebte auch Bigfoot Yeti – von Solakov gespielt – Kunst, wenngleich er sie in dem Glauben anhäufte, er könne damit «Schönheit» erlangen.

In **L'homme fatigué** (Der müde Mann, 1997) stapfte ein Mann zögerlich, ziellos und niedergeschlagen in besudelter Unterwäsche durch einen schäbigen Wohnraum, nahm einen Schluck Bier aus der Dose, urinierte fast ins Waschbecken, kratzte sich, schaute desinteressiert fern und wurde selbst angesichts seiner eigenen Filme nicht munterer. Nicht einmal die Rückrufbitten der Kunstkollegen auf dem Anrufbeantworter bewirkten, dass er weiter am Geschehen teilnahm. **Un spectacle de qualité** (Ein niveauvolles Spektakel, 1996) bot Pierrick Sorin als Ironie auf unsere «Show-Gesellschaft» und den passiven Kulturkonsum an. Der Betrachter fand sein schaumgekröntes Abbild in der Wanne eines Badezimmers wieder, wo er gemütlich fernsah. Der Flimmerkiste entstiegen wiederholt einzelne virtuelle Minifiguren, die am Wannenrand eine Serie pseudo-artistischer Soli aufführten, mal den «Tanz der Zeitgeister», mal «Die Nachhallende Poesie», mal mehrere «Harakiri»-Einlagen, die fast immer – gemeinsam mit Blut, Urin, Erbrochenem, Büchern und Gitarren – im Badewasser des Zuschauers endeten.

Inspiziert von einem Konzertbesuch, in dem sie eine einsame, sich wild außerhalb jeden Taktes bewegende, doch keineswegs verlegene Frau beobachtet hatte, studierte Gillian Wearing für **Dancing in Peckham** (1994) Nirvanas *Smells like Teen Spirit* und Gloria Gaynors *I Will Survive* regelrecht ein und stellte sich selbst in eines der typischen Londoner Mittelklasse-Einkaufsviertel, um die Reaktionen der Passanten auf ihr unverständliches, lautloses Tanzgebaren zu erforschen. Die blieben jedoch aus.



Nedko Solakov: **Sexual Harassment**, 1997.



Nedko Solakov:  
**The Thief of Art** (Solakov im Kostüm), 1996.



Nedko Solakov: **Some of My Capabilities**, 1995.

# DROOG DESIGN

1997

.....  
Ed Annink | Gijs Bakker | Arian Brekveld | Roland Buschmann | Martijn Fransen |  
Rody Graumans | Paul Hessels | Martijn Hoogendijk | Peter Hopman | Richard Hutten  
| Djoke de Jong | Hella Jongerius | Jan Konings & Jurgen Bey | Erik Jan Kwakkel |  
Andreas Möller | Oval | Aukje Peters | Tejo Remy | Peter van der Jagt | Dick van Hoff  
| Arnout Visser | Marcel Wanders Co-Kuratoren: Gijs Bakker, Renny Ramakers (alle NL)

25. Oktober bis 07. Dezember 1997  
.....

Die erste Designausstellung des ACC kombinierte mehr als 50 zwischen 1991 und 1997 entstandene Exponate von 23 Designern des Amsterdamer Kollektivs Droog Design (droog: niederländisch «trocken», «nüchtern») aus der Sammlung des Centraal Museums Utrecht mit 20 Werken und 40 Accessoires aus dem Galeriebestand. In einer Zeit, in der klar wurde, dass das Umweltproblem ernst genommen werden muss, die wirtschaftliche Rezession spürbar und die sparsamere Lebensführung ein gesellschaftliches Phänomen geworden waren, stellte Droog Design aus einfachen, mitunter wieder verwendeten Materialien unaufdringliche Produkte her, in schlichtem Design, fast schon subtilem «No-Design», weder bedeutungsgeschwängert noch überfrachtet, dafür pragmatisch, konzeptuell, manchmal schroff und widerspenstig, oft mit trockenem Humor, ohne Tand. Mit dem Ziel, Entwicklungen des niederländischen Designs zu promoten und im steten Experiment nach neuen Wegen der Formgestaltung zu forschen, bestimmten die Droog-Gründer, der Designer Gijs Bakker und die Designkritikerin und -historikerin Renny Ramakers, die seit 2009 getrennte Wege gehen, seit 1993 mit «aufgeklärtem Absolutismus», was Droog ist und was nicht, filterten ganz undemokratisch, suchten aus, beauftragten, entwickelten, holten Neues hinzu. Eine Talentschmiede mit Kultstatus entstand,



deren aufregende Objekte so sind, wie man sich gute Freunde wünscht: Witzig, intelligent, unkonventionell, unterhaltsam und verlässlich. Droog Design ist Form gewordene Neugier, lebendiger, vibrierender Widerspruch, Brain & Soul, disziplinierter Spieltrieb, selbstbewusste Bescheidenheit, eine Haltung, ein Label, ist gelebte Freiheit an der Schnittstelle zwischen Design, Kunst und produzierendem Unternehmen, eben schwer einzuordnen: «Am Anfang hat man uns als ökologische Gruppe angesehen. Da haben wir im Gegenzug viel aus Plastik gemacht.» Die Droog-Kollektion umfasst inzwischen über 200 Produkte von mehr als 100 Designern.

Vertraute Form und einfache Schönheit waren die Kriterien, warum Peter van der Jagt mit seiner Türklingel **bottoms up** aus Weingläsern den ordinären Türgong, jenen anonymen Kasten überm Eingang, nicht ohne Ironie «demystifizierte». Der warme Klang der beiden Töne – Rot- und Weißweinglas – als Referenz an das Erwarten von Gästen und die Gastfreundschaft per se machte diese Klingel zum am häufigsten benutzten Ausstellungsobjekt. Gleich daneben prangten Ed Anninks robuste Garderobenhaken **knob ob** aus schwarzem Gummi wie Boxhandschuhe an der Wand: Bloß keine Hakensuche mehr. Djoke de Jongs Tisch in Schultafelfarbe bot überall Zeichenfläche für die Mallaune der Kinder, Telefongesprächsnotizen, Nachrichten für die Mitbewohner. «Meine Möbel haben eine Meinung. Sie erzählen mir Geschichten, mitunter sogar Märchen», meinte Gijs Bakker. Der Papierschrank **Folding Bookcase** von Jan Konings & Jurgen Bey, mit dem alles begann, wuchs mit dem Bücherbestand. Tejo Remy erfand die Kommode **Chest of Drawers**, die als Metapher für Droog Design stehen könnte: Viele Schubladen. Ein bisschen schräg. Eigentlich passt nichts so richtig zueinander. Und trotzdem hält alles irgendwie zusammen. Ausrangierte Schubladen vom Sperrmüll erhielten wieder neue Holzfächer und konnten nun vom jeweiligen Besitzer nach Gutdünken übereinander gestapelt und mit einem Band zu einem Schrank zusammengezurrt werden. Oder: Man brachte 50 kg Lumpen, Erinnerungen, von denen man sich vielleicht noch nicht trennen mochte, zu Tejo Remy, der presste sie zwischen Metallriemen, wie sie zum Einspannen

Dick van Hoff: **Sink**.



Marcel Wanders: **Knotted Chair** sowie Werke von Arnout Visser, Ulrike Dornis, Andreas Möller.



Tejo Remy: **Milkbottlelamp** | Richard Hutten: **Stool** | Tejo Remy: **Chest of Drawers** «You can't lay down your memory».



Kunstkombinat Sa & Pa: **Sieben auf einen Streich zum Preise von einem**, 1996.



von Industrie- und Druckerzeugnissen verwendet werden, und fertig war der Lumpensessel **Rag Chair**. Es sitzt sich weich auf einem Bündel Schlüpfen, Lappen, Hosenbeine und Hemdsärmel. Marcel Wanders hatte einen Sessel aus dünnem Seil, **Knotted Chair**, gehäkelt, auf dem selbst Schwergewichtige sitzen konnten. Ohne Formvorlage wurden die Karbon- und Aramidfasern frei gehangen, an acht Punkten fixiert und mit Polyester eingepinselt, was sie härter als Stahl machte – ein Experiment, bei dem das europäische Luft- und Raumfahrtlabor Delft Pate stand. Die beiden Sofas **S(h)it-on-it** und **The Cross** zeigte Richard Hutten immer gemeinsam. Als schwarze Swastika und weißes Christuskreuz symbolisierten sie die hypokritische Religionsausübung der katholischen Kirche, aber auch Faschismus und Wirtschaftskorruption als dominante Faktoren im Italien des 20. Jahrhunderts. Rody Graumans' Kronleuchter **85 Lamps** im brachialen Baumarktcharme bestand lediglich aus dem Allernotwendigsten: Einem großen Bündel Glühbirnen, bekrönt von einem Knäuel Lüsterklemmen. Eine **Milkbottlelamp** von Tejo Remy, eine Deckenleuchte aus zwölf recycelten Milchflaschen, bestückt mit Kühl-schrankglühbirnen, warf weiches Licht und stand dieser Innovation in nichts nach. Die **Soft Vase** von Hella Jongerius war aus weichem Polyurethan, zeugte von der Schönheit griechisch-antiken Kunsthandwerks, verformte sich unter dem Gewicht von Blumen und blieb über jeden Ehekrach erhaben, weil es ja keine Scherben gab. Ein weiches Waschbecken **Sink** von Dick van Hoff war aus gehärtetem Filz «genäht». Arnout Vissers Öl-Essig-Glaskännchen **Salad Sunrise** (Salat-Sonnenaufgang) konnte Öl oder Essig aus demselben Spender kredenzen, je nachdem, in welche Richtung man goss. Essig ist schwerer als Öl und setzt sich unten ab – und der Behälter hatte einen «Schnabel» unten und einen oben – genial! Im Bad ging's nicht weniger praktisch zu, die Wände hatten Funktionen: Hinter den Rot-Kreuz-Fliesen verbarg sich der Arzneikasten, aber auch an Fliesen als Fernseher, Klopapierschublade und Schultafel war gedacht. Ganz zu schweigen von Hella Jongerius' Badematte mit Wassertropfen aus Gummi oder Arnout Vissers Fußbodenkacheln mit gebrannten Glasscherben, die wie Wassertropfen aussahen, ein Ausrutschen verhinderten und gleich noch die Füße massierten.





# DER RETTENDE ENGEL

1997 | 98

.....  
Auge (Peter Lorenz) | Detlef Beck | Alvar Beyer | Markus Daum | Dr. Pesta Sisters | Tom Fecht | Michael Geyersbach | Moritz Götze | Stefan Höller | Alfons Holtgreve | Gabi Hultsch | Bettina Munk | Thomas Nicolai | Ullrich Panndorf | Brigitte Raabe | Christopher H. Simpson | Hermann Stamm | Jean-Marie Weber | Carsten Weitzmann | Sabine Wewer | Sati Zech (alle DE) | Inguna Aare (LV) | Alberto Barbieri (IT) | Joan Cruspinera (ES) | Amanda Dunsmore (GB) | Renato Galbusera (IT) | Manolo Gómez (ES) | Sally Gutierrez (ES) | Richard Konvická (CZ) | Johanna Kovács (HU) | Lorenzo Mazza (IT) | Vanessa Pey (ES) | Monica Ross (GB) | Anne Tallentire (GB) | Oswald Tschirtner (AT) u. v. a.

14. Dezember 1997 bis 25. Januar 1998  
.....

Sobald der Wind wehte, verschwanden aus Henrik Schrats **Himmelschnitt** – einem Fenster in der Landschaft, geformt aus Hunderten leichten PVC-Plättchen – «die Füße des Fliegenden» und verabschiedeten sich vom ACC-Dachfirst gen Himmel. Daniel Schürer stanzte Miniaturengel aus Karton und setzte sie in Weihwasser (Nordhäuser Doppelkorn) aus Engelgeist an. Darüber schwebte Ulrich Bruppachers **Opfer-Engel für Weimar**, ein Mäuseskelett. Abhängig von Lichteinfall und persönlicher Positionierung erahnte man die in Samt **Gegen den Strich** gearbeitete Putte von David Mannstein. Engelscharen im Landeanflug, fluchend oder im Kampf mit einem fliegenden Teufelsschwarm, **Some holy stuff ...** eben, zeichnete Nedko Solakov. Ildar Nazyrovs goldenes Fotobuch **Kleiner Film über einen Engel** mutete an wie ein Daumenkino zu *Der Himmel über Berlin*. Robert und Ronald Lippoks akustischer Versuchsaufbau mit integriertem RFT-Radio und Engel-Kristall-Anzeige erzeugte per rhythmischem Flügelschlag eine Art Engel-Techno, kombinierbar mit einem tiefen Orgelpfeifenton. Akané Asaoka nähte



für Trips ins Engelreich das transparente, zweiflüglige Cape **Rebirth**. Walter Benjamins Essay *Über den Begriff der Geschichte*, in dem er sich auf Paul Klees *Angelus Novus* als «Engel der Geschichte» bezieht, war Ausgangspunkt für einen poetischen Schriftzug von Joerg Waehner – vor ihm übereinander gestülpte Stahlhelme als Engelshauben. Die Trümmersteine, die dem Engel der Geschichte unablässig vor die Füße geschleudert werden, fand man in einer vor Last fast kippenden Schubkarre von Paul Eachus – auf ihnen Engelsbilder, Benjaminsintexte und Politikszenen. Åsa Elzén formte ein Silikon-Engels-Quintett, das sich an Gummibändern abseilte und mit Waschpulver paniert war. Ein zeretzter PKW-Reifen, Fundstück einer Autobahnfahrt, wurde von Elmar Thome als sich aufbäumender, in ein Metallkorsett gespannter Engel zu anderem Leben erweckt. Lawrence Durrells Worte zu «Planetarischen Engeln» – jede Stunde des Tages und der Nacht würde von kosmischen Einflüssen regiert – inspirierten Roddy Bell zur Skulptur **The Angels of the Hours**. Ein alter Bildwerfer projizierte in zwölf Tagesstunden zwölf Ikonen der Kunstgeschichte: die Goldmaske Tutanchamuns, *Papst Innozenz X.* von Velázquez, den *Kranken Bacchus* von Caravaggio ... Von Elizabeth-Jane Grose gesammelte Federn, die Engel über Weimar verloren hatten und nicht zuletzt selbst Schreibwerkzeug sind, trugen in **The Word** eine Inschrift vom «Recording Angel» aus Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Bettina Hoffmanns Dia-Installation **Der Garten** erinnerte mit einer extremen Untersicht auf sechs nackte menschliche Körper – embryonal zusammengekauert oder fliegend – an sakrale Deckenmalerei. Liz Bachhuber ließ um eine abhanden gekommene Figur der triumphierenden Galatea kreisende Putti, als Silhouetten in eine alte DDR-Kühlschranktür geschnitten, von «innen» leuchten. Claus Bachs von Kerzen angetriebene erzgebirgische Weihnachtspyramide vereinte aktuelle wie auch klassische Kulturstadtgrößen und große Geldgeber für «Weimar 1999» zur folkloristischen Dauerrotation um dieselbe Achse. Pete Smithson zeigte an drei **Angel finders**, wo Engel in Gebäuden ihre uns üblicherweise verschlossene Bahn durch Schlupflöcher oder Windkanäle ziehen. Per Passbildautomat komponierte Jan Wenzel aus Bildstreifen mit je vier Aufnahmen und permanent modifiziertem Setting das Fotomosaik



Asa Elzén: **ohne Titel**, 1997 | Tom Fecht: **Icare/Freier Fall I und II**, 1996 | Joerg Waehner: **Der Engel der Geschichte**, 1997.



Claus Bach: **Kulturstadtengelpyramide**, 1997.  
Montz Götze: **Die Erscheinung**, 1996.



Mitte: Liz Bachhuber: **Engel – nach Raphael**, 1997.  
Rechts: Walter Peter: **Engel**, 1997.

**Der Fisch, die Katze, der Engel. Leipzig Hauptbahnhof.** Herbert Wentschers Videoskulptur **Rette sich wer kann** war eine kniende Engelsfigur, die einen Miniaturbildschirm in den Händen hielt – darauf Aufnahmen einer brennenden Kerze, unterbrochen von Revolverhelden aus Action- und Gangsterfilmen, die ihre Waffe auf uns Betrachter richteten. Toni Morantas Reisekoffer enthielt eine Ausrüstung für Engel: Vier «Energiekapseln» (bronzefarbenes Thermoskanneninnenleben) – je eine für Kunstsammler, Künstler, Galerien und öffentliche Kunst. Marianne Buttstädt's Installation aus Badewanne, Tauchsieder und Schaltzeituhr suchte, verbunden mit der Frage **Wo kommen denn die Engel her ...?**, ihren Ursprung in Abtreibungsmethoden, die mit dem Begriff «Engelmacherin» schöngefärbt wurden. Martin Krönerts Comiczeichnung **3 Engel für Charlie** wiedervereinigte das TV-Detektivinnentrio mit dem nun endlich sichtbaren Charlie, der sich aus dem Hades meldete. Bei Comiczeichner Beck war der Engel ein **Stummer Diener**, bei Yvonne Kuschel ein mitfahrender **Schutzengel** auf der Piste des Lebens. Der rostige Flügel von Walter Peters massiver Skulptur aus Eisen und Eiche war Schutzmantel und drohende Geste zugleich. Peter Bauers collagierte Bildobjekte erzählten den **Traum von K.**: Vom gefundenen Stein, der von der Sonne fiel oder den Engeln abhanden kam und K. in Gegenwart seiner Eltern aus den Händen gleitet. Auf Spaziergängen sammelte Gary Goodman mit Tochter Tilda Vogelfedern. Sie wurden die Engelsflügel Dutzender im Spalier schwebender Pappengel, gefertigt aus den wöchentlich eintreffenden Kartons von Tildas Medikamenten zur Milderung einer unheilbaren Stoffwechselkrankheit. Dazu gab's das Büchlein **Memory Angel** mit 12 Farbzeichnungen. Michael Geysersbach servierte abwesenden Engeln ein Frühstück mit zehn Geboten. **Von S. gesegnet** waren Bodo Korsigs Sperrholzengel. Zu sehen waren auch Tom Fechts fotografische Gläser **Vol de Noit**, **Ange Noir** und **Icare**, Oswald Tschirtners **2 Engel**, Conny Dietrichs Holzschnitt-Triptychon **Flügelstreit**, Alfons Holtgreves Papierschnitte, Hermann Stamms Flügelpaare aus Schweinsohren, Manolo Gómez' **Geschlagener Engel**, Sabine Wewers **Wunderbare Wolken**, Moritz Götzes **Erscheinung**, Franco Cillas **Saving Angel**, Thomas Nicolais **Engel** sowie Carsten Weitzmanns **Stürzender Engel** und **Verhinderter Engel**.

Toni Moranta: **Reisekoffer für Engel**, 1997.



Daniel Schürer: **Weihwasserbecken mit Papiereengel in Obstwasser ohne Blutregenalge**, 1997/98.



Bettina Hoffmann: **Der Garten**, 1998.

## BROADVIEW 5.1

1998

.....  
Broadview Collective (Toronto): Alison Bindner | J. Lynn Campbell | Nobuo Kubota  
| David McClyment | Yvonne Singer | Ian Smith Rubenzahl | W. Mark Sutherland |  
Francesca Vivenza (alle CA) | Gast: Jürgen O. Olbrich (DE)

07. März bis 19. April 1998  
.....

Wie sein Wirkungsort, die Viermillionenhauptstadt Ontarios, so entstand auch das achtköpfige Künstlerbündnis Broadview Collective aus einer eklektischen Mischung kultureller Backgrounds.

Alison Bindner bildete in **Secrets Of A Queen** (Geheimnisse einer Königin, 1996) einen Bienenstock ab und zeichnete darüber ein Hemd und ein Gefäß, die auf Adern und den menschlichen Körper verwiesen und gleichzeitig an den Körper einer Bienenkönigin erinnerten. Sie verwendete die matriarchalischen Strukturen der Bienenstaaten und die Prozeduren der Imkerei als Metaphern für Sexualität und Geschlechterverhältnisse, Individuum und Gemeinschaft und für unsere Identitätsfindung nach genetischen oder kulturell-erzieherischen Anlagen.

J. Lynn Campbells **Truth, a disposition to be** (Wahrheit, eine Anordnung des (Da)Seins, 1997) präsentierte in 120 durchsichtigen Hüllen, die mit Insektennadeln über Eck an zwei Wände gepinnt waren, 610 verschieden große, gefundene und mit Metallfarben übermalte Federn. Der Größe nach geordnet, bildeten sie eine Metapher der Wahrheit, die aufsteigt (oder fällt). Jede «Federtasche» enthielt eine Inhaltsbeschreibung mit Federanzahl, ihrer Position am Gefeder, Größenangaben und identifizierenden, individuellen Worten als Abbildung der Realität, die zu bedenken gaben, dass Wahrheit nicht einfach fixiert und universell da ist, sondern gebunden an Kontexte und aktives Leben.

Spontan-Performances von Nobuo Kubota, dem führenden kanadischen Free-Style- und Improvisationskünstler und -musiker, der die Traditionen des Noh-Theaters, der Koreanischen





Oper, der Lautpoesie und des Free Jazz kombiniert, entsprechen seiner eklektischen Kunstpraxis. Der praktizierende Zen-Meister führte seine **Voice and Mouth Improvisation** (1998) auf, ließ die Stimmen- und Mund-Improvisation **Live at The Western Front** (1990) projizieren, stellte die Photo-Lithos **Roctoc** und **Tocroc** sowie **Chant** und **Fermentachio** (alle 1986) aus und seine Handdruckserie *God, Zen & Heidegger* (mit **I AM, IT IS** und **Being human being**, 1997) vor.

In **TWITCH: The Exquisite Pain of the Self-Made Man** (Autsch: Der erlesene Schmerz des Self-Made-Man, 1998) mutmaßte David McClyment über einen wenig bekannten kanadischen «Helden», den großen Farini (um 1860 – 1900), der Welt erfolgreichster Zirkus-Impresario seiner Zeit. In **THWACK: Pounding Mediocrity** (Klong: Hämmernde Mittelmäßigkeit, 1998) verprügelte eine Katze wie im Comicstrip ihren eigenen Kopf mit einem Holzhammer (und wurde zur Anti-Ikone) und drei blaue Ahornblätter (die Farbe der als «The big blue machine» bezeichneten konservativen kanadischen Partei) standen für drei Matchgewinne in einer Serie von Torontos mittelmäßigem Eishockeyteam Toronto Maple Leafs, das dennoch Teil eines gut florierenden Wirtschaftsunternehmens ist. **Tickle: Hope Remains Upright** (Kitzel: Hoffnung bleibt aufrecht, 1998) stellte eine Feder – Symbol der Leichtigkeit – ironisch als Phallussymbol dar, obwohl bzw. weil dies die Fruchtbarkeit der Erde (symbolisiert durch Frösche) wohl stark in Frage stellen würde. Sich paarende Frösche gelten als Symbol des – noch aufrechterhaltenen oder schon gefährdeten? – Ökosystems.

Ian Smith Rubenzahls Installation **Eclipse.001/98** (1998) bestand aus fünf abstrakten Aluminiumformen, die großen Kamerablenden z. B. an einem Fotoapparat nachempfunden waren und eine mechanische Verlängerung des Sehens andeuteten.

**The Veiled Room** (Der verschleierte Raum, 1998) von Yvonne Singer war ein mit mehreren Lagen dicht hängenden Gardinstoffs abgezirkelter, kleiner, leicht geöffneter Raum. Die transparenten und zugleich opaken Schleier offenbarten und verbargen den Geist von Menschen, Ideen und Ereignissen – auf ihnen schwebten die Namen deutscher Künstler, Politiker, Philosophen, die zu mythischen Ikonen wurden, aber auch Zitate aus Sigmund



Ian Smith Rubenzahl: **Eclipse.001/98**, 1998.



Nobuo Kubota: **Live at The Western Front**, 1990, und **Roctoc, Tocroc, Chant, Fermentachio**, alle 1986.



W. Mark Sutherland: **SCRATCH**, 1998.

Freuds Sprachschatz durch den Raum, begleitet von einer scherzhaften Liebeszene aus einem 1953er Homemovie der Künstlereltern (**Mock Love Scene**, 1998), die zur Zeit der Weimarer Republik in Ungarn aufwuchsen und von da in den 1940ern mit ihrer Tochter Yvonne nach Kanada emigrierten: Wer würde sie sein, wenn sie Ungarn nie verlassen hätte?

W. Mark Sutherlands audiovisuelle Installation **To <=> From** (1995) befragte mit einem Arrangement dreier alter, abgenutzter Lederreisetaschen den Sinn des «Zuhause-seins» und die Idee der «Heimat». Per Kopfhörer tönnten aus den Gepäckstücken impressionistische Klanglandschaften – eine Soundcollage aus Berlitz-Sprachschullektionen, die Stimme eines chilenischen Immigranten, jene eines kanadischen Philosophieprofessors wie auch Autobahn- und Naturgeräusche. **SCRATCH** (Kratzer, 1998) war eine audiovisuelle, begehbare Installation aus 200 auf dem Boden liegenden Schallplatten, die allerdings – nicht ohne Blick auf John Cages *4'33* – unbespielt waren, bis auf das eingeritzte Wort **SCRATCH**, das die Abtastnadel in einer Vielfalt rhythmischer Klicks «vertonte», wenn man eine – von Besuchersritten zusätzlich zerkratze – Vinylscheibe aufhob und abspielte.

Als Nomadin unserer Zeit sprach Francesca Vivaenza Themen wie Reise, Distanz und Dislokation an. **Italian Wi(n)dow** (Italienische[s] Witwe [Fenster], 1994) war ein schlichtes Trägerkleidchen aus Papier, genäht aus persönlichen handgeschriebenen Briefen aus der (italienischen) Heimat, einer zurückgelassenen Wirklichkeit, die man so in die Gegenwart trägt. **Scaled Plot/Trama In Scala** (Maßstabsgerechtes Areal, 1995 – 97) untersuchte den Zwischenraum zwischen zwei Kulturen, zwei Sprachen und zwei Territorien – eine Weste, genäht aus kanadischen und europäischen Landkarten und Briefen Vivenzas italienischer Mutter. Das Segelkleid **Vela di Forza/Straitsail** (1998) und die Bucharbeiten **House & Garden** (1998) und **Escape and Return Travelogue** (Reisebericht zu Flucht und Rückkehr, 1993 – 97) kamen hinzu.

Jürgen O. Olbrich, der geladene deutsche Gast, Copy-Artist und Aktionskünstler, hatte die Kopiertechnik als eine Möglichkeit der Bildfindung für sich entdeckt, was in visuellen Zwischenwelten auf fünf Doppelblättern **The World** (1996) seinen Niederschlag fand.



# MÄCHTIG GEWALTIG

1998

.....  
Joël Bartoloméo (FR) | Cheryl Donegan (US) | Johan Grimonprez (BE) | Tony Oursler (US)

27. Juni bis 16. August 1998  
.....

In dieser Ausstellung wurden der Umgang mit Macht und Gewalt und ihre Rollen in der Gesellschaft reflektiert. Die 68minütige, bestürzende, umwerfende, makabre Videocollage **dial H-I-S-T-O-R-Y** (1995 – 97) stand in der Tradition der Found-Footage-Filme, wies Katastrophen als die wahren (und lustvoll rezipierten) Medienspektakel nach und war nicht nur eine höllische Filmchronologie aller – von Film und Fernsehen je aufgezeichneten – Flugzeugentführungen, sondern kreiste auch um das kollektive Erinnern, «um einen Supermarkt, der Geschichte heißt». Das meinte Johann Grimonprez, Autor des Films, der kompromisslos Dokumentarszenen mit Ausschnitten aus Science-Fiction-Filmen, Werbespots, historischen Reportagen, Flugzeug-Übungsfilmern und Cartoons verknüpfte und als emotionale Attacke aus Schock-Effekten mit Langzeitwirkung an Eindringlichkeit nicht zu überbieten war. Zu flotter Soul- und Volksmusik entstand ein Abbild der Einflussnahme der Medienberichterstattung auf unsere Gefühlswelt, Politik, Kultur und Geschichte. Der vom Avantgardemusiker David Shea zusammengestellte Soundtrack wurde von O-Ton-Aufnahmen und Texten aus zwei Romanen von Don DeLillo, *White Noise* und *Mao II*, unterbrochen.

Unkonventionell bezog Cheryl Donegan den Entstehungsprozess von Malerei in ihre konzeptuellen Performance-Aktionen vor der Kamera ein, benutzte ihren Körper als



künstlerisches Werkzeug und Metapher und «katapultierte in ihren kurzen, körperzentrierten Performancebändern Videotendenzen der Siebzigerjahre geradewegs in die Befindlichkeiten der Neunziger» (Herbert Wentscher).

**Kiss My Royal Irish Ass (K.M.R.I.A.)** (Küss meinen königlich irischen Arsch, 1992 – 93) – ein Zitat aus *Ulysses* von James Joyce – war eine Hommage an Yves Klein und seine body paintings wie auch ein Statement zu Donegans irischer Herkunft, die verworrenen Vorstellungen um Identität, die oft vieles offen lässt, nichts Spezifisches aussagt. Nur in Unterwäsche, setzte sich Donegan auf eine Plane mit grüner Farbe, platzierte ihren Hintern danach zweimal auf Papier und druckte so das Bild eines Kleeblatts (das Wahrzeichen Irlands).

Die Rauminstallation **Tent** (Zelt, 1992 – 93) fasste drei große Ölformate mit schlichten Selbstporträts und drei Einstundentapes, die den schwierigen Entstehungsprozess jener Gemälde dokumentierten, zusammen. Auf einem Video kroch Cheryl Donegan über die Leinwand, kämpfte gegen ihre verkrampte und unkomfortable Körperhaltung an und versuchte, zu malen, auf einem anderen malte sie in der Dunkelheit, auf einem dritten zur Musik der Rolling Stones – mit Schutzbrille auf dem Boden unter der Leinwand.

Für **Practisse** (Übung, 1994), stülpte sich Cheryl Donegan eine transparente Plastiktüte über den Kopf, bemalte die Züge ihres Gesichts mit den Fingern, übermalte dessen Konturen aber auch auf einem Videostandbild des Monitors, um später alles bis zur Unkenntlichkeit mit Wasser zu verschmieren. Begleiten ließ sie sich von James Joyces einziger Tonaufnahme einer teils unverständlichen Lesung aus *Finnegans Wake*.

Von 1991 bis 1995 filmte Joël Bartoloméo seine Familie wie ein Amateuranthropologe mit einer einfachen Videokamera, «denn die Familie reflektiert die Welt, sie ist ein Mikrokosmos». Kurze Videos – wie **A quatre ans je dessinais come Picasso** (Als Vierjähriger zeichnete ich schon wie Picasso, 1991), **Le jeudi de l'Ascension** (Himmelfahrtsdonnerstag, 1992) oder **Le chat qui dort** (Die schlafende Katze, 1992) – gaben sich als unschuldige Familienfilme, friedliche Chroniken eines Picknicks, Sequenzen von Kindern bei ihren Malversuchen ...



Tony Oursler: **Horror**, 1993.



Tony Oursler: **Criminal Eye**, 1995.



Tony Oursler: **RGB2**, 1996 – 97.



Cheryl Donegan: **Practisse**, 1994.



Doch eine Kamera ist niemals wirklich unschuldig. Die täglichen Turbulenzen, Unwetter, Momente, in denen es überschwappt, aus dem Leben stiebitzte Augenblicke zwischen stillem Familienglück und Zerrüttung waren, «obwohl es so aussieht, keine Familienfilme, eher Anti-Familien-Filme...». Joël Bartoloméos kinoartige Projektion **Kiss Me My Darling, It's Now or Never** (1997) füllte ein von hinten aufgenommener Mann fast aus. Eine Frau in einem herrlichen roten Kleid erschien, warf ihm glühende Blicke zu, doch der Mann reagierte kaum. Elvis wiederholte schmachmend «Kiss Me My Darling». Angesichts dieser Gleichgültigkeit änderte sich ihre Haltung. Sie hüstelte, schaute ins Leere, nahm eine distanzierte Haltung an, ihr Blick wurde streng. Die Doppelprojektion **Move up** (1998) aus der *Série des transitions* entwarf Bartoloméo als Studie über die Beziehung zwischen Tanz, Meditation und Schmerz.

Tony Oursler hat die Videokunst vom schwarzen Kasten, dem Monitor, befreit. Mit seinen Spot-Projektionen auf die Gesichter von «Dummies» und «Dolls», Puppen mit menschlichem Antlitz, schuf er eine humorvolle, anziehende und zugleich unheimliche, befremdliche Welt lächerlicher Gefahren, die sich mit der Mediengesellschaft und ihren Auswirkungen auf die Seele des Menschen befasst, aber auch mit den Versuchen und Psychotechniken des Einzelnen, den dramatischen Verlust des Verhältnisses zu den Mitmenschen und zum eigenen Körper zu kompensieren. Seine Wesen, deren Seelen sich seufzend, heulend, brüllend Luft verschafften, schienen ein Eigenleben zu besitzen. Näherte man sich der Videoskulptur **RGB2** (1996 – 97, RGB steht für Rot, Grün und Blau – die drei Farben, die das Fernsehbild erzeugen), reagierte ein Rotlicht auf die Geräusche und «sprach» durch Aufleuchten. Auch **Horror** (1993), eine im freien Raum eines Kämmerchens hängende Puppe, breitete ihr starkes physisches und emotionales Potenzial offen und ungeschützt aus. Bei **Criminal Eye** (Kriminelles Auge, 1995) war es keine Puppe mehr, sondern das gespenstische, menschliche Auge als selbstständiges, sich bewegendes Organ, projiziert auf eine augapfelartige Fiberglaskugel, das den Betrachter wahr- und in einem dialogischen Verhältnis gefangen nahm, irritierend wirkte und dennoch die eigene Position jenseits des autonomen, begrenzten künstlichen Lebens deutlich machte.



Cheryl Donegan: **Tent**. 1992 – 93.



Joël Bartoloméo: **Le chat qui dort**. 1992.



Johann Grimmonprez: **dial H-I-I-S-T-O-R-Y**. 1995 – 97.

# MÜTTER, IHR HABT'S JA SO GEWOLLT

1998

Künstler der Galerie Urs Meile, Luzern: Christoph Draeger (CH) | Nicole Henning (CH) | Stefan Banz (CH) | Alexander Obretenov (BG) | Anatolij Shuravlev (RU) | Markus Schwander (CH)

Künstler der Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin: Nina Fischer & Maroan el Sani (DE) | Jörg Herold (DE) | Uwe Kowski (DE) | Maix Mayer (DE) | Annelies Štrba (CH) | Ákos Birkás (HU)

16. Oktober bis 06. Dezember 1998

Über die Jahre hatte sich zwischen der Galerie Urs Meile in Luzern, der Galerie EIGEN+ART in Leipzig/Berlin und dem ACC ein steter und kollegialer Austausch entwickelt, der sich fortsetzte, indem Urs Meile und Gerd Harry Lybke je sechs Künstler in Weimar vorstellten.

Christoph Draegers riesiger Acryljetprint **Catastrophy #2** (1995, auf PVC) lebte von der Lust an der Katastrophe und bildete ein Horrorszenario ab, das er im Atelier auf nur hundert Quadratmetern gebaut und fotografiert hatte. Die Darstellung dieser großen Verwüstung erinnerte an skurrile Modelleisenbahnlandschaften aus der Kinderzeit. In Nicole Hennings Werkgruppe **Blau ist die Farbe des Himmels** (1997) konnte der Zuschauer als eigener Regisseur und Autor die – trotz Anmerkungen wie «Anna geht auf's Klo», «Anna sieht aus dem Fenster» und «Anna nascht ein Stück Käse» – auf drei Fotografien zu sehende Leere (eines unaufgeräumten, also bewohnten Hotelzimmers) mit einer Frau, abgebildet auf einem beistehenden Leuchtkasten, «beleben». Der Akt des Erzählens, verschiedene Realitätsebenen und das Ausschöpfen nicht genutzter (Lebens-) Möglichkeiten kamen zum Tragen. Stefan Banz thematisierte in **Hitzfeld** (1997) das Verhältnis zwischen Kunst und Fußball, indem er die Umkleidekabine der



Stefan Banz: **Hitzfeld**, 1997, und **One Size Fits All**, 1997.

E-Junioren des FC Luzern nachgestaltete. **One Size Fits All** (1997): 13 Hosen und Stulpen lagen fein säuberlich da, allerdings trugen die Trikots Namen und Titel von bekannten Künstlern und ihren Werken (Edouard Manet – *Le déjeuner sur l'herbe*), die nun zu Labels wurden und die übliche Werbung ersetzten. Auf einer Pinnwand steckten Fotos mit fußballbegeisterten Kids in diesen Trikots. Konnte Kunst auf diese Art den Fußballplatz «bespielen» und in immer neuen Konstellationen «ausgestellt» werden? Alexander Obretenovs **All God's Chillun got Wings** (Alle Gotteskinder bekamen Flügel, 1998) bezog sich auf ein Elektroorgelstück von Fats Waller, das mit leicht nostalgischem Charme aus dem Hintergrund tönte, während auf einem Monitor eine männliche Figur wankend und doch leichtfüßig zugleich im Zeitlupentakt einem gleißenden Licht entgegenschwebte. Obretenov hatte in seiner Heimat Sofia alte, auf den Straßen lebende Menschen beobachtet, fotografiert und gefilmt, um diese Vorlagen in Schablonenbildern und im Video poetisch zu überhöhen. Anatolij Shuravlev bearbeitete Luftaufnahmen aus Berlin (**Friedrichstraße, Frankfurter Allee, Wittenbergplatz**, alle 1998) so mit dem Computer, «dass sie wie Dokumente eines Erdbebens wirkten, in dem ganze Wohnblocks und Straßenzüge zu Boden gingen, eine apokalyptische Großstadtvision in der Tradition des Meidnerschen Expressionismus.» (Kai Uwe Schierz). Markus Schwanders **Frucht** (1998), eine popartige, aufrechte Banane im Kiesbett, konnte, ging man vom Künstler aus, schon seit langem symbolisch für das stehen, was heute globale Vernetzung genannt wird. Ein Objekt der Begierde, wenn man seiner nicht habhaft wird, aber auch eines, das verstopft, wenn man zuviel davon abbekommt. Man sagt, in der Banane sei ein Stoff, der glücklich macht, aber auch, dass Genforscher sie zur Impfung gegen Cholera manipulieren.

Das Videotape **millenniumania** (1997) von Nina Fischer und Maroan el Sani ging dem Mythos nach, bestimmte Orte in bestimmten Zeitzonen der Erde seien schneller als andere. Sie wollten in einem globalen Zugriff an 24 Orten der Erde (die den 24 Zeitzonen entsprechen) die Geschwindigkeit von Fußgängern messen und im Internet simultan verknüpfen. Das Demovideo zeigte modellhaft die Struktur des Projekts anhand von 24 ausgewählten Plätzen



Christoph Draeger: **Catastrophy #2**, 1995.



Jörg Herold: **Tombau II**, 1998.



Nicole Henning: **Blau ist die Farbe des Himmels**, 1997.



in Berlin, an denen 24 Fußgängervideos entstanden. Jörg Herold hatte eine optisch-akustische Skulptur **Tonbau II** (1998) entwickelt, die mit Hilfe eines Laserstrahls unablässig und in gleich bleibender Höhe die Oberfläche von Wänden, Fenstern, Türen und Kunst abtastete. Eine eigens für den Künstler entwickelte Kamera konnte die vom wandernden roten Punkt eingeholten Resultate ohne jegliche Verschönerung ins Akustische umwandeln. Diese Transformation eines visuellen Raumes in Töne war per Kopfhörer abrufbar. So ließ sich der Raum abtasten *und* abhören, also doppelsinnig – synästhetisch – erfahren: Mauerwerk brummte, Fensterglas klingelte: Techno in reinster Form. Uwe Kowski ging in einer Reihe von Tempera-Kohle-Zeichnungen (**Muster**, 6 Motive, 1998) seinen Untersuchungen zu Ordnung, Ordnungsmacht und Ornament nach. Das Zusammenspiel bildlich erfasster Alltagsgegenstände (Stühle, Leitern, Motoren) stellte den Menschen in den Mittelpunkt, der einerseits alle gezeigten Gegenstände selbst erschaffen hatte, ihnen allerdings auch hilflos ausgeliefert war. Maix Mayers Film **Die Welt des TROPISTEN, ein Remake** (1998) thematisierte – in einer zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Traum und Alptraum pendelnden Welt – die Ambivalenz zwischen optischer Inszenierung und menschlicher Nutzung neuer Architektur. Dazu verwendete er Sequenzen einiger Film-, Foto-, und Tonarbeiten seines Projekts *TROPE, die Strategie*, in dem er den Versuch unternahm, unter Thematisierung des Bauens und Bauprozesses über die Medien Film und Filmplakat die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Architekt aufzuzeigen. Annelies Štrba fotografierte das Private – ihre Tochter **Linda mit Teddybär** (1981), **Linda** (1990), **Melide** (1984) und ihren Sohn **Samuel in Melide** (1986). Im engen Kreis familiärer Vertrautheit aufgenommen, schien die Zeit auf den antiquarisch wirkenden, atmosphärischen Schwarzweißfotos den Atem anzuhalten. Ákos Birkás befasste sich – konzentriert auf wenige Mittel und variierend mit meditativer Eindringlichkeit – mit dem Thema des Kopfes und seiner Ovalform. Die kleinen Ölbilder leiteten sich von Porträtbildern ab, bei denen der Kopf aber nicht mehr im Sinne der Darstellung einer Person, sondern als Ort von Gedanken, Empfindungen und Erlebnissen begriffen wurde.





## THE GROUP 1965 – THE VOICES FROM TOKYO

1998 | 99

.....  
Makoto Aida | Parco Kinoshita | Hiroyuki Matsukage | Oscar Satio Oiwa | Tsuyoshi Ozawa | Masamichi Tosa (alle JP, alle geboren 1965) Kuratorin: Hitomi Hasegawa (JP)  
Auf Tour: 1997 Galería Metropolitana (Barcelona, ES), 1998 Espace Flon (Lausanne, CH)

20. Dezember 1998 bis 07. Februar 1999  
.....

Vorbild von Makoto Aidas 3 x 4 m-Acrylgemälde auf Acetatfilm **Giant Miss Fuji vs. King-Gidora** (1992 – 93) war Hokusais berühmtester erotischer Holzschnitt mit einem jungen Mädchen und einem Kraken. Aida spiegelte die Darstellung in die zeitgenössische Mangawelt, indem er die über der Stadt schwebende Riesin Fuji, Heldin der japanischen Comicserie *Ultraman* (einem Außerirdischen, mit dem sie gemeinsam das Gute verteidigt) mit einem, Godzillas Gegner King Gidora nachempfundenen, Drachenmonster kämpfen ließ.

1993 eröffnete Tsuyoshi Ozawa – als vielbeachteten, kritisch-konstruktiven Gegenentwurf zu den Mietgalerien in Japans Kunstbetrieb – gegenüber der etablierten Nabisu Gallery im Tokioter Stadtteil Ginza seine tragbare **Nasubi Gallery** (bis 1995), die kleinste Kunstgalerie der Welt, in einer schuhkartongroßen, innen weiß gestrichenen Milchkiste, die man bis in die 1970er vor jedem japanischen Haus (und nun im ACC) finden konnte. Mit seiner **Milk Ceremony** (1998), einer amüsanten Performance mit Milch, Gebäck und leichter Unterhaltung, parodierte er anlässlich der Ausstellungseröffnung in einem lächerlichen Campingzelt die strengen Regeln unterliegende, traditionelle Tee-Zeremonie.

Fulminant arrangiert und gebettet in visuellen Reichtum, waren Hiroyuki Matsukages Fotografien – **Puberty (yuki)** (1992), **Girl and Death (Bed)** (1994), **The end of SEXTENNIS**



(1992–97) oder **Mercedes (Gold)** (1993) – Selbstspiegelungen, gefüllt mit unsterblichen Themen wie Tod, Erotik, Schönheit. Edvard Munchs weinendes Mädchen auf einem Bett inspirierte ihn zu **Untitled** (1995), während **Beer, Sex, My Life, Star Beer** (1997) aus seiner *Bi-jinga*-Serie in zeitgenössischem Stil auf das traditionelle, schöne Frauen verherrlichende Genre der japanischen Malerei anspielte.

Wenn man sich mit Makoto Aidas **Ausrüstung für einen versuchten Selbstmord** (1998) erhängen und vom Sockel springen wollte, konnte man nach missglücktem Akt – denn das elastische Band (als Strick) hatte fünf Klettverschlüsse und jeder Versuch war sinnlos – vielleicht wieder zu neuem Leben finden. Nervenkitzel pur, der Suizid simuliert als «Soft-Version».

Stand man nah vorm apokalyptischen, minutiös ausgeführten, Poesie und Kritik in sich vereinenden Industriestadtgemälde **Lettuce** (1996) des Japan-Brasilianers Oscar Satio Oiwa, verwandelte sich das Salatfeld in einen Acker aus elektronischem Zivilisationsmüll. Das Doppelölbild **Light Birds** (1997) erzählte von Enge und Ödness menschlichen Bauwahns, **Crow's Nest** (1996) zeugte von der Anpassungsfähigkeit der Krähen an das «Biotop» der urbanen Ganztagsbaustelle. In der Serie **Air Lunch** (1996) waren die Teller auf den Speiseklapptischen im Flugzeug nicht mit Speisen, sondern Collagen der Weltkarte gefüllt.

In der beliebten japanischen Comedyserie *Shoten* bekam der sitzende Comedian jeweils ein weiteres Kissen untergeschoben, wenn sein Witz besonders gut angekommen war. Makoto Aidas Kissenturm **Nietzsche** (1998) reichte bis zur Decke, wenn nicht bis zum Himmel, darauf saß der imaginäre Philosoph – schon nicht mehr zu sehen –, dessen geistige Umnachtung ihn in Weimar einen irrealen Jauchzer hervorbringen ließ, mit dem er sich in die Ewigkeit hinauflachte.

«Was ich auf der Flucht mitnehme» stand auf den Hutschachteln der Installation **Eboshi Project** (1995). Angesichts des Erdbebens in Kobe stellte sich Tsuyoshi Ozawa diese Frage. Später fand er in Tokios Sperrmüll Eboshi-Mönchs-Hüte aus einem shintoistischen Schrein, Kopfbedeckungen mit hochgezogener Form, unter der das nach oben gebundene Haar verstaut wurde. Wie könnte man sie erneut nutzen, was darunter verbergen, z. B. bei einem Erdbeben?

Die Group-1965-Künstler antworteten: Zigaretten der Marke *Short Hope*, Wundspray, Schweizer Offiziersmesser, goldenes Ei, Nähzeug, das Wort «Hoffnung» auf einem Stück Papier ...

Zu *Jizoing*, seinem Langzeitprojekt mit Tagebuchcharakter, ließ sich Tsuyoshi Ozawa von *Jizo* inspirieren, einem japanischen Schutzheiligen der Kinder, der als kleine, steinerne Buddha-Statue überall im Lande auftaucht. Täglich platzierte Ozawa seine Jizo-Figur, zunächst als handgemachte Tonskulptur, später skizziert auf Notizzettel oder hingekritzelt im Sand, dort, wo er sich gerade befand und fotografierte die Szenerie getaucht in blaue Tönung, die inspirierend auf ihn wirkte: in **Tokyo Disney Land, Tibet**, am **Fujijama** etc. (alle 1995).

Für **People observe the forest through rolled-up paper** (1998) sandte Tsuyoshi Ozawa eine Einwegkamera an Freunde in aller Welt, verbunden mit der Bitte, sie mögen mit einem zusammengerollten Blatt Papier in einen (vorhandenen oder imaginären) Wald schauen, was eine zweite Person fotografieren solle. Das Papier, selbst aus Holz, d. h. aus dem Wald entstanden, möge in jenem Moment ein Gefühl der Verbindung und Verwandtschaft zwischen Wald, Holz und Papier wachrufen.

Masamichi Tosa erfand gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Nobumichi als Duo Maywa Denki (der Name stammte von der Elektrogerätezuliefererfirma ihres Vaters, die 1979 bankrott ging) Nonsense-Geräte und Musikinstrumente, die sie «Produkte» nannten, während ihre Performances, von denen im ACC eine **Demonstration of new products** (der drei Objekte **Aves Structure #1**, 1998) zur Aufführung kam, «Produktpräsentationen» waren. Sie benutzten Elektrizität und Computer, um mechanische Geräte zur Erzeugung realer Klänge anzutreiben.

Karaoke heilt Geist und Welt, wie es die Kunst einst tat. Mit seiner Karaoke Stereo Machine, einem Mikrofon mit Abspielgerät und Lautsprechern, überwand Parco Kinoshita im Emergency Karaoke Meeting Sprachbarrieren, befreite die Kunst aus ihren Institutionen, räumte auf mit dem Klischee vom Unvermögen der Japaner, sich «auszudrücken». Seine Rauminstallation vereinte zwei Videos in einer Art Gedenkaltar mit 14 Graphitzzeichnungen (1997–98), die auch schweigende Karaoke Sänger vorm Eingangsbäude des ehemaligen KZ Buchenwald verbildlichten.

Oscar Satio Oliva:  
**Letuce**, 1996, und **Light Birds**, 1997.



Tsuyoshi Ozawa: **People observe the forest through rolled-up paper**, 1998.



Maywa Denki: **Aves Structure #1**, 1998.



Tsuyoshi Ozawa: **People observe the forest through rolled-up paper**, 1998.



Parco Kinoshita: **Untitled**  
(Rauminstallation mit 14 Graphitzzeichnungen), 1997-98.

Makoto Aida: **Nietzsche**, 1998.



Hiroyuki Matsukage: **Untitled**, 1995,  
und Tsuyoshi Ozawa: **Eboshi Project**, 1995.



Makoto Aida: **Ausrüstung für einen versuchten Selbstmord**, 1998,  
und Hiroyuki Matsukage: **Beer, Sex, My Life, Star Beer**, 1997.



# EUROPE IN THE BOX

1999

.....  
Alexandros Psychoulis (GR) | Aroldo Marinai (IT) | Arjen Lancel (NL) | Ulrike Flaig (DE) |  
Boris Achour (FR) | Michael Fullerton (GB) | Sandra Johnston (IE) | Elena Carreño (ES)  
| Philip Huyghe (BE) | Ruí Calçada Bastos (PT) | Dany Prum (LU) | Frans Jacobi (DK) |  
Yiorgos Tsakiris (GR) | Malin Lobell (SE) | Marianne Buttstädt (DE)

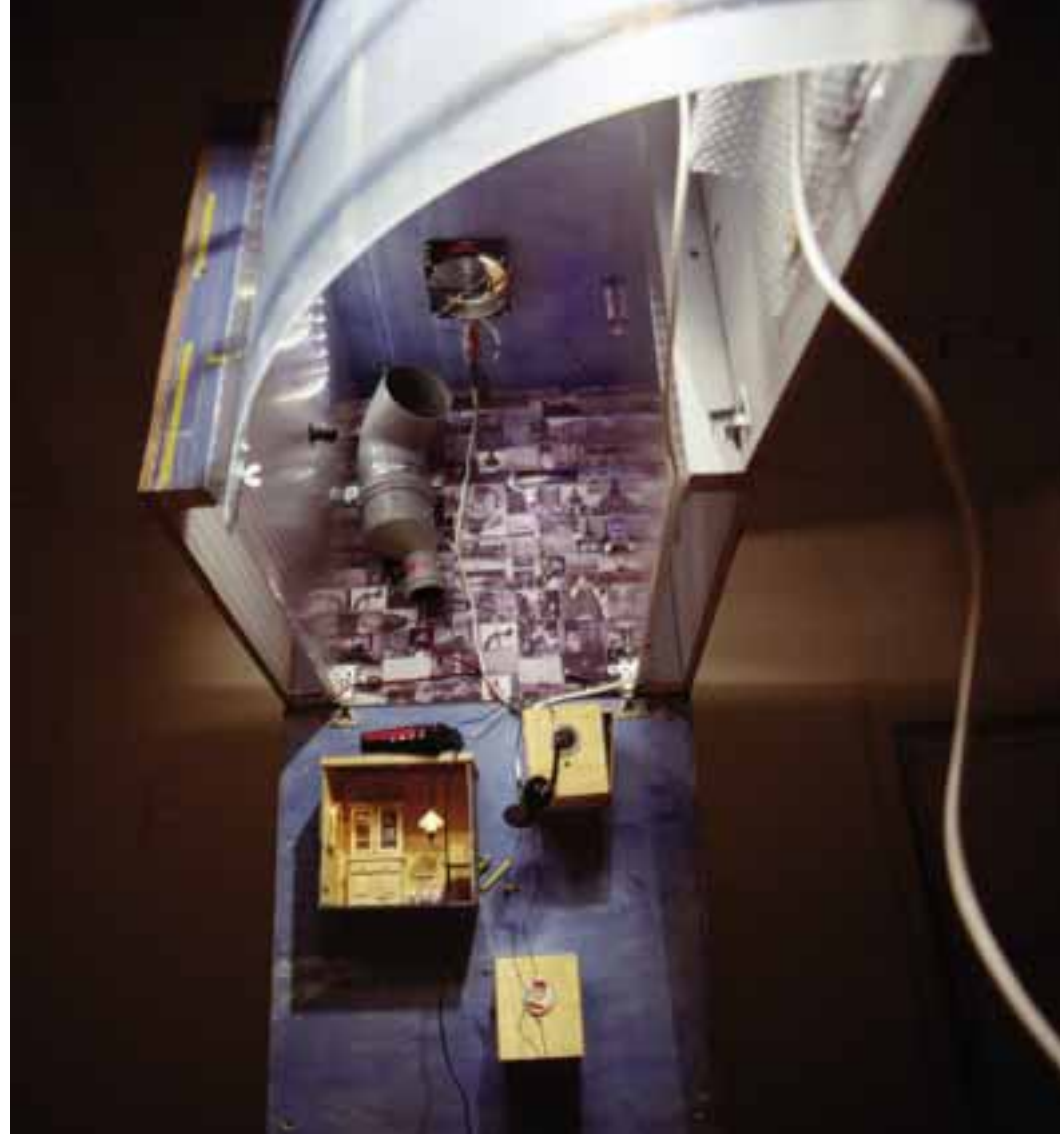
Co-Kuratoren: Henrik Schrat und Christine von Brühl (beide Berlin)

17. April bis 06. Juni 1999

11. Januar bis 23. Februar 1997: Elizabeth-Jane Grose (GB) | Sally Gutierrez (ES) | Kristof  
Klimek (PL) | Henrik Schrat (DE) | Rob van de Werth (NL)

2000: auf Tour in Plovdiv (BG), Helsinki (FI), Prag (CZ), Bologna (IT)  
.....

15 Künstler aus den bisherigen Kulturstädten Europas besuchten jeweils die Kulturstadt des Folgejahres, lebten als Fremde in jener Gaststadt bei ihren Künstlerkollegen, während sie vorher Gastgeber in ihrer Heimatstadt waren. Ausgehend von der Idee, dass wir heute überall zuhause sein können, wenn wir per Funktelefon und Laptop «am Netz» sind, und dass somit die Geschwindigkeit der Reise und des Informationsaustauschs die Perspektive eines geistigen Ineinanders von entfernten Städten schafft, bekamen die Künstler eine Aufgabe mit auf den Weg: *Europe In The Box* fragte danach, was an Materialien nötig, sinnvoll und überhaupt möglich sei, um eine Stadt und ihr Wesen über die reine Information hinaus zu «erinnern», zu vergegenwärtigen. *Europe In The Box* versuchte, ein Gespräch in Gang zu setzen, das ohne Zentrum auskommt. Ob in der dritten, zweiten oder ersten Welt – Nomadentum, Flucht, Reisen und Heimatlosigkeit haben viele Ursprünge und Gesichter. Dieses Projekt befasste sich in erster Linie mit ihren europäischen, denen der Industriegesellschaft. Die Kiste mit ihrem Standardmaß 60 x 60 x 60 cm, kompatibel und stapelbar, stand auch für den Wohnwagen, in dem jeder





Zentimeter so funktionalisiert wird, dass alles auszubreiten und wieder zu verstauen geht. Die Kiste als Instrumentarium, das Symbole des eigentlichen Lebensraums beinhaltet, sollte – auf beispielhafte, transportable, repräsentative Elemente reduziert – Erinnerungen an den Ort in sich bergen und entfalten, um die Frage zu beantworten: Wie lesen Fremde ein Ambiente – oder gar eine Identität? Was «nehmen» sie davon mit? Wie formulieren sie das? Und was ist davon wiederum für Andere erkennbar?

Alexandros Psychoulis (Athen) nannte seine zum Heiligenkreuz mit drei Pinocchiofiguren modifizierbare Kiste – eine ideale Verbindung zwischen der touristischen Attraktion von Florenz und seiner präsenten religiösen Vergangenheit – **Three Pinocchios are still lying** (Drei Pinocchios lügen immer noch). Aroldo Marinai (Florenz) thematisierte den schrecklichen und rätselhaften Absturz einer israelischen Frachtmaschine in seiner Kiste **Amsterdam and a «Place with a Memory»** (Amsterdam und ein «Ort mit Gedächtnis»). Arjen Lancel (Amsterdam) nannte seine Berlinbox **One Monument Please** (Ein Monument bitte). Die Suche nach einer neuen Identität und Geschichtsrezeption für Berlin und seine Baustelle Potsdamer Platz gipfelte für ihn in der Debatte um das Holocaust-Denkmal. Ulrike Flaig (Berlin) nannte ihre Parisbox **Brotherly Kiss** (Bruderkuss). Zehn Jahre waren zwischen ihrem letzten Paris-Besuch und 1999 vergangen, revolutionäre politische Veränderungen und der Wegfall jener Brudergereste bestimmten diese europäische Dekade. Boris Achour (Paris) hatte in seiner Glasgowbox **Regarde-moi** (Schau mich an) eine billige, gefundene Tasche, die symptomatisch für Migration und den Wanderarbeiter steht, sparsam mit roten Lämpchen veredelt, um so Wahrnehmung und Sinne zu schärfen. Michael Fullerton (Glasgow) nannte seine Dublinbox **Gospel Sermon Distorted. Three Weeks of Silence** (Verzerrte Gospelpredigt. Drei Wochen Stille). Bei einem zufälligen Besuch in einer Predigerkirche bekam er eine mit der gerade erlebten Gospelpredigt bespielte Tonbandkassette geschenkt, die er ins Unverständliche verzerrte. Sandra Johnston (Dublin) visualisierte mit ihrer Box über das weihnachtliche Madrid mit verschiedensten Objekten ihr Gefühl des Fremdseins zur an sich geselligen Zeit um Silvester und das Fest der

Heiligen Drei Könige, was in einer zwölfstündigen Performance gipfelte. Elena Carreño (Madrid) zeigte mit **Condemned to look** (Zum Zuschauen verdammt), wohin die vier großen, in Stein gehauenen Sinjores Antwerpens – van Dijck, Rubens, Teniers und Jordaens – Jahr für Jahr als Zeugnisse und Zeugen der Stadtgeschichte zu schauen haben. Philip Huyghe (Antwerpen) sah Lissabon in seiner Kiste **Endless 1999** (Endlos 1999) als den «Balkon am Ende des Kontinents». Seinen Lieblingsblick von der Terrassenstadt auf den weiten Horizont des Meeres hielt er auf endlosen Take-away-Ansichtskarten zum Abreißen fest. Ruí Calçada Bastos (Lissabon) fertigte die Luxembourgbox an: Die hermetische Abgeschlossenheit des Privatraums und der Mangel an städtischer Wärme und Geborgenheit im öffentlichen Raum ermöglichte dem Fremden nur eine mangelhafte Anteilnahme. Die begehbare Kopenhagen-Transportkiste von Dany Prum (Luxemburg) hatte, wie sie mit starkem Tau von der Decke hing, viel vom Image eines Schiffs samt Ventilator, Schiffshupe und Bullaugen, Leuchten im strengen dänischen Design, Puppenstubenambiente und Geräuschkulisse. Frans Jacobi (Kopenhagen) war in Thessaloniki. Die während seiner Spaziergänge erlebte Fremdheit schlug sich in seinen von Einsamkeit gezeichneten, poetischen Foto-Text-Kombinationen nieder. Yiorgos Tsakiris (Thessaloniki) setzte in Stockholm erworbene Brotlaibe in einer Plexiglasbox dem Schimmelprozess aus. Waren es Veränderung und Vergänglichkeit als Aspekte urbanen Lebens oder das Wort «Schimmel», das im Griechischen ebenso einen Ort bezeichnet, der missfällt, worauf er fokussierte? Die Weimarbox von Malin Lobell (Stockholm) nahm die Penetranz aufs Korn, mit der wir Deutsche mittels Umbenennung von Straßen und Plätzen Geschichte zurechtzurücken und Vergangenheit zu bewältigen versuchen. Neben der Namenskaskade um den heutigen Weimar-Platz fand sich der Satz «Jedermann glaubte, dass etwas Gutes dabei entstehen würde». Mit Marianne Buttstädt (Weimar) schloss sich der Kreis zur ersten Kulturstadt Europas, Athen. Der Initiatorin des Kulturstadtgedankens, Schauspielerin und späteren griechischen Kulturministerin Melina Mercouri («Ich bin ein Mädchen von Piräus»), einer fast religiös verehrten Nationalheldin, gedachte sie mit ihrem griechischen Straßenaltären nachempfundenen **Altarmodell «DANK!» 1:10**.

Michael Fullerton: **Dublinbox: Gospel Sermon Distorted. Three Weeks of Silence.** 1999.



Dany Prum: **Copenhagenbox.** 1999.



Rui Caçada Bastos: **Luxembourgbox.** 1999.



Philip Huyghe: **Lisbonbox: Endless** 1999, 1999.



Dany Prum: **Copenhagenbox.** 1999.  
Frans Jacobi: **Thessalonikibox.** 1999.



Elena Carreño:  
**Antwerpbox: Condemned to look.** 1999.



Alexandros Psychoulis:  
**Florencebox: Three Pinocchios are still lying.** 1999.

Sandra Johnstons:  
**Madridbox.** 1999.



Ulrike Flaig:  
**Parisbox: Brothery Kiss.** 1999.

Marianne Buttstädt:  
**Athensbox: Méliha Mercourt.** 1999.



# EINE ITALIENISCHE REISE – WEIMAR ROM NEAPEL

1999

.....  
Raimund Kummer (DE) | Nicola de Maria (IT) | Eliseo Mattiacci (IT) | Mimmo Paladino (IT) | Eva-Maria Schön (DE) | Janaina Tschäpe (DE)      Kuratorin: Patrizia Bisci (IT)

19. Juni bis 15. August 1999

07. November bis 06. Dezember 1999: Palazzo delle Esposizioni, Rom (IT)  
.....

Goethe beginnt seine italienische Reise im September 1786 und bleibt bis 1788. Auf der Suche nach dem Geist der Antike, nach Orten von großartiger Pracht und vollkommenem Licht, faszinieren ihn besonders die Städte Rom und Neapel durch die Toleranz, die klassische Kultur, die Lebensfreude und die Schönheit der Natur. Im Reisen haben aber oft auch Fragen zu individuellen Hoffnungen, Erwartungen und Lebensentwürfen ihren Ursprung. Deren Relation zur Thematik der Demokratie sollte ein gedanklicher Ausgangspunkt der eingeladenen drei deutschen und drei italienischen Künstler sein. «Fragen an die Demokratie, ihren beständigen Aufbau, Generation um Generation, Stadt um Stadt, Staat um Staat, verbinden Weimar, Rom und Neapel ebenso wie Goethes Reise», so die Kuratorin Patrizia Bisci (Berlin/Rom).

Wo Goethe seine erste eigene Weimarer Wohnung hatte, entstand mit Raimund Kummer eine fiktiv-intime Lebens- und Wohnsituation. Zwei gläserne – der menschlichen Anatomie nachempfundene – Herzen (nebst Aorten), eines blutrot, eines blutleer, fanden sich an den beiden Stirnenden eines langen Birkenholztisches mit Schraubzwingen fixiert. Ob sie wie Krücken Halt gewährten, um die Herzen vom Sturz oder einer Flucht abzuhalten oder ob sie angesichts solcher Fragilität zu Folterinstrumenten wurden, blieb offen. Kummer nannte



seine Skulptur zwischen Dialog und Konfrontation (Duell) im Sinne des filmischen Achsel-sprungs **Schuss-Gegenschuss** (1994 – 99).

«Ich treffe den Universal mensch Goethe im Copyshop», schrieb Eva-Maria Schön über ihre fotografische Sammlung **Universal mensch** (1999). Goethe holte sich die italienische Campagne als Kopie ins Haus. Schön brachte Goethes Haus als Kopie in die Galerie: «Alles unter einem Dach, Universalanspruch und doch nur ein Privathaus.» Die Kopiermaschine egalisiert Format und Qualität der Sammlung, wird zur Mischmaschine, die das «Kulturgut Goethe» (Details und Ecken aus seinem Haus, ein klassizistisches Möbelstück, ausgetretener Dielenboden) mit ihrer eigenen Geschichte (Wasser, Pflanzen, Wandrisse, historische Fotografien einer zerstörten Stadt) zu einer Installation von 100 Fotokopien verschmilzt.

Physischer Ausgangspunkt und Fokus des Langzeit-Reiseprojekts **Geography of Space** (1997 – 99) von Janaina Tschäpe ist ihr eigener Körper. Mit dem Gesicht zur Erde am Boden liegend, in der Vorstellung zu sterben, passiv wie ein Toter, fühlt sie sich ein in ihre Umgebung, saugt etwas von der Mentalität des Ortes auf, verändert ihn mit dieser kurzen Aktion, tauscht ihn gegen einen Teil ihrer Persönlichkeit, hält dies per Fotografie fest und erkundet so Orte (z. B. Tiefurt, Ettersburg), Räume, Landschaften: «In jedem Ort bin ich ein bisschen gestorben. In jedem Raum bleibt ein Stück von mir. Ich setze meine Landkarte der Erinnerungen zusammen und trage alle Leben in mir.»

Eliseo Mattiaccis **Moto di Spazi Cosmici** (Bewegung kosmischer Räume, 1999) füllte den Himmel, sprich die Decke des Raumes als «Raum der Erfindungen» mit unterschiedlichem Eisengeflecht, das Gedanken zu Individuum und Kosmos, Mensch und Industrielandschaft, Risikobereich und Schutzraum zuließ. Einen anderen Raum tauchte die weinende wie harlekinische Figur auf Mimmo Paladinos Gemälde **Il respiro della bellezza III** (Der Atem der Schönheit III, 1990 – 91) in Freude und Schmerz. Nicola de Maria identifizierte mit seinem Ölgemälde **Festa nella camera della testa** (Fest in der Schädelkammer, 1995 – 96) die Seele Roms, die «Goethe so gern nach Weimar gebracht hätte, denn Rom und Weimar, das sind zwei Extreme».



Raimund Kummer: **Schuss-Gegenschuss**, 1994 – 99.



Eva-Maria Schön: **Universal mensch**, 1999.



Eliseo Mattiacci: **Moto di Spazi Cosmici**, 1999.



## THE STOCKHOLM CONNECTION 1999

.....  
elsewhere 4 (attitudes, CH): Raphaël Boccanfuso (FR) | Mauricio Dias (BR) & Walter Riedweg (CH) | Christoph Draeger (CH) | Eric Hattan (CH) | Koka Ramishvili (GE) | Elizabeth Saveri (US)

somewhere else (Galerija Škuc, SI): Joze Barši (SI) | Bojan Gorenc (FI) | Maja Licul (FI) | Hajnal Németh (HU) | Goran Petercol (HR) | Nebojša Šeric-Šoba (BA) | Nika Špan (SI)  
Kuratoren: Jean-Paul Felley, Olivier Kaeser (attitudes), Gregor Podnar (Galerija Škuc)

10. Dezember 1999 bis 30. Januar 2000  
.....

Raphaël Boccanfuso fuhr mit seinem rundum mit Pappe und Paketklebestreifen verpackten Auto von der Galerija Škuc Ljubljana zum attitudes-Kunstraum Genf. Die Kunsttour-Performance **Nothing to declare** (1999) wurde per Foto und Reisevideo, Fahrerkleidung und Start- und Zielbanderole im ACC dokumentiert, während Teil 1 des Kunstwerks das Auto selbst war und die Aktion, es zu bewegen. Christoph Draegers fortlaufende Serie **Apokalyptische Reisen** (seit 1994) zeigte mehr als 30 weltweit gemachte Fotografien von Orten, an denen sich Katastrophen ereignet hatten, was den Fotos jedoch selten anzusehen war. Ortsnamen und Texte erklärten, was passiert war. Die Orte, beim Betrachter und im kollektiven Gedächtnis präsent, ihre desaströse Geschichte, mediale Vermarktung und von Draeger Jahre danach abgelichtete Erscheinung wurden in Beziehung gesetzt. Eric Hattans Installation **Unplugged 1, 2, 3, 4 und 5** (1999) zeigte in fünf Videos, wie seine Hände konzentriert-meditativ, wiederholt-langmütig, intim und lapidar Verpackungen verschiedener Objekte und Lebensmittel umstülpten. Jedes Video deutete auf eine eigene Artikelauswahl und Aktion Hattans an einem anderen Ort: Frankreich (Paris), Taiwan (Taipeh), Ägypten (Kairo), Island (Reykjavík), Deutschland (Weimar). Im Weimar-Video stülpte Hattan fünf TV-Kartons um – ebene Kisten dienten in der realen Installation als



Fernseh-Stelen. Für ihre Videoinstallation **Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos** (1998) hatten Mauricio Dias und Walter Riedweg in São Paulo 19 allein lebende Hausmeister aufgefordert, nacheinander einen fremden Wohnraum zu betreten und dasselbe zu tun, was sie taten, wenn sie nach Hause kämen. Jeder Neuankömmling verhielt sich individuell, obwohl er nicht allein war und die Gruppe immer größer wurde. In Elizabeth Saveris Auftrag fotografierte das attitudes-Kuratoren duo in Weimar ACC-Gebäude, aktuelle Ausstellung und städtisches Umfeld. Saveri wählte zehn Fotos aus, Korridore, Details, Hausansichten, Vorlagen, aus denen zehn kleine, figurative Malereien entstanden. Parallel fertigte sie zehn Gemälde aus ihrem Alltagsumfeld in Los Angeles, Autobahnsituationen inklusive, an. Im ACC wurden die Bilder kombiniert – ein Dialog zwischen «Hier» und «Dort» (1999). Seit Auflösung der Sowjetunion entstanden in Koka Ramishvili Heimat, der georgischen Hauptstadt Tbilissi, viele Botschaften. Für **Pronostic éventuel** (1997 – 99) wollte er sie alle innen wie außen filmen und fotografieren, um zu erfahren, wie sich die Vertretungen verschiedener Nationen präsentieren. Acht davon konnte er aufsuchen, darunter China, EU, Vatikan, Polen, USA, Deutschland. Bilddetails gaben Auskunft über repräsentative nationalkulturelle Identitäten. Russland, Iran, Armenien und Israel erteilten keine Genehmigung. In Joze Baršis Weimarer Arbeit (1999) – dokumentarisch-retrospektiv erklärte er in Texten und Fotos drei frühere Werke (*Bridges and Bathrooms, Garden, Mika Watanabe*) – stand nicht Repräsentation im Vordergrund, sondern Vermittlung ausgewählter, selbstreferenzieller Arbeiten mit spezifischem Ortskontext, deren Wiederholbarkeit nicht ohne Werk- bzw. Werteverchiebung möglich war. Bojan Gorenc' Gemälde (1986), Reminiszenzen an die legendären 1980er der Galerija Škuc, berührten Fragen des «konkreten» Zeichens auf der Fläche, einer «Ikonik» des Bildes, wobei Gorenc den russischen Avantgardisten Kasimir Malewitsch neu rezipierte – in Distanz zum damals vorherrschenden Idiom des slowenischen New Image. Maja Liculs Video – sie im selbst aufgenommenen Interview – blieb zwar stumm, doch vernahm man per Kopfhörer in einem Ohr, wie sie von ihren bisher realisierten Projekten berichtete. Später ertönte im anderen Ohr dieselbe Stimme mit kritischen,



Mauricio Dias und Walter Riedweg:  
**Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos**, 1998.

Oben: Von links: Raphaeli Boccantuso: **Nothing to declare**, 1999 | Bojan Gorenc: **Hoch aufgeteilt**, 1985, und **Ich bin verloren**, 1986 | Hajnal Németh: **Ey Ey**, 1998, und **Twice Good Night**, 1999 | Unten: Eric Hattan: **Unplugged 1 – 5**, 1999.

zuweilen bissigen Kommentaren zu den vorgestellten Projekten – ein Zwiegespräch als doppeltes Spiel von routinierter Künstlerpräsentation und kritischer, vermarktungsschädlicher Kommentierung und Selbstinfragestellung der eigenen Kunst. In **Twice Good Night** (1999) von Hajnal Németh, einem Video von unklarer Länge, projiziert auf die konvexe Rückseite eines Satellitenspiegels, tastete die Kamera ein Stillleben ab, das man wie durch eine Lupe sah und sich im Kopf zusammensetzen musste. Es erinnerte an eine Traumwelt von öffentlich gezeigter Intimität und betonter Individualität, voller «Quantität als Qualität», wiederholter Passagen, thematischer Widersprüche, merkwürdiger Szenen und bizarrer Details. Bereits der Werktitel deutete auf eine zweifache Erzählung, versteckt hinter einem einzigen Stück: Jemand verbarg sich hinter der Wolfsmaske und der Wolf versteckte etwas in seinem Bauch. Ihre Wandtapeten-Installation **Ey Ey** (1998) erarbeitete Németh nach ähnlichen Gestaltungsprinzipien. Goran Petercols **Weimarer Badezimmer** (1999) zeugte von der architektonischen ebenso wie von der Einbindung von Licht und Schatten als konstitutiver Elemente in sein Werk, denn die «Schattenbilder», die die am Boden platzierten, angestrahlten Toiletten- und Waschbecken, der Spiegelschrank und der Wasserhahn an die Raumwände warfen, waren auch von jenen Wänden begrenzt und Teil des Werks. Nebojša Šeric-Šobas Fotoprint **Tragedy** (1999) – ein Fußballspieler in der Haltung der berühmten griechischen Skulptur des «Sterbenden Galliers» – sprach von der wahren Tragödie unserer Zeit. Tragik steckte auch in **Untitled** (1999) – einem Restaurantinterieur mit «zeitgenössischen Märtyrern» (Mahatma Gandhi, Sitting Bull), Opfern der westlichen Zivilisation. Nika Špans Videoinstallation **Per Aspera Ad Astra/ Reflex** (1999) verdichtete das Zapping zum medialen Dauerbeschuss, stellte unsere Wahrnehmung des Realen und Medialen auf die Probe. Im Sekundentakt sprangen an die Wand projizierte Programme um, wechselten Bilder und Töne. In der Höhe rotierte ein Monitor mit verspiegeltem Vorsatzglas, in dem sich der Bildersturm des Raumes zweifach wiederholte – als Video von der konkreten Raumsituation und als aktuelle Reflexion derselben auf dem Spiegelglas. Hinzu kamen Aufhellung, Abdunkelung und Klang des Raumes – man war wie von mehreren Räumen umgeben.



Christoph Draeger: **Apokalyptische Reisen**, seit 1994.  
Nebojša Šeric-Šoba: **Tragedy**, 1999.

Elizabeth Savert:  
**Los Angeles/Weimar**, 1999.

# LANDSCAPE

2000

.....  
Mat Collishaw | Keith Coventry | Tacita Dean | Willie Doherty | Peter Doig | Siobhán Hapaska | Tania Kovats | Rachel Lowe | Rut Blees Luxemburg | Chad McCail | Mariele Neudecker | Paul Noble | Julian Opie | Michael Raedecker | David Rayson | David Shrigley | Ross Sinclair | Bob and Roberta Smith | Wolfgang Tillmans | Paul Winstanley (alle GB)  
Kuratorin: Ann Gallagher (GB), The British Council

12. Februar bis 02. April 2000

.....  
Die Schau zeigte neue britische Landschaftskunst: Mat Collishaw kreuzte Hautkrebs-Aufnahmen digital mit Blumenfotos – die **Infizierten Blumen** (1996) einten bestechende Schönheit und finsterste Elemente. Was wie ein Abzählreim klang (**Who Killed Cock Robin**, digitale Fotocollage, 1997), betitelte eine Szene mit engelhaften, winzigen Kinderfiguren in blühendem Garten vor großem, toten (ausgestopften) Rotkehlchen: Was war geschehen?

Willie Dohertys poetisch-abstrakte Landschafts-Nahaufnahmen **Minor Incident** (Kleiner Zwischenfall, 1994 und 1996) spiegelten atmosphärisch die anhaltenden britischen Spannungen mit Nordirland: Reifenspur im Schlamm, herumliegende blaue Plastiktüte – belanglose Entdeckungen von unterwegs oder Indizien eines gewaltsamen Vorfalls? David Raysons Gemälde **From Ashmore Park to Wednesfield: The Linthouse Bridge** und **The Jet Bench** (beide 1998) markierten fotorealistisch Kindheitserinnerungen an die Industrieregion Mittelenglands und ihre menschenleeren Vororte – Zwischenlandschaften, nicht Stadt, nicht Land.

Die minimalistische Skulptur **Peninsula** (Halbinsel, 1998) von Tania Kovats vereinte Halbinsel und Gebirgsformation in einem geologischen Modell, erinnerte an altertümlich-kit-schige Grotten- und Höhlendarstellungen und wirkte wie herausgeschnitten aus einer realen Landschaft. Mariele Neudecker entwarf mit **Calais/Dover/1991/98** (1998) eine zeitgenössische





Version des Panoramabildes: Auf einer Calais-Dover-Schiffsreise machte sie aller acht Minuten ein Foto. Tacita Deans Lichtbild-Aussicht vom **Rozel Point, Great Salt Lake, Utah** (1997) auf einen spiegelglatten See bildete den Schlusspunkt einer spontanen Autoreise, die dem Gerücht nachging, Robert Smithsons legendäres, untergegangenes Land-Art-Werk *Spiral Jetty* (1970) sei wieder aufgetaucht. Unterwegs entstanden die Klangarbeit **Trying to Find the Spiral Jetty** (Versuch, Spiral Jetty zu finden) und der Filmstreifen **Mosquito** (beide 1997). Die von Julian Opie auf ihre archetypischen Elemente reduzierte Landschaftswelt zwischen Fläche und Raum, Wirklichem und Fiktivem, erzählte von einer in den flachen Horizont mäandernden Landstraße – **Landscape (1)** (1995) – und vom Landeanflug über ländlicher Gegend – **Imagine You Are Landing (Three Barns)** (Stell Dir vor, Du landest [Drei Scheunen], 1994). Rut Blees Luxemburgs langzeitbelichtete Nachtansichten aus dem Londoner Osten (**Enges Bretterhaus**, 1998), ließen jegliche menschliche Anwesenheit aus dem Bild verschwinden und doch präsent sein.

David Shrigleys gewitzt betextete Fotos standen in der Tradition surrealistischer Absurditäten und Kritzeleien: **Imagine Green is Red** (Stell dir vor, grün ist rot, 1998). Sein aus der Erinnerung eines Spaziergangs gezeichneter **Plan der Skulpturen Projekte in Münster** (1997) war eine eher sinnfremde Karte zur Desorientierung. In der Video-Parodie **The Sound of Young Scotland** (1996) saß Ross Sinclair in der idyllischen schottischen Landschaft der Isle of Eigg, kehrte uns seinen mit den Worten «REAL LIFE» tätowierten Rücken zu und sang traditionell schottische Songs von Heimatliebe, um dem populären Image von schottischer Kultur etwas «Echtes» abzugewinnen. Die wassergefüllte Vitrine **Morning Fog in the Mountains** (1997) von Mariele Neudecker enthielt die wiedererkennbare Version eines Gemäldes Caspar David Friedrichs in 3-D, nebst atmosphärischer Effekte, nachgeahmt mittels chemischer Lösungen.

Paul Nobles **Villa Carl, Villa Carl (rear view)** und **Paul's Palace** (alle 1997) waren in Form dreidimensionaler Buchstaben gezeichnete Gebäude der fiktiven Stadt (und Blatt-Serie) «Nobson Newtown» – einer alptraumartigen Parodie auf die Städtebau-Utopien der Nachkriegszeit, deren Häusern man ihre Funktion ablesen konnte: Slum, Industriebetrieb, Pauls Palast.

Siobhán Hapaska: **Land**, 1998.  
Michael Raecker: **The Approach**, 1998.



Ross Sinclair: **The Sound of Young Scotland Part 2, Vol. 2**, 1996.



Peter Doig: **Green Trees**, 1998.  
Paul Noble: **Villa Carl** und **Villa Carl (rear view)**, 1997.



Bob and Roberta Smith: **Concrete Boats**, 1998, und **Flawed**, 1996.

Im Video **Flawed** (Fehlerhaft, 1996) ließ Bob and Roberta Smith auf dem Serpentine Lake in Londons Hyde Park handgemachte Boote – **Concrete Boats** (Betonboote, 1998) – zu Wasser, die sanken: sie waren aus Beton. Im Textgemälde **I Believe in Joseph Mallard William Turner** (1999) irritierte das Wort «Mallard» (Stockente) – zu dem Turners zweiter Vorname «Mallord» mutierte.

Keith Coventrys Baumstümpfe-Bronzeplastiken wie **Queens Road SE15, Planted 1988 Destroyed 1992** (1994), repräsentierten in kümmerlichen Baumtorsi die Landschaft der zeitgenössischen Stadt. Sein Bild **Nunhead Estate** (1992) orientierte sich an abstrakten Plänen sozialer Wohnblocksiedlungen. Wolfgang Tillmans dokumentierte mit seiner Fotoserie **Concorde** (1997) die Landebahnen am Flughafen Heathrow und am Himmel über West-London, stets die Flugzeugikone im Visier. Siobhán Hapaskas abstrakte Fiberglas-Skulptur **Land** (1998) ähnelte den unregelmäßigen Formen eines Rennwagens und suggerierte Glätte, Schnelligkeit und Modernität – eine Landschaft als Konsumprodukt – mit der Science-Fiction-Ästhetik der 1950er.

Michael Raedeckers scheinbar «unbewohnte» Gemälde **The Approach** (Die Annäherung) und **Monument** (beide 1998) deuteten mit einfachen, schwarzen Linien Vegetation oder Bebauung an. Inspiriert von Landschaftserlebnissen aus seiner kanadischen Kindheit, kombinierte Peter Doig in den Gemälden **Hill Houses** (Berghäuser, 1990 – 91) und **Green Trees** (Grüne Bäume, 1998) Romantisches mit Abstraktem, gebettet in wechselnde Farb- und Lichteffekte. In der s/w-Videosequenz **Swamp** (Sumpf, 1996) trieb eine mystische Figur in einem Boot übers Wasser – ohne dass sich das Geschehen auflöste. Im Video **Letter to an Unknown Person No. 6** (Brief an eine unbekannte Person Nr. 6, 1998) von Rachel Lowe sah man eine Hand, die wiederholt vergeblich versuchte, aus einem fahrenden Auto die Konturen der vorbeischießenden Landschaft aufs Fensterglas zu zeichnen. Auch Paul Winstanleys verschwommene Roadmovie-Ausblicke auf den Leinwänden **Landscape 6** und **Landscape 3** (1993) galten dem zeitgenössischen Blick aus dem Autofenster. Und Chad McCails riesige, «erzählende» Papierarbeit **Spring** (Frühling, 1998) in der Bauhaus-Universität Weimar bezeichnete ein Stadtgebiet, dessen Einwohner sich wohl gegen den überwachenden Blick eines totalitären Regimes zur Wehr setzten.



# OUR CHINESE FRIENDS

2000

.....  
Ai Weiwei | Chang Xugong | Chen Shaoxiong | Lu Hao | Ma Liuming | Qiu Shihua | Wang Jin | Xie Nanxing | Xu Tan | Yang Shaobin | Yin Xiuzhen | Yue Minjun | Zhang Xin | Zhou Tiehai | Zhuang Hui (alle CN) | Ying-Bo (Ingeborg Lüscher, CH)

Co-Kurator: David Mannstein (Weimar), Kooperation mit der Galerie neudeli der Bauhaus-Universität Weimar, der Galerie Urs Meile und Alexander Ochs Galleries

29. Juni bis 27. August 2000

.....  
Ma Liumings **Performance in Toronto, Canada** (1997) und **Performance in Geneva, Switzerland** (1999) zeigten den Künstler nackt vor riesigen Spiegeln gegenüber vieler Schaulustiger auf einer Bank, wie er sich als passiver Beobachter regungslos den Reaktionen der Zuschauer aussetzte, die die Führung übernahmen und sich per Selbstauslöser mit ihm fotografieren ließen. 24 mannshohe, acrylbemalte Polyesterfiguren, aufgestellt wie die Terrakotta-Armee in 'Reih' und 'Glieder', jede mit einem breiten Feixen auf den Lippen, hatte Yue Minjun nach seinem Ebenbild geschaffen (2000). Auch seine Ölgemälde, wie **Everybody Connects Everybody (Renherenlianxi)** (1997), verband das ewige Lachen der uniformen Abgebildeten. Qiu Shihuas sieben Meter breites Landschaftsgemälde **Untitled (Landscape)** (1999) und andere seiner Ölpanoramen schlugen eine Brücke zwischen minimalistischen Formen der westlichen Moderne und dem taoistischen Ideal der Leere. Farbe und Linie waren verschwunden, Flüsse und Berge mehr zu ahnen als zu sehen – das Bild entstand im Auge des Betrachters. Stärker konnte gegenständliche Malerei nicht reduziert werden. Vier «Verwundungs- und Verletzungsbilder» (1998 – 99) des «Vollblutmalers» Yang Shaobin rückten jene Ohnmacht und Unsicherheit der Chinesen gegenüber einer nie zu durchschauenden Politik, aber auch dem unerbittlichen





Existenzkampf, dem jeder Chinese ausgesetzt ist, ins Bild: Aufgedunsene Männerhäupter stießen Schreie aus, massige, blutrote Menschenleiber verbissen sich brutal ineinander.

In seinen **Fake Covers** (1998) setzte Zhou Tiehai sein eigenes Konterfei auf den Titelseiten berühmter Nachrichten- und Kunstmagazine (Newsweek, Spiegel, Art in America) in Szene. Sein Airbrush-Großformat **Placebo** (2000) sprach den Venedig-Biennale-Macher Harald Szeemann heilig, während **Kann die Rechte die Linke glücklich machen** (1998) die Kamelköpfe aus der Zigarettenreklame (auf Zeitungspapier gemalt) mit einer Wegskizze Münster – München verband. Wang Jins kaiserliches Prunkkleid **The Dream of China** (1997) aus Polyvinyl, mit Angelsehne bestickt, verkörperte die drückende Last jahrtausendealter Traditionen ebenso wie das Synthetische, die Einwegmentalität des neuen China. Mit bzw. aus 44 Freunden «baute» er unter einer Autobahnbrücke einen zweistöckigen Pfeiler und Fundamentstützen im Keller eines Hauses (**100 %**, 1999). Anlässlich einer Kaufhauseröffnung ließ Wang eine Mauer aus riesigen Eiswürfeln auf die Straße stellen, in die Konsumgüter eingefroren waren, die Besucher mit Eispickeln, Äxten u. ä. frei kämpften und mitnahmen, dokumentiert im Foto **Ice** (1995).

Im Video **Fei-Ya! Fei-Ya! Fly, Fly – Our Chinese Friends** (1999) von Ying-Bo (Ingeborg Lüscher) saßen ein Dutzend Künstler um einen Tisch. Je zwei Mitspieler trugen ein lustiges, verbales Duell – ähnlich unserem «Stein, Schere, Papier» – miteinander aus, an dessen Ende Luftwatschen verteilt wurden. Die gesteigerte, lärmende Spiellaune drohte teils in Aggression umzukippen. Höhepunkt von Zhuang Huis überlangen s/w-Panoramafotografien **Armee**, **23. Juni 1997**, **Reinigungsequipe**, **13. Oktober 1997** und weiterer Gruppenporträts von Studentenschaften, Spitalbelegschaften oder Dorfgemeinschaften war das sechs Meter lange Foto **The Staff of the Shuangyuan Energy Source Company, Louyang City, Henan, 26. März 1997**.

In Lu Haos durchsichtigen, millimeterdünnen, fotografierten Acrylglasmodellen der wichtigsten staatlichen Repräsentationsgebäude rund um den Pekinger Tiananmenplatz, hinter deren Fassaden sich die Politik immer noch in undurchschaubarer Weise abspielte, lebten Grillen im **Insectcontainer (Entry to the Forbidden City)**, Rosen im **Flowerpot**



Zhou Tiehai: **Placebo**, 2000 | Yue Minjun: **Untitled**, 2000.



Wang Jin: **The Dream of China**, 1997, und **100% II**, 1999.



(**Great Hall of the People**), Goldfische im **Fishglobe (Tian An Men)** und Vögel im **Birdcage (National Gallery)** (alle 1999), wie Gefangene gehaltenene Volksvertreter karikierend.

Auf Xie Nanxings Ölgemälden (1999 – 2000) erzählten atmosphärisch geladene Räume trotz Menschenleere von Ängsten und Sehnsüchten: Eine stark vergrößerte Gasherdf Flamme, ein klaustrophobischer Korridor, eine Brille auf einem Tischtuch mit Blutspuren kündeten von Gefahr, eine leere Atelierwand stellte grundsätzliche Fragen zu Kunst, Werk und Künstler.

In vier Seidenstickereien (einer Kunst mit Tradition) porträtierte Chang Xugong 2000 die soziale Schicht der Neureichen (einem neuen Phänomen in China), die er mit Statussymbolen und Attributen der Konsumwelt – Schoßhündchen, Handy – umgab. Ai Weiwei konstruierte 1997 aus einem jahrhundertealten Tisch ein absurdes, nicht mehr funktionsfähiges Mobiliar, dessen Beine teils auf der Wand, teils am Boden standen – die traditionellen Werte trugen nicht mehr. Für die achteilige **Finger Series** (2000) stellte er sich mit erhobenem Mittelfinger vor weltbekannte Hot Spots. Für seinen zwölf Meter langen Fotominiaturenfries **Streets** (1998) hatte Chen Shaoxiong in den Magistralen Guangzhous Passanten, Fahrzeuge, Werbung, Bäume und Stadtmobiliar fotografiert, hunderte ausgewählte Figuren und Objekte ausgeschnitten und zu einem neuen Straßenbild, einem urbanen Schauspiel aus Karton, zusammengesetzt. Aus rohen Holzbohlen errichtete Xu Tan an der ACC-Fassade ein hochsitz-ähnliches, von der Galerie durch zwei Fenster begehbares, typisches chinesisches Außenplumpsklo (2000), das er zur Benutzung freigab. Zhang Xin zeigte auf ihrem Kameradisplay den Straßenpassanten in Chinas Neubaugebieten, wie reale Landschaft, wirkliche Natur aussieht. Die Konversation mit den Städtern und deren verstärkte Reflexion natürlicher Umgebung über die Medien waren Gegenstand des Performancevideos und der Computer-Printouts **Nature in City** (1998). Yin Xiuzhens Installation **Sink** (1999) – zu Skulpturen gewordene Betonnegativabgüsse des Waschbeckeninneren, in deren Oberflächen vertraute, körpernahe Hygiene-Objekte anonym (Lippenstift, Kamm, Zahnpasta) wie persönlicher Herkunft (Fingernägel, Haare) eingelassen waren – erzeugte ein Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe.



Yang Shaobin: **Untitled 1998-8**, 1998.



Mitte: Chen Shaoxiong: **Streets**, 1998. || Unten: Zhou Tiehai: **Kann die Rechte die Linke glücklich machen**, 1998. | Ai Weiwei: **Untitled**, 1997.



Xu Tan: **The Last Castle of Culture**, 2000 (oben Außenansicht, unten Ansicht von innen).

# ORIENTALE 1 – RECHERCHEN 2001

## EXPEDITIONEN HANDLUNGSREISEN

.....  
Nicolai Angelov (BG/DE) | Hermann Burchardt (DE) | Ayşe Erkmen (TR) | Enrique Fontanilles / Tadeus Pfeifer (CH) | Gunda Förster (DE) | Rainer Ganahl (AT) | Norbert W. Hinterberger (AT) | Candida Höfer (DE) | Donatella Landi (IT) | Susanne Lorenz / Sven Kalden (DE) | Manfred Pernice (DE) | Friedrich Spuhler (DE) | Beate Terfloth (DE) | Rirkrit Tiravanija (TH/US) | Young Hay (HK)

Kurator: Peter Herbstreuth (Berlin)

15. Juli bis 02. September 2001

.....

Nicolai Angelov wollte einfach anderswohin, weit weg, dahin, wo er die Welt nicht anders denn als fremd wahrnahm. Ziellos sein. Indien wurde zum Ort der Initiation. Er sah sich in der Welt und die Welt in sich als Anderes. Und was er fortan fotografierte, verlor den Ort und stand im Irgendwo. Landschaft mit Lebensspuren, **ohne Titel (Der verschwundene Teppichhändler)** (2001) und ohne Menschen. Keine Exotik. Er entzog den Orten die Namen und damit die Bestimmbarkeit: fremde Welt überall. Hermann Burchardt (1857 – 1909) war **Unterwegs am Golf**. Warum der erste visuelle Chronist des persisch-arabischen Golfs von 1893 an 17 Jahre bis zu seinem Tod mit der Plattenkamera notorisch durch den Orient reiste und vom Alltag, dem Immerwieder und nicht dem Exotischen «ein Bild abnahm» – es gab weder genaue Landkarten noch Reiseführer – lässt sich nicht klären. Ayşe Erkmen drehte **Emre & Dario** (1999 – 2001) mit ihrem Sohn Emre. Der junge Mann tanzte in einem weißen Raum zum fast zeitlosen Lied *Istanbul – Constantinopolis* von Dario Moreno. Ihren Sohn tanzen zu sehen und das Lied waren Teil von Ayşe Erkmens Geschichte in Istanbul. Doch nichts deutete sichtbar auf die Gegenwart



dieser Stadt. Sie überließ es dem Lied in französischer Sprache, alles zu sagen: eine Evokation. In ein Wechselbad der Sinne zwischen Hitze und Kälte, Dunkelheit und gleißendem Licht, Stille und Tonfrequenzen von 12.000 Hz ließ Gunda Förster – nach ihrer Wüstenerfahrung in Ägypten – diejenigen tauchen, die ihre Lichtinstallation **Inside Out** (2001) durchliefen. Norbert W. Hinterberger brachte object art mit concept art in eine ironisch irritierende Verbindung. In **Wohlgerüche des Orients** (2001) ersetzte er – in den Galerietoiletten – Sitzklosetts durch Hock-WCs und platzierte das ABC der Parfümnamen (Arabie, Byzance, Cashmere ...) und die Parfümdüfte «Opium» und «Opium pour homme» auf den Türen. Candida Höfer hatte nie solche Farbwellen in Rot, in Gelb und in Grau gefasst wie in **Tempel Peking, Restaurant Moskau Peking, Shou Du Bo Wu Guan Bibliothek (Capital Library) Peking** (alle 1996) und **Markt Peking** (1998). Zwei **Nomadenteppeiche der Tekke-Turkmenen** (1860 – 80) schmückten das Vorzimmer zu Donatella Landis Straßenfilm **Vice Versa** (1998 – 2001). Auf zwei Projektionen feierte sie einen Farbrausch, überließ sich der Dichte, dem Strom, der Melodie der Straßen von Benares, einem der zentralen Umschlagplätze Indiens für Textilien. Enrique Fontanilles und Tadeus Pfeifer filmten am gleichen Ort, wo die Wirklichkeit jede Illusion übertrifft, in **100 Years and Ten Minutes** (1995) in einer Zehnminutenkammerbootsfahrt vom Ganges aus die lichte Ruhe zwischen Fluss und Ufer – in Nebeldunst getauchte Paläste und Pavillons, amorphe Barken mit großen Segeln, unendliche Treppen, die zum Bad ans Ufer hinabstiegen, wo Konturen von Menschen beim rituellen Bad verschwammen. In 100 Jahren Kino wurde der Film zur größten Illusionsfabrik der Menschheit – mit Indien als Spitzenproduzent. Susanne Lorenz/Sven Kalden signalisierten bereits im Titel **Burgfrieden** (2001) das Hybride ihrer Außeninstallation – eine Verschränkung von Wehrturm und (Dach-)Garten, militärischer Anlage und friedvoller Enklave, wie man sie je einzeln in Japan wiedererkennen kann, nie aber in dieser Kombination. Das Gebilde erzeugte den Anschein eines nur in der Vorstellung existierenden Japans, nahm durch den Standort Bezüge zum Schloss auf und verhinderte durch seinen metaphorischen Charakter (Krieg und Frieden) die Stillstellung der Bedeutung.



Susanne Lorenz/Sven Kalden: **Burgfrieden**, 2001.



Kelimbahn, Türkei, um 1800, Decken-  
umlaufende Kalligrafie, um 1700 u. a.



Gunda Förster: **Inside Out**, 2001.



Donatella Landis: **Vice Versa**, 1998 – 2001.



Manfred Pernice ließ sich von der Plötzlichkeit, mit der ein Zug in der Wüste auftauchte, zu seinem ersten Kurzfilm **Durchzug** (2001), einer minimalen Blickbewegung hoher gestischer Dichte, animieren: ein konzentriertes, zeitvergessenes Schauen von etwas, das vorüberzieht. Und Kunsthändler Friedrich Spuhler erzählte, er könne nicht anders als in die Knie gehen, wenn ihn Schönes treffe – seine Schatzkammer war mit Kalligrafien, Kelimfragmenten, Marmorbrunnen, Moscheefliesen, einem **Sultanserlass von Murad V.** (1876), einer **Derwisch-Mütze** (18. Jh.) aus Turkmenistan, einem **Tibetischen Sattel** (17. Jh.), einer **Dörflichen Holztür** (16. Jh.) aus der Türkei bis zum **Sutra-Deckel** aus Tibet (12. Jh.) reich bestückt. Beate Terfloth zog es **immer nachhause** (1997 – 98). Die grandiose Inszenierung eines allwöchentlichen Derwisch-Tanzes in der Gemeinschaft von Gläubigen nahe Lahore war ein Ergebnis ihres anhaltenden Austauschs mit einer ihr zunehmend vertraut gewordenen Umgebung. Donnerstag war Glückstag. Zwei Jahre war sie an diesen Tänzen der Trommler beteiligt, bevor sie dem Ereignis eine Darstellung im Film **Allah-o-Akbar** (1998 – 2001) widmete. Rirkrit Tiravanija fotografierte in **untitled** (1993 – 2001) Alltagssituationen mit Mönchen im modernen Leben Thailands. Seine Kindheit hatte er dort verbracht, sah das einst Gewohnte nun erstmals wirklich – mit dem Blick des Besuchers. An einem Sonntag 1995 trug Young Hay eine weiße Leinwand auf dem Rücken durch Hongkongs Innenstadt und ließ die Rückenansicht während des Spaziergangs von Keith Tang fotografieren. Inmitten der Überfülle an Bildinformationen zieht nun ein leeres Rechteck den Blick an. Young Hay bezog die Elemente der Aktion und des Werks **Bonjour Young Hay (Performance after Courbet)** (1995 – 2000) auf das Gemälde *Bonjour Monsieur Courbet* von Gustave Courbet und auf Kasimir Malewitschs *Weißes Quadrat*. Rainer Ganahls **3 months, 3 days a week, 3 hours a day – basic modern Greek and 6 days, 6 hours a day – basic modern Greek** (1994 – 95) benannte «die Anzahl von Stunden, die es zu studieren galt – von einer Videokamera überprüft und registriert: Parallel zu meinen elementaren Griechischkenntnissen entstand in drei Monaten ein Stapel von Videokassetten mit einer Länge von weit über 100 Stunden, der vorgab, den Lernprozess zu repräsentieren.» (Rainer Ganahl).





# FLOTSAM AND JETSAM. BALLAST UND TREIBGUT.

2002

.....  
Liz Bachhuber | Stefan Baumberger | Mario Bierende | Daniel Guischarde & Karo Kollwitz | Peter Heckwolf | Claudia Herbst | Katharina Hohmann | Andrea Huhndorf | Martin Kuban | René Kusche | Marc-Oliver Lau | Christoph Liebrich | Nadia Marcin | Steffen Mittelsdorf | Marko Neumeister | Frank Petschull | Tamara Pitzer | Sophia Rasch | Georg Riedel | Felix Ruffert | Anthony Rumbach | Alexander Voigt | Leonie Weber (alle DE) | Rafa Bernabeu (ES) | Nina Lundström (SE) | Akiko Oshima (JP) | Dorothea Thometzek (PL) | Yuhei Watanabe (JP)  
Kuratorinnen: Liz Bachhuber und Katharina Hohmann (beide Weimar)

12. Januar bis 17. Februar 2002  
.....

Verwitterte Fernsehantennen von Leipziger Dächern – für DDR-Bürger symbolisierten sie das Fenster zur Welt, vielleicht den **Himmel über dem Horizont** – funktionierten Karo Kollwitz und Daniel Guischarde zu Vogelnistplätzen um. Räumlich gefasst innerhalb eines glitzernden Vorhangs aus gebrauchten Videobändern, servierte Dorothea Thometzek Bandsalat: Im Video **Gesättigt?** wurde ein Haufen Magnetband genüsslich aufgewickelt und verspeist. Auf einer Wand erhielten von Felix Ruffert arrangierte, ausrangierte DDR-Gegenstände seines Versuchs-**Laboratoriums**, Geräte, deren ursprüngliche Funktionen in Vergessenheit geraten waren, einen neuen Sinn. Marco Neumeisters minimalistische Komposition variabler Größe, **Weißblech**, bestand aus Dosen, die, geglättet und geschliffen, eine liebevolle Behandlung erfahren hatten. In einem Lebensmittelladen hatte Leonie Weber Verpackungsmaterialien gefunden, aus denen sie ein Modell jenes kleinen mexikanischen Geschäfts originalgetreu baute: **Chicago (Rodriguez Mini Food Mart)**. Stefan Baumbergers ausrangierte, flackernde Leuchtstoffröhren,



die – kurz vorm Ableben – wie Organismen geräuschvoll zuckten und zirpten (**Leuchtstoff, nervös**), waren in einem abgedunkelten Sicherungsraum «artgerecht» untergebracht. In Liz Bachhubers Wandblock **Eisvögel** aus 15 gebrauchten DDR-Kühlschranktüren der Marke «Kristall» flog eine Schar Wildgänse gen Himmel, herausgeschnitten aus den Türen und von hinten als Lichtwelle illuminiert. Claudia Herbst bastelte in **Anatomiestudien** das menschliche Skelett nach – Plastikkörperteile als Scheinprothesen in Echtgröße, Implantate aus Müll mit makabrer Note, weil anatomisch präzise. Yuhei Watanabe malte und collagierte auf Planken eines zersägten Bildes eine verwüstete Landschaft, auf der Bierdeckel und Zigarettenstummel dümpelten – der Blick auf eine Straßenecke im Winter? In sieben übergroßen Reagenzgläsern, eines für jeden Wochentag, zeigte René Kusche – als Statistik des Rauchverhaltens und seiner Müllproduktion – in Kneipen gesammelte Zigarettenstummel. Einweggeschirrr aus dünnem Plastik, wie Becher und Pommesschale, formte Georg Riedel aus Porzellan nach: haltbar, edel und mit Goldrand. Mit **Colonisation** führte Alexander Voigt die Verpackungseuphorie und die Konsumwelt in hunderten, aus Plastiktüten genähten Fahnen vor und konterkarierte Flaggen vor dem Weimarer Rathaus mit eigenen am ACC. Mario Bierendes Sammlung – Schmetterlinge in Vitrinen – waren nichts anderes als Scherenschnitte aus buntem Weißblech. Riesige Schleifscheiben aus dem Müll der Uni-Holzwerkstatt verwandelte er zu zielscheibenartigen Wandbildern. Auf den purpurroten Filzkissen in Andrea Huhndorfs **Seifeninstallation** sahen gesammelte kleine Seifenreststücke wie wertvolle Reliquien aus. Ihre **Zettelinstallation** aus gefundenen, zu einem Erzähltext aneinander gereihten Notizpapieren sollte die heimliche Sprache der Gesellschaft enthüllen. Ähnlich den vom Wind aufgewirbelten, in Baumstäben verhedderten Plastiktüten hing Nadia Marcin Kleidungsstücke in Baumwipfel – geschmückte oder verunreinigte Stadtnatur? Akiko Oshima bemalte ihr Tagebuch – über hundert kleine Pappschachteln – je nach Tagesstimmung innen mit anderer Farbe. Ein gefundenes Erinnerungsstück gab jedem Tag seine einmalige, metaphorische Bedeutung. Einen staubbedeckten Tisch und einen Stuhl, beide mit künstlich verlängerten Beinen, zeigte Nina Lundströms **Dust to Dust**. Am Tisch saß, mit



Links: Katharina Hohmann: **Eternity Pieces**, 2001.  
Rechts: Alexander Voigt: **Kolonisiert 1 – 4**, 2002.

Links: Dorothea Thomeitzek: **Black «b» or where is the sex-tape?**, 2001.  
Rechts: Mario Bierende: **Verwandlung**, 2001.



baumelnden Beinen, engelsgleich eine Frau, die in Endlosschleife Staub produzierte, nichts als Staub. Katharina Hohmann machte in einer dokumentarischen Fotoserie kleine, unbedeutende, mit Wellasbest eingedeckte Häuser, Schuppen und Fabriken zu Ikonen immerwährender Schönheit inmitten einer innen vergoldeten, tempelartigen Skulptur. **Eternity Pieces** befasste sich mit dem Mineral Asbest, auf griechisch «das Unauslöschliche», das gegenwärtig als giftiger Bestandteil von Architekturelementen großflächig rückgebaut wird. Müll oder Ewigkeitsträger? Seine Sammlung ausgedienter, zerfledderter Besenköpfe fotografierte Peter Heckwolf detailgenau und verstärkte deren Eigenwilligkeit digital, um diesen Ikonen geronnener Zeit als Träger kollektiver Erfahrung eine letzte Ehre zu erweisen. Tamara Pitzer komponierte aus gesammeltem, unbenutztem Videomaterial – Videomüll – einen Film, der zugleich Trash und Patchwork war. Frank Petschull programmierte einen Computerpilz, der binnen einer halben Stunde als Infektion, die ihre Mycelarme ausstreckte, den Bildschirm überzog. Sophia Rasch ummantelte Müll mit naturweißem Filz, der die Objekte wie mit einem Weichzeichner zu merkwürdigen Kissen oder Pilzen aufwertete – einem neuen Stück Natur. Christoph Liebrichs Computerprogramm zerlegte Datenmüll und führte ausgesonderte Dateien in die Buchstaben des Alphabets zurück. 500 transparente Müllsäcke, gefüllt mit verbrauchter Atemluft des Künstlers, die sich bei Luftzügen raschelnd bewegten, formten Anthony Rumbachs Installation **Weitermachen**. Die Erzählform von Rafa Bernabeus Videocollage aus zwei Erfahrungswelten – alltäglichen eigenen Beobachtungen und TV-Mitschnitten – blieb im assoziativen Schwebestand. Marc-Oliver Lau fand Stühle, Bettkästen, Bänke auf dem Weimarer Sperrmüll, auf ein leeres Gestell reduziertes Mobiliar, um dessen hölzerne oder verchromte Skelette er neue Bezüge aus ausgedienten Fahrradschläuchen wob. Martin Kubans Designobjekte verkörperten seine Philosophie **Ecomental** und schmückten als Lampen aus Milchtüten oder Schubfächer aus Frischkäsebehältern das ACC-Café. Ein Teppich aus bunten Tetrapack-Milchtüten war neben Munitionshülsen, gefunden in einer ehemaligen sowjetischen Kaserne und fein säuberlich mit Blümchentapete umklebt, Steffen Mittelsdorfs harmlosere Arbeit. Kunst und Müll – Kunst mit Müll.



# RE-ORIENTATION. KUNST ZU MITTELASIEN

2002

.....  
AES (Tatiana Arzamasova / Lev Evzovich / Evgeny Svyatski) (RU) | Abilsaid Anarbekovich Atabekov (KZ) | Shukhrat Babadjan (UZ) | Ulan Djaparov (KG) | Valery Kaliev (KZ) | Rustam Khalfin (KZ) | Natasha Kim (KZ) | Alexander Malgazhdarov (KZ) | Sergey Maslov (KZ / RU) | Yerbossyn Meldibekov (KZ) | Almagul Menlibaeva (NL) | Monika Migl-Frühling (AT) | Gruppe Militärzug (Alexander Ugay) (KZ) | Roman Moskalev (RU) und Irina Dekker-Kopenkina (KG) | Naomi Tereza Salmon (IL / DE) | Antje Schiffers (DE) | Julia Sorokina (RU) | Alexander Ugay (KZ) | Elena Vorobyeva & Victor Vorobyev (KZ) | Zadarnovsky Brothers (KZ)

13. Juli bis 01. September 2002

Co-Kuratorin: Julia Sorokina (RU)

.....

Monika Migl-Frühling und Julia Sorokina bauten vorm ACC eine tragbare Jurte wie die der zentralasiatischen Schafhüter. Durch die Öffnung an der Decke fiel Licht auf die Feuerstelle – ersetzt durch einen Fernseher mit Sorokinias Film **Let's drink Tea** (2001) über eine 90jährige, die erzählt, wie jene Hirtenhäuser in ihrer Jugend aufgerichtet wurden. Naomi Tereza Salmons blaue **Sufas** (2002) vorm ACC ahmten Chaikhanas (Teestuben) nach. In ihrer **Karawanserei** (2002) ruhte man bei Chai barfuß auf Teppichen. In Buchara ließ sie das auf der Seidenstraße traditionelle Abschiedszeremonie **Ok jo'1 – Weißer Weg** («Glückliche Reise», 2002) wieder aufleben. Im kryptischen Selbstgespräch **I love Naomi, Naomi loves fruits** (2001) ließ Natasha Kim uns während der Erledigung ihres Geschäfts teilhaben an ihren Idealen und Sehnsüchten. Naomi Campbell war es, der sie während ihres süßen Morgentraums, noch im rosa Pyjama, freimütig ihre Liebe gestand. Gespickt mit Kalaschnikows, Panzern, Helikoptern, Soldaten





und Minen waren Shukhrat Babadjans Gemälde **War as a new ornamentation on the oriental carpet** (2002). **Pravda Vostoka** (2002) nannte er ironisch sein dörfliches Environment eines scheinbar Unpolitischen im «Haus des modernen Usbekistan». Während ihres Reiseprojekts durch die Steppe Mittelasiens, **bin in der steppe** (2002), malte Antje Schiffers Bilder gegen Kost und Logis und durfte nur weiterziehen, wenn ihre Brötchengeber mit der Malerei zufrieden waren. Abilsaid Anarbekovich Atabekov zeigte auf vier Monitoren vier Episoden seines schamanistischen Lebens: ein Ritual nahe des Hodscha-Akhmed-Yassavi-Mausoleums in Turkistan, die rituelle Herstellung eines Filzteppichs mit Halbmond, Kreuz und Davidstern, eine Aktion der Gruppe Kyzyl Tractor in Wien und seine Performance mit Filzteppich. Poetisch, humorvoll und treffsicher baute Ulan Djarparov in der Aktion **Bridge – The Road to the Mosque of Akhmed Yassavi** (2002) in eine Wasserpfütze auf dem Weg zu einem Mausoleum Gehhilfen für Passanten, damit die nicht vom Weg abkommen. Skifahrer und Rennrodler, Gewichtheber oder Schulmädchen mit Hund, allesamt in Stein gehauene Parkhüter oder **Foresters** (1988), die an tapfere Komsomolzinnen und durchtrainierte Spartakiadekämpfer erinnern, porträtierte Alexander Malgazhdarov im Erholungspark Karkaralinsk bei Karaganda. Das japanische Teezeremoniell wurde in der **Tea Ceremony** (2001) der Gruppe Militärzug spielerisch-subversiv unterwandert, erinnerte an Kinematografisches aus der Stummfilmära. Seinen eigenen Tod aus Liebeskummer zu Whitney Houston (**Whitney Houston Killed Sergey Maslov**, 1999) inszenierte und bezeugte Sergey Maslov glaubhaft im Zeitungsartikel mit seinem Porträt im Sarg und in Briefen seiner (gefälschten) Liebeskorrespondenz – Streiflichter seiner Exzesse, die 2002 ein bitteres Ende fanden. Marschkolonnen oder Modepuppen neben Stullen und Dollarnoten, kasachische Gefangene neben Gasflaschen und Sockenspannern: Aufgereihete Alltagsgegenstände korrespondierten auf Valery Kalievs Foto-Flickenteppich **Ornaments** (2002) mit Menschenmassen, über allem die unikate rote Fahne. Politik und Ökonomie erteilten den Abbaubefehl fürs kasachische Janatas, die Kinder der zu öden Löchern verwarlosenden, toten Stadt waren in Yerbossyn Meldibekovs Fotoreihe **The Pol Pot Series: The Dead Town** (2002) in

Abilsaid Anarbekovich Atabekov: **Chingizkhan's Dreams** 7, 2000.



Shukhrat Babadjan: **Pravda Vostoka** (Rauminstallation), 2002. **War as a new ornamentation on the oriental carpet**, 2002.



Oben: Elena Vorobyeva & Victor Vorobyev: **Bazaar**, 2002.

Unten: Naomi Tereza Salmon: **Sufa**, 2002 | Momika Migl-Frühling, Julia Sorokina: **Jurte**, 2001 | Julia Sorokina: **Let's drink Tea**, 2001.

Säcken verpackt, wie zum Verkauf auf dem orientalischen Markt. Im Video **Pastan I am** (2002) wurde Yerbossyn Meldibekov verflucht, gedemütigt, ins Gesicht geschlagen, sein Ego demonstriert: nicht untypisch für Bürger staatstragend-islamischer, postsowjetischer Nationen. Dies zeigte auch **Pol Pot 4** (1999). In ihren Computercollagen zum «schlimmstmöglichen Szenario» nach der Okkupation des Westens durch fundamentalistische Islamisten im Jahre 2006 verpasste die Gruppe AES symbolträchtigen Orten westlicher Städte – auch dem Dessauer Bauhaus, der Eisenacher Wartburg und dem Erfurter Dom mit Severikirche, eingerahmt in arabische Teppiche – im **Islamic Project - Islamic Allemania** (2002) ein islamisches Antlitz. Alexander Ugays 20teilige Porträtserie alter Frauen – mit zerfurchten Gesichtern, abgetragener Kleidung, weißem Hintergrund – aus einem Rentnerheim in Bishkek, **No more Mosquitoes** (2001), rückte in sich gekehrte, lächelnde, lichte Wesen in die Nähe von Engeln. Körperteile aus Ton, verteilt in acht Gemüselagerräumen Almatys, ergaben aus der Draufsicht eine riesige Menschenfigur, dokumentiert in Rustam Khalfins Wandinstallation **My Ruins** (2001 – 02). Als er Mensch und Gebäude, Außen- und Innenwelt, den in einem Ort gefangenen Körper, die Lust an der Zerstörung thematisierte, erlitt er eine Herzattacke und sein Studio im World Trade Center blieb ab September 2001 leer, was ihm das Leben rettete. **The Art and the Fly** (2001) von Elena Vorobyeva & Victor Vorobyev verzahnte Video und Zeichnung. Im Film erlegte Fliegen landeten auf Zeichnungen. Fünf Verbrecher über den Dächern von Almaty, ein Vermummter mit tropfendem Messer. Blut? Nein, Schnitt: Zwiebelschneiden für den Tomatensalat. In **Cipollino** (2001) verbanden die Zadarnovsky Brothers Persiflagen auf Seifenoper, Actionkino, Märchen – Budget: 20 Dollar. Im Video **Eternal Bride** (2002) feierte Almagul Menlibaeva als Braut des ganzen Universums ihre ewige Trauhochzeit auf Almatys verregnetem «Basar der Heilung» – allein, ohne Mann: der sei überall in der Welt, sie wäre gerade unterwegs zu ihm. Symptomatisch für das nachsowjetische Mittelasien war die Allgegenwart von (mit Waren) handelnden Menschen, z.B. auf Basaren. In **Bazaar** (2002) fotografierten Elena Vorobyeva & Victor Vorobyev die in langen Reihen angeordneten Verkaufs-Arrangements.



Elena Vorobyeva & Victor Vorobyev: **The Art and the Fly**, 2001.  
Sergey Maslov: **Brother of Giacoma**, 2000, Whitney Houston  
Killed **Sergey Maslov**, 1999, und **My Whitney**, 1999.



Gruppe Militärzug: **Tea Ceremony**, 2001.  
Yerbossyn Meldibekov: **Pastan 3**, 2002.  
Almagul Menlibaeva: **Eternal Bride**, 2002.

# KULISSE WEIMAR

## 2003

### KUNST AUS BERLIN IN UND UM WEIMAR

.....  
Liu Anping | Olivia Berckemeyer | Tatjana Doll | Tine Furler | Michael Kalki | Erwin Kneihsl | Oliver Lanz | LEC Liebenschütz | René Lück | Janine Rostron | Holger Schulze | Suse Weber | Gast: Christine Würmell (alle DE)

Kuratorinnen: Suse Weber und Theresa Flemming (beide Berlin)

18. Januar bis 23. Februar 2003  
.....

Weimar selbst als Kulisse ohne Leben, Potemkinsches Dorf? Oder als Aufführungsort für die Kulisse Berlins? «Der Himmel hat sich verändert über Berlin. Tägliche Formationsflüge der Militärhubschrauber zerfurchen das Blau. Der hängende Sat.1-Ball am Horizont macht den Blick zum Fenster hinaus zum Fernseh-Blick», so die Kuratorinnen Suse Weber und Theresa Flemming. Kunst vom Produktionsort Berlin, Erfahrungen von Hauptstadtkünstlern mit Zeit, Politik, Geschichte, dem Verlust historischer Modelle, dem Zweifel an der sozialutopischen Euphorie nach dem Mauerfall, dem Postkolonialismus, dem Arrangement mit der Mittelmäßigkeit, dem Rollenspiel und Kostümwechsel fürs «Business» wurden «aufgebüht».

Suse Weber, die «sich bevorzugt in Zonen reglementierter Zusammenkünfte» (Jutta Voorhoeve) herumtrieb, machte ideologiegeladene Zeremonien und deren Kulturtechniken zum Ausgangspunkt ihrer Materialinszenierungen, steckte in DDR-Schulwandzeitungsmanier weiße Buchstaben mit Nadeln auf blauen (FDJ-)Dederonstoff und hängte die entstandenen Spruchbänder oder auch ihre **kulturuniformen (Der Türke – Der Türsteher – Das Double – Die Aufsicht)**





aus Kostümen, Stoff, Postern und Schuhen auf. Liu Anpings Raum-Attacke **Führer Propaganda Massen Farbe** aus flattrig auf die Wände collagierten Blättern mit parolenhaften Sätzen zeitigte «offensichtlich Ergebnisse einer Zeichnungs-Zerreiß-Aktion, dicht an dicht auf die Wände drapiert. Die mit schwarzer Acrylfarbe aufs Papier geworfenen Figuren zeigten Aggression und Gewalt.» (Kai Uwe Schierz). Tatjana Doll malte Plastikklappstühle von profaner Alltäglichkeit in Öl, **Graue Sitze**, auf jeder Leinwand vier. «Die Bilder waren so niedrig an die Wände montiert, dass die Kulisse eines Warteraums entstand: transitorischer, unwirtlicher Ort. Doch dann gab es die Entdeckung der grisaillehaft reduzierten Farbigkeit, die pastosen Weiden für das Auge.» (Kai Uwe Schierz). Dennoch fand, trat man näher, die urbane Sprache der rauen, großzügig bearbeiteten Bildflächen in dem Anonymität und Oberflächlichkeit produzierenden Tempo einer Großstadt wie Berlin ihre Entsprechung. Für **Idee und Leidenschaft – Wege des westlichen Denkens** bildete René Lück den Buchdeckel des Bertelsmann-Lexikons «Die Chronik der Frauen» stark überdimensioniert nach, zimmerte ihn zu einer Sperrholzkoje zusammen. Im Innenleben der Holzskulptur fand sich eine Weltkarte aus Farbklotzchen, die nach einem unbestimmten Farbschlüssel den «Status der Frau» in der Welt illustrieren sollte. Am Boden stand eine Buchatrappe, auf die Zeitungsausschnitte zu feministischen Aktionen in Westdeutschland geklebt waren. Um die zwiespältige Faszination und die Inszenierung männlicher Rollenmodelle zwischen Sex und Gewalt zu befragen, rekrutierte Tine Furler Bilder junger, halbnackter Männer in ruppiger Aufmachung aus Pop- und Modemagazinen. An die Wand geheftet fanden sich Christus, von Dornen, und der Heilige Sebastian, von Pfeilen angebohrt, beide in schönem, hingebungsvollem Leiden. Daneben Männer in ähnlich schöner Hingabe – auch ohne Pfeile. Olivia Berckemeyer setzte ein englisches **Jagdzimmer** in Szene, das wohl auf den Landesfürsten, seine Parforcegenossen und deren verlängerte Einrittsschneise (mit Fokus aufs ACC) über die Sternbrücke ins nahe Residenzschloss verweisen mochte. Jedenfalls fanden sich Wandzeichnungen von Herrenreitern auf den Seitenwänden. Zwei Leuchter nisteten in der Salonmitte. Die zentrale Stirnwand war mit einem Tarnnetz verkleidet, dessen Schriftzug «Killing





on Adrenalin» (Titel eines Albums der Death-Metal-Band Dying Fetus über den Niedergang der US-amerikanischen Regierung) die Szenerie in die Gegenwart zurückkatapultierte. In einer Art reich bestücktem Gedenkkabinett ließ LEC Liebenschütz die Ära der Großelterngeneration und ihr Lebensumfeld nachwirken, während man die Verbindung zu seinen wattigen, gummige-schnürten, geschlitzten, bebrillten, gelederten und genieteten Objekten suchte. Anspielungen auf Gegenstände, die an Krieg und Verbrechen des Dritten Reichs (auch einer politischen Kulisse) erinnerten, wohnten den merkwürdig abstrusen Objektcollagen ebenso inne wie aus ihnen «auch nach 80 Jahren noch putzmunter das surreale Erbe sexueller Obsessionen zu quellen schien.» (Kai Uwe Schierz). Oliver Lanz' wandfüllende Malerei nebst Papiercollage(n) glichen einer Expedition ins Reich der Bilder aller Medien: assoziative Speicher, variationsreich kombiniert. Schematisch wurde aus Figuren und Formen eine Szene mit New Yorker Feuerwehrmännern bei der Bergung gebildet. «Die Schatten der Twin Towers waren immer noch lang, sehr lang. Die Dynamik der auf die Wand projizierten Tuschezeichnung versponn sich agil in den exzentrischen Schollen aus farbigen Papieren, deren ephemeres Dasein ein so schweres Thema zu verdauen hatte.» (Kai Uwe Schierz). Michael Kalki arrangierte auf den Leinwänden **Rügen, Es ist Schön II** und **Sekt für Alle** Acrylfarbe, Tusche, Öl und Papiers collés zu Collagen, kombinierte expressive und gestische Malerei und Bad Painting mit gefundenem Foto- und Plakatmaterial zu bildkompositorischen Neuschöpfungen. Der Fotograf Erwin Kneihsl, von dem es hieß, er arbeite mit fünf Händen, drei Augen und acht Kameras wie ein Süchtiger, widmete eine Fotocollage der deutschen Widerstandskämpferin **Greta Kuckhoff** von der Gruppe Rote Kapelle und schien «in seinen Schwarzweißaufnahmen sozialer und sexueller Stereotypen sozial-moralisch getönte Ideen vom bemitleidenswerten Menschen durch das Objektiv zu filtern.» (Kai Uwe Schierz). Dr. Holger Schulze, Kulturtheoretiker und Autor, der seine Minimalinszenierung **Space** (aus Texttafel, Bildtafel und Komposition) vorführte, sprach zur Eröffnung davon, dass nicht eine Kulisse entstanden sei, vielmehr eine Abfolge von Teilwelten. Janine Rostron aka planningtorock lieferte den musikalischen Act. Gastkünstlerin war Christine Würmell.



Oliver Lanz: o. T., 2003.



LEC Liebenschütz: Rückkehr von den Objekten der TOTEN, 2001.

# GET RID OF YOURSELF

2003

.....  
16 Beaver Group | Bernadette Corporation | Matthew Buckingham | Cabinet Magazine |  
eTeam | New York City Surveillance Camera Players | Picture Projects & The 360degrees  
Team | Michael Rakowitz | Anne-Marie Schleiner / Brody Condon / retroyou u. a. |  
Temporary Services (alle US)

26. Juli bis 12. Oktober 2003

(siehe auch Seite 446)

.....  
USA 2003: Krieg ohne Ende, Überwachung ohne Ende, Gefängnisse ohne Ende. Obdachlosigkeit,  
Grundstücksspekulation, Homeland Security, (Anti-)Globalisierung. Was tun? Und vor allem  
wie? Die New York City Surveillance Camera Players, eine vom Anarchismus und Situationis-  
mus inspirierte Amateur-Agitprop-Theatertruppe, führt vor Überwachungskameras «Plakat-  
Theaterstücke» auf, kommuniziert so mit den Überwachern, erspäht Überwachungskameras,  
trägt sie in Stadtplanskizzen ein, veröffentlicht diese im Internet und bietet Sonntagsstadt-  
rundgänge zu den Überwachungskameras in wechselnden Gegenden Manhattans an. Der  
Mitschnitt einer solchen **Outdoor Walking Tour** (2003) mit Protagonist Bill Brown am Times  
Square, Stadtteilpläne zu Videoüberwachungskameras vor Ort, Bill Brown selbst und zahl-  
reiche Interviews, Nachrichten und Aktionen der NYCSCP gaben Aufschluss zu Eingriffen  
in unsere Privatsphäre im öffentlichen Raum. Der Film **Get Rid of Yourself** (2001 – 03)  
der Bernadette Corporation, in dem es «um das Potenzial einer auf der radikalen Ablehnung  
politischer Identität basierenden Gemeinschaft geht und um einen neuen Horizont, an  
dem sich Ästhetik und Politik wieder finden», gedreht während «einer Geschäftsreise (einem





politischen Urlaub)», thematisierte die Antiglobalisierungsproteste in Genua und war den Zusammenhängen zwischen Mode/Lifestyle und radikalen Formen des Protests auf der Spur.

Picture Projects & The 360degrees Team stellten mit ihrer Webseite und Langzeitstudie [www.360degrees.org](http://www.360degrees.org) ein Diskussions- und Weiterbildungsforum mit Geschichtsüberblick und Quellenkatalog vor, das versucht, aus zahlreichen Perspektiven das System der US-Strafjustiz und das Thema «Bestrafen» zu durchleuchten. Vier akustisch kommentierte Panoramaleinwände mit 360°-Bildern dokumentierten aus vier individuellen Blickwinkeln die Geschichte **Farms or Jails** (Bauernhöfe oder Gefängnisse, 2003) um die US-Gefängnisindustrie am Beispiel der «Rekultivierung» einer ökonomisch unrentabel gewordenen Landwirtschaftsregion in Ohio mittels des «Produkts Häftling», also dem Bau einer Strafanstalt. Ausgehend von Medien (Foto, Film, Video), die die Vergangenheit durch Erzählen in die Gegenwart bringen, sprach Matthew Buckingham in seiner Dia-Ton-Installation **A Boar in the Archive** (Ein Keiler im Archiv, 2003) parallel zu 22 Lichtbildprojektionen über Archive und deren utopische (Erinnerungsaufbewahrung, Wissensproduktion, historische Analyse) wie fragwürdige Qualitäten (Machtausübung, Kategorisierung, Begleitung von Kolonisation und Imperialismus).

Das vierteljährlich erscheinende Cabinet Magazine – Kunstzeitschrift, Wissenschaftsjournal und Künstlerbuch mit bibliophilem Charme und Sinn für Humor, Kulturanalysen, Interdisziplinarität und zeitgenössische wie historische Kulturphänomene – hatte mit dem Projekt **Land Acquisition** (2003) für seine zehnte Ausgabe (Thema: Besitz) drei Grundstücke (ein städtisches in Queens, ein ländliches in New Mexico und ein außerirdisches auf dem Mars) erworben und dies dokumentiert, um die Beziehungen zwischen Eigentum und Kunst zu untersuchen. Anne-Marie Schleiner, Brody Condon, retroyou und andere boten in **Velvet-Strike** (2002 – 03), einer Computerspiel-Modifikation, Sammlung von graffitiartigen Stickers und selbstgemachten Internet-Protest-Abwandlung des bekannten Anti-Terror-Online-Shooter-Games *Counter-Strike*, interaktiven Mitspielern die Möglichkeit, in Realzeit Friedensbotschaften in ein Gewalt verherrlichendes Spiel einfließen zu lassen, die im Netz heruntergeladen und auf Wänden,



Picture Projects & The 360degrees Team: **Farms or Jails**, 2003.



eteam: **1.1 Acre Flat Screen**, 2003.

Temporary Services:  
**Aesthetic Analysis of Human Groupings**, 2003.



Decken und Böden des Spielambientes platziert werden konnten. Das Künstlerduo eteam hatte über ebay ein Stück Wüstenland in Utah gekauft und später lokalisiert – wovon Film und Pinnwand **1.1 Acre Flat Screen** (2003) erzählten –, um es mit einem erzwungenen Eisenbahnstopp und einem inszenierten Künstleratelierprogramm urbar zu machen. Nach seiner (in Frage gestellten) Wertsteigerung sollte das Grundstück wieder verkauft werden.

**paraSITE** (seit 1998) nennt Michael Rakowitz aufblasbare, individuelle Zeltbehausungen für Obdachlose, die, vergleichbar mit biologischen Parasiten, von der Straße aus mit einem Schlauch an die Abluftventilatoren häuslicher Klimaanlage angedockt werden, wodurch sie sich aufrichten und im Inneren erwärmen. In Kooperation mit den Obdachlosen selbst angefertigt – z. B. aus Müllsäcken – machen sie als praktische «Heftpflasterlösung» und «erweiterte Form des Privateigentums» ein soziales Problem öffentlich sichtbar. Einer der «homeless shelter» war vorm ACC in Betrieb. Im Auftrag von Temporary Services zeichnete und beschrieb der in Kalifornien inhaftierte Angelo alle im Gefängnis gemachten, äußerst kreativen Erfindungen. Die Künstlergruppe baute sie nach und brachte die **Prisoners' Inventions** (2003) in die Öffentlichkeit: darunter Zigarettenanzünder, Tauchsieder, Tätowierapparate, Selbstbefriedigungsobjekte, Kleiderbügel. **Audio Relay** (2002), das transportable, autonome und überall verwendbare Klang- und Tonarchiv mit Radiostation, beherbergte eine Sammlung mit CDs wie Paul Dickinsons *Sleep Talk Recordings* oder *Songs Suspected of Satanic Back Masking* und konnte von jedermann betrieben und im Umkreis von zwei Kilometern auf UKW 88,9 kHz gehört werden. Die 16 Beaver Group, eine seit 1999 im Finanzdistrikt Lower Manhattans von Künstlern betriebene, offene, lose, dauerhafte Kommunikationsplattform, trifft sich wöchentlich, um künstlerische, kulturelle, ökonomische und politische Ideen und Projekte zu präsentieren, diskutieren und produzieren. Ihre **Friday Afternoon Lunchtime/Discussion** (2003) mit René Gabri und Paige Sarlin auf dem Rasen vor der ACC Galerie befasste sich, ausgehend von Karl Marx' Gedanken über die Teilung der Arbeit, mit dem Wechselspiel zwischen eigener kultureller Produktion und dem Verkauf von Arbeit, um überleben zu können.



Bernadette Corporation: **Get Rid of Yourself**, 2001–03.

## ANNÄHERUNGEN AN DAS GLÜCK 2004

.....  
Tina Bara (DE) und Alba d'Urbano (IT) | Gerhard Blum (DE) | Heike Döscher (DE) | Jakob Gautel (DE) | Ottmar Hörl (DE) | Christian Jankowski (DE) | Kalaman (DE) | Jason Karaïndros (GR) | Hyon-Soo Kim (KR) | Berit Klasing (DE) | Annalies Klophaus (DE) | Vollrad Kutscher (DE) | Thomas Lehnerer (DE) | Cary Leibowitz (US) | M+M (DE) / Frances Scholz (US) | Elke Marhöfer (DE) | Piotr Nathan (PL) | Olaf Nicolai (DE) | Anny und Sibel Öztürk (DE) | Corinna Schnitt (DE) | Monica Studer und Christoph van den Berg (CH) | Thomas Thiede (DE) | Timm Ulrichs (DE) | Matthias Wähner (DE) | Susanne Weirich (DE) | Carl Emanuel Wolff (DE) | Stefan Wischnewski (DE) | Rob Wynne (US)

Kuratorin: Elisabeth Hartung (Kunst-buero), Projekt der Luitpold Lounge (beide München)

24. Januar bis 14. März 2004

.....

Die Ausstellung erzählte vom Verlangen nach Glück, dem rätselhaften Zustand, launenhaften Phänomen, flüchtigen Ereignis, ungreifbaren Ding. Matthias Wähners **Bilder vom Glück** (1991) – Glücksschwein, Glücksklee und Hufeisen, aber auch das Schutzzeichen für Denkmäler (weswegen sie in Kriegszeiten zielgerichteter zerstört werden: ein zweifelhaftes Glück) – zierten die ACC-Fassade. Anny und Sibel Öztürk bauten eine Hütte **A better world lies in front of me (geçekondu)** (2003). Nach türkischem Gesetz darf ein Haus nicht mehr abgerissen werden, sobald es mit Dach steht. Hunderte arme Menschen erfüllen sich täglich mit dem Bau einer Hütte, genannt Geçekondu («über Nacht gebaut»), vor den Toren Istanbuls das Glück vom Eigenheim. Annalies Klophaus' **Ateliertür** (2003) trug die «malendschreibend» aufgebrachten Zeilen «Kunst ist Glück» und «Das Wort Glück sähe ich gern als Straße, als begehbaren Weg.» Vollrad Kutschers Stammhaus der **Gesellschaft zur Verwertung und Erhaltung der Idee des Pfennigs AG** (1996), jetzt **European**, konnte virtuell betreten, ein Objekt wie der



Inhaber-Optionsschein begutachtet werden. Für die Videoinstallation **Telemistica** (1999) hatte Christian Jankowski vor der 48. Venedig-Biennale fünf TV-Wahrsager per Hotline live angerufen, um den Verlauf seiner Künstlerkarriere und die Publikumsreaktionen auf sein Kunstwerk voraussagen zu lassen. Cary Leibowitz benannte Zustände mittels deutlicher Sätze: **Sad ain't bad / Traurig sein ist nicht schlimm** (1997) und **Bitter thoughts be gone / Die traurigen Gedanken sind weg** (2001). Mit Glückssuchern, Glücksfindern und Glücksbringern aus aller Welt wurde Thomas Lehnerers **Weltgesellschaft für Glück** (1994 – 95) in Wunderkammeratmosphäre vorgestellt. Ottmar Hörls **Glück (im Koffer)** (2000) bildete – als Telefonkartenedition – ein fluktuierendes System menschlicher Begegnungen, eine Skulptur als lebendiges Ordnungsprinzip. Jason Karaïndros' **Eros und Thanatos** (2002 – 03), Liebes- und Todesgott, symbolisierten zwei identische, unetikettierte Flaschen mit erstklassischem Bordeaux – einer war Viagra, der anderen Zyankali beigemischt. Timm Ulrichs' **Glückswürfel** (1965 – 2002) – «Jeder Wurf eine Sechs! Sechs Punkte auf jeder Seite!» – half dem Glück auf die Sprünge und führte das Würfeln ad absurdum. Rob Wynnes überdimensionierte Fliegen tummelten sich als **Glücksbringer** (1999 – 2003) an der Wand – auf ihren Rücken Worte, die sie zu entzifferbaren Boten machten. Jakob Gautel kredenzte **Glückssamen** (1992 – 2003) zum Mitnehmen und Züchten einer sehr widerstandsfähigen Gewürzpflanze. Die **Siegerehrungen** (2003) von Tina Bara und Alba d'Urbano zeigten auf zehn Fotoporträts ehemals erfolgreiche, nun gealterte DDR-Leistungsschwimmerinnen noch einmal in Siegerpose. Thomas Thiedes Groovetiere waren Kopfgeburten, Vehikel, **Glücksritter** (2003), ausgestattet mit Sensoren, Tentakeln, Saugnäpfen und Augäpfeln, um sich durch den Infodschungel zu schlagen. Das Künstlerduo M+M und Frances Scholz suchten sich in Rom eine Luxuswohnung, die wie in Bertoluccis Film *Der letzte Tango* Ort einer prickelnden erotischen Affäre, Ausdruck höchsten Glücks sein sollte. Telefongespräche mit dem Makler, Fotos der (leeren, schäbigen) Wohnung sowie Still und Soundtrack des (tragisch endenden) Films brachen mit der Romantik des **Tango Project** (1999). Hyon-Soo Kims Stoffskulptur **Kleine Mütter** (2003) sprach vom Glück neuen Lebens und des Kindes, von

Ober: Thomas Lehnerer: **Weltgesellschaft für Glück**, 1994 – 95. || Unten: Voltrud Kutscher: **Gesellschaft zur Verwertung und Erhaltung der Idee des Premigs AG / Europan**, 1996 || Rob Wynne: **Glücksbringer**, 1999 – 2003.



Anny und Sibel Öztürk: **A better world lies in front of me (geçeköndü)**, 2003.

Timm Ulrichs: **Glückswürfel**, 1965 – 2002.



der Mutter geliebt und geschützt. Zum Bild, zur Lichtinstallation modifizierte Annalies Klophaus das Wortspiel **Glücklicht** (2003). Piotr Nathans üppiges Schmuckstück **Grünes Collier** (1997) assoziierte Reichtum, war aber in Größe und Gewicht untragbar. Anstelle eines smaragdgrünen Steines verkündete ein eingefasster Zeitungsartikel vom Tod eines Fötus, der im Leib der tödlich verunglückten Mutter noch einige Wochen überlebt hatte. Der **Skaterzweig 2** (2003) von Carl Emanuel Wolff sinnierte, sich von einem aus Spielkarten zusammengesetzten Bild abwendend, über das Glücksspiel als **Kartenspiel** (2001). Gerhard Blums Skulpturen **Angellion, der König im Glück** und **Kirinon, der König im Unglück** (2003) waren zum Verwechseln ähnlich, unterschieden sich nur in den Farben Rot und Schwarz – Glück und Unglück dicht beieinander. Olaf Nicolais runde, poppige Take-away-Aufkleber **enjoy survive enjoy** (2000) spielten mit dem Fetischcharakter der Popkultur, den Postulaten des Konsums und deren Vergänglichkeit. Monica Studers und Christoph van den Bergs **Bergrestaurant** (2002) und **Gletscher** (2002) waren digital geglättete Bilder, die wie idyllische Werbeaufnahmen aus Reisekatalogen anmuteten. Berit Klasing gab der alten Redewendung **Schlüssel zum Glück** (1999) anschauliche Gestalt und bot sie – aus Schokolade – an der eigens gebauten Theke an. Elke Marhöfers Zeichnungsserie **das ist die Idee** (2002 – 03) bildete politische Momente mit «Kollektivkörpern» aus den End-1960ern ab, Gruppen, denen ein spezifisches Verlangen oder Nachdenken gemein war. In Corinna Schnitts scheinbar dokumentarischem Film **Living a Beautiful Life** (2003) berichtete ein gutaussehendes Paar aus seiner Luxuswohnung vom totalen Glück. Stefan Wischnewski legte seine Lieblingsjeansjacke auch beim Aufnähen eines Tatoomotivs und des Namens seiner Geliebten Sarah nie ab: **Das Glück auf der zweiten Haut** (2003). Kalaman hinterfragte im Schriftzug **happiness** (2003) den schönen Schein und konnte es doch nicht lassen, ihn zu vergöttern. Mit Susanne Weirichs **Silverturf (Rubbellos)** (2002) konnte man auf einer silberlackierten Tafel suchend nach dem Glück rubbeln und Spuren hinterlassen. Heike Döschers Video **Bulb** (2003) zeigte zu Boden sinkende und zerplatzende Seifenblasen – ein poetisches Bild von der Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit des Glücks.



# ÜBERREICHWEITEN – ÜBER DIE WAHRNEHMUNG DER DDR IN DER KUNST 2004

Bettina Allamoda (DE) | Peter Bauer (DE) | Laurenz Berges (DE) | Amanda Dunsmore (IE) | Nina Fischer & Maroan el Sani (DE) | Jean-Luc Godard (FR) | Katharina Hohmann / Stefan Dornbusch (DE) | Birger Jesch (DE) | Peter Kees (DE) | Herwig Kipping (DE) | Anne König / Axel Doßmann / Jan Wenzel (DE) | Wiebke Loeper (DE) | Cornelius Mangold (DE) | David Mannstein (DE) | Maix Mayer (DE) | Peggy Meinfelder (DE) | Marcel Ophüls (DE) | Felix Ruffert (DE) | Pavel Schnabel (DE) | Shelly Silver (US)

Projekt Erfahrungsaustausch: Katja Heseler / Anja Hoppe (DE) | Jens Rudolph (DE) | Gundula Ulonska / Ursula Meyer (DE / CH) | Sibylle Windisch / Nicole Wolf (DE)

Co-Kuratoren: Katharina Tietze und Ronald Hirte (beide Weimar)

15. Mai bis 20. Juni 2004

(siehe auch Seite 454)

In Bettina Allamodas **Pre-future-historic Slab Series** (1992) wurden aus fotografischen Abbildern der beim ersten Deutsch-Sowjetischen Raumflug 1978 mit der Multispektralkamera gemachten Erdaufnahmen plastische Landkarten eines Landes, das nicht mehr existierte – die Sowjetunion. Peter Bauers Rollbilder der Geschichte **Der Wunsch nach Verbindlichkeit führt zum Plakat – oder auch nicht** (2004) speisten sich aus der Oral History seiner Talkperformances, Interviews und Briefen zur DDR-Vergangenheit, kombiniert mit (typo)grafischen Elementen aktueller Lifestylmagazine. Mit nüchternem Blick auf leere Räume, Tapeten, Türen, Ecken und Flure zeichnete Laurenz Berges in Fotografien aus verlassenen Russenkasernen (1992 – 95), u. a. in **Stahnsdorf** und **Berlin-Karlshorst**, die Inventur einer Geschichte, die soeben noch Gegenwart war. Amanda Dunsmores geisterhafte Standbildanimation **Peripherie**



(1997 – 2004) entstand aus Fotos vom Inneren einer verlassenen Kaserne am Rande Weimars, 1945 durch die Rote Armee übernommen, 1989 erstmals von Zivilisten wieder betreten. Mit **PdR. Nachbild vom Verschwinden des Palastes der Republik** (2001) erzeugten Nina Fischer & Maroan el Sani ein Nachbild der zentralen DDR-Repräsentationsarchitektur. Beide Kamerafahrten ihrer Doppel-Video-Installation **PdR. Weißbereich** (2001) bewegten sich simultan und parallel zueinander im entkernten Volkshammersaal – eine zeigte das Rauminnere, die andere die Fensterfront. In **Allemagne neuf zero** (1991), einem finntenreichen TV-Streifen voller Bild-, Wort- und Musikmontagen, ließ Jean-Luc Godard Lemmy Caution (Eddie Constantine) als ehemaligen Westagenten nach dem Mauerfall durch die verschwindende DDR irren und den Weg nach Westen suchen. Inspiriert von Immobilien-Auktionskatalogen zum Ausverkauf von Grundstücken und Gebäuden in der ehemaligen DDR suchten Katharina Hohmann und Stefan Dornbusch mit **rixrax immo real** (2004) die «Niemandsländereien» auf und entwarfen fiktive Werbepлакate im Stil jener Kataloge. Die überlieferten Spitznamen von 47 Jugendlichen der Tramper-Szene aus dem Sachsen der 1970er erschienen auf einer Landkarte von Birger Jeschs Multimediainstallation **LUMPI – HIPPI – KRASSI** (2004). Zehn Jahre nach ihrem Wegfall zeichnete Peter Kees mit Toncollagen, die aus Druckkammerlautsprechern vom Dach eines LO-LKWs aus NVA-Beständen klangen, und an 21 Orten die 1.391 km lange deutsch-deutsche Grenze als **klangmauer** (1999) akustisch nach. In Herwig Kippings DEFA-Debüt **Das Land hinter dem Regenbogen** (1991), angesiedelt Anfang der 1950er im DDR-Dorf Stalina, wollte der Großvater des Regenbogenmachers in der LPG das Paradies errichten, das sich als Vorhof zur Hölle entpuppte, in dem die Vertreter des Sozialismus über Leichen gingen und in grotesken Ritualen den Götzen Stalin anbeteten. Die Dia-Installation **Das Schweigen von Alice Schmidt wird unterbewertet** (2004) von Anne König / Axel Doßmann / Jan Wenzel erzählte in 15 Biografien aus der Hallenser Großwohnsiedlung Silberhöhe (nahe dem Chemiekombinat Buna) vom komplizierten, politisch ungelösten Strukturbruch im Osten. Wiebke Loeper zeigte in **MOLL 31** (1995), ihrer autobiografisch geprägten Gegenüberstellung früherer Aufnahmen ihres Vaters



Bettina Allamoda: **Museum in a Box (1990 – eine Archäologie der Gegenwart)**, 1993 (links), und **Pre-future-historic Slab Series**, 1992.



Peter Kees: **klangmauer**, 1999.



Nina Fischer & Maroan el Sani: **PdR. Nachbild vom Verschwinden des Palastes der Republik**, 2001.



mit eigenen, aktuellen Fotos vom selben Ort – der leer geräumten Wohnung, die ihr Elternhaus war, kurz vor dem Abriss – den Wandel des Berliner Ostteils. Der begnadete, streitbare Fragesteller Marcel Ophüls relativierte 1990 mit dem unterhaltsamen, lehrreichen Zeitdokument **Novembertage: Stimmen und Wege** über Mauerfall und DDR-Zusammenbruch die Wiedervereinigungseuphorie der Deutschen. Shelly Silver fokussierte im Dokumentarfilm **Former East/Former West** (1994) drei Jahre nach dem Mauerfall in Hunderten Straßeninterviews in Ost- wie Westberlin auf das unterschiedliche Verständnis zu gleichen Begriffen (Demokratie, Freiheit, Sozialismus, Nationalität, Ausländer) der gemeinsamen Sprache. Schon 1988 drehte Pavel Schnabel in Weimar. Dann kam der Zusammenbruch der DDR. **Brüder und Schwestern** (1991), eine den DDR-Alltag und die Irritation nach dem rasanten Wandel vermittelnde Langzeitbetrachtung einer deutschen Wende, wurde möglich. Eintausend der Millionen seit 1967 vom VEB Sonneberg Oberlind produzierten Lichtschalterabdeckungen der Serie System 80 demontierte Cornelius Mangold aus leeren Plattenbauten in Halle-Neustadt und veredelte sie zu Wechselbilderrahmen, genannt **System 80/25 Ein Souvenir** (2003). Eine Reproduktion von Moritz Götzes Bild *Am Strand* im Kunstmagazin art, das sich auf Walter Womackas Gemälde *Junges Paar am Strand* (1962) bezog, diente Maix Mayer in **tune up** (2004) als Vorlage für ein an Uwe Kowski vergebenes Auftragswerk. Eine 1:1-Reproduktion von Kowskis *Am Strand*, wieder in Originalgröße des Womackagemäldes, ließ Mayer vom Möbelhaus Helmreich in ein möbliertes Musterzimmer im ACC integrieren. David Mannsteins LED-Laufschrift an der ACC-Fassade ... **vorausgesetzt, dass er noch dort ist** (2004) verlieh dem Briefwechsel (1946 – 50) Emil Ulbrichs, der jahrzehntelang unbeachtet unterm Dach des Burgplatz 1 lagerte, ein neues Gesicht. Im Sammelprojekt **Meine ersten 100,- Westmark** (2003) archivierte Peggy Meinfelder Gegenstände, die sich DDR-Bürger vom Begrüßungsgeld kauften, fragte nach deren Motivation für diese und dem späteren Gebrauch der Anschaffung. Felix Ruffert verfolgte mit **light violet 26** (2004), jener blau-violetten Haartönung, die Spuren Margot Honeckers. Auch in Weimar war die DDR-Volksbildungsministerin mit dieser Färbung auffällig geworden.



# AUTONOM IST NOCH NICHT EINMAL DER MOND

2004

ARTiT (JP) | Arts Initiative Tokyo (AIT) (JP) | Peter Bellars (GB) | CommandN (JP) | Clean Brothers (JP) | Hiroshi Fuji (JP) | Makoto Ishiwata (JP) | P3 Art and Environment (JP) | REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE) | TANY (JP) | Noboru Tsubaki (JP) | Video Act! (JP) | Video Art Center Tokyo (VCTokyo) (JP) | Kenji Yanobe (JP)  
Co-Kurator: REINIGUNGSGESELLSCHAFT (Dresden)

10. Juli bis 26. September 2004

(siehe auch Seite 458)

ARTiT, das in einem Lesekabinett (2004) vorgestellte, erste bilinguale (japanisch/englische) Magazin zur zeitgenössischen Kunst in Japan, wird vom Journalisten und Netzaktivisten Tetsuya Ozaki mit dem Ziel herausgegeben, die japanische Kunstlandschaft weltweit zugänglicher zu machen. Die **Arts Initiative Tokyo** (AIT), eine im ACC per Wand- und Videodokumentation (2004) vorgestellte Plattform für zeitgenössische Kunst, bringt Interessenten unter Roger McDonalds Leitung Kunst in sozialen Zusammenhängen und im außerakademischen Rahmen näher. Mit der Rauminstallation **Par for the Course** (deutsch: etwa «zu erwarten», 2002 – 04) konnte man – nicht ohne den kritischen Blick und einen Schuss englischen Humors des Briten Peter Bellars – Minigolf spielen und dabei die sieben Stationen des japanischen Bildungssystems, repräsentiert durch sieben Miniaturmodelle, durchlaufen, wie auch dessen Vorzüge und Mängel kennenlernen. Die DVD **Crazy Golf, Bahngolf in Yokohama, Improve your score** (2002) und die Lenticularfotografie **Imekura Oliver – Viel Spaß!** (2003) komplettierten Bellars Beitrag. Hiroshi Fuji sammelt, trennt und reinigt Haushaltabfall wie Verpackungen oder Plastikflaschen, bevor er sie zu Skulpturen, Mobiliar, Mode u. a. recycelt. So entsteht



die **Vinyl Plastics Collection** (seit 2004). In seiner Tauschbörse **Kaekko** (2004) können Kinder nicht mehr benutztes Spielzeug sammeln, dessen Qualität mit Punkten bewerten und es gegen die gebrauchten Spielwaren anderer Kinder eintauschen. In Makoto Ishiwatas Raumkabine **Vacuum Package** (2003 – 04) konnte man hautnah miterleben, wie man selbst vakuumverpackt wird – eine Anspielung auf ein übersteigertes Konsumverhalten, bei dem der Konsument selbst zur Ware wird. Aus einem Schießstand mit Zielscheibenfigur, eingebauter Videokamera, Pistole mit Laserpointer und Sichtmaske bestand die interaktive Installation **I am a target** (2003 – 04), deren Nutzer sein eigenes Abbild im Sucher (auf der Zielscheibe) erkannte und so zum Opfer seiner selbst werden konnte. In TANYs Video **She loves SEX, she hates SEX** (2003) berichteten Frauen (Klavierlehrerin, Callgirl, Volontärin, Sekretärin), alle gedoubelt von ihr selbst, in passendem Ambiente, nur angeschnitten und ohne Gesicht zu sehen, «was sie schon immer über Sex wissen wollten». Intimität und Öffentlichkeit setzte TANY in Szenen, die mittels Trivialisierung und voyeuristischer Angebote klischeehafte Images der japanischen Frau zur Disposition stellten. VIDEO ACT! vernetzt Medienaktivisten und unterstützt Japans sozialkritische Videoproduktionen auch international. Protagonist Yutaka Tsuchiyas dokumentarisch aufgemachtes Drama **Peep «TV» Show** (2003), neben 41 weiteren Filmen zu sehen, handelte von einem Gothic-Mädchen und einem Internet-Voyeur, die in der von Überwachung und Paranoia bestimmten Post-9-11-Welt Tokios aufeinander treffen, und beleuchtete eine Jugend, die zwischen Handys, Chatrooms, Webcams und sämtlichen Versuchungen des modernen Konsums nach Lebensinhalten sucht. Sein Interview mit dem Aktivisten Medama-Otoko, dem «Augapfel-Mann», der während der EXPO 1970 in Osaka auf der Spitze des Sonnenturms Taiyo-no-To in einen siebentägigen Hungerstreik trat, inspirierte Kenji Yanobe zum Sonnenturm-Entführungsprojekt («**Tower of the Sun» Hijacking Project**, 2004) und so machte er, allerdings mit seinem Atomanzug bekleidet, ebenfalls die physische Erfahrung der Turmbesteigung. Yanobes Kindheitseindrücke von der Demontage und den Überresten jener Weltausstellung, die er als Untergang der Zukunft und Zusammenbruch vieler Träume deutete,

Makoto Ishiwata: **I am a target**, 2003 – 04.



REINIGUNGSGESELLSCHAFT:  
Autonomie und politisches Handeln, 2003.



Makoto Ishiwata: **Vacuum Package**, 2003 – 04.



Raumansicht mit: Video Art Center Tokyo, P3 Art and Environment, ARTTT, Arts Initiative Tokyo.





prägten sein künstlerisches Werden – das einer Langzeit-Wallfahrt zu verschiedenen «Ruinen der Zukunft» gleicht. Jenseits der Kaninchenstall-Tristesse, mit der Tokio üblicherweise assoziiert wird, zeigten 46 Tokioter Künstler im Videoprojekt TRaP (Kürzel für **Tokyo Rabbit Paradise**), was eine der reichsten Weltstädte trotz Enge lebbar und aufregend macht. Initiiert wurde es von CommandN, einer unabhängigen Künstlerinitiative, die neue Perspektiven – so wie der Apple-Tastenkombi neue Fenster – öffnet. **Autonomie und politisches Handeln** (2003), ein Videofilm der REINIGUNGSGESELLSCHAFT, entstand nach einer Feldstudie zu japanischen Künstlerinitiativen, -netzwerken und Konzeptkünstlern und besprach die Auswirkungen des steigenden Ökonomisierungsdrucks auf autonome Organisations- und Produktionsformen in der bildenden Kunst. Die Non-Profit-Initiative Video Art Center Tokyo (VCTokyo), ein alternatives Netzwerk für Videoproduktionen zur Bildung einer kritischen, medialen Gegenposition in der aktuellen Erlebnisgesellschaft, zeigte die Filme **Savanna** (2000) von Kazuo Honda, **Study on Media «education before education»** (2001) von Katsuyuki Hattori, **Yurayura** (1997) von Negoro Yu und **Absence Chapter 1–Absent Landscape** (2002) von Masayuki Kawai. Mit dem **Cleaning Project**, vorgestellt per Installation und Video (2004), ermöglichte sich das Reinigungsaktivistenteam Clean Brothers, unabhängig von Fremdfinanzierungen künstlerisch zu arbeiten, indem der Gruppe vorhandener Raum als direkte Form der (geldlosen) Entlohnung für ihre Reinigungsarbeiten zur Verfügung gestellt wurde. P3 Art and Environment, ein Recherche- und Produktionsinstitut, das ortsunabhängig Projekte zum Thema Kunst und Umwelt entwickelt, stellte **What's in a name?** (2002) von Shigeaki Iwai vor – ein multilinguales Projekt über Namen, deren Ursprung und Bedeutung. Der Film **Gold** des «radikalen und aktiven Träumers» Noboru Tsubaki zeigte Szenen von Kühen, die anlässlich des muslimischen Opferfestes Id-ul-Adha geschlachtet werden. Demgegenüber lief ein zweiter Homevideofilm **Doll** (beide aus der Box **RADIKAL DIALOG**, 2004), der Schlachtübungen zu jenem Opferfest zeigt, in denen tanzenden Kindern zu Michael Jacksons Musik *Thriller* an Puppen gezeigt wird, wie und wo man bei den Kühen das Messer richtig ansetzt.



# ICH WAR KÜNSTLER

2005

.....  
Azim Akcivan | Nicole Degenhardt / Franziska Lamprecht | Jan Gericke / Martin Kleppe | Steffen Groß | Susann Hempel | Ulrike Heydenreich | Philipp Hirsch | Franz Höfner / Harry Sachs | Franziska und Sophia Hoffmann | Kristoffer Keudel | Stefanie Klekamp | Mirko Kubein | Anja Mai | Till Rickert | Salon K. (Juliane Wedell, Marco del Pra' u.a.) | Tim Schober / Michael Böhler | Annekathrin Schreiber | Robert Seidel | Streaps (Johannes Mayr / Matthias Schnell / Oliver Thuns / Justus Wunschik) | Christian Sturm | Jan Thau | Maria Vill | Miriam Visaczki / Christine Goppel | Alexander Voigt (alle DE)

18. Juni bis 07. August 2005

Co-Kurator: David Mannstein (Berlin)

.....

Im Film **Das Mädchen, er und der Ort** (2001) von Miriam Visaczki und Christine Goppel begegneten sich zwei Menschen, folgten einander ohne Worte, suchten, fanden sich und flohen voreinander. Ein Spiel, das beide in eine verlangsamte Zeit, eine andere Welt versetzte. Susann Maria Hempels Videofilm **Der Große Landfried** (2004 – 05) näherte sich dem gleichnamigen, nahezu leer gezogenen Weimarer Quartier aus einstigen Notwohnungen der 1920er, dem Noch-Bewohner unzertrennlich verbunden zu sein schienen – manche seit 60 Jahren – und das einer Reihenhaussiedlung weichen sollte. Till Rickerts Film **Fußball** (2002) zeigte nichts Anderes als einen solchen, in beständiger, gleichgerichteter Bewegung, angetrieben von einer unbekanntenen Kraft. Azim Akcivan war in **Istanbul, 'U Dinliyorum** (1999) mit geschlossenen Augen auf der Suche nach der Heimat – im deutschen Wald und auf Istanbuls Straßen. In zweieinhalb Minuten ließ Franz Höfner aus repräsentativem Gelsenkirchener Barock die gemütliche **Utrechter Hütte** (2002) entstehen. Das Foto **Haus mit Saab** (2005) von Steffen Groß – eine verfallene Villa am Bahnhof Weimar – wirkte entgegen der von ihm oft festgehaltenen «Unorte» motivisch gezielt,



theatralisch überhöht. Annekathrin Schreiber konterte auf weißem Bodenbelag mit geschwürartigen Gebilden, wuchernden, endlos verknöteten Organen (aus Stoff), Kartoffelkeimen oder Darmschlingen nicht unähnlich: **o. T.** (2004). Sofa, Stehlampe und ein in aufwändiger Heimarbeit gesticktes Wohnzimmerbild gaben Maria Vills Raum Fernsehgemütlichkeit, bis man erkannte, dass das Motiv ein **Massengrab im Kosovo** (1999 – 2001) darstellte – die Reproduktion eines Spiegel-Reportagefotos – was das häusliche Wohlbehagen aushebelte. 1970 drehte Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* über amerikanische Studenten, das Weglaufen, eine Auszeit aus der Gesellschaft, die Flucht in die Wüste. 2004 drehte MY PICTURES DON'T MOVE (Leitung: Mirko Kubein) einen Kommentar über deutsche Studenten, **Zabriskie Point – Ein Coversong**. Weimars **Kubus** (2004), eine temporäre Theaterstätte, entwickelte per Kurzanimation von Christian Sturm, Jan Goldfuss und Michael Engelhardt einen dynamischen Eigenwillen, als seine angestaute zerstörerische Wut von magischer Kraft getrieben über Weimar ausbrach. **private room/privat-raum/ espace privée: Daily Care, Das Séparée/Nachtschrank** (1999) dokumentierte Stefanie Klekamps gepolsterte Videomöbel, in denen ihre Filme liefen. Die arbeitslosen Protagonisten des Projekts **Armut als Chance** (mit Travelguide) (2004) von Jan Thau sahen in Deutschland keine Alternativen mehr und zogen in ihr Traumland, denn sie hatten vom Erfolgsdruck, Arbeitsstress, kalten Klima und Sozialabbau die Nase voll. Philipp Hirschs Film **in** (2004) artikulierte sich in Animationen und Realszenen über das «Sehen» seiner Protagonistin Hanna, die in existenzieller Situation etwas entscheiden musste, was sie nicht konnte – eine Odyssee in ihr Inneres. Der Druck war so groß, dass fast nichts blieb. Nur ein winziger Rest in ihr. Der machte sich selbstständig. Und Hanna sah zu. Franz Höfner und Harry Sachs verwandelten einen schmalen Gang in eine über 17 Meter sich windende und wandelnde Mini-Wohn-Kultur – einen **Wandschrank** (2005), den man kriechend erobern konnte. Robert Seidels Experimentalfilm **\_grau** (2004) fächerte die Erinnerungsfragmente eines Autounfalls auf, ließ diese Sekundenbruchteile ätherisch am Betrachter vorbei gleiten. Tableaux Vivants aus wuchernden Strukturen verzweigten sich, ohne vollständig in pures Schwarz oder Weiß einzutauchen. Im Video **Kung Fu** (2002) von Jan Gericke und



Franz Höfner und Harry Sachs: **Wandschrank**, 2005.



Franziska und Sophia Hoffmann: **Stammbaum**, 2005.



Philipp Hirsch: **in**, 2004.



Sebastian Rallo: **Castarbeiter**, 2005.



Martin Kleppe war die Kamera selbst und damit der Zuschauer der Kontrahent, der dem schattenboxenden Selbstverteidiger wehrlos gegenüber stand. Johannes Mayr, Matthias Schnell, Oliver Thuns und Justus Wunschik organisierten auf ihrer Online-Mixing-Tool-Plattform mit **Streaps** (2005) Live-Streamings für Online-Live-Performances. Jeder konnte sich einklinken. Die Idee von Juliane Wedells und Marco del Pra's **eu.ROM.obile!** (2004) war es, den Roma, deren Siedlungen auf slowakischen Karten nicht existieren, einen Platz auf der Landkarte und eine Stimme zu geben. Marco del Pra's Fotoprojekt **PLASTICO – Am Rande Europas** (2003) fokussierte auf täglich aus Afrika in Andalusien ankommenden Menschen, auf die statt eines besseren Lebens soziale Ausbeutung wartet. In Kristoffer Keudels Poetry Clip sah man den Autor und dessen Mimik, hörte seine Stimme und deren Intonation, folgte Text und Bedeutung, als sich Keudels Gedanken **Fahrend** (2004) zu einem megalomanen Verbalausbruch auf dem Kindersitz verdichteten. Anja Mais Frisiersalon **Was Sie schon immer über Kunst wissen wollten ... Klappe II** (2002 – 05) verband Kulturgenuss und alltägliche Notwendigkeiten. Sie bot ihre Dienste als Frisörin an. Die **Studie zur Flugtauglichkeit von Objekten** (1997) von Tim Schober und Michael Böhler dokumentierte, wie zunehmend unsinnigere, gebastelte Fluggeräte zum Testflug aus einem Fenster des Van-de-Velde-Baus flogen. Schließlich wurde wahllos alles Greifbare «getestet». In Franziska und Sophia Hoffmanns **Stammbaum** (2003) bildeten über vibrierende Wärmekissen gezogene Pullover, jeweils spezifisch zur verwandten Person ausgewählt, die Bildnisahnentafel der eigenen Familie nach. Stromkabel zeigten familiäre Verbindungslinien an. In Nicole Degenhardts und Franziska Lamprechts Filmperformance **Werner** (1998) wurden Echte Hasen (*Lepus*) aus der Tiefkühltruhe zu langsam auftauenden, wenn auch leblos bleibenden Gespielen. In Ulrike Heydenreichs Wandschaukasten waren keine Insekten, sondern Lautsprecher angeordnet, die das Geräusch des jeweils darunter benannten Insekts wiedergaben. Zum **Heydenreich-Museum** (2005) gehörte auch ein Panoramakästchen mit Guckloch, durch das man eine nie endende, historische Landschaft vorbeiziehen sah. In die Wandflächen eines Holzoktogons bohrte Alexander Voigt sinnvolle oder nutzfreie **Konstrukte** (2005), denen «Bohrlochzeichnungen» zugrunde lagen.



Maria Vili: **Massengrab im Kosovo**, 1999 – 2001.

# POLYMORPH PERVERS

## DIE NACHTSEITEN DER LIEBE

2005

.....  
Katharina Arndt | Josef Breitenbach | Wilhelm von Gloeden | Horst Janssen | Susanne Klein | Katharina Kranichfeld | Max Liebermann | Stefan Panhans | Guigielmo Plüschow | Steffen Schäffler (alle DE) | Dimitrios Antonitsis (GR) | Franz von Bayros (HR) | Tobias Bernstrup (SE) | Günter Brus (AT) | Will Cotton (US) | Salvador Dalí (ES) | Achille Devéria (FR) | Raphael Dussan (CO) | Valie Export/Peter Weibel (AT) | Michel Fingesten (AT) | Sylvie Fleury (CH) | Katrin Freisager (CH) | Javier Gil (UY) | Louis Igout (FR) | Allen Jones (GB) | Martin van Maele (FR) | Paul McCarthy (US) | Pierre et Gilles (FR) | Sandro Porcu (IT) | Félicien Rops (BE)  
Co-Kurator: Michael Farin (München)

22. August bis 09. Oktober 2005

Kunstfest Weimar

.....  
Die Ausstellung über das Phantasma des Begehrens skizzierte eine Kunstgeschichte der Erotik. Stefan Panhans' Clips **Yam Young M., Jasna/Kaja** (2001) mit «Kostproben» gecasteter Models machten uns schon vor der Galerie zu Voyeuren, die individuelle Annäherungen an gesellschaftlich prägnante Rollenmuster und Posen beobachteten. Für **Avenue S., Isabel & Melanie** (2002) bat Panhans zwei Servicedamen eines Kaufhauses, vor der Kamera so zu posieren, wie sie es Kunden gegenüber tun. Mit Filmplakaten und dem Mitschnitt einer «Schwarzen Messe» begann die tour d'horizon. Parallelen zwischen Leidenschaft, Wollust und dem Eifer, für Gott zu sterben, sah Katharina Arndt in den Worten des Heiligen Andreas vor der Kreuzigung – sie schuf ein schwarz lackiertes **Andreaskreuz** (2004), flankiert von ihren Radierungen **Das Auge** (2004), Javier Gils Pastellkreiden **Philosophie dans le Boudoir** (1996) und Tuschen **Adam und Eva** (2000)



sowie Illustrationen aus Marquis d'Argens Erziehungsroman *Thérèse philosophe* (1748). Nun folgten 54 Illustrationen aus Marquis de Sades *Juliette* (um 1840) und einige von Achille Devérias kolorierten **Lithographies Romantiques** (1840). **Sebastian** (2004), ein Druck von Dimitrios Antonitsis, bildete den nackten Torso eines Mannes in Unterwäsche ab. **Leda und der Schwan** beherrschten einen Raum – Ina Lambert malte sie 1997 nach Peter Paul Rubens (und jener nach Michelangelo) in Öl. **Das Bett** (2004) von Sandro Porcu verführte dazu, sich liegend von Dutzenden beweglichen Federn streicheln zu lassen. Radierte **Phallische Szenen** von Franz von Bayros komplettierten den Raum – gefolgt von dessen Heliogravuren **Lesbischer Reigen** (1920). Dazu gesellten sich Achille Devérias Illustrationen zu Alfred de Mussets erotischem Roman **Gamiani ou Deux Nuits d'Exces** (1833). Neben André Massons handkolorierten Lithografien **Dessins Érotiques** (1971) hing Will Cottons Ölgemälde **Flanpond** (2003) – ein von Monets Wasserlilien inspirierter «Puddingteich» – ein Geschmack aus Erotik und Fantasien über Süßspeisen an. Walter Klemms Radierungen **Die Erbsünde** (1919) illustrierten die « Erotische Schöpfungsgeschichte », in der der Teufel für die Lust der von Gott zuerst geschaffenen Eva Schuld trägt. Michel Fingestens Radierungsserien **Essai de Danse Macabre** (1938), **Vision d'Amour Bizarre** (1917) und **Psychoanalytische Glossen** (1915) wie auch Max Liebermanns radierte, handkolorierte **Erotische Grotesken** (1920) adelten jenes Grafikkabinett. Tobias Bernstrup ließ für das Video **Polygon Lover** (2000) sein Alter Ego im roten Latexkostüm in einen modifizierten Computerspielcharakter schlüpfen, der endlos vor der Kamera bzw. gegenüber Pierre et Gilles' **Elian Pine Caringthon** (1992) masturbierte. Für die Aktion **Tapp und Tastkino** (1968) schnallte sich Valie Export auf dem Wiener Stephansplatz eine mit Vorhängen versehene Kiste vor ihren Oberkörper und forderte Passanten auf, ihre nackten Brüste anzugreifen. Ein Jahr darauf führte sie ebenda ihren Künstlerkollegen Peter Weibel wie einen Hund an der Leine spazieren, wovon zwei Fotografien **Aus der Mappe der Hundigkeit** (1968) zeugten. Das Gemälde **Three Part Invention** (2002) des britischen Pop-Artisten Allen Jones belauerte Martina Küglers **Penis-Wippe** (1989). In den Performancefilmen **Family Tyranny** und **Cultural Soup** (beide

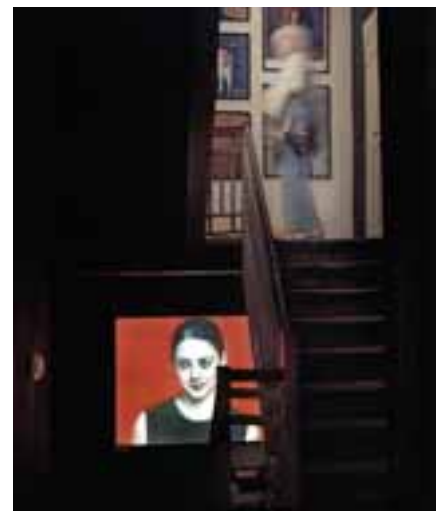
Katharina Arndt: **Andreakreuz**, 2004, und **Das Auge**, 2004.  
Javier Gil: **Philosophie dans le Boudoir**, 1996.



Paul McCarthy: **Family Tyranny** und **Cultural Soup**, 1987.



Pierre et Gilles: **Elian Pine Caringthon**, 1992.



Stefan Panhans: **YamYoung M., Jasna/Kaja**, 2001.



1987) repräsentierte – umgeben vom Setting eines Alpenwestern-Kochkurses – der Vater mit Tirolerhut (Paul McCarthy) das strafende Gesetz. Der Sohn (Mike Kelley) war ihm spielerisch ausgeliefert, zwischen debilem Mantschen, Quetschen und Brummen. Salvador Dalís handkolorierte Radierungen **La Venus aux Fourrures** (1969) hatten ein Tête-à-tête mit Leopold von Sacher-Masochs von Suzanne Ballivet 1954 illustrierter französischer Buchausgabe der *Venus im Pelz* und Pauline Réages von Léonor Fini illustrierter Ausgabe (1979) der *Geschichte der O*. Daneben 36 Blätter von Günter Brus' **Venus im Pelz** (2002), Radierungen **Postscriptum** (1984) von Horst Janssen zum Thema «Der Tod und das Mädchen», Sandro Porcus Kombination aus Sprungbrett (Frosch) und Dildo **o.T.** (2005) und eine Diaschau von Javier Gils **Histoire de l'Oeil** zu Georges Batailles *Geschichte des Auges* (1928). Steffen Schäfflers Puppentrickfilm **Der Perückenmacher** (1999) erzählte die Geschichte eines Mannes und eines Mädchens während der Pest in London 1665. In Katrin Freisagers Fotoarbeit **Ohne Titel** (2002) bildeten hautfarbene Gliederknäuel den abstrakten Raum. Neben Josef Breitenbachs und Louis Igouts Nacktstudien hingen weitere von Guigielmo Plüschow und seinem Neffen Wilhelm von Gloeden – beides Pioniere künstlerischer Aktfotografie –, Akte sizilianischer Knaben mit Requisiten und Kostümen, die eine arkadische Antike suggerierten. Susanne Kleins rein fetischistische Maßschuhe **Laufen lernen** (1999) aus braunem Orthopädie-Schuhleder waren zum Laufen ungeeignet. Mit ihrem **Körperverbesserungsanzug** (1998) aus Latex und Schaumstoffeinlagen konnte man das Aussehen einer Sexbombe erlangen. In Fotoporträts stellte Klein ihre maskierten S/M-**Helden** (1996) vor. Katharina Arndts **Streichelanzug** (2005) konterkarierte die Ästhetik der männlich dominierten S/M-Szene, die sie auch per Leuchtbox und Gesichtskappen **lead me – Verantwortungslosigkeitsequipment** (2004) und mit Stickbildern entsprechender Motive spiegelte. Sylvie Fleurys **Cuddly Paintings** (1996) aus Kunstfell setzten die Traditionen monochromer Malerei in Bezug zu unserem Verlangen nach Mode, Luxus, Markenartikeln und deren Fetischcharakter. Allen Jones lebensgroße, nackte Frauenfigur aus Fiberglas **Stand In** (1993) zierte als bemaltes, menschliches Möbelstück voller Sex-Appeal-Fetischismus die letzte Raumecke der Galerie.



Allen Jones: **Three Part Invention**, 2002.  
Tobias Bernstrup: **Polygon Lover**, 2000.

Oben: Allen Jones: **Stand In**, 1993 | Katharina Arndt: **für den Hausgebrauch** (Stickbilder), 2003, und **Streichelanzug**, 2005 | Sylvie Fleury: **Cuddly Paintings**, 1996. || Unten: Susanne Klein: **Laufen lernen**, 1999, und **Körperverbesserungsanzug**, 1998.

# THE SOCIAL COLLECTOR

2005 | 06

.....  
Hiroshi Fuji (JP) | Heinos Raritätenkabinett (DE) | Lettisches Okkupationsmuseum (LV)  
| Mediologische Vereinigung – Rudi Maier (DE) | Helga und Hartmut Rausch (DE) |  
The Museum of Jurassic Technology (US) | Werkbundarchiv – Museum der Dinge (DE)  
Co-Kurator: Ronald Hirte (Weimar)

24. Oktober 2005 bis 22. Januar 2006  
.....

Als materialgewordenes Assoziieren ist alles Sammeln der stetige Versuch, damit umzugehen, dass Zeit vergeht. Sammeln als Kulturtechnik hat nicht nur etwas Behütendes, sondern ebenso etwas Ängstliches. Dabei gilt die Sorge nicht nur dem vergangenen Verlorenen, sondern auch dem zukünftig Ungewissen. Sammeln beruhigt und versöhnt. Auf unerwartete Ereignisse, Zufälle, neue Bedingungen antworten stets die Tätigkeiten des Sammelns – Sammeln trägt Sinn, Ordnung, Begrenzung und Bedeutung in das Zufällige, Bedrohliche, Unübersichtliche oder Fragmentierte. Das ACC zeigte sieben soziale Motive des Sammelns und damit Akteure, die einer scheinbar unabänderlichen Ordnung der Dinge mit einer sehr eigenen Ordnung begegnen.

Das Museum of Jurassic Technology in Los Angeles ist eine Kreuzung aus einzigartigem Bildungsinstitut für Naturgeschichte und Kunstmuseum, das wie ein Zaubertrick funktioniert: Man ist sich nie ganz sicher, was Wahrheit und was Illusion ist. Einige Dutzend Briefe, zwischen 1911 und 1935 an die Mount Wilson Sternwarte in Kalifornien gerichtet, waren von Personen verfasst, die meinten, wichtige kosmische Erkenntnisse, auf die sie über Experimente, Beobachtungen oder Eingebungen gestoßen waren, dringend mit Astronomen teilen zu müssen. Auf Initiative von Museumsgründer und -kurator David Wilson sind die Briefe nun als Sammlung **No one may ever have the same knowledge again** Bestandteil des Museums.



Commandante Che Guevara fordert auf, an einem Salsa-Tanzkurs teilzunehmen, und Karl Marx wirbt für den Kauf einer Office-Software: «Die Werktätigen müssen die Produktionsmittel besitzen». Werbung verführt dazu, schwarz zu fahren, blau zu machen oder es heißt: «Radikalisier das Leben!» T-Shirts tragen Botschaften wie: «Disarm now!», «Protest», «Rebellion» oder auch «Prada-Meinhof». Die Sammlung **so geht revolution** des Ludwigsburger Kulturwissenschaftlers Rudi Maier erweitert sich ständig durch neue Werbeanzeigen und TV-Spots, die von Straßenschlachten, linken Themen und ihren Ikonen, von Freiheit, Radikalisierung und Revolution handeln. 100 Beiträge (1967 – 2005) waren in der Ausstellung zu sehen.

Im Plattenbau einer ehemaligen sozialistischen Dorfschule in Sieglitz (Sachsen-Anhalt) betreibt das Pensionärsehepaar Kirbst **Heinos Raritätenkabinett**, ein Nahweltmuseum, das in 30 Klassenzimmern à la «alles über Sägen und Holz», «Weben, Stricken & Spinnen», «Poststelle 70er Jahre», «209 Nähmaschinen», «Telefone & Funkgeräte», «alles über Tabak, Zigaretten & Zigarren», «Schuss- & Jagdwaffen & z. Z. 100 Bügeleisen» oder «Mus- & Sirupherstellung» Alltagskultur aus Beruf, Schule und dem Privaten vorstellt. Pfannkuchenspritze, Rasierklingschärfer, Gebisskautschukpresse, Brieftaubenzählgerät wie auch Kirschentkern-, Tablettenvernichtungs-, Eintastschreib- und Hutkrempe Nähmaschine gehörten zu den Juwelen.

«Denk dran, du gehst bald, dass etwas hier bleibt!», pflegte Hausmeister Hartmut Rausch an der Städelschule in Frankfurt am Main die Studierenden zu erinnern. Was zu seinem 50. Geburtstag begann – zwei Absolventen schenkten ihm ein Kunstwerk – wuchs an zur hochkarätigen **Sammlung Rausch**, die sich – offen und vielschichtig-verspielt – stets aus sich selbst heraus begründet, was sie von anderen unterscheidet, die doch meist konkrete Leidenschaften und entsprechend eigene Sehgewohnheiten der Sammler widerspiegeln. Durch ihren Beruf lernten Helga und Hartmut Rausch – selbst weder Kunstexperten noch kommerziell Interessierte – viele Künstler kennen, die ihnen vertraut geworden sind und deren Geschichten sie kennen. Aus ihrem Wohnzimmer wurde ein bewohnter Ausstellungsraum.

Das 1993 gegründete Lettische Okkupationsmuseum in Riga thematisiert Einfluss und Terror des nationalsozialistischen sowie des kommunistischen Regimes gegen die lettische Bevölkerung, aber auch den Widerstand gegen die Besatzung bis hin zur staatlichen Unabhängigkeit 1991. Eine Sammlung aussagekräftiger Objekte, benannt **Vom Terror zur Unabhängigkeit**, stützt die Erinnerung an Zehntausende Letten, die in der Zeit der Deportationen unter Stalin in die Lager des GULAG nach Sibirien verschleppt wurden. Die Schöpfer oder Besitzer dieser Gegenstände bzw. deren Leidensgenossen oder Angehörige vertrauten sie dem Museum an. Sie bezeugen ein Leben unter unmenschlichen Bedingungen, aber auch den Willen, zu überleben, Würde und Menschlichkeit zu bewahren.

**Kaekko** ist eine Tauschbörse, mit deren Hilfe Kinder ihr nicht mehr gemochtes bzw. benutztes Spielzeug sammeln und gegen andere gebrauchte Spielwaren, die sie mögen, eintauschen. Hiroshi Fuji aus Fukuoka erfand dazu die universale Kinderwährung «Kaeru Points», ein Punktesystem mit Punktkarten, das ohne Geld auskommt. Die gemeinsame Anstrengung *Domestic Waste Zero Emission* hingegen entstand, weil Familie Fuji die Müllabfuhrgebühren nicht mehr bezahlen konnte, weswegen kein Abfall mehr entsorgt wurde. Sie sammelten von nun an ihren Hausmüll in einem ausgedienten Hühnerstall. So sind die Drachen, Boote, Flugzeuge, Möbel, Kleidungsstücke oder Taschen der **Vinyl Plastics Collection** aus Tausenden ausgedienter Plastikflaschen o. ä. entstanden.

Aus Blech- und Plastikresten, Metallstangen, Latten, Drähten und Schnüren bauten Sowjetsoldaten einst ihre Antennen zum Empfang von Rundfunk- und Fernsehprogrammen. Nach dem Truppenabzug in den 1990ern als Müll zurückgelassen, demontierten Mitarbeiter aus dem Berliner Werkbundarchiv – Museum der Dinge diese Relikte der Besatzung in den verlassenen Kasernen rund um Berlin und nahmen sie als **Russen-Antennen** in ihre Sammlung auf. Es sind Notprodukte, die nicht den technischen Standard der Roten Armee repräsentieren, sondern den Mangel an Erfüllung individueller Bedürfnisse im Kasernenalltag und den Wunsch, mitzuhören, sich zu beteiligen, ebenso vergegenwärtigen wie die Lust an der improvisierten Form und die Idiotie der politischen Situation.



Mediologische Vereinigung – Rudi Maier:  
**so geht revolution.**



Museum of Jurassic Technology: **No one  
may ever have the same knowledge again.**



Heimos Rarrtätenkabinett.



Lettisches Okkupationsmuseum:  
**Vom Terror zur Unabhängigkeit.**



Hiroshi Fuji: **Kaekko und  
Vinyl Plastics Collection.**

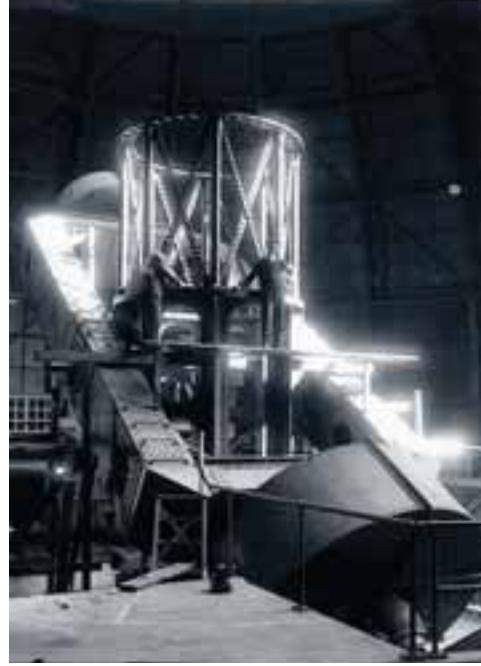


Hiroshi Fuji: **Vinyl Plastics Collection.**

Lettisches Okkupationsmuseum:  
**Vom Terror zur Unabhängigkeit.**



Museum of Jurassic Technology: **No one may ever have the same knowledge again.**



Sammlung Rausch.



Sammlung Rausch.



Heimos Rarrtätenkabinett:  
**Krankentransportwagen.**

# DIE KUNST ERLÖST UNS VON GAR NICHTS

2006

.....  
Javier Abreu (UY) | Narda Alvarado (PE) | Esteban Álvarez & Tamara Stuby (AR) | Lourival Batista (BR) | Marcelo Cidade (BR) | Cine Falcatrua (BR) | Claudio Correa (CL) | Máximo Corvalán (CL) | Juan Manuel Echavarría (CO) | Proyecto Venus (AR) | Demian Schopf (CL) | Eduardo Srur (BR) | Javier Téllez (VE) | Ernesto Vila (UY)

Co-Kuratorinnen: Paz Aburto Guevara (CL), Clío Bugel (UY) und Cristiana Tejo (BR)

Mitwirkung: Charlotte Seidel (Weimar)

09. Juli bis 17. September 2006  
.....

In Juan Manuel Echavarrías ergreifenden Videoporträts **Bocas de Ceniza** (Münder aus Asche, 2003) sangen sieben überlebende, armselige, afrokolumbianische Bauern selbst erfundene Lieder von Massaker, Verschleppung, Schmerz und Verlust, aber auch Glaube, Hoffnung und Dankbarkeit. Ihr Leben wurde zerrieben zwischen den Fronten der sich bekriegenden kolumbianischen Militärs, der von mächtigen Drogenkartellen finanzierten rechten Paramilitärs und linker Guerillatruppen – wie letztmalig das der europäischen Bauern im Dreißigjährigen Krieg. Überall in der Ausstellung stieß man auf Marcelo Cidades rollende Betonblöcke (**Monoblocks**, 2006), mobil und doch nur schwer fortzubewegen, und sein kleiner Berg aus Mörtel mit einer Schaufel ließ an unterbrochene Bauarbeiten denken (**Der Mann, der sich sein eigenes Haus baut, ist ein freier Mann**, 2006). In der Videoinstallation **Bounced** (2000) von Javier Téllez wurde die Nahaufnahme eines psychisch Erkrankten zur Projektionsfläche und Zielscheibe von abgefeuerten Tennisbällen und rückte eine an den Rand gedrängte Gruppe der Gesellschaft trotz Tabubruchs ins Zentrum des Geschehens. Claudio Correas improvisierter Buch-Apparat





**Bipolar** (2006) aus der Reihe *Kranke Maschinen* mechanisierte den manuellen Gebrauch des Buches und ließ es auf- und zuklappen, wodurch der Begriff der chilenischen «Unabhängigkeitserklärung» die Vorsilbe «Un» (also «In») verlor und in eine Erklärung der Abhängigkeit («Declaración de (In)dependencia») überführt wurde – eine Anspielung auf die neokoloniale Abhängigkeit Lateinamerikas. Acht weiße Laborratten wuselten durch Máximo Corvaláns **Bestia Segura** (Sichere Bestie, 2001), einer Art Bettgestell aus durchsichtigen, zusammengesteckten, bunten Plastikröhren, auf dem eine Gestalt aus denselben Röhren lag. Per Minikamera wurde das Treiben der Ratten im geschlossenen System permanent überwacht und groß auf eine Wand projiziert. Zugleich verwies Bestia Segura auf den «Grill», auf dem Pinochets Geheimdienstagenten Gefangene während des Verhörs («elektrifizierten») und folterten, indem sie Ratten in den Körper einführten. Im Video **Noninoninono** (2002) dokumentierte Lourival Batista, wie er während des brasilianischen Präsidentschafts- und Gouverneurswahlkampfes 2002 des Nachts mit Freunden die Großplakate der Kandidaten mit Farbkanonaden unkenntlich machte. Nach Weimar flog er mit der Halskette **Collier du Mozambique** (2006) aus Eisen und ein wenig Marihuana, um auf Reisen und in der Performance **Artrafic** (2006) die subtile Grenze zwischen einer global legitimierten Handelsware – Kunst – und etwas Illegalem auszuloten. Für einige Tage verwandelte er die Ilmlandschaft an der Sternbrücke in die poetisch-chaotische Kulisse **Varal** (2006) – mit Dutzenden Kleidungsstücken, die, von der Bevölkerung gespendet, zur Ansammlung persönlicher Erinnerungen auf einer langen Leine wurden. Eduardo Srur ging seine «Attentate» (**Atentado**, 2004) auf Mode-Billboards in São Paulo geplant und bei Tage an. Geradezu genüsslich befestigte er seine Farbbeutel mit Paketband in den schönen Visagen überlebensgroßer Models, legte Lunte an und zündete diese mit dem Feuerzeug. Die Orgie aus Farbexplosionen, einer Kreuzung aus Action Painting und Street Art, begleiteten coole Rhythmen des Bajo Fondo Tango Club. Javier Abreu begab sich zur Vernissage in die Uniform eines McDonalds-Angestellten, um in seiner Performance **El empleado del mes** (Der Angestellte des Monats, 2006) als Legehennen in parodistisch-überzogener Manier



Ernesto Vía: **Desimágenes**, 2006.



Javier Téllez: **Bounced**, 2000.



Cine Falcatrua: **Do-it-yourself-Heimkino**, seit 2003.  
Esteban Álvarez & Tamara Stuby: **Valores Nominales**, seit 2005.



Javier Abreu: **Official Food Uruguay**, 2006.



Juan Manuel Echavarría: **Bocas de Centza**, 2003.



das Leistungs- und Belohnungssystem dieses Weltkonzerns vorzuführen. Seine Pyramide aus 365 Thunfischdosen **Official Food Uruguay 2006** (2006) karikierte das soziale Notstandsprogramm des uruguayischen Präsidenten Tabaré Vázquez. Die brasilianische Gruppe Cine Falcatrua (Kino Schabernack) stellte sich als mobilen Projektionsraum mit gebastelter Filmvorführ-ausrüstung und freien öffentlichen Screenings vor, pries das Internet als Quelle der Aneignung von Filmen und erteilte Ratschläge zu deren Download, Verteilung und Vorführung im autarken Do-it-yourself-Selbstversorger-Heimkino. Lara Correa und Berenice Berenice präsentierten als deren Mitglieder die selbstverwaltete Mikro- oder Parallelgesellschaft *Proyecto Venus* aus Buenos Aires, ein Netzwerk von etwa 500 Personen mit eigener Währung «Venus» und eigenen Regeln für den Austausch von Gütern und Dienstleistungen. Seine ideellen Wurzeln sucht es im abbaubaren Freigeld Silvio Gesells (1862 – 1930) und im «Münchener Sowjet». Esteban Álvarez & Tamara Stuby hatten argentinische Geldscheine auf grafisch subtile Weise mit geometrischen Motiven verziert (**Valores Nominales**, seit 2005), die von den potenziellen Empfängern (Bäcker, Taxifahrer, Wäschereinigung) umstandslos akzeptiert wurden. Wurden sie doch einmal abgelehnt, entließen die Künstler sie aus dem Kreislauf der Geldzirkulation, um sie in den Tempel der Kunst zu überführen – geradezu komplementär zum Vorgehen Duchamps, gewisse Alltagsgegenstände (Readymades) kraft künstlerischer Sanktion zur Kunst zu erheben. In Narda Alvarados Videoperformance **Olive Green** (2003) blockierte eine Formation junger Verkehrspolizisten eine verkehrsreiche Allee in La Paz, um unter dem wütenden Geheule der Autofahrer auf Befehl eine grüne Olive zu verzehren. Der bewaffnete Erzengel in **Asiel Timor Dei** (Engel mit Arkebuse, 2006) aus Demian Schopfs von barocker Erzengelmalerei in Cuzco inspirierter Serie fotografischer Inszenierungen *Die Stille Revolution* kann als Symbol für die kulturelle Konstante des Einschleichens westlicher Ideologien nach Lateinamerika gelten. Fundstücke von Montevideos Straßen formen als Alltagsfragmente Ernesto Vilas Universum, in dem die schweigenden Geister der Vermissten von Uruguays Militärdiktatur (1973 – 85) fortleben – als Silhouetten (**Desimágenes**, 2006), gemalt auf oder geschnitten aus Altpapier.



Lourival Batista: **Varal**, 2006.



Eduardo Sruar: **Atentado**, 2004.

# DIE KULTUR DER ANGST – THE CULTURE OF FEAR

2006

.....  
AES+F (RU) | Caroline Bachmann und Stefan Banz (CH) | Peter Bux (DE) | Critical Art Ensemble (US) | Luc Delahaye (FR) | Christoph Draeger (CH) | Maria Friberg (SE) | Johan Grimmonprez (BE) | Kiosk NGO (RS) | Philipp Lachenmann (DE) | Lucas Lenglet (NL) | Yerbossyn Meldibekov (KZ) | Trevor Paglen (US) | Nino Sekhniashvili (GE) | Austin Shull (US) | Efrat Shvily (IL) | Nedko Solakov (BG) | The Yes Men (US) | Noboru Tsubaki (JP) | Peter Wächtler (DE) | Wang Jianwei (CN) Co-Kurator: Knut Birkholz (NL)

15. Oktober bis 31. Dezember 2006

(siehe auch Seiten 474 und 568)

.....  
Angst als Gefühlszustand und Konzept ist ein allgegenwärtiger Lebenspartner, ihre Produktion beherrscht ganze Industriekomplexe, macht sie zu einer Schlüsseltechnologie der Macht, verändert unsere Wahrnehmung von Gefahr und unser Konsumverhalten. Auf den digitalen Leinwandpanoramen der Serie **Last Riot** (2006) von AES+F verschmolzen Science Fiction, Teenager-Modedokumentation, Kommerzspektakel und Kriegsindustrie zu einem sauberen, hyperästhetischen, virtuellen Schlachtfeld. Caroline Bachmann und Stefan Banz porträtierten mit **As I Opened Fire, I Shot A Kennedy, Suddenly This Overview** (alle 2004) und **Les Jumelles** (2005) US-amerikanische Politiker, die Nu-Metal-Musikband Slipknot, Clint Eastwood als Westernhelden und Ajatollah Chomeini in Öl und spielten mit deren Bedeutungszusammenhängen. Peter Bux untersuchte analytisch ermittelte Fluchbewegungen bei Gefahrensituationen in Bauwerken wie dem ACC und leitete daraus grafische Modellvorstellungen von Idealpanik, ortsspezifisch «angewandter» Panik und die **Nutzbare Bodenfläche bei Panik** (2006) ab. Die Videos **GenTerra, Body of Evidence** und **Marching Plague** (alle 2005) des



Critical Art Ensemble zu politischen Aspekten der Biotechnologie konfrontierten uns u. a. mit einer Angstkultur, in der Strafbehörden willkürlich jene verfolgen, die geschützt werden sollten. Luc Delahayes Foto-Tafelbild **132nd Ordinary Meeting of the Conference** (2004) hielt einen Augenblick während einer Sitzung der Organisation erdölexportierender Länder fest, **Baghdad IV, April 13, 2003** (2003) eine Straßenszene, aufgenommen kurz nach Beginn der Irak-Invasion. Einen 16-mm-Film von der Simulation eines «nuklearen Erstschlags» auf einem ungarischen Katastrophenschutz-Übungsgelände kombinierte Christoph Draeger in **Helenés – Freedom** (2005) mit Fetzen aus George W. Bushs Präsidentschaftsantrittsrede, die an den Kalten Krieg erinnerte. Draußen wehte Draegers **Warflag (Bandera de la Guerra)** (2005). In **No time to fall** (2001) verwandelte Maria Friberg George W. Bushs «Rede zur Lage der Nation» in dessen gesammeltes Schweigen aus stummen aber viel sagenden Gebärden. Auf acht Videostill-Cibachromes löste Johan Grimont **Skyjackers** (Flugzeugentführer, 1997) der Jahre 1969 bis 1993 aus der Dynamik der massenmedialen Inszenierung heraus – eine verstörende Ahnengalerie der Verblendung. Eine Armee der Warnschilder von Sicherheitsfirmen aus den Villenvorgärten in Beverly Hills und Bel Air kündete in Philipp Lachenmanns **Bel Air Bouquet** (2003 – 05) vom Sicherheitswahn und seiner Industrie. Seine **Space\_Surrogates (Dubai und GSG 9)** (2001 – 03) thematisierten die Flugzeugentführung der «Landshut» 1977 und ihre mediale Verwertung, Wahrheitsverfälschung und Mythenproduktion. Lucas Lenglets Sperrgebiet **no title, anti-tank emplacements** (2004) – aufeinander sitzende minimalistische Alu-Skulpturen, die an Panzersperren erinnerten – machte die Sicherheits- zur Gefahrenzone und erzeugte Sinnbilder für Aus- und Eingrenzung. In der Performance **PASTAN on the Street** (2006) ließ sich Yerbossyn Meldibekov auf Bishkeks Marktplatz öffentlich schlagen und demütigen, um das Verhältnis zwischen Staat und Individuum anzuprangern. Die Installation **Communication** (2005) von Kiosk NGO zeigte Ergebnisse eines Fotoworkshops mit jungen Serben, Albanern und Roma aus dem serbisch-kosovarischen Grenzgebiet und dass ein versöhnlicher Austausch möglich ist. Trevor Paglen dokumentierte 2005 bis 2006 auf den Spuren

unbestimmbarer ziviler Luftfahrzeuge, die mutmaßliche Terroristen weltweit zu geheimen Gefängnissen brachten, mit astrofotografischer Technik Testareale und Stützpunkte von CIA und US Army. Um die von ihren Eltern geplante Hochzeit und ein von rigiden, patriarchalischen Regeln vorbestimmtes Leben zu umgehen, sah Nino Sekhniashvili nur noch im Banküberfall einen Ausweg, dessen Überwachungsaufnahmen als **Bang Bank** (2004) zur Kunst wurden. Austin Shulls Produktreihe **Pandemic Survival Systems** (2006) aus Überlebenssystemen zur Infektionsvermeidung (Quarantänezelt, Überlebenstoilette) kritisierte dubiose Unternehmen, die aus der Angst der «Verbraucher» vor drohenden Epidemien Kapital schlagen. Efrat Shvily dokumentierte in **New Homes in Israel and the Occupied Territories** (1993 – 98), wie Israels Bevölkerung sich mit wehrhaften Wohnarchitekturen in einer neuen Heimat zu behaupten sucht. Nedko Solakov antwortete auf das weltweite Interesse, sich das Gesicht eines Propheten vorzustellen, mit einem Angebot (**An Offer**, 2006), den eigenen Vorstellungen in einem weißen Raum Ausdruck zu verleihen, was immer auch die Konsequenzen sein mögen. **A Fear from a Work of Mine** (2006) bestand nur noch aus dem Beschriftungsschild eines unausgestellten Werks der Größe 23 x 79 x 16,6 cm – der Raum über dem Sockel war leer. Die **Halliburton SurvivaBalls** (2006), von The Yes Men in der Rolle zweier Repräsentanten des US-Konzerns Halliburton als neu entwickelte Überlebensanzüge für Führungskräfte bei Klimakatastrophen vorgestellt, entstanden mit ACC-Unterstützung. «Dow-Chemical-Repräsentant» Jude Finisterra (einer der Yes Men) verkündete im BBC-World-Live-Interview (2004), dass die Opfer der Bhopal-Katastrophe endlich entschädigt werden. Als Noboru Tsubaki zum **Radikal Dialogue** (2006) aufrief, wurde jene Mauer en miniature gebastelt, die Israel zur Sicherheit vor palästinensischen Selbstmordattentätern errichtete. Peter Wächtler und die Astrologin Makara entwarfen die Modellpyramide eines idealen Entspannungs- und Heilungsortes, **NEW AGE** (2006), für Menschen, die unter Zukunftsängsten und daraus resultierenden pathologischen Zuständen leiden. Die Verformung persönlicher Beziehungen, Entindividualisierung und andere Wirkkräfte in Chinas Unternehmensstrukturen inspirierten Wang Jianwei zum Video **Spider** (2004).



AES+F: **Last Riot**, 2006.



Austin Shull: **Pandemic Survival Systems**, 2006.



Christoph Draeger: **Warflag (Bandera de la Guerra)**, 2005.

Philipp Lachenmann: **Space\_Surrogate I (Dubai)**, 2000,



Philipp Lachenmann: **Bel Air Bouquet**, 2003-05.



Philipp Lachenmann: **Space\_Surrogate I (Dubai)**, 2000,  
und **Space\_Surrogate II (GSG 9)**, 2003.

Johan Grimmonprez: **Skyjackers**, 1997.



## AUSSEN VOR – ON THE OUTSIDE 2007

.....  
Ulf Aminde (DE) | Christoph Büchel (CH) | The Da Zha Lan Project (CN) | Peter Fend (US) | Päivi Häkkinen (FI) | Michael Hieslmair / Maruša Sagadin / Michael Zinganel (AT) | Manoa Free University (AT) | Guillaume Paoli (DE) | Neriman Polat (TR) | REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE) und Miklós Erhardt (HU) | Oliver Ressler (AT) | Cornel Wachter (DE) | Internationales Kunstplakatprojekt HOLY DAMN IT: bankleer (DE) | open circle (IN) | Mansour Ciss / Laboratoire Déberlinisation (SN) | Markus Dorf Müller (DE) | Petra Gerschner (DE) | Marina Gržinić (SI) | Ibrahim Mozain / Artists Without Walls (IL/PS) | Oliver Ressler (AT) | Walter Seidl (AT) | Allan Sekula (US)

09. Juni bis 12. August 2007

(siehe auch Seite 576)

.....  
Spiele und ihre Regeln – Wer ist drin? Wer draußen? Und warum? – waren Ulf Amindes Thema, seine Räume waren «die jeweils eigene Bühne der Leute» (Aminde). In der Videoinstallation **auf Probe** (2007) übernahmen Obdachlose in einer typischen Castingsituation die Rollen der Jurymitglieder (und damit Entscheidungsträger). Für **weiter!!!** (2003) hatten sich Punks eingefunden, um «Reise nach Jerusalem» zu spielen ... Christoph Büchels Video **Parade** (2005) ließ die Fernsehübertragung einer Militärparade in Teheran, abgenommen von den Chefs der iranischen Theokratie, unkommentiert. Swastika, Davidstern und die Initialen des Erzfeindes, «US», wurden von farbenfrohen Marschformationen in Szene gesetzt und von anderen in Raketenform vernichtet. Als Teil des Da Zha Lan Project (Ou Ning und Cao Fei) dokumentiert das Video **Meishi Street** (2006) das Verschwinden der historisch gewachsenen Bausubstanz, die Zerstörung von Wohnraum und Zwangsumsiedlung seiner Ortsansässigen südwestlich des Pekinger Platzes des Himmlischen Friedens zur «Verbesserung der Verkehrssituation» für die Olympischen Spiele 2008, wofür die Straße von 8 auf 25 Meter verbreitert wird. Die Landkarte



**WORLD BANK PROPOSAL – Alles im Dienste der neuen Weltbank** (2007) war Peter Fends Vorschlag an die Weltbank und die Banco del Sur zur Nutzbarmachung der Ozeane als Quelle erneuerbarer Energien und Rohstoffe. Atlantischer, Pazifischer und Indischer Ozean gruppierten sich auf den Wänden um die im Raumzentrum kartografisch aufgetischte Antarktis. Satellitenaufnahmen der Zustände dieser Ozeanbecken flankierten eine Liste mit Staatsflaggen, die die Mitglieder jedes Bank- bzw. Ozeandistrikts benannten. «Untersee-Ambiente» in einem schmalen Gang thematisierte den Seetang als alternative Ressource künftiger Öko-Systeme. Päivi Häkkinens Raumarrangement **I walk where I walk** (2007), ein Schlafender in einem Bett, neben dessen großem Kopf sich eine Fellmaske mit Hasenohren auf dem Kissen befand, verbildlichte die Situation eines Außenseiters, getrieben, sich vor der Intoleranz der gegenwärtigen Welt in einen Traum zu flüchten oder zurückzukehren. Die Entwicklungsgeschichte der Autobahnraststätte St. Pankraz – vom ländlichen Gasthaus zum 24-Stunden-Rasthaus und Knotenpunkt transnationaler Migrationsrouten von Einheimischen, Pendlern, Zugezogenen und Passanten verschiedenster Nationen an einer wichtigen transalpinen Nord-Süd-Trasse Europas – stand im Mittelpunkt der Installation **EXIT St. Pankraz – Autobahn E57/A9 km 37** (2007) der österreichischen Künstlergruppe Hieslmair / Sagadin / Zinganel. Das Video **Performative Kartografie** (2005 – 06) der Wiener Manoa Free University beschrieb, angelehnt an deren Studie «Heterotopologie, ähem.», die empirische Erkundung eines erschaffenen Ortes ohne Ort, eines temporären Dazwischen, hinsichtlich neuer Möglichkeiten des Handelns und Werdens. Das Take-away-Offsetdruckposter **OUT OF BUSINESS** (2007) bezog sich auf die «Lost Colony», die erste englische Kolonie Nordamerikas: Man vermutet, dass sie weniger verloren ging, als dass deren Mitglieder absichtlich verschwanden – weil niemand so recht Lust auf's Kolonisieren hatte. Guillaume Paoli, Mitbegründer der «Glücklichen Arbeitslosen» und Autor philosophisch-aktivistischer Manifeste gegen den Arbeitsglauben, inszenierte das triste Dienstbüro einer Sicherheitsfirma, in dem die Ausstellungsbesucher selbst zum Beobachtungspersonal wurden. Auf zwei Überwachungsmonitoren flimmerte, kommentiert von Paoli selbst, der

Mitte: Manoa Free University:  
**OUT OF BUSINESS**, 2007, und **Performative Kartografie**, 2005 – 06.



Ulf Aminde: **auf Probe**, 2007.



Mitte: Manoa Free University:  
**OUT OF BUSINESS**, 2007, und **Performative Kartografie**, 2005 – 06.



REINIGUNGSGESELLSCHAFT: **The Social Engine – Exploring Flexibility**, 2007.



Päivi Häkkinen: **I walk where I walk**, 2007.



Cornel Wachter: **Home of the brave I, Home of the brave II**, 2007.



Zuschnitt unterschiedlicher Überwachungssequenzen, betitelt mit **entäusserung/entinnerung** (2007). Ihre Identität als Künstlerin verhüllend, arbeitete Neriman Polat für die Videoinstallation **The Bazaar** (2006) als Verkäuferin auf einem Touristenbasar in Istanbul, einem «Zentrum globaler Wirtschaft». Mit Fotos von Verkäufern, Kunden, Touristen und Einheimischen und einem Video, das lediglich Füße im Basartreiben in den Fokus nahm, die sinnhaft für Globalisierungseinflüsse und Widersprüche zwischen Ost und West standen, bebilderte sie die Aktion. Die Rechtfertigung der aus geostrategischen Gründen geführten Angriffskriege gegen Afghanistan und Irak mit dem Export von Demokratie wiederholte Oliver Ressler in **Fly Democracy** (2007) mit Filmprojektion, Flugblättern und Sound. Zu Beginn der Militäreinsätze wurden neben Bomben auch an die Bevölkerung gerichtete Flugblätter mit Desertionsaufrufen, Verhaltensregeln oder Polit-Botschaften verbreitet. Ressler's symbolischer Abwurf-Zielort lag in den USA, seine Flugblätter informierten über Formen direkter Demokratie und widersprachen dem von der US-Regierung forcierten Modell der formalen Demokratie. Cornel Wachters Paravent **Home of the brave I** war ausgefacht mit klarsichtigem Panzerglas, ein seiner Funktion enthobenes, absurdes Möbel, auf dessen drei Glasfeldern sich das Wort «security» in Folge wie ein beschwörendes Mantra las, das für jenen Teil der Gesellschaft stand, der sich zur «eigenen Sicherheit» ohne Murren durchleuchten und -schnüffeln lässt. Die materialidentische Skulptur **Home of the brave II** (beide 2007) stand für jene, die der Überwachung der Privatsphäre eine klare Absage erteilen. Ihr zerstörtes Sicherheitsglas war teils undurchsichtig, teils gewährte es Durchblicke. Auf den Glasfeldern las man «égalité», «liberté», «fraternité», während sich umgekehrt in Richtung der ersten Skulptur die Lesereihe «fraternité», «liberté», «égalité», «security» ergab. Die REINIGUNGSGESELLSCHAFT und Miklós Erhardt thematisierten in ihrem Forschungsprojekt **The Social Engine – Exploring Flexibility** (2007) den Einfluss flexibler Arbeitskonzepte im Bereich der europaweiten Wachstumsbranche Zeitarbeit auf die Struktur der Gesellschaft in Deutschland und Ungarn. Arbeitnehmer- und -geberperspektiven wurden in Interviews gegenübergestellt. Zugleich zeigte die Stúdió Galéria Budapest dieses Projekt.



Links und rechts oben: Peter Fend: **WORLD BANK PROPOSAL** – Alles im Dienste der neuen Weltbank, 2007.

Oliver Ressler: **Fly Democracy**, 2007.

## LE SOUVENIR KULT KITSCH KUNST 2007

Constantin Boym (US) | Lucius Burckhardt (CH) | Antonio Chichi (IT) | Pina Delvaux (LU) | Ulrika Erdes (SE) | Corey Escoto (US) | Sibylle Feucht (CH) | Martina Florians (NL) | Aurélien Froment (FR) | Ik-Joong Kang (KR) | Raffi Kaiser (IL) | Nina Katchadourian (US) | Ivan Moudov (BG) | Giovanni Battista Piranesi (IT) | Lisl Ponger (AT) | Rayah Redlich (IL) | Jochem Hendricks | Stefan Hunstein | Katinka Kaskeline | Burgi Kühnemann | Anna Kwiatkowski | Martha Laugs | Vogt + Weizenegger | Miriam Visaczki | Ulrich Wagner | Carola Willbrand (alle DE)  
Kooperation mit dem Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Main)

26. August bis 28. Oktober 2007

Kunstfest Weimar

Straßen des Glaubens: Die **Menas Ampullen** (6. – 7. Jh.) aus Ägypten, die iranische **Schachfigur eines Vesirs** (9. Jh.), das **Aquamanile** in Form eines Löwen (13. Jh.), die mittelalterlichen **Pilgerzeichen** (14. – 16. Jh.), die **Reliquienkapsel** (um 1500) und das **Modell der Grabeskirche in Jerusalem** (17. Jh.) korrespondierten mit dem **Souvenir-Kapellchen** (2004) aus zig Halbreiefs von Albrecht Dürers *Betenden Händen*, gesammelt von Martha Laugs. Erinnerung an das Ich – Souvenir des Anderen: **Albrecht Dürers Haarlocke in der Montierung Eduard von Steinles** (um 1871), das **Tintenfass von Goethe an Frederic Jacob Soret** (um 1825), die **Haarlocke in rundem Döschen aus Goethes Besitz**, **Zwei Piquetknöpfe von Goethes Prunkweste mit Beglaubigung** (beide 19. Jh.), der für Goethe erstellte **Tafelkalender, 28. August 1831 bis 27. August 1832** (1831), **Goethes Trinkbecher mit Lederfutteral** (um 1800) und die Bronze **Napoleon I. Bonaparte aus Goethes Besitz** standen dem 1:1-Acrylat-Modell vom **Gehirn des Künstlers** (1997 – 98) Jochem Hendricks gegenüber. Der Grand Tour: Das **Reiseneccessaire** (um 1820) – ein Mahagonikoffer für die Bildungsreise –, Piranesis **Vedute di Roma** (1747 – 78), Antonio Chichis massives **Korkmodell des Triumphbogens für Kaiser Konstantin in Rom**



(Ende 18. Jh.), neapolitanische **Ohrgehänge** aus Magma, florentinische **Pietra-dura-Broschen** und **Colliers** aus Torre del Greco (alle um 1820) flankierten Lisl Pongers Found-Footage-Montage **Passagen** (1996), ein filmisches Reisealbum wehmütiger Abschiedsbilder. Raffi Kaisers Wanderungen giftelten im **Carnet de route: Chine** (1987). **The Apse, the Bell and the Antelope** (2005) von Aurélien Froment führte durch Arcosanti, das Lebenswerk von Arcology-Erfinder Paolo Soleri. Phänomenologie des Intimen/Vom Stammbuch zum Souvenir d'amitie: Das **Familienfoto mit einmontierter Figur** (um 1890) eines früh verstorbenen Kindes, ein bestickter **Tabaksbeutel** (18. Jh.) mit herausgeschnittener Darstellung der Partnerin nach einer Trennung, der **Goldfingerring mit verborgenem Andenken** (um 1900) – einem geklöppelten Haarband –, das aus einem Zopf hergestellte **Haarwandbild** (19. Jh.) als Klosterarbeit einer spanischen Novizin, ein **Ranftbecher mit Freundschaftsallegorie** (1815 – 25), das **Zimmerdenkmal mit Porträts der Familie von Johann Friedrich Kaufmann (1736 – 1809)** (1789) und das **Stammbuch des Herrn von Brack** (1782 – 84) bildeten das Pendant zur Videoinstallation **all my dreams** (2006), für die Sibylle Feucht 15 Super-8-Heimfilm-Fragmente einer unbekanntten Familie aus den 1970ern synchron laufen ließ. Anna Kwiatkowskis Zeichnung mit Haaren, **Fragment** (2006), Carola Willbrands Buchobjekt **Freundinnen – Bewegung um den Lebensfaden** und ein zweites von Pina Delvaux, **miroir blesé** (2002), ergänzten Ulrika Erdes' **Public Embroidery** (2007) aus in Zügen, im Kino und andernorts gestickten Herzen, Tieren, «Hugs» und «Hi's». Traumatische Erinnerung: Ihr Büchlein **Kleine Sammlung der allernotwendigsten Gebete** warf Danuta Brzosko-Mędryk vor ihrer Deportation nach Majdanek aus dem Zugfenster – ein Finder händigte es, wie darin gebeten, ihrer Mutter aus. Der **Reisekoffer von Stephan von Dobrzynski** wurde dem KZ-Häftling nach der Buchenwaldbefreiung zurückgegeben. Eine Auswahl gefundener Objekte von den Müllhalden des ehemaligen KZ Buchenwald wurde erstmals öffentlich gezeigt. Ulrich Wagners Leporello **Auschwitz II (Birkenau)** (1995) war zu sehen, zu hören die von Stefan Hunstein gelesenen Aufzeichnungen **Meine Psyche, Werden, Leben und Erleben** von Rudolf Höß, Kommandant von Auschwitz. Rayah Redlich machte

die **Beauty of Incompleteness** (2002) zum Leitgedanken. Miriam Visaczkis Installation **In Waldmünchen is' nur einer ins KZ 'kommen, der Lechner Johann.** (2007) gedachte eines vergessenen Widerstandskämpfers. Auf einem **Zahnputzsteinkassiber** (1957 – 60) hatte ein politischer DDR-Häftling seine biografischen Daten eingeritzt. **Geruchskonserven der Stasi** lagerten im Nebenverlies. Altäre des Banalen: Da waren **Beschriftete Sandproben aus aller Welt** (ab 1960), der Kleiderbügel vom Hotel Ritz in Paris, Schneekugeln, «Plastiskope» oder «Guckis», Stocknägeln wie der von Lucius Burckhardts Wanderstock, **Hier ist es schön** (1980er). Auch **Feliks-Dzierzynski-Ehrentücher** (1968), **Erinnerungsteller XXV Jahre Ministerium für Staatssicherheit** (1975) und **60. Jahrestag der Tscheka** (1977) oder ein **Miniatur-MG als Tischzier** (1985) zählten dazu. Constantin Boym reproduzierte mit **Buildings of Disaster** (seit 1998) wohnzimmergeeignete Architekturminiaturen (Nickel) von Katastrophen. Eine **Jutetasche** (2003) aus Eritrea warb mit der 9/11-Katastrophe. Bei Katinka Kaskeline wurde aus «Hello Kitty» **German History light – Hi Hitty** (2005). Burgi Kühnemann schuf mit Abformungen in Pappmaché **Andenken aus «großdeutschen Zeiten»**. Corey Escoto stellte seine **United Nations Memorabilia** (2007) vor. Aus gefundenem Bandsalat rekonstruierte und ortete Nina Katchadourian in **Street Songs from Dublin** (2003) von Unbekannten einst Gehörtes. Martina Florians Installation **The Changing Smells** (2007) war – mit Flanellband und Duftfläschchen – ein «Geruchsprobentauscher» für Galeriebesucher. Souvenirs de l'Est: Ein **Silbermodell** (um 1900) vom Gedenktor des Boxeraufstands, drei Porträts (Li Hongzhang, Kaiserinwitwe Cixi, «Sühneprinz» Chun, um 1900) sowie **Japanische Zierumschläge mit Holzschnitten** (um 1940) und **Zierteller** (1968) zu Ehren von Mao Zedong zählten ebenso zu den Andenken aus dem Osten wie das Pracht-Album **Views & Costumes of Japan** (1886) und Max von Grunelius' **Fotoalbum einer Weltreise** (1898). Ik-Joong Kangs von drei Panelen, **Buddha with Lucky Objects** (2002), umgebener buddhistischer Kunstschrein **English Garden** (1997) ließ «English Learning Lessons» und Priestergesänge erklingen. Vor leeren Wänden bot Ivan Moudov einen **Audio-Guide** (2007) zu abwesenden Kunstwerken aus jeder Abteilung der Schau an.



Mitte: **Stephan von Dobrzynskis Reisekoffer** | Rayah Redlich: **Beauty of Incompleteness** (Detail), 2002. || Unten: **Modell der Grabeskirche in Jerusalem**, 17. Jh.



**Jutetasche**, 2003.



Martha Laugs: **Souvenir-Kapellchen**, 2004.



**Geruchskonserven** der Stasi.



Fundstück aus Buchenwald: **Brosche**.

Sibylle Feucht: **all my dreams**, 2006.



Martina Florians: **The Changing Smells**, 2007.



Katinka Kaskelne: **German History light – Hi Hitty**, 2005.



Nina Katchadourian: **Street Songs from Dublin**, 2003.



Oben: Miriam Visaczk: **In Waldmünchen is 'nur einer ins KZ' kommen, der Lechner Johann**, 2007. || Mitte: Lucius Burckhardt: **Hier ist es schön**, 1980er.

## THE BIG EASY: 2007 RELOCATING THE MYTH OF THE «WEST»

Zehra Ahmed (AU) | Kader Attia (FR) | Matthew Buckingham (US) | Deborah Kelly (AU) | Aleksandra Mir (IT, PL) | Mônica Nador (BR) | Julika Rudelius (NL, DE) | Xabier Salaberria (ES) | Solmaz Shahbazi (DE, IR)

Mitwirkung: Knut Birkholz (NL)

26. November bis 29. Dezember 2007 (siehe auch Seite 484)

Kader Attias Wandgemälde **untitled (Kaaba)** (2007) war keine flächige Schwarz-Weiß-Malerei, sondern eine räumlich-perspektivische Installation oder Illusion, die im Betrachter eine physische Wirkung erzeugte, ihn ins Werk einband, Desorientierung oder gar leichtes Schwindelgefühl verursachte. Die Wolkenkratzerlandschaft, durch die Eck-Konstellation noch «verräumlicht», schwebte wie eine im Universum verlorene, nachzivilisatorische, entmenschte Geisterstadt durch die Nachwelt. Über ihr thronte die Kaaba, gleich dem schwarzen, mysteriösen Monolithen in Stanley Kubricks *Odyssee im Weltraum*. Die Installation **Permission to Narrate** (2004) von Zehra Ahmed bezog sich auf Edward Saids Kritik an der Dominanz stereotyper Bilder vom fremden, nicht reformfähigen Islam. Die Arbeit forderte Freiräume für Gegenerzählungen, weswegen Ahmed in einem dunklen Raum die Worte «Erlaubnis zum Erzählen» auf Arabisch an eine Wand sprühte und darauf ein Musikvideo vom Tanz eines dunkelhäutigen, muslimischen Breakdancers projizierte, dessen weißes Kleid zur (bewegten) Leinwand wurde: das traditionell hochkulturelle Medium (arabischer) Schrift konfrontierte Ahmed mit der weltweit populären Ausdrucksform des (zunächst für den US-Underground typischen Hiphop-)Tanzes.



Prägnant reflektierte Matthew Buckingham im digitalen C-Print **The Six Grandfathers, Paha Sapa, in the Year 502,002 C.E.** (2002 – 03) den Versuch, Hegemonialansprüche zu legitimieren. Das Mount Rushmore National Memorial mit den von Ku-Klux-Klan-Künstler G. Borglum in Fels gehauenen US-Präsidenten Washington, Jefferson, Lincoln und Roosevelt unweit des geografischen Mittelpunkts der USA, «Paha Sapa», hatte einen heiligen Ort der Sioux, genannt «The Six Grandfathers», vereinnahmt: Traditionsbeschönigung mittels kolonialistischen Bildersturmes – man ersetzte sechs fremde Vorväter durch vier eigene und erbaute den eigenen Tempel auf den Steinen eines anderen. Wie verwittert würde jene stolze Erinnerungsstätte der US-Demokratiegeschichte in einer halben Million Jahren aussehen?

Deborah Kelly kommentierte die massenmedial vorangetriebene Sexualisierung der westlichen Gesellschaft, den Mythos von der enthemmten und «freien Lust», der zugleich eine sexuelle Desensibilisierung in einer «freien Welt» nach sich zu ziehen scheint. Die Fotomontage **Sucka** (2007) – und ihre aufblasbare Schwesterskulptur – zitierten aus der Bildwelt der Sexspielzeuge und konterkarierten sie zugleich mit dem Motiv eines ebenso beliebten Fantasiegenres, dem Vampirismus. Für eine Wandgestaltung reproduzierte Kelly sämtliche erhaltene Spam-E-Mails, die für Penisvergrößerungen warben. Aleksandra Mirs Performance **First Woman on the Moon** brachte 1999 die erste Mondlandung einer Frau zur Aufführung – am holländischen Nordseestrand. Einer minutiös vorbereiteten Dramaturgie folgend erreichte die Aktion – unter Mitwirkung vieler Menschen und Beobachtung mehrerer Fernsehsender – ihren Höhepunkt bei Sonnenuntergang: Auf einem aufgeschobenen Sandhügel platzierte Mir die US-Flagge. Neben Anspielungen auf Medienmanipulation, Sensationslust und Geschlechterfragen wurde einer der prägenden Mythen des Westens wachgerufen: der expansive technische Fortschritt. Ziel des Vereins JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) und der in der Dokumentation **JAMAC. PAREDES PINTURAS – the work of fine artist Mônica Nador** (2005) von Ludmila Ferola vorgestellten Künstlerin Mônica Nador ist es, die Lebenssituation der Menschen im Viertel Jardim Miriam am Stadtrand von São Paulo mittels Kunst zu verbessern und

Ober: Matthew Buckingham: **The Six Grandfathers, Paha Sapa, in the Year 502,002 C.E.**, 2002 – 03.  
Unten: Ludmila Ferola: **JAMAC. PAREDES PINTURAS – the work of fine artist Mônica Nador**, 2005.



Solmaz Shahbazi: **Persepolis**, 2005.

Zehra Ahmedi: **Permission to Narrate**, 2005.

Aleksandra Mir: **First Woman on the Moon**, 1999.



ihnen durch Vermittlung grundlegender Fertigkeiten (Siebdruck, Typographie, Schreinerarbeiten u. a.) eigene Ausdrucksmöglichkeiten an die Hand zu geben, wodurch nicht nur Wohnhäuser bemalt, sondern auch Weltbild und soziales Bewusstsein der Vereinsmitglieder erweitert werden.

Ausgangspunkt der Zweikanal-Videoinstallation **Economic Primacy** (2005) von Julika Rudelius war eine psychologische Checkliste: «Wie erkenne ich einen Psychopathen?» Die beschriebenen Symptome ähnelten Merkmalen erfolgreicher Geschäftsleute: das Fehlen von Mitgefühl und moralischen Grenzen oder die manipulative Verwendung von Sprache. Die fünf selbstsicheren Männer – ein Anwalt, PR-Agent, Medienberater, Millionär und Topmanager – schienen, wenngleich von der Künstlerin über eine Freisprechanlage befragt, Monologe über Erfolg, Macht und Stellenwert sowie Omnipotenz des Geldes zu führen, die zwischen bloßen Inszenierungen in anonymen Geschäftsräumen und beinahe intimen Bekenntnissen zu eigenen Idealvorstellungen changierten. Solmaz Shahbazi beschrieb in **Teheran 1380** (2001) die Kapitale Irans, in der sich Modernität und Tradition auf komplexe Weise ineinander verschränken. Im Gesellschaftsportrait **Good Times / Bad Times** (2003) erzählten junge Teheraner von ihren Ansichten, Hoffnungen und Sorgen. Die Bevölkerungsmehrheit wurde nach 1978 geboren – dem Jahr der von Ajatollah Chomeini ausgelösten islamischen Revolution. Seit 1980 leben hier vier Mal mehr Menschen – inzwischen 12 Millionen. Warum ziehen so viele junge Leute in den Westen? Was motiviert zum Bleiben? **Persepolis** (2005), der dritte Teil der Teheran-Trilogie, stellte visuellen Eindrücken eine rein akustische Erzählung gegenüber, wobei ein Netz an Erinnerungen zur Stadt und ihrer Geschichte ausgelöst wurde. Xabier Salaberrias Mobiliare basieren auf Interventionen in räumlich-sozialen Situationen. Es gilt, einfachste Mittel und Materialien zu nutzen und damit ein Maximum an sozialer Situation oder gar Möglichkeiten zu erwirken, die bis dato für ihre Benutzer im Verborgenen lagen – eine Bühne für ein Geschehen, dessen Dramaturgie nicht festgelegt ist. Nicht wichtig ist Salaberria, dass das Element oder die Installation Kunst ist. Es ist das, was es zu sein scheint: eine Bank, ein Tisch, eine Bar oder wie in der ACC Galerie Weimar ein Regal: **Teil II eines ungebauten Projektes** (2007).



Kader Attia: **untitled (Kaaba)**, 2007.

# VON DER UNBESTIMMTHEIT ON INDEFINITENESS

2008

Benjamin Bergmann (DE) | Stefanie Bühler (DE) | John Cage / David Tudor (US) | Maartje Fliervoet (NL) | Pascal Gingras (CA) | Franziska und Sophia Hoffmann (DE) | Marja Kanervo (FI) | Maria Brigita Karantzi (GR) | Nina Katchadourian (US) | Elysa Lozano (US) | Julien Maire (FR) | Luisa Mota (PT) | Julius Popp (DE) Co-Kurator: Knut Birkholz (NL)

31. Mai bis 10. August 2008

(siehe auch Seiten 494 und 580)

Ob die Natur, der Sternenhimmel, ein Buch oder unser Miteinander: Ordnung und Unordnung, Bestimmtheit und Unbestimmtheit sind unserer Welt zueigen. Die Unbestimmtheit tritt uns wie ein Schatten aus allen Winkeln der Welt entgegen. Je mehr wir investieren, um sie auszuschließen, desto mehr stellen wir fest, wie wenig dies zuweilen nützt. Voraussagen waren einmal vom Mythos dominiert. Die Wissenschaften können sich von ihm nicht frei machen und müssen sich oft mit der Berechnung von Wahrscheinlichkeiten begnügen, obwohl in berechenbaren Systemen eine klare Kausalität von Ursache und Wirkung als Grundlage für Regeln und Ordnungen vorherrscht. Auch in sozialen Gebilden verursachen wir oft Ereignisse, die den klassischen kausalen Ansätzen das Genick brechen, bis hin zum Zufall, der bekanntesten Form der Unbestimmtheit.

«Indeterminacy» (Unbestimmtheit) oder «purposeful purposelessness» (beabsichtigte Absichtslosigkeit) waren bei John Cage zentrale ästhetische und musikpraktische Schlüsselbegriffe. **Indeterminacy** (1959) von John Cage und David Tudor beinhaltet 90, von Cage verfasste Texte, absatzlange Erzählungen, die er in Vortragsform je nach Geschichte mit wechselnden Tempovorgaben laut vorlas – eine Story pro Minute: Autobiografische Anekdoten, Gedanken



und Späße, in denen sein Interesse für vielerlei merkwürdige Philosopheme, komische bis irritierend widersprüchliche Erfahrungen in und außerhalb der Kunst, stetig durchschien. Bei den Studioaufnahmen von *Indeterminacy* befand sich Tudor außer Hörweite in einem Nachbarraum, wo er verschiedenste Klangfragmente aus Cages Werk (nämlich Aufnahmen aus *Concert for Piano and Orchestra* und *Fontana Mix*) nach dem Zufallsprinzip auswählte und abspielte. Maartje Fliervoets **Rearranged Sunflares** (2006) waren Fotogramme aus eingefangenen Sonnenstrahlen, die plötzlich auf die Kameralinse trafen und feste Gestalt annahmen. So untersuchte sie die Abhängigkeit der Fotografie vom Licht, das zu reiner Form wurde, obwohl die wahre Form des Lichts unbekannt ist. Von deutschen Bahnhöfen ausrangierte mechanische Anzeigeobjekte, so genannte Fallblattanzeiger, komponierten Franziska und Sophia Hoffmann zu einem still gestellten, fragmentierten «Tafelbild» namens **Moduln Dresden** (2005) – bestehend aus 230 Elementen (Moduln) mit jeweils 64 Blättchen – einem Bodenmosaik, das nicht zuletzt aufgrund der ungewohnten physischen Nähe der ebenerdig positionierten Alltagsobjekte dazu einlud, außerplanmäßig Station zu machen und gedanklich die Reise fortzusetzen. Stefanie Bühler verwischte in ihrer Installation **Pfützen** (2008), einem «Denkmal des Gewöhnlichen», die Grenzen zwischen Natur und Kultur. Pfützen, allbekannt und banal, wirkten hier, als sei ein Traktor durchs Wohnzimmer gefahren. In der Reifenspur hatte sich schimmerndes Wasser gesammelt – sollte man glauben. Bis man merkte, dass dieses Stückchen Natur eine Skulptur aus Erde, Steinen und Kunststoff war. Maria Brigita Karantzis Schiff aus Pappkarton mit Segeln aus Seide, die der Wind kleiner Ventilatoren aufblähte, nahm als **The Light of Day** (2008) Kurs gen Sonnenuntergang. Die Seefahrt, die unendliche Weite der Ozeane, die sich unserer Kontrolle entzieht und das Unvorhersagbare kommender Ereignisse so faszinierend und abenteuerlich macht, ließ einen von der Sehnsucht nach dem Unbestimmten schwärmen. 1336 wurde der Mont Ventoux vom Dichter Petrarca bestiegen – die Geburtsstunde des Alpinismus. Heute präparieren, prägen und verstellen Reiseführer unseren Landschaftsgenuss, die Erfahrung der Landschaft wird zum Event, was Pascal Gingras in seiner Installation **Mont Ventoux – Blick**



John Cage und David Tudor:  
**Indeterminacy**, 1959.



Pascal Gingras:  
**Mont Ventoux – Blick auf Landschaft**, 2007.



Marja Kanervo: **Without Title**, 1997.



Maria Brigita Karantzis: **The Light of Day**, 2008.



Benjamin Bergmann:  
**Thunderstorm**, 2006.



**auf Landschaft** (2007) thematisierte. Julien Maires **Dissolved border** (Aufgelöste Grenze, 2008) zeigte als Ausgangsmaterial – unter starker Auflösungsreduzierung – ein fotografisches Bild als projizierte, elektronische, abstrakte Landschaft. Ein von Maire selbst konzipierter und gebauter Spezialprojektor kam dabei zum Einsatz, bestehend aus zwei schwarz-weißen Liquid Crystal Displays (LCD), die mit nur 32 x 96 Pixeln eine extrem geringe Auflösung hatten und innerhalb des Projektors in Bewegung waren, wodurch Schärfen und Unschärfen sich in stetem Wechselspiel ablösten. Die horizontale Linie oder auch Grenze erschien auf beiden Displays zerschnitten. Ein Display gab jeweils die untere bzw. die obere Hälfte des Bildes wieder. Indem sich das Bild zwischen hoher und niedriger Auflösung (Entflechtung) bewegte, war seine Erstellung vergleichbar mit der eines geometrischen abstrakten Gemäldes. **macro.flow** (2008) von Julius Popp war der Prototyp einer Forschungssonde zur Untersuchung der Ungewissheiten im Weltenlauf, zur dynamischen, unvoreingenommenen Neuvermessung der Welt (unabhängig von politischen oder geografischen Grenzen, umweltklimatischen Bedingungen, ökonomischen Ressourcen, soziokulturellen Systemen oder Sprachfamilien). Er sollte als nomadisches Observatorium weltweit in großer Anzahl ausgesetzt werden, um die Wasserströmungen und Eisdrifte in Ozeanen, Flüssen und anderen Gewässern zu untersuchen. Der Roboter würde wie ein Einzeller «leben», der durch Interaktion mit seiner Umgebung Energie aufnimmt (ruht die Umwelt, ruht das Gerät). Seine Reise würde per Satellit vermessen und per Computergrafik als unvorhersehbares Liniensystem dargestellt werden, um ein Alternativmodell unseres Planeten, ein neues Weltbild zu erzeugen und die Bedeutung des traditionellen Behaim-Globus (Nürnberg 1492) und seiner Nachfolger zu hinterfragen. Erblickte man irgendwo eine unscheinbare Pappkiste mit offenen Deckeln, so ließen sich in wechselnden Intervallen Blitze ausmachen, die wie ein **Thunderstorm** (2006) – von Benjamin Bergmann – aus ihrer mit zerknittertem Packpapier gefüllten Tiefe kamen. An der Wand eines anderen Raumes befanden sich ein Sicherheitsgurt für Besucher zum Anschnallen und ein kleines Holzpodest – für den erhöhten Standpunkt mit freiem Blick, wenn das **Ende der Welt** (2008) naht. Womöglich nimmt die Welt in den letzten Stunden noch einmal ordentlich Fahrt auf, wie es Kugeln eben so zueigen ist?



# UNSTERN. SINISTRE. DISASTRO. 2008

## VISIONEN ZEITGENÖSSISCHER KÜNSTLER

.....  
Makoto Aida (JP) | Liz Bachhuber (DE) | Roddy Bell (NO) | Patricia Bueno (PE) | Franco Cilia (IT) |  
Christoph Draeger (CH) und Heidrun Holzfeind (AT) | Tom Fecht (DE) | Peter Hutton (US) | Elke  
Marhöfer (DE) | Jonas Mekas (US) | Tracey Moffatt (AU) | Fayeze Nureldine (PS) | Jörg Ollefs (DE) |  
Adrian Paci (AL) | Walter Sachs (DE) | Henrik Schrat (DE) | Xu Tan (CN) | Muhammad Zeeshan (PK)

24. August bis 02. November 2008

Kunstfest Weimar

.....

Auf Henrik Schratts comicartigem Acryl-Wandbild **Tintenkiller und Lachgummi** (2008) tobte die Schlacht um eine afrikanische, von Baumschiffen angegriffene Tintengewinnungsanlage. Donald Duck eilte zu Hilfe. Tracey Moffatts Videocollage **Doomed** (Dem Untergang geweiht, 2007) vereinte Filmsequenzen von drohendem Unglück, Schicksal, Zerstörung, Krieg, Gewalt und Terror zu neuem erzählerischen Ganzen. Wie ein Menetekel wirkte Fayeze Nureldines Foto eines gigantischen Schwarms von Staren (**A large flock of starling birds**, 2006) über Algier. Augenblicke bevor ein Raubvogel eine Taube zu Tode gerissen hätte, prallten beide auf eine Glasscheibe. Den vom Fett hinterlassenen Gefieder-Abdruck im Feinstaub des Glases fixierte Tom Fecht in **Nocturne** (2001) mit Fotofiltern – ein Abdruck vergleichbar mit dem prähistorischer Meeres-Fossilien. Liz Bachhubers Installation **After the Flood** (2008) reflektierte die Ästhetik des Weimarer Jahrhundert-Hochwassers im Frühling 1994, Relikte urbanen Lebens verfangen sich im Geäst. Peter Hutton, 1978 Zeuge des Boston Fire, eines Großbrands in Boston, hielt die Schönheit dieses «Schauspiels» fest, dessen zerstörerische Kraft in den Hintergrund trat, als dunkle Rauchschwaden mit dem Wasser der Löschfontänen verschmolzen. Wie gelähmt filmte Jonas Mekas am 11. September 2001 vom Dach aus die brennenden Twin



Towers, kapitulierte vor der Wirklichkeit, flüchtete sich mit Heinrich Heines «Lorelei» in die Fiktion (**Ein Märchen aus alten Zeiten**, 2002), um Unfassbares fassbar zu machen. Die Intensität der Empfindungen beim Zusammenbruch des World Trade Centers aus der Perspektive einer Herumstreunenden beschrieb Elke Marhöfer in **Die melancholische Freiheit in den Ruinen der Vergangenheit zu weiden** (2008) mit zwei flackernden Glühbirnen, dem Sound der einschlagenden Flugzeuge, dem Ground-Zero-Grundriss als Keramik-Arrangement und einer Take-away-Textbroschur aus Twin-Tower-Plastikspendern. Franco Ciliias **Homage an Goya, Superstiti** (1985), barg Ungeheuer in sich, die der Schlaf der Vernunft schon beim großen spanischen Realisten geboren hatte. Walter Sachs' archaisch anmutende Tuschezeichnungen **Septemberblätter** (2001) verbanden Überzeitliches und Gegenwart, persönliches Schicksal der Betroffenen und kollektive Erfahrung. In **The Video of a Man Calling Himself Bin Laden Staying in Japan** (2005) verkleidete sich Makoto Aida als japanische Inkarnation des Al-Qaida-Chefs, der Sake schlürfend und betrunken ironische Monologe hielt. Die am 17. Juli 1996 elf Minuten nach ihrem Start in New York explodierte und später rekonstruierte Boeing 747 setzte Christoph Draeger aus Videofootage per Photoshop in **TWA 800 #4 (Reconstruction in Calverton, Long Island, 1998)** (2002) erneut zusammen und ließ das Bild als Puzzle aus 8.000 Teilen drucken. Auch das Zugunglück 1998 bei Eschede konnte in **ICE 886** (1999, 8.000 Teile) spielerisch rekonstruiert werden. Jörg Ollefs Video **Daily** (2006) vermischte in einem hektischen Bilder-Stakkato reale und erdachte Katastrophenszenarien, sein Gesellschaftsspiel **Little World-Memory** (2006) spürte in ähnlichem Mix dem fröhlichen Katastrophentouristen in uns nach. Die begehbare, temporäre Skulptur **Jiu Yue Jiu De Jui** (Wein für den neunten Tag des neunten Monats, 2005 – 08) baute Xu Tan auf den Burgplatz-Rasen. Die «Tasche für Immigranten» aus Kunststoff wird von Millionen chinesischer Wanderarbeiter benutzt. In ihrem vergrößerten Weimarer Innenleben konnte man Karaoke singen – die beliebteste Unterhaltung in Chinas rasant wachsenden Metropolen, deren Erbauer diesem Vergnügen nicht nachgehen können. Im Video **Vajtojca** (Trauernde, 2002) begab sich Adrian Paci auf sein Totenbett und

Sollinger Richtschwert, vermutlich **Richtschiwert von Weimar**, 1623.



Elke Marhöfer: **Die melancholische Freiheit in den Ruinen der Vergangenheit zu weiden**, 2008.



Adrian Paci: **Vajtojca**, 2002.



Roddy Bell: **The Whispering Room** (Detail), 2002.





lauschte, was ein Klageweib über ihn sang. Dann ging er – nach einem dankbaren Händedruck. Patricia Buenos Video **Tuyo es el reino** (Dein ist das Reich, 2007) war eine Art schizophrener Thriller um drei maskierte Frauen (Puppen), die drei Dimensionen eines Subjekts (nach Lacan) und Macht-Diskurse, die das Andauern tief verwurzelter Traditionen und kultureller Eigenheiten in Peru begünstigen. Flankiert wurden Tom Fechts sieben Foto-Studien **Saved Skin – Gerettete Haut (Portrait Henri Gourarier)** (1999) jenes Auschwitz-Überlebenden, der einst Heinz Leibowicz hieß, von Søren Kierkegards *Tagebuch eines Verführers* aus der Häftlingsbibliothek des KZ Buchenwald. Flüsternd besang in Roddy Bells **The Whispering Room** (2002) ein riesiger Mund in traurigen irischen Volksliedern die Vergänglichkeit der Jugend, hauchte dabei dem Raum Atem ein, wodurch auf die Wände projizierte Porträts im Ersten Weltkrieg umgekommener Soldaten im Kerzenschein flackerten. Das ikonografische Programm der «Makaberen Tänze» wurde auf den Tuschblättern von Walter Sachs zum kriegstreiberischen **Makaberen Marsch 1–3** (2008). In der science-fiction-basierten Zeichnungsserie **Edible Artificial Girls – Mi-Mi Chan** (2001) gab sich Makoto Aida als Spezialitätenrestaurantbesitzer im 3. Jahrtausend aus, der als Molekularbiologe wegen globaler Lebensmittelknappheit begonnen hatte, kleine essbare Mädchen zu züchten. Wer das System zahlloser Nummern und Symbole (Pferde, Schlangen, Adler) auf den Straßen Pakistans angebotener astrologischer «Tippanleitungen», kolportiert in Muhammad Zeeshans **Guess Paper** (2008), entschlüsselte, hätte eine unmissverständlich dargestellte Traumfrau finden können. Tom Fechts Installation **Equilibrium – Sieben Versuche zur Schwerkraft** (2008) führte sieben Arbeiten zusammen, deren jede für sich Horizont und Schwerkraft deklinierte. Szenen aus 100 Horror-Klassikern ließen Christoph Draeger und Heidrun Holzfeind für die 3-Kanal-Videoinstallation **Under Over Sideways Down** (2008) zum Höllentrip durch die Unterwelten populärer Kinomythen mutieren – ein psychedelischer Albtraum, Endziel: Hölle. Makoto Aidas Bedienungsanleitung zur **Attempted Suicide Machine** (Suizidversuchsmaschine, 2002) gab's per Video. Bank und Schühchen suggerierten, ein Kind hätte sich am tief hängenden Galgenband versucht.



Tracey Moffatt: **Doomed**, 2007 | Franco Cillia: **Danza nel cielo**, 2007.  
Henrik Schrät: **Tintenküller und Lachgummi** (Detail), 2008.



Xu Tan: **Jiu Yue Jiu De Jui**, 2005–08 (Außen- und Innenansicht).

# WELTALL\*ERDE\*MENSCH

## IM ZEITALTER VON TEILCHENBESCHLEUNIGER UND WELTRAUMTOURISMUS

2008 | 09

.....  
Maria Thereza Alves (BR) | Renaud Auguste-Dormeuil (FR) | Henrike Daum (DE) |  
Beate Engl (DE) | Katrin Gaßmann (DE) | G-Lab (LT) | Anna Gierster (DE) | Florian  
Gwinner (DE) | William Kentridge (ZA) | William Lamson (US) | Lucien Pelen (FR) |  
radioqualia (AU) | Markus Wüste (DE)  
Kuratorinnen: Tely Büchner (Erfurt) und Silke Opitz (Weimar)  
Produziert vom Erfurter Kunstverein

22. November 2008 bis 11. Januar 2009  
.....

Nicht Siegmund Jähns 1978er Sojus-Weltraummission noch jene dem solventen Touristen künftig mögliche, nicht Raumfahrtästhetik und Space Design, sondern das ambivalente Verhältnis des Menschen zu und in jenem «offenen Raum», die Bedeutung und Nichtigkeit des Erdenbürgers als Allbewohner, sein alter Wunsch, fliegen oder schwerelos schweben zu können, sein Bedürfnis, sich über sich selbst und die Erde hinaus Bedeutung zu verschaffen, sein Verlangen, sich mit hausgemachten Mitteln ein eigenes Universum zu basteln, bildeten den Zündstoff dieser Schau. Ihr Titel war dem bis 1974 von staatlicher Seite an 14-Jährige überreichten DDR-Jugendweihe-Buchpräsent populärwissenschaftlichen Inhalts entlehnt.

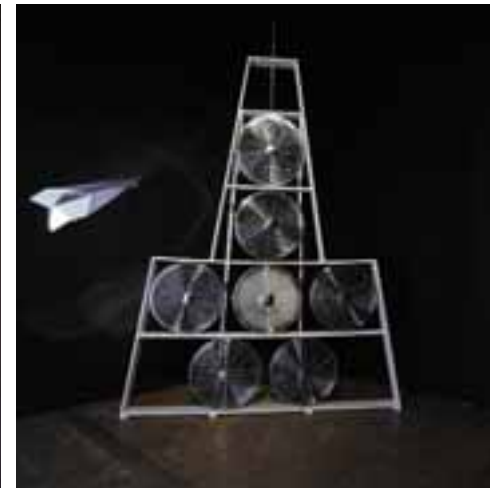


Markus Wüstes steinerne Rakete war ganz offensichtlich gelandet. **Zurück zur Erde/ Back to Earth** (2008), bohrte sich ihr blaugrauer Granit als erdschweres Geschoss in die Galeriedielung, um dort einen absurden Gegensatz zwischen Funktion und Material zu verkörpern. Sein eigenes, plakatives **Universum Updated** (2006), das er dennoch mit den meisten Erdbewohnern teilt, war wüster Konsumkosmos aus Marken, Logos und Labels, die wie Werbung und Kaufrausch eine Sogwirkung entwickelten. Renaud Auguste-Dormeuils Inkjetprints der **Star System Series** (2004) bildeten mit Software generierte, rekonstruierte, den Unstern prophezeiende Sternkonstellationen ab, wie sie kurz vor menschgemachten Katastrophen am Firmament zu sehen waren (am 5. Juni 1944, dem Tag vor Caen, am 25. April 1937, dem Tag vor Guernica, am 8. August 1945, dem Tag vor Nagasaki, jeweils um 23:59 Uhr). Auf den Spuren des französischen Experimental- und Stummfilmpioniers George Méliès (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) startete William Kentridge in einer Espressokanne zum Flug ins All. Das Innere des skurrilen Raumschiffs wiederum stellte das Atelier des Künstlers dar, das Vehikel zur Ergründung des Kosmos' wurde auch jenes zur Erschaffung des künstlerischen Œuvres. Ob der große Meister der (hier für die Projektion animierten) Zeichnungen am Ende seines Lunatrips **Journey to the Moon** (Reise zum Mond, 2003) tatsächlich die Frau im Mond als Sinnbild himmlischer Liebe traf, blieb ungewiss. Maria Thereza Alves' Video **Il sole (The sun)** von 2006 zeigte die Anstrengungen der von der Sonne verlassenen Talbewohner des italienischen Alpendorfs Viganella, auf dessen Piazza seit Ende 2006 über einen großen, Sonnenlicht reflektierenden Spiegel nun auch im Winter «die Sonne scheint». **r a d i o q u a l i a** (ein Label von Honor Harger und Adam Hyde) machte das stets als still beschriebene Weltall im Projekt **Radio Astronomy** (seit 2004) hörbar: Radiowellen, ausgesandt von beweglichen Objekten und Planeten im Kosmos und empfangen über Teleskope, strahlte die Soundinstallation per Radioliveübertragung aus. William Lamsons Begeisterung für die Schwerelosigkeit kam zum Tragen, als er den freien **Fall** (2005 – 06) kurz vor dem Erd-Aufprall simulieren ließ. Auf einer gegenüberliegenden Projektion, **Levitation Exercise** (Übung im Schweben, 2005 – 06), fiel ein Mond vom

William Lamson: **Fall**, 2005 – 06.



William Kentridge: **Journey to the Moon**, 2003.



William Lamson: **Sublunar-Fight**, 2005 – 06.



Anna Gierster: **Weltraumabhöranlage**, 2008.



Nachthimmel, den ein Mann immer wieder fortstupste, wenn er tief genug gefallen war, bis sich Mann und Mond im Nichts verloren. Lamsons Flugsimulator **Sublunar-Flight** (2005 – 06) war eine Ventilatorenpyramide, die, mit Starkstrom betrieben, einen kleinen Papierflieger in die Lüfte beförderte. Katrin Gaßmann erzählte in **Frierkatze** (2008) von ihrer bodenständigen Verortung, «vertonte» per audio «von zu Hause aus» ihre Scheu und Ängste gegenüber Welt und Kosmos. **insomnia** (Schlaflosigkeit, 2008) berichtete von einem, der keinen Schlaf finden kann und aus dem Fenster in den Nachthimmel blickt. Henrike Daums Simulation **fast forward** (Vorspulen, 2008) machte jeden die Projektionsfläche umgebenden Raum zum Cockpit – als «Über-All». Lucien Pelen inszenierte sich selbst als Teil einer (erd-)kosmischen Landschaft in seiner Serie **Encre** (Tinte, 2007) und schien dem dunklen Himmel auf drei Schwarzweiß-Fotografien einen Stoff abgewinnen zu wollen, aus dem Kunstwerke und eben auch seine Inkjetprints gemacht sind. Beate Engls kreisrunde Videoanimation als Deckenprojektion **Space is a place. Der öffentliche Raum ist eigentlich auch eine Fiktion** (2004) zeigte eine Skyline-Architektur und ließ den Betrachter von unten her wie aus einem geöffneten Gully-Deckel unmittelbar in den Himmel schauen, Gedankenfetzen zum All als Ort für Kunst im öffentlichen Raum im Ohr. Als nahezu klassisch-malerische Rückenfiguren schauten Arturas Bumšteinās und Laura Garbštienė (G-Lab) auf «ihren Himmel» (**Our Sky**, 2003), dessen Sterne (an Allerseelen aufgenommene Grablichter) rötlich schimmerten. Die Erde wurde zum Himmel erhoben und der Kreislauf des Lebens auf poetische Weise «illuminiert». Als Kulisse seines Videos **Das Modell** (2006) konstruierte Florian Gwinner aus Alltagsgegenständen und -materialien ein Weltmodell, um eine Perspektive von außen zu schaffen. Die Kamerafahrt – der Zuschauerblick – führte von der Modelllandschaft geradewegs in die Wohnung des Künstlers, wo sich die reale «Welt der Dinge» befand. Während der Zutritt zur Ausstellung nur über Anna Giersters **Weltraumkontrollstation** (2008) möglich war, kommentierte ihre detailliert ausgestattete Hobbyfunkerecke mit Parabolspiegel (**Weltraumabhöranlage**, 2008) über das verwendete Material – Pappkarton – Wahn und Witz des steigenden Überwachungs- und Sicherheitsbedürfnisses der Erdenbürger.

Beate Engl: **Space is a place. Der öffentliche Raum ist eigentlich auch eine Fiktion**. 2004.



Anna Gierster: **Weltraumkontrollstation**. 2008.

## TERRA NULLIUS – 2009 ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUSTRALIENS

Vernon Ah Kee | Tony Albert | Richard Bell | boat-people.org | Jon Campbell | Destiny Deacon & Virginia Fraser | Julie Dowling | Tina Fiveash | George Gittoes | Claire Healy & Sean Cordeiro | Gordon Hookey | Dianne Jones | Mike Parr | pvi collective | Tony Schwensen | Merran Sierakowski | Soda\_Jerk | SquatSpace | Natascha Stellmach | Judy Watson (alle AU)  
Co-Kuratorin: Deborah Kelly (AU)

27. Januar bis 22. März 2009

(siehe auch Seite 500)

Die britische Krone deklarierte Australien einst als «terra nullius», unkultiviertes, leeres Niemandsland, das keiner anerkannten Macht untersteht und deswegen besiedelt und kolonisiert werden dürfe. Damit sprach sie den indigenen Völkern jegliches Recht auf ihr Land ab – eine Regelung, die bis 1992 ihre Gültigkeit behielt. Der Konflikt mit den indigenen Völkern ist bis heute unzureichend gelöst. Die Ausstellung, eröffnet am 221. Jahrestag der europäischen Invasion in Australien, hinterfragte politische Unstimmigkeiten im Land und das idyllische Konstrukt vom offenen Einwandererstaat ebenso wie sie soziale Ausgrenzungen aufgrund kultureller Unterschiede sowie die Vertretung der Interessen der indigenen Völker und die Einwanderungs- und Flüchtlingspolitik untersuchte.

Jon Campbells Beitrag zur Debatte um die australische Identität war eine **Yeah-Flagge** (2006), die dem positiven «can-do»-Geist der Australier mit umgangssprachlichem Sentiment entsprechen und per Petition ihren Siegeszug aufs Dach des Parlaments antreten sollte. Zwei in den Himmel strahlende Frauen, umgeben von Goldakazien, die für Patriotismus und



australische Identität stehen, ließen auf Tina Fiveashes Fotografie **Springtime!** (1996) die Ästhetik der Tourismuswerbung der 1950er wiederaufleben und blickten – wie die von John Howard geführte Nation – nostalgisch zurück auf Reinheit und Heldenmut jener Zeit in einem einfacheren, weißeren Land. Die Rauminstallation der boat-people.org, **Oztaglie** (2009), mit Erinnerungsstücken und Dokumentationen ihrer Protestaktionen gegen die Regierung John Howards und deren Dämonisierung von Asylsuchenden unter Ausnutzung der Fremdenfeindlichkeit Australiens – einer selbst aus Einwanderern hervorgegangenen Nation –, nahm im 1950er-Wohnambiente Bezug auf Howards Wahlansprache 1996 für ein «entspanntes und komfortables» Australien, der das innige Verlangen des Premiers innewohnte, das Land in die konservativen 1950er zurück zu katapultieren. Historische «Porträtfotografien» aus Staatsarchiven und ethnologischen Sammlungen weißer Völkerkundler, oft die einzigen Fotos verstorbener indigener Familienangehöriger, benutzte Julie Dowling in ihren Gemälden **Unknown: Narelle** (2005) und **Trouble, concern, jealousy** (2003), um den Individuen, die hinter jenen namenlosen Bildnissen stecken, eine Identität zu geben. Die ergreifende Geschichte ihrer indigenen Großmutter Grace Isaacson (der man ihre Tochter für immer entriss, als die ein Baby war), deckte Judy Watson in zwanzig Radierungen des Künstlerbuchs **under the act** (2007) auf, dem Dokumente aus der ehemaligen Abteilung für die Angelegenheiten der Eingeborenen Queenslands zugrunde lagen. Gordon Hookeys **Boxing Gloves** (2008), beschriftet mit «Terraist», abgeleitet aus «terra nullius» und «Terrorist», um den terroristischen Akt der Landnahme durch die Weißen zu verurteilen, standen symbolisch für den Kampf der indigenen Bevölkerung um die Rückgewinnung von Würde, Identität und Respekt. Überzogen und comicartig erzählte Hookeys Gemälde **Wreckconin** (2007) vom Tod Mulrunjis (zu Lebzeiten bekannt als Cameron Doomadgee), einem 36jährigen indigenen Australier, der 2004 nur Stunden nach seiner fragwürdigen Inhaftierung (angeblich wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses) starb, während ein angeklagter weißer Polizist 2007 freikam, auf Hookeys Leinwand jedoch schuldig gesprochen wurde. Im Video **Scratch an Aussie** (2008) drang Richard Bell als indigener Sigmund

boat-people.org: **Oztaglie**, 2009.



Richard Bell: **Heaven**, 2008–09.



Jon Campbell: **Yeah flag**, 2009.

Vernon Ah Kee: **canta chant**, 2007.



Freud in das Bewusstsein stereotyper, weißer, junger Australier und unterzog sich selbst der Psychoanalyse durch Gary Foley, Aktivist für die Rechte der Aborigines. «Aboriginal Art it's a white thing», klagte **Bell's Theorem** (2002) jene Gegenwartskunstwelt an, für die vermarktete «Aboriginalität» wichtiger ist als Kunst und Künstler. In **Uz Vs. Them** (2006) mimte Bell einen «großartigen schwarzen Helden» im (Box-)Konflikt mit einem «wütenden weißen Typen» und bat in seinem Gemälde **Heaven** (2008 – 09) den Himmel um Erhörung: «Dort ist kein Platz für weiße Männer.» Mit dem Wandtext **notawillingparticipant** (Kein willentlicher Teilnehmer, 2009), könnten die rassistischen und sozialen Spannungen zwischen alteingesessenen und neuen Migranten gemeint gewesen sein, die selbst vor dem Strand als umkämpftem Ort nicht Halt machten (wie die Cronulla-Unruhen 2005 zeigten) und von denen sich Vernon Ah Kee distanzierte. Sein **shield board (cantchant)** (2007) – ein Surfbrett, gefertigt im Regenwald-Schilddesign der indigenen Bewohner Nord-Queenslands – konnte auch ein Schutzschild sein. Dessen Rückseite trug das Porträt eines Verwandten des Künstlers. Die Drei-Kanal-Projektion **cant chant** (2007) zeigte eine Gang indigener Surfer, die den Strand zurück eroberte, der unter den Weißen ein Sinnbild für australische Identität (Freizeit, Körperkult, Surfsport) ist. Die ins nationale Gedächtnis gebrannte Entschuldigung des Premiers Kevin Rudd gegenüber den indigenen Australiern, allen voran der «Gestohlenen Generation», hielt Tony Albert im Schriftzug **SORRY** (2008) fest – auf ihm Dutzende Porträts Indigener, allerdings massenproduzierte von Souvenirtellern, Aschenbechern und anderen Mitbringsele, allesamt mit übergestülpter, stereotyper Identität, passend gemacht für eine weiße Vorstellungswelt –, eine Aufforderung, hinter die Fassade des SORRY auf jene Praktiken und Vorurteile zu schauen, die zur Verachtung des indigenen Australien beigetragen hatten. Unterm Bett von Natascha Stellmachs Installation **Oi Oi Oi** (2007) flackerte ein Video, dessen Szenen eines scheinbaren Kinderidylls aus eigenen Familienfilmen sich in einen Alptraum beunruhigender Bilder verwandelten. Der Film in der Länge eines Musikclips hatte einen Soundtrack, dessen ironische Verweise auf Popkultur dem Werk die allzu bedrückende Stimmung nahmen, darunter Samples der Band AC/DC: *Oi Oi Oi*.

Gordon Hookey: **Boxing Gloves**, 2008.  
Richard Bell: **Bell's Theorem**, 2002.



Mike Parr: **UnAustralian** (Still), 2003.



Tina Fiveash: **Springtime!**, 1996.



Natascha Stellmach: **Oi Oi Oi**, 2007,  
und **Sewing calms me down**, 2007.

# KUNSTFEHLER – FEHLERKUNST 2009

## FAILED ART – THE ART OF FAILURE

.....  
Matthias Böhler & Christian Orendt (DE) | Daniel Buren (FR) | Chris Johanson (US) |  
Dani Karavan (IL) | Mischa Kuball (DE) | Peter Land (DK) | Lutz&Guggisberg (CH) | David  
Mannstein (DE) | Tracey Moffatt (AU) | Eva-Maria Raschpichler (DE) | Peter Santino (US) |  
Gregor Schneider (DE) | Roman Signer (CH) | Måns Wrangé (SE)  
Co-Kuratorin: Silke Bitzer (Freiburg i. Br.)

14. Juni bis 09. August 2009

(siehe auch Seiten 506 und 584)

.....

Irren ist menschlich und aus Erfahrung wird man klug, sagt man. Dennoch fehlt uns der positive Umgang mit dem Fehlerhaften und dem Irrtum. Individuelles wie gemeinschaftliches Versagen wird tabuisiert oder gebrandmarkt. Dabei dient es oft als Schrittmacher, ohne den gesellschaftliches Umdenken und qualitative Veränderung kaum möglich wären. Entwicklung bedarf der Umwege. Die holprigen, doch nie ziellosen Schleichpfade der biologischen und kulturellen Evolution sind gesäumt von vergeblichen Versuchen. Motor ihres steilen Aufstiegs ist die Inkaufnahme von Fehlritten. Dennoch wünschen wir uns nichts sehnlicher als eine perfektionierte «Null-Fehler-Kultur». Steckt diese aber nicht auch voller Strapazen und Fehlschläge, sodass man ebenso von einer Irrtumsgesellschaft sprechen könnte? Führt uns nicht gerade die Welt des Unvollendeten und Fehlerhaften aus der Ausweglosigkeit?

**Der gute Wille, Teil 1** (2009), ein modellhaftes Industrie panorama von Matthias Böhler und Christian Orendt, verdeutlichte das Fehlerpotenzial sich verselbstständigender Produktionsabläufe und dass nicht überall, wo ein Wille ist, auch wirklich ein Weg sein muss. 150 kleine



Tanklaster führen von einer Bitumenraffinerie aus im Konvoi über einen imposanten Viadukt gegen eine infame Wandattrappe, um sich in umfassender Massenkarambolage zu vereinen.

1970 trafen sich DDR-Ministerpräsident Willi Stoph und Bundeskanzler Willy Brandt (SPD) in Erfurts Hotel Erfurter Hof zum ersten deutsch-deutschen Regierungstreffen. Eine begeisterte Menge rief damals «Willy, Willy» und «Willy Brandt ans Fenster» – und Willy zeigte sich. 2007 beschloss Erfurts Stadtrat, Willy Brandts Engagement zur Annäherung beider deutscher Staaten mit einem Denkmal zu würdigen. Den ausgelobten Wettbewerb gewann David Mannstein. Doch mit dem Juryentscheid brach eine hoch emotionalisiert geführte öffentliche Debatte los. Mannstein wollte auf dem Dach des Erfurter Hofes den erleuchteten Schriftzug **Willy komm ans Fenster** (2009) anbringen, doch kritisierten nicht wenige, historisch korrekt müsse es heißen: «Willy Brandt ans Fenster». Mannstein lenkte ein. Darauf meinte die CDU, das Kunstwerk sei dem Anlass unwürdig. Schließlich einigte man sich hinter verschlossenen Türen auf politischer Ebene. Im ACC korrespondierte der verwirklichte Schriftzug «Willy Brandt ans Fenster» mit dem vom Künstler intendierten, von der Stadt Erfurt abgelehnten.

Tracey Moffatt fotografierte in der 26teiligen Serie **Fourth** (2001) Viertplatzierte, die sie koloriert hervorhob, in jenen empfindlichen Schlüsselmomenten der Olympischen Spiele in Sydney, als den «Beinahe-Stars» endgültige Enttäuschung und Schauer darüber ins Gesicht geschrieben standen, dass sie nicht aufs Siegerpodest durften – Moffatts vergebliche Rettungsaktion, eine Galgenfrist vorm endgültigen historischen Verblässen der Verlierer. In Peter Lands **Pink Space** (1995) schlug burleske in groteske Stimmung um: Ein Alleinunterhalter mit Whiskeyglas in der Hand betrat in endloser Aufeinanderfolge einen Raum, um sich auf einem Barhocker niederzulassen, von dem er stets aufs Neue kippte. Ein andermal, in **The Lake** (1999), zog der Künstler – musikalisch untermalt von Beethovens Pastorale – als Revierförster in die Wälder, um sich auf einem idyllischen Waldsee mit einem Gewehrschuss ins eigene Boot selbst zu versenken. Auf Einladung von Stadt Weimar und «Weimar 1999 – Kulturstadt Europas GmbH» wollte Daniel Buren, dessen Abfolgen von 8,7 Zentimeter breiten weißen und farbigen



Matthias Böhrler und Christian Orendt: **Der gute Wille**, Teil 1, 2009.



Lutz Guggisberg: **Bravo!**, 2000.



Peter Land: **The Lake**, 1999.



Dani Karavan: **Heidelberg Uniplatz**, 1985–86, 2009.



Streifen zu seinem Markenzeichen wurden, den Rollplatz der Klassikerstadt umgestalten. Aus über 100 Betonsäulen verschiedenster Höhen sollte ein bunter Stelenwald entstehen. Stattdessen brach ein Sturm los. Die Bürgerschaft gab sich gespalten. Teile äußerten Entsetzen, andere demonstrierten engagiert für das **Projekt für den Rollplatz** (1997 – 99). Am Ende blieb der so schön wie eh und je: ein Parkplatz.

Eine Auszeichnung aus der Serie «Pokale, Preise und Trophäen», deren Sockelplatte das Künstlerduo Lutz&Guggisberg die Inschrift **Bravo!** (2000) gab, spielte auf latente Beliebtheit von Preisverleihungen im Kunstbetrieb an und hinterfragte gängige Kategorien der Beurteilung von Kunst. Offen blieb, ob sich der Geehrte um die Ab- oder Aufrüstung, die Spielzeugindustrie, einen militärischen Luftschlag (Militärflugzeuge steckten im Pokal) oder etwas Anderes verdient gemacht hatte. Eingeladen, eine Skulptur für die Stadt Heidelberg zu schaffen, entschied sich Dani Karavan, den Uniplatz in einen Studentenplatz zu verwandeln, weil er ihm beim Erstbesuch menschenleer begegnete, während sich die Studenten in den umliegenden Kleinstraßen drängelten, ohne angemessenen Ort, um sich zusammen zu finden. Sie würden auf Elementen sitzen können, sich versammeln, Veranstaltungen abhalten, lesen und sich im Winter die Hände in Thermalwasser wärmen, das in seinem Zentrum fließen sollte. Heidelbergs Oberbürgermeister liebte das Projekt, aber der Rektor der Universität mochte den Platz lieber leer und den Gedanken gar nicht, dass Leute darauf saßen, wenn er aus dem Fenster schaute. So wurde nichts aus **Heidelberg Uniplatz** (1985 – 86, 2009). Peter Santino, der «Godfather of Failure» (Pate des Scheiterns), gab Zigarillo rauchend sein Wissen ums Versagen preis. Sein Entschuldigungsschreiben für ein Leben mit der Kunst, gerichtet an alle lebenden US-Präsidenten und das ACC, gab's geformt aus verdichtetem Sand auch in raumfüllender Blindenschrift, zum Scheitern verurteilt, denn wollte man sie ertasten, fiel sie zusammen. Zertifikate des Künstlers, ausgestellt von seinem **«Failure Institute»** (Institut des Scheiterns, 1990 – 99, seit 1994 im Internet präsent und zur Jahrtausendwende gelöscht) und eine die Anwesenheit Santinos im ACC bezeugende Gedenktafel, der Goethe-Tafel am Haus nachempfunden, begleiteten dessen Auftritt.

Chris Johanson: **Not a waste of ...**, 2005 – 07.



Daniel Buren: **Projekt für den Rollplatz**, 1997 – 99.



David Mannstein: **Willy komm ans Fenster**, 2009.

# DIE IDEALE AUSSTELLUNG

2009

.....  
Jean Jacques Avril (FR) | Guy Ben-Ner (IL) | Knut Birkholz (NL) | Sebastian Brandt (DE) | François Burland (CH) | Fernando Clavería (ES) | Walter Determann (DE) | Tina Fiveash (AU) | Johann Wolfgang von Goethe (DE) | Rodney Graham (CA) | Hancock Shaker Village (US) | Antti Laitinen (FI) | Elysa Lozano (US) | Oneida Community Mansion House (US) | Michelangelo Pistoletto (IT) | François Plée (FR) | Menschenrechtsorganisation PRODEIN (ES) | Christian Gottlieb Priber (DE) | Reiner Riedler (AT) | Karl Hermann Roehricht (DE) | Ho-Yeol Ryu (KR) | Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (DE) | Cornel Wachter (DE) | Carsten Weitzmann (DE)

23. August bis 25. Oktober 2009

Kunstoff Weimar

.....  
Der Drang, «auszusteigen» und einem Ideal entgegenzueifern, gehört zu unseren ältesten Wunschträumen. Welche visuellen Formen aber geben Künstler den irdischen Paradiesen heute, welche Idealwelten und Glücksversprechen entwerfen sie? Wie reagieren sie auf die Zerstörung von Idealen in unserer von Industrie und Konsumwirtschaft überformten Wirklichkeit? Fernando Claverías **Escaleras de servicio** (Serviceleitern, 2009) aus Wald- und Schwemmholz, Stricken und Kleidungssetzen stammten von Menschen, die damit aus Afrika kommend die Festung Europas überwandern – einen 6 m hohen Zaun zwischen der ersten und der dritten Welt. Im filmischen Selbstporträt **Berkeley's Island** (1999) hockte Guy Ben-Ner, wie ein moderner Robinson Crusoe in der eigenen Küche gestrandet, auf einer Sandinsel nebst Palme, von Freiheit träumend und den Beschränkungen des modernen Lebens ausgesetzt. Antti Laitinen baute sich in drei Monaten aus 200 Sandsäcken im Finnischen Meerbusen seine eigene Insel (**It's my Island**, 2007) – eine Mikronation mit einem Staatsbürger – und hielt dies per Video und Foto fest. **The Man Who Dreamed He Could Fly** (Der Mann, der träumte, er könne fliegen; eine Linsenrasterfotografie Tina Fiveashs von 2009) versuchte, der Schwerkraft zu widerstehen und



scheiterte verträumt. Ho-Yeol Ryu hing in seinem digitalen Flughafentableau **Airport** (2005) gleich den ganzen Himmel über Hannover voller (Modell-)Jets, so dass kein Fortkommen mehr möglich war. Tropical Islands in Brandenburg, die künstliche Wildwassertour in Florida, die Kombination von türkischer Riviera mit Moskauer Basiliuskathedrale in einer Ferienanlage – das waren simulierte Urlaubs- und Freizeitwelten, die Reiner Riedler in **Fake Holidays** (2004 – 09) erkundete. Jede der 20 «Stellvertreterfiguren» auf Carsten Weitzmanns figürlich-szenischem 13-Meter-Wandbild **Heute ist Gestern und Gestern wird Morgen** (2009) hatte ihren absurd überzogenen Auftritt, die Szenen verschmolzen zu einem Wald poetisch-surrealer Erzählungen. **Hohenfelden bei Schwedt** (1972) von Karl Hermann Roehricht entwarf ein ins Liebliche gemaltes Stimmungsbild kleiner Idylle, auf die es im Leben so oft ankommt, wenn die Ideale versagen. Knut Birkholz stellte einen Ausschnitt aus einem originalen *Atlas Eclipticalis 1950.0* des Astronomen Antonin Becvar von 1948 einer autobiografisch geprägten Prosareflexion zu idealer Architektur gegenüber. Angelehnt an eine «Idealstadt des 18. Jahrhunderts» entwickelte Walter Determann einen **Entwurf für eine Bauhaus-Siedlung Weimar** (1920). Als Cowboy ritt Rodney Graham im Breitwandstreifen **How I Became a Ramblin' Man** (Wie ich ein Wandersmann wurde, 1999) bummelnd durch die Prärie, um letztlich innezuhalten und seine Melancholie vom einsamen Landleben zu trällern. Ein Kupferstich, **Der ideale Pflanzentypus** von François Plée (1804), daneben eine Radierung mit einer Baumgruppe – Palme, Pinie, Zypresse und Laubbaum – von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829), repräsentieren die «ideale Natur» ebenso wie Sebastian Brandts **Waldrand mit Fenster** (2009) aus Pflanzenpräparaten, Tierdermoplastiken und Naturgeräuschen. Sieben Ölzeichnungen der Serie **Jardins** (Gärten, 2004) auf beschrifteten Notenheftseiten und drei fotobasierte Monotypien auf Papier, **Paysages Incertains** (Unbestimmte Landschaften, 2009), bildeten François Burlands innere Landschaften ab. Jean Jacques Avrils (1744 – 1831) Kupferstich **Apollo in arkadischer Landschaft an einem Wasser sitzend und die Lyra spielend, bei ihm Schwäne und Putten** (1779) war Nicolas Poussin, dem Meister der ausgewogenen Komposition, nachempfunden.

Hancock Shaker Village: **Gesangbuch**.Guy Ben-Ner: **Berkeley's Island**, 1999.Rodney Graham: **How I Became a Ramblin' Man**, 1999.Fernando Claveria: **Escaleras de servicio**, 2009.Michelangelo Pistoletto: **Venere degli stracci**, 1967.



Vier männliche **Kopfstudien** (1787 – 88) gewährten Einblick in Johann Wolfgang von Goethes physiognomische Untersuchungen. Der weithin unbekannte Jurist Christian Gottlieb Priber (1697 – 1748) verließ wegen seiner Ideen in den 1730ern seine sächsische Familie in Zittau und floh nach Amerika, wo er von den Cherokee-Indianern aufgenommen wurde. Erst dort konnte der Ethnologe, Frühaufklärer und Sozialutopist seinen weltlichen Entwurf eines idealen Gemeinwesens als **Königreich Paradies** unter Gleichgesinnten in die Praxis umsetzen. **Meine ideale Welt – zimmere ich mir selbst** (2009) meinte Cornel Wachter und baute sich ein fragiles Refugium, um sich «abzuschotten von so viel ungesunder Anpassung und Wirklichkeitsverzerrung» und um in sich gekehrt Gutes zu (be)fördern (dann stieg «fumata bianca» aus dem Verschlag). Von der Gemeinschaft der Shaker («Hands to work and Hearts to God») zeugten ein ledergebundenes, handgeschriebenes Gesangbuch, eine ovale Schmuckschachtel (shaker box), Papiertütchen für Gurkensaatgut und Dokumente aus dem Hancock Shaker Village. Die 250 Mitglieder starke Oneida Community (1848 – 1880) teilte allen Besitz, alle Arbeit, Verantwortung und Liebe, was 15 historische Photographien aus dem Oneida Community Mansion House illustrierten. Das Lichtbildband mit Weltkarte **Livin 'topia – reale Orte des Idealen?** (2009) von Katja Meyer /Ann-Kathrin Rudorf stellte 50 gelebte Ideale eines gemeinschaftlichen Zusammenlebens aus aller Welt vor. Michelangelo Pistolettos **Venere degli stracci** (Venus in Lumpen, 1967), die Betonguss-Replik einer makellosen, nackten Liebesgöttin, war einem Berg abgelegter Kleider zugewandt, drohte in ihm zu verschwinden, daneben die **Schwebende Venus** Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins. **Zusammenprall der Zivilisationen** (2006), eine Filmrecherche der Menschenrechtsorganisation PRODEIN, dokumentierte die verzweifelten, teils tödlichen Fluchtversuche von Afrikanern nach Europa und die dramatische Situation am Rande der spanischen Exklave Melilla in Marokko. Elysa Lozanos Autonomous Organization bot dem ACC mit der Dienstleistung **Das Neue Zeitgenössische Kunstmuseumsberatungsprojekt: Ein neues ACC Weimar** (2009) an, fußend auf anarchistischen Prinzipien, einen hierarchie-losen Kunstraum zu schaffen. Das Personal sollte das Haus verlassen und ganz von vorn anfangen.



# 90 JAHRE BAUMHAUS

2009 | 10

.....  
Le Chêne d'Allouville | The Alnwick Garden Treehouse | Markus Bach | Marianne Bär / Jens Kolb & Peter Dörr | Baumraum–Andreas Wenning | William Bertram | Blue Forest Ltd | Nicholas von der Borch | Bill Compher | Mathieu Collos | Michael H. Cranford & Rebecca Amelia | Foster Diaz | Johannes Dinda | Patrick Dougherty | Drechsel Fromme Meinhard | Studio Dré Wapenaar | El Valle des Sensaciones | Kate Evans | Dustin Feider | Field Lines Architecture | Forever Young Treehouses | Forschungsgruppe Baubotanik–Uni Stuttgart | Free Spirit Spheres Inc–Tom Chudleigh | Michael Fry | Roland Fuhrmann | Terunobu Fujimori | Michael Garnier | Mikael Genberg | Miroslav Haluza | Hang Nga's Tree House | Tham & Videgård Hansson | Attie Jonker | Marcel Kalberer | Tadashi Kawamata | Kendel Architekten | Folke Köbberling & Martin Kaltwasser | Studio Lukasz Kos | Janne Kusters | La Cabane Perché | Lucasfilm Ltd. | Wolfgang Karl May | Andrew Maynard Architects | Harald Melcher | Naha Harbor Diner | New Tribe | Pacific Environments Architects | Pilchuck Glass School | Pitchford Estate | ROBIN WOOD | Josh Stern | Romero Studios | Eric Schmidt | SOFTROOM | Steampunk Tree House | Terreform ONE | Andrew Testa | TreeHouse Creations–Takashi Kobayashi | Treehouses of Hawaii–David Greenberg | TreeHouse Workshop, Inc–Pete Nelson | TrueSchool treehouses | Mireille Turin & Peter Sigrist | Michael Wielgus | Prokop Zavada u. v. a.

07. November 2009 bis 03. Januar 2010  
.....

Der Traum vom menschlichen Hort, vom Nest in der Laubkrone, ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Jubiläumsfeierlichkeiten zu «90 Jahre Bauhaus» spiegelte das ACC mit *90 Jahren Baumhaus*. In 450 Fotografien wurden 100 Baumhäuser vorgestellt. Zu deren Produzenten, den Baumhüslern also, zählten neben Künstlern, Architekten, Designern, Aktivisten, Bastlern und Geschäftsleuten aus aller Welt auch die Jäger und Sammler des Korowai-Volkes im südöstlichen





Papua. Sie leben in Baumhäusern, die als Verteidigungsfestung dienen, um rivalisierende Clans von der Gefangennahme insbesondere von Frauen und Kindern für Sklaverei und Kannibalismus abzuhalten. Harald Melcher hatte sie dokumentiert, um ihre Welt so zu erhalten, wie sie ist. Darum ging es auch zahllosen Umweltaktionen im Großbritannien der 1990er, bei denen Protestbaumhäuser und die Technik des «Baumsitzens» eine zentrale Rolle spielten. Was Andrew Testa damals in Fairmile aufnahm, das inspirierte Prokop Zavada 1995 zum Bau zweier **Private Tree Houses** für seine Familie, gelegen am Moldauufer nördlich von Prag. Wie er besetzten auch die Aktivisten der Umweltorganisation ROBIN WOOD mit Tragbahnen als Baumbetten, Plattformen und Hängematten Bäume oder bauten ganze Baumhäuser, nur mit einem anderen Motiv: länger in der Höhe ausharren und damit dem Schutz von Bäumen und Umwelt näher sein zu können. Um Gott, in dessen Auftrag er handelte, näher zu sein, errichtete Horace Burgess aus Crossville, Tennessee, in zwölf Jahren mit 258.000 Nägeln sein **Minister's Tree House**, ein 30 m hohes, zehnstöckiges Meisterwerk aus Holz, mit Basketballplatz, Glockenturm und 1.000 m<sup>2</sup> Fläche – das größte Baumhaus der Welt. «Tritt ein in einen heiligen Raum», so beschreibt Tom Chudleigh seine **Free Spirit Spheres** in Kanada: Wohnkugeln schweben zwischen Bäumen in einem Geflecht aus Seilen und fügen sich harmonisch in einen Wald ein – ein Ort zum Meditieren. Ein anderer Raum der Andacht ist **Le Chêne d'Allouville** (Die Eiche von Allouville) im westfranzösischen Département Seine-Maritime. Seit 1696 befinden sich im Inneren des 1.000 Jahre alten, hohlen Baumes zwei übereinander eingerichtete kleine Räume, deren tiefergelegener unter dem Patrozinium Notre-Dame-de-la-Paix (Unserer Lieben Frau vom Frieden) als Kapelle dient, während der obere eine Eremitenbehausung ist. Wie ein paar Autostunden weiter, in Südwestfrankreichs Baum-Wochenendhäusern der Taubenjäger, jenen famosen Palombières in Aquitanien, aktiv gehaust wird, das fotografiert und kartografiert Roland Fuhrmann in seinem Langzeitprojekt **Wipfelburgen**. Auch die **Tree Huts** des Japaners Tadashi Kawamata sind Nester zivilen Ungehorsams. Auf zwei Kastanien hat sich Kawamatas Landsmann Terunobu Fujimori sein bescheidenes Stück ultimativer Architektur





gebaut: **Takasugi-an** («zu hohes Teehaus») ist, in der Tradition der alten Tee-Meister, extrem einfach und kompakt gehalten. Sein dampfender, punkiger Gegenentwurf ist das stählerne **Steampunk Treehouse**, eine gigantische, 11 Tonnen schwere Installation von 60 Künstlern aus Oakland, Kalifornien, die als interaktive Multimediaskulptur mit Blick in die Zukunft die Trümmer unserer Technologie-Gesellschaft recycelt und dabei etwas alt aussieht oder, meinen andere, «wie ein Baum, den Menschen gebaut haben, die nie einen gesehen haben». Das **Yellow Treehouse Restaurant** der Pacific Environments Architects in Neuseeland hat die Form einer Knoblauchknolle oder Laterne, leuchtet nachts und bietet Schutz wie wundervollen Ausblick. Kälte und Regen widersteht auch Wolfgang Karl Mays erstes mobiles Baumhaus der Welt. In sechs Metern Höhe auf einem festen Stamm, beherbergt es zwei Personen, hat Raum für eine Bibliothek und ist (heruntergeklappt) dennoch auf Rädern unterwegs. Weniger mobil, doch fabelhaft-fürstlicher mutet das **Highgrove Tree House** in Gloucestershire an, das Prince Charles 1987 vom Architekten William Bertram für seine Söhne William und Harry bauen ließ. Eine Freude für die ganze Familie ist **John Malkovich's Treehouse** in der französischen Provence, erfunden von Clare Wilks. Weiter abgelegen und schwerer zugänglich für ihren Erbauer Eric Schmidt, seine Familie und andere Wildnisenthusiasten ist die **Wilderness Tree House Lodge** in Alaska, aber ebenso wie Bill Comphers **Cedar Creek Tree House** im Mount Rainier Nationalpark, Washington, ein privat bewirtschafteter Rückzugsort in den Bergen. Apropos Rückzugsort: Einer der Pioniere der «Baumhausbewegung» – neben Pete Nelson aus Seattle – flog spontan aus Hawaii ins ACC: David Greenberg setzt auf Wiederaufforstung, Nutzung ländlicher Gebiete und Integration des ökologischen Tourismus. Und dass er dies auch umsetzt, beweist sein fantastisches Baumhaus **The Big Beach in the Sky** in Südchina. Nicht weniger abenteuerlich ist das **Bright Tree Village** auf dem Waldmond von Endor, der Heimat des Ewok-Stamms aus der epischen George-Lucas-Weltraum-Oper *Star Wars*, das natürlich nicht fehlen durfte, zumal die 200 Ewoks in der Schlacht von Endor der «Allianz zur Stärkung der Republik» halfen, das Galaktische Imperium zu besiegen: Ein «Glücklicher Hain» («Happy Grove») in den Wipfeln.

Oben links: Nicholas von der Borch: **Baumhaus auf dem Nieheimer Kunstpfad** | Dustin Felder: **OZ Sustainability** | Takashi Kobayashi: **Nescafé Treehouse**.



Folke Kjöbbering und Martin Kaltwasser: **Platform** | William Bertram: **Highgrove Tree House** | Blue Forest Ltd: **Castle in the Trees**

Softroom Architects: **Treehouse**.

# PAUSE THE PULSE: PORTRAIT OF ACCRA

2010 | 11

.....  
Kofi Agorsor | Olaniyi Rasheed Akindiya aka Akirash | Bernard Akoi-Jackson | Kwadwo Ani | G. W. Kofi Dawson | Akwele Suma Glory | Tei Mensah Huagie | Nii Obodai | Jennifer Opare-Ankrah | Larry Otoo (alle GH) | Wilma Kiener (DE) | Dieter Matzka (DE) | Alpha Yahaya Suberu (GH) | Jens Jarisch (DE) Co-Kurator: Kofi Setordji (GH)

24. Juni bis 26. September 2010

22. Oktober 2010 bis 15. Januar 2011: HALLE 14, Leipzig  
.....

Ein Stadtporträt von Accra. Jennifer Opare-Ankrahs Installation **Breadwinner** widmete sich Accras Straßenhändlern, die einfach alles anbieten, um Essen für die Familie auf den Tisch zu bringen. Ihr Blickkontakt zum potenziellen Käufer im Auto ist dabei entscheidend. Das Motiv der mit Augen bemalten Brotscheiben kehrte in **Future Lost** wieder. Wenn Schrottsammler ihre Karren in jede Ecke Accras bewegen, hinterlassen sie – unbewusst – unauslöschliche Spuren, weil etwas vom Altmetall auf den heißen Straßenasphalt fällt und darüberfahrende Autos – wie in **Sesa Beye (Collect to Create)** – ein Muster formen, das sich in die westliche Welt zurückverfolgen lässt. In **Accra Metal Scrap Boys** malte Tei Mensah Huagie jene jungen Männer, die herumliegenden Schrott zum Verkauf sammeln. Huagies Kleinskulptur **Young and Young Pregnancy** gedachte der «vielen jungen Mädchen, die in der Schule sein sollten, aber eher auf den Straßen Accras mit ungewollten Babys und ohne Job enden.» Das Problem des Zuzugs aus ländlichen Gegenden nach Accra bebilderten die Leinwände **Accra growing** und **From the City to the Village**. Die Skulpturen **Accra People** und **Me and My Story** fertigte Huagie in Weimar. Sein **Cloth on Cloth Tei Shop** stellte ihn als Modedesigner vor, der aus



weggeworfenem Stoff Hosen und Kleider, aus Plastikmüll und Eisverpackungen Taschen und Schildmützen und aus entsorgten Badelatschen Möbel und Westen nähte. Akirash thematisierte in **Memories**, einem Patchwork aus ausrangierten Floppy Disks, das Vergessen. Für **Bend Down Boutique** sammelte er Flaschenverschlüsse, Getränkedosen und Plastikverpackungen und machte daraus Taschen, Schuhe, Mützen, Hemden, Badeanzüge. Nii Obodais Fotoreihe **Urban Accra Street Life** zeigte Straßenszenen und Markttreiben in Accras Stadtteilen Osu, Kaneshie, Tudu und Madina. Die Serie **Zetaheal** porträtierte eine Religionsgemeinschaft und die Energie ihrer Eintracht in einem Tempel Accras, in dem Christen und Moslems nach der Vision ihrer geistlichen Führerin Comfort Narh ihre Religion gemeinsam ausübten. Larry Otoos Gemälde **Political Mani..Feast..O** verurteilte Politiker, die mit Steuergeldern illegal der Völlerei, Geldgier, Korruption und Vetternwirtschaft frönen. Wie Arbeitslose und Migranten vom Land mitten in Accras Straßenverkehr Waren verkaufen, zeigte **Mobile Traffic Market**. Mit Anmut tragen Frauen ihre Waren auf dem Kopf, was **Headpans and Gaze** ins Bild setzte. Und wie jenes Internet-Netzwerk viele anonyme Gesichter, die hier der ghanaischen Fruchtbarkeitspuppe Akuaba nachempfunden waren, so einte das Bild **Facebook** die vielen Ethnien Accras. Mangelnde Teilnahme an der Schule, Aufmerksamkeit im Unterricht, zu große Schulklassen, unbefriedigender erzieherischer Effekt durch die Pädagogen, aber auch dass viele Eltern ihre Kinder nicht in die Schule schicken, veranlassten Kwadwo Ani, mit **Dictation** und **Educate the Girl Child** die Beziehung zwischen Lehrern, Schülern und Eltern zu thematisieren. **No Pain No Gain** zeigte die harte (Transport-)Arbeit, mit der Jugendliche ihr Geld verdienen, **Dialogue** ein Meeting beim Chief eines Stadtviertels, **Ohne Titel** den Straßenhandel. Die Gemälde **Carry Culture** und **Fear Woman** brachten Kofi Dawsons Bewunderung gegenüber der Arbeit junger Straßenhändlerinnen zum Ausdruck. Das Mädchen Afua ließ ihn in **Charcoal Fire** den Malprozess mit dem Feuermachen vergleichen. Ähnlich einem antiken Obelisk war der **Telecom Mast** im Norden Accras für Dawson eine geschichtsträchtige Landmarke. **June Fourth** zeigte Ghanas Nationalfeiertag als kontroverse politische Feier. Ameisen, die Dawsons Wohnung

Oben: Bernard Akoi-Jackson: **Bit n'tai (Here I sit!)**, 2009. || Mitte: Akirash: **Untitled**, 2010 (in der HALLE 14, Leipzig).  
 Unten: Tei Mensah Hwaigie: **Cloth on Cloth Tei Shop**, 2010 | Wilma Klener, Dieter Matzka, Alpha Yahaya Suberu: **Who is Highlife?**, 2009.



Oben: Tei Mensah Hwaigie: **Young and Young Pregnancy, The Cut Walk**, 2010. || Mitte: Akirash: **Bend Down Boutique**, 2009 | Anonym: **Accra - Streiflichter**, 2008 - 10. || Unten: Akwale Suma Glory: **Migration Series I - IV**, 2009 - 10.



eroberten, duplizierte er in **Nohanoha** aus Erdnussschalen und Draht. Bernard Akoi-Jacksons **Bie n'ta! (Here I sit!)** war das Tagebuch eines urbanen Nomaden, der voller Hoffnung in eine Stadt kam, aber in den Teufelskreis zwischen ziellosem Umherstreuen und Enttäuschung geriet. Die Leinwände **Following ReD**, der Wanderer (**Oflifo**) aus orangefarbenem Organdy, die Projektion **F/W Remove Now!** mit einer städtischen Räumungsaufforderung, das Arrangement **Bie wooyo... [Accra Living by plan] – Das ist der Ort, an dem wir sind**, das Gemäldetriptychon **Mirage** und das Performancevideo **DOUGHMASTICATION** zählten zur Konzeptarbeit. In vier abstrakten Gemälden der Serie **Migration** befasste sich Akwele Suma Glory mit «horizontaler und vertikaler Migration von Menschen, Objekten und Elementen.» Kofi Agorsors Gemälde **Love Strike** ließ Liebe auf Geister treffen, **I Watch Her Sleep** zeigte in ebenso rhythmischer, feinsinniger wie ans Abstrakte grenzender Sprache eine Schlafende. **1234 Parampampampaa** rückte eine Situation zwischen Dunkelheit und Licht ins Bild, **Thinking Game** die Aufgabe «Wenn Du den Rhythmus mit allen Sinnen einholst, dann wirst du gewinnen» und **Sleeping With Jazz** die Aussage «Wer kann ohne Musik leben? In Accra schlafen wir alle mit dem Jazz. Jazz bringt uns zusammen.» Highlife-Musik ist, wie Wilma Kiener, Dieter Matzka und Alpha Yahaya Suberu in der Musik-Doku **Who is Highlife?** schilderten, der Rock'n'Roll Afrikas, und alles begann in Ghana. Burger Highlife, einen Soundmix von traditioneller Musik mit Disko und Funk, kreierten ghanaische Musiker in den Studios von Düsseldorf und Berlin. Burger Highlife-Stars stellten ihre Hits, wie es zu dieser Musikfusion kam und damit ihr Land vor. Jens Jarisch ging für sein Radio-Feature **Kinder von Sodom und Gomorrha** in das gleichnamige, auf Accras Stadtplänen nicht eingezeichnete Armutsviertel, das in Kot und Urin, Plastikschlamm mit Schwermetallen, hochgiftigen Dämpfen und Rauch aus der Abfallverbrennung erstickt. «Um mich herum zerschlagen Jungen, von denen der kleinste sechs Jahre alt ist, gebrauchte Computermonitore und andere Geräte mit bloßen Händen. Dann zünden sie die Schrotthaufen an. Wenn die Kunststoffe verbrannt sind, bleibt Kupfer übrig, für das sie etwas Geld bekommen ...»



Jennifer Opare-Ankrah: **Future Lost**, 2010.



G. W. Kofi Dawson: **Nohanoha**, 2010.  
Kwadiwo An: **No Pain No Gain, Dialogue, Educate the Girl Child, Dictation**, alle 2010.

Sommer 2011

«Ja, der 11. September 2001 hat die Welt verändert», meinen 74 Prozent der Deutschen. «Nichts wird so sein, wie es war.» Ist das so? Wie hat sich seit jenem tragischen «Startschuss» ins dritte Jahrtausend und dem Angriffskrieg auf Afghanistan als vermeintliche Gegenoffensive die Welt verändert? Der Chef der UN-Waffenkontrolleure, Hans Blix, war mit seinen Untersuchungen noch nicht am Ende, als der anrückende Militär-Industrie-Komplex der «Koalition der Willigen» ihn aus dem Irak fegte: Es wurde Zeit für den Militärschlag, bar jeglicher rechtlichen Grundlage. Jenem Ritter von der traurigen Gestalt als erstem Antihelden des 21. Jahrhunderts blieb nichts anderes übrig, als unmündig, ungehört und ohnmächtig wie ein Großteil der Gesellschaft, unter ihnen die Antikriegsdemonstranten 2003, die TV-Kriegs- wie eine Fußballberichterstattung zu verfolgen.

Ein knappes Jahrzehnt nach 9/11 führen US- und internationale Truppen nach wie vor «Krieg gegen den Terror» in Afghanistan und im Irak, wo der Einfluss radikaler Islamisten nicht schrumpft, die Befriedung in weite Ferne rückt. Trotz Politikwende unter Barack Obama, trotz offizieller Einstellung der Kriegsoperationen sowie anberaumtem Truppenrückzug aus dem Irak und in Aussicht gestellter Abwicklung von Guantanamo führen sich nach wie vor Begriffe wie Weltfrieden oder Völkerverständigung bereits durch ihre Zusammensetzung selbst ad absurdum. Wer wagt einen Blick hinter die Kulissen? Wie hat die Welt sich in unserem Jahrzehnt verändert und was muss sich bzw. wie müssen wir uns ändern? Wenn die blindwütige Schlacht um Gewinnmaximierung mit allen Mitteln – ob in Automobilproduktion, Bankwesen,

Ölraffinerie oder Rüstungskonzern –, also das Leben ganz normal weiter geht, wenn die Politik unschlüssig ist, welche Möglichkeiten haben die kriegsverneinende Weltgesellschaft und Hans Blix dann noch, Visionen von einem anderen, besseren Zusammenleben, einer neuen Verständigung zu entwerfen und zu leben? Die Konflikte des letzten Jahrzehnts, das eher für die Politik der irrwitzigen Feldzüge als der schlüssigen Antworten steht, sind nur über Veränderungen in den Köpfen, über neue Perspektiven und Dialoge zu beheben. Wäre dann nicht jetzt der geeignete Zeitpunkt, aus der Untersuchung des Geschehenen neue Denk- und Handlungsalternativen für das Kommende bereitzuhalten, an die Hoffnungen der Jahrtausendwende anzuknüpfen? Das Jahrzehnt in eines mit neuen Verhandlungsräumen zu überführen, in dem Umgestaltung möglich ist, Menschen eine lebenswerte Zukunft geboten wird, Konflikte friedlich gelöst werden?

Ausgehend von Künstlern, die sich einst kritisch mit den Ereignissen um den 11. September und dessen Folgen im letzten Jahrzehnt auseinandersetzten, und herausgefordert von der Notwendigkeit, unserer Weltgemeinschaft gesellschaftsfähige Angebote für eine gemeinsame Zukunft zu unterbreiten, möchte das Ausstellungsprojekt *Changes* Künstler und Referenten einladen und beauftragen, in Gesten, Situationen, Kunstwerken, Vorträgen, Gesprächen und Visionen ihre Eindrücke zu den Veränderungen des letzten Jahrzehnts und daraus folgende Schlüsse für Bevorstehendes zu verarbeiten. Diese Werke sollen, wenn es sich anbietet, in Relation und Korrespondenz gesetzt werden zu den einst erstellten 9/11-Arbeiten jener Künstler, um deren Entwicklung und Werktenor in mehreren Arbeiten aufzuzeigen.

Wichtigstes Ziel ist es, uns – ausgehend von Ausstellungen wie *Get Rid of Yourself* (2003) zu kritischer US-amerikanischer Kunst in der Zeit des Irakkriegs und *Die Kultur der Angst* (2006) zur Angst und ihrer Produktion als Schlüsselindustrie unserer Gesellschaft, die die Idee zu dieser Ausstellung prägen halfen – nicht auf das Aufzeigen künstlerischer Positionen zu beschränken, sondern auch die Basis für einen Dialog zu bilden und als Produktionsort die Entstehung neuer künstlerischer Situationen und Arbeiten zu forcieren.

Herbst 2011

Ob wir an einen Gott glauben oder nicht, ob wir uns nun als Theisten, Atheisten oder gar Antitheisten bezeichnen, unsere Welt wird tiefgreifend von Ideen und Konzepten um Gott und das Göttliche beeinflusst. Die Vorstellung des Göttlichen, Absoluten und das menschliche Streben, sich mit einer «höheren Macht» in Einklang zu bringen, sie zu einem Bild des transzendenten, guten Schöpfers zu verdichten, um über dessen kollektive Verehrung Schutz, Trost und Glück zu finden, aber auch um Herrschaftsverhältnisse abzusichern, sind so alt wie die Menschheit.

Warum verhindert oder lindert ein solches höheres Wesen nicht Leiden und Unglück auf der Welt? Diese zentrale, kritische Frage, die seit Anbeginn der Religionen Gläubige wie Nichtgläubige beschäftigt, findet ihre (vorläufige) Zuspitzung in der Formulierung, dass Gott stets einer ist, der Ausschwitz zugelassen hat – und ist ein Schwerpunkt dieser Ausstellung.

Die sich verschärfenden Problemstellungen des 21. Jahrhunderts, wie religiöse und ethnische Konflikte und Terrorismus, der Kampf um Naturressourcen (und damit verbundene Armut und Hungerkatastrophen), die Globalisierung und der Mangel an rationalen Lösungen zur Rettung der Welt scheinen einerseits zu korrespondieren mit einer erhöhten Glaubensbereitschaft, mit einer gesteigerten Bindung an verschiedene Religionskulturen, mit einem teils fanatischen, radikalisierten Festhalten an Glauben und Religiosität. Andererseits sind

Abkehr von der Kirche, Glaubensdefizit und Glaubensmissbrauch keine Seltenheit, verlieren Menschen ihren Glauben, geben sich anderen Formen der Spiritualität hin, suchen nach neuen Inhalten für ihr Leben, an denen festzuhalten erstrebenswert scheint. Offenbar ist der Mensch ohne Glauben kein Mensch.

Dennoch wird die Religion als «Seufzer der bedrängten Kreatur», «Gemüt der herzlosen Welt», «Geist geistloser Zustände» und «Opium des Volkes» (Karl Marx), aus der man sich zu höherem Menschsein nur durch totales Abstreifen des abendländischen Christentums mit einer «Umwertung aller Werte» (Friedrich Nietzsche) aufschwingen könne, ebenso kritisiert, wie die Glaubenskultur schlechthin von zahlreichen Wissenschaftlern, Historikern, Psychologen und Völkerkundlern angefochten wird, die im zurückliegenden Jahrzehnt jegliche Formen von Religion, Irrationalismus, Aberglaube und Pseudowissenschaft ablehnten und sich für eine von Vernunft und Verstand anstelle von religiösem Hass und Irrationalismus dominierte Welt einsetzten.

Jene, die sich zum traditionellen Glauben bekennen: Was haben sie gefunden? Und jene, die sich neu auf die Suche machen: Wonach trachten sie? Eint beide die gemeinsame Vorstellung von einer gemeinschaftlichen Utopie des Paradieses auf Erden? Teilen sie dasselbe Dilemma von der Unauffindbarkeit dieses Ortes, während sie in verschiedenen Flucht- oder Kulminationspunkten ihr Heil suchen? Was kann Gott ihnen bieten? Was ist mit Gott passiert in einer Welt, in der sich viele desillusioniert von ihm abwenden, andere ihn nur mit Gewalt zu verteidigen wissen, wiederum andere sich in Angst und Schrecken abkehren und die zur Gewohnheit gewordenen Bilder religiös motivierter Gewalt zwar konsumieren, aber ignorieren?

Künstler zu sein, das Bekenntnis zur Kunst auszuleben – heißt das nicht auch, wie ein praktizierender Gläubiger, ein Mönch zu agieren mit dem Ziel, dem eigenen und dem Leben der Anderen neue Inhalte zu geben? Kennt Kunst Antworten auf die Frage: *What Happened to God?* Künstler sind der Faszination und den Widersprüchen von Glauben, Religion und deren irdischen wie himmlischen Erscheinungsformen auf den Spuren.



Juliane Stegele: o. T. (Ausstellung «nothing in common», 2001).



EINZEL-

AUSSTEL-

LUNGEN

# KARIN WIECKHORST (DE)

1990

BERLIN, BERLIN

01. bis 20. Januar 1990

Der Blick in die Gesichter

25. Juli bis 20. August 1992

Die Aufnahmen für *BERLIN, BERLIN* waren 1983–86 in Ost- und 1987 in Westberlin entstanden. Beide Teile der Stadt wurden in der Galerie räumlich getrennt voneinander gezeigt. Ein Dienstvisum des Verbands Bildender Künstler der DDR zum Besuch der Giacometti-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie gab Karin Wieckhorst die Möglichkeit, ihre Ansichten Westberlins – einer damals fremden Stadt –, die einem Blick durchs Schlüsselloch glichen, festzuhalten. Karin Wieckhorst drang ein in Räume des Verkehrs, die selbst Teil der Kommunikationssysteme einer Stadt sind, wenn auch deren Akteure, Teilnehmer und Passanten fehlten, was wiederum Anonymität und Flüchtigkeit des städtischen Alltags assoziierte. Wege, Treppen und Durchgänge waren spürbare äußere «Festlegungen» dieses Kommunikationsnetzes. Karin Wieckhorst fotografierte somit nicht das soziale Subjekt, sondern dessen Rahmen als bauliches Flechtwerk, das ein Abbild des Menschen, ein Menschenbild, spiegelte. Ihr Interesse galt z. B. Verkehrsebenen, dem Unten und Oben zwischen U- und S-Bahn, das für Berlins Stadtleben bestimmend sein kann. Sie fand diese Motive, diese Stadt und deren Bildstrukturen beiläufig, im Unterwegs-Sein. Um reale Situationen in ihrer Stimmung erfassen zu können, arbeitete Karin Wieckhorst mit dem vorhandenen Licht, ohne zu blitzen. Die Gegenläufigkeit der Galerieräume wirkte sich





anregend auf die Gruppierung der Bilder aus, die versuchte, formale Bildvorgaben rhythmisch mit- oder gegeneinander schwingen zu lassen. Den Menschen hatte die Fotokünstlerin mit diesen Aufnahmen nicht als Gegenstand verloren.

Wenn *BERLIN, BERLIN* im Januar 1990 Blicke in die Anonymität und flüchtige, unterkühlte Schnelllebigkeit einer Großstadt freigab, die sich im Gegensatz dazu damals gerade im Deutschlandtaumel befand, so schaute Karin Wieckhorst 1992 mit präzisiertem Blick für soziale Aspekte hinter die Kulissen der damaligen Entwicklung. Die Euphorie hatte nachgelassen, die Menschen waren zur Ruhe gekommen, zumindest zum Nachdenken über die ungewohnte, neue Situation und deren Schicksale. 25 Frauen porträtierte Wieckhorst in ihren Wohninterieurs, Frauen aus einem Land, das in der Form nicht mehr existierte – dieses Stück Geschichte war ihnen gemeinsam –, ergänzt durch biografische Notizen und Aussagen in literarischer Form, Gesichter, gezeichnet von den Spuren des gelebten Lebens, von ungeschöner Wahrheit und menschlicher Wärme. Blicke in die Gesichter waren auch Blicke in die Geschichten, Einblicke in Schicksale, die jede dieser Frauen zu erzählen wusste, die aus unterschiedlichen Motiven und Startpositionen nun erneut zum Kampf um Überleben und Selbstbehauptung angetreten waren. Frauen, mehr oder weniger geprägt von einem Leben unter faschistischer und sozialistischer Diktatur, die auch unter neuer Rechtsstaatlichkeit niemand fragte, wie schwer gerade sie sich ihre Position im Leben, auch im Berufsleben, erstritten, erkämpft, erlitten hatten. «Da wurde ein Stück Gesellschafts- und Menschenkunde vermittelt. Bei den Älteren hatten Demut, Dienstbarkeit, Hingabe und Gesellschaftsstrukturen, auch deren Veränderung, ein Wollen und eine Entschlossenheit besonderer Art erzeugt.» Anders die schon in der DDR Aufgewachsenen: «Sie haben oft nicht nachgefragt. Es sei denn, ein besonderes Erleben, eine Ausnahmesituation der Familie hätte eine Frage aufgeworfen.» Und dann die Jungen, «oft Kinder angepasster Eltern, haben auch nach Wahrheit zu suchen sich aufgemacht (...) und manche sind nun, da für ihr Wollen, ihr Wissen und ihre Kraft im neuen Umfeld scheinbar kein Platz mehr ist, sehr allein.» (Constanze Schneider).



**BERLIN, BERLIN** (oben: Ostberlín, unten: Westberlín), 1990.  
**Der Blick in die Gesichter**, Porträts (oben: Barbara Köhler, unten: Gertraud Möhwald), 1992.

# CHRISTOPHER H. SIMPSON (GB) 1990

Die Entführung

11. bis 29. März 1990

*Die Entführung* mutete fast wie eine ausgestellte Explosion an und war Christopher Haley Simpsons erstes Ausstellungsexperiment, mit dem er imaginative Kräfte freisetzen, Traumwirklichkeiten in einem Kunstraum öffentlich machen wollte. Er war für diese Reise in sein inneres Zuhause, ins Unterbewusstsein, den Spuren seiner einprägsamsten Kinderträume gefolgt und hatte einige der Traum Inhalte in mehreren Bilderfolgen festgehalten. Grell kolorierte und düstere Kompositionen aus dutzenden gierig greifenden Armen, kostümierten Teufeln und anderen finsternen Gestalten wechselten einander ab.

Es ist die Inspiration, die Simpson am deutschen Expressionismus verspürt, die den Engländer Mitte der 1980er in die Spät-DDR verführt – der expressionistische Dichter Walter Rheiner (1895 – 1925) inspiriert Simpson («Ich bin ein somnambuler Künstler, ein träumender Charakter auf der Bühne der Kunst!») sogar zum Verfassen metaphysischer Gedichte. Sein katastrophaler «Traum vom Erstickten am eigenen Kopfkissen» beginnt mit den Worten «Ich lag auf dem Kopfkissen, einem großen weißen Kopfkissen, aber mit meinem Gesicht nach unten.»

Simpsons Traumtexte, aus denen er zur Eröffnung äußerst expressiv und fesselnd vorgetragen hatte, begleiteten die Gemäldeserien. Die Begegnung mit der Traummalerei Hartwig Ebersbachs war für Simpson absolut befreiend gewesen. Er entschied sich, neben dem Bild die Erzählform des Traumes zu wählen, um die Traum Inhalte auf höchst eigentümliche Weise in die soziale Wirklichkeit zu transportieren. An einem Baugerüst hängend, trug er zur Kulturmeile '90 in einer Open-Air-Performance seinen «Traum von der Blauen Bibliothek» vor, der mit den Worten «Ich kletterte hoch auf ein Baugerüst über dem Abgrund ...» seinen Anfang nahm.



*Der Traum vom brennenden Turm* (geträumt 1984): «Ich gehe an einem dunklen Gebäude entlang. In Schatten getaucht, umbaut mit einem Gerüst, kaputt, verlassen, dunkelgrün. Am Ende der Wand öffnet sich der Blick auf ein weites Feld. In der Ferne brennt ein Turm. Ringsherum stehen Menschen. Faszination, Katastrophe, Ehrfurcht. Es erinnert mich an den brennenden Zeppelin: feurig lodernnd, langsam fallend, unvorstellbar heiß.»

*Der Traum von den eruptierenden Händen* (geträumt 1984): «Im Fieber erwachte ich langsam mitten in der Nacht mit dem Gefühl, als ob hinter mir das allerschrecklichste Wesen lauerte, das unfassbarste, unheimlichste, bedrohlichste Wesen, das überhaupt existierte. Ich war so von Angst gepackt, dass ich mich nicht traute, mich umzudrehen, um das Ding, dieses teuflische Wesen, anzuschauen. Aber ich spürte, wie es hinter mir im Nacken hockte, mit dem erschreckenden Gewicht seiner unermesslichen Bosheit, mit seiner Schwere und Kälte an Bosheit, mit seiner eisigen Bannkraft, vor der ich Angst bekam. Eine Schwere an Schlechtigkeit, die meinen Rücken und meine Seele und über mich bis zu Sternenhöhe emporwuchs. Vor Schreck traute ich mich nicht, dem Wesen ins Gesicht zu blicken. Ich spürte voller Schmerzen, wie es hinter mir hockte wie eine teuflische Rechenmaschine. Ich lag starr da, paralysiert vom Grauen. Als ich aber endlich meine Angst überwand und mich umdrehte, um dem Gespenst zu begegnen und meiner Pein ein Ende zu machen, verschwand das Wesen. Gleichzeitig brachen unzählige Hände aus der Wand am Fuße des Bettes und zerrten und griffen nach mir, als ob sie mich durch die Wand ziehen wollten. Die Hände und Arme waren so wahrhaftig wie meine eigenen – aber die würgende Kraft und Feindseligkeit ihrer Griffe erschienen mir erzfeindlich aus dem Jenseits eruptierend, so dass ich schreien musste. Sie zogen meinen Körper zur Wand. Meine Angst war so unglaublich, dass mir übel wurde. Die Turbulenz von den greifenden Händen verschwand dann rasch und wellenartig in der Wand. Doch ein unglaublicher Horror erfüllte mich, obwohl ich jetzt nur das Muster der kleinen roten Blumen der Tapete im dunklen Schlafzimmer wahrnahm. Jetzt war die Wand wieder fest. Wo waren die fürchterlich bösen Hände? Woher kamen sie? Wohin verschwanden sie?»

Christopher H. Simpson singt Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart.



Küchentische in der Ausstellung.



Christopher H. Simpson liest zur Eröffnung der Kulturmeile '90 am 31. März 1990 aus seinen Träumen.



# FRANCO CILIA (IT)

1991

.....  
Cilia ist tot – Cilia é morto

Co-Veranstalter: «Italienische Tage in Weimar» der DIGIT  
(Deutsch-Italienische Gesellschaft in Thüringen)

06. Juli bis 03. August 1991  
.....

Franco Cilia propagierte und zelebrierte in seinem Bilderzyklus *Cilia ist tot*, entstanden 1990 – 91, auf höchst sinnliche Weise den «Tod des Autors». Ein Tod, notwendig für Cilias Überleben. Dabei war er es in seinen Gemälden oft «selbst, dem das Entsetzen ins Gesicht geschrieben stand, als wolle er die Zerstörung nicht abwarten, sondern selbstzerstörerisch ans Werk gehen, sich malend alle Angst- und Horrorvisionen aus dem Kopf treiben, um so für das Schreckliche gewappnet zu sein.» (Christiane Vielhaber). Gründe für seinen «Todessturz» waren, wie er selbst sagte, seine Beziehung zu Frauen, soziale und gesellschaftliche Probleme und seine Liebe zum ehrlichen und wahrhaften Schaffen. Möglich, dass der sizilianische Künstler «der Bühne, der Feder und des Pinsels» mit seinem propagierten Ende die Kontrolle über die eigenen schöpferischen Fähigkeiten in Zweifel zog oder seine Intentionen und deren Bedeutungen aufgab, um durch Ableben erst die «Geburt des Betrachters» und seiner Interpretation zu ermöglichen. Dem wiederum sprangen zuerst mystische und dämonische, schmerzverzerrte Gesichter mit weit aufgerissenen Augen entgegen. Tatsächlich schaute man angesichts jener zwanzig Groß- und Mittelformate in den Abgrund des Todes. Später, in Anbetracht der Details, spürte man aber auch den Hilferuf, die Angst vor Grausamkeit und Gewalt, die Trauer und die Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit, die diesen Gemälden innewohnte. Der Zyklus führte vom Todessturz über den qualvollen Tod bis hin zur Auflösung im letzten Bild, das einen optimistischen Blick vom Traum und Wiedererwachen erkennen ließ.



## CLAUS BACH (DE)

1991

Knallkörper | 14. September bis 17. Oktober 1991

INSTANT | 29. Oktober bis 01. Dezember 1994

Stadtrundfahrt | 01. Mai bis 14. Juni 1998

BACH 2000 | 12. Mai bis 24. Juni 2001

Claus Bach untersucht das Verhältnis zwischen Fotografie und deren Wirkung in der Bildergesellschaft, arbeitet mit Skulptur, Performance und Film, spielt mit Manipulationsformen, Klischees, Austauschbarkeit, Uniformität und der Künstlichkeit unserer Lebensmentalität. Schwerelos und frei schwebten 1991 *Knallkörper*, gezackte Schwarzweiß-Fertigteil-Pappkameraden durch die Galeriesphäre, «bekleidet» mit suchbildrätselartigen Fotostrukturen. Vor verschwommener Landschaftssimulation geisterten auf **Knallkörper**-Colorprints (1991 – 94) deren kleine Brüder durchs Bild, die man sich per editiertem Bastelset **KNALLKÖRPER**. **MULTIPLES** (1992) auch selbst zusammensetzen, ihrem Standing in der Konsumwelt per Videogroteske **Entscheidungsreue** (1993) auf den Zahn fühlen oder am **Fotokinetischen Objekt** (1993) Zeuge ihrer satellitengleichen, ewigen Erdumkreisungen werden konnte. Aus dem Weltbildarchiv nicht mehr überschaubarer Reizmotive und Denketiketten, Werbeträger und Piktogramme rekrutierte und paarte Bach Paragraphen, Fragezeichen, Wahlkreuze mit anderen Signalbildern und Texten, ließ sie auf den rotierenden Drehscheiben im «öffentlichen Kopfraum» seiner Foto-Objekte *INSTANT* (1994) wie zwei Seiten einer Medaille aufeinander prallen und so unsere Gedanken um Sachzwänge und Denkschemata, unseren Seiltanz zwischen Zerfall und Ordnung, kreisen. Darunter, im ruhigen Innenleben jener Objekte, schwebten Skizzen von Zellteilung und Reifekeimung auf transparenter Polyesterfolie. Mit Co-Ausstellerin Naomi Tereza Salmon entstand *Stadtrundfahrt* (1998), mit beiden und der Galerie die Edition





**Stadtrundgang mit Lederjacken** (1998) zum Kulturstadtjahr 1999. Die Projektion **Stadtrundfahrt** (1997 – 98) zeigte mittels vom Abwasserbetrieb entliehener technischer Kanalvideoaufnahmen eine – erstaunlich vielfarbige – halbstündige, endoskopartige Reise durchs Labyrinth unterirdischer Kanäle in Weimars Abwassersystem unter dem historischen Stadtkern, während die angenehm plaudernde Frauenstimme einer offiziell buchbaren Kleinbusstadtrundfahrt jeweils über die örtliche Historie der präzis darüber liegenden Sehenswürdigkeit referierte. Die Fotos **Freischwimmer** und **Durchboxer** (beide 1998) deuteten mit Boxhandschuhen und Schwimmring als Reaktion auf die Dominanz des «Alle gegen alle»-Lebensgefühls symbolisch auf gängige Überlebensstrategien. Im romantisch-sinistren Kellerraum des Fotos **1997** (1997) war Getreide angebaut: Offen blieb, ob hier lediglich energiesparend improvisiert oder genmanipulierend gewirtschaftet wurde. Hunderte Briefkuverts der Rauminstallation **Umschlagplatz** (1996 – 98) machten verhüllte Gästebucheintragungen der Kunstsammlungen zu Weimar und gegenüber solche der Gedenkstätte Buchenwald lesbar, Voyeurismus und Informationsinflation unserer Tage inklusive. Die Color-Fotoserie **Umschlagbilder** (1997) weitete diese Installation ebenso auf wie ein Prominentenbillard **Wenn Köpfe rollen ...** (1996) und das Colorprint-Trio **Amaryllis** (1998) dies mit den Perspektiven der Ausstellung taten.

Der Todestag von Bachs berühmtem Namensvetter Johann Sebastian jährte sich anno 2000 zum 250sten Male. Für **BACH 2000** (2001) verwandelte sich Claus Bach in einen neuzeitlichen, mit käuflichen Bach-Souvenirs ausgerüsteten «Bachjahr-Kulturtouristen», begab sich nach Arnstadt, Dornheim, Ohrdruf, Mühlhausen, Köthen und an andere wichtige Wirkungsorte des genialen Tonschöpfers und inszenierte Fotos, um den Gegensatz zwischen gewachsener kultureller Substanz und überbordendem Massen-Kulturtourismus am eigenen Leibe zu spüren zu bekommen. So entstanden Colorprints wie **Eisenach Bachhaus 22.09.2000, Leipzig Thomaskirchhof 28.09.2000, Wechmar Bachhaus 19.11.2000** oder **Lüneburg Bachkirche 30.01.2001** (alle 2000 – 01). Bach nahm Bach gar mit ins Wasser, nicht irgendeines, sondern in die von Hydrolautsprechern mit Bachklängen durchschallte Sole der Toskana-Therme Bad Sulza.



INSTANT, 1994.



BACH 2000 – Leipzig, Thomaskirchhof, 28.09.2000, 2001.



Knallkörper, 1991.



Umschlagplatz, 1996–98.



# BODO KORSIG (DE)

1991

.....  
Holzschnitte | 19. Oktober bis 15. November 1991

Inkognito | 18. September bis 21. Oktober 1993

Suchen und Zerstören | 22. Dezember 1995 bis 11. Februar 1996

wir waren die neue horde | 09. Oktober bis 28. November 1999

.....

In Korsigs erster ACC-Ausstellung *Holzschnitte* (1991) dominierten die großen Holzschnitte **Lass deinen Drachen steigen** (1990), **Unserinem ist wie weinen, aber warum weinen**, **Linientreu**, **Skrupellosigkeit**, **Der Trieb** (alle 2x1 m, 1991). Ihre komplexen, maschinenartigen Formen, gedruckt aus zugesägten, schwarz gehaltenen Holzplatten, verwachsen zu abstrakten Vielgestalten, die sich als Druckstöcke **Anfang und Ende** (1991) im Dreidimensionalen fortsetzten. Auch für *Inkognito* (1993) verfremdete Korsig die traditionelle Holzdrucktechnik, nutzte Holzkisten, Dielen, Schranktüren, aus denen er flächige, chiffren- und hieroglyphenhafte Formen sägte, die eingefärbt und per Hand, Falzbein, Presse oder Dampfwalze auf Papier oder Leinwand abgezogen oder zu Skulpturen kombiniert wurden. Die Lehne eines Holzstuhles, der Wandschatten eines Plastikkleiderbügels oder die gedrehten Stränge eines Stahltaues waren Formen, die Korsig unterwegs sammelte und in sich «gedeihen» ließ, bis deren Filtrat als Werk in *Suchen und Zerstören* (1995) scheinbar die verborgene Kommunikation der Dinge untereinander – mitunter auch als Tentakeln, Pflanzenkeime, Blutkörperchen – in den Leinwänden **Vangelis 1492** (1995), den Serien **Seelenwanderung** (1995) und **Rückerinnerung** (1995) oder der Skulptur **LAISSER-PASSER** (1995) zu entschlüsseln suchte. *wir waren die neue horde* (1999) mit Korsigs erstem Holzschnitt-Künstlerbuch zu den wortgewaltigen, lyrischen Texten von Scardanelli rief – deutungs offen und verrätselt – Assoziationen zu Gewalt, Aggression und Tod wach. Sein Künstlerbuch **Letter from Marina** (1999) hatte er mit John Yau erarbeitet.

Holzschnitte: **Verbindung schaffen**, 1990.  
**Anfang und Ende**, o.T., alle 1991.



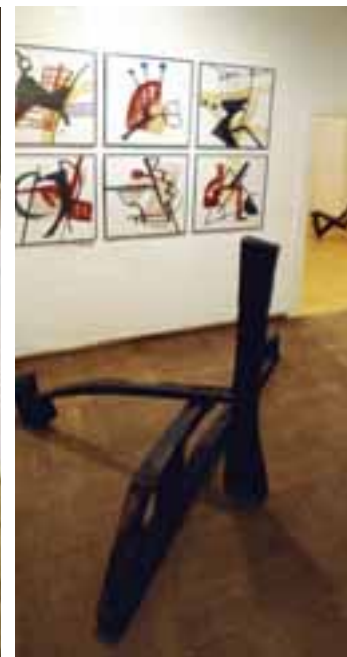
Suchen und Zerstören: **Meeting**, **Disjunktion**, **Rückerinnerung**, alle 1995.



wir waren die neue horde, 1999.



Inkognito: **Philosophieren heißt sterben lernen** und Skulpturen, 1992.



# IVAN KOMÁREK (CZ) RICHARD KONVIČKA (CZ) VÍT VEJRAŽKA (CZ)

1992

.....  
Nach Mitternacht

01. bis 31. März 1992

Kurator: Jiří Machalický (CZ)  
.....

Anfang der 1990er besaß Prag eine der lebendigsten Kunstszenen des ehemaligen Ostblocks – seit Mitte der 1980er hatte sie sich zusehends belebt. Dafür sorgten die «Nová skupina» (Neue Gruppe), die freie Vereinigung «12/15 Pozdě, ale přece» (12 Uhr 15 – spät, aber doch), später dann «Tvrdohlavi» (Die Hartnäckigen) oder «Pilky» (Die Sägen). Außerhalb solcher Kunstgemeinschaften traten – neben anderen – drei junge Künstler in den Vordergrund und *Nach Mitternacht* im ACC in Erscheinung, deren schrille, symbolträchtige Schöpfungen den Betrachter mit plakativer Wucht überfielen. Vít Vejražkas Referenzen zu verschiedenen Epochen mitteleuropäischer und tschechischer Kunst wie auch zu philosophischen Ebenen waren ebenso wenig untypisch für sein Werk wie das Licht, das er eher im geistigen, keineswegs rein bildkünstlerischen Sinne einsetzte und so an die hochbarocke Malerei anknüpfte. Manchmal wirkten die Lichtstrahlen nahezu mystisch, als stellten sie die Verbindung zum Leben nach dem Tode dar. Ein Bezug zum Symbolismus und den visionären, okkultischen Perspektiven Josef Váchals waren unverkennbar. Disharmonische Farbkontraste und versteckte Anspielungen auf Thematiken wie die Empfängnis, die pränatale Zeit oder das Geheimnis der Existenz – wie in **Die Frau formt den Garten des männlichen Herzens, um in ihm die Blumen der Liebe einzupflanzen**



(1990) –, die sich in einfachen Symbolismen enthüllten, waren seiner Bildsprache eigen. Sie suchte das Vermächtnis künstlerischer Traditionen mit einem urwüchsigen Fühlen und Begreifen der Natur zu verbinden, um die Kraft der ursprünglichen Empfindung künstlerisch zu bewahren. **Auf den Flügeln des Schicksals** (1990) flogen zwei gigantische Köpfe, denen eher Angst vorm Absturz als Freude am Schweben in den Augen stand. Aus Skizzen und Notizen wurden bei Ivan Komárek, der bei Jan Bauch Zeichnen und Jan Smetana Malerei studiert hatte, wenngleich er die klassische Pinselführung häufig veruntreute, collagierte, aber auch dreidimensionierte Lösungen mit Elementen, die die Fläche störten, Reliefs oder polychrome Skulpturen bildeten. Aus Hartfaserplatten herausgeschnittene Formen schichtete er auf eine Grundfläche und griff zu Materialien wie Kunstleder, Metall, Kunststoff oder kleinen Spiegelflächen, die den Betrachter ins Bild einbezogen. Mit sicherer, die Komposition bestimmender Linienführung, ausgeprägter Farbigkeit, scharfen Kontrasten, vor allem aber mit beträchtlichen Deformationen und Ausweitungen, Sinn für extreme Überhöhung, Humor und Ironie ließ Komárek den charakteristischen Markenzeichen seines Œuvres, der Frau und der Beziehung zwischen Mann und Frau, freien Lauf, wobei bacchantische Fleischeslust, pralle Brüste und Bäuche in gewagten Anordnungen wie in **Das Gewimmel der Evas** (1991), **Mumraj** und **Es** (beide 1990) keine Seltenheit darstellten. Richard Konvičkas Gemälde und Zeichnungen waren getränkt von Bildkürzeln und schematisierten Alltagsobjekten. Grelle Ziffern, Zeichen und Zahlen zwickten und zwackten aus seinem dynamischen Bilderkosmos. Eindrücke eines US-Aufenthalts gingen, angereichert mit solchen aus der Stadt an der Moldau, in passend gewählten Symbolen eines Amerika-Bildes, das weniger unter dem Einfluss neuweltlicher Kunst stand als sich beeindruckt von der dortigen Lebensart zeigte, in seine Werke ein. Vom hastigen Rhythmus, dem Puls New Yorks, von Reklame, Neonlichtern, Farbenfreude und Anonymität, aber auch vom Selbstbewusstsein und der Energie seiner Bewohner erzählte Konvička in N.Y.C. **Telephone**, **Nach Mitternacht** und **Kometa** (alle 1991). Und wer bei **Engelsberührung** (1991) einen zarten Hauch erwartete, musste mit raus auf Expedition ins gelb-rot-grüne Farbenreich.



Ivan Komárek: **Es**, 1990.



Vít Vejražka: **Flammen** – **Flamme**, 1991.



Richard Konvička: **N.Y.C.**, **Dotyk** – **The Touch**,  
und Vít Vejražka: **Pochybnosti** – **Zweifel**, alle 1991.



# TORSTEN SCHLÜTER (DE)

1992

Hexen und Hexen

30. April bis 20. Mai 1992

Mata-Nataraya, Hippies, Hindus, Hahnenkämpfe

09. September bis 29. Oktober 2000

In der Walpurgisnacht 1992 wurde das ACC zur Gänze Schauplatz künstlerischer Aktionen, auf der Rasenfläche vor dem, im Innenhof hinter dem Gebäude, im neu geschaffenen Café und in der Galerie bat Schlüter während eines multimedialen Eröffnungsfestes zu *Hexen und Hexen* die unergründlichen, heil- oder unheilbringenden Wesen, Sinnbilder für die Verweigerung von Geist und Körper und gesellschaftlichen Ungehorsam, für Lebensintensität, Individualität, Anderssein und freie Lebensweise, aber auch Klugheit, Schönheit und Erotik, zum Tanz. Dazu zeigte er seine zwischen 1985 und 1992 entstandenen Bilder – Aquarelle wie **Spitzer Mädchenkopf** (1990) und **Plusterhexe** (1991), Temperas wie **Afrikanische Hexen** und **Trojanische Hexen** (beide 1991), Ölbilder wie **Furie** und **Aus dem Bild gehen** (beide 1990), **Rindenhexe** und **Türkisenhexen («Die Angst»)** (beide 1991) – und Installationen. Im Namen des Traktats «Der Hexenhammer. Malleus maleficarum» (1486) rechtfertigten Inquisitoren des mittelalterlichen Hexenwahns, mit anderen Schriften später weltliche Richter, Rassentheoretiker und Ideologen, deren Opfer von der vergewaltigten Seherin bis zur verbrannten Zigeunerin, vom gefolterten Bauernmädchen bis zur vergasteten Jüdin reichten, Verfolgung und Scheiterhaufen, Folter und Mord. Die Gemälde **Hexenhammer**, **Gefolterte** oder **Vergewaltigung** (alle 1991) bezeugten Schlüters Auseinandersetzung mit Stigmatisierung und Ausgrenzung quer durch die Menschheitsgeschichte ebenso wie die Ölbilder **Pogrom an Armeniern** (1987) und



der **Oktobersturm** (1989), der über **Die Einheitspartei** (1989) hinwegfegte. Jene äußeren Umstände in den 1980ern, die Praktiken der DDR-Chefinquisitoren und ihrer Erfüllungsgelhilfen und die persönliche Situation des sich **Selbst als Hölderlin** (1986) ins Bild setzenden, damals nicht selten eingeschränkt und abgedrängt agierenden Malers lieferten genügend Stoff zur Auseinandersetzung mit dem seelenverwandten Ketzertum der vergangenen Jahrhunderte.

Seit 1993 verbrachte Schlüter jährlich mehrere Wochen in Indien, etliche Skizzenbücher und «Rucksackpastelle» bringt er zurück, Ausgangspunkte für seine großformatigen Leinwände und *Mata-Nataraya*. *Hippies, Hindus, Hahnenkämpfe* (2000), eine Ausstellung, die vom Wechselspiel, Bezug, Ineinanderwirken zwischen Zeichnung und Malerei erzählt. Packpapier war auf den Inseln Bali und Kho Phangan der Zeichengrund für Schlüters **Cockfight**-Serie (1998). Er folgte den von Palme zu Palme balancierenden **Toddy Tappers** (2000) in die Baumgipfel, begleitete die Fischer an der Küste Westindiens und die Feldarbeiterinnen in Karnataka, wenn sie Käfern gleich durch die Reisfelder wateten, skizzierte immer wieder Wasserbüffel (**Buffalo**, 2000) in majestätischer Haltung, machte Pastellnotizen in Pushkar, Cochin, Varanasi oder zurückgezogen an einem Tempel im Dschungel von Hampi. Er malte den **Bajiman** (1999), der sich seine einfache Mahlzeit irgendwo am staubigen Straßenrand zubereitete, **Sonjali** (2000), ein madonnengleiches Mädchen inmitten des Marktgetümmels, zeichnete **Eine Gruppe Bhistis** (2000), die indischen Wasserträger und häufiger noch die Brunnenfrauen, Variationen des **Rasta-John** (2000), der Sadhus-Askese und Hippie-Kultur in sich einte. In Öl malte Schlüter **Moksha** (1998), die Befreiung, vielleicht Erlösung, als Motorradansammlung auf einem Acker, dahinter rot die Goa-Trance-Party, blau tangiert vom Chill-Out-Areal der Teefrauen (**Chaimamas**, 2000). Die Szenerie des Trance-Festes inspirierte ihn zu **Psychedelic Jungle (Der Tanz des Warans)** (1998). Und er sog mit **Yakshi** (1998) den Galeriebesucher förmlich in Raum und Szene, ließ auf dem tanzenden Grün von **Mata-Nataraya** (1999) die Masken schweben, verwandelte den Galerietunnel in einen flirrenden, psychedelischen Pfad (**Chailai Rudu**, 2000) und eine dunkle Kammer in die explosive Installation **Jalasakan** (Auf dem Wasser schlafend, 2000).

Medea (Jaqueline), 1991, und Hexenbemalung.



Performance zum Eröffnungsfest «Hexen und Hexen», Burgplatz vor dem ACC, 30. April 1992.



Chailai Rudu im Galerietunnel, 2000.



Flea Market II, 1996.



Mata-Nataraya, 1999, und Rucksackpastelle.

# PAUL KLEE (DE)

1992

Paul Klee – Weimarer Jahre 1921 – 25

23. Mai bis 26. Juni 1992

Co-Kurator: Norbert Meyn (Weimar)

Nach mehr als 60 Jahren waren Klees Werke wieder an seinem Wirkungsort Weimar zu sehen. Für Klee, selbst Einzelgänger der Moderne, lag im Eremitendasein, Atmosphärischen und Kontemplativen ein erstrebenswertes Zwischenreich. Zentrum einer aquarellierten Federzeichnung war die **Einsiedelei** (1925). Der Schwerkraft entronnen, dem Himmel nah, schwebte sie wie eine Insel voller Bäume, Felsen und der Kapelle oder Klausen eines Mönchs oder Gelehrten. Klees Verhältnis zum Übersinnlichen war ambivalent. 1920 erklärte er «Diesseitig bin ich gar nicht fassbar». Eine **Verzückte Priesterin** (1921), süffisant zu Papier gebracht, schien dies zu unterstreichen. Klees engelhafte Gestalten, allen voran «Angelus Novus», der Walter Benjamins melancholischem «Engel der Geschichte» gleicht, sind geistige Metamorphosen. Auf der Bleistiftzeichnung **Botschaft an das Proletariat** (1922) überbrachte ein Zwischenwesen in langem Gewand und mit großen Händen von oben her den Menschen eine Kunde. Ein **Seiltänzer** (1923) mit Hut, der über ein komplexes, heikel hohes, aber perfekt ausgeglichenes Liniengebilde schreitet, «wägt die Schwerkraft hüben und drüben». Mit seiner Balancierstange symbolisierte er die «äußerste Verwirklichung des Symbols des Kräftegleichgewichtes», aber auch Klees Kunst – einen Balanceakt zwischen der Darstellung des Realen und des Idealen. Trotz völliger Abstraktheit bebilderte das Aquarell **Scheidung abends, Diametralstufung aus Blauviolett und Gelborange** (1922) in elf horizontalen Farbabstufungen von dunklem Violett über wässriges Hellblau bis zu dunklem Gelb die Abenddämmerung mit Horizont und dünnem Lichtstreifen. Darüber liefen zwei Pfeile vertikal aufeinander zu, ohne sich zu treffen. Problemlos verzahnte Klee Musik und Malerei, ging wie im Aquarell **Architektur der Ebene**





(1923) oft von einer rechtwinkligen Gitterstruktur als Grundlage für das Moment der Wiederholung gleichartiger Motive aus und analysierte sichtbare «structurale Rhythmen». Mehrfach nahm der Profiviolinist Klee Referenzbegriffe aus der Musik in seine Werktitel auf, so auch in **Klassisch-dynamisches Scherzo «217»** (1923), das mit wundersamer Dame, Rüsseltier und äquilibristisch-mechanischen Einlagen Bezug nahm auf eine tanzbar-vitale, verspielt-scherzhafte Komposition voller Dynamik.

Die **Zeichnung zur Kampfszene des Seefahrers** (1923) rückte Figuren, Bühnenbild und spannende Handlung der komisch-fantastischen Oper «Der Seefahrer» ins Bild – der Seemann (und Heldentenor) hatte mit einer Lanze von einem Kahn aus die Seeungeheuer (ein Drachenterzett) zu bekämpfen. Klees Frau, die Pianistin Lily Stumpf, sah auf der braun aquarellierten Federzeichnung **Interieur mit einer Schreibenden (Lily)** (1924) so aus, als würde sie in deren Weimarer Wohnung auf der Schreibmaschine Klavier spielen. 1921 starb Klees Mutter, die schweizerische Sängerin Ida Marie Klee. Auf seiner **Zeichnung zur «Winterreise»** (1921), dem wohl bekanntesten, existenziellen menschlichen Schmerz in Wort und Ton fassenden Liederzyklus der Romantik von Franz Schubert und Wilhelm Müller, hielt eine Figur in Cape und Kapuze Andacht – einem Grabstein zugewandt. In Tusche skizzierte Klee **Fripouille in drei Positionen** (1923) – seine Katze Fritz, «ein wunderschönes Tier, graugestreift und riesengroß, abkömmlich einer Wildkatze, mit enormen grünen Augen und von ungewöhnlicher Intelligenz» (Lyonel Feininger). Klees täglicher Weg von der «Weimarer Riviera» Am Horn durch den Park an der Ilm ins Bauhaus mag ihn zur aquarellierten Federzeichnung **Landschaft mit dem Lustgarten** (1924) bewogen haben, auf der er Vogelperspektive und Frontalansichten kombinierte. Seine lebenslange Zwiesprache mit der Natur ließ immer wieder panoptische Parallelwelten mit Lust- und Zaubergärten und Schauplätzen botanischen Theaters entstehen. Wie in einem Tunnelblick verliefen Fluchtlinienbündel (ähnlich Hilfskonstruktionen für den Künstler) auf Wänden, Decke und Fußboden der **Zeichnung zur «Zimmerperspektive mit Einwohnern»** (1921) zentralperspektivisch in die Tiefe des Raumes. Das



Links: **Der große Kaiser, zum Kampf gerüstet**, 1921. || Rechts oben: **Scheidung abends**. **Diametralstufung aus Blauviolett und Gelborange**, 1922. || Rechts unten: Johannes Gross, Vorsitzender Kunstfest-Kuratorium Weimar, in der Ausstellung.

Raumempfinden wurde dynamisiert. Zu Flächen reduziert, geriet der dreidimensionale Raum in Fluss. Sechs Schattenfiguren geisterten herum, in die Flächen gedrückt, aus der sie nicht entkamen. Kommoden, Regale, Klavier und anderes Mobiliar waren nur in geometrischen Konturen erkennbar, einige Fußbodendielen durchstießen wie ein Sprungbrett die Stirnseite.

Klee blieb der Frontdienst während des 1. Weltkriegs erspart, stattdessen musste er Flugzeuge mit Tarnfarben bemalen. Seine Künstlerfreunde Franz Marc und August Macke fielen im Gefecht. Das in aquarellierter Ölfarbe gemalte abstrakte Blatt **Nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1919, 1923** (1923) reduzierte einen Luftangriff auf ein Boot zu bloßen Linien und geometrischen Gebilden. **Der große Kaiser, zum Kampf gerüstet** (1921) pflügte sich keulenschwingend durchs Land und ließ blutrote Erde hinter sich zurück – ein politischer Kommentar zum Wilhelminismus, dessen Nachwirkungen schwer auf der jungen Weimarer Republik lasteten. Im Juni 1922 fertigte Klee eine Karte für das **Laternenfest am Bauhaus 1922**, das als heiteres Zeremoniell zur Sonnenwende gefeiert wurde. **Die erhabene Seite** (1923), eine Karte zur Bauhaus-Ausstellung 1923, veranschaulichte die Maxime des Bauhaus-Manifests von 1919 «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau» mit einem tempelartigen, hohen Gebäude aus vielgestaltigen Formen. Klees **Bauchredner** (1921) bestand, abgesehen von dünnen Armen und Beinen und einem Kopf ohne Mund, lediglich aus einem durchsichtigen Bauch, gefüllt mit imaginären Biestern, die jene sonderbaren Geräusche und Stimmen symbolisierten, die über eine Öffnung aus seinem Unterleib zu tönen schienen, über deren Zuleitung aber offenbar auch neues Getier sich Zutritt verschaffte. Klees **Glasfiguren** (1923), eine zerbrechliche Ballerina und das nach ihrem Kleid schnappende, mechanische Federvieh, schienen frisch aus der Glasbläserei entflohen. Ein **Magnetischer Reagenzmesser für Frauen** (1921), ließ als absurde, feingliedrige Messeinrichtung mit Rädchen, Sensoren und einem länglichen Behältnis mit durchaus femininen Zügen offen, welche Nachweisreaktionen mit dem Instrumentarium auszuwerten wären. Ausgestellt waren außerdem die Bleistiftzeichnungen **Bildnisskizze Frau Pr.** (1924), **Hypokris – idealistisch** (1924) und **Bildnisskizze L** (1924).



Ausstellungssituation mit **Der Bauchredner**, 1921, und **Landschaft mit dem Lustgarten**, 1924.

Zeitungsausschnitt Thüringer Allgemeine, 26. Mai 1992.



Eröffnungsansprache Joachim Fest, Innenhof des ACC, 23. Mai 1992.

# MICHAEL LENHARDT (DE)

1992

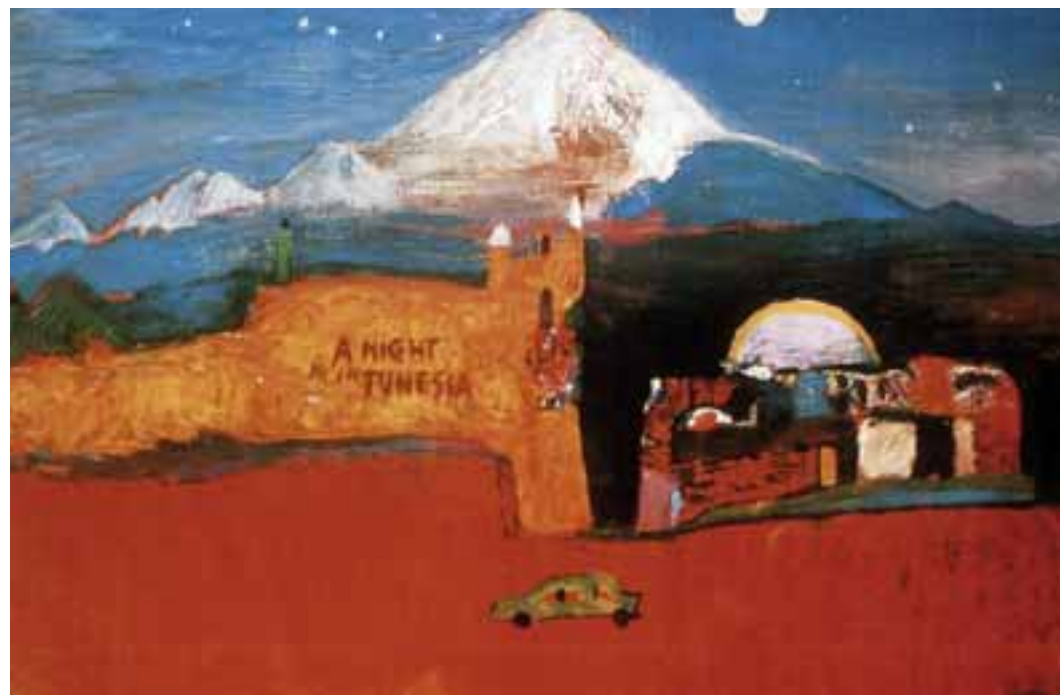
A Night in Tunisia

28. Juni bis 23. Juli 1992

«Paul Klee geht eine Treppe», war auf der Einladung zur Ausstellung *A Night in Tunisia*, die eine Art Reaktion auf die Schau des Bauhausmeisters zu sein schien, zu lesen, und dass Michael Lenhardt in der Schule «meist letzte Bank, Fensterreihe» saß – schon damals kein Mensch großer Gebärden und Worte. Sie überflüssig zu machen, Innezuhalten in der Hektik des Tages, Fragwürdigkeiten und dem Unerschlossenen im Erschlossenen Platz einzuräumen, Eindeutigkeiten aus dem Weg zu gehen, entsprach eher der poetischen Weltsicht des Träumers, Staunenden, Spielenden. Glasbilder wie **Frau mit Vogel auf der Schulter (sitzend) in einer Glasgondel** (1992) oder **Frau durch eine Glaswand kommend** (1992) und Glasskulpturen wie **Fool on the Hill** (1992) stellte er ins Zentrum seiner Ausstellung. Scheinbar zufällig wurden dafür Glasscherben, weggeworfen und unnützlich, wie man sie auf Müllplätzen findet, «verunglückte» Formen, in erholsamen Arbeitspausen absichtslos zu skurrilen Gebilden zusammengesetzt: Für Lenhardt eine neue Möglichkeit, mit sich und der Welt umzugehen. Gemälde wie **Aber wenn die Häuser** (1980), **Dame vor dem Fernseher** (1989) oder **Der Vulkanologe** (1992) verwandelten Dinge, Menschen und Landschaften, betrachtet durch das Lenhardtsche Prisma, ins atmosphärisch dichte, arabisch rätselhafte. Seinen **Abend in der fremden Stadt** (1992) verbringt er flanierend durchs Labyrinth hell erleuchteter, exotischer Straßenbasare – dahinter im Dämmerchein eine italienisch anmutende Kirchensilhouette. Das Licht und die Farben der Fremde liebte bereits Klee auf seiner Tunis-Reise 1914. Lenhardt komponierte sein Titelwerk, inspiriert von Dizzy Gillespies 1942er-Jazz-Standard *Night in Tunisia*, als nordafrikanische Nachtlandschaft mit Mond und schneebedecktem Gipfel hinter maurischem Gemäuer.



Ausstellungssituation mit Glasmosaiken und Glasskulpturen.



A Night in Tunisia, 1992.



# GARY GOODMAN (GB)

1993

I'm Not Down

10. April bis 10. Mai 1993

Gary Goodman malt, wie er selbst sagt, seit seiner Geburt. Tilda, neben Tin-Tin eine seiner beiden Töchter, kam mit einer chronischen, seltenen und bis vor kurzem tödlichen Leberkrankheit zur Welt – ihr Körper ist nicht in der Lage, den Glukosespiegel im Blut zu steuern. Seit Gary Goodman in der Stiftung CHILD für lebergeschädigte Kinder mitarbeitete und ein Projekt wie «Liver Aid» organisierte, um Geld zur Lebenshilfe und Forschung für diese Kinder aufzutreiben, trat sein Künstlerdasein in den Hintergrund. Immer wieder tauchte in seinen 24 Acrylgemälden das schelmische, manchmal verwirrte Gesicht von Tilda auf – ob als Schulmädchen oder schwebendes Engelsmonster. Sanfte, unschuldige Bestien berührten wie mysteriöse Vertraute und forderten auf, Freundschaft zu schließen, ihre wahren Züge hinter den maskierten Gesichtern zu erforschen. Gierige, gefräßige Teufel lehrten das Fürchten. Raue, leere Landschaften waren von klarer, fast kindlicher Einfachheit. Gary Goodman: «Alle gezeigten Arbeiten malte ich während sehr kurzer Zeit speziell für *I'm Not Down* als eine Art trotziges Statement, und gab dem Ganzen diesen Titel, einen meiner Lieblingssongs der Rockgruppe The Clash, weil ich mich in der damaligen, stark von persönlichen Belastungen gezeichneten Situation leicht hätte niedergeschlagen fühlen können, dies aber nicht zuließ. Positiv, farbenfroh und lebhaft – die Gemälde sollten als Ganzes gesehen werden, um hoffentlich zu sagen, ich würde die Zukunft als beängstigend und doch voller potenzieller Leuchtkraft empfinden.» Goodman nahm am Workshop «erSCHLOSSene Räume» (1993) teil, gestaltete Plattencover für die britische New-Wave-Band Fischer-Z, Bühnenbilder, Videoanimationen oder Poster wie das für den internationalen ACC-Musikworkshop «One Sky, One Rhythm» (1994).



## ULRIKE DORNIS (DE)

1993

.....  
Himmel und Erde | 28. Juli bis 19. August 1993

Die hydraulische Gesellschaft | 05. Oktober bis 17. November 1996

Architecture of Mind – Transfer (mit Jens Hanke) | 21. September bis 03. November 2002  
.....

In Klöstern und Kirchen Russlands hatte Ulrike Dornis die Ursprünge der Ikonenmalerei studiert, was für ihre Ölgemälde auf Sperrholz wie **Oranges Hotel**, **Die Stadt in der Wüste** und **Kreuzfahrer vor Akkon** (alle 1992) oder solche auf Ölpapier wie **Die Heiligen geh'n spazieren**, **Böse Gedanken** und **St. Georg** (alle 1993) bzw. Kompositionen auf Leinen wie **Schwertträger** und **Schild** (beide 1993), aber auch für das Litho-Kunstabuch **Die großen Göttinnen** (1992 – 1993), handgebunden für *Himmel und Erde* (1993), nicht ohne Einfluss war. Während der Beschäftigung mit religiöser Formensprache offenbarte sich ihr, dass die russische Ikonenmalerei in der Konstruktion der Figuren von ähnlicher Statik geprägt ist wie die altägyptische Malerei und Plastik, weswegen sie nach Kairo zog, um sich mit ägyptischer Mythologie zu befassen. Doch es kam anders: Das Wasser, jenes Elixier, das neben seinem Pendant – der Wüste – schon äußerlich die Kultur Ägyptens dominierte, bestimmte von nun an mit überwältigender Präsenz auch ihr Leben. Mitten im Moloch Kairo, in einer Zivilisation, deren Existenz von einer Hauptwasserader abhängt, wohnte Ulrike Dornis auf einem Hausboot. Über ein Jahr strömte das Wasser des Nil – Element, Symbol, Lebensmittel und kosmisches Gedächtnis – in ihr Empfinden und ließ den Stoff für *Die hydraulische Gesellschaft* (1996) entstehen. Sinnliche Reize und Erfahrungen mit dem Fluss, die Sammlung von Wasserdarstellungen alter Kulturen und viel Erzähltes flossen in die Bilder ein, bestimmten ihre Ordnung. In archaischen Darstellungen und Überlieferungen auf Leinwänden wie **Fischfänger**, **Der Transport der Weihrauchbäumchen**, **Sonden** und **Galeere** (alle 1995) oder **Weltenmeer**,





**Nord-Süd-Ost-West, Archa Noe, Furage** und **Quickborn** (alle 1996) untersuchte Dornis das Wasser, seine Linien, Wellen und ihre Darstellungsformen quer durch die Kulturkreise samt all ihrer Variationen und Verwandlungen. Die Welle wurde zum Ausgangssymbol, um das sich die Ausstellungsidee aufbaute. Eine ähnlich konzeptuelle, nun den gesamten Kunstraum vereinnehmende, raumübergreifende Rhythmisierung und Strukturierung, wenn auch unter dem Aspekt einer implementierten Zeitverschiebung, strebte Dornis in der Ausstellung *Architecture of Mind – Transfer* (2002) an, die sie mit Jens Hanke verwirklichte. Die handelte in Fläche und Raum von der Zeit und der Wahrnehmung von Veränderungen, sei es in der Realität oder Fantasie. Gleichzeitigkeit und Rhythmus korrespondierten mit einer künstlerischen Abwicklung, die sich auf die Raumfolge in der Galerie bezog. Große Wandzeichnungen auf deckenhohen, aneinander gehangenen Papierbahnen funktionierten als Be-, Ver- und Entkleidung des weißen Urzustands der Galerie, überdeckten, störten und verlängerten mit den auf ihnen abgebildeten Stahlkonstruktionen und Stadtlandschaften, die verwandt waren mit Leinwänden wie **Großer Grüner Bogen, Stützfeiler, Skyway Tollbridge** oder **Gasometer** (alle 2001), die Proportionen und den Rhythmus der Galerie: Ein raumgreifendes, vielgliedriges, undurchdringliches, optisches Verwirrspiel aus gemalten Transformationen, Stauchungen und Verzerrungen, aus Balken und Stützen, denen die Last fehlte, aus Konstruktionen, ineinander gestapelt, wiederholt, vervielfacht, parallel verschoben, verlor sich im Raum, in dem sich Zeiten und Illusionen vermischten und das Künstlerteam den Parallel-Mal-Schwung zum beherrschenden Emblem erhob. Welche Beziehung hat das Gegenüber, *Die andere Seite* – wie Alfred Kubin es nennt – zu unserem Leben? Simulation, Klon, Gegenentwurf, Parallelwelt – inwieweit können erfundene, im Geiste erschaffene und reale Welt verschmelzen? Die Surrealisten, Maurits Cornelis Escher, *Being John Malkovich*, *The Truman Show*, Haruki Murakamis *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt* und Stanislaw Lems Ijon Tichy, der auf seiner siebten Reise durchs All in mehrere Gravitationsstrudel mit Zeitschleifen gerät, erzählten wie Dornis und Hanke von der Nähe koexistierender Welten.

Nord-Süd-Ost-West und Strömung, beide 1996.



Die Stadt in der Wüste, Kreuzfahrer vor Aktion und Der Sand, alle 1992.



Ulrike Dornis/Jens Hanke: Architecture of Mind – Transfer: Ausstellungsansicht, 2002.



# WOLFGANG ZURBORN (DE)

1994

.....  
Im Labyrinth der Zeichen

07. Januar bis 03. Februar 1994  
.....

Die Ausstellung war eine Symbiose aus Arbeiten der späten 1980er und neuen Fotocollagen. Schauplätze der 15 Momentfotografien **Menschenbilder – Bildermenschen** (1986 – 93) waren Massenveranstaltungen unterschiedlicher Art wie der Kölner Karneval, Straßenfeste und Open-Air-Festivals, Anti-Atomkraft-Kundgebungen und Friedensdemonstrationen oder der Papstbesuch. Die Ereignisse ähnelten sich in verblüffender Weise, da sie alle dem Gesetz des Spektakels unterworfen waren. Scheinbar zufällig wirkten jene Augenblicke, in denen das Ephemere und Akzidentelle banaler Alltagsrealitäten fixiert wurde. Die Verflechtung und Austauschbarkeit allgegenwärtiger, medialer Bildzeichen im realen Leben wurden durch diese Aufnahmen deutlich gemacht. Erst dadurch würde es möglich, so Zurborn, zu einer komplexeren Wahrnehmung von Wirklichkeit zu gelangen, die hinter der Eindeutigkeit der Mythen der Bilderwelt zu verschwinden droht. Gleichwohl galt Zurborns Interesse dem Verhalten des Menschen in der Masse. Doch handelte es sich weniger um ein soziologisch motiviertes Interesse, denn dem Fotografen lag weniger am individuellen Schicksal als vielmehr am kollektiven Verhalten des Einzelnen. Acht Foto-Tableaus aus der Serie **Im Labyrinth der Zeichen** (1991 – 93), die sich aus jeweils drei querformatigen Farbfotografien übereinander zu Farbbild-Türmen mit fast stelenhaftem Charakter zusammensetzten, gestatteten Einblicke in ein Labyrinth mit fast bildkriminalistischem Grundgestus, in dem sich das Auge in bruchstückhaften



Ausschnitten typischer Großstadtsituationen zu verirren glaubte. Seine Collage-Tafeln, die wie Schutzschilde gegen aufgenötigte bedeutungsschwangere Inhalte wirkten, kommentierte Zurborn so: «Fragmente realer Alltagswelten füge ich so zu Bildcollagen zusammen, dass die Zeichen, Materialien, Flächen, Farben und Linien über die Grenzen der einzelnen Bildsegmente hinaus ihr eigenes Spiel beginnen. Starre Regeln würden dem Betrachter bei diesem Bilderrätsel die Lust verderben, seinen neugierig fragenden Blick tastend über die ganze Bildfläche gleiten zu lassen. Deswegen vermeide ich vereinfachende Ordnungsschemata, die eine eindeutige Interpretation ermöglichen könnten. Der Sinn des Rätsels besteht darin, dass es keine Auflösung gibt. Die ersehnte klare Bedeutung ist nicht erkennbar, die einem doch das wohlige Gefühl vermitteln würde, komplexe Zusammenhänge in einfachen Bildern begreifen und sich somit die Welt gefügig machen zu können. Starke Ausschnitte, Unschärfezonen, Betonung von Flächen und Materialien sind die Bildmittel, mit denen ich eigenwillige Räume schaffe, die sich in der Kombination zu Labyrinthen verketteten. Der Verlust der Orientierung im undurchschaubaren Zeichenwald unserer Konsum- und Mediengesellschaft kommt in diesen spürbar zum Ausdruck. (Was ist in diesen Bildern eigentlich real und was fiktiv, was ist natürlich und was konstruiert?) Diese Frage, die den Betrachter ständig begleitet, evoziert einerseits eine gesunde Skepsis gegenüber dem Wahrheitsgehalt dokumentarischer Fotografie, macht ihn andererseits aber auch resistent gegenüber den suggestiven Wirkungen von Bildern, die überwältigen wollen, indem sie gezielt nur Emotionen ansprechen.»

Nichts passte mehr zusammen. Bildstörung. Die heiligen Dogmen vieler selbstherrlicher, technikbesessener Bildermacher wurden auf erfrischende Weise gebrochen. Wolfgang Zurborn durchkreuzte die gewohnte Funktion der Bilder in unserer Gesellschaft, die in unentwegter Unterhaltung, Kaufanreizen und Ablenkung besteht. Das Suchen und Enträtseln in diesen Arbeiten vermochte es, einen unerwarteten Freiraum im Kopf und ein damit einhergehendes Befragen der eigenen Befindlichkeit zu schaffen – vielleicht eine Art Resistenz gegenüber der allgegenwärtigen Konsum- und Wunschtraumwelt?

o. Titel, Paris 1989, aus  
Menschenbilder – Bildermenschen, 1986 – 93.



o. Titel, Wackersdorf 1986, aus  
Menschenbilder – Bildermenschen, 1986 – 93.



Foto-Tableaus aus Im Labyrinth der Zeichen, 1991 – 93.

.....  
Arbeiten auf Papier und Handtücher | 05. bis 31. März 1994

Erfahrungsaustausch | 28. August bis 11. September 1998  
.....

Den Umgang mit «Überbleibseln» aus deutscher Geschichte, dem Unbeachteten, Vergessenen, Verworfenen oder Weggeworfenen, dem Gewöhnlichen – Postkarten, Schnipseln, Fotografien, Filmspulen, Textfragmenten – befragte Peter Bauer fünf Jahre nach der Wende in Werken, die besehen, erlauscht und begriffen werden konnten, und begegnete Menschen als Trägern von Geschichte und Geschichten.

Ausgangspunkt von Bauers polymateriellem Projekt **h.e. Knietsch** (1998) waren alte S/8-Schmalfilme aus den 1970/80ern in akkurat beschrifteten Plastikschachteln, gefunden 1995 unterm ACC-Dach: «Deren Titel, wie «Brigade X. Parteitag», «Auffindung der Pulle/Knietsch/Weimar», belustigten, weckten aber auch Interesse. Anscheinend von einem Amateurfilmer aufgenommen, zeigten sie unspektakulär z. B. Reiseaufnahmen im Harz, die Leipziger Messe, Brigadefeiern sowie drei Personen, unter denen sich offensichtlich auch der Filmer befand. Die Kamera streifte in einer Form von Nervosität und Nichtinhalten über Stadt und Land und Mensch, vor allem aber über Nebensächlichkeiten, die das innere Auge des Betrachters in die Richtung eines «Restes» lenkte (unwichtige Ecken einer Landschaft, Ränder von Straßen, Liegeengebliebenes u. a.). Damals beschloss ich, ein Publikum mit diesem Originalmaterial in Filmvorführungen zu konfrontieren, was mich anregte, nach darin auftretenden Akteuren zu forschen. Zwei von ihnen waren inzwischen verstorben und anonym begraben auf dem Weimarer Friedhof. Doch Herr Schuster aus Weimar lebte und war zu Interviews bereit, erzählte von Knietsch und dem Bier, der Kur, dem Böhme Karl-Heinz, den Fahnen, Demonstranten und der Kampfarbeit. Daraus entwickelte sich das Performancebuch **Knietschs Welt** (1998).





Den Galeriefloor dominierten audiovisuelle Modelle mit Geräuschen und Endlostextstücken wie **Geschichte einüben** (1997), **Vogelstimmen** (1997), **Jutta** (1997), **Kosmonautenwitz** (1993) und **Baummärkte** (1995), die visuellen Modelle **Sylvia** (1992) und **Landschaft** (1997), die manuell-visuellen Modelle **Vertrag** (1993), **Reise** (1997) und **Vor und hinter dem Firmament** (1997) und das kinetisch-audiovisuelle Modell **Die Tage werden länger** (1996). Bauer bot weder Überblick noch Geschichte, die man beruhigt zur Seite legen kann, sondern lieferte bruchstückhafte zusammengewerkelte Denkstätten und Erfahrungsräume als Schaustücke und Materialcollagen aus Erinnerungsresten und Gedankenfetzen. Die Rauminstallation **Erfahrungsaustausch** (1998) mit Diaprojektion und Projektionsapparat kehrte Erinnerungsmechanismen nach außen. Karl Marxens Chemnitzer Kopf erschien langsam auf einer Wandfläche und verschwand wieder, eine alte Madonnenholzfigur illustrierte Geschichtsträchtigkeit.

Ein zerlöcherter Lampenschirm produzierte ein Firmament auf den himmelblauen Wänden des Raumes **Planeta** (1997), akustisch zerschnitten von Schüssen und Granattreffern, wodurch das Sternenzelt ins Schwanken geriet, ein Universum aus Einschusslöchern imaginiert wurde. Kunstpflanze, steinernes Stühlchen und audiovisuelles Modell verstärkten die unsichere Wahrnehmungshaltung. Roter Stoff von **Fahnen** (1996 – 97) – unter Glas, auf Holz, teils mit Griff, zwischen Seile gespannt oder wie in **Gang** (1996) unter der Decke – wurde zum Träger raster- und klebebildartig aufgebrachter Kleinobjekte und flächiger «Verweisstücke». 49 collagierte Scherenschnitte in einer Mappe, platziert auf Tisch oder Wagen, machte **Bekannte und Unbekannte** (1997) für Bauer zum «Referenzmodell des andächtigen Arbeitens in einem stillen Raum» – ein Selbstbedienungsangebot für Einblicke der Besucher in die Welt der Namenlosen, denen **Ein unscharfes Bild** (s/w-Video, 1997), die **Augensammlung** (1996–97), die **Gummiabgüsse** (1997) und der Lichtkasten mit Spiegel **Du, das Mädchen und Adolf Hitler** (1997) weitere Perspektiven boten. Auf ausrangierten, metallenen Schultafeln, zu Leinwänden mutierten Geschirrhandtüchern und Reispapier hatte Bauer bereits 1994 weiße, schweigende Leere deponiert, von spinnwebfeinen, zerbrechlichen Gebilden in Balance und Atem gehalten.

**Gang**, in der Ausstellung «Alle Neunel», 1996.



**Erfahrungsaustausch**, 1998.



**Privatempfang**, 1998.

# RODDY BELL (NO)

1994

.....  
Faustische Sichten

02. bis 28. April 1994  
.....

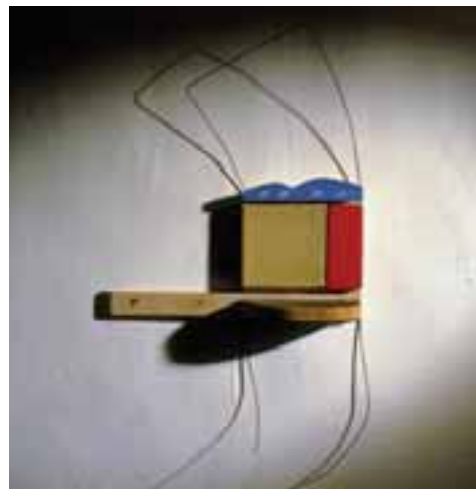
Im August 1993 ließ sich, an historischer und stiller Stätte, dem Weißen Saal des barocken Jagdschlusses Ettersburg, der in Oslo lebende, in Burma gebürtige Brite Roddy Bell zur Komposition eines beweglichen, grammophonartigen Klangapparates inspirieren, nachdem der Objektkünstler dem Weimarer Schrottplatz einen Besuch abgestattet hatte. Die von Bell im Saale gesammelten Staubkörnchen aus 250 Jahren Schlossgeschichte – darunter auch die Rußpartikel des unweiten Krematoriums vom ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald – sollten als «Soundtrack» die Klänge vergangener und vergessener Zeiten wieder zu Gehör bringen. Eine «Staubnadel» kratzte sich, angetrieben von einem Gummizug, der um einen Flaschenhals gewickelt und der wiederum an einem Stück Europalette fixiert war, rotierend durch den Staubkreis und wer wollte (und in jenen Weltminuten anwesend war), konnte für ein paar Sekunden Anna Amalias rauschende Kleider ebenso vernehmen wie die Anfeuerungs-schreie der Schüler des Lietz-Landerziehungsheimes bei Wettkämpfen, das Staub aufwirbelnde Stiefelknallen der Offiziere der Roten Armee und das Klappern der Pensionärsspazierstöcke nach dem Mauerbau.

Ein Jahr darauf findet Bell mehr Abfall – im Innenhof des ACC und im Studio «Rübenlabor», dem damaligen Künstleratelier des ACC: Spiegel, Kohlenstaub, Metallreste, eine ausrangierte, rosafarbene Tür. Und installiert damit, um sich der Idee des ewigen (Auf-)Strebens der menschlichen Natur zu nähern, seine Titelararbeit zur Ausstellung, den Apparat **Faustische Sichten** (1994). Spiegel, Kohlenschmutz und Gartenzäunchen am Boden bilden den Untergrund für die





aufwärts gerichteten dünnen Äste, die in tapferem Schwung den Raum erobern und bis zur Barockdecke hinauf wachsen. Zwei glühende Lämpchen an der Spitze, die über farbige Drähte von einer Batterie im Kohlebett gespeist werden, führen die Bewegung der Skulptur weiter ins Licht. Sie erobern die Unendlichkeit und sehen doch aus wie lächerliche Funzeln einer abgewrackten Lichterkette. Der absurde Balanceakt des Weltverbessers zwischen seelischer Größe und lächerlicher Verknöcherung beschreibt wohl am besten Bells künstlerische Sichtweise. Charakteristisch für die Lebenshaltung Fausts ist sein Streben nach Wissen über die Natur und die Kräfte des Universums. Bells künstlerischer Versuch, diese Kräfte zu begreifen, liest sich auch wie der Versuch, Goethes Haltung zum Faust zu interpretieren. Diese definiert Bell als Mischung aus der Bewunderung für sein geistiges Verlangen und der Unmöglichkeit und Absurdität seiner Suche (und natürlich seiner Arroganz). Bells **Instrument zur Wiedergewinnung der Maßlosigkeit des Mondlichtes** (1994) schien – im früheren Wohnhaus Goethes – einem «Faustischen Skizzenbuch» entlehnt. Hier konnte das Mondlicht, eine romantische Metapher, von einem Apparat eingefangen werden, der nicht mehr als ein improvisierter Aufbau eines mittelalterlichen Gelehrten sein konnte, der möglicherweise auch noch dem nächsten Versuch standhält – ein Objekt, dessen Absurdität Paul Klees 1992 im selben Raum gezeigten *Magnetischen Reagenzmesser für Frauen* in nichts nachstand. Mit Klebstoffpistole und Bohrmaschine – seinen klassischen Werkzeugen – setzte Bell in kunstvoller Puzzlearbeit weitere, filigranere Installationen aus Schrott und gefundenen, vorher nutzlosen Gegenständen zusammen zu Objekten zwischen Skulptur und Zeichnung, die er «Wand-Assemblagen» nannte. In der abstrakten Collage ging die frühere Identität dieser Gegenstände verloren, ihre Eigenart blieb jedoch erhalten. Die Kombination verschiedener Elemente kam ihrer Wiedergeburt in neuem Kontext gleich, hauchte ihnen neues Leben ein, wodurch selbst unansehnliche Materialien schön und gewählt erschienen. Klassische Proportionen bewohnten diese Arbeiten, Rhythmen wurden eingeladen und zum Kern einer poetischen Bildwelt. Metaphysiker Bell: «Ich glaube an die Einheit von Natur und Kunst.» Es sollte nicht sein letzter ACC-Auftritt sein.



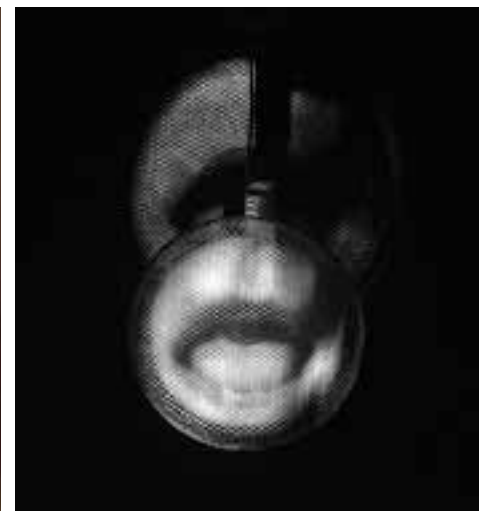
Nordic Interior I, 1990.



The White Hall, Neues Schloss Ettersburg. Workshop «erSCHLOSSene Räume», 1993.



The Angels of The Hours Clock. in der Ausstellung «Der rettende Engel», 1997.



The Long Silence (Detail), in der Ausstellung «An das Gerät!», 2009.

# JULIA BORNEFELD (DE)

# HARALD FRACKMANN (DE)

# RALF-RAINER ODENWALD (DE)

1994

.....  
Handzeichen | 30. April bis 27. Mai 1994 (nur Ralf-Rainer Odenwald)

Wahlverwandtschaften | 26. April bis 16. Juni 1996

Räume | 15. September bis 28. Oktober 2001 (nur Ralf-Rainer Odenwald)  
.....

Ausloten, was an Gegensätzlichem, an Berührungspunkten und an Verbundenheit innerhalb des künstlerischen Dreigestirns existiert, sich auf jenes artifizielle Beziehungsmuster zwischen Seelen- und Geistesverwandten einzulassen, direkte Konfrontation untereinander zu suchen, das waren die Intentionen der *Wahlverwandtschaften* im ACC. Auf dem Glatteis der Sympathie zueinander schätzte jeder der drei Künstler die Arbeit des anderen, die wünschenswerte Nähe einer von Atelier zu Atelier gefundenen Freundschaft, die gefühlte Berührung bis hin zum Staunen voreinander und den Mutwillen, im schönen und experimentellen Sinne aneinander zu geraten. Schwarze Sammelbehälter aus Stahl, Nessel und Kohlestaub, surreale Instrumente: Mit ihnen und Julia Bornefeld meisterte die Schau den Sprung ins Räumliche. Schwarz beschwor Unerhörtes, Unterbewusstes, Vergangenes, Unterirdisches herauf und doch war die Substanz dieser Schreckensgebilde ein filigraner, dünner Stoff von jener Unfarbe, die gern vom zweiten Bündnispartner aufgenommen wurde. Das war Harald Frackmann, dessen Schwarzmalereien wie in *Sinkend* (1996) und düstere Melancholien wie in *Tierrest* (1993–94) mit schwarzem Humor nicht selten hellere Zeichen zur Auflösung begegneten, unter ihnen jene *Aus der Sammlung eines Mädchens* (1995–96). «Ich bin fasziniert von der



faszinierenden Welt des Glücks.» Ein typischer Frackmann-Satz. Heiterkeit, die dann doch alles wieder zusammenhält, neben Morbidität. Frackmann ist Maler und Poet: «Die besten Bilder sind existenzielle Selbstzweifel.» Der poetische Blick, der über die Realität hinausgehen will, stilles Fragen und der Versuch, das auszugleichen, was aus der Bahn geraten ist, Balance zu halten, die Widersprüche zu ertragen, all das bestimmt sein Wirken, ob im Ausschnitt einer **Deponie** (1994), in den Zweiteilern **Tümpel** und **Landschaft ohne Sensation** (beide 1993), in **Bleiernes Blatt** (1996), der Collage in Öl auf Papier **Aus dunklen Notizen** (1993) oder auf den vier Collage-Blättern **Aus dem Zyklus Styx, letzte Reise** (1990–96). Malerei und Fotografie (mit den Augen eines Malers wohlgermerkt) standen parallel nebeneinander. Ihre Vermischung schuf die Collage. Auch Ralf-Rainer Odenwalds von der Seele gemalte Bilder wuchsen aus einem Urgrund, bevor sie Schicht um Schicht in altmeisterlicher Manier durch den Einsatz der Farben zum Leuchten gebracht und mit archaischen Formen bedeckt wurden. Odenwald ist ein Gärtner der Bildfläche. Gleich dem Gärtner des Bodens baute er Schichten auf und trug sie ab, feuchtete an, ging der Natur in seinen Ölbildern **Garten der Tochter** (1995), **Auf dem Wasser** (1995) oder **Die Nacht/Der Tag** (1995) entgegen. Dabei war er nur der Stein des Anstoßes, der dem Eigenwillen des Materials auf die Sprünge half, die Farbe ihrer eigentlichen Aufgabe überführte: «Ich versuche, alles zu tun, um ein Bild sich selbst werden zu lassen.» Motive wurden zugedickt durch andere Motive, Gefäße und pflanzliche Formen dominierten da, Schalen, Krüge, Gläser, Kästen. Nicht nur die heile Welt, sondern auch die krankende floss in diese Bilder ein, mit all den Brüchen, die der Mensch in seiner Gestörtheit durchmacht, aber auch mit einer **Unterweisung in Rücksicht** (1996) und der **Erprobung des Fortschritts** (1995). Das Bild war für ihn ein Geschichtswesen, das in Vergessenheit gerät. Gelang es, das Vorhandene zu steigern, wurde das Bild selbstständig, frei, Ruhe trat ein: «Mir gefällt die Vorstellung vom frei herumtreibenden Werk als Welt, die nach freiem Belieben wie eine Insel oder Brücke betreten werden kann – als ein (beliebter) Ort, als Station einer Reise, als etwas, das sein kann wie eine gute oder nützliche Erinnerung im Getümmel.»



Ralf-Rainer Odenwald: **Ohne Titel**, 1993, Spargel – Arttschocke, 1993, **Grenze des Leicht-Simm's**, 1993, 2 Tage im Jahr, 1993.

Julia Bornefeld: **Ohne Titel** (zweiteilig), 1996.  
Hinten: **Ohne Titel**, 1995 | Ralf-Rainer Odenwald: **Porkalla**, 1995.



Ralf-Rainer Odenwald: **Der Leib ist von allerlei**, 1995.  
Hinten: Julia Bornefeld: **Ohne Titel**, 1993.



# MARGARET HARRISON (GB)

1994

.....  
Perfumed Politics and Cosmetic Bodies

04. Juni bis 06. Juli 1994  
.....

Dunkle, waldgrüne Wände und Margaret Harrisons dramatisch angeleuchtete kleinformatige, goldgerahmte Aquarelle nebst zweier Diapositive waren einladend und bedrückend zugleich. Intimität traf auf Platzangst. Die komplexe und polemische Rauminstallation **Perfumed Politics and Cosmetic Bodies** (1993) vereinte Aspekte multinationaler Kulturpolitik, der Repräsentation der Geschlechter, der Konsumierung von Schönheit (als Wert und Ausdruck von Macht) und ihre Ausbeutung durch den westlichen Kolonialismus. Schönheitsideale, das Weibliche und die Vormachtstellung der Ersten Welt kollidierten. Harrison: «Du kannst die Dritte Welt in einem westlichen Parfüm riechen, in einem westlichen Cocktail schmecken, in einem westlichen Stoff fühlen und in einem westlichen Magazin sehen.» Beschleunigt vom bürgerlich-feministischen Bewusstsein der 1970er, war Harrison bewusst, dass jegliche Ästhetik in Wechselwirkung mit einem größeren sozialen System existiert, weswegen sie zielgerichtet für eine Gesellschaft agierte, «in der Kunst nicht abseits steht, sondern in die gesamte Struktur integriert sein kann.» Ihr Engagement für den politischen Aktivismus machte aus ihrer Arbeit eine Art kulturellen Aktivismus: Sie durchkreuzte herkömmliche ethnische Vorstellungen und jene der Rolle der Frau, um die kulturellen Werte, über die wir uns definieren, zu hinterfragen. Erstes und letztes Bild der Installation waren von hinten beleuchtete Farbdias. Das erste war eine Reproduktion von Edouard Manets bekanntem Gemälde *Bar in den Folies-Bergère*, einer detaillierten, formalen Studie der Rollen vom Betrachter und der Beobachteten, verankert in dem



unbeteiligten, aber schönen Gesicht eines Barmädchens, das – leer, aber verführerisch – auf den Betrachter starrt. Der nahezu bildfüllende Spiegel hinter ihr reflektiert die glamouröse Einrichtung des Nachtclubs – und in der oberen Ecke den männlichen Betrachter: Die Frau als schönes Objekt, das dazu da ist, vom Mann konsumiert zu werden. Das den Zyklus abschließende Bild, dessen kompositorische Übereinstimmung mit Manets Barmädchen kaum zufällig sein konnte, war das Lichtbild eines jungen Mädchens hinter einem gespiegelten Kosmetik-Ladentisch. Auf Variationen jenes Gemäldes – viele der Aquarelle im Stil von Modeillustrationen – wiederholte sich der leere Blick des Barmädchens in anderen Gesichtern. Oft waren die Verkäuferinnen Farbige, deren ethnische Abstammung «neutralisiert», oder, weniger euphemistisch, weiß gemacht schien. Harrison nutzte die Tradition des Aquarells, das, obwohl Turner oder Constable damit berühmt wurden, nicht selten als ein für Frauen angemessenes Medium angesehen wird, weil sie beabsichtigte, «den Blick vom idealisierten Bild der Werbung in der Schönheitsindustrie zu einem realistischen Bild von Frauen verschiedenen Alters, verschiedener Abstammung und Klassenzugehörigkeit zu lenken.» «Ich wählte Kosmetik- und Parfümstände, Orte in Kaufhäusern, an denen wir «einkaufen bis wir fallen». Sie waren eine Art Prüfstein, um unseren Blick für Konsum, Leidenschaft, Fantasie, Schönheit und Realität neu auszurichten. (...) Edouard Manets Gemälde warf vor hundert Jahren Fragen über «moderne Frauen» in einer sich verändernden Gesellschaft auf, deren Werte (...) von der reinen Anwesenheit einer Frau herausgefordert wurden, die an einer Bar, die geistige Getränke anbot, bediente. Indem ich den Blick auf Frauen richtete, die tatsächlich Kosmetikartikel verkauften, hoffte ich zu zeigen, dass ihre tatsächliche Präsenz eine gesellschaftliche Rolle spielt, wenn es um die Ablehnung von Machtlosigkeit und Schikanie geht. Schließlich hatte das englische Mädchen in Manets Gemälde eine Verschiebung von Verhältnissen initiiert, und das gab mir Hoffnung, dass kulturelle Verhaltensweisen von Frauen ein Schlüssel für Veränderungen sind, um den Bann zu brechen.» Parallel fand in Kooperation mit der ACC Galerie Weimar im Leipziger Frauenkultur e.V. Margaret Harrisons Ausstellung *Romantic Love, Part I – Marilyn Monroe* statt.

Perfumed Politics and Cosmetic Bodies, 1993.



Perfumed Politics and Cosmetic Bodies, 1993.



Romantic Love, Part I – Marilyn Monroe. (Installation, Detail), 1994.



Perfumed Politics and Cosmetic Bodies, 1993.

# CINDY SHERMAN (US)

1994

.....  
Cindy Sherman

07. Juli bis 21. August 1994  
.....

Cindy Sherman praktizierte ihr immer einsames Spiel mit der eigenen und der jeweils angeeigneten, geborgten Identität, in konsequenter Personalunion als Autorin, Regisseurin und Hauptdarstellerin ihrer inszenierten Photographien. In sieben ihrer Schwarzweiß-Filmstereotypen, den **Untitled Filmstills** (1977–80), verkörperte sie motivisch aus der Populärkultur, aus Film, Fernsehen oder Werbung inspirierte, zu Klischees gewordene Frauenrollen. Wie in echten Hitchcockfilmen zeigten sie die Spannung der dargestellten Charaktere und deren Angstgefühle. Sherman reproduzierte von den Medien bereits vorher für uns reproduzierte Bilder, in denen sie meist eine junge Frau spielte, die nervös und passiv darauf wartete, dass etwas passieren würde. Sie schien konfus, die Geschehnisse nicht unter ihrer Kontrolle zu haben. Die Frauen in diesen Bildern schienen uns bekannt, ihre Posen – vertraut und typisch – entzogen sich dennoch jeglicher Definition. Die Filmstills blieben befremdlich, unbequem, erzeugten ein Unbehagen, das nicht erklärbar war, vielleicht gerade weil sie so stereotypisch waren. Sie stellte ihre Charaktere so verwirrt und frustriert über das tägliche Rollenspiel in der Gesellschaft dar, wie sie selbst war.

Cindy Shermans erste Farbbilder von 1980 setzten diese Serie fort. Beide hier dargestellten Situationen spielten in den 1960ern. Auch diesen **Rearscreen Projections** (Rückwandprojektionen, 1980) blieb die spannungsgeladene Atmosphäre, die das Gefühl wachrief, dass noch etwas passieren würde, eigen. Cindy Sherman schien sich mehr auf die Gefühle ihrer Charaktere





als auf deren Umgebung zu konzentrieren. Die Arbeiten wirkten persönlicher. Sie erforschte, wenn auch oberflächlich, das Selbst der Personen, die sie darstellte. Zudem brachte sie die Außenwelt ins Studio, arbeitete mit Hintergrundprojektionen, war nicht mehr auf reale Settings angewiesen und konnte sich ganz und gar ihren imaginären Rollenmodellen widmen.

In ihren **Disasters and Fairy Tales** (Katastrophen und Märchen, 1985–89) inszenierte Sherman Schreckensvisionen, die oft kryptisch auf eine grausame Aktion deuteten. Sherman stellte Frauen dar, denen ein Hauch von Wahnsinn anhaftete. Ihre Charaktere waren nicht mehr passiv, sondern aggressiv und feindlich. Diese sechs zunehmend unrealistischen Motive entsprangen ganz der Fantasie der Künstlerin, die in die Tiefen ihres Unterbewusstseins vorzudringen versuchte, wie in Bild #165, auf dem eine Märchenfigur, weder männlich noch weiblich, schüchtern und ängstlich im Wald steht. Eigentlich harmlos, hat diese Fantasieschöpfung doch eine seltsame Spannung. In Shermans Katastrophenbildern sieht man nur noch Tod, Verwesung, Zerstörung und verlassene Szenen – sie war dem Schrecklichsten in sich selbst begegnet, und dem Schrecklichsten in der amerikanischen Kultur: Verbrauch, Reste, Müll.

In drei **History Portraits** (1988–90) aus der vierten Serie von ihr ausgestellt Bilder hinterfragte Sherman die Rolle der Porträtmalerei alter Meister und die gängigen Ansichten, dass Porträts Menschen so darstellen, wie sie wirklich sind, und dass man vom Äußeren des Menschen auf seinen Charakter schließen kann. Sie sagte, dass Bilder alter Meister sie immer ein bisschen eingeschüchtert haben. Stereotypen, die zum Beispiel in der Renaissance vorherrschten, lassen sich durchaus mit solchen des 20. Jahrhunderts vergleichen. Sherman deutete an, dass die porträtierten Personen immer anders dargestellt wurden, als sie waren, dass sie verkleidet wurden, um den Wünschen des Auftraggebers des jeweiligen Gemäldes gerecht zu werden. Die Benutzung von Referenzen aus der Kunstgeschichte illustrierte nicht nur den großen Einfluss, sondern auch den historischen Kontext, den alte Kunst und ihre Wahrnehmung auf die Gegenwart hat und dass sich zeitgenössische Kunst immer auch am geschichtlichen Rahmen orientiert.



Untitled #156, 1985, Untitled #170, 1987.



Untitled #182, 1987, Untitled #31A, 1979.



Untitled #141, 1985, Untitled #165, 1986, Untitled #77, 1980.



Untitled #171, 1987, Untitled #165, 1986, Untitled #162, 1986.

# TOM FECHT (DE)

1994

Kaltes Bett

01. bis 23. Oktober 1994

Fragmente von Tom Fechts 1992 begonnenem, quer durch Europa angesiedeltem Langzeitprojekt «Denkraum – Namen und Steine» – großformatige Reispapierarbeiten (so genannte Milch- oder Steinhäute), Susanne Trappmanns Fotografien bisheriger Stationen von Installationen des Projekts im öffentlichen Raum (seit der documenta IX) und die Titelinstallation **Kaltes Bett** (1993) – bildeten das Gerüst der Ausstellung, die sich mit Sexualität und verletzter Liebe, verletzt in der Regel durch den frühen Tod des Partners, auseinandersetzte. Fragmentartig entstand ein Bezug zwischen den durch AIDS aus dem Leben gerissenen Menschen, deren Isolation und Einsamkeit wie auch der Ignoranz oder Aufnahmebereitschaft der Öffentlichkeit gegenüber dem Tabuthema und dessen künstlerischer Verarbeitung, die ein Angebot zu Verantwortung und Toleranz war. Ein kaltes, eisernes Bett empfing den Betrachter – darauf schwergewichtige, teils von jahrhundertelanger Abnutzung gezeichnete Pflastersteine aus Granit und Basalt, auf deren Kopfseiten die Namen an AIDS gestorbener Menschen eingearbeitet waren. Kein Stein glich dem anderen, wie auch kein Mensch dem anderen gleicht. Fecht kannte die Geschichte jedes benannten Toten – des Säuglings, Handwerkers oder Rocksängers. «Wie oft habe ich vor deren Betten gestanden und musste zusehen, wie Menschen darin starben.» Um den längst öffentlich gewordenen Körper des Einzelnen ging es ebenso in den **Milchhäuten**, die aus den Grundnahrungsmitteln Reis (Reispapier) und Milch (Kasein) sowie Schellack bestanden, einem traditionellen Fixiermittel der Archäologie. Milch war hier aber nicht nur Malmittel, sondern auch Metapher für Leben und Geburt. Die ersten Milchhäute waren biografische Schweißtücher über junge drogenabhängige Frauen und Mütter, die der Künstler während ihrer Schwanger-





schaft kennenlernte, die aber noch vor der Geburt an AIDS verstarben. Später sollte ein «Atlas der Körperarchitektur» aufzeigen, welchen Identitätsverlust allein das ausgefallene einzelne Körperteil für den Menschen haben kann. Dass Fechts «Denkraum» aus Pflastersteinen, einem archaischen Straßenbaustoff, bestand, verband ihn mit seinen fotografischen Studien zu Körperarchitektur, die sich u. a. mit der «Begehrbarkeit» von Haut befassten. Die Milchhäute waren in diesem Zusammenhang ein transformatorisches Element, «die Verwesung des Fleisches an die Haltbarkeit der Steine koppelnd.» (Dietmar Kamper) Pflaster hat wortgeschichtlich zwei Bedeutungen, als Heilpflaster und als Fußboden. Das Wort wurde früh entlehnt aus *émplastrum* (Wunderpflaster) und dann übertragen zu «Bindemittel für den Steinbau». Eine Woche nach Ausstellungsende wurden durch Tom Fecht – in Zusammenarbeit mit der AIDS-Hilfe Weimar – im Fußgängerbereich der zentralen Weimarer Schillerstraße und damit unausweichlich – 15 «Namens-Steine» zur gepflasterten Installation **Dreizeiler für Weimar** (1994) in öffentliches Straßenland eingelassen, in den Boulevardgrund «geschrieben», um «den Tod wieder in die Stadt zu holen». Die unspektakuläre Konfrontation der AIDS-Problematik mit dem Alltagsleben auf der Straße forderte Anteilnahme und Solidarität und ermöglichte persönliche wie kollektive Erinnerung an die Verstorbenen. Das sich mit jeder neuen Station verändernde Projekt, das ständig durch neue Namen AIDS-Verstorbener ergänzt wird, bezeichnet Fecht auch als «*Mémoire nomade*», als nomadisierendes Gedächtnis.

Einen weiteren globalen Themenansatz, jenen um den Rohstoff Wasser, bildete Tom Fechts Installation **Equilibrium – Sieben Versuche zur Schwerkraft** (2008) in der ACC-Ausstellung «UNSTERN. SINISTRE. DISASTRO.»: Das interaktive Porträt-Projekt **The Water Line** (2007) lud dabei zu einem Glas frischem Leitungswasser ein. Wie das Glas auch gehalten wurde, die Schwerkraftlinie des Wassers blieb immer gleich und verwies über örtliche und persönliche Grenzen hinaus auf einen weltweiten Horizont. Der Zugang zu Trinkwasser ist ein Hauptrisiko für bewaffnete Konflikte der Zukunft. Das Projekt wurde als Vorschlag an das Nobel-Komitee Stockholm entwickelt, das sich zunehmend in der Prävention bewaffneter Konflikte engagiert.



Milchhäute, 1994.



Milchhäute, 1994.



Lit Froid / Kaltes Bett, 1993.



Dreizeiler für Weimar, Schillerstraße, 30. November 1994.

# UWE KOWSKI (DE)

1995

.....  
Panopticon

17. Februar bis 17. April 1995  
.....

Uwe Kowskis Kompositionen wirken abstrakt, aber auch präzise geplant, spontan, aber auch bestimmt, feingliedrig, vielschichtig, dicht, üppig, komplex, aber nicht ohne Alternative fürs Auge, sich im assoziativen Orientierungslauf durch das System der Zeichen, Linien und Farbläufe zu navigieren, detailreiche Elemente zu verknüpfen, um vielleicht «etwas von dem Fremden, Unbekannten, das uns so beunruhigt» (Uwe Kowski) zu entdecken. «Kowski versteht Malerei als Option der Veränderung und Mehrdeutigkeit. Er malt nicht, um Dinge festzuhalten oder eindeutige Aussagen zu machen, sondern um dem Betrachter die Möglichkeit der permanenten Veränderung, der potenziellen Verwandlung und spielerischen Doppeldeutigkeit vor Augen zu führen.» (Nils Ohlsen) Genoss «Panopticon» einen Sonderstatus in Kowskis Œuvre? Unproportioniert und doch der menschlichen Anatomie entlehnt, platzierte der Leipziger (jetzt Berliner) Maler, Zeichner und Bildhauer Köpfe, Beine, Leiber und zunächst seltsam anmutende Wucherungen, körperliche Unmöglichkeiten, die menschlichen Ursprung erahnen, jedoch nur noch einen von der Natur so nicht vorgegebenen Torso übrig ließen, in Kohle gezeichnet oder als in Holz gehauene Objekte **Trophäe III** (1995) und **Arm** (1994) auf Rollwagen, Tische und Hohlböcke. Die Skulptur eines Kopfes wurde – in Erinnerung an einen Besuch der Gemächer des Dichterstürzen während Kowskis Kindheit – als «Oberhaupt» der Klassikerstadt zum Ordnungsspeicher, als **Goethes Kinderzimmer** (1994). Neben dieser künstlerisch-physischen Sezierung und Zerstückelung in vereinfachte menschliche Gebilde und nur begrenzt handlungsfähige, doch vermeintlich mit Leben erfüllte Fragmente, kam ein anderer Aspekt in Kowskis neuesten Werken zum Tragen: Mit der vor zwei Jahrhunderten von Jeremy Bentham entworfenen



panoptischen Anlage entstand ein unerbittliches und wohldurchdachtes Gehäuse zur perfekten Einsperrung, ein Laboratorium der Macht, das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus. Der 1984 verstorbene Pariser Philosoph Michel Foucault beschrieb in seinem Buch *Überwachen und Strafen* die Disziplinierung zu Zeiten der Pest Ende des 17. Jahrhunderts und Methoden der perfekten Machtausübung anhand von Disziplinierungsmodellen und Ordnungssystemen für Gefängnisse, Kasernen, Schulen und Krankenhäuser. Zunächst von ästhetischen Erwägungen der im Buch abgebildeten Baupläne, Grund- und Aufrisse von Gefängnissen inspiriert, aber auch um die ihn beschäftigenden Fragen des «Gefangenseins», «Kontrolliertwerdens», «Isoliertlebens», der Handlungsunfähigkeit und Lähmung von einem anderen als seinem künstlerischen Standpunkt aus zu durchleuchten, begann Kowski bald, sich für die Hintergründe der panoptischen Anlage zu interessieren. Durch permanente Sichtbarkeit und damit Kontrollmöglichkeit über das Individuum und seine Isolierung in Parzellen «sichert» es das automatische Funktionieren der Macht ohne die früher angewandte körperliche Züchtigung. «Sein Prinzip ist bekannt: an der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; in der Mitte ein Turm, der von breiten Fenstern durchbrochen ist, welche sich nach der Innenseite des Ringes öffnen; das Ringgebäude ist in Zellen unterteilt, von denen jede durch die gesamte Tiefe des Gebäudes reicht; sie haben jeweils zwei Fenster, eines nach innen, das auf die Fenster des Turms gerichtet ist, und eines nach außen, so dass die Zelle auf beiden Seiten von Licht durchdrungen wird. Es genügt demnach, einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jeder Zelle einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen. Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und vollkommen sichtbar. (...) Im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.» Eine einfache architektonische Idee wird zur Machtmaschine, die schon optisch das Machtverhältnis deutlich macht. Außer der Geometrie und der Architektur braucht es keines physischen Instruments, um direkt auf die Individuen einzuwirken.



Arm, 1994, Kugel, 1994, Panopticon, 1995.



Garten, 1994.



Panopticon, 1995, Trophäe III, 1995, Panopticon, 1995.



## SATI ZECH (DE)

1995

Kindergeschichten

21. April bis 13. Juni 1995

Sati Zechs vom Schichten, Reißen, Kleistern und Nähen angenehm zerfledderten Werke zwischen Gemälde, Zeichnung und Skulptur lassen umkämpfte Form, widerrufene Farbgebung erahnen. Ihre Kindheit, deren Wichtigkeit und Verlust wie auch die optischen und haptischen Eindrücke, die sie hinterließ, materialisierten sich in Sati Zechs Collagen, Fotografien und kleinen plastischen Wachsarbeiten. Stück um Stück holte sie das hervor, was gemeinhin verdrängt oder vergessen wird, gab dem **Suppe löffeln** (1994) wieder Farbe und Kontur, Zartes fand sich neben Deftigem, Subtiles neben Monströsem, **Kuhfüße** (1995) neben Pferdemaulern. Die Erinnerung war nicht bunt, sondern schlicht, schwarz oder grau. Hier und da mischte sich wie beim **Radio** (1995) ein leuchtendes Rot in die aus Papierfetzen, fragil und verletzlich, gegen eine Bildfestigkeit verleimten, überklebten, zerrissenen, zerstörten, bemalten, zerkratzen und gegen die Geschlossenheit einer künstlerisch formulierten Begrifflichkeit konzipierten Arbeiten. Auch der von der Decke baumelnde **Brummer** (1995) nahm sich in seinem Tiefrot wie ein Signal aus. Was war mit dem Traum, die Kindheit zu verlassen – wegzufiegen, um erwachsen zu werden? Sati Zech schöpfte für ihre Symbolwelt aus einem einfachen, alltäglichen Vorrat: Tasche, Kamm, Strapse, Euter, Korsett, Büstenhalter, Kreisel, Tisch, Handtasche. Gleichwohl erinnerten die Referenzen in ihrer Spontaneität an Urmuster und kindliches Erleben, «reflektierten das Werden der Dinge aus dem Schatten der Projektion ihrer Erinnerungen und ursprünglichen Erfahrungen. Das Schrundige, Zerrissene und Zerstückelte ihrer Papierreliefs und Plastiken verdeutlichte den Prozess dieses Werdens, seine materielle Gewalt und erhielt den Dingen einen offenen und abgeschlossenen Status.» (Wolfgang Siano)



Brummer, 1995.



Links: Schwanz, Radio, Brummer, alle 1995.  
Rechts: Euter, 1995, Lederhose, 1988.

# WILLIAM WEGMAN (US)

1995

.....  
Weimar den Weimaranern | 18. Juni bis 27. August 1995

The Return of the Weimaraner | 10. Juli bis 22. August 1999  
.....

Bevor William Wegman seinen ersten Hund Man Ray für 35 Dollar erwarb, musste er das Wort Weimaraner noch im Lexikon nachschlagen. Seit eine Münze entschied, dass es ein Weimaraner sein sollte, hat er Man Ray und seine Nachfolgerinnen Fay Ray und Batty unsterblich gemacht und zwang jeden Kunstkritiker in Amerika, zu lernen, wie man Weimaraner buchstabiert. Die Ausstellung zeigte 23 Einzelpolaroids, Diptychen und Triptychen von 1994 – 95, Porträts und andere ausgefallene Inszenierungen, in denen die temperamentvollen Hunde Fay Ray und Batty, Chundo und Crookie, teils als Menschen verkleidet in Szene gesetzt und seit Neuestem auch mit menschlichen Armen und Beinen «bestückt» den Charakter der Bilder bestimmten. Die Ausstellung war Wegmans vor kurzem verstorbener Weimaraner-Hündin Fay Ray gewidmet. Sie spielte eine der Hauptrollen im vorgeführten Wegman-Film **The Hardly Boys in Hardly Gold** (1995), in dem die beiden krimi- und technikinteressierten «Boys» einen Betrug um ein Bergwerk aufdecken.

«Polaroidfotografie ist etwas Simples, auch wenn sie glatt und raffiniert aussieht. Die Kamera ist nicht so flexibel, sie kann nicht viele Sachen einfangen, das Szenario ist fast wie eine altmodische Zauberbühne, alles von vorn, die Kamera ist groß, bewegt sich weder hoch noch runter oder zur Seite. Das ist eine kleine Bühne, wie ein Vaudeville, ein Zirkus, in dem die Hunde sind», meinte Wegman.

In geduldiger Teamarbeit entstanden die Unikate als scheinbar kitschige Parodien auf die stereotype Welt des Menschen mit einer Kamera, die es weltweit nur fünfmal gibt und die 51 x 61 cm große Hochformate produziert. Wegman brachte die Fotomodels mit den Schlappohren



und feuchten Nasen, den «sexy Beinen und sinnlichen Augen» dazu, in ausdauerndem Schweigen und den unterschiedlichsten Verkleidungen zu posieren und erstarren, ihre Kostümnummern zu spielen, in geblümete Schürzenkleider zu schlüpfen, sich gegenseitig den Rücken zu kratzen, grüne Schwimfflossen überstülpen oder mit Mehl einstauben zu lassen, ohne dass die teils lächerlich bis skurril herausgeputzten Wesen ihre fast menschliche Würde verloren hätten. Ausgestellt waren «Charaktere» wie die **Legends** (1994), drei in Bademäntel gehüllte Golfspieler, eine grübelnde Künstlerin im Lehnstuhl, **Artist Contemplating** (1994), der Schnellimbissverkäufer mit Strickjacke, **Jimmies** (1994), der Tankstellenwart im Blaumann, **Regular** (1994), die Mäde in **Maid and Maiden** (1994) vor Alpenpanorama oder der Tierpräparator **Taxidermist** (1994) vor seinen ausgestopften Meisterwerken.

Zu den eher formalen, elementaren Motiven ohne Requisiten, wie einem Hund auf einer Kiste, zählten das Diptychon jenes Weimaraners, der vom weißen Würfel oder auch **Cliff** (Kliff, 1994) hinab in die Tiefen eines benachbarten, leeren Polaroids schaute, das Triptychon **Catapillar** (1994) mit einem raupenartigen Viel- statt Vierbeiner im gelben Blümchenumhang, **Filter** (1994), ein Hund in einem Kleid mit der Anmutung einer Kaffeefiltertüte, ein halb von einem grünen Vorhang verdeckt in die Kamera starrender Kanide in **Curtain** (1994) oder das von mehreren Schichten Gaze im ewigen Eis eingeschlossene Hundepaar in **Ice Age** (1995). Mit dem Ruf der Wildnis, **Call of the Wild** (1994), ging's im Trio angesichts des Sonnenuntergangs und dann sogar im Quartett auf felsigen Klippen mit Weltblick, **World View** (1994), zurück zur Natur. Auch das Baby der Wegmans fehlte nicht – zwischen zwei Weimaranern hatte **Atlas** (1994) es sich bequem gemacht. Wie es zu dem Namen kam? «Als wir die Ultraschallaufnahmen machten, stand unten in der Ecke des Fotos das Wort «Atlas». Wahrscheinlich ist das die Film-Entwicklungsfirma.» Am Vortage der Ausstellungseröffnung wurden anlässlich der 3. Weimarer Weimaraner-Hundezuchtschau auf dem Gelände der Schöndorfer Hundeschule «Passion» der schönste Rüde und die schönste Hündin vom Deutschen Weimaraner Klub mit dem Großherzog-Carl-August-Pokal geehrt. Derart viele Weimaraner hatte auch der Burgplatz nie gesehen.

Oberbürgermeister Dr. Volkhardt Germer und Bürger der Stadt Weimar bei William Wegmans Autogrammrunde anlässlich der Ausstellungseröffnung «Weimar den Weimaranern» am 18. Juni 1995.



World View, 1994.



Outfit, Interior with Photo, Legends, Table Figures, alle 1994.



# NADINE RENNERT (DE)

1995

.....  
Der innere Raum

08. September bis 15. Oktober 1995  
.....

Faltenwerfende, semantisch aufgeladene Textilobjekte, wie der **Kleine Deckenrock** (1994) oder das 180 cm hohe, zentrale Objekt **Grüner Rock** (1993), wurden in Nadine Rennerts erster Einzelausstellung begleitet von einer Reihe aus weichem Lumpenfilz bestehender, verletzlicher, organähnlicher Objekte. Nadine Rennert verwendete Stoffe wie Vlies, Wolle, Leder, Fell oder Flaum. Mit der Art des verwendeten Materials und den sich daraus ergebenden formalen Möglichkeiten spielte sie auf einer Klaviatur von Assoziationsfeldern. Zu den vielfach menschlichen Bekleidungsstücken entlehnten Arbeiten gehörte eine Serie von 19 an einer Wand aufgereihten, überdimensionalen Stoffkragen. Auch hier wurde über die sinnliche Ebene des Sehens und Tastens eine suggestive, gedankliche Auseinandersetzung möglich, ohne dass eindeutige Festschreibungen, absehbare Handlungen, einlesbare Erzählungen erkennbar waren – eher ungewisse Andeutungen, vage Ahnungen, die die Betrachtenden eigene Geschichten entwerfen ließen, um sie mit sich selbst fortzuerzählen. Nadine Rennert: «Meine früheren Arbeiten waren abstrakt und lehrten mich die Bedeutung der Seele einer Arbeit. So lernte ich, nicht nur Wert auf die reine Anatomie zu legen. Ich erkunde die Möglichkeiten von Körpern. Ich fange immer mit der Seele meines Themas an.» Der innere Raum war auch ein konstruierter Schutzraum, eine der sicheren Situationen, die Dazugehören oder Allein- und Ausgestoßensein verkörpern: «Wenn wir sie aber untersuchen, sind sie oft illusorisch. Unsere Illusionen fallen in sich zusammen, und wir sind wieder nackt.» Nadine Rennerts Objekte bilden eine absurde Verlängerung der Alltäglichkeit ab. «Wer die Poesie dieser Überschreitung auf sich wirken lässt, wird bald auch in seiner gewohnten Umgebung für das Irrationale sensibel.» (Eugen Blume)



# LIZ BACHHUBER (US / DE) MONICA ROSS (GB)

1996

Housecall – Hausbesuch

23. Februar bis 14. April 1996

Monica Ross' metaphorisches Wandeln zwischen Zeiten und Räumen glich einer «zeitlosen, virtuellen Werkstatt» aus Video-, Licht- und Diaprojektionen. Langsam tastete sie sich an den vorhandenen Bau, seine Architektur, die Geräuschkulisse, Lichtverhältnisse und Dimensionen heran und erlebte seine Veränderung vom leeren Wohnraum zur ACC Galerie. Ihre Werkweise, eine Mischung aus ordinärer Erkundung (lesen, schreiben, fotografieren, Dinge sammeln, zeichnen) und intuitivem «Zuhören» am Ort, dem «Warten» auf den Raum, ließ uns die Kunst nicht nur «erschauen», sondern auch «erlesen». Eine Passage in Walter Benjamins Aufsatz *Einbahnstraße* inspirierte sie zu **Nummer 113** (1996). Drei Träume, zwei davon «spielten» in Weimar, ergaben eine surreale Bildmontage, mittels technischer Bildreproduktion des 20. Jahrhunderts mehrmals wiederholt und zunehmend verfremdet. Das bekannteste Motiv aus dem Goethe-Haus – die Türflucht – veränderte sich mit der Anwesenheit von Besuchern, deren Identität fragmentarisch ersetzt wurde – durch ihre Schatten als Bestandteil der Installation. Die Konfrontation von realem und reproduziertem Bild setzte die konventionelle Art zu sehen außer Kraft. Der Betrachter war auch Betrachteter, eine Trennung von Publikum und Kunst nicht mehr möglich. Die Fortsetzung von Nummer 113, **Fragment 88** (1996), basierte auf einer ebenso bezifferten Aufzeichnung Benjamins zur Ästhetik, zu Farben in Gemälden und in der Atmosphäre. Ein projiziertes Bild zeigte lediglich zerrissene Papierfragmente des Goethe-Haus-Motivs, eine weitere Reproduktion, die man sehen, aber nicht berühren konnte und die



andere Erfahrungen als jene mit bloßem Auge offenbarte. Die Projektion fiel auf ein neues Skizzenbuch mit leeren Seiten, das an ein altes, handgemachtes Buch erinnerte – ein Symbol künstlerischer Tätigkeit.

Weimars Jahrhundert-Überschwemmung im Frühling 1994 veränderte den Landschaftspark an der Ilm so stark, dass er plötzlich im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stand. Das Flösschen hatte sich in einen strömenden See aufgelöst und dabei auch ein Stück Weimarer Geschichte aufgewühlt. Als das Wasser zurückging, fanden sich neben Schwemmholz und Müll auch Kleidungsstücke, alte Zeitungen, Briefe und Kinderspielzeug in den Büschen und Bäumen entlang des Flusses, Relikte der natürlichen Geschichtsschreibung, Zeugen von Turbulenzen unter Weimars Oberfläche, festgehalten im **Hochwasser an der Ilm: Pegelstand** (1994).

Liz Bachhuber erinnerte sich, dass in ihrer Kindheit der Sperrmüll in ihrem Heimatort in Wisconsin mit Traktoren mitten auf den zugefrorenen See geschoben und an Ästen und Bäumen befestigt wurde. Im Frühling taute das Eis und der Müllhaufen sank krachend ins Wasser. Die Fische würden besonders gut darin nisten können, sagten ihr die Erwachsenen – ein Anstoß für Bachhuber, in **Brushpile** (1996) den menschlichen Umgang mit der Natur und mit Dingen, die man loswerden will, zu reflektieren. Zander und Hechte schwammen in Deckennähe durchs Birkengeäst. Unter ihnen war Weimarer Sperrmüll im Raum aufgeschichtet. Vom Burgplatz her war abends durch die Galeriefenster eine **Krähenwand** (1996) sichtbar – in den reifbedeckten Baumkronen des Ilmparks hockten im Winter Tausende Krähen. Abends flogen sie in die wärmere Stadt, morgens zurück in den Park. Jenes immer wiederkehrende Spektakel manifestierte sich in einer Tag für Tag veränderlichen Silhouettenwand auffliegender Vögel, deren Umriss mittels natürlichen und künstlichen Lichts von außen wie innen jeweils schwarz oder weiß sichtbar wurden. Kurz nach der Wende landeten viele Werkzeuge aus der DDR-Zeit im Sperrmüll, für nutzlos erklärt, vom Fortschrittsglauben und Konsumrausch verschluckt. Bachhuber entriss diese von den Zeichen der Zeit geprägten Gegenstände dem «alten Eisen» und bewahrte ihre verborgene Schönheit in einer **Schatzkammer** (1996) auf – teils poliert, teils vergoldet.

Monica Ross: **Nummer 113**, 1996.Liz Bachhuber: **Brushpile**, 1996.Liz Bachhuber: **Krähenwand**, 1996.Liz Bachhuber: **Schatzkammer** (Detail), 1996.



## PIERRE ET GILLES (FR)

1996

Pierre et Gilles

21. Juli bis 22. September 1996

Bereits im Vorfeld hatte das Plakat zur bis dato mit 73 übermalten Fotografien größten Ausstellung des Pariser Künstlerpaars in Deutschland für einigen Wirbel gesorgt. Es zeigte **Le petit jardinier** (1993) – den kleinen, nackten Gärtner, der gerade sein Geschäft im Grünen verrichtete. Alles begann mit farbenfreudigen Fotos von Freunden beim Grimassenschneiden. Die Farben auf den Abzügen waren nicht so intensiv, also nahm Gilles den Pinsel, retuschierte ein Stück Wahrheit weg und übermalte, was Pierre fotografiert hatte. Das war 1976. Die älteste Arbeit der Schau war **Les pistolets** (Pierre et Gilles) von 1987. Die Lust an lasziven, eitlen Posen und beider Arbeitsteilung zur Kreation der bizarren Arrangements ist bis heute geblieben. Anything goes: Plastikblumen blühen, Tautropfen glitzern, Tränen perlen, Blicke schmachten, Mädchen schmolten, Hände sind demutsvoll gefaltet. Vorfabrizierte Gebärden, die sich irgendwo im Fadenkreuz von Walt Disney, Soap Opera, Bibel und Märchenkiste bewegen. «Es war einmal...» war lange her. Jetzt wurden Träume wahr, angefangen bei den katholischen Heiligenmythen **Sainte Barbe** (Roussia) (1990), **Jésus d'amour** (Franck Chevalier) (1989), **Saint Lazare** (Alexis) (1988), **Le Martyre de Saint Sébastien** (Jiro) (1996), **Sainte Agathe** (Adeline André) (1990), **Saint Martin** (Karim et Marc Almond) (1990) und **Saint Etienne** (Hamid) (1991). Aus einem schier grenzenlosen Repertoire an indischen Gottheiten, orientalischem Flitterkram, Devotionalienramsches, Postkartenschmus, Popkultur und Reklame bauten sich Pierre et Gilles ihre eigene Wirklichkeit und setzen die alte, hässliche außer Kraft. Mal sirupsüß, mal gold glitzernd entstand so ein Zitatenschatz von Traumbildern einer heilen Welt, in der versteckte Erotik und seichte Gewalt Hand in Hand gingen mit unschuldigen Posen und ewigjungen



Puppenstubengesichtern – eine postmoderne Antwort auf Leonardos *Abendmahl* und die *Sixtinische Madonna*. Einigen Unikaten konnte man eine sozialkritische oder politische Dimension nachsagen: **Le petit chinois (Tomah)** (1991), **La petite fille des HLM (Soraya)** (1992) oder der Grenzüberschreitung **Le triangle rose (Laurent)** (1993), während andere durch ihren kompromisslosen Naturalismus auffielen: **Enfants de Bangkok (Les deux Enfants)** (1994), **Enfants de Bangkok (Sabaidi)** (1994). Unter den Models waren Nina Hagen (**Amphytrite**, 1989), die leider nicht zur Eröffnung kam, um Goethe zu treffen, Jean-Paul Gaultier (**Jean-Paul**, 1990), Tilda Swinton (**Portrait de Lady Swinton**, 1996), Sylvie Vartan (**Nuit de neige** und **Ice Lady**, beide 1994), Kylie Minogue (**Sainte Marie MacKillop**, 1995), Rupert Everett (**L'importance d'être Constant**, 1995) und Aiden Shaw (**Midnight Cowboy**, 1995). Aber auch die weniger bekannten Models waren zu schön, um wahr zu sein: **Le papillon noir (Polly)** (1995), **La fiancée du pirate (Polly et Enzo)** (1995), **Le prisonnier (Laurent)** (1994), **Les deux amies (Astrid et Sandra)** (1993), **Elvis my Love (Stavros)** (1994), **La soubrette (Lio)** (1995), **Dream Catcher (Sandii)** (1994), **La maison hantée (Polly)** (1996), **Les amoureux de la foire (Haine et Fifi)** (1992), **Le petit boxeur (Wilgens)** (1994), **Boys and Girls (Enzo, Laurent, Paquale, Sophie)** (1994), **Le petit jardinier (Didier)** (1993) mit Strohhut und Margerite im Mund, **Eden (Michele Hicks)** (1993), **Le petit musulman (Youdish)** (1995) und **Souvenir (Astrid)** (1993). Zu **Elian Pine Caringthon (Elian)** von 1992 ließen sich Pierre et Gilles von Otto Dix' *Bildnis der Tänzerin Anita Berber* (1925) inspirieren. Die Serie **Les plaisirs de la forêt** (Waldeslust, 1996) steckte voller Geheimnisse und bestand aus 13 im Wald auftauchenden, fast unbedeckten Jünglingen und aufwändig kostümierten, ebenso theatralisch posierenden Damen. Eine Galerie aus teddybärhaltenden, milchgesichtigen, aber auch messerscharfen Jungs fand sich in der 22-teiligen Reihe **Les jolis voyous** (Die hübschen Lümmel, 1996). Doch der vergnügliche Genuss paarte sich mit dem makabren Reiz dieser Retortenwesen. Ihre makellose, blutleere Schönheit ließ es ungemütlich werden in der ästhetischen Kuschelecke. Was verbarg sich hinter der irritierenden, aufdringlichen Sanftheit solch faltenloser, geschminkter Leichen?

Les plaisirs de la forêt  
(Étienne, Sarah, Bob et Pete), 1996.



Les jolis voyous, 1996.



La soubrette (Lio), 1995.



Unten: **Elian Pine Caringthon (Elian)**, 1992. **La fiancée du pirate (Polly et Enzo)**, 1995.  
Mitte: **Eden (Michele Hicks)**, **Le petit jardinier (Didier)**, beide 1993.

**Ice Lady (Sylvie Vartan)**, 1994.  
**La petite fille des HLM (Soraya)**, 1992.

## YVETTE HELIN (US)

1996 | 97

.....  
The Pedestrian Project

07. Dezember 1996 bis 05. Januar 1997  
.....

1990 kam der Protagonistin des fortlaufenden «Fußgänger-Projekts», Yvette Helin aus Brooklyn, angesichts des Standard-Verkehrsschildes «Fußgänger-Überweg» die Frage in den Sinn: «Wer ist diese Person?» Sie entschloss sich, das Zeichen zum Leben erweckt auf die Straße zu bringen, stellte Kostüme aus schwarzer Baumwolle und Polyester her und suchte sich eine Gruppe von Darstellern. Von oben bis unten schwarz gekleidet, mischen sich die «Peds» seither in langsamen, aufeinander abgestimmten Bewegungen unter die Leute, von Yvette Helin mit Walkie-Talkie und Mikrofonen dirigiert, die im Inneren ihrer überdimensionalen Kugelköpfe versteckt sind.

Die Peds sind stumm. Während ihrer Stadtbummel zwischen Gebäuden, Skulpturen, Menschen und Situationen kommunizieren sie allein durch ihre Handlung. Mit ihren spontanen Aktionen, teils choreografiert, teils frei improvisiert, reagieren sie auch auf aktuelle soziale Gegebenheiten – Kriminalität, Umweltprobleme oder Obdachlosigkeit gehen ebenso wenig an den beweglichen Piktogrammen vorbei wie konventionelle Alltagshandlungen. Die Peds warten mit uns auf den Bus, stehen beim Bäcker oder am Bratwurststand Schlange, stürzen geradewegs zur Arbeit oder überqueren bei Grün die Straße. Als Teilnehmer am normalen Alltag führen sie uns die Absurdität mancher typischen Verhaltensweise vor Augen. Der vorherbestimmte Lebensweg, der vom Kindergarten über den Arbeitsmarkt bis zum Rentnerdasein einem Reglement, einem Lebensstandard entspricht, dem man sich schwer entziehen kann, und seine Illusionen werden von jenen gesichtslosen, hyperkonformen Unpersonen hinterfragt. Teils treten die Peds auch in Theatern auf oder produzieren für den TV-Kanal MTV. Um ihre Kunstprojekte verwirklichen zu können, gestaltete und produzierte Yvette Helin auch Kostüme für



The Pedestrian Project, Performance, Schillerstraße, Weimar, 6. Dezember 1996.



Disney-Produktionen und Broadway-Shows wie *Phantom of the Opera* und *Cats*. Nachdem sie auf vielen Straßen und Plätzen US-Amerikas und ganz Europas aufgetaucht waren – selbst die abgestumpften New Yorker, für die der Anblick kostümierter Zeitgenossen nicht ungewöhnlich ist, hielten an und nahmen Notiz – sorgten sechs Peds nun – mit Kleinkind und Kaufkraft (Dollarsymbol), Herz und Hund ausgerüstet – in Weimar für Aufregung und Irritation. Die Reaktionen der Schaulustigen reichten von Leuten, die aufschrien, bis zu solchen, die die Präsenz der anonymisierten Fußgänger leugnen mochten. Zeitweilig losgelöst von ihrer Identität, erfuhren die Darsteller in ihrer Verkleidung auch eine außergewöhnliche Sicht auf die Dinge. «Als Akteure ist es für uns leicht, festzustellen, wer einen guten Tag hat und wer nicht, wer mit seinem Leben zufrieden ist und wer nicht, wer den Mut hat, aus sich selbst herauszugehen und auch andere Sichtweisen zu verstehen.» Mehrere Performances und Peds-Aktionen überraschten die Weimarer Innenstadt. Schillerstraße und Theaterplatz bildeten ihr Epizentrum. Neben Yvette Helins handgenähten Pedestrian-Puppen, Skizzen und einem Dokumentationsvideo waren Gabe Kirchheimers Fotografien **Grand Central Station, 8:30am, NYC, June 1995, Metropolitan Windows, NYC, October 1995, Ped Woman with Popsicle, Coney Island, NY, June 1995** und **Beach Court, Coney Island, NY, June 1995** zu sehen. Oft tauchen die «Peds» während politischer Veranstaltungen wie dem New Yorker «Annual AIDS Walk», dem «Earth Day» oder den Verhandlungen um die Müllverbrennungsanlage in Brooklyn auf.

Bereits die vierzehnjährige Yvette Helin schneiderte und nähte auf der Highschool in Houston nahezu alle ihrer Kleider nach Schnittmusterbögen selbst. Auf der Kunstschule fertigte sie dann auch diese selbst an, experimentierte mit Kostümdesign, produzierte erste Bühnenoutfits für Sänger und Entertainer und erwarb Kenntnisse in Grafik und Industriedesign, Bildhauerei, Malerei und Farbtheorie, kinetischem Objekt-design, Fotografie, Illustration und Performancekunst. Nach dem Schulabschluss zog sie von Kansas City nach New York. Fasziniert von einem Zeitungsartikel über die Kostüme im Broadway-Musical-Hit «Starlight Express», wusste sie bald, dass die Kostümproduktion – neben der Kunst – ihre Berufung sein würde.



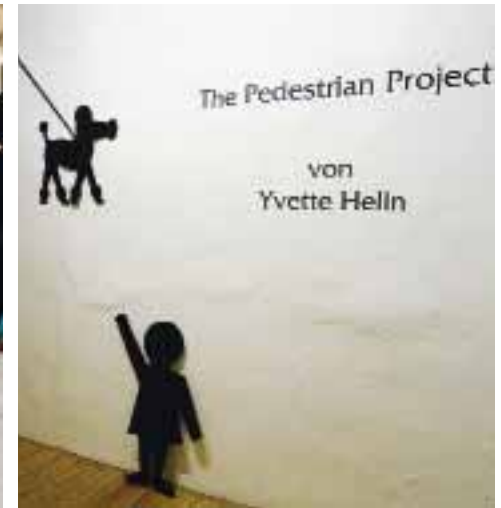
Dolls, 1995.



The Pedestrian Project, Performance, Theaterplatz, Weimar.



The Pedestrian Project, Performance, Schillerstraße, Weimar.



Eingangssituation der Ausstellung «The Pedestrian Project».

# TATJANA BERGELT (DE)

1997

füsse

08. März bis 20. April 1997

Mit siebzig Malereien (und einem großen Wandgemälde), Collagen, Grafiken, Büchern, einer Installation aus Fußabtretern und ihrem ersten Katalog wurde Tatjana Bergelts Nomadenleben zwischen Halle, Tallinn, Paris, Barcelona, Moskau, Weimar und Berlin im ACC stationär behandelt. Spätestens seit Beginn der politischen Veränderungen in Ostdeutschland, die zeitlich mit dem Abschluss ihres Kunststudiums zusammentrafen, führte die zweisprachig aufgewachsene und familiär von der russischen Kultur geprägte Künstlerin ein ausdauerndes Pendlerleben. Der s/w-Super-8-Film **Babulja** (1997) ihres Bruders André Bergelt konfrontierte uns mit deren russischer Großmutter. Bei einem Unfall in Barcelona zog sich Tatjana Bergelt eine Fußverletzung zu. Dieses Handicap fürs Leben führte zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Zerbrechlichkeit von Beziehungen, der Relativität von Standpunkten und dem Bedürfnis, beständige Positionen zu beziehen. Menschliche Körper in ihrer Isolation, ihrer Suche nach Halt und Geborgenheit, ihrem Zweifeln und ihrer Verletzbarkeit in der Wechselwirkung miteinander bestimmen Bergelts emotional geprägte innere Bildsprache. Farbschichten wurden lasiert oder übermalt, angedeutete, teils unproportionale Figuren balancierten zwischen gezielter Aktion und verhaltenem Zögern: Leitmotive, die bereits in Bergelts ikonenverwandten Malereien der Pariser Zeit und ihren Moskauer Collagen auf Notenpapier **Spindler, Romanzen, Grieg** und **Beethoven** (alle 1996) auftauchten. Vieles in Tatjana Bergelts pastellierten Lithografien wie **Engelsmäuler – Paradais** (1994) und **Das fünfte Kind** (1996) oder in den Mischtechniken **Gandalf der Grosse, Heinrich im Regen, Schrittlos** (alle 1995), **Der Gang, Stilles Wasser, lautes Wasser** (beide 1996) und **Ein finster Wolke für sein Angesicht** (1997)



sowie in ihren Buchobjekten wie **Le Don – Illustrationen zu Gedichten von Jacques Prévert**, **Idu w Put** (beide 1993), **15 Seiten Wunderschön**, **So schön wie Hamlet rückwärts** und **Das schöne Haupt gebückt** (alle 1996) «ist Andeutung, ohne auch gestalterisch Fragment bleiben zu müssen: Andeutung eines Gegenstandes, einer Berührung, eines Gesprächs oder eines Weges, ohne das Ziel schon genau zu kennen. Weil sie nicht festlegen will, was offen und schweifend bleiben muss – um atmen zu können oder weil ihr Befinden die Ruhe einer klassischen Ponderation der Kräfte nicht kennt. (...) Wer lärmend auf diese Bilder zu rennt, dem kommt kein Ton entgegen, ihre Sprache erscheint mir wie Flüstern oder inneres Sprechen, auch mal ein zaghaftes Lachen, wenn beispielsweise eine absurde Armee der Ärmel in der Imagination aufmarschiert. (...) Mal streckt ein viel zu langer Arm seine Hand ins Nichts, Körper vollführen anatomisch unmögliche Bewegungen, irgendwo schweben Körperfragmente im Farbenäther, Füße von Mitgliedern einer eigenartigen Prozession verdoppeln sich. (...) Zwar teilt sich mir eine hockend umrissene, einzelne Figur in einem nicht näher bestimmten Farbraum als ein In-Sich-Gekehrtes mit, als Haltung der Kontemplation vielleicht, und Füße könnten für Unterwegs-Sein stehen, aber was mögen zwei Kopfsilhouetten ohne Körper schon sagen oder eine übergroße Hand? Es sind eigentümlich intime und deshalb zweideutige Signale, in einem Zustand gebildet, der der Schaffenden nur halb bewusst wird. Aller Schutzschilde ledig öffnet sich, zögernd, ein verletzbares Inneres und gewährt mir Einblick in Wünsche, Träume, Ängste und Visionen gleichermaßen: Ankommen wollen, doch in welcher der vielen möglichen Welten?» (Kai Uwe Schierz) Die Offenbarungen von **Unter der Haube**, **Hüte dein Gesicht** oder **Ins Ohr geträufelt** (alle 1995) blieben Andeutungen, Adressat ungewiss. «Ein Teil aller Flaschenpost treibt stets weiter auf dem Meer, zwischen den Kontinenten von unsichtbaren, doch mächtigen Strömungen getrieben. Jener Teil kommt nie an.» (Kai Uwe Schierz) Literat Frank Willmann las aus seinem Gedichtzyklus **thüringen und ICH**, zu dem Bergelt ein Buch mit elf Farblithographien (1997) handfertigte. Ihr Bruder André stellte den Kurzfilm **sagen ist nicht sagen ist** (1997) und im Streifen **füsse** (1997) fünf aus dem Leben gegriffene Episoden aus der Fußperspektive vor.

Ohne Titel (Wandgemälde), 1997.



Ohne Titel, 1996, Pompeji, 1993.



Ohne Titel (Installation aus Fußgabtretern), 1997.



picon no (Collagenbuch, Alicante), 1997.



# YVONNE KUSCHEL (DE) BECK (DE)

1997

Willkommen im Freiluftinhalatorium

30. August bis 12. Oktober 1997

Cartoons und heitere Zeichenkunst, Comics und komische Grafik zeigte das ACC exakt in jenem Jahr, in dem BECK sich als «kryptischer Zeichner auf der Grenze zwischen Politik und Nonsense» der «ernsthaften» Cartoonkunst zuwandte. In seinen schwarz-weißen oder pastellfarbig kolorierten, vielschichtigen, schnörkellosen und bissigen Strichzeichnungen traf Alltäglichkeit auf Grotteske. «Zu BECKs Kunstgriffen gehört, möglichst weit voneinander entfernte und scheinbar unvereinbare Sachverhalte miteinander in Verbindung zu setzen. Dies gelingt ihm vor allem bei seinen Cartoons zu tagespolitischen Ereignissen und Themen. BECK bricht komplexe Sachverhalte auf eine alltägliche Ebene herunter und dekonstruiert sie darüber hinaus mit Hilfe von Wortspielereien.» (Matthias Schneider). Yvonne Kuschels von hinterhältigen Kommentaren begleitete surreal-poetische Arbeiten waren «doppelbödige und liebevoll spöttische Kritzeleien im besten Sinne: schräg, expressionistisch, farbenfroh und selbstverständlich abstrahiert.» (Katharina Kleppe) Am liebsten, so sagte sie, wäre sie eine Art Bänkelsängerin, die mit und zu ihren Bildern Geschichten erzählt. ««Schlanke Taille ist ganz wichtig», wusste ein Bild, auf dem verschieden geformte Vasen zu betrachten waren. In einer steckte, bis zum Hals eingeschlossen, eine Frau. «Mein Auto hat total gesponnen», behauptete eine Zeichnung, auf der eine Frau zu sehen war, nach deren Gestik zu urteilen das Gefährt zumindest auf Bäume geklettert sein musste.» (Susanne Fischer) Die Kuschel-BECK-Schau wirbelte die Besucher vorbei an mehreren hundert Blättern, seine Erwartungen, Verwirrungen und Missverständnisse humorvoll spiegelnd.



# PROTOPLAST (CH)

1999

GRAU®

27. August bis 26. September 1999

Weimar 1999 – Kulturstadt Europas GmbH

Das Projekt im öffentlichen Raum spiegelte die Bauaktivitäten, deren Auslöser die Ernennung Weimars zur Kulturstadt Europas und damit verbundene investive Maßnahmen waren, zurück auf die Organisatoren des Kulturjahres. Die waren nur allzu oft als Verursacher der Vielzahl im Alltag hinderlicher Baustellen im Stadtraum identifiziert worden. GRAU® hingegen trachtete offenbar nach weiterer Potenzierung der Bauaktivitäten und untersuchte in diesem Kontext, vor welchen Aufgaben man am Beginn des neuen Jahrtausends stünde. So wurden die Fragen gestellt: «Wie wollen wir die Zukunft gestalten? Was wollen wir bauen? Bauen wir weitere Konzentrationslager, graue Blöcke oder neue Kulturstätten?» Das Licht der deutschen Klassik und das Grauen von Buchenwald waren für die PROTOPLAST Aktionsgesellschaft ausschlaggebend, um mittels «Goethescher Mischfarbe Grau» ein zeitgemäßes Bauprojekt, nämlich GRAU®, als Produkt für «Weimar 1999» zu entwickeln und lancieren. Ein Werbefeldzug ersetzte lieb gewonnene Perspektiven auf Weimar durch neue, ausgehend von der Feststellung: «Die Summe aller Farben, der Zwischenbereich von hell und dunkel und der Zustand von Stagnation und Unentschlossenheit sind GRAU.»

«In einer ersten Bauetappe wurden ab August 1999 sechs Standorte in Weimar – am Platz am Schloss, am Beethovenplatz, an der Geleitstraße, an der Wiese beim Liszthaus und jener bei Goethes Gartenhaus und beim Kubus – markiert.» Mit der Errichtung der Bautafeln und Baugespanne begannen die Bauarbeiten am Projekt GRAU®. So wirkte GRAU® als eine Architektur der Möglichkeitsform. «Visionen wollen realisiert werden, nicht graue Theorie bleiben. Denn um diese zu verwirklichen, soll sich bauliche Gestaltung ausleben können, sich Platz und



Raum schaffen. In einer zweiten Etappe wird deshalb weiträumig abgetragen, gewalzt, planiert und betoniert. Aushubmaterial wird in die nähere und weitere Umgebung verfrachtet. Bisherige Gebäude weichen den GRAU®-Bauplänen. In der Folge werden auch ältere Gebäude entfernt oder gesprengt, um der Baukunst freie Entfaltungsmöglichkeiten zu verschaffen. Eine eventuelle Evakuierung evaluiert und rechtzeitig kommuniziert. Schlussendlich werden die neuen Ideen realisiert und hochgezogen. Endlich wird Zukunft wirklich.» Kulturstadtbewohner wie -besucher sollten sich neugierig, gespannt und verunsichert mit der «bedrohlichen» Präsenz von GRAU®, der mit ihm verbundenen «Erschaffung imaginärer Zonen zum sinnlichen Nach- und Vordenken» (Gesamtfläche: 8.651 m<sup>2</sup>) und mit dem «frappanten Eindruck, dass offenbar ganz Weimar überbaut werden soll» auseinandersetzen, damit «Denkmuster gelöst und GRAU®-Substanzen in das Kulturstadtsystem eingebracht werden können». Im ACC setzte sich diese «Umbau-Aktion» fort. Die «ehemaligen» Ausstellungsräume der Galerie wurden als Info- und Planungsbüro von PROTOPLAST umgenutzt. Architekturbüros mit Reißbrett, Aktenschrank, Kopierer, Computer, Vermessungsgeräten, ein Versammlungsraum, ein Projektraum mit einem Stadtmodell Weimars und Bauzeichnungen sowie Latten mit Brennstempel GRAU® zur Markierung der Baustellen u. v. m. gehörten zum Inventar. Ein Tag der offenen Tür zur Präsentation des Bauprojekts GRAU® fand statt, PROTOPLAST-Mitarbeiter gaben Auskunft über die Baufortschritte, eine Telefon-Hotline stand zur Verfügung, Bilder von den Bauplätzen und aus dem Infobüro waren online, der GRAU®-Prospekt in gedruckter Form erhältlich. Außerdem wurde die Kampagne von einer Retrospektive der 15 bereits seit 1990 lancierten Protoplast-Produkte begleitet. Das dreiköpfige Basler Unternehmen, gegründet als Antwort auf die Sinnkrise der Warenwelt, entwickelt, erzeugt und vertreibt imaginäre Produkte und erarbeitet mit den Mitteln von Werbung, Marketing und Verpackung Mehrwert für das heutige Informationszeitalter, «um dem Alltag Sinn zu geben». PROTOPLAST kreiert Beziehungen zwischen Waren- und Kunstwelt, «zu denen neben der ästhetischen auch eine soziale gehört.» (Thomas Kellein) Die konkrete Existenz der Produkte, die an Gewicht einsparen, wo sie an Bedeutung zulegen, wird reduziert, ihre Markenpräsenz optimiert.



Baumessinstrumente, Info- und Planungsbüro im ACC, 1999.



Protoplast-Bautafel, Domndorffbrunnen, Geleitstraße, Weimar, 1999.



Informations- und Planungsbüro in der ACC Galerie, 1999.



Informations- und Planungsbüro in der ACC Galerie, 1999.



## CORNEL WACHTER (DE)

1999

.....  
Schatten und Esel | 28. August bis 26. September 1999

Geist ist geil | 31. Oktober bis 31. Dezember 2003

Beautiful Days, Straßenbahndepot Weimar | 18. Juni bis 24. Juli 2004  
.....

Bereits 1991 führte das Kölner Künstlerduo UnterbezirksDada (Cornel Wachter & Elmar de Saint Schmitt) mit zahlreichen Weimarnern die Performance **Gewidmet den Freunden der Menschheit – Theil II** auf dem Theaterplatz auf. Cornel Wachter war Initiator der Wiederbelebung der ersten Oper mit deutschem Libretto **Alceste** (1773, 1999) im Hotel Elephant und eines Konzerts vom **Menschensinfonieorchester** (2002), in dem Obdachlose und nicht obdachlose Musiker professionell zusammenarbeiten, vorm ACC. Mit seiner Frau Helga erfand er den **365-Tage-Goethe-Ruheraum** und die ACC-Veranstaltungsreihe **Who the fuck is Wieland?** (beide 1999). Die UnterbezirksDadaisten ließen sich für die Schau *Schatten und Esel* (1999) von der geistigen Welt des «deutschen Voltaire» Christoph Martin Wieland inspirieren – und vom Streit zwischen Eselstreiber und Zahnarzt aus dessen *Geschichte der Abderiten* (1774). Die weltweite Aktion **Have a nice round** (2002 – 03) drehte sich in vielen Sprachen und Medien um die Abwandlung von Kants kategorischem Imperativ «Bitte verlassen Sie den Platz so, wie Sie ihn selber gern vorfinden möchten» – und um ein pol-zentrisch verzerrtes Logo der UN-Weltflagge. Pinocchio, durch «Erkenntnisprozesse» menschengewordener Holzbub, durfte Wachters Weltkugel tragen. Niederschriften von 50 Kölnern und Weimarnern, versiegelt in den Flaschen eines Regals, bildeten eine «Gedankencollage» zum Thema **Bescheidenheit** (2001–03). Alle 20 Minuten wird ein Mensch Opfer einer Landmine. Deutschland zählt, wie auch bei Minenräummaschinen und Sportschuhen – die bei Opfern, deren Extremität in die Luft gesprengt wurde, besonders beliebt sind – zu deren größten Produzenten. Die Boutiqueanordnung



**Fallfashion for homeless people** (2003) kritisierte die Globalisierungsfalle einer gleichgeschalteten Konsumpalette, in deren Kreislauf auch die durch Tretminen Verkrüppelte zu ihrem Sportmarkenschuh aus dem Westen kommen, und wenn es nur der linke ist. Von Wachers Engagement für den Fußballklub SC Fortuna Köln, der 500 Kindern aus 26 Nationen ein sportliches Betätigungsfeld bietet, zeugte sein **Fußballraum – Mein Team** (2003) mit den Gastkünstlern Ralf Bageritz, Thomas Baumgärtel (der «Bananensprayer»), peer boehm, Die Toten Hosen, Peter Bömmels, Placido Domingo, Knopp Ferro, Kalaman, Andreas Kopp, Werner Neumann, Dieter Oeckl, Jo Oberhäuser, Sigmar Polke, Trini Trimpop, Susanne Waltermann und Heinz Wimmer. Der Skulptur **Boote** (2003) wuchs ein Boot aus dem Kopf – Gedanke, Hoffnung, Flucht, Abenteuer? 2004 erzählten Wachers **Beautiful Days** im Weimarer Straßenbahndepot von Bildung und der Freiheit, diese zu erwerben: Ein unbemanntes Ruderboot trieb auf einem Salzmeer, umzäunt von Bandenwerbung. Mit der Tisch-Skulptur **Diary of an ennuyé – Tagebuch eines Gelandeweilten** (2003) ging Wacher Fragen im Alptraumleben der Familie des Robert Steinhäuser nach, vor deren Hintergrund sich das Massaker im Erfurter Gutenberg-Gymnasium ereignete. Mangelnde Wertschätzung und Entfremdung bringen wie die Löcher im Tisch ein gemeinsames Abendmahl zum Scheitern. Die koloniale Aufteilung und Vermarktung des Rohstoffs Wasser thematisierten die Gemälde **Gezeiten** (2003) und **Das ist der kapitalistische Realismus – Herr Professor** (beide 2003). Eine Tür in **Parabel** (2003) und eine Planetenbrücke in **19. April 1952** (2003) verbanden unterschiedliche Welten. **Blue Suede Shoes** (2002) erzählte von der unantastbaren Würde des Menschen, in **The Lucky Unlucky People** (1986–2003) porträtierte Wacher Obdachlose, denen er als Pfleger in einem Kölner Krankenhaus begegnet war. Das Passbild einer Iranerin war Ausgangspunkt der Malereien **Schönheitskönigin** und **Kopftuchurteil** (beide 2003). So wie westliche Militärakrobaten bei «chirurgischen» Eingriffen in schwelenden Kriegsregionen Spuren hinterließen, taten dies auch Besucher bei ihrer Gratwanderung über den **SchwebeBalkan** (2003). Aus Wachers bestiegbarem Hochstand vorm ACC tönte es, die Weimarer Museumsmeile im Blick: **Geist ist geil** (2003).



SchwebeBalkan, 2003.



Have a nice round, 2002 – 03.



Fußballraum – Mein Team, 2003.



Beautiful Days im Straßenbahndepot Weimar, 2004.



Diary of an ennuyé – Tagebuch eines Gelandeweilten, 2003.



# MICHAEL GEYERSBACH (DE) 1999 | 2000

## MATTHIAS GEITEL (DE)

Das Lächeln der Forsythie

letter box weimar, ein Gesellschaftsspiel in 20 Zügen

11. Dezember 1999 bis 16. Januar 2000

Die Künstler vergegenwärtigten in **letter box weimar** (1999) das Abenteuer der Kommunikation nicht im Medium des Sprechens, sondern des Zeigens. Am Anfang standen die Spielregeln (unter 3. las man z. B. «Die Kommunikation der Spieler untereinander geschieht auf dem Postweg», 4. «Es gibt keinen Spieler, der alle anderen Teilnehmer persönlich kennt», 5. «Die Teilnehmer spielen nicht gegeneinander, sondern miteinander», 6. «Mit jedem Spielzug wird den Teilnehmern eine zu erfüllende Aufgabe gestellt und der dabei nutzbare Freiraum definiert usw.»). Die erste Aufgabe, von den Spielleitern per Post an 16 Künstler aus aller Welt gestellt, lautete, die Briefumschläge mit einem Zeitungsausschnitt ihrer Wahl gefüllt zurück an die letter box weimar zu senden. Der Weimarer Briefkasten füllte sich mit Nachrichten aus dem globalen Dorf: Da lag die Geste des pädophilen Schuldirektors aus England neben der Collage über das Schicksal eines Jungen aus Litauen, der durch ein Feuerwerk mit gefundener deutscher Kriegsmunition seinen Freund tötet. Im Brief aus Skopje war die mazedonische Wetterkarte zu kleinen Flugzeugen gefaltet – schon vor dem Beginn des Luftkriegs der NATO. Aus Rotterdam flatterte in den Briefkasten das Antlitz der Schönheitskönigin, die in Venezuela Präsidentin werden wollte. Der Brief aus New York fragte nach der Liebe mit dem Taubstummen ... Auf dem Wege des Austauschs wurden diese Zeitungsnachrichten zu fiktiven Filmtiteln und diese im nächsten Kontakt zu real belichteten Diafilmen, während die Initiatoren selbst teils assoziativ,





teils direkt auf die Einsendungen reagierten und damit neue Spielrunden initiierten. Aus dem MAIL ARTig gestarteten Projekt wurde plötzlich ein internationales Filmfestival mit zwölf Neuerscheinungen: **Our Tiger Carlos** von Daniel Schürer, **Perfect Perforated Clouds** von Ellen Harvey, **Tower of Visions** von Antoni Maznevski, **Red Liners under Contract** von Gue Schmidt, **Short Glance over quiet Meadows** von Jurga Barilaite, **Hold on her Majesty** von Sebestyén Zoltán, **The Next is the Guess** von Marion Bösen, **First Offer for Wardress** von Lucy Le Feuvre, **Argentine Sweetheart** von Robert Jankuloski, **One Business two Colors** von Marc Haverkort, **The Figleaf** von Paul Eachus und **Eve from Idaho** von Udo Dettmann. Performance, Filmmusik und Musikvideo entstanden, denn Kommunikation zu betreiben hieß hier, über ihre Formen nachzudenken. Wie wird eine öffentliche Nachricht zu einer persönlichen Geschichte? Oder was erzählt ein Bild aus dem persönlichen Umfeld, verwandelt in öffentliche Sprache? letter box weimar entwickelte sich zwischen Aktion und Reaktion zu einem immer komplexer werdenden Verständigungs- und Produktionsprozess. Dabei kam es nicht nur zu einer bemerkenswerten Balance der künstlerischen Ansprüche beider Spielleiter / Künstler, sondern im unentwirrbaren Geflecht des Sprechens und Zuhörens, Bildgebens und -nehmens zeichneten sich alsbald die Konturen ihrer Mitspieler ab, die vieles über alle geografischen und sprachlichen Grenzen hinweg miteinander verband – Ausdruck eines gemeinsamen, global operierenden künstlerischen Selbstverständnisses. In Frage und Antwort verzahnten sich die Ebenen zwischen Visuellem und Sprachlichem untrennbar ineinander. Ein Jahr nach dem Spielstart wurde der Briefkasten – in Form eine intermedialen Installation – und somit das entstandene Netzwerk für das Publikum geöffnet. Darin auch Briefumschläge, in denen die Künstler ihr persönliches Lächeln verschickt hatten. Man konnte den Farbcodes von letter box weimar entschlüsseln oder an einem Lichttisch durch das letter box filmfestival surfen. Die letter box weimar war ein Appell an unsere schwindende Selbstreflexion in der Mediengesellschaft, an unsere Fähigkeit, «herauszutreten», um den Blick von «Außen» auf das babylonisch Verwirrende der täglichen und automatisierten Mitteilungsbeziehungen zu richten.



# JULIANE STIEGELE (DE) WALTER BERGMOSER (DE)

2001

nothing in common

20. Januar bis 25. Februar 2001

Dass Stiegele und Bergmoser oder ihre Werke nichts gemein hätten, war eher ein rhetorischer Einstieg. Beide brachten Spannung zwischen Leere und Fülle in die partiell unbegehbaren, nur einsehbaren Räume, Bergmoser brachte Dunkel, Stiegele das Licht, sie die Aktion, er die Ruhe. Sparsam, akzentuiert, wohltuend klar gab Stiegele der Leere Form, gewährte kleinen, weißen, hölzernen Menschengulpturen, sich im ACC einzunisten. In miniatur- oder modellhaften Environments – Eingriffen und Einbauten aus Plexiglas und Holz – gingen die Figuren, mal fleißig und neugierig, mal zurückhaltender, immer souverän ihren Tätigkeiten nach, beherrschten die sie umgebende Weite. In Walter Bergmosers **Visuellem Tagebuch** waren binnen dreier Jahre gesammelte Aufnahmen in Viererblöcken so arrangiert, dass sie neue, eigene Short Stories ergaben. Einen anderen Raum beherrschten die Abwesenden: überlebensgroße, dunkel gehaltene Porträts von Gesichtern und Händen, die auch wenig äußeres Licht erhellte. Die Porträtierten hatten geschlossene Augen, schliefen nicht, waren nicht tot. Sie ruhten in sich, ihr Sehen und Sprechen ging ins Innere, eine Kraft, die sie auf das ihnen unsichtbare Gegenüber zu übertragen vermochten. Ähnliches passierte mit den Händen, die auch reden, sich öffnen oder verschließen, tatenlos herabhängen oder deuten konnten. Mit der Zeit strahlten die Körper von innen, öffneten sich langsam, aber eindringlich dem Betrachter. So wie die kleineren Menschenbilder der Installation **Der leise Klang deiner Sohlen tötet meine Seele**, in der Abwesende zu Anwesenden wurden und man leise Bewegungen in völliger Finsternis spürte.



# TREBOR SCHOLZ (DE / US)

2001

so wahr wie alles war war

10. November bis 30. Dezember 2001

Der in New York lebende deutsche Künstler vereinte in Videointerviews, einer Internetarbeit sowie einer Diaprojektion seine Beschäftigung mit den Auswirkungen von Nationalismus und der Bedrohung der Bürgerrechte als Folge der Ereignisse seit dem 11. September 2001. Eine Folge von 50 Dias suchte nach Verständnis für die Flut von amerikanischen Flaggen, die unmittelbar nach 9/11 die Vereinigten Staaten heimsuchte. Persönlicher Schmerz, hilfloser Nationalismus und die verbreitete Sprachlosigkeit ließen viele Menschen zum Star-Spangled Banner greifen. Die Flagge wurde ein Symbol der Solidarität mit den Verstorbenen und kollektiver Ausdruck einer verwundeten, trauernden Nation, und sie wurde missbraucht zur Aktivierung eines bedrohlichen Patriotismus, der den Weg für profitable Militäraktionen ebnete. Wenn Amerikaner zu ihrer Flagge greifen, sollte die Welt sich fürchten, sagen Vietnamveteranen. Da überrascht es auch nicht, dass in amerikanischen Schulen der Treueschwur zur Fahne wieder eingeführt wurde. Fraglos führte dieser Patriotismus auch zu Intoleranz, Fremdenfeindlichkeit und unangenehmen kollektiven Leidenschaften. Die Flagge diente auch als Schutz für arabische Amerikaner und Muslime, die sich vor Angriffen von Mitbürgern schützen mussten. Amerikaner, deren Ursprung im Mittleren Osten vermutet wurde, wurden auf der Straße angespuckt, auf Grund ihres Namens entlassen oder von ihren Vermietern auf die Straße gesetzt. Es gab Fälle von arabischen Amerikanern, denen ihr Recht auf medizinische Behandlung ausgeschlagen wurde. Drei Araber wurden unmittelbar in Folge der Terrorattacke am 11. September 2001 getötet. Etwa eintausend Personen waren einfach verschwunden, ohne





dass ihre Familien informiert wurden. Das FBI hielt sie wochenlang in Untersuchungshaft. In Amsterdam wurde eine islamische Grundschule niedergebrannt. Auch in Deutschland gab es Attacken auf Immigranten, Muslime und Araber. Die damaligen Gefühle von Unsicherheit wurden von staatlicher Seite in den USA ebenso wie in Deutschland benutzt, grundlegende Bürgerrechte zu beschneiden. Die Einführung von Pässen mit digitalisiertem Fingerabdruck und die Genehmigung von Lauschangriffen ohne Verdachtsmomente wurden diskutiert. Trebor Scholz' Internetarbeit **Look Closely** (2001) gab dem Besucher die Möglichkeit, zu diesem Thema einer Diskussionsliste beizutreten und seine Meinung zum Thema in ein Internetarchiv einzugeben ([www.thing.net/~sep11](http://www.thing.net/~sep11)).

Im Oktober 2001 befragte Trebor Scholz im New Yorker Arab Family Center arbeitende arabische Amerikanerinnen (Emily Jacir und Ra'baah Morris) nach ihrer gegenwärtigen Situation. Diesen Interviews waren aktuelle Befragungen Weimarer Bürger über ihre Haltung zum Krieg in Afghanistan gegenübergestellt: «Wie stehen Sie zum Krieg in Afghanistan?», «Wieviel Sicherheit braucht die Freiheit?» oder «Sind Sie bereit, Ihre Bürgerrechte aufzugeben?» In einem weiteren Teil von **so wahr wie alles war war** (2001) begegneten sich Trauma, Hoffnung und der erschütterte Glauben an Sicherheit von Kosovo-Albanern in Priština und Serben in Belgrad. Festgehalten in Form kurzer Videointerviews, dort aufgenommen im Sommer 2001, dokumentierten diese Erinnerungen die barbarischen Folgen.

Auf einem Aufkleber an einem Laternenpfahl in Weimar hieß es: «Es ist Krieg, sag's weiter.» Initiiert von Trebor Scholz, fand am 21. November 2001 in der Bauhaus-Universität Weimar ein Offenes Forum über den Krieg in Afghanistan statt. Fragen wie «Gibt es ökonomische Gründe, die zum Krieg in Afghanistan führten? Wessen Interessen wird geholfen?», «Wie kann es uns gelingen, Gleichgültigkeit zu überwinden?», «Was sind die Konsequenzen des 11. September für die Bürgerrechte in Deutschland?», «Muss ich ein Experte sein, um meine Bedenken anmelden zu dürfen?» oder «War die Außenpolitik der USA der Auslöser der Attacken des 11. September?» wurden diskutiert.



Ausstellung «so wahr wie alles war war», 2001.



Look Closely, 2001.



Ausstellungsansicht «so wahr wie alles war war», 2001.



Wie stehen Sie zum Krieg in Afghanistan?, 2001.

# NINA KATCHADOURIAN (US)

2002

.....  
Geflickte Spinnweben, Paranormale Postkarten, Musikalischer Abfall

13. April bis 12. Mai 2002  
.....

Auf einer finnischen Insel begann Nina Katchadourian, zerrissene Spinnweben mit rotem Nähgarn und peinlicher Sorgfalt zu reparieren. Die Spinnen jedoch ersetzten diese künstlichen Ersatzflicken an der defekten Stelle durch ihr körpereigenes, perfektes Gewebe. Ihr Agieren sah Nina Katchadourian als Metapher für unseren Umgang mit der Natur, für unsere steten, aber fragwürdigen, teils erfolglosen Versuche, das noch zu verbessern, was die Natur zu leisten vermag. Eine Fotoreihe von ausgebesserten Spinnennetzen, **The Mended Spiderwebs Series** (Geflickte Spinnweben, 1998), Bilder mit von Spinnen abgelehnten und entfernten artifiziellen Geweben, **Rejected Patches** (1998), ein fesselndes Video, das eine Spinne und eine Pinzette im Kampf um die Buchstaben des Wortes GIFT/ GIFT (1998) zeigt und ein **Do-it-yourself Spider Web Repair Kit** (Do-it-yourself-Spinnennetz-Reparaturkasten, 1998), mit Nähgarn, Pinzette, Schere und Klebstoff zum Reparieren von beschädigten Spinnweben vervollständigten die Projektserie. Der Natur ist mit Verbesserungen und Flickwerk nicht beizukommen – das war das Fazit des Ganzen. Allen Versuchen zum Trotz bleibt sie – bisher – die Gewinnerin.

In der Wandinstallation **Paranormal Postcards** (Paranormale Postkarten, 1995/2002) kategorisierte Nina Katchadourian Ansichtskarten von Touristenattraktionen, Königsfamilien, Baseballstadien, Tieren, intellektuellen Persönlichkeiten wie Sigmund Freud u. v. m., die sie mit roten Strichellinien in Relation miteinander setzte. Selbst bei individuellen Karten wurde mit rotem Faden auf Bezugspunkte verwiesen – z. B. auf Blickkonstellationen zwischen einem Königspaar oder Beziehungen zwischen Elementen eines Gebäudeensembles. Was entstand, war kein Diagramm eines sachlichen Systems mit logischen Zusammenhängen, sondern



eher dessen absurdes Gegenstück. Geheimnisvolle Verbindungen gingen daraus hervor. Die waren motivischer oder geografischer Natur oder ergaben sich formal aus den Mustern der Fäden. Ein Flugzeug-Familienstammbaum, ein Flussdiagramm, das Verwandtschaften zwischen Düsenbomben und Rodeocowboys verdeutlichte, Myriaden von Orts-, Geistes- und Familienbeziehungen wie in der Weimarer Kategorie jene um Franz Liszt, aber auch Aspekte wie autoritäre Kontrolle, Herrschaft und Sehnsucht wurden in einen Zusammenhang gebracht. Die Anordnung hatte Reisetagebuch-Charakter, denn alle Karten von Orten waren Mitbringsel der Künstlerin.

Die Weimarer Öffentlichkeit hatte genügend «Bandsalat» – bespielten, zerknitterten Tonbandfitz – in den Straßengraben, Papierkörben und Baumkronen ihrer Stadt gefunden und im ACC unter Angabe des Findernamens, Fundorts und der Fundzeit abgegeben. Nina Katchadourians Projekt **Musical Garbage** (Musikalischer Abfall, 2002), bestehend aus städtespezifisch gesammeltem, restauriertem und konserviertem Klangmaterial, konnte somit fortgesetzt werden. Sie ermittelte topografisch, welche Klänge wann an verschiedenen Orten Weimars gehört und dann – warum auch immer – weggeworfen wurden. In Plexiglashalbkugeln wurde der Bandsalat jeweils zur Schau gestellt, dahinter Stadtplansegmente mit markiertem Fundort, daneben Kopfhörer, um die Klänge zu hören – darunter der Mitschnitt einer Vorlesung von Bauhausuni-Medienprofessor Lorenz Engell und weitere unvermutete Töne. Was kann der Abfall, den wir produzieren, (uns) über uns erzählen?

Die Tonaufnahmen vom legendären Mondspaziergang der Apollo-11-Mission waren Ausgangsmaterial für die Soundinstallation **Indecision on the Moon** (Unentschlossenheit auf dem Mond, 2001), mit der sich erstmals auch das zweite Geschoss des ACC für die Kunst öffnete. Der Informationsgehalt des Originalmitschnitts von 1968 wurde beschnitten, nur nichtssagende Phrasen der Astronauten Neil Armstrong und Buzz Aldrin, nicht zu ortende Funkgeräusche und Piepstöne waren in dem komplett abgedunkelten (Welt-)Raum über der Galerie zu hören, was einen Zustand der Unentschlossenheit und Orientierungslosigkeit erzeugte.



Musical Garbage – Weimar, 2002.



Musical Garbage – Weimar, 2002.



GIFT / GIFT, 1998.



HENRIK SCHRAT (DE)

2002 | 03

## REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE)

.....  
Erst die Arbeit ...

16. November 2002 bis 05. Januar 2003  
.....

1999 formten Henrik Schrat und die REINIGUNGSGESELLSCHAFT (Martin Keil und Henrik Mayer) die AG Arbeitsgeist, die sich vornehmlich einer ironischen Dekonstruktion des Arbeitsbegriffs widmet. Die Künstlergruppe bringt Beiträge aus Wirtschaft, Wissenschaft, Politik und Kunst in Ausstellungen, Interventionen und Publikationen in einen neuen diskursiven Zusammenhang. Ihre Schau in der ACC Galerie bot dem Besucher einen Parcours spielerischen Denkens zum tiefen Sinn von Arbeit und Muße, Zeit und Geld, Wohlstand und Bedürfnissen. Auffällig, wie sehr Rekreation als «Erhaltung der Arbeitskraft respektive -produktivität» in den Werken auch über ihre Titel ein Zentralthema ausmacht – so bei Schratts animiertem Videoloop **Reproduktionsmaschine** (2002), wo eine Pleuelstange eines klobigen Getriebes einen Computerbildschirm penetrierte, der aus zähflüssigem Material zu bestehen schien. Rein-raus-rein-raus ... Ähnlich im Fitness-Studio der RG: **Power Your Body** (2000), um ihn nun gerade in einer Kunstgalerie für den erhofften Arbeitsplatz zu stählen. Auf ihrer Fotografie **Brotpenner** (1999) war einem schlafenden Obdachlosen ein Baguette entglitten. Des weiteren flatterten da – betitelt **Modul** (2000) – RGs geklöppelte Schmetterlinge auf ebenfalls geklöppelter Blütenpracht vor schwarzrotgelbem Hintergrund. In ihrem **Salon Recreativo** (2000) hielt dem Betrachter eine Gruppe lachender Pensionäre ein Schild mit ebenjener Aufschrift entgegen, während die Fotokombination **Aktiva/Passiva** (2000) mit Gegenüberstellungen operierte: schlafender Afrikaner / lachender Arafat, Berghorizont / Bilanzkurve, und so auch die Schlagworte Aktiva / Passiva. Ebenso die zweite Fotokombination **Arbeit/Lohn** (2000): Schubkarren versus



Biertrinker, Schwimmer versus Verdauungstrakt, Arbeit versus Lohn (letzteres wiederum als Schlagworte). RGs Fotografie verortete die **Liebe** (1999) eines umschlungenen Paares vor einem Supermarkt mit neu erworbenem, bunt verpacktem CD-Player. Außerdem blickte man bildani- niert ins **Hartzpapier** (2002) der AG Arbeitsgeist, folgte einem funktionierenden Angestellten per PC vom Fließband bis in die Badewanne und durfte sich auf einer roten Couch lümmeln, vor der ein Video zu jenen Zeitgenossen einlud, die sich aus tradierter Erwerbsarbeit durch Bedürf- nisarmut oder Tauschwirtschaft ausklinkten. Schratts Video **Die Arbeitsmager** (2002) zeigte in Zeitlupe die Übergabe des Maßnahmenkatalogs zur Reduzierung der Arbeitslosigkeit von der «Hartz-Kommission» an den damaligen Bundeskanzler Schröder, unterlegt von Schuberts «Mut» aus der Winterreise, einem Aufbau lied der 1950er und dem berühmten «Wir steigern das Bruttosozialprodukt» der Band Geier Sturzflug. In einem Balkenchart aus Schaumgummi **Dax 2000** (2001) bildete Schrat die Gewinne der 30 DAX-Unternehmen im Jahr 2000 nach. Auf die Frage «Was willst Du mal werden?» antwortete im Cartoon **Alt** (2000) ein Jugendlicher nur: «Alt». Derweil philosophierte Peter Sloterdijk auf einem anderen Schirm, ob es nicht falsch sei, Arbeit und Würde stets als einander konstituierend zu sehen. Oder wie ordnete sich der Film **Freie Fahrt für Frank** (2000) ein, in dem ein Rentner täglich per Mofa die tschechische Grenze kreuze, um dort Zigaretten zu kaufen, die er dann an Arbeitslose verschenkte? **Keine Limits für Kati** (2001) der AG Arbeitsgeist war eine Bildgeschichte in 42 Tafeln: Ein Tag aus dem Leben von Kati, die eine verdammte Menge an Jobs gleichzeitig bewältigen muss. Drei Rauchermännchen in Familie (**Einig Vaterland**, 2000), mit deutscher Fahne posierend wie zu einer Demonstration, die modellierte «Titanic», elf Computer zum Klicken und Surfen, allerlei Kommentare an den Wänden, der Hammer, das nunmehr veraltende Symbol von (körperlicher) Arbeit, in Vielzahl ge- zeichnet, gemalt, als Installation von Henrik Schrat (**Hammerhart**, 2000, und **Hammer-Mobile**, 2001) und eine Dependance im Bildungszentrum Weimar der Bundesagentur für Arbeit runde- ten das Arbeitsverhältnis der Schau ab. Wer sich von Ich-AG und Gründerinitiativen angezogen fühlte, konnte sich mit der Gesellschaft für Arbeits- und Wirtschaftsförderung verbinden lassen.

Wandmalereien/Wandcollagen, 2002.



Norman Schrader: **Titanic**, 2002.



Henrik Schrat: **Hammerhart**, 2000, **Hammer-Mobile**, 2001.



Oben: Henrik Schrat: **Dax 2000**, 2001, **Die Arbeitsmager**, 2002. Vordergrund: Büro für Integrative Kunst: **Arbeit über Arbeit**, 2002. Mitte: **Erst die Arbeit...**, Ausstellungsansicht, 2003. || Unten: REINIGUNGSGESELLSCHAFT: **Power Your Body**, 2000, **Brotpenner**, 1999.

# ALMUT RINK (DE)

2003

Happy Valley

09. Mai bis 07. Juli 2003

Anhand von Naturbildern – Landschaftsimplantaten als Erinnerung und Ersatz, exotischen Inszenierungen, die Sehnsüchte materialisierten, gleichzeitig aber eine Leere erzeugten – fokussierte die Fotoserie **Exotic and Familiar** (2003) auf das Begehren nach dem Anderswo, dem Anderen, nach Flucht aus dem Alltag. In den Fotografien vermischten sich verschiedene Zitat- und Aneignungsstrategien. Ihre perfekte Oberfläche wurde gebrochen und perforiert durch aufgezeichnete Auszüge aus dem Logbuch von Gérard D’Aboville, der 1991 als Erster den Pazifik im Ruderboot überquerte: «Ich wollte etwas Sinnloses machen, nicht wie Tiere. Etwas, was nur Menschen tun.» Das sich anschließende Foyer diente einer ersten Orientierung und lud mit einer großen Wandkarte ein, Passage und Stationen der dahinter folgenden Installationen im Voraus zu gehen. Die Kernarbeit der Schau war die Videoinstallation **Past Perfect I** (2003) im hellblauen Rundgangsbereich, durch den man sich wie durch ein «begehbare Drehbuch» bewegte. Sie zeichnete eine touristische «Hammer and Sickle Tour» per Trabant durch Budapest nach, die eine geschichtliche Epoche in einem sozialistischen Regime als Unterhaltungs-Setting reinszenierte und neben dem Besuch eines «Live Museums», einem längeren Gespräch in einer Plattenbauwohnung von 1980 (der Besuch eines proletarischen Pubs und eines sozialistischen Stahlwerks waren geplant) auch eine Führung durch den «Szobor Park», einen Skulpturenpark mit epochal gebündelten Monumenten einer vergangenen Ideologie, umfasste. Installation wie Tour bestanden aus Stationen, die neben anderen die Perspektive einer Tour-Führerin widerspiegeln.





Christof Schlegels Gastbeitrag, die Videoinstallation **Offwalk** (2001), zeugte vom Versuch, sich in einer Durchquerung der Stadt durch ständiges «Eintauchen» in die typischen Leerräume zwischen den Häusern Tokios (Sukimas) einem «blinden oder leeren Kern» anzunähern und so der Frage nach den Bedingungen von Stadtraum und Identität nachzugehen.

In einem Interview mit dem US-Unternehmer, der die «Hammer and Sickle Tour» initiierte und organisierte, wurde in **Past Perfect II** (2003) dessen Sicht auf die jüngere Geschichte deutlich. Die Videoinstallation **Split Dream** (2001) von Rink und Schlegel untersuchte das in Japan häufige Phänomen des «inemuri», des Schlafens in der Öffentlichkeit als gängige Methode des Entzugs vor der städtischen Umgebung, im spezifischen räumlichen Setting eines Tokioter Freizeitentrums mit Kino und strikter Geschlechtertrennung (zwei Monitore zeigten die beiden Hälften eines Liegeraums) vor dem Hintergrund eines amerikanischen Films. Das Kurzvideo **Screen Saver** (2000) thematisierte mittels bespieltem Bildschirm mit Aquariummotiv hinter einem leeren, wassergefüllten Aquarium die Verwendung von Naturbildern in der Werbung als emotionaler Hintergrund und funktionierte wie ein Bildschirmschoner. Die Dia-Videoinstallation **Sector No Limits** (2002) hatte das Format eines Multimedia-Reiseberichts (dessen Referentin Almut Rink zwischen Video- und Diaprojektion wechselte), der mit einer Collage diverser Textfragmente um die Themen Reisen/Selbsterfahrung, Natur/Landschaft und Image/Werbung verknüpft war. Regula Dettwilers Gastbeitrag **Orchideenjagd 2001, Basel, Bern, Montreal, Wien, Zürich** (80 Dias, Plakat, 2001) ging der Frage nach, inwiefern sich angesichts von Ersatzwelten, inszenierten Orten (Shoppingmalls, Entertainmentkomplexen) und Natursimulationen die Bedeutung von Natur(erfahrung) heute für uns geändert hat. Die DVD-Diainstallation **Rain or Shine** (2001) war eine virtuelle Quasi-Lecture zur Naturrezeption in Japan und deren Repräsentationsmechanismen, die Strategien der Vermittlung von Ideen und Bildern aufdeckte, spielerisch verwendete und deren äußere Form zwischen Reisebericht, Popsong, Dokumentation und Fotoroman wechselte, um die Imagepolitik dieser Medien zu hinterfragen.



Exotic and Familiar, 2003.



Split Dream, 2001.



Past Perfect I, 2003.



Sector No Limits, 2002.

# BENJAMIN BERGMANN (DE)

2004

.....  
Schreien der Möwe

16. Oktober bis 28. November 2004  
.....

«Tesafilm und Schrauben sind mein Himmel auf Erden», das war ein Leitspruch Benjamin Bergmanns – Künstler, Architekt, Konstrukteur, Handwerker und Regisseur. Architektur, Material, Requisite, Licht, Luft, Ton und Aktion bestimmten die Arbeiten in seiner ersten Solo-schau – Bewegung war den Installationen, Skulpturen, Materialcollagen grundsätzlich eigen.

Ein riesiger, grammophonartiger Stahltrichter ragte aus einem Galeriefenster und sendete in längeren Abständen das **Schreien der Möwe** (2004) in die möwenlose, urbane Geräuschkulisse des öffentlichen Raums. Die Töne assoziierten Urlaub und Freiheit, aber auch Aggression und Verzweiflung.

Für die Installation **Abendmahl** (2003) fertigte Bergmann aus einer Wohnzimmerkommode einen Beichtstuhl, ausgestattet mit zwei Tellern und Bohrmaschinen. Ausgelöst durch einen Bewegungsmelder, rotierten die Teller mit hoher Umdrehungsgeschwindigkeit. Der Beichtstuhl schüttelte sich.

**Irving Washington Bishop** (2004) war eine Referenz an einen der wohl berühmtesten Gedankenleser (geb. 1856, gest. 1873, 1881 und 1889) überhaupt. Gelegentlich fiel er dabei in Trance, dann in einen Tiefschlaf und Starrkrampf, so als sei er tot, war aber scheinot. Trotz aller möglichen Schutzvorkehrungen wurde er in solch einem Zustand obduziert – und Bergmann baute deswegen eine sargähnliche Konstruktion mit mechanischem Signalfähnchen.

Die rasanten Konsum- und Wegwerfmechanismen unserer Gesellschaft im Auge, richtete Benjamin Bergmann ein **Fast-Food-Restaurant** (2000) ein. Zu dessen Mobiliar gehörten vier Bänke, zwei Tische, eine Küchendurchreiche, ein Servierwagen und eine Garderobe, allesamt



gefertigt aus einem zersägten Eichenkleiderschrank. Eine Servicekraft verabreichte einigen Gästen schnelles Essen – Haferbrei – auf fünf rotierenden Tellern, gekoppelt an Bohrmaschinen, was die Nahrung rasant auf Gäste, Wände und Mobiliar schleuderte.

Zur Skulptur **Fassadenportrait 001** (2004) ließ sich Bergmann von den Dachlandschaften New Yorks inspirieren, deren Giebel architektonischen Juwelen gleichen.

2002 installierte Benjamin Bergmann in der Leipziger HALLE 14 die großräumige Arbeit ... **und irgendwann will ich es wissen ...**, eine Referenz an jene, die unter ständiger Beschleunigung auf der Suche nach Mehr sind: uns. Daraus entstand der Plan für ein Landschaftsprojekt ... **Familie Watzmann, Grand Centrifugal Railway** (2004).

Ein überdimensionierter, mit Sperrholz, Pappe, Leim und Klebeband grob konstruierter **Kronleuchter** (2004) nahm einen ganzen Raum ein. Statt Kerzen veranstalteten kreisende, bunte Alarmleuchten in der Dunkelheit einen Wettlauf über die Wände des Galerieraums und versetzten ihn in einen chaotischen Zustand, der durch aufblitzendes Stroboskoplicht aus dem Inneren der Anlage noch eine Steigerung erfuhr.

Ähnlich dem Rotor beim Hubschrauber oder Rotationsbeschleunigern in der Raumfahrt, rotierte in dem Aufbau **Teilchenbeschleuniger** (2004) ein wuchtiger Balken in Augenhöhe des Betrachters durch einen Raum, füllte ihn mit Energie, Geschwindigkeit und Kräften, die einen Moment kurz vorm Zerreißen, einer Explosion oder Implosion, umschrieben.

Bei Betreten der **Stallung** (2002), einem aus Holzlatten gezimmerten Pferch, wie man ihn für Schweine und Ziegen baut, erwachte ein Rasenmäher zum Leben. Die Klinge des Elektrogartengeräts rotierte auf Hochtouren und fauchte wie ein Ungeheuer laut und bedrohlich vor dem Kopf des Eindringlings (Besuchers), wenn man den Verschlag öffnete und machte so elementares Gefahrenpotenzial erfahrbar.

«Das Schöne an der Absurdität ist für mich die Nachhaltigkeit der Verwirrung. Irgendwann erappt man sich bei dem Gedanken, dass eine gänzlich absurde Welt vielleicht viel schöner wäre», so Bergmann zu den Balanceakten zwischen Spiel und Gefahr, Energie und Fragilität.



Kronleuchter, 2004.



Teilchenbeschleuniger, 2004.



Abendmahl, 2003.



Schreien der Möwe, 2004.



Fast-Food-Restaurant, 2000.



# JANAINA TSCHÄPE (BR/DE) VIK MUNIZ (BR/US)

2004 | 05

.....  
Lacrimacorporus / Die Akte Weimar

11. Dezember 2004 bis 30. Januar 2005  
.....

Verwandlungskrobatik, multiple Selbstreflexion und traditionelle Bilder des Weiblichen schien Janaina Tschäpe in ihren Fotografien, Zeichnungen und Videos mit literarischen Referenzen und Kunstgeschichtsfragmenten zu kombinieren. Oft war dabei ihr eigener oder ein fremder Körper und die Wahrnehmung seiner Veränderung hin zum Abstrusen, zur konstruierten Grotteske, ein physischer Ausgangspunkt und wurde zu einem Ort persönlicher Mythologien.

Die in Ettersburg, Goethepark und Goethe-Schiller-Archiv entstandene Colorprint-Reihe **Lacrimacorporus Series** (2004) z. B. zeigte einen traumwandelnden weiblichen Körper, der überdimensionierte Trauben aus Tränen trug, eine Ansammlung von Erinnerung, Trauer, Nostalgie und Sehnsucht, die abzustreifen schwerlich möglich schien. Eine anonyme Frau in einem Kleid aus Goethes Zeit, die ihre Tränenlast angesichts der eigenen Hilflosigkeit gegenüber der Vielfalt, Erdschwere, Tiefe und Wirren der Geschichte zur Schau trug, bildete auch die Mischtechnik **Lacrimacorporus Dissolvens** (2004) ab. Und in **Lacrimacorporus (Ettersburg)** (2004) tanzte und drehte sie sich im Weißen Saal wie die mechanische Tanzpuppe einer Spieluhr, bis sie zu Boden stürzte, Ohnmacht und Klärungsnot gegenüber der Geschichte verkörpernd. In der Fotoreihe **Botanica Series** (2004) sprossen surreale Pflanzen wie z. B. Phallus Impudicus, andere als die bislang uns bekannten Spezies, aus dem fruchtbaren Boden in Goethes Garten, diesem mit hoch konzentrierter Substanz alles Körperlichen und Geistigen getränkten Humus. Das Videotriptychon **After the rain** (2003) zeigte Performances mit verschiedenen Kreaturen,



ein detailliertes Naturschauspiel um die Mysterien, die sich zwischen Himmel, Erde, Strand und Wasser, zwischen Oktopus, Meerjungfrau, Seemann und Wasserkörper ereignen, wenn Sonne und Regen sich vermischen, wenn die Wurzeln des Waldes – dem Ort der Zeugung – Geschichten erzählen, wenn in metabolische Kleidungsstücke gehüllte Körper wie aufgeblähte Ballons hinauf zum Himmel steigen und platzen. Der Film **The Crime of the Mouth** (2004) sollte die mündliche Überlieferung von Erinnerungen aus dem Bauerndorf Bocaina Mineira im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais freilegen, teils wieder erschaffen und konservieren. Dort schien die Zeit fast stehen geblieben und die Realität etwas verrückt, von Wahnsinn, Isolation und zeitweiliger Lähmung gezeichnet zu sein, seit die Saga um den Geist eines vor 80 Jahren umgebrachten Sklavensohnes umging, der mit einer Bauerntochter im Wald erwischt wurde.

Der selbsternannte «Low-Tech-Illusionist» Vik Muniz lenkte unsere Aufmerksamkeit darauf, wie wir von der Bilderwelt in die Irre geführt werden, indem er fröhlich plündernd in den Bilderfundus der Medien und der Kunstgeschichte einfiel, um in seinen Bildkommentaren (und Texten) unsere Wahrnehmung, unseren ungebrochenen Glauben an das Visuelle und das gedruckte Wort auf die Probe zu stellen. Behördlich eingetriebene, visuelle, unbearbeitete Aufklärungsdaten, von entsprechenden (Geheim-)Diensten zusammengestellt, um Probleme vorhersehen zu können, bilden oft Erzählungen, die mehr mit Autorität und Amtsgewalt als mit Glauben, Aberglauben oder Kultur zu tun haben. Vor allem herausgelöst aus ihrer ursprünglichen Taxonomie offenbaren sie die Absurdität, den Surrealismus und die Künstlichkeit ihrer zusammengefügten Logik. Auf 221 s/w-Fotografien imitierte **The Weimar Files** (Die Akte Weimar, 2004) diese Spurensuche nach Informationen, aber entzog sie ihrer objektiven Grundlage. Die Akte war eine Zusammenstellung offener Anhaltspunkte und vergessener Phrasen, die alles der Vorstellungskraft und Erfahrung des Betrachters überließ, der sich eine Ordnung und Bedeutung selbst zusammenstellte. Er wurde mit demselben schöpferischen Impuls derer ausgestattet, die rohe Daten in der realen Welt analysieren, um ihm unsere Abhängigkeit von



Vik Muniz: **Personal Articles**, 1995 – 2000.



Vik Muniz: **Personal Articles** (Detail), 1995 – 2000.



Vik Muniz: **The Best of Life**, 1988 – 95.



Vik Muniz: **The Weimar Files**, 2004.



Vik Muniz: **The Weimar Files**, 2004.

gefälschten Erzählungen und unseren Hang zu paranoiden Fantasien bewusst zu machen. **Personal Articles** (Persönliche Artikel, 1995–2000) bestand aus 62 erdachten, aufwändig gefälschten Zeitungsausschnitten mit aberwitzigen Titeln wie «Mexikanischer Stierkämpfer mit Guggenheim-Stipendium ausgezeichnet», «Vermisste Stücke von Stonehenge auf griechischer Insel gefunden» oder «Erste Kopftransplantation ist ein voller Erfolg», in denen Muniz, die Autorität der Printmedien hinterfragend, aufzeigte, wie einfach journalistische Beiträge und deren Wahrheitsgehalt manipuliert werden können. Die 10-teilige Serie **The Best of Life** (1988–95) sah aus wie eine Reihe schlechter Reproduktionen von Bildern berühmter Ereignisse – der erste Mensch auf dem Mond, Exekution eines Vietkong in Saigon, ein Mann, der einen Panzer in Peking stoppt, der Kuss am Times Square. Kurz nach seiner US-Einwanderung 1983 erwarb Vik Muniz das Fotobuch *Das Beste aus dem LIFE Magazin*, das er später verlor. Als Test, wieviel er und Freunde von den abgedruckten Bildikonen behalten hatten, zeichnete er sie aus dem Gedächtnis, fotografierte die Zeichnungen mit der gleichen Rasterblende wie die Originale und übersetzte sie damit zurück in ihren Ursprungszustand. Auch wenn es lediglich Bilder von Gedanken waren, überzeugten sie ihre Betrachter, hatten sie doch dieselbe Syntax wie die realen Fotos und demonstrierten die Erinnerungsvielfalt, aus der sich unser kollektives Bildgedächtnis rekrutiert. 15 getönte Gelatin Silver Prints, **Displacements** (1996), mit «Landschaften» aus zerknittertem Papier boten Raum für imaginäre, nicht sichtbare Gemälde und Fotos. Schrift deutete dokumentarisch an, was in einem schwarz umrahmten Bereich zu sehen sein sollte (wenn man nur intensiv schaute), z. B. ein van-Gogh-Stilleben, den Papst, wie er die Erde küsst oder die TV-Ankündigung des 1948er John-Huston-Klassikers *Der Schatz der Sierra Madre*. **Flora Industrialis** (1998) hieß eine 10-teilige Fotoserie mit den Motiven künstlicher Seidenblumen, wie Sonnenblume, Edelrose, Pfingstrose oder Trichterwinde, hergestellt in China, Nicaragua, Honduras, Thailand oder Mexiko, die Vik Muniz im Stil eines botanischen Leitfadens präsentierte. Tschäpes Filmoppler **He drowned in her eyes as she called him to follow** (2002) – bestehend aus «Wave» und «Moss» – bildete den Abschluss des Rundgangs.



Janaina Tschäpe: **Lacrimacorporus Series**, 2004.



Janaina Tschäpe: **After the rain**, 2003.



# SYLVIE BOISSEAU (FR) FRANK WESTERMEYER (DE)

2005

Take care

12. Februar bis 03. April 2005

In **All together** (2005) blieben dem Gast Zutritt (durch ein Meer ausgezogener Schuhe) und Blick (mittels Raumteiler) in den «Common Room», der alle Gemeinschaften Chicagos (von AIDS über Mexikanisch bis Wrestling) vereinte, verwehrt. Für **Förderkreis** (2005) wurden ACC-Förderer gefragt, was passieren müsse, damit sie ihre Unterstützung beendeten. Nach der Lebenssituation befragt, verschwammen in **Der freie Mensch** (2001) die Umrisse der Persönlichkeit des Anti-Helden F(rank) mit jedem Hinweis. In einem anderen Video war **Der Optimist** (2004) jemand, dem die puren Gedanken an seine Möglichkeiten ausreichen. Daneben liefen die Dokufiktion **Meine Familie und ich** (1997) und die Videos **Filiation** (2002), **Moi vu par ...** (1999) und **Paris – Weimar** (1999). Aus 300 Stempeln mit Zitaten der frankophonen Gemeinschaft Chicagos schufen Besucher die Wandkarte von der Sprach- und Sozialtopografie Chicagos **Eine Gemeinschaft drückt sich aus** (2005), während ein **Gemeinschaftsraum** (2005) in die gemeinsame Schnittmenge voneinander abgegrenzter Erfahrungsräume der frankophonen Community jenes Orts blicken ließ. Das Video **Le groupe du mercredi** (2004) untersuchte den Mythos der Gemeinschaft – konzentriert auf das Nonverbale, das Gemeinsame jenseits von Sprache. Der **Baldachin privat-öffentlich** (Modell, 2003) trennte jene, die ihn von vorn (privat) betraten von denen, die ihn von der Seite (öffentlich) durchschritten. In **Verführung** (2004) lösten Fußgänger in einem Tunnel Rezitationen thüringischer Kochrezepte aus. Den **Betonbriefkasten – Ohne Leerung** (2004) übergab das Künstlerpaar in «Gedenken an die nie abgeschickten Briefe» samt Inhalts dem Museum für Ur- und Frühgeschichte zur Aufbewahrung.



# BIRGER JESCH (DE) JÜRGEN O. OLBRICH (DE)

2007

.....  
PING-PONG

27. Januar bis 18. März 2007  
.....

Ein Ping-Pong künstlerischer Situationen quer durch 25 Jahre einer deutsch-deutschen Künstlerfreundschaft, dessen Dialog mit der Farbperformance **Das Blaue vom Himmel** (2007) begann, über die **Maleraktion mit Musterrollen** (2007) weitergeführt und von zwei Axolotls begleitet wurde. Bevor Olbrich in eine Stadt hinein fährt, sitzt er 30 Minuten am Ortseingangsschild und notiert die Kennzeichen der vorbeifahrenden Autos – seine **Autopoems** (seit 1980). Als Parodie auf die bürgerlichen Scherenschnittporträts produzierte Jesch per Fotovorlagen im Siebdruckverfahren einen (Galerie-)Marktplatz voller **Grotesken** (2006). Olbrichs **Paper Police** (seit 1989) brachte Weggeworfenes neu zum Mitnehmen verpackt wieder in Umlauf: Bücher, Foto- und Poesiealben, Karten, Schallplatten, Spiele usw. Für das **Artist Rubber Stamp Archive** (1981–90) schickte Jesch rosa Löschpapierblöcke mit Bitte um Bestempeln an Künstler weltweit. 20 Jahre im Mail-Art-Netzwerk (1980–2000) hinterließen in seinem Archiv tausende Belege grenzüberschreitender Korrespondenz. Je drei Ausschnitte des Anschriftenteils (mit handschriftlicher Notiz des Bestimmungslandes) montierte er zu seinen Post-Mail-Art-Collagen **Trikoloren** (1999–2004). Aus seinem **Wort-Schutz-Depot** (1984–85) brachte Olbrich eine Frachtkiste mit, die 23 Stahlplatten enthielt. Jede trug ein von 23 Künstlern ausgewähltes, eingehämmertes und so geschütztes Wort. Startpunkt von Jeschs kollaborativ und weltweit initiierten **Collective Collages** (1982–92) war das Versenden einer erstgestalteten s/w-Fotografie. In seiner DVD-Projektion **The darkside of your moonfaces** (1984–88) zeigten 224 Mail-Artisten



in kleinen Selbstporträts ihre dunkle Seite, während die Ton-Diashows **Schlendergang** und **Roadworks** (beide 2006) Jeschs «Spurenarchiv» mit Botschaften im Stadtraum wieder öffentlich machten. In **Schwarz auf Weiß** (2006) verwendete er ihm überlassene Passbilder (von vor 1990) als Vorlage für Schablonenporträts auf den Titelseiten von Tageszeitungen – die Ostdeutschen auf damaligen Westblättern und die Wessis auf DDR-Gazetten. Ein kleiner Teil von Olbrichs 220.000 Abfallkopien umfassenden **Archiv der verlorenen Informationen** (seit 1977) wurde im ACC zur Wandtapete. Die Jesch-Olbrich-ACC-Mail-Art-Aktion zur Ausstellung – mit 42 Künstlern aus aller Welt – wurde von zwei (Brief-)Tauben überwacht. Im Goethe-Jahr 1999 lud Jesch Künstler aus dem Norden (Itzehoe), Westen (Köln), Süden (Augsburg) und Osten (Dresden) ein, die Goethestraßen ihrer Heimatorte zu erkunden – als Schnittstelle diente ein gedachtes **Goethekreuz** in Weimar, der Goethewanderweg durchkreuzte für kurze Zeit das ACC, davon zeugte der Wegweiser an einer Kiefer. Olbrichs Wort-Schöpfungsprojekt **Klassikerkergrube** (seit 1995) ironisierte Namen von «Klassikern» durch fehlerhafte Wortbildungen. In **Communication Breakdown** (seit 1997) präsentierte Jesch aus seinem Archiv Zeugnisse von inzwischen verstorbenen Kunst-Post-Netzwerkern als Nachlasshäufchen einer untergehenden Briefkultur. Olbrichs (Ge-)Denkkartenspiel **The Artists' Memory** (2001) enthielt 34 von Künstlerkollegen wie Yoko Ono oder Daniel Spoerri erstellte Bildpaare, an die man sich erinnern sollte. Seine **News Shoez** (2002) fertigte Olbrich aus nationalen und internationalen Tageszeitungen. Fotos, ein Multiple, eine Edition sowie Objekte aus Olbrichs **Drei kleine Freunde** (seit 1988) bildeten das Pendant zu Birger Jeschs **Arbeitszimmer** (2007), einem 3-D-Remake einer Temperazeichnung aus dessen Schulzeit, gefüllt mit Studiermaterial zu **Sammlung Anna Blume** (1990/99), **Letzte Worte** (1990/98), **Der Zentralsatz** (Herbstanfang 1989) und **Springfullmoon** (1998). **Das Weimar Album** (2005/06) aus acht Briefmarken-Collagen-Serien produzierten Jesch und Olbrich im postalischen Ping-Pong. Im Ergebnis der Ausstellung entstand der Dokumentarfilm «Birger Jesch – Ein Porträt von Alexandra Janizewski und Johannes Romeyke» (2008) um Existenzängste, Experimentierfreuden und Kunstlüste.

Ober: Birger Jesch: **Collective Collages**, 1982–92. || Mitte: Birger Jesch: **Schwarz auf Weiß**, 2006. || Unten: Jürgen O. Olbrich / Norbert Klassen: **Eins, zwei, Performance** am 14. Februar 2007 vor Jürgen O. Olbrich: **Klassikerkergrube**, seit 1995.



Birger Jesch: **Artist Rubber Stamp Archive**, 1981–90.

**Das Blaue vom Himmel**, 2007.

Birger Jesch: **Arbeitszimmer**, 2007.



# BARKING DOGS UNITED (BDU) 2008

## NAOMI TEREZA SALMON (IL / DE)

## NIKOS ARVANITIS (GR)

.....  
SIZE MATTERZ

19. Januar bis 16. März 2008

Co-Kuratorin: Kerstin Stakemeier (Hamburg)  
.....

«Vorsicht Gegenwartskunst! Betreten auf eigene Gefahr!» grüßte der Ausstellungseingang. «Wir arbeiten an einer Zukunft, in der es keine Künstler mehr gibt, nur noch Nicht-Künstler» proklamierte ganz unbescheiden das Manifest des seit 2005 operierenden Künstlerduos Barking Dogs United (BDU). Gegenwartskunst ist zum gesellschaftlichen Modeaccessoire geworden, Pinakothek wird Diskothek, Documenta wird Oktoberfest. BDUs Kunstbeiträge erzählten – teils ironisch deformiert – vom Verhältnis zwischen Künstler-Individuum und Kunstmarkt-Sphäre. Wo sich das Bürgertum laut Theodor W. Adorno «das Leben karg und die Kunst üppig» wünscht, verweigerte BDU deren Trennung. Die Welt wurde aus Gebrauchsobjekten rekonstruiert, die keine produktive Funktion in der Reproduktion der Gesellschaft tragen. So erzeugte z.B. ein Meer von 1.300 Skateboards als **Skatefloor** (2008, auch als Multiples) einen durchweg unsicheren Stand und Gang, die Welt geriet ins Wanken. Zur (virtuellen) Navigation via GPS durch die Schau dienten Animationen auf dem übergroßen **GPS Navigator** (2008). Daneben warnten zwei bellende, vierbeinige Megafon-Wachhunde von Benedikt Braun **Wir müssen draußen bleiben** (2008). BDUs **Corporate-Identity-Raum** (2008) enthielt jenes Manifest und einen sechsköpfigen Hund – als BDU-Emblem und Maskottchen. Mit Effektgeräten (und dem nötigen Klangkörper) kann man unglaubliche musikalische Wirkungen erzeugen. Für BDU waren es nicht mehr die Audiosignale eines Musikinstruments, die mit WahWah-, Flanger-, Delay-, Noisegate- oder Overdrive-Effekten



moduliert werden. Es war die mentale, soziale und physische Charakteristik eines Menschen, kurz sein Daseinszustand, dessen In- und Output mit dem «Denkverstärker» («Thinking Booster»), dem Apparat für die «Hirnbalance» («Brain Equalizer»), jenem für sexuelle Anreize («Lust Station»), einem Manipulator fürs mentale Befinden («Mental Core») usw. verändert werden konnte. Drei Leuchtkästen FX (2008) erklärten per Bildschemata das Prinzip. Weitere A0-Computer-Collagen in Lichtboxen demonstrierten andere afunktionale Konstruktionen – in **What U Want Is What U Want**, **Two Banana Men**, **Girl with Toilet**, **Anal-log** und **Ornamental Capital** (alle 2008). In **DOG WE TRUST** (2008) ließ Währungssymbole aus aller Welt zirkulieren. Was in der Installation **Pistol (Toy model)** (2008) erst als Loch in der Wand erschien und Besucher zum suchenden Hineinschauen verleitete, entpuppte sich hernach als gigantische Laufmündung samt Geschoss. Eine ebenso überdimensionierte, 2,5 Meter lange **Dreifach-Steckdose** (2008), ob nun Sinnbild für den Fetischcharakter der Ware, überbordende Produktion oder permanente Reproduktion, verweigerte gleichfalls ihre Dienste, war Opfer eines Kurzschlusses, sprühte hin und wieder Funken. BDUs riesiges, bedrohlich rotierendes **Discokreuz** (2008) erschien wie ein Sinnbild für die haltlos gewordene, überwältigende Welt des Pop-, vielleicht auch Papst-, sicher aber Kunst-Spektakels. Die Videoprojektion **Neon Tetra** (2008) ließ mit ihrer beschädigt flackernden Neonröhre das ornamentale Skateboardfeld am Boden blitzartig aufscheinen. Und in der Videodoppelprojektion **Dual-not-duel** (2008) sah man, wie in zwei getrennten Räumen, Rücken an Rücken, Naomi in voller Größe auf Nikos schoss und umgekehrt, während sich beider Abbilder vermischten. BDUs Interview mit Roger Behrens zu Popmusik, Kunst und beider gesellschaftliche Verwurzelungen ertönte im Radio Feature **On a Spaceship With no Fuel and no Future** (2006). **Henrietta**, **Feuerzeug nach Helmut Newtons «Big Nude III»** (2008) zeigte Newtons berühmtes Foto (1980) auf einem 2,2 Meter hohen Feuerzeug. Im Video **Kitchenwars** (2008) gerieten zwei Gasherde in Streit – ihr Kampf endete in einer Explosion. Und in **Girls on CMYK** (2008) wurden kurze Filmsequenzen – Videomaterial von einem Drag-Queen-Gesangs- und Kostümwettbewerb – wechselnd in den CMYK-Farben ein- und ausgeblendet.



Pistol (Toy model), 2008.



Discokreuz, 2008.



Links: Skatefloor, 2008. | Mitte: Henrietta, Feuerzeug nach Helmut Newtons «Big Nude III», 2008.



Dreifach-Steckdose, 2008.

# RUNHILD WIRTH (DE)

2010

Der Wirth-Rapport

16. Januar bis 14. März 2010

450 Werke in 20 Zyklen aus 20 Jahren (1990 bis 2010) stellten – neben biografischen Notizen mit Blick auf 20 Orte (London, New York u. a.) – in 20 Räumen die ACC-Ersthausbesetzerin vor. Runhild Wirths Ausstellung begann mit Paul Klees Worten «Ich krümele so herum in der Zwischenwelt» und ihrem Selbst-**Portrait II** (1990) mit warmer Kappe in Gold. **Latitudinal 52.5175 / Longitudinal 013.4028** (2007 – 08), eine Serie aus 120 Ölgemälden, dokumentierte die allmähliche Auflösung des Palastes der Republik durch seinen selektiven Rückbau. Aus ihren **Tagebuchaufzeichnungen** (2009) las Runhild Wirth vor dem Hintergrund der begrünten Palastfläche. Den nahen **Schlossplatz I – II** (2009) hielt sie in zwei Gemälden fest. Unter einem begehbaren Steg, der längs durch einen Raum verlief, als würde er in einen See hineinragen, lagen angestrahlt die 64 Themse-Gemälde **Ratcliffe Cross Stairs** (1994 – 95), die Themse-Stände zeigten die Graphen **Gezeiten-Messungen I bis III** (1994) an. 22 Filzstiftzeichnungen auf Leinwand, **Out of Frame** (1997), rekonstruierten die ornamentale Pracht und historische Registratur textiler Schätze des Victoria & Albert Museums London. 21 **Stills** (2000) von Filmdarstellern wurden zeichnend auf Malerleinwand gebannt. Mit **K 100 x 180 cm** (2004) verwirklichte sich eine Skulptur aus zwei zusammengenähten, kulibemalten Leinwänden. 46 abstrahierte Landschaften waren in **Paradise** (1998) auf Seidenpapier von Kuverts gemalt. Wie Oma Ulla die Fransen des Wohnzimmerteppichs so auszustreichen bat, dass sie parallel zueinander in Linie kamen, verriet das Video **Zupfen** (2009). Mit zehn Gemälden **Masquerade** (1999) erinnerte Runhild Wirth an das Werk der Psychoanalytikerin Joan Riviere. Sie malte in **Alien** (2000) die Schauspielerin Sigourney Weaver als Kämpferfigur des gleichnamigen Films, produzierte mit



Ratcliffe Cross Stairs, 1994 – 95.



Olaf Nenninger eine **Soundcollage** (2010) aus Audiofilmfootage, erinnerte in sechs projizierten Folienzeichnungen an **Die weiße Hölle vom Piz Palü** (2000), in sechs Tusche-Stills **Shining** (2010) auf Galeriewänden an die dramatische Serpentinafahrt im gleichnamigen Film und mit dem Dia eines Stills **Nordwand** (2009) an ebenjenen Streifen. Sie dokumentierte in der Reihe **Hopeless** (1996 – 97) aus 40 mit Tempera übermalten Fotokopien ihr Leben in London. Die Audioinstallation **Das Lachen** (2010) offenbarte, wodurch Runhild Wirth auch über weite Entfernungen zu orten war. 36 Ölgemälde bildeten die kinematografische Bilderfolge um jenen **11. September 2001** (2001), den sie so dekonstruierte, wie sie in 20 Gemälden den Bau vom **Potsdamer Platz** (2002) konstruierte. Der erste Western der Filmgeschichte inspirierte Runhild Wirth zur Abfolge von neun Gemälden, **The Great Train Robbery** (2000–01). In den Straßen von New York und London machte sie Dias von Passanten und deren Schuhen, aus denen die 56-teilige Diaserie **Go** (1997) entstand. Wie sie sich mit Trebor Scholz auf einem stillgelegten Kölner Bahnhof in der Performance **Ich und du / Du und ich** (1993) mit Schlamm bewarf, dokumentierten sieben Schwarzweiß-Fotografien. Das Video **Trapped** (1996) zeigte – zu Bachs Goldberg-Variationen – das von John Ruskin (1819–1900) entwickelte Archiv zum Studieren der Textil-Sammlung im Victoria & Albert Museum in London und eine Hand, welche die Textil-Rahmen ertastend aus- und einschob. Eine **Bronzemünze** (800–1.000 n. Chr.) aus Baktrien, dem Reich der 1.000 Städte, wurde ebenso als Erinnerungsstück in die Schau eingewoben wie ein schwarzer **Totenschädel** mit **RUHE-Signal** und Zeichnungen aus der Heilpraktikerausbildung. Für die Serie **Berliner Zimmer** (1999) fotografierte Runhild Wirth die Gardinen der Vorderhäuser in Berlin-Mitte vom Gehweg aus. 37 gemalte Stills **Die weiße Hölle vom Piz Palü** (2000) zum gleichnamigen 1929er-Filmklassiker fanden sich in einem langen Regalarchiv. Die Anregungen für die Gestaltung eines ACC-«Gartenraums» per Tuschezeichnungen auf Wand, **The Unicorn Tapestries I and VII** (2010), stammten aus den New Yorker «Cloisters». 14 Inkjet-Prints bildeten Fotos der Mariendistel ab, **St. Mary's Thistle** (2010), wie sie im New Yorker Metropolitan Museum of Art als Detail der Gobelins zu sehen sind – das Ende der Retrospektive.



St. Mary's Thistle, 2010.



Alten, 2000, Nordwand, 2009.



Berliner Zimmer, Totenschädel mit RUHE-Signal, 1999.



Lattitudinal 52.5175 / Longitudinal 013.4028, 2007–08.



The Great Train Robbery, 2000–01.



Die weiße Hölle vom Piz Palü, 2000.

The Yes Men: **Haltiburton SurvivaBalls**, 2006 (Ausstellung «Die Kultur der Angst – The Culture of Fear», HALLE 14, 2006).



# SEITEN- SPRÜNGE

.....

.....



# FRAGEN

1995

.....  
Bettina Munk (DE)

Kuratorin: Klara Wallner (Berlin)

05. Mai bis 15. Juni 1995

Partner: Herwig Huth | Ort: Kornspeicher, Weimar  
.....

«In Erwartung der Beantwortung des Unsichtbaren wird die Wahrheit nicht zu Tage befördert. Durch die Befragung des Unsichtbaren kann die Wirklichkeit aufgespürt werden.

Ein gleißend heller Raum, in dem drastischfarbige, hölzerne Rechtecke, die an Hinweisschilder erinnerten, von der Decke herabhingen, konnte vordergründig als praktisches Demonstrationsmodell für ein neues Ordnungssystem deklariert werden. Ein stockfinsterer Raum, in dem grell leuchtende Farbfelder mit doppeldeutigen Wörtern zu schweben schienen, konnte hintergründig als Versuchsmodell eines neuen Orientierungssystems gelten. Ein Raum, in dem beide Inszenierungen neben- und miteinander stattfanden, schien nicht denkbar zu sein. Dennoch war es möglich, Licht und Schatten, Tag und Nacht, monochrome Farbfelder und schwebende Worte, Virtualität und Wirklichkeit in ein und demselben Raum (fast) gleichzeitig zu erleben: Wechselseitige Lichtverhältnisse, möglich durch eine Intervallschaltung, wodurch der Raum in Hell- und Dunkelzustände versetzt wurde, sorgten dafür, dass beide inszenierte «Systemmodelle» zeitversetzt und in wenigen Minuten an Ort und Stelle seh- und erlebbar waren. Während des hellen Zustandes, der wesentlich länger dauerte als der dunkle, waren lediglich die real vorhandenen, monochromen Flächen zu sehen, die den Raum ästhetisch definierten und ihn in seiner gesamten Dimension zeigten. In den sehr viel kürzeren, dunklen Phasen, die wie Unterbrechungen eines «Normalzustandes» wirkten, waren dann leuchtende Worte, die im Raum zu schweben schienen und keine bestimmte Richtung angaben, sichtbar. Der Ort der Handlung



zerfiel in isolierte Zeichen: Der real vorhandene Raum, die eindeutige Situation zog sich – dem Verschwinden gleich – zurück und hinterließ den Schatten eines physisch wahrnehmbaren Erlebnisses. Das, was im Dunklen übrig und lesbar blieb, waren die im Raum schwebenden Wörter, die – mehrdeutig interpretierbar, indem ihnen Fragezeichen angehängt wurden – zu FRAGEN (1994–95) mutierten. Es waren FRAGEN, die auf Handlung drängten. Doch die Handlung entfiel, denn die fragenden Wörter ließen sich in keinen kontextuellen Zusammenhang bringen. Es entstand eine verwirrende, nicht deutbare Situation, die sich, sobald der Raum wieder in die helle Phase eintauchte, ins Absurde steigerte: Information und Wahrnehmung, Virtualität und Wirklichkeit standen nebeneinander und konnten, obwohl das Abwesende gleichzeitig anwesend war, nur in dem jeweiligen (Raum-)Zustand empfunden und verarbeitet werden. Die Anwesenheit des Abwesenden – die Doppeldeutigkeit der zuvor gelesenen fragenden Worte – erzeugte FRAGEN, die artikuliert werden sollten. Denn heute, im Zeitalter der Telesimultanität, die Zeit und Raum elektronisch definiert, ist es wichtiger denn je, Dinge und Begriffe analytisch zu befragen, bevor sie als gegeben hingenommen werden.» (Klara Wallner)

Als der damalige Besitzer eines im Original erhaltenen, leer stehenden Kornspeichers in Weimars Karlstraße doch nicht mit seinen für 1995 geplanten Umbaumaßnahmen begann, bot sich die Alternative einer künstlerischen Zwischennutzung mit Bettina Munks Rauminstallation. Um das Nachleuchten der im Hellzustand unsichtbaren Schriftzüge auf einigen der 32 gleichformatigen wie minimalistische Objekte von der Decke hängenden Tafeln in der Phase der Dunkelheit zu gewährleisten, war die helle Phase (in der sich die Leuchtkraft der Schrift «aufflud») mit einer Minute viel länger als die sieben Sekunden währende dunkle Phase, in der alle Umrisse verloren gingen, die Orientierung sich völlig veränderte und die monochrom gelblichen Schilder zu schwebenden, direkt an die Besucher gestellten Fragen (VERBRINGEN? AUFHEBEN? BETREIBEN? MISSBRAUCHEN? ABSPRECHEN? BEFASSEN?) wurden. Vom 16. September bis 16. Oktober 1994 ließen sie sie in den Kunst-Werken Berlin unbeantwortet über ihren Köpfen schweben. Darauf folgte das erste Gastspiel des ACC im Kornspeicher Weimar.



# AUS WEIMAR! KOPF AN KOPF

1996

.....  
Claus Bach | Tatjana Bergelt | Kunstkombinat Sa & Pa | David Mannstein | Brigitte Raabe  
| Naomi Tereza Salmon | Torsten Schlüter | Hermann Stamm | Herbert Wentscher |  
Runhild Wirth (alle DE)

.....  
22. Juni bis 01. August 1996      Partner: Herwig Huth | Ort: Kornspeicher, Weimar  
.....

Die Geister- und Pensionärsstadt Weimar gilt seit ihrer klassischen Epoche als touristisch-kulturhistorisches Synonym für «große Köpfe». Köpfe aus Stein oder Metall prägen das Stadtbild, der Genius des Ortes entspringt Kopfprojektionen. Publikumswirksam ausgewertet, mitunter auch weniger eingepreßt im kollektiven Freizeitgedächtnis, vielleicht einfach vergessen oder gar vorsätzlich verschwiegen, steht das historische Arsenal an Köpfen der Gegenwart Weimars gegenüber. Dieser wird wiederum beständig Kopfmangel, ja Kopfllosigkeit diagnostiziert, obwohl auch sie einiges an Großköpfen zu bieten hat. Zehn Weimarer Künstler waren die «Kopffäger» und bearbeiteten das Thema «Kopfkunst aus Weimar» auf zehn Sockeln neu. Zehn Ausstellungseln eines alten Kornspeichers konnten über einen Bildteppich aus existierenden Kopfplastiken betreten werden. Pflichtgemäß aufgesockelt, präsentierte sich die Kunst jedoch frei in der Wahl ihrer Objekte und Mittel. Da grünte der «Präsident» oder schlummerten süß im eigenen Saft die «Sieben auf einen Streich». Jemand suchte noch per Annonce die rechten Köpfe, während andere schon permanent im virtuellen Videoraum um die eigene Achse rotierten. Mancher gab sich nur stückweise preis, ein Deutschlehrer gar verbarg sein Antlitz hinter auslöschendem Weiß. Da blutete es aus schlecht vernarbten Wunden, während unweit davon ein locus erstand, an dem Sauberkeit Ehrenpflicht war. Und mancher brüstete sich noch auf des Siegers Podest, während andernorts die Köpfe rollten, lustig getrieben vom Spielzeugqueue – neue Runde,



Ausstellungsansicht mit historischen Köpfen und zehn Kunststrischen, in denen früher Getreide gelagert wurde, 1996.



neues Glück! Die zu Krisenzeiten obligatorische Rückbesinnung auf solide Werte erfuhr mit Claus Bachs Minibillard **Wenn Köpfe rollen** (1996) eine spielerisch zugespitzte Renaissance. Im Gesellschaftsspiel wurden die Karten neu gemischt. Auf den Spielkugeln waren meist bekannte zeitgenössische Köpfe unterschiedlichsten Ranges zu sehen, die sich bei entsprechendem Spielverlauf gegenseitig aus dem Rennen kickten (die «Weimarköpfe» waren: Günther Beelitz, Prof. Dr. Rolf Bothe, Prof. Wolfram Huschke, Bernd Kauffmann, Dr. Volkhard Knigge, Prof. Dr. Walter Steiner, Prof. Dr. Gerd Zimmermann; die «Weltköpfe» waren: Bill Clinton, Saddam Hussein, Boris Jelzin, Radovan Karadžić, Nelson Mandela, Li Peng, Michael Schumacher; Claudia Schiffer war «die Acht»). Tatjana Bergelts **Atlanta** (1996) war ein Drahtgerüst als transparenter, durchschaubarer Raum, eine Art durchsichtiges, vielschichtiges Siegerpodest als vereinfachte Büste. Mittig ein Pappmaché-Kopf, hinter dem Dinge vom Moskauer Flohmarkt hingen. Ebenso lagen sie in einem Kasten innerhalb des Geflechts: russische Zeitung, Kassettenspielergerät, alte Puppe. Details, ideelle Werte, die vielleicht nur Menschen östlicher Herkunft ermessen können. Eigens für *Kopf an Kopf* fusionierten Walter Sachs und Ulrich Panndorf zum Kunstkombinat Sa & Pa für Glaspyramiden. Frisch eingeweckt und konserviert kamen die edelsten Früchte des heutigen Weimar als **Sieben auf einen Streich** (1996) zur Anschauung. Auf jedes Glas gehörte ein Etikett, und jede Kopffrucht schwamm zu Nutz und Frommen für Weimar im eigenen Fruchtwasser. Wer sich zum Obst machte, entschieden die Kombinatsteiter. «Für Ausstellungszwecke leihweise Hitlerbüste aus Weimar für die Zeit vom 21.6. – 14.7. gesucht.» So lautete der Text von David Mannsteins Suchanzeige im Feuilletonteil der Weimarer Tageszeitungen. Ausgestellt wurden das Inserat wie auch eine zur Verfügung gestellte Büste. Die Arbeit **Hitlerbüste gesucht** (1996) hatte soziologischen Charakter und fragte nach Weimarer Befindlichkeiten im Nachkriegsdeutschland vor und nach der Wende. Das plastische, unkonventionelle Medium von Brigitte Raabe waren Pflanzen. Regelmäßiges Gießen und viel Licht erhöhten ihre Lebensdauer. «Emanzipiert von Klimazone und Jahreszeit waren sie den Gesetzen des Marktes ausgeliefert.» **The President** (1996), die Topfpflanze *Canna indica*,

David Mannstein:  
**Hitlerbüste gesucht** (Inserat), 1996.



Herbert Wentischer:  
**Einer wird gewinnen.** 1996.



Torsten Schütter:  
**Warte nur, bald ruhest auch Du ...** 1996.



David Mannstein:  
**Hitlerbüste gesucht**, 1996.



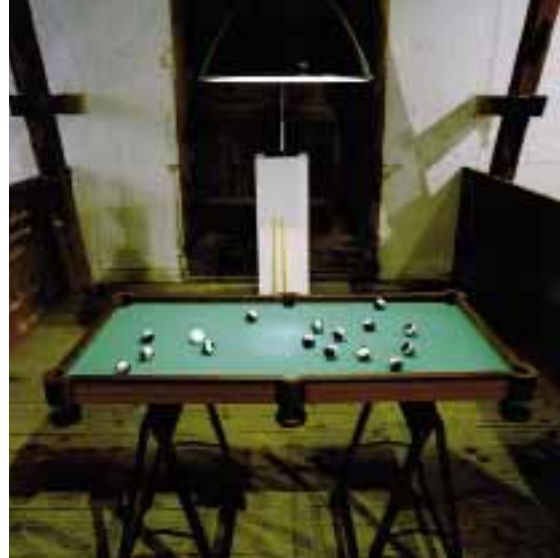
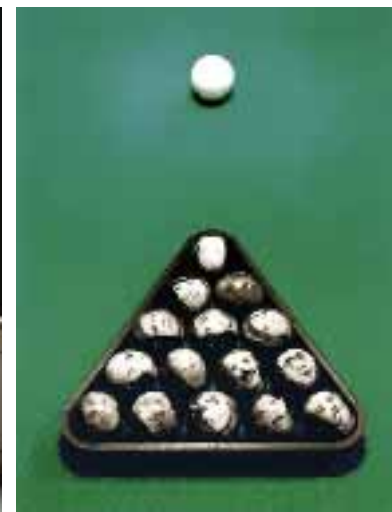
Hermann Stamm:  
**Der Deutschlehrer.** 1996.



Tatjana Bergelt:  
**Atlanta.** 1996.



wurde als florales Porträt auf den Sockel gehoben. Die dekorative Funktion dieses natürlichen Beitrags war bewusst kalkuliert. Das Zeremoniell jüdischer Händewaschung an einem vom Holocaust gezeichneten Ort thematisierte Naomi Tereza Salmons **Sauberkeit ist Ehrenpflicht** (1996). Kupferkessel, Schöpfbecher, Handtücher und elektrischer Kerzenschmuck gehörten zur altarähnlichen Waschgelegenheit. Die Reinwaschung konnte jedoch nicht bis zur Unschuld getrieben werden: Das abgestandene Wasser stammte aus dem Flöschchen des Genius huius loci und wurde seinem natürlichen Kreislauf entrissen. Genähte, doch offene Wunden, Stacheldraht, blutverschmierter Unterbau: Torsten Schlüters **Warte nur, balde ruhest auch Du ...** (1996) war ein Denkmal wider das Vergessen an ein Volk, seinen Führer und die Taten vergessener Täter, den deutschen Furor, für die Leiden der vergessenen Opfer und eine Erinnerung an die Janusköpfigkeit der deutschesten Stadt, geprägt vom Totalitären, der Konzentration des Grauens, dem Schlachtfest unterm Mantel des Volksgemeinschaftswohlergehens. Auf einem Lehrerpult fand Hermann Stammers «Beitrag zum Schulunterricht» **Der Deutschlehrer** (1996) Platz. Die Aktenhüllen des Leitz-Ordners wechselten zwischen deutschen Schulaufsätzen von 1942 und dem Photoalbum des Deutschlehrers. Im zweiten Teil dann die Steigerungsform des pädagogischen Zwiegesprächs Lehrer – Schüler: ein «Taschendolmetscher für Frontsoldaten – russisch» neben den persönlichen Gegenständen eines Kriegsgefangenen. Herbert Wentschers elektronische Kopfbüste **Einer wird gewinnen** (1996) war eine Ein-Kanal-Projektion, aufgenommen mit zwei Kameras. Eine kleine Goethe- und eine Schiller-Porzellanbüste rotierten auf selber Achse gegenläufig um sich selbst. Durch überblendetes Miteinander ergab sich ein Bild im Monitor, traten Überlagerungen und Vermischungen auf. Friedrich drehte sich schneller (und starb etwas eher) als Goethe. Schläfe, Nasenrücken, Nackenpartie: Einem Augenpaar glich Runhild Wirths aufgesockelte Dia-Installation **Standbilder** (1996). Sie nahm Kopfbilder von historischen Weimarer Plastiken auseinander. Dokumentarisch belegte sie Zeitpunkt und Ort der aus dem Zusammenhang gerissenen detaillierten Gesichtszüge. Der Sockelaufbau wurde zum Betrachter. Auf einer Projektionsleinwand kehrten die dokumentierten Elemente endlos wieder.

Claus Bach: **Wenn Köpfe rollen**, 1996.Brigitte Raabe: **The President**, 1996.Naomi Tereza Salmons: **Sauberkeit ist Ehrenpflicht**, 1996.Claus Bach: **Wenn Köpfe rollen** (Detail), 1996.

# BEWEGTE BILDER

1997

Thomas Sander und Andreas Sachsenmaier (beide DE)

08. Oktober bis 01. November 1997

Partner: Herwig Huth |  
Ort: Kornspeicher, Weimar

In drei für diesen Ort – den Speicher Weimar – konzipierten Video-Visionen offenbarten Thomas Sander und Andreas Sachsenmaier die Kraft in der Ruhe langsam fließender Bilder. Speicherwände und Intarsien wurden direkt als Bildträger verwendet oder durch plastische Einbauten aus Alltagsgegenständen und Installationen verändert, die sich zu farbigen, variablen Lichtplastiken verwandelten, welche im Zusammenspiel mit gesampelten akustischen Akzentuierungen illusionäre Raumcollagen entstehen ließen. «Die Bilder glitten befreit von konkreten Inhalten in den Raum und tauchten die visuelle Neugier des Betrachters in den Fluss wie beiläufig entstehender Poesie, langsamer als der Herzschlag.» (Sander & Sachsenmaier) Die Choreografie des von Kontemplation getragenen Bildgeschehens suggerierte eine abstrakte Handlung. Da bauten sich Häuser und Türme aus Quadern und Rechtecken auf, kleine Rosetten kletterten bis zur Spitze hoch, bis alles wieder übereinander purzelte. Sich ändernde Flächen, Strukturen, Farben und Tempi sorgten neben optischen Verzerrungen, Überlagerungen und Überblendungen für nimmermüde Metamorphosen in den Bildkonstellationen. «In ihrem Streben nach einer bestimmten ästhetischen Perfektion, das sich auch als formale Reminiszenz an die konstruktivistischen Arbeiten Tatlins oder die kinetischen Moholy-Nagys verstehen ließ, zeigten diese Videoarbeiten menschenleere Träume, Traumgebilde, Visionen, in denen keine Lebewesen mehr vorkommen, und die vielleicht eine zukünftige Welt ohne Liebe, aber auch ohne Schmerz imaginierten, in der, wenn überhaupt, nur noch Farben, Formen und Klänge existieren werden.» (Martina Panzer)





# TRITT GEFASST – PASO A PASO 1998

.....  
Claus Bach | Bodo Korsig (beide DE)

11. März bis 16. Mai 1998 Partner: Galería Metropolitana de Barcelona | Ort: Barcelona  
.....

Claus Bach und Bodo Korsig entwickelten traditionelle Bildherstellungstechniken wie den betagten Holzschnitt oder die vergleichsweise junge Fotografie grenzüberschreitend weiter und kombinierten sie. Eine Methode, deren Wirksamkeit die beiden bereits mit ihrer Installation **Schussfelder** (1995) demonstrierten: Korsig hatte eine Fotoleinwand-Serie Bachs übermalt. Daneben wurde ein auf einem alten NVA-Schießplatz vorgefundenes Zielscheibengestell als Mobile umfunktioniert. Beider Zusammenarbeit kulminierte in Barcelona erneut.

Korsig fixierte seine zwischen vergänglichen Großstadtchiffren – «Altären der Neuzeit» – und unverwüstlichen, frühgeschichtlichen Felsmalereien als Indizien verflössener Kulturen gesammelten Eindrücke. Reduzierte Formen von Armbrust, Libelle, Tragetasche, Sonnenaufgang und andere Objekte schickte er in einem Wandrelief gemeinsam auf **Seelenwanderung** (1998). Claus Bachs Stadtrundfahrt durch Weimar aus der Abwasserkanalperspektive (mit spanischer Stadtführerstimme) wusste die Katalanen auf die Klassikerstadt einzustimmen. Eine Äußerung zu den künstlichen, weltweit immer realer werdenden Lebens- und Genussmentalitäten bildeten vitrinenartige Mobiles in **INSTANT** (1994), einer Synthese aus Reklamegestellen und Darstellungen von Teilungsvorgängen biologischer Zellen, den (noch unantastbaren) Grundbausteinen unseres Lebens. Die ortsbezogene Installation **Umschlagplatz** (1998) verwies auf die Informationsinflation in den Medien: Gesammelte, absurd-infantile Gewaltmeldungen aus katalanischen Printerzeugnissen steckte Claus Bach in Briefumschläge und brachte diese tapetenartig an die Wände. Die Besucher der Galerie konnten sich nun aktiv durch einen Ausstellungsraum lesen.



Claus Bach: **INSTANT**, mit gleichnamiger Fotoserie, 1994.



Bodo Korsig: **Non-Stop**, 1997. **Grenzwege**, 1997. **Seelenwanderung**, 1998.

# DIE INVASION DER SIEBENHÄUTIGEN KÖNIGIN 1999

.....  
Claus Bach | Tatjana Bergelt | Roland Bergèrer | Micha Brendel | Marianne Buttstädt  
| Gerhild Ebel | Harald-Reiner Gratz | Wolfgang Harth | Peter Heckwolf | Iris-Maria  
Hoppe | Uta Hünninger | Anja Ibsch | Birger Jesch | René Kusche | Gunther Lertz | Peter  
Lorenz | David Mannstein | Martine Metzinger-Peyre | Annette Munk | Nänzi | Christina  
Paetsch / Stefan Fahrnländer | Almut Rink | Katrin Rothe | Walter Sachs | Naomi Tereza  
Salmon | Sabine Sauermilch | Trebor Scholz | Joachim B. Schulze | Bettina Schünemann  
| Daniel Schürer | Katja Schütt | Gesine Storck | Maria Vill / Kerstin Hanisch / Steffen  
Mittelsdorf | Anna Werkmeister | Runhild Wirth / Tim Sonnenschein | Egon Zimpel (alle DE)

08. Oktober bis 28. November 1999

Teil 1: Partner | Ort: Kunsthaus Erfurt

08. Oktober bis 28. November 1999

Teil 2: ACC Galerie Weimar

.....

Anlässlich des 346. Weimarer Zwiebelmarkts befasste sich die Schau mit Klischees jedweder  
«Thüringer Art». Aus Waidfarben und 23 Karat Rotgold, begrüßte **Das Gold der Fellachen**  
(1999) von Gunther Lertz den Gast im Treppenhaus. Am **Schießstand** (1999) von Daniel Schürer  
konnte man mit einer Luftpistole Baretta (8 Schuss) um beste Resultate beim Feuer auf die  
Zwiebeln des 1999er-Zwiebelmarktflyers kämpfen. Sabine Sauermilchs **Profile-Klassisch**  
**oder Thüringen profiliert sich** (1999) zogen sich als Stuckbänder mit Gesichtsprofilen Wei-  
marer Persönlichkeiten durch die Galerie. Trebor Scholz' Rauminstallation **Nevertheless** (1999)  
befasste sich mit dem Global Player McDonald's, dessen Antrag zur Restauranteröffnung im  
Zentrum Weimars 1995 abgelehnt wurde. **Robbi greift an** (1999) dräute Wolfgang Harths  
inhäusige Installation. Draußen übertrug er im Projekt **Wende 99** (1999) den ehemaligen



kartografischen Grenzverlauf der Berliner Mauer mit Originalsand aus dem ehemaligen Todesstreifen auf die Weimarer Innenstadt. Anna Werkmeisters Bauhaus-Zwiebel-Lampe mit Tonfolge **Fortzeihen** (1999), die **Geheimratsecken** (1999) in Schokolade von Joachim B. Schulze, der **Goethe-Vibrator** (1999) als «befriedigendstes Souvenir, das frau in Weimar kaufen kann» von Marianne Buttstädt, René Kusches **DIN Goethe Sonderstempel** (1999), Katja Schütts Objekt **Der Prinz und die Königin** (1999), Gesine Storcks Raumcollage **Merkwürdige Begegnung** (1999), Martine Metzging-Peyres Zyklus UNIO (1999) aus 20 Papiercollagen und Uta Hünnergiers Gemälde **Wesen** und **Schwellenburg rot** (beide 1999) kreisten um Thüringer Stereotypen. David Mannstein nahm während des Zwiebelmarktes am Weimarer Stadtlauf teil, kam von der Strecke ab, verlief sich in Galerien und Museen und ließ sich bei diesem **Stadtkunstlauf** (1999) filmen. Anja Ibsch bot Bratwürste aus Beton, **Concrete Thuringians/Beton Thüringer** (Zutaten: Zement, Sand), am Standgrill auf dem Markt an. Den grotesk anmutenden Massenkulturismus nahm Claus Bach als **Das Double** (1999) an nicht-touristischen und bekannteren Orten aufs Korn, verkleidet als Tourist mit Basecap, Sonnenbrille, T-Shirt, Fotoapparat, Bermuda-Shorts, Sandalen, SALVE-Fußabtreter und Hund. Die **Thüringer Trailer (Klöße, Volksmusik, Thüringer Wald, Rostbratwurst)** von Katrin Rothe und Peter Lorenz flimmerten als **Klischeekatalog 2.1-2.4** (1999) über einer Fernsehansichte. Der Duft von Iris-Maria Hoppes **Weimarer Zwiebelsuppe** (1999) lag nah. **Der Weg der Zwiebel** (1999) von Harald-Reiner Gratz führte auf meisterhafte künstlerische Handschriften zu: Leonardo, van Gogh, Picasso, Beuys und Baselitz. Die Hommage Peter Heckwolfs an die Bratwurst und ihre Erzeuger wurde mit einer frisch geschlachteten Schweineschnauze im Stempeldruckverfahren gerastert und war erst aus der Distanz als ganze Wurst zu sehen (1999). Maria Vill, Kerstin Hanisch und Steffen Mittelsdorf begleiteten im gemütlichen Salon der Transsibirischen Eisenbahn, die «Italienische Reise» im Ohr, eine Goethebüste auf ihrer Flucht aus Weimar (wegen Überbeanspruchung) zu einem Bürgermeister am Ende Sibiriens: **Goethe goes Vladivostok** (1999). Micha Brendel war – gleich neben **Goethes Geliebter** aus Gips (von Nänzi, 1999) – in seinen

Katrin Rothe und Peter «Auge» Lorenz:  
**Thüringer Trailer, Klischeekatalog 2.1 (Klöße)**, 1999.



Links: Anna Werkmeister: **Lichtobjekt Nr. 2a**, 1999.  
Rechts: Daniel Schurer: **Schießstand**, 1999.



Unten: Bettina Schünemann: **Im Frühtau zu Berge und Ich ging durch einen grasgrünen Wald** | Harald-Reiner Gratz: **Der Weg der Zwiebel** | Iris-Maria Hoppe: **Weimarer Zwiebelsuppe**, alle 1999.



**Studien zur panzertragenden Familie** (1998) dem Thüringer Ahnenkult auf der Spur. Ein mittelalterlicher Harnisch, mit Haut und feinem blauen Geäder überzogen und beidseitig flankiert von je fünf sarkophagartigen Kästen, fand sich, alchemistisch überarbeitet, auch auf Fotos. Tim Sonnenschein und Runhild Wirth sinnierten im stillen Kämmerlein als **Seaman & Mermaid** (1999) über die Zwiebel als Symbol für Zeugung und Leben und kombinierten sie mit weiblichen und männlichen Genitalien. Neben an zeigte Egon Zimpel seinen **Aufstieg und Fall der Moderne, Teil IV, Eine fiktive Sammlung** (1999) aus 19 Gartenzwerge, bearbeitet im Stile von Kirchner, Matisse, Pollock oder Beuys. Birger Jesch alias Bert Tuch stellte die **Sammlung Anna Blume** (1990) vor. Am 8. März 1990, dem Internationalen Frauentag, schaltete er in der «Zweiten Hand» eine Anzeige: «Anna» sei als «reife Dame mit Sex-Appeal» und «Ohne Tabus!» auf der Suche nach einem «jungen schönen Mann aus der DDR für erotische Abenteuer. Ganzfoto Bedingung.» Ein prallvolles Netz mit über 300 potenziellen Liebhabern der fiktiven Kunstfigur war das Resultat des Fischzugs. Parallel erstellten Landeskriminalämter Phantombilder der Dame. Naomi Tereza Salmon bot mit **Take a bag** (1999) die Mitnahme von DDR-Faltbeuteln an. Bettina Schünemann verarbeitete alte, von einer Fassade abgenommene **Schieferplatten** (1999) zu einer Schindelwandinstallation. Die Hausfassade als architektonische Begrenzung zwischen Innen und Außen setzten Christina Paetsch und Stefan Fahrnländer – z. B. in **Supergau** oder **Zwiebels Traum** (beide 1999) – in Beziehung zu Zwiebelhäuten. Die Verwandlung einer Zwiebel in eine Wölbung innerhalb der Lamellenfassade des Weimarer Mehrzweckgebäudes (MZG) simulierte deren Fotoserie (1999). Annette Munk untersuchte den Gebrauch relativ unbekannter, legendärer Erfindungen aus dem Thüringer Wald – Kötze, Hockmantel –, aber auch «seelischer» Haushaltsgeräte – dem «Sorrliche-Schnu» (oder «Sorgenfänger») und den «Tränensäckchen». Die Realisierung von Walter Sachs' «77 Zwiebelplastinaten» hing laut Schriftstück **Plastinationen – die Zwiebeln erobern den Raum** (1999) von der Zustimmung des Gunther von Hagens ab. Almut Rinks Zeitraffer-Installation aus 100 Dias (1999) beobachtete als Fotostory einen Tag lang die Baulandschaft der Erfurter Vorortsiedlung Rieth, während (fast) nichts passierte.



Bettina Schünemann: **Schieferplatten**, 1999.



Trebor Scholz: **Nevertheless**, 1999.



Motiv der Einladungskarte.



Marianne Buttstädt: **Goethe-Vibrator**, 1999.

# UNTER DER HAND

2000

Verena Kyselka (DE) | Anja Luithle (DE) | Mechthild Oehler (DE) | Renée Ridgway (US/NL)  
| Sabine Sauer Milch (DE) | Sati Zech (DE)

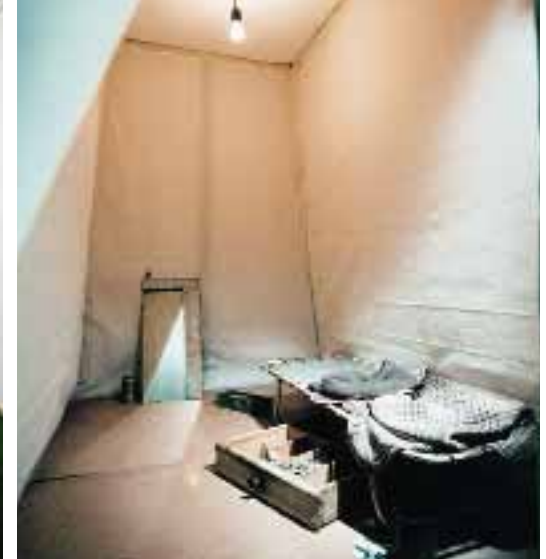
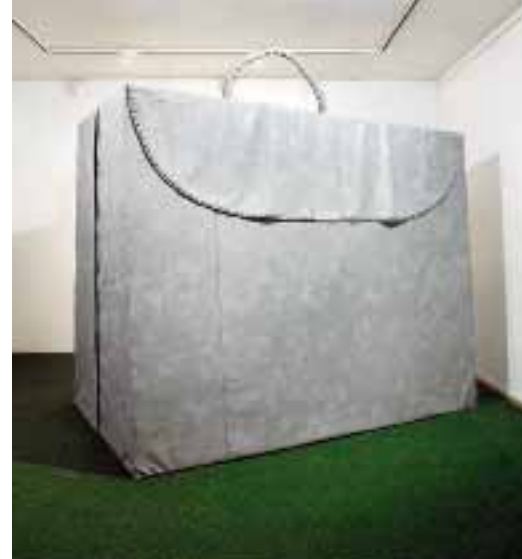
11. November bis 31. Dezember 2000

Teil 1: Partner | Ort: Kunsthaus Erfurt

11. November bis 31. Dezember 2000

Teil 2: ACC Galerie Weimar

Handtaschen, Beutel, Ranzen, Säckchen: Tragbare Behälter in der Hand, an Riemen oder Bändchen über der Schulter. Damentaschen, Herrentaschen – inhaltslos und inhaltsschwer. Prestigeobjekt? Gebrauchsgegenstand? Der Inhalt bunt zusammengewürfelt oder wohlgeordnet? Während sich die Außenhaut dekorativ, je nach Wirtschaftslage und Mode verspielt, prunkvoll oder schlicht zeigte, blieb das Innenleben ein geheimnisumwobener Ort. Ein Raum für Träume, Fantasien und Illusionen. Für die Besitzerin Fundort vergessen geglaubter Erlebnisse und Erinnerungen. Mittels Fotografien, wie Renée Ridgways 16-teiliger Serie **Handtasche** (2000) oder Sabine Sauer milchs C-Digitalprintreihe **Secret Area** (2000) mit endoskopischen Aufnahmen, wurde der Tascheninnenraum nach außen gekehrt oder der Außenraum vom Inneren her erlebbar gemacht. Der Betrachter wurde angesichts privater und intimer Dinge wie in Ridgways Videoinstallation **Die Lust in der Handtasche** (2000) oder Anja Luithles **Handtasche** (1998) mit integrierten motorbetriebenen, beweglichen Augen aus Glas zum Voyeur. Verena Kyselkas **Handtaschenerinnerungen** (2000) aus Gipsvollguss, ihre **Untasche** (2000) und weitere Gipstaschen sowie Sati Zechs mittelformatige Mischtechniken **Kleine Tasche** (2000) und, schon größer, Ölgemälde **Rote Täschchen** (2000) und **Schwarze Tasche** (2000), vor allem aber die begehbare Installation Mechthild Oehlers, eine Riesenhandtasche **Dissimulate** (2000) nebst sieben kleinen Taschenobjekten, sprengten das Taschenformat der Doppelausstellung.



Mechthild Oehler: **Dissimulate** (außen und innen), ACC Galerie Weimar, 2000.



Sabine Sauer Milch: **Secret Area**, Kunsthaus Erfurt, 2000.

# GET RID OF YOURSELF

2003 | 04

Matthew Buckingham | Bernadette Corporation | Cabinet Magazine | New York City Surveillance Camera Players | eteam | Michael Rakowitz | Anne-Marie Schleiner / Brody Condon / retroyou u. a. | 16Beaver Group | Temporary Services | Picture Projects & The 360degrees Team (alle US)  
Co-Kuratorin: Courtenay Smith (München)

02. August bis 23. November 2003

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig

06. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004

Partner: lothringer13 | Ort: München

(siehe auch Seite 144)

Ausgangspunkt von Matthew Buckinghams Konzept **Universal Time and The Present Moment** (2003) um die «Universalität» von Zeit war der fehlgeschlagene anarchistische Versuch von 1894, die weltzeitmessende Sternwarte in Greenwich in die Luft zu sprengen. Das eteam machte ein «leeres Angebot» (**Empty Offer**, 2003) und überließ – wenn auch nur als Projektion und Wüsten-Rauminstallation – dem mit Taschenlampengürteln und leuchtenden Sombreros fotoposierenden Publikum, dessen Shooting-Resultate wechselnd einmontiert wurden, sein für 456 Dollar über ebay ersteigertes Wüstengrundstück in Utah zur Besiedlung. Per Film präsent war ihr World-Trade-Center-Fotoporträt-Kurzzeitprojekt **Quick Click** (2001). Bill Browns (New York City Surveillance Camera Players) **Outdoor Walking Tour** am 2. August 2003 führte zu 73 öffentlichen Überwachungskameras in Leipzigs Zentrum. Die Doppelprojektion mit Ton **Warten auf die Hinrichtung** (2001) von Picture Projects & The 360degrees Team schilderte Perspektiven Beteiligter auf die Geschichte des wegen Mordes zum Tode Verurteilten Ronald Frye, der sich ebenfalls äußerte – neun Tage vor seiner Hinrichtung. 13 Reststücke von Land in Queens, die Gordon Matta-Clark in den 1970ern kaufte und die nach seinem Tod wieder an die Stadt gingen, erwarb Cabinet Magazine und ließ darauf Auftragskunst inszenieren. Eines der Landstücke war





in HALLE 14 nachgezeichnet – **Land Acquisition 2: Queens, New York, Block 3165, Lot 155** (2003). Beim Wüsten-Grundstücksprojekt **Land Acquisition 1: Cabinetlandia, Luna County, New Mexico** (2003) konnte man aus dem Landsegment «Readerland» ein Stück in der Formatgröße des Magazins pachten. Anne-Marie Schleiners Hip-Hop-Game **Heaven@711** (2003) war eine Dada-Hip-Hop-Poesie-Erzeugungsmaschine, mit der man Hip-Hop-Songs durch Vervollständigen von Reimen mitgestalten oder weitere Songs – wie Elke Marhöfers *Stuttgart* oder Carolina Caycedos *Perdida* – hinzufügen konnte. Vom Dach der Spinnerei-Halle 18 und des City-Hochhauses am Augustusplatz ließ Michael Rakowitz am 16. August 2003 einen Wecker in Moscheeform ertönen, der zu den vorgesehenen Tageszeiten den Ruf des islamischen Muezzins zum Gebet abspielte – verstärkt mittels Megafon. So überlagerten in der Performance **Minaret** (2001) östliche Miniaturarchitektur und deren Klang die Bauten und Klänge der westlichen Stadt. Der aufblasbare Obdachlosen-Unterschupf **paraSITE** (1998) von Bill Stone und Rakowitz war auf dem HALLE-14-Dach in Betrieb. Die Wandarbeit **Aesthetic Analysis of Human Groupings** (2003) von Temporary Services kategorisierte in Wort und Bild die menschliche Wesensart, sich in Gruppen zusammenschließen. Ihr Aktenordnerarchiv **Binder Archives** (2002) aus einem Plastikkoffer mit zehn Kunst-Ausstellungs-Ordern und einem Sitz war eine transportable, unabhängige Galerie für die Straße. Die Bevölkerungsmeinungen auf den Fragezetteln der **Public Sculpture Opinion Poll** (2003) zur plötzlich auf einem Platz in Chicago aufgetauchten Skulptur, die Veränderung, also Erhöhung der Mieten ankündigen sollte, waren divers. Die Dia-Doppelprojektion **About this Monday** (1999–2001) dokumentierte den Email-Verkehr der 16Beaver Group als Grundlage ihrer **Monday Reading Group**. Zwei Monitore bebilderten **What is 16 Beaver? 16 Definitions** (2003). **16 Things to be Done** (2003) sammelte Antworten zu: Was sollte in unserer Gesellschaft jetzt verändert werden? Die Stadtwanderung **Walking Discussion + Lunch** am 1. August 2003 zu 16 Orten des Interesses war Teil des 16Beaver-c.cred-Projekts «counter/cartographies». Ein Meeting thematisierte «Space, Community, and Gentrification/Regeneration? Brauchen wir eine HALLE 14, eine 16Beaver Group, Bilbao?»

Oben: Michael Rakowitz: **Minaret** (Performance), 16. August 2003. || Mitte: Cabinet Magazine: **Land Acquisition 2: Queens, New York, Block 3165, Lot 155**, 2003. || Unten: 16Beaver Group: **What is 16 Beaver? 16 Definitions**, 2003. **About this Monday**, 1999–2001.



Oben: Michael Rakowitz und Bill Stone: **paraSITE** (Dach-HALLE 14), 1998/2003. || Mitte: Michael Rakowitz: **Minaret** (Performance, Dach City-Hochhaus, Leipzig), 16. August 2003. **Temporary Services: Binder Archives**, beide 2002. **Audio Relay**.

# SCHICHTWECHSEL

2004

Empfangshalle | Beate Engl | Philipp Fritzsche | Matthias Seifert (alle DE)

01. Mai bis 20. November 2004

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig

Leipzigs Baumwollspinnerei – eine der größten Europas – entstand ab 1884 und hatte bis zu 4.500 Beschäftigte. Zum 1. Mai 2004 nahm «Schichtwechsel» den Geist der Spinnerei wie auch Aspekte der (verschwundenen) Arbeit, Arbeiterschaft und Arbeiterbewegung wieder auf.

Ein von der Künstlergruppe Empfangshalle umfunktioniertes Müllfahrzeug war als mobiler Ausstellungsraum besuchbar. Es war Teil der Arbeit **Woher Kollege Wohin Kollege** (2003), einem Münchner Kunst-am-Bau-Projekt: Jeden Tag schwärmten die Müllfahrzeuge aus, um auf verzweigten Routen durch die Stadt ihre Arbeit zu verrichten. Einzelne Müllmänner hatten sich, mit einem zum Wohnmobil umgebauten Müllauto, zu Zielen in ganz Europa und Afrika in ihre alte Heimat aufgemacht, um ihr persönliches «Heimatbild mit Müllauto» zu fotografieren. Am Ende erzählten den Straßenpassanten Münchens 28 Fotos, aufgeplankt auf 28 Müllautos, mit denen die Kollegen täglich arbeiteten, 28 Geschichten von 28 Mitarbeitern der Müllabfuhr. Die Ausstellung zeigte sieben der Heimatbilder und den dazugehörigen Dokumentarfilm **Ein Gefühl von Heimat** (2004). Für physischen und geistigen Ausgleichssport sorgte die **Wippe** (2003), von der Empfangshalle gebaut aus einer Sitzreihe des Stadions der Münchner Olympiade 1972. Auf der Gebäudespitze der HALLE 14 flatterte eine von unbekannter Hand auf Halbmast gehisste Arbeiterfahne. Sie war neben dem «Tag der Arbeit» und einer Rede Rosa Luxemburgs vom 27. Mai 1913 im Felsenkeller von Leipzig-Plagwitz gedanklicher Ausgangspunkt für Beate Engls Soundinstallation **Betaversion 1.0: Rosa Luxemburg transformed** (2004). Analytierte die Arbeiterführerin damals die weltpolitische Lage und agitierte für die «Kühnheit» der



«Proletariermassen» im Kampf gegen die «halsbrecherischen Unternehmungen der Kapitalisten, die die Welt verteilen», modifizierte Beate Engl dieses Ausgangsmaterial zu einer Ansprache über den globalisierten Kunstbetrieb. Nach der Demo lud Beate Engls metallic-blauer, beweglicher **Brotzeitisch** (2001–04), Symbol für die Erholung vor, zwischen und nach der Arbeit und Gegenstand zahlreicher Besucherverköstigungen, zur Rast ein, schuf mit seinen Lampen und einem Springbrunnen eine entspannte Atmosphäre und schwebte wie ein UFO oder Kinderkarussell durch den Raum. Drei von 220-Volt-Motoren angetriebene, tüchtige, schwarze Arbeiterfiguren erinnerten an bewegliches Blechspielzeug und schaufelten, ironisch überhöht, weil monumental aufgesockelt auf Bauböcken, unentwegt Sand. Philipp Fritzsches Installation **... Wer will fleißige Handwerker sehen ... ?!** (2004) ließ das Spielerische allerdings «kippen» und befragte die hinter den Skulpturen stehende Monotonie der Arbeit in der Massenproduktion, die Funktionen von Arbeitsausführenden als Maschinen, als Marionetten. Die Industriegesellschaft hatte sie, die Arbeiter, gebraucht und Strukturen geprägt, die sich längst als problematisch erwiesen. In der DDR wurde jeder mit einer Beschäftigung «versorgt», egal, ob kontra- oder produktiv. Was machte ein Staat mit seinen «zur Arbeit bestimmten und erzogenen Menschen», wenn er keine Arbeit mehr für sie hatte? Entpuppte sich hier der Mangel an Arbeit als eine Bühne «initiiertes Arbeit», wie in den «Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen»? Sechs **Baggerphantasien** (2003), zeichnerische Arbeiten von Matthias Seifert, thematisierten die größtenteils verlorengegangene Präsenz der Tagebau-Großgeräte und ihrer Bediener im mitteldeutschen (Abbau)Raum. Seifert besuchte Orte, an denen die Geräte noch in Erscheinung traten, wenn auch funktionslos und dem Verfall preisgegeben. Welches Schicksal traf deren Bediener nach dem Wegfall ihrer jahrzehntelangen, lebensprägenden Arbeit? Seifert sprach auch mit jenen ehemaligen Baggerführern, die ihre gigantischen Förderinstrumente einst unter absoluter Kontrolle hatten. Diesen Moment der ausnahmslosen Kontrolle brachte er in mit Zitaten gefüllten Blasen zur Sprache. Jedoch blieb der zitierte Sprecher/ Baggerführer unsichtbar, war eins geworden mit der Maschine, verschwunden in ihrem Schatten. Vergessen. Schichtwechsel.

Unten: Beate Engl: **Brotzeitisch**, 2001–04.  
Oben: Empfangshalle: aus der Fotoserie



**Woher Kollege Wohin Kollege**, Marc Provencal in seinem Heimatdorf Ngyeresi (Ghana), 2003.



Philipp Fritzsches: **... Wer will fleißige Handwerker sehen ... ?!**, 2004.

Empfangshalle: **Wippe**, 2003 | Hintergrund: Matthias Seifert: **Baggerphantasien**, 2003.



# ÜBERREICHWEITEN – ÜBER DIE WAHRNEHMUNG DER DDR IN DER KUNST 2005

.....  
Amanda Dunsmore (IE) | Jean-Luc Godard (FR) | Shelly Silver (US) | David Adam | Bettina Allamoda / Andrea Gubisch / Eva Jepsen-Föge / Annette Maas / Anne Randel | Peter Bauer | Nina Fischer & Maroan el Sani | Katharina Hohmann / Stefan Dornbusch | Peter Kees | Anne König / Axel Doßmann / Jan Wenzel | L21 | Wiebke Loeper | Cornelius Mangold | Maix Mayer | Michaela Melián | Marcel Ophüls | Pavel Schnabel | Suse Weber u. a. (alle DE)  
Co-Kuratoren: Katharina Tietze und Ronald Hirte (beide Weimar)

17. Februar bis 24. März 2005

Partner: Motorenhalle | Ort: Dresden  
(siehe auch Seite 156)

.....  
Jeder Bau- und Möbelmarkt bietet (Kunst-)Reproduktionen an. Maix Mayers **tuning\_70ff.** (2005) nahm eine (Neu-)Bestimmung des Ortes der Kunst im Alltag vor. Kunstreproduktionen aus DDR-Kunstverlagen (damals käuflich und ausleihbar, heute mit Sammlerwert von Originalen) bot er erneut zur Ausleihe an. Der Dresdner Fotograf Michael Weimar, der die Reproduktionen vor 30 Jahren für die DDR-Zeitschrift «Kultur im Heim» ablichtete, co-arrangierte und dokumentierte die Hängung der Leihstücke bei den Ausleihern. Ein Holzschreibtisch, Teil von Katharina Hohmanns und Stefan Dornbuschs **rixrax immo real** (2004), das den Ausverkauf des Ostens thematisierte, versammelte Kataloge von Grundstücksauktionen, Grundbuchaktien, die Dokumentation ihres Immobilienkaufs des 400x3-Meter-Randstreifen-Grundstücks «WE 050705» und das Video ihrer Intervention auf demselben. Die raumfüllende, benutzbare Materialcollage **model map 2005** (2005) von Bettina Allamoda und Kolleginnen kartografierte die gegenwärtige Praxis im Umgang mit dem architektonischen Erbe der DDR-Moderne am Beispiel des Berliner



Hauses des Lehrers und dessen Nutzung zwischen Kunst, Kulisse, Verkleidung, Projektion und Werbeträger. Auf Basis der Erinnerungen früherer Besucher des Jugendtreffs im Berliner Palast der Republik (1976–90) rekonstruierten Nina Fischer & Maroan el Sani mit **PdR – Tanzboden** (2005) dessen runde, podestartige, dreh-, heb- und senkbare Tanzfläche. David Adams Fotoserie entstand im Stasi-Gefängnis der DDR-Willkürjustiz Bautzen II, wo Personen, die als besonders staatsgefährdend galten, oft langjährig in Haft saßen. Doch **was wer wann wo wie warum veranlasst** (1999–2000) hatte, war nicht zu erkennen. Michaela Meliáns **Subjekt, Prädikat, Objekt** (1994) thematisierte die Biografie von Tamara Bunke, da sich «an ihr sehr gut das Projekt ›deutsche Wiedervereinigung‹ als Geschichtsumschreibungsmaschine, bei der kritische/linke Positionen plötzlich für obsolet galten, festmachen lässt.» Bunke, DDR-Bürgerin und Tochter deutscher Juden (die in Argentinien die Shoa überlebten), beteiligte sich an der Revolution in Kuba und wurde als «Tania la Guerrillera» mit Che Guevara im bolivianischen Urwald erschossen. Mittels Phantombild-Programm polizeilicher Fahndungscomputer entstand **Tomboy** (1994) als Bunke-Porträt-Stempel. Ein Schnellfeuergewehr, Symbol partisanischer Taktik, hatte die Form eines weichen, textilen Kissenmobiars. Altarkerzen und deren Schachteln (1992) zierten Handdrucke staatstragender Gebäudefassaden. Bei Suse Weber trafen «Bildbausteine» sozialer Milieus, zu Symmetrien und Ornamenten gefügt, auf die Raumästhetik, trafen die Installationen **Der Adler** (2000) aus Ketten, Kordeln und Medaillen (von DDR-Spartakiaden) und **Der Satz** (2002) aus Badeanzügen und Siebdrucken mit türkischem Stern und Halbmond, trafen Türkei und DDR auf ein schwarz-rot-goldenes skulpturales Arrangement, Inquisitoren nicht unähnlich. Im Raumzentrum war eine Europapalette. Aus 917 ausrangierten, emaillierten Weimarer DDR-Straßenschildern wählte Amanda Dunsmore 226 für **THE PLAN** (1997/ 2005). Das Architektenteam L21 war mit **X-qm-D** (2001) präsent (siehe auch Seite 466). Jens Rudolph filmte einige der 180 km gefüllten Aktenregale der **staats\_SICHERHEIT** (2004) als endlose Kamerafahrt. Das Ansichtskarten-Bändchen **OSSI-VEGA** (2004) von Sibylle Windisch/Nicole Wolf porträtierte den Kubaner Osvaldo Vega, der 1985 als Gastarbeiter in die DDR kam und blieb.

Oben: Maix Mayer: **tuning...70ff.** 2005. || Unten: Shelly Silver: **Former East / Former West.** 1994 | Marcel Ophüls: **Novembertage: Stimmen und Wege.** 1990 | Jean-Luc Godard: **Allemagne neuf zero.** 1991 | Pavel Schmal: **Grenzgänger.** 1999.



Oben: Felix Ruffert: **light violet 26.** 2004. || Mitte: Suse Weber: **Christkindl. Palettenintarsie. Der Satz.** alle 2002. Hintergrund: **Der Adler.** 2000. || Unten: Michaela Melián: **Subjekt, Prädikat, Objekt.** 1994.

# AUTONOM

## IST NOCH NICHT EINMAL DER MOND

2005

ARTiT | Arts Initiative Tokyo (AIT) | CommandN | Clean Brothers | Hiroshi Fuji | Makoto Ishiwata | Yuka Oyama | P3 Art and Environment | TANY | Noboru Tsubaki | Video Act! | Video Art Center Tokyo (VCTokyo) | Kenji Yanobe (alle JP) | Peter Bellars (GB) | Jennifer Stratford (US) | REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE)

Co-Kuratoren: Courtenay Smith (München), REINIGUNGSGESELLSCHAFT (Dresden)

25. Juni bis 11. September 2005

Partner: lothringer13 | Ort: München  
(siehe auch Seite 162)

Trotz Japans wirtschaftlichem Aufstieg zur High-Tech-Nation seit 1970 und dessen durch Innovation, Produktivität, Bevölkerungsdichte und geografische Situation bedingte ökonomische Ballung erhöhte sich die internationale Sichtbarkeit seiner Künstler nicht wesentlich. Welches künstlerisch-kritische Potenzial birgt eine auf Selbstlosigkeit sowie Arrangement statt Konfrontation basierende fernöstliche Gesellschaft im Unterschied zur auf Individualität ausgerichteten westlichen, deren «Werte» sie assimiliert? Umgeben von einem schwach entwickelten Kunstmarkt suchen die Künstler nach alternativen Wegen, um globale, staatliche oder institutionelle Fehlstellen zu besetzen. Der Preis, mit dem sie sich ihre Unabhängigkeit in mikroökonomischen Solidargemeinschaften oder Netzwerken bewahren, aber auch mittels prekärer Beschäftigungsverhältnisse erkaufen, ist sehr hoch; ihr sozialer, politischer und ökonomischer Wirkungsraum hingegen äußerst gering. Der reale Kampf zwischen künstlerischer Selbstverwirklichung und wirtschaftlicher Selbstbehauptung, immenser wirtschaftlicher Druck bis zur kommerziellen Instrumentalisierung durch Wirtschaft und Politik wie auch wachsende politische Beliebigkeit stellen die Künstler, die sich in der Schau mit Überwachung,





Terror, Gewalt, Krieg, Nationalismus, Aktivismus, politischer Vergangenheit, Konsum, Bildung, Umwelt, Arbeit, Emanzipation und Globalisierung auseinandersetzen, existenziell in Frage. Im Zentrum der Schau konnte Peter Bellars' kritisches Minigolf mit Miniaturen japanischer Bildungseinrichtungen (wie Shogakko = Grundschule oder Daigaku = Universität) **Par for the Course** (2002–04) gespielt werden. «Play the game!» animierten Großplakate. Gegenüber wurde Hiroshi Fujis Gebrauchtspielzeugtauschbörse **Kaekko** (2004), flankiert vom Film **How to Kaekko** nebst der Filmanleitungen **How to make Pet Canoe** und **How to make Polycraft** sowie der Filmdokumentationen **Viny-pla-poly-tic** und **Viny-pla show** als Teile seines Plastikabfall-Kunstprojekts **Vinyl Plastics Collection** (2004), wahrlich plastischer – neben Objekten wie dem Ball aus Plastikhüllen und Bekleidung aus PVC. Geschockt von den 9/11-Ereignissen, «als die UNO den Blick auf ihr wichtigstes Ziel verlor», konzipierte Noboru Tsubaki einen imitierten UNO-Ersatz als sarkastische Antwort auf die oft hilflosen UN-Friedenstruppen – das «UN Application Project» **UN Boy** (seit 2001), eine Art Schnelle Eingreiftruppe zur Lösung von Problemen weltweit. Ein Teil davon war **Penta** (2003) – ein riesiges, fünfbeiniges, programmiertes Roboter-vehikel, um Territorien zu durchqueren und Landminen zu entfernen. Jenes Minenräumfahrzeug war jedoch unbeweglich im Raum gefangen. Tsubakis UN-Logo – vor blutrotem Hintergrund seiner humanen Intentionen entleert – umrankten keine schützenden Lorbeerzweige mehr – die spreizten sich wie Flügel von einer auf den Kopf gestellten Weltkarte weg. Yutaka Tsuchiya, Medienaktivist von VIDEO ACT! für die internationale Verbreitung unabhängiger japanischer Videoproduktionen, zeigte u. a. seine Filme **What Do You Think about the War Responsibility of Emperor Hirohito?** (1997) und **The New God** (1999), Video Press zeigte **Brain Washing** (1994) und **Watching From Behind** (1998), VIDEO ACT! zeigte 34 Filme in einer 100-Minuten-Schleife **Nippon/War/Myself** (2003). Zur Filmkompilation **TraP – Tokyo Rabbit Paradise** von CommandN gehörten u. a. Makoto Ishiwatas + Hirotaka Ikedas **Tokyo noodle soup** (2001) und Parco Kinoshitas **Tokyo Night Walker** (2001), zur Ausstellung außerdem Kenji Yanobes Trailer **Megalomania** (2003), Werke von TANY, Clean Brothers, Jennifer Stratford, Yuka Oyama u. v. m.

Yuka Oyama:  
**Schmuck Quickies**, 2002 – 05.



Makoto Ishiwata:  
**Vacuum Package**, 2003 – 04.



Hiroshi Fujii: **Kaekko**, 2004.  
Clean Brothers: **Cleaning Project**, 2004.



TANY: **She loves SEX, she hates SEX**, 2003.



P3 Art and Environment: Shigeaki Iwai:  
**What's in a name?**, 2002.



Peter Bellars: **Par for the Course**, 2002 – 04.  
Kunstmagazin ART'IT, Auszüge, 2004.

# XTREME HOUSES

2004

.....  
AllesWirdGut (AT) | Atelier van Lieshout (NL) | FAT (GB) | Sean Godsell (AU) | Michael Hönes (ZA) | N55 (DK) | PO.D. (FR) | Marjetica Potrč (SI) | Robert Bruno | Jones, Partners: Architecture | Michael Rakowitz | Room Interior Products | Oscar Tuazon | Temporary Services with Dave Whitman (alle US) | Allmann - Sattler - Wappner | Winfried Baumann | Stefan Eberstadt | Hai Merlin Studio für Architektur | L21 | Maix Mayer | Gregor Passens | Valeska Peschke | Michael Sailstorfer (alle DE)  
Co-Kuratoren: Courtenay Smith (München) und Sean Topham (London)

22. Mai bis 01. August 2004 Partner: lothringer13 | Ort: München  
05. September bis 20. November 2004 Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
.....

Zu den 23 unkonventionellen, radikalen und individuellen Lösungen zum Thema Obdach gehörte das **Haus der Gegenwart** (2003) von Allmann - Sattler - Wappner. Das Konzept der drei Meter hohen Radkonstruktion **turnOn – urban sushi** (2000) von AllesWirdGut war, dass man per Drehbewegung zwischen mehreren Wohnfunktionen wählen konnte. Atelier van Lieshouts traditionelles **Fisherman's House** (2000), zunächst gebaut für AVL-Ville, einen kurzlebigen Freistaat im Rotterdamer Hafen, dessen autonomen Geist es verkörperte, war das Vorbild einer autarken Behausung. Die Gruppe FAT (Fashion Architecture Taste) entwickelte unter dem Slogan «Geschmack, nicht Raum» das **Camo House** (1998), das **Anti-Oedipal House** (2000), das **Semi-Dysfunctional House** (2000) und das **House in Hackney** (2002). **Future Shack** (2001) von Sean Godsell Architects war eine aufklappbare Kiste als Notunterkunft für Flüchtlinge oder Katastrophenopfer, ein transportables, in sich abgeschlossenes System mit Wassertank, Solarstromerzeugung, Wärmedämmung und Lüftung. Gregor Passens **Raupe** (2003) war ein Metallhaus, das – auf die Seite gekippt – entfernt einem Panzer ähnelte. Es wurde von einem





System aus Ofenrohren zusammengehalten, das, aus dem Satteldach herausragend, an Schornstein wie auch Kanone erinnerte. Jones, Partners: Architecture entwickelten mit **Pro/Con Package Homes** (2000) ein Modul- und Schienensystem, mit dem gebrauchte Schiffscontainer individuell zusammengesetzt, aneinander gereiht oder aufeinander gestapelt und preisgünstig bewohnt werden konnten. Das Kugelhaus «Universal» (1970–71, Durchmesser 4,8 m) vom VEB Spezialchemie Leipzig bestand aus zwölf Fünf- und zwanzig Sechsecken mit einem Meter Kantenlänge und konnte ohne staatliche Baugenehmigung per Anleitung individuell gebaut werden. Nur ging es nie in Produktion. Maix Mayer nahm in **Plateau 70** und **Kugelhaus und Dub 02/02 (the ideal city)** (2003–04) die Spur wieder auf. Barackensiedlungen nach dem Selbstbau-Verfahren werden weltweit oft niedrigerissen. Im jordanischen Amman jedoch durften deren Bewohner ihre Häuser als veränderliche Eigenkreationen um die dafür eingerichteten Strom- und Wasseranschlüsse herum bauen. Marjetica Potrc zeigte Resultate in **East Wahdat: Upgrading Program** (2004). Michael Hönes **Dosenhaus** (1991) aus leeren Getränke-dosen – mit den Vorstufen Kamin, Stuhl, Tisch, Hundehütte, Pförtnerhaus – konnte jedermann leicht herstellen. Die Dosen wurden gelocht und dann horizontal und vertikal mit Draht zusammengebunden. Michael Rakowitz entwickelte mit Obdachlosen aufblasbare Schutzkonstruktionen aus Mülltüten u. ä., **parasITES** (1998), die an den Ausgängen der Klimaanlage von Gebäuden die sonst ungenutzte warme Luft in eine Art Doppelmembran einsaugten und so den bewohnbaren Innenraum aufbliesen und heizten. Michael Sailstorfer nahm zwei Sportflugzeuge auseinander und setzte die Einzelteile neu zum Baumhaus **D-IBRB** (2002) zusammen. Es bot einer Person Platz, um darin zu sitzen und aus dem Fenster zu schauen. Das **Snail Shell System** (2000) von N55, ein bewohnbarer Behälter aus einem Polyäthylen-Zylinder, kombinierte den Koffer auf Rädern mit einer mobilen, erschwinglichen Unterkunft. Die wurde von Wohnort zu Wohnort, der auch auf dem Wasser oder unter der Erde sein konnte, gerollt. Vom Do-It-Yourself-Gedanken der amerikanischen Counter-Culture-Bewegung und ihrem Versagen kritisch inspiriert, bestand Oscar Tuazon's geodäsische Kuppel **Coming Soon** (2004) nur aus

Unten: Michael Rakowitz und Bill Stone: **parasITE**, 1998.  
Michael Sailstorfer: **D-IBRB**, 2002. Iohringer13, München.



Oben: N55: **Snail Shell System**, 2000.  
Mitte: Michael Hönes: **Dosenhaus**, 1991.



Marjetica Potrc: **East Wahdat: Upgrading Program**, 2004. Iohringer13, München.

Gregor Passens: **Caterpillar**, 2003 | Room Interior Products: **Chill-Out Room**, 2000.

Michael Sailstorfer: **D-IBRB**, 2002.



weggeworfenen Pappkartons. Peter Haimerls mobile Wohneinheit **Cocobello** (2002) entfaltete sich mittels einer Drucklufthubvorrichtung zu einem zweigeschossigen Atelier, aktiviert durch das horizontale Ausfahren der Seitenteile, die dann die Räume des Obergeschosses bildeten. Als **Nomambule** (1999) formte P.O.D. eine Schutzblase, ein luftgepolstertes, privates Reich zur Entspannung, aus einem Ring von Kissen, während man bei **INSTANT eGO** (2000) in das unendliche Reich des Cyperspace eintauchte. Robert Bruno schnitt, faltete und schweißte mehr als hundert Tonnen Stahlplatten zu einem organisch wie futuristisch anmutenden privaten **Steel House** (1978) ohne rechte Winkel, wobei Details wie Reptilienschuppen, Wölbungen gotischer Kathedralen oder die Rüstung von Science-Fiction-Polizist RoboCop anmuteten. Der **Chill-Out Room** (2000) von Room Interior Products war eine körperanpassungsfähige PVC-Kapsel für zwei Personen. Dave Whitman war Langzeitobdachloser und irgendwann ein beliebter Dauergast der Ausstellungen von Temporary Services. Für sie nahm er seine Geschichte(n) auf, **Dave's Stories** (2001–03), bevor er ganz verschwand. **Instant Housing** (seit 2002) von Winfried Baumann, ein temporäres Wohnkonzept für Obdachlose und andere urbane Nomaden, bot Notunterkünfte in mobilen, robusten Kapseln für je eine Person zum sicheren Schlafen oder Ausruhen. Ein Container war sogar als transportabler Arbeitsplatz mit Computer ausgestattet. In zwei Minuten entfaltete Valeska Peschke auf 14 Quadratmetern ihr transportables, aufblasbares Vinyl-Objekt **Instant Home** (1999) inklusive Sofa, Lampe, Kaffeetisch, Kamin und TV-Gerät als Parodie zum Traum vom bürgerlichen Eigenheim. Mobil wie ein Rucksack konnte Stefan Eberstadts **Rucksack House** (2002–04), eine begehbare, lichte Skulptur als Raumerweiterung mit ausklappbaren Einrichtungsgegenständen, mittels dicker Nylongurte vor die Fassade eines Wohnhauses gehangen und bewohnt werden. **X-qm-D** (2001) von L21 setzte eine nicht länger kultivierte Stadtfolgelandschaft – verkörpert durch eine grüne Bodenarbeit mit den Konturen Ostdeutschlands, Freizeitmöbel und eine Projektionsfläche – in Bezug zu anderen Gesellschaftsutopien im Landschaftskontext, die in Filmausschnitten aus *Zabriskie Point*, *Der Wüstenplanet* oder *Der Schwimmer* zur entspannenden Reflexion angeboten wurden.

Stefan Eberstadt: **Rucksack House**  
(Innenansicht), 2002–04.



Atelier van Lieshout:  
**Fisherman's House**, 2000.



Stefan Eberstadt: **Rucksack House**,  
2002–04.

Atelier van Lieshout: **Fisherman's House**  
(Innenansicht), 2000.

Ausstellungsansicht HALLE 14: Vordergrund:  
Winfried Baumann: **Instant Housing**, seit 2002.

# PASSION DES SAMMELNS

2005

.....  
Nevin Aladag | John van Bergen | Benjamin Bergmann | Rolf Bergmeier | Matthias Berthold | Ulla von Brandenburg | Baldur Burwitz | Café Helga | DAIM (Mirko Reisser) | Anna Degenkolb | Madeleine Dietz | Martin Eder (Richard Ruin) | Beate Engl | Johannes Esper | Tom Fr uchtl | Till Gerhard | Till F. E. Haupt | Jan Holtmann | KAESEBERG | Wulf Kirschner | Henning Kles | Vollrad Kutscher | Daniel Man | Bj rn Melhus | Wilhelm Mundt | Olaf Nicolai | Markus Paetz | Stefan Panhans | Pius Portmann | Alexander Raymond | Michael Schmeichel | Rainer Splitt | STOHEAD (Christoph Hässler) | TASEK (Gerrit Peters) | Sonja Vordermaier | Johannes Wald | Heiko Zahlmann | Sebastian Zarius (alle DE) | Nir Alon (IL) | Hermine Anthoine (FR) | Christian Boltanski (FR) | Rodney Graham (CA) | Toshiya Kobayashi (JP) | Tea Mäkipää (FI) | Alexander Malgazhdarov (KZ) | Rémy Markowitsch (CH) | Mathieu Mercier (FR) | Jill Miller (US) | Jan Smejkal (CZ) | Dimitris Tzamouranis (GR/DE) | Anna Vuorenmaa (FI) | Sammlung Rik Reinking | Sammlung Federkiel

30. April bis 01. Oktober 2005

Partner | Ort: HALLE 14, Leipzig

.....  
Eine **Bar** (1998–2001), einst Inventar des Café Helga nahe der Münchner Akademie der Bildenden Künste, bildete das Entr ee der Schau. Ein altes Postfahrrad, gefunden von Christian Boltanski in einem Münchner Fundb uro, war als **Fragment der Ausstellung Verloren in München** (1997–98) präsent. Anna Degenkolbs **Teppich** (1999) aus Wolle, eine blaue, flauschige Fläche, durchkreuzt von Silikonschläuchen, die einen geschlossenen Wasserkreislauf bildeten, wurde flüssige, zirkulierende Wärme eingepumpt. In Rodney Grahams Dia-Installation **Continuous Transformation of the Form of a Child's Sled into that of Another** (2000) schien ein einfacher Schlitten vom vergoldeten Prunkschlitten des Zaren zu träumen, der als Diamotiv endlos





wiederkehrte. Nevin Aladags **Lowrider-Bellydance** (2004) ironisierte die Hiphop-Bewegung junger Türken. Zwillinge spielten mit hüpfenden, sich fast gebärdenden Spielzeugautos, die gespiegelt und vervielfacht in symmetrischer Choreografie zu arabischer Tanzmusik posierten. Mathieu Merciers **Standard-Europalette** (2000) war die weiße 1:1-Reproduktion einer solchen, aus Melamin-Kunststoff, zu leicht für stabile Paletten. Die Konterfeis von Marx, Engels und Einstein strahlten als Vollrad Kutschers **Leuchtende Vorbilder** (1995) ikonon- und schemenhaft von der Decke. Skulpturen aus KAESEBERG's **park serie** (1992–94) ließen uns die vertraute Dingwelt um Hammer und Amboss, Messer und Gabel, neu erfahren. Ulla von Brandenburg zeichnete einen Infanteristen, der ein Kanonengeschütz auf seiner Stirn jongliert: **ich kenne, ich kenne die Stelle, ich kenne sie genau** (2003). Rainer Splitts Farbglas **Zürcher Rot** (2000) ermöglichte der Farbe durch Entleerung (aus einer Dose) freie Entfaltung im Raum. Malerei oder Skulptur? Daneben das Tauchstück **Tafel (Anthrazit)** (2001) und die **Gussbox (Paketbraun)** (2005). Die Möbel der Installation **It's a funny game (melancholy)** (2005) hatte Nir Alon in der HALLE 14 gesammelt und ihrem Zweck entfremdet. Sonja Vordermaiers **Return (of the man who flew into space from his apartment)** (2004) aus Schleudersitz, Katapult-Gummis und Mondprojektion war eine absurde Vorrichtung für eine Reise ins virtuelle Paradies. Eine Außenseiterin sprach aus einem parkenden Auto wie eine Casting-Agentin davon, dass man für den Erfolg nur sich selbst finden und seinen Style kreieren müsse: Neben diesem Video von Stefan Panhans, **Pool** (2004), waren seine Fotoreihe **Red Light, White Sands, Black Palms** (2002) und die Filme **YamYoung M.** und **Jasna/Kaja** (2001) zu sehen. Till F. E. Haupt nahm für **Days In A Life** seit 1995 jeden Tag zwei Fotos auf, den Schnappschuss eines Selbstporträts und eine Lochkamera-Dauerbelichtung über den ganzen Tag: Haupts zurückliegende Dekade auf 2 x 30 Meter Wand. Die Schau wurde bereichert von DAIM (Mirko Reissers) **Letter Style vs. Style Machine, Part I+II** (2005), Till Gerhards **Zelt** und **alter ego** (beide 2003), Rolf Bergmeiers **Öl auf Holz 8** (1999) und **Öl auf Holz 21** (2001), Tom Früchtls **Nachtschwärmer (1–9)** (2004), Michael Schmeichels **Olive** (2004), Johannes Espers **Tafel, Fenster** und



Oben: Hermine Anthoine: **Schmetterlingsflügel**, 2005 | Till F. E. Haupt: **Days In A Life**, seit 1995. || Mitte: Wulf Kirschner: **Vom Quader zum Würfel**, 1991.



KAESEBERG: **park serie**, 1992–94.



Oben: Sonja Vordermaier: **Return (of the man who flew into space from his apartment)**, 2004. || Mitte: Olaf Nicolai: **Maisons des abeilles**, seit 2001.

Nir Alon: **It's a funny game (melancholy)**, 2005.



**Mauseloch** (alle 2004), TASEK (Gerrit Peters') **Junkspace: Raum 2** (2005), Sebastian Zarius' **Partitur III** (2005), Heiko Zahlmanns **F... the Buff!** (2005), STOHEAD (Christoph Hässlers) **Good Morning** (2005), Pius Portmanns **o.T.** (2005), Madeleine Dietz' **o.T. (Stahl und Erde)** (2002), Henning Kles' **Weißer Lilie** (2004), John von Bergens **Untitled** (2004), Wulf Kirschners **Vom Quader zum Würfel** (1991), Daniel Mans **Jetzt die Dritte** (2005), Bjørn Melhus' Videoinszenierung **No sunshine** (1997) und Hermine Anthoines **Schmetterlingsflügel** in Bronze (2005). Jan Holtmann ließ in **Arbeitsform 1** (2003) einen unablässig tropfenden Wasserhahn installieren. Er durfte nicht abgedreht und es durfte kein Eimer darunter gestellt werden. Johannes Wald malte sein Wandbild **Natural Bird** (2004) – eine aufsteigende Kurve – innerhalb weniger Minuten mittels Tontaubenschleuder. Matthias Berthold richtete seine **Anweisungen** (2005) «Denk mal an etwas anderes», «Verhalten Sie sich natürlich» und «Bringen Sie ein Gerücht in Umlauf» als Wandinschriften an die Besucher. John Baldessaris Videoperformance *I am Making Art* (1971) re-interpretierte Jill Miller in **I Am Making Art Too** (2003), wandelte dessen meditative Gesten filmtechnisch in Breakdance und tanzte – einmontiert – um ihn herum. Wilhelm Mundts **Darmstädter Kreuz** (1999) aus Leitplanken vom Darmstädter Autobahnkreuz, Markus Paetz' **Topographische Segmente** (2004), Jan Smejkal's schwarze Leinwand, übersät mit silbernen Straßennamen und Ortsangaben (2003), die Körperbilder (2005) des Dimitris Tzamouranis, Anna Vuorenmaas Pflanzenwelt-Schattenriss-Kamerafahrt entlang eines Lichtbilds (2004), Alexander Raymonds Ölgemälde von Frauen bei der Toilette, Mathieu Merciers Kupferrohrprojekt (2004) und Toshiya Kobayashis Fotografien **Landscape in the Mist** (2004) erweiterten den Exponatereigen. Mit Bällen konnte auf Olaf Nicolais drei, mit Tarnmustern bemalte Torwände **Camouflage/Torwand 1-3 (Croy, Kleff, Maier)** (2001) geschossen werden. Seine **Maisons des abeilles (Entwürfe für zeitgenössische Bienenhäuser)** (seit 2001) waren ebenso auf dem Dach zu sehen wie Tea Mäkipääs Installation **1:1** (2004), die die Anatomie eines modernen Wohnhauses freilegte. Zudem wurde der Livemitschnitt eines Bandkonzerts von Martin Eders Alter Ego Richard Ruin, **Live 29.04.2005** (2005), abgespielt.

Olaf Nicolai: **Camouflage/Torwand 1-3 (Croy, Kleff, Maier)**, 2001.



Tea Mäkipää: **1:1**, 2004.



Voltraud Kutscher: **Leuchtende Vorbilder**, 1995.

# DIE KULTUR DER ANGST

## THE CULTURE OF FEAR

2006

.....

AES+F (RU) | Caroline Bachmann und Stefan Banz (CH) | Peter Bux (DE) | Critical Art Ensemble (US) | Luc Delahaye (FR) | Christoph Draeger (CH) | Kyoko Ebata (JP) | Maria Friberg (SE) | Mandy Gehrt (DE) | Johan Grimonprez (BE) | Kiosk NGO (RS) | Philipp Lachenmann (DE) | Lucas Lenglet (NL) | Yerbossyn Meldibekov (KZ) | Trevor Paglen (US) | Nino Sekhniashvili (GE) | Austin Shull (US) | Efrat Shvily (IL) | Nedko Solakov (BG) | The Yes Men (US) | Noboru Tsubaki (JP) | Oscar Tuazon und Eli Hansen (US) | Peter Wächtler (DE) | Wang Jianwei (CN)

Co-Kurator: Knut Birkholz (NL)

29. April bis 01. Oktober 2006

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
(siehe auch Seiten 192 und 568)

.....

Angst als Wirtschaftsfaktor und ihre Kultur gehören zu den wesentlichen Schrittmachern, zur Überlebensstrategie unserer Gesellschaft. Die Angstmaschine hat Hochkonjunktur, die Initiierung immer neuer Angstinhalte und Angstquellen erzeugt einen historischen Wandlungsprozess der Angst und schafft ein sich fortwährend wandelndes Konsumverlangen, um die neuen, vermeintlichen Risiken zu verstehen, einzudämmen, abzuwenden, ohne dass das Leben tatsächlich riskanter geworden ist. Die Produktion von Angst dient als Strategie der steten gesellschaftlichen Selbsterneuerung, insofern ist die Kultur der Angst auch ein Reflex auf die Unfähigkeit politischer Eliten, die Gesellschaft zu führen. Statt Menschen einander durch Verständigung und Diplomatie näher zu bringen, verängstigen und erinnern sie sie ständig an ihre persönliche Verletzbarkeit, vertiefen gegenseitiges Misstrauen und das Empfinden von Ohnmacht und Vereinzelung. Die Angst vor Kriminalität und Terror ist ein von immensem Wachstum gezeichnetes, marktfähiges und -bestimmendes Verkaufswerkzeug für dubiose Produkte. Private Geschäfts-



und staatliche Interessen gehen im Kampf um die Erfüllung einer doppelten Zielsetzung – Profit und Sozialkontrolle – Hand in Hand. Ihre öffentliche ideologische Begründung ist der Schutz vor Angst, Bedrohung, Gewalt und Terror, und damit gegen Kriminelle, die dämonisiert werden müssen, um die Verwendung von Steuergeldern für ihre Unterdrückung und Inhaftierung gegenüber dem Steuerzahler zu rechtfertigen.

Philipp Lachenmanns Installation **Bel Air Bouquet** (2003–05) mutete wie ein Blumenmeer an, allerdings eines aus Statussymbolen und Abschreckungsmitteln, die den uferlosen Aufschwung der Sicherheitsindustrie deutlich machten: Warningschilder von Sicherheitsfirmen aus den Villenvierteln von Los Angeles. Luc Delahaye dokumentierte in seinen fotografischen Tafelbildern, die durch erzählerische Kraft, Detailreichtum, frontale Direkt- und doch Distanziertheit bestachen, bewegende Ereignisse und Orte, Kriegszonen, Gebiete mit Konflikten und Machtkämpfen genau dann, wenn Geschichte gemacht wird, wie in **Baghdad IV, April 13, 2003** (2003). Yerbossyn Meldibekov entwarf den im postsowjetischen Zentralasien angesiedelten Staat «Pastan», ein autokratisches Regime, das dem traditionellen Despotismus des Mittleren Ostens auf Basis der Identitätskrise der früheren Sowjetkolonien und deren Übernahme des Islam als Staatsreligion nacheiferte. Trevor Paglen ermittelte zurzeit der Ausstellung über jene «schwarzen Operationen» nicht näher gekennzeichnete Flugzeuge, die als Terroristen Verurteilte in Gefangenentransporten zu geheimen Gefängnissen in Afghanistan, Ägypten, Marokko, dem Irak, Polen, Rumänien und Syrien brachten. Austin Shull deutete unter dem Slogan «Die Epidemie kommt bestimmt, KAUF JETZT!» an, dass die Angstproduktion auch im Umfeld drohender Epidemien und Pandemien stattfindet, und begann gleich selbst mit einer Produktpalette **Pandemic Survival Systems** (2006). Als Kommunikationsguerillas nahmen The Yes Men «Identitätskorrekturen» vor und stellten auf der Catastrophic Loss Conference von LexisNexis als Repräsentanten von Halliburton ihre **Halliburton SurvivaBalls** (2006) vor, arche-noah-inspirierte Schutzanzüge für Manager gegen die Klimakatastrophe. Als zentrales Kraft- und Inspirationszentrum zur Genesung von Zukunftsängsten gestaltete Peter Wächtler



Nedko Solakov: **An Offer**, 2006.



Oscar Tuazon: **for Death**, 2006.



mit der Leipziger Astrologin Makara die Pyramide **NEW AGE** (2006), die in jener Raumsituation auch ihre Dienste anbot, umgeben von den Säulen der «zwölf aufgestiegenen Meister» (Jesus, Konfuzius, Zarathustra, Buddha, Moses, Mohammed, Lao Tse, Pythagoras u. a.). Oscar Tuazon befasste sich mit kleinen Formen der Do-It-Yourself-Architektur. Da der öffentliche Raum zunehmend in seiner Nutzung beschränkt wird, entwickelte er neue Raumformen, die weder offen für alle noch in Privatbesitz waren, die benutzt werden konnten, ohne darin leben zu müssen. Deshalb baute Tuazon mit Eli Hansen auf dem Spinnerei-Areal den Untergrundraum **for Death** (2006) – ausgestattet mit einem eigens gestalteten Polyeder-Modulsystem aus Leichtbeton, dessen Konfiguration Sessel, Stühle, Betten und Tische entstehen ließen. In der HALLE 14 entstand zudem ein schwarzes Wandbild mit der Aufschrift **Appear normal, or don't appear** (2006). Den Mittelpunkt der Ausstellung bildete Mandy Gehrts Kommunikationsplattform **ISLAM LOVES PEACE** (2006). Sie regte differenzierte Auseinandersetzungen mit der weit verbreiteten Islamophobie an. Mit Hilfe des gleichnamigen Modelabels trug Gehrt diese Auseinandersetzung als Lifestyle in den Alltag. Die Geschichtensammlerin Kyoko Ebata befragte Dutzende von Menschen nach Schauplätzen der Erinnerung, die ihnen einst das Fürchten lehrten. Im Rahmen dieses audiovisuellen Langzeit-Fotoprojekts **Childhood Story** (2006) bereiste sie Deutschland und Europa und fotodokumentierte diese Orte. Darüber hinaus waren die Serie **Last Riot** (2006) von AES+F, die Gemälde **As I Opened Fire, I Shot A Kennedy, Suddenly This Overview** (alle 2004) und **Les Jumelles** (2005) von Caroline Bachmann und Stefan Banz, das Projekt **Nutzbare Bodenfläche bei Panik** (2006) von Peter Bux, die Videos **GenTerra, Body of Evidence** und **Marching Plague** (alle 2005) des Critical Art Ensemble, Christoph Draegers Film **Helenés-Freedom** (2005) und **No time to fall** (2001) von Maria Friberg, Johan Grimonprez' **Skyjackers** (1997), Lucas Lenglets **no title, anti-tank emplacements** (2004), die Installation **Communication** (2005) von Kiosk NGO, Nino Sekhniashvilis **Bang Bank** (2004), Efrat Shvilys **New Homes in Israel and the Occupied Territories** (1993 – 98), **An Offer** (2006) von Nedko Solakov, Noboru Tsubakis **Radikal Dialogue** (2006) und Wang Jianweis Video **Spider** (2004) zu sehen.

Peter Wächtler und Makara: **NEW AGE**, 2006.Peter Bux: **Nutzbare Bodenfläche bei Panik**, 2006.Luc Delahaye: **132nd Ordinary Meeting of the Conference**, 2004.Wang Jianwei: **Spider** (Video still), 2004.

# GERMS OF DECEPTION

2007

.....  
Critical Art Ensemble (US)

24. Februar bis 25. März 2007

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
.....

Das Critical Art Ensemble (CAE) entwickelt auf den Gebieten der «Tactical Media», mit Kunst im öffentlichen Raum, Computerkunst, Filmen, Videos, Publikationen, theoretischen Ausführungen, mit wissenschaftlichen und politischen Untersuchungen und Aktionen und der Entwicklung kritischer Theorien zu Medien und Gesellschaft mit dem Schwerpunkt der Kritik moderner Technologien wie Biotechnologie und Gentechnik verschiedene Formen des Zivilen Ungehorsams. Ende Februar 2007 waren die US-amerikanischen Kunstaktivisten des Critical Art Ensemble in Leipzig zu Gast. In einem Vortrag, einer Performance und einer Installation setzten sie sich mit den Mythen und Realitäten der bakteriologischen Kriegsführung auseinander.

Die Installation **Germs of Deception** (2007) bestand aus einem nichtlinearen Zeitstrahl, der signifikante Momente militärischer Trickbetrügerei in Bezug auf bakteriologische Kriegsführung in den USA, Großbritannien, Japan, Russland und Kanada aufzeigte. Jede Komponente des Zeitstrahls fungierte dabei als Sensor, um bakterielle Präsenz im Raum aufzuspüren. Darüber hinaus bildete sie einen vom Militär zur Ausweitung der eigenen Grenzen und Befugnisse angewandten Trick nach, mit dessen Hilfe die Fördergeldakquise für biologische Kriegsführungsprogramme angekurbelt wurde. Als Teil der Installation wurde der Film *Marching Plague* über die Nachbildung der bakteriologischen Militärversuche auf der schottischen Isle of Lewis gezeigt.

Mit der Performance **Target Deception** am Samstag, den 24. Februar 2007, brachte das CAE ein Langstrecken-Experiment wieder zur Aufführung. Das US-Konsulat im Zentrum von Leipzig wurde ins Visier genommen und vom Turm des Neuen Rathauses mit dem harmlosen



Bacillus subtilis beschossen. Mit dem üblichen Prunk und Pomp einer Militärparade – ausgeführt von den Altranstädter Plauzern – wurden ein Marsch menschlicher Versuchskaninchen durch die Straßen Leipzigs mit dem Platz vor dem Bundesverwaltungsgericht als Ausgangspunkt und der sich anschließende Test ein Meilenstein des absurden Theaters. Steve Kurtz, Mitglied des CAE, äußerte sich nach der Aktion zufrieden: «Die Performance verlief sehr gut: künstlerisch und politisch ein Erfolg, wissenschaftlich ein Desaster.» Im Anschluss an die Performance wurden von den Kleidungsstücken 15 menschlicher Versuchskaninchen Proben entnommen und Frau Dr. Friedrichs vom Leipziger Institut für Mikrobiologie übergeben. Der Direktor des Instituts, Prof. Dr. A. C. Rodloff, gab in der folgenden Woche bekannt, dass sich auf zwei der Petrischalen Erscheinungsformen des während der Performance verwendeten Bacillus subtilis befinden, während ansonsten manchmal andere Keime, manchmal gar kein Wachstum zu verzeichnen war. Dieses Auftreten des Bacillus subtilis steht laut Prof. Dr. Rodloff nicht unbedingt im Zusammenhang mit der Aktion des Critical Art Ensemble, sondern könnte durchaus in seinem allgegenwärtigen Auftreten begründet sein. Insofern bestärkte der Wissenschaftler die Aussage des Künstlers, wonach der wissenschaftliche Erfolg des Langstrecken-Experiments fraglich bleibt.

Der Vortrag **The Myth of Germ Warfare** (2007) im Anschluss an die Ausstellungseröffnung am 23. Februar 2007 beleuchtete, wie Militärprogramme zur biologischen Kriegsführung in den USA, Großbritannien, Japan und Kanada ihren Anfang nahmen. In jedem der Fälle wurden Behörden mit betrügerischen Mitteln verängstigt und damit veranlasst, Programme zum Einsatz von Bakterien als Waffen zu starten. Das CAE verfolgt dabei, wie diese Lügen aufgedeckt und die Programme gestoppt wurden. Die anschließende Diskussion thematisierte, wie die gleichen Täuschungen von der damaligen Bush-Administration neu eingesetzt wurden und damit eine neue Ära bewaffneter Bakterienverbreitung und biologischer Kriegsführung eingeläutet wurde. Zum Abschluss der Ausstellung zeigten am 24. März 2007 Mark Michel, Juliane Maresch und Marcus Nebe die Filmdokumentation der Leipziger Target-Deception-Performance.



Oben links: **Target Deception**, Performance am 24. Februar 2007, Team der Human Guinea Pigs vor dem Bundesverwaltungsgericht, Leipzig. || Oben rechts: Steve Kurtz (Critical Art Ensemble) und die Altranstädter Plauer.

**Germ of Deception**, Installation im Universal Cube, HALLE 14, Leipzig, 2007.

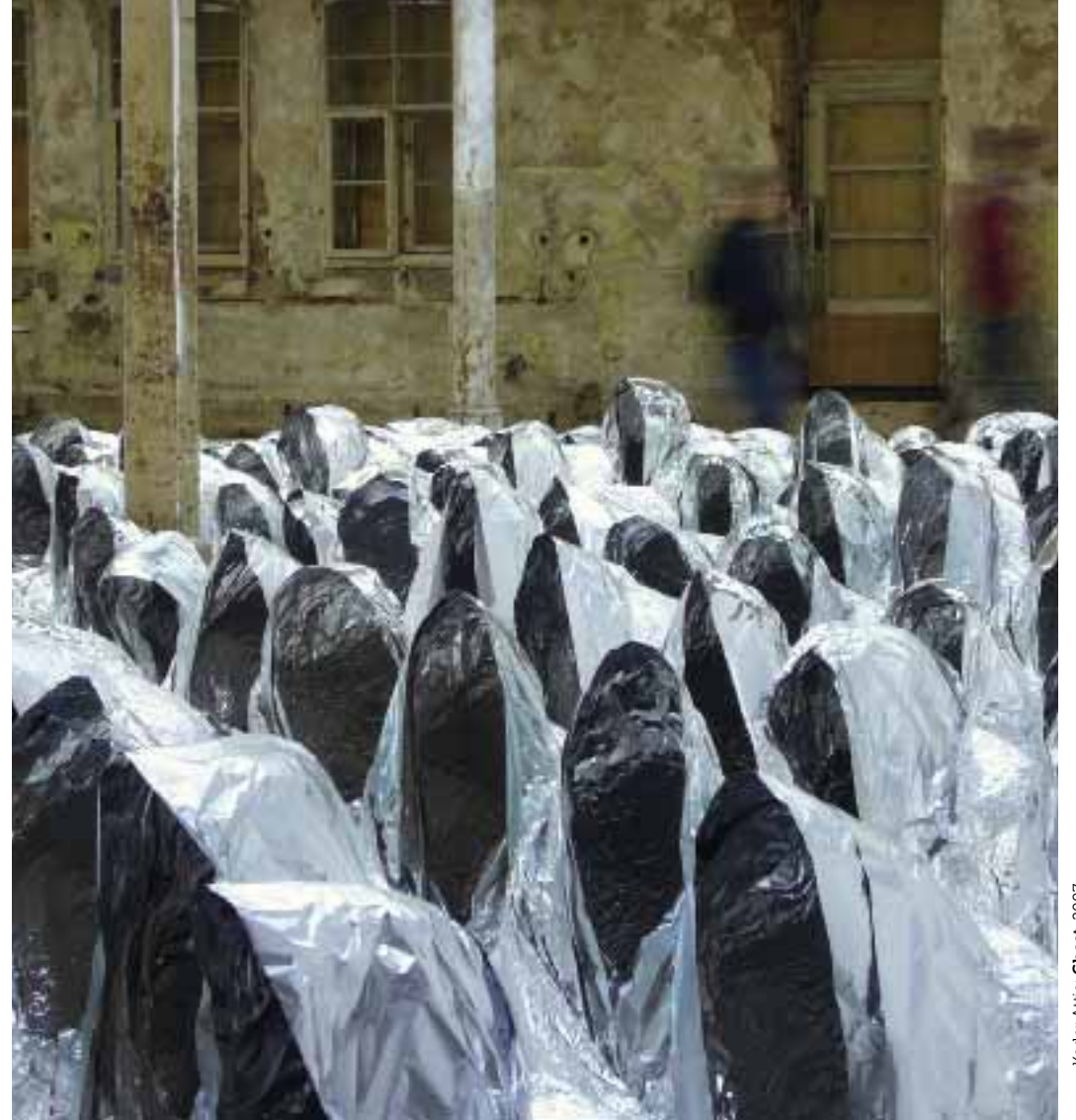


# THE BIG EASY: 2007 | 08 RELOCATING THE MYTH OF THE «WEST»

Zehra Ahmed (AU) | Kader Attia (FR) | Matthew Buckingham (US) | Deborah Kelly (AU) | Aleksandra Mir (IT/PL) | Mónica Nador (BR) | Julika Rudelius (NL/DE) | Xabier Salaberria (ES) | Solmaz Shahbazi (DE/IR) Mitwirkung: Knut Birkholz (NL)

25. November 2007 bis 20. Januar 2008 Partner: HALLE 14 | Ort: Halle 12, Leipzig (siehe auch Seite 210)

Bei den sich entwickelnden Fragen des 21. Jahrhunderts, wie dem Kampf um Ressourcen, Globalisierung, religiösen und ethnischen Konflikten und Terrorismus, versteht sich «der Westen» als ordnungspolitische Leitkultur, deren ungelöste Widersprüche sich an den unterschiedlichen Haltungen zum Nahostkonflikt und zuletzt zum dritten Golfkrieg verdeutlichen. Jedoch gleichen sich derzeit die ost- und mitteleuropäischen Staaten politisch und wirtschaftlich immer mehr Westeuropa an. Ost und West sind nun Teil einer panoramisch-panoptischen, überwältigenden, herzerreißenden, atemberaubenden Kultur der Übertreibung als hegemoniale Weltlandschaft, in der nichts wirklich passiert, deren überbordende Unbeschwertheit, der große Leichtsin, The Big Easy, einfach nur ein Effekt ist – jene Übertreibung wider besseres Wissen, dem beliebtesten politischen Machtmittel. Eine der größten Herausforderungen der Gegenwart bleibt es dennoch und gerade deswegen, uns in die Vorstellungswelt und Weltanschauung Anderer zu versetzen, ohne die eigenen (vorgefertigten) Imaginationen zu projizieren. Auch wenn wir unsere Kenntnisse über kulturelle Zusammenhänge, ästhetische Prämissen und moralische Werte zu erweitern verstehen: Können wir die Ideen der Anderen von der Zukunft nachemp-



finden und verstehen? Haben wir in der Einfachheit unserer Traumwelten mehr gemein als dass uns die ererbten Unterschiede voneinander trennen? Wird auf beiden Seiten – in Ost und West – nach gesellschaftlichen Utopien, nach der Umsetzung der Vorstellung vom Paradies auf Erden gesucht? Soll eine Zukunft aus Freizeit und Muße bestehen, in der Arbeit nicht existiert und man Luxus in ewiger Unumkehrbarkeit genießen kann?

Mythos ist etymologisch – aus dem Altgriechischen – das Erzählte. Dabei ist der «Mythos des Westens» – Freiheit, Erfolg, Wohlstand und Luxus, Bedeutsamkeit und Aufmerksamkeit, Glück und Liebe – möglicherweise gar keine vorwiegend ökonomische «Erzählung». Von griechisch-römischer Kultur und christlicher wie jüdischer Religion geprägt, ist er ein Konstrukt von Versprechungen, das auf bestimmten tradierten Werten basiert. Was macht den Westen so attraktiv? Seine «Zukunftsangebote»? Seine Suche nach dem «perfekten Lebensort»? Die Macht seiner Luxusindustrie? Sein Misstrauen gegenüber dem Mangel an Geld? Oder ist der Westen im Vergleich zu seinen bekannten Alternativen nur das bislang kleinste Übel? Mit welchen Verlockungen rüstet bzw. vermarktet sich der Westen als Reich der Freiheit und Selbstverklärung, um seine Selbstmythologisierung als Rechtfertigung, Motivation und Ziel seines Tuns voranzutreiben? Die Dialektik zwischen Ost und West ist nicht nur durch soziopolitische Parameter definiert, sondern auch durch Tugenden und Vorzüge, aber auch Nachteile und Mängel, die jeder der beiden Pole auf seine Art verkörpert.

Für ihre Videos, in denen es um kommunikative Codes wie auch geschlechterspezifisch und kulturell geprägte Verhaltensmuster geht, nutzt Julika Rudelius Räume, die sie teils künstlich schafft, als Setting für Interviews oder nachgestellte Alltagssituationen. Für ihre Zwei-Kanal-Videoinstallation **Forever** (2006) filmte sie in den Ferienhäusern der Hamptons auf Long Island, dem sommerlichen Rückzugsgebiet der New Yorker High Society. Fünf Frauen, ausgewählt nach Alter und äußerlicher Erscheinung, posierten vor den Swimmingpools ihrer luxuriösen Anwesen, äußerten sich zu Rudelius' Fragen – etwa zu Schönheit, kosmetischer Chirurgie und dem Altern –, machten Selbstporträts mit einer Polaroidkamera, redeten vom



Kader Attia: **Ghost**, 2007.



Julika Rudelius: **Economic Primacy**, 2005.  
ACC Galerie Weimar.



Aleksandra Mir: **First Woman on the Moon**, 1999.



Julika Rudelius: **Forever**, 2006.



Deborah Kelly: **Sucka**, 2007.

«guten und glücklichen Leben», aber auch von Ängsten und unerfüllten Hoffnungen, in denen sich die Grenzen der vermeintlich heilen Welt einer – zumindest ökonomischen – Upperclass der westlichen Kultur andeuteten. Als Wanderer zwischen zwei Kulturen sieht sich Kader Attia, Sohn algerischer Eltern in Frankreich. In der Arbeit **Ghost** (2007), die aus einer Vielzahl mittels Alufolie nachgeformter Frauenkörper bestand, zitierte er die offenbar universalmytische Symbolik des Gebets, wobei die aufgereihten Gestalten keiner bestimmten Weltreligion zugeordnet werden konnten. Die Figuren waren jedoch nicht massiv, sondern in ihrer Haut aus Alufolie hohl. Wo die Gesichter der Frauen sitzen sollten, klafften nur gähnende Löcher ... Zehra Ahmeds Hiphoptänzer in einer Kurta (einem kragenlosen, von Männern in Teilen Südasiens getragenen Baumwollhemd) tanzte vor dem Hintergrund des arabischen Graffiti **Erlaubnis zum Erzählen** (2004) für all jene, denen immer wieder verweigert wird, ihre eigene Geschichte zu erzählen. Aleksandra Mir, die in ihrem Weltraumkostüm auf einen «Krater» (am Nordseestrand) emporstieg, hisste zwischen nackten, spielenden Kindern als **Erste Frau auf dem Mond** (1999) die US-Flagge. Deborah Kellys **Sucka** (2007) war ein leicht hin und her wippender, aufgeblasener Riesenkopf wie von einer Sexpuppe, mit offenem Mund und Draculazähnen. Mônica Nador produzierte mit jungen Menschen in einem unterprivilegierten Viertel São Paulos nicht nur Prints und Gemälde, sondern veränderte über dieses ästhetische Experiment auch deren soziales Bewusstsein. Matthew Buckingham verdeutlichte, wie das Nationalmonument Mount Rushmore mit den vier US-Präsidentenreliefs aussehen wird, wenn laut geologischer Prognosen in 500.000 Jahren alle eingemeißelten Spuren erodiert sein werden. Solmaz Shahbazis Filme waren eine Hommage an Teheran, die wild wachsende Metropole aus Beton und Neon, die keinen westlichen Maßstäben zu entsprechen scheint, oder sie ließen junge Teheraner von ihren Perspektiven, von der Beziehung zwischen den Geschlechtern, Liebe und Heirat, Glaubensfragen und politischer Realität erzählen. Xabier Salaberria lebte sich in Situationen ein und unterbreitete Angebote, z. B. Mobiliare, die Raumteiler, Abstellregal, aber auch Kunst sein konnten. Später fanden sie sich bei den Kreativen Spinners in der HALLE 14.

Xabier Salaberria:  
Teil II eines ungebauten Projektes, 2007.



Deborah Kelly: **Sucka** (Detail der Installation), 2007.  
ACC Galerie Weimar.



Matthew Buckingham: **The Six Grandfathers, Paha Sapa, in the Year 502,002 C.E.**, 2002–03.



Deborah Kelly: **Sucka**, 2007. ACC Galerie Weimar.





durch eine Managerästhetik, wie sie in der noch weitgehend patriarchalisch strukturierten und wohl auch daher reformbedürftigen Gesellschaft verbreitet ist. In seinem Video **Cat and Bird in Peace** (1996) suggerierte David Claerbout, hier sei das Naturverhältnis von Jäger und Gejagtem, nämlich zwischen Katze und Vogel, außer Kraft gesetzt. Den Erwartungen des Betrachters lief diese utopisch anmutende Stillstellung zuwider – ein künstlicher Zustand, durch digitale Manipulation oder Domestikation erzeugt, als künstlerisches Sinnbild. Zugleich aber bewegten sich beide Tiere minimal und deuteten an, dass sich alsbald doch etwas ereignen könnte. Und diese Andeutung, diese Unsicherheit war es, die den Raum zwischen Foto und bewegtem Bild auslotete und den Betrachter in permanentem Zweifel über ein mögliches Geschehen ließ. Jason Salavons Klanginstallation **The Song of the Century** (1999), von ihm ursprünglich als ein «Jahrtausendgeschenk» für Freunde und Bekannte im CD-Format produziert, war ein Amalgam aus 27 Versionen des wohl bekanntesten Beatles-Songs und am häufigsten aufgenommenen Stücks aus der Musikgeschichte: *Yesterday*. Dessen unverhohlene Nostalgie verlor sich bald in den Überlagerungen der Einzelaufnahmen, die gleichzeitige Wiederkehr des beinahe Gleichen konterkarierte das jeweils Besondere fast bis zum belanglos Ununterscheidbaren, einem aus dem Off der Vergangenheit wiederhallenden «Stilleben», um mit thematischer Wiedererkennbarkeit versöhnlicher zu enden. Die Videoanimation **Aurora Australis** (2001) von Minnette Vári basierte auf der Wiederverwendung verschlüsselter Bilder aus den Kanälen des Bezahlfernsehens: Vage Bildfolgen, Störungen bis zur Unkenntlichkeit, abstraktes Klang- und Farbenspiel, das Erinnerungen an antarktische Polarlichter – die Aurora Australis – hervorrief, wurden wiederholt überblendet von performativen Szenen der Künstlerin. Die verfremdende Aneignung der Unterhaltungsbanalitäten aus dem heutigen Fernsehen stand im Dienste «intellektueller und spiritueller Erleuchtung» (Vári), konterkarierte dessen allgegenwärtiges Informationsüberangebot in subtiler «Entschleunigung» durch Informationsentzug und unterstrich trotz allem das poetische Potenzial des populärsten Erzählmediums. Auch die Stipendiaten des Atelierprogramms, Berg, Hardi und Ward, nahmen an der Ausstellung im Universal Cube teil.

Persijn Broersen & Margit Lukács:  
**Prime Time Paradise**, 2004.



Oben: David Claerbout: **Cat and Bird in Peace**, 1996. // Mitte: Ausstellungsansicht  
HALLE 14, Universal Cube mit Lene Berg: **Sketches of «Nietzsche's Laughter»**, 2007.



Minnette Vári: **Aurora Australis**, 2001.

Raymond T. Chabot: **That Place**, 2007.

# VON DER UNBESTIMMTHEIT ON INDEFINITENESS

2008

Benjamin Bergmann (DE) | Stefanie Bühler (DE) | John Cage / David Tudor (US) | Maartje Fliervoet (NL) | Pascal Gingras (CA) | Marja Kanervo (FI) | Maria Brigita Karantzi (GR) | Nina Katchadourian (US) | Elysa Lozano (US) | Julien Maire (FR) | Luisa Mota (PT) | Julius Popp (DE) | Co-Kurator: Knut Birkholz (NL)

02. Mai bis 28. September 2008

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
(siehe auch Seiten 216 und 580)

Der geschickte Umgang mit der Unbestimmtheit ist die Grundlage für die Bewältigung heutiger und künftiger Aufgaben, denn sie kann weder aus dem Leben getilgt noch aus dem Universum eliminiert werden. Eine Niederlage von heute kann aufgrund der Unbestimmtheit zu einem Gewinn von morgen werden. Für Künstler gehört sie zum Arbeitsprozess – in der Dokumentation des Realen, in der «Regellosigkeit», in der Entwicklung neuer Regeln. So wie der Lauf der Dinge niemals vollständig bestimmt sein wird, ist auch jenes Irritierende, Poetische, Undeutliche, mit dem uns ein Kunstwerk berührt, oft kaum zu benennen. Was bedeutet also Unbestimmtheit? Woher kommt sie? Kann man sie abbilden? Und darf nicht zuletzt der Balanceakt zwischen Unbestimmtem und Ordnungsmomenten im künstlerischen Werk als Sinnbild gelten für das, was wir Lebenskunst nennen? **Two Tiny Spots Containing the Whole of the Space Surrounding Me** (2007) von Maartje Fliervoet umschrieb eine Raumerfahrung mittels Sprache und Bildprojektion. Dabei stand der Abstraktion der Fotos (teils zufällige Resultate von Mehrfach- und Überbelichtungen) eine relative Deutlichkeit der gesprochenen Textfragmente (über Entfremdung und Orientierungsverluste) gegenüber. Der Diavortrag, sonst mit einer rationalen Reflexion und deren dokumentarischer Verdeutlichung assoziiert, war hier eine Performance





des im Vorab instruierten Aufsichtspersonals. Im Video-Loop **A play about the paradoxicality of dealing with a constructed unreal reality** (2006), einem von Luisa Mota erdachten, tragischen Schattenschauspiel auf Kopfsteinpflaster, wurde die improvisierte Aktionslinie zur Slapstickbühne und die Probensituation zur Erzählung. Acht Fotografien aus Luisa Motas Serie **Julie** (2007), einer improvisierten Performance, bei der weder Handlungsmotive noch Sujet näher bestimmbar waren, erinnerten an Bildausschnitte aus historischen Schlachtengemälden, in denen dynamische Bewegungen der Figuren still gestellt und eingefangen sind. Hier war jedoch der erklärende Zusammenhang ausgeblendet, wiewohl er gar nicht bestand. Die Schwerkraft schien außer Kraft gesetzt, räumliches Erfassen unmöglich. Marja Kanervo schnitt, hämmerte, hackte und brach in ihrem Film über die Entstehung eines Kunstwerks eine Inschrift in eine weiß getünchte Ziegelmauer eines leeren Nutzraums. Was mit Wasserwaage, Stift, Schnur und Jazz-Etüde begann, gipfelte mit Elektrohammer, Schutzbrille, Atemmaske und Gregorio Allegris *Miserere mei, Deus* in einem feierlichen Schöpfungsakt. Dabei verschwand die Künstlerin nahezu im Staubnebel des eigenen Tuns. Das sich manifestierende, beschwerlich eingegräste Schriftbild blieb unenträtselt, war **Without Title** (2007), NICHT MEHR von Bedeutung. Nina Katchadourian blendete von den Tonaufnahmen der ersten Menschen auf dem Mond für ihre Installation **Indecision on the Moon** (2001) alle sinnvollen der am 20. Juli 1969 gefunkten Informationen aus. Was blieb, war Misskommunikation als Geräuschlabyrinth – ein Duell zwischen Bestimmtem und Unbestimmtem, und letzteres schien den Sieg davonzutragen. Wo hört das Werk auf? Wo fängt die Kunsttheorie an? Das Foto der Installation **A Virtually Unlimited Set of Two Possibilities** (2008) dokumentierte eine temporäre Intervention Elysa Lozanos – **A Contract with Fantasy** (2008) hieß eine zweite – eine Holzwandkonstruktion in einem von Kunstkuratoren genutzten Raum, während im Video die Kuratorin Leslie Rosa eben jene Intervention in einem sachlich anmutenden Vortrag interpretierte, nur dass diesen Text Lozano selbst verfasst hatte – und die Lesung inszeniert war. Benjamin Bergmann ließ einen Basston aussenden, der sich im Halbstundentakt verunsichernd bis bedrohlich ausbreitete

Fragmente aus Stefanie Bühler: **Feldweg**, Benjamin Bergmann: **Emotional Weather Forecast 2005**, Leipzig, 2008, beide 2008.



Maartje Fliervoet: **Two Tiny Spots Containing the Whole of the Space Surrounding Me**, 2007.



Pascal Gimgras: **Pygmalion**, 2007.



Hintergrund: Julien Maire: **Low Resolution Cinema**, 2005.



Luisa Mota: aus der Serie **Julie**, 2007.

und nicht zu orten war, den man eher spürte als hörte. Doch was konnte diese, in die Vergangenheit gelegte, «emotionale Wettervorhersage 2005» – **Emotional Weather Forecast 2005, Leipzig\_2008** – uns noch ankündigen? Vor welcher Gefahr würde uns eine kaum deutbare Gefühlsprognose bewahren? In ihrer Installation **Feldweg** (2008) reproduzierte Stefanie Bühler nicht einfach ein Stück Weg, der so gut wie nie eines aufmerksamen Blickes oder Gedankens gewürdigt wird, sondern fügte ihn ganz neu zusammen aus Erde, Stein und Pflanzen, gefunden in der Nähe der Ausstellungsräume. Und wie die Landwirtschaft, die kultivierte Natur, ohne Pflege nicht auskommt, so musste auch Bühlers Werk für die Dauer seiner Ausstellung regelmäßig bewässert werden. **Pygmalion** (2007) von Pascal Gingras war eine Skulptur aus filigraner Vielfarbigkeit und Leichtigkeit, eine Erscheinung ohne Maßstab, wie die Explosion und Zersplitterung eines Urzustandes, dessen Splitter jedoch, Rationalität symbolisierend, aus Rechtecken und Quadern bestanden. Ein Werk, das referenzlos «sich selbst» bedeutete. Dennoch verwies Gingras auf den Mythos von jenem Bildhauer, der sich in das von ihm selbst in Elfenbein geschaffene, weibliche Idealbild verliebte, welches dann von Aphrodite zum Leben erweckt wurde ... Maria Brigita Karantzi verwandelte eine der blauen Industriestahlstützen in einen Segelmast mit 5 m hohem Krähenest bzw. Mastkorb. Gebastelte Wimpelketten gingen vom Ausguck in alle Richtungen, verbreiteten Jungfernfahrtstimmung, suchten Kontakt zu den Werken von Maire, Gingras, Bühler und Bergmann und traten als **The Light of Day** (2008) mit der Metaphorik von Seefahrt und Piratentum aus der Dunkelheit, während unklar blieb, wohin die Reise ging oder welches Land in Sicht war. **Low Resolution Cinema** (2005) von Julien Maire zeigte, unter Verwendung starker Auflösungsreduzierung und Dekomprimierung kinematografischer Bewegtbilder, Aufnahmen vom heutigen Berlin. Diese veränderte Erzählweise, in Abkehr von den heute so großen Versprechungen hoch auflösender Bildproduktion, basierte vor allem auf dem Einsatz eines Spezialprojektors, bestehend aus zwei s/w-LCDs, die eine sehr geringe Auflösung hatten und innerhalb des Projektors in Bewegung waren. Ein Display gab jeweils die untere bzw. obere Hälfte des Bildes wieder, zerschnitten von einer horizontalen Linie.

John Cage / David Tudor: **Indeterminacy** (Hörraum), 1959.Julius Popp: **macro.flow**, 2008.Maria Brigita Karantzi: **The Light of Day**, 2008 | Hintergrund: Pascal Gingras: **Pygmalion**, 2007.

# TERRA NULLIUS

## ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUSTRALIENS

2009

Vernon Ah Kee | Tony Albert | Richard Bell | boat-people.org | Jon Campbell | Destiny Deacon & Virginia Fraser | Julie Dowling | Tina Fiveash | George Gittoes | Claire Healy & Sean Cordeiro | Gordon Hookey | Dianne Jones | Mike Parr | pvi collective | Tony Schwensen | Merran Sierakowski | Soda\_Jerk | SquatSpace | Natascha Stellmach | Judy Watson (alle AU)  
Co-Kuratorin: Deborah Kelly (AU)

01. Mai bis 26. Juli 2009

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
(siehe auch Seite 234)

Als im November 2007 Kevin Rudd Australiens konservativen Langzeitpremier John Howard bezwang, fand eine Ära ein Ende, der mit dem Truppenabzug aus dem Irak, der Ratifizierung des Kyoto-Protokolls und der förmlichen Entschuldigung der australischen Regierung gegenüber der «Gestohlenen Generation» (Angehörigen indigener Völker, die als Kinder ihren Familien entrissen und in Waisenheimen, Pflegefamilien und Umerziehungslagern aufgezogen wurden) eine Zeit der Veränderung, vielleicht sogar Hoffnung folgte.

**Occupied** (2008) von Destiny Deacon und Virginia Fraser bestand aus einem in Australien beliebten Touristenzelt, dessen Inneres gespenstisch drei in Schwarzlicht getauchte, lebensgroße Figuren in Schlafsäcken wie auch drei «Raver» verbarg – mit starken Ventilatoren aufgeblasene Nylonfiguren, die rebellisch herumwirbelten, gegen die Zeltwand schlugen und eine unbehagliche Stimmung des «Besetzt-Seins» signalisierten, ob nun durch physische Besetzung, politische Besetzung, seelische Vereinnahmung oder übernatürliche Okkupation. Die ortsbezogene





Dienstleistung **panopticon: australia** (2009) des Künstlerkollektivs pvi gab dem Passanten, ausgerüstet mit einer Kugelstruktur aus Regenschirmen, etwas Privatheit, um sich trotz Überwachungskameras frei durch Perths Innenstadt zu bewegen. In **lcu on patrol** (2007) kontrollierte eine pvi-Gruppe – «Loyal Citizens Underground» – Perths Straßen auf antisoziales Benehmen von Passanten. Die Betroffenen maßregelte man mit Benimmregelkarten zur Besserung und applaudierte ihnen im Falle guten Benehmens. Beide Liveaktionen waren in Filmen und Objekten nachvollziehbar. 2002 nähten sich Asylbewerber in einem Auffanglager die Lippen mit Zaundraht zu, um darauf aufmerksam zu machen, wie das australische Anti-Flüchtlingsgesetz sie ihrer Mündigkeit und Rechte beraubt. In **UnAustralian** (2003) solidarisierte sich Mike Parr mit ihnen und ließ sich Mund, Augen, Nase und Ohren zusammennähen, hinter ihm der Wandtext: CLOSE THE CONCENTRATION CAMPS. Als Anspielung auf die erste Zeile der australischen Nationalhymne **Let us rejoice** (Froh lasst uns jubeln, 2009), auf die Situation, in der sich die Nation unter der Rudd-Regierung befand («das Land ist kaputt, aber aus irgendeinem Grund feiern wir») ebenso wie auf die Sorge um massiv außer Kontrolle geratene Teenager-Partys, feierten und fotografierten Claire Healy & Sean Cordeiro anlässlich des Australia Days 2009 in einem verwahrlosten, ehemaligen Heim für Soldaten, die im Krieg gegen Nord-Vietnam in den 1960ern verwundet worden waren, illegal ein kleines Fest. Das US-Monopol auf Information aus dem Irak-Krieg überwand George Gittoes mit **Soundtrack to War** (2004), indem er amerikanische Soldaten während ihres Einsatzes interviewte, um ein Bild von der Rolle der Musik auf zeitgenössischen Schlachtfeldern zu entwerfen. Beim Dreh entstanden die Tagebücher **Palace of the end diaries 1-8** (2004). Vernon Ah Kees riesiges Schriftzeichen **ill-like** (2009) trug den (englischen) Wortlaut: «den aboriginal, wenn es ihm gut geht, müssen wir krank machen, und wenn wir den aboriginal nicht krank machen können, dann müssen wir es so machen, als wäre er krank.» Historischen Abbildungen vom europäischen Raubbau in Australien, von «Kultivierung», Landkarten und Wappen (aus Lexika und Zeitschriften) stellte Julie Dowling in ihren Monoprints Porträts von Aborigines (**No skin, Jacky-Jacky, Pride,**



pvi collective:  
**panopticon: australia**, 2009.



Destiny Deacon & Virginia Fraser:  
**Occupied**, 2008.



Claire Healy & Sean Cordeiro:  
**Let us rejoice**, 2009.



George Gittoes:  
**Soundtrack to War**, 2004.



Merran Sierakowski:  
**Terra Australis**, 2005.



Vernon Ah Kee:  
**ill-like**, 2009 | Hintergrund  
links: Mike Parr:  
**UnAustralian**, 2003.

Listen, Trust, Deaf, Killer, Arts, Falling, alle 2005) und Selbstbildnisse (**I know my country**, 2003) gegenüber. Das Ohnmachtsgefühl gegenüber der feindseligen und manipulativen Flüchtlings- und Ausländerpolitik Australiens manifestierte sich in Merran Sierakowskis Flagge **Terra Australis** (2005), die Erfahrung von Immigranten, die mit Flüchtlingsbooten im Northern Territory landen, in einem Boot ... **without a paddle #2** (2006), beide aus Stacheldraht. Dianne Jones' politisch-satirische **Aboriginal Dot Painting Series** (2008) verkehrte klischeeartige Sichtweisen auf die Kunst indigener Völker, die – unter Ignoranz ihrer Komplexität und Vielfalt – als «Punktmalerei» stereotypisiert wird, in ästhetisch und typografisch mit dem Wort dot (Punkt) spielende Digitaldrucke. Die **Redfern Waterloo Tour of Beauty** (2005), eine Kleinbus- bzw. Radtour des Künstlerkollektivs SquatSpace, stellte in Gesprächen vor Ort das Wissen und die Stimmen der Ansässigen in Sydneys heiß umstrittenen, dicht besiedelten Vierteln Redfern und Waterloo, die den größten innerstädtischen Bevölkerungsanteil indigener und anderer Bewohner mit Niedrigeinkommen in Australien haben, der Agenda und den Begierden der Immobilienspekulanten und ihrer Regierung gegenüber, denn diese Gegend versprach nicht erst seit der Olympischen Spiele 2000 wegen ihrer Lage unermesslichen Reichtum für Stadtentwickler, sofern sie die Ansässigen nur erfolgreich vertreiben konnten. Australiens ehemaliger Premier John Howard sagte 1996 in einem Interview, er würde die Nation 2000 gern «entspannt und komfortabel» hinsichtlich ihrer Geschichte, Gegenwart und Zukunft sehen. Tony Schwensen kommentierte dies lakonisch im Video **relaxed and comfortable – lamentation (after Mantegna)** (2008). Inspiriert von Andrea Mantegnas (1431 – 1506) berühmtem Renaissancegemälde *Beweinung Christie* (um 1480) lag er barbäuchig und in grauen Boxershorts kraft- und nahezu reglos in einem Sessel. Das narrative Remixvideo **Picnic at Wolf Creek** (2006) von Soda\_Jerk setzte sich aus australischen Kultfilm-Samples zusammen: Die Schulmädchengruppe, die in dem 1975er-Film *Picnic at Hanging Rock* 1901 spurlos verschwand, wurde hier von dem verrückten Buschmann aus dem Horrorstreifen *Wolf Creek* (2005) abgeschlachtet – trotz heldenhaftem Rettungsversuch von Kultfilmfigur Mad Max und Skippy, dem Buschkänguru.



Richard Bell: **Scratch an Aussie**, 2008.



Tony Albert: **SORRY**, 2008.



Ausstellungsansicht HALLE 14 zur Eröffnung am 1. Mai 2009.



# KUNSTFEHLER – FEHLERKUNST 2009

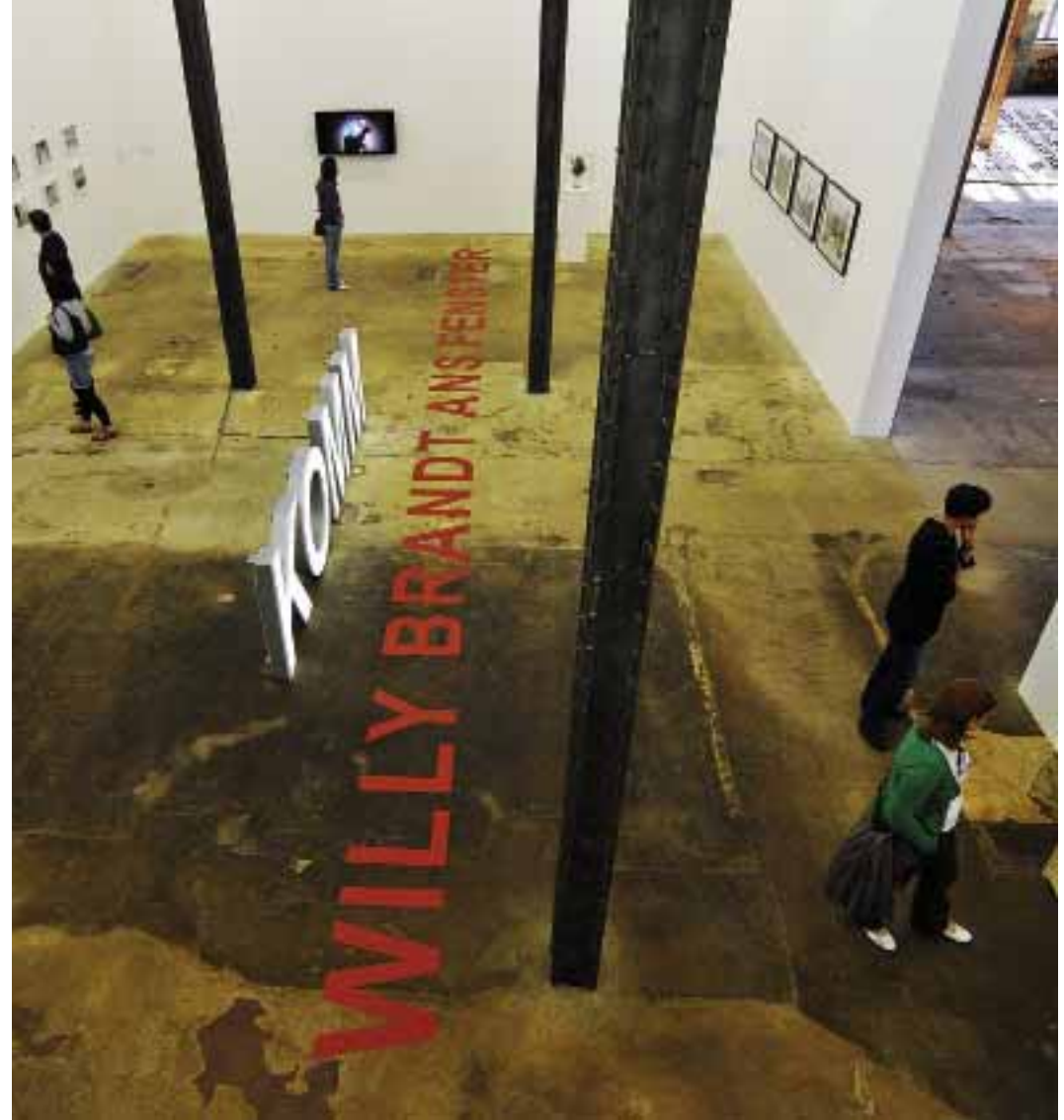
## FAILED ART – THE ART OF FAILURE

Matthias Böhler & Christian Orendt (DE) | Daniel Buren (FR) | Jan Caspers, Anne König, Vera Tollmann & Jan Wenzel (DE) | Bertram Haude (DE) | Chris Johanson (US) | Dani Karavan (IL) | Mischa Kuball (DE) | Peter Land (DK) | Lutz&Guggisberg (CH) | David Mannstein (DE) | Tracey Moffatt (AU) | Eva-Maria Raschpichler (DE) | Peter Santino (US) | Gregor Schneider (DE) | Roman Signer (CH) | Måns Wrangé (SE)  
Co-Kuratorin: Silke Bitzer (Freiburg i. Br.)

13. September bis 25. Oktober 2009

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig  
(siehe auch Seiten 240 und 584)

Künstler, die das Scheitern eines ihrer Projekte thematisierten (Kunstfehler), waren ebenso an der Ausstellung beteiligt wie Künstler, die sich mit dem Scheitern per se auseinandersetzten (Fehlerkunst). Gregor Schneiders Projekt **Cube** (2005), ein schwarzer Kubus mit den Maßen der Kaaba in Mekka, geriet in den Sog politischer Debatten. Auf der Biennale von Venedig wurde er 2005 mit der Begründung abgewiesen, die Gefahr terroristischer Anschläge auf dem Markusplatz sei zu groß. Erst 2007 in Hamburg durfte aus einer viel diskutierten Idee ein konkretes Kunstwerk werden. Der Film **Gregor Schneiders Cube Hamburg** (3sat, 2007) von Peter Schiering verwebt Künstlerporträt, den Installationsprozess und die Projekt-Ablehnungen miteinander. Eingeladen zum Projekt «AusflugHafenSicht» des Thalia Theaters Halle für den Flughafen Leipzig/Halle, entwickelten Jan Caspers, Anne König, Vera Tollmann und Jan Wenzel mit **Was Du wissen solltest (Die Zukunft)** (2008) ein 27 Meter langes Wandbild aus mehreren Erzählsträngen und eine 24-seitige Zeitung, um der Komplexität einiger Geschichten, die der





Flughafen schreibt, mitsamt ihres Konfliktpotenzials gerecht zu werden. US-Truppentransporte mit bis zu 300.000 Soldaten jährlich (genaue Zahlen gab es nicht), die übers Drehkreuz Leipzig/Halle abgefertigt würden, deren Flüge – Outsourcing sei Dank – man offiziell nicht mit Militärtransporten, sondern mit zivilen Gesellschaften abwickelte, kamen zur Sprache. Es war die «FlugHafenAnSicht» des Betreibers, Wandbild und Verteilung der Zeitung in seinem Einflussbereich zu verbieten. Das Modell einer Fischmehlfabrik im Maßstab 1:58, **Der gute Wille, Teil II** (2009), von Matthias Böhler & Christian Orendt, illustrierte die Herstellung und Distribution von Trockenfisch, einer Zutat bei der Tierfuttererzeugung. Trawler fahren hinaus auf hohe See, fingen Fische, die man in einer Hafenfabrik zu Fischmehl verarbeitete, das ununterbrochen in Muldenkipper verladen und abtransportiert wurde, eine zunächst sinnvoll scheinende Lieferkette. Zielort der LKW-Flotte war jedoch ein hohes Felsplateau, von wo aus die Fracht in die Tiefe – den Schlund einer ungeheuer anmutenden großen schwarzen Katze – gekippt wurde. Eine Win-Win-Situation? Waren die Transportknechte Mildtäter, Tierhalter, Ausgebeutete, war die Endverbraucherin nur ein bettelndes Haustier oder eine dämonische Herrscherin? Chris Johansons Post-Punk-Ästhetik nach dem Do-It-Yourself-Prinzip erzeugte in seiner installativen Malerei **Not a waste of ...** (2005–07) eine urbane Rustikalität, die formal von handwerklichem Dilettantismus gezeichnet schien – weder einheitlich konstruierte Perspektive noch natürliche Proportionen und Haltungen der simplifizierten Bildfiguren waren wichtig. Dennoch kommentierten Johansons skulpturelle Environments – ironisiert, als basisdemokratische Geste abseits von egomanen Künstlerpositionen – immer auch soziale, staatliche und autoritäre Strukturen. Das unerwartete Potenzial massenproduzierter Konsumartikel offenbarte Bertram Haudes unbetiteltes Objekt (2007). Optionale Vorgaben eines schlichten Normregals «im schwedischen Stil» nahm er beim Wort und schöpfte jede Möglichkeit für das Einlegen weiterer Regalbretter aus. Seinen planmäßigen Zweck verfehlend (oder über die Maßen erfüllend), erschien das Mobiliar nunmehr als Skulptur, die jeglichen Gebrauch verweigerte und dessen aufgelöste Funktionalität eine veränderte ästhetische Dimension zur Folge hatte. Måns Wranges Druck

Eva-Maria Raschpichler:  
**zwischen und fall**, 2004.



Roman Signer: **Old Shatterhand**, 2007.



Matthias Böhler & Christian Orendt:  
**Der gute Wille, Teil II** (Detail), 2009.



Bertram Haude: **o.T.**, 2007.



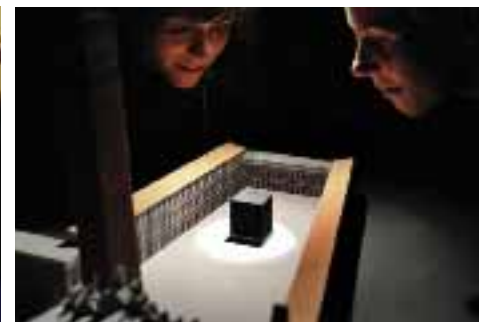
Tracey Molfatt: **Fourth**, 2001.



Matthias Böhler & Christian Orendt:  
**Der gute Wille, Teil II**, 2009.



**Second Best (From The Encyclopedia of Failure)** (1991) zeigte 16 fotografisch dokumentierte Zieleinläufe (von 1906 bis 1966) aus der Leichtathletik. Wrange legte einen roten Ring um die Zweitplatzierten als tragische Helden, neben denen die Sieger verblissen. Die Differenzen zwischen Erst- und Zweitplatzierten bei allen 16 Läufen addierend, folgte er, die «Verlierer» seien insgesamt 13 Sekunden von der Unsterblichkeit entfernt. In **zwischening und fall** (2004) von Eva-Maria Raschpichler filmte eine Kamera ein Mädchen, das auf einem Hügel stand. Durch fortlaufenden Zoom schien es sich langsam zu entfernen, um schließlich mit wenigen Schritten ganz hinterm Hügel zu verschwinden. Ein zweiter digitaler Aufnahmevorgang, der das Video während des Spulens abfilmte, produzierte einen technischen Bildfehler, eine mediale Überlagerung verursachend, die den Anschein erweckte, als wüchsen dem Mädchen (Engels-)Flügel, was Teil des Videos wurde. Im Film **Old Shatterhand** (2007) legte sich Roman Signer in einem leeren Raum einen Massagegurt um die Hüften, schaltete eine Schüttelmaschine an, die seinen ganzen Körper in Bewegung versetzte, zielte und schoss mit einem altmodischen Revolver auf eine Blechbüchse, natürlich ohne zu treffen. **sprach-platz-sprache /Modell eines abgelehnten Projektes** (1999–2009) stellte Mischa Kuballs Ausstellungsidee zu *Licht auf Weimar – die ephemeren Medien* (1999, Kurator: Ulrich Krempel) vor. Vom Turm des 1937 von den Nazis begonnenen Gauforums sollte ein Scheinwerferkegel über den inzwischen zum Parkplatz modifizierten Aufmarschplatz des Ensembles wandern und so die Komplexität von unseliger Geschichte und ihrer baulichen Nachwirkungen sichtbar machen. Sein plötzliches Innehalten hätte eine Klangstruktur ausgelöst, die sich in nicht dekodierbarer Sprache akustisch auf dem Platz verortet. Ausgebremst wurde die Realisierung des Projekts vom Gebäudenutzer, dem Thüringer Landesverwaltungsamt, mit der Begründung seiner möglichen Vergleichbarkeit mit den Suchscheinwerfern des nahen ehemaligen KZ Buchenwald oder Albert Speers pompösen Lichtdomen. Ein als Bodenbemalung abstrahierter Ensemble-Grundriss und dessen Ausstellungsumgebung wurden von einer Lichtchoreografie «bespielt», die an jene Klangstruktur *Der Himmel über dem Gauforum Weimar 1999* (Kooperation mit dem Musiker Harald Grosskopf) gekoppelt war.



Ober: Werke von David Mannstein, Matthias Böhrer & Christian Orendt und Tracey Moffatt.  
Mitte: Mischa Kuball: **sprach-platz-sprache / Modell eines abgelehnten Projektes**, 1999–2009.

Peter Santino: **Apology**, 1995–2009.

Gregor Schneider: **Cube**, 2005.

Daniel Buren: **Projekt für den Roliplatz**, 1997–99.

# AN DAS GERÄT!

2010 | 11

.....  
Mark Bain (US) | Barking Dogs United (GR/DE) | Roddy Bell (NO) | Ensemble für Intuitive Musik (DE) | Klaus Hähner-Springmühl (DE) | Ingrid Hora (IT) | Kim Jones (US) | Björn Jung (DE) | Deborah Kelly (AU) | Paul Etienne Lincoln (US) | David Link (DE) | Liisa Lounila (FI) | Tea Mäkipää (FI) | Maywa Denki (JP) | Heike Mutter & Ulrich Genth (DE) | Annette & Steffen Schäffler (DE) | Gebhard Sengmüller (AT) | Claude Shannon (US) | Stelarc (AU) | Oscar G. Torres (US) | Halldór Úlfarsson (IS) | Morten Viskum (NO) | Jim Whiting (DE) | Krzysztof Wodiczko (US) | Zafos Xagoraris (GR)

01. Mai bis 26. September 2010

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig

18. Oktober bis 02. Januar 2011

ACC Galerie Weimar

.....  
Nicht Kunstwerke, sondern Vehikel, Apparate und Behelfsvorrichtungen zu deren Gelingen standen im Zentrum dieses visuellen Loblieds auf den Künstler als Erfinder. Statt eines Pinsels verwendete Morten Viskum für seine Gemälde tote, von menschlichen Körpern abgetrennte Hände (**The New Hand**, 2008). Oscar G. Torres tüftelte an malenden Kunstrobotern **Jackoon the Artbot**, **Hacked HexBug** (beide 2008), **Hexie** und **Spidee** (beide 2009) und Paul Etienne Lincoln ließ in **The World and its Inhabitants** (1982) per Stromstoß einer Transformatorpeitsche seine elektromechanischen Karikaturen tanzen. Unter der Hallendecke bewegte sich die **Metarefektor Luftoffensive** (2006) von Heike Mutter und Ulrich Genth. Zurück am Boden, blitzten deren **Vorrichtung, um ein Ei im Flug auszubrüten** (2001) und Stelarc's Laufroboter **Exoskeleton** (1998) um die Ecke. Weniger ausladend war das Konstrukt aus Geäst, Käse, Draht und Leinen, das auf Kim Jones, verwandelt zum **Mudman** (1974), lastete. Ein Ganzkörperkostüm verwandelte einen kleinwüchsigen Akteur in den Affenmenschen **Link** (2009) aus Tea Mäkipääs gleichnamigem «Heimatfilm». Annette und Steffen Schäffler hauchten ihren Puppen





im Trickfilm **Der Perückenmacher** (1999) Leben ein und wieder aus. Aus der Starre brachte Liisa Lounila mit 360-Grad-Lochkamera Filme wie **Popcorn** (1999) zum Laufen. Methoden der Bildentwicklung waren für Gebhard Sengmüllers Fernsehbild-Installation **A Parallel Image** (2008) ebenso inspirierend wie Experiment und Spiel, die auch dem **Switching Game** (ca. 1955) des Computerpioniers Claude Shannon und David Links Rekonstruktion eines der ersten Rechnerprogramme (nebst geheimnisvoller Liebesbriefe) in **LoveLetters\_1.0. MUC=Resurrection. A Memorial** (2010) innewohnen. Nicht rekonstruierte, sondern eigens entwickelte Software ließ Kriegsveteranen ihre (traumatischen) Erfahrungen von Krzysztof Wodiczkos **War Veteran Vehicle** (2008–09) aus auf Hauswände feuern. Als Lichtbotschaft projizierte auch Deborah Kelly ihre Warnung **Beware of the God** (2005) in die Öffentlichkeit – den Nachthimmel von Sydney –, wovon ein angeschmortes Dia zeugte. Auf einen Ventilator wurde Roddy Bells Mund projiziert, der das *Wolgalied* wie einst der kriegsgefangene Kantor Grabowski sang (**The Long Silence**, 2009). Björn Jungs Installationsidee **Sonar** (2010), seine Feinstaub-Zeichenmaschine **Staubserie 2010** (2010) und die Effektgeräte zur Verstärkung menschlicher Fähigkeiten von Barking Dogs United blickten auf Künftiges. Deren gigantische **Pistol (Toy model)** (2008) bildete das Pendant zu Jim Whittings Alltagswaffe **Rambo Gun V** (1988), zugkräftig wie sein «Bimbo Town» selbst. Halldór Úlfarsson entwickelte **Halldorophone** (2003–10), feedback-gesteuerte Saiteninstrumente. Klaus Hähner-Springmühls Geige zeugte von körperbetonten Aktionen. Die Soundavantgardisten vom Ensemble für Intuitive Musik Weimar brachen mit Aschenbecher und Wasserkocher auf in neue Klanglandschaften. Mechanisch tönte auch Maywa Denkis **Otamatone** (2009) – wie eine singende Säge – während Ingrid Horas riesige **Lauschangriff**-Metalltrichter (2010) – gleich Abhörapparaten im Krieg – keine Töne aussandten, sondern einfingen. Gleichermaßen militärisch mutete Mark Bains Klangumschichter **Acoustic Space Gun** (2004) an. Wie Zafos Xagoraris' Lautsprecher **Sound of Crowd** (2009) kontrollierte er akustisch öffentliches Terrain, während dessen Behelfs-**Periscope** (2007) aus Objektiv, Okular, Abflussrohr und Spiegel den Blick um Ecken und über Mauern lenkte.

Morten Viskum: **The New Hand**, 2008.



Stelarc: **Exoskeleton**, 1998.



Ausstellungsöffnung am 1. Mai 2010, vom: Ingrid Hora: **Lauschangriff**, 2010.



Oben: Mark Baim: **Acoustic Space Gun**, 2004 | Deborah Kelly: **Beware of the God**, 2005 | Claude Shannon: **Switching Game**, ca.1955. Mitte: Halldór Úlfarsson: **Halldorophone**, 2003–10. || Unten: Annette & Steffen Schäffler: **Der Perückenmacher** (Figuren / Kullisse), 1999.

# MIT KRIMINELLER ENERGIE KUNST UND VERBRECHEN IM 21. JAHRHUNDERT

2012

Frühjahr / Sommer 2012

Partner: HALLE 14 | Ort: Leipzig

Politikern, Polizisten, Staatsanwälten und ungeheuren zivilisatorischen Anstrengungen zum Trotz sind das Deviante, Kriminelle und Mörderische unauslöschliche Bestandteile aller Gesellschaften, ist der Künstler vielleicht der Einzige, der neben dem Verbrecher die Grenzen des Erlaubten, Wohlanständigen und Opportunen auslotet. Eine seiner Sozialfunktionen ist von Alters her eine Seismografische. Er bricht Tabus, justiert neu, stapelt hoch, lebt, kostet und spielt vor, tut als ob, tauscht die Rollen, stellt (sich oder sein Umfeld) verquer oder auf den Kopf, geht zu weit, überschreitet Grenzen und Gesetze, mal als scheiternde Existenz, experimentierfreudiger Dilettant, mal als Andersdenkender, Sehnsüchtiger. Weil er nur durch das Verlassen der Norm seiner Botschaft genügend Ausdruck zu verleihen glaubt, wird er selbst zum Täter oder mimt das Kriminelle, wie André Breton 1930 in seinem Manifest definierend bestätigt: «Der einfachste surrealistische Akt besteht darin, mit dem Revolver in der Hand auf die Straße zu laufen und so viel man kann blind in die Menge zu schießen.»

Internationale Künstler, die mit krimineller Energie Feindseligkeiten künstlerisch abbauen, therapieren, Aggressionen kanalisieren oder das Kriminelle und den Tatort selbst thematisieren, zeigen teils ortsspezifische Installationen und Objekte, Performances und

Videos, Fotografien und Dokumente, teils werden sie rückfällig, zu Wiedertätern, ohne die alten Delikte zu verschweigen. Ob Künstler und Verbrecher wirklich Weggefährten sind, weil beide über eine verrückte Kreativität verfügen, ohne Moral sind, nur getrieben werden von der Kraft der Freiheit (Joseph Beuys), wird geprüft. Untersucht werden Parallelen, Wechselwirkungen, Abgrenzungen im Verhältnis zwischen Kunst und Verbrechen. Können kriminelle Künstler und künstlerische Kriminelle unser Sein «nutzbringend» verändern, wenn sie Freiräume öffnen, Tabuisiertes in den Mittelpunkt stellen, repressive Gewalt in reale (Auto-)Aggression verwandeln, Überkommenes unterwandern?

Anna Odell spielt verrückt und wird in die Psychiatrie eingeliefert. Nackt mimt Oleg Kulik einen Hund, springt und pinkelt Passanten an, knurrt, bellt, beißt ihnen in die Wade, bis die Polizei ihn abholt. Avdey Ter-Oganyan stiftet zur Ikonenschändung an. Das Trummerkind-Team richtet sich in der Shopping Mall ein illegales Luxusapartment ein. Der Schweizer Adam Tellmeister erhält Asyl in Deutschland, umgeht als staatenlose Unperson den Pflichtwehrdienst, vertreibt über Stützkäufe und Schwarzmarkt seine Kunst. Lourival Cuquinha schmuggelt Marihuana im Halskettendesign über Kontinente, um es anzubieten. Brock Enright entführt, knebelt, foltert Sammler vorm Kunsterwerb mit «Designer-Kidnappings». Ein Künstler, der sich mit dem politisch verfolgten sächsischen Sozialutopisten Christian Gottlieb Priber (1697–1745) befasst, wird noch gesucht.

Die Schau wird in der HALLE 14, Leipzig, und in der ACC Galerie Weimar gezeigt. Durch die Lage in den Touristenzentren, Klassikstadt Weimar und Leipziger Baumwollspinnerei, ist – besonders durch das traditionell viel besuchte Leipziger Rundgangs-Event – mit zahlreichen, teils internationalen Besuchern und Journalisten zu rechnen. Umfangreiche Presse-, Öffentlichkeits- und Vermittlungsarbeit macht die Ausstellung über ein halbes Jahr weithin sichtbar. Ihre Vermittlung sieht regelmäßige Führungen, Begleittexte, die Projektzeitung «vierzehn», den Ausstellungs-Handapparat und Angebote für Kinder und Jugendliche vor. Eine 6-teilige Veranstaltungsreihe ergänzt das Projekt mit Gesprächen, Diskussionen, Künstlerpräsentationen.

Ása Elzén - **Ohne Titel**, Steinsalzfiguren  
im Atelier des Städtischen Atelierhauses Weimar, 3. Europäisches Atelierprogramm «Kopf – Head to Head – Tête-à-Tête», 1997.





AUSSTEL-  
LUNGEN  
DES ATE-  
LIERPRO-  
GRAMMS

# ERSCHLOSSENE RÄUME

1993

## WORKSHOP ZUR 4. EUROPÄISCHEN KULTURWERKSTATT SCHLOSS ETTERSBURG

.....  
Sólveig Adalsteindóttir (IS) | Alberto Barbieri (IT) | Roddy Bell (NO) | Ulrich Bruppacher (CH) | Pawel Chawinski (PL) | Robin Dance (GB) | Vlasta Delimar (HR) | Renato Galbusera (IT) | Gary Goodman (GB) | Evelyne Iehle (FR) | Ivan Komárek (CZ) | Richard Konvička (CZ) | Bodo Korsig (DE) | Johanna Kovács (HU) | Lorenzo Mazza (IT) | Alexander Nasekin (RU) | Alessandro Papetti (IT) | José Pires Alves (PT) | Varvara Shavrova (RU/GB) | Fotini Stefanidi (GR) | Tea Tammelaan (EE) | Neil Taylor (GB) | Uģis Traumanis (LV)  
Programmleiter: Andrea Dietrich, Norbert Meyn, Frank Motz (alle Weimar)

22. August bis 16. September 1993  
.....

Künstler aus 16 Ländern Europas erschlossen sich das Ettersburger Schloss nahe Buchenwald. Neben dem «Rübenlabor» im Saatenzentrum Schöndorf war es für zehn Tage ihr barockes Atelier.

Für **Did you listen to whispers while walking through the woods?** (1993) brachte Pawel Chawinski einen faustgroßen runden Stein aus Kraków mit, der, bemalt mit einem Fadenkreuz, wie ein Magnet eine Installation aus südpolnischem blauen Ton, Ettersburger Kieselsteinen und Holzresten zusammenhielt. Mit dem Schlamm der Ilm und alten Pflastersteinen hatte er Papier geschwärzt und strukturiert, spannte es auf Rahmen aus vertrockneten Ästen und stellte die so entstandenen Schirme schützend um seine Steinkreise – ein Mikrokosmos, in dem «aus dem Stoff der Natur ein Stoff der Kunst» geworden war. Uģis Traumanis zauberte Auspuff und raues, rostiges Eisen vom Weimarer Schrottplatz zu einer Skulptur, die wie eine Pflanze von Tag zu Tag neue Knospen und Blüten bildete: farbige Emaillen, die er auf Kupferplatten brannte und auf stählerne Arme montierte. Mit Evelyne Iehle teilte er sich Schweißgerät und Trennschleifer in den Wirtschaftsräumen des Schlosskellers, dessen spiegelnde Fliesen er mit jenen Emaillen imitierte.



lehtes Dreiklang aus schwarz gefärbten Holzbalken, flankiert von wuchtigen Metallschienen, formte auf dem Burgplatz einen imaginären Innenraum **Territoire de lumière** (1993), eine inverse Skulptur des Hohlrums, der sich mit Licht und Schatten, Wärme und Staub füllte. Johanna Kovács, deren Großvater in Buchenwald umkam, begegnete ihrer Familiengeschichte: Drei skelettartige menschliche Figuren auf einer ihrer Pastellzeichnungen boten trotz ihrer Zerbrechlichkeit ein kraftvolles Gegengewicht, als stützten sie sich gegenseitig, gegen das Verderben. Auf dem linken Flügel des altarähnlichen **St. Evestace Triptych** (1993), einem Gips-Ton-Relief Neil Taylors, das nun in der Schlosskirche hängt, erinnerte – romantisch verklärt – ein Hirsch mit prächtigem Geweih an den Zeitvertreib der Schlossbesucher früherer Jahrhunderte. Auf dem rechten Flügel symbolisierten Konturen eines nackten Menschen eine neue Dimension – die Tierjagd wurde von der Menschenjagd abgelöst. Seinen eigenen Körperabdruck umgab Taylor mit Abdrücken von Maschinengewehrkugeln, die er in Buchenwald gefunden hatte. Dazwischen, sich vor dem Rad der Zeit voll entfaltend, eine Sonnenblume in Blüte und mit Samenkörnern. Robin Dance fotografierte den sturmgeschädigten Wald zwischen Ettersburg und Buchenwald, auch die Restmauern eines Bunkers des ehemaligen Gustloff-Werks II im KZ (**Still Life, Buchenwald: Germany**, 1993), und er blickte über das ehemalige Hauptlager Buchenwald (Diptychon **Landscape, Buchenwald: Germany**, 1993). Bodo Korsig brachte zwei monumentale, bemalte Stoffbahnen mit archaisch anmutenden Zeichen an der ACC-Fassade an. Aus Verpackungskartons formte Gary Goodman zehn infantile, fratzenhafte, teufels- und engelsgleiche **Ghosts, shadows and angels** (1993). Varvara Shavrovas 16-teilige Serie mit weißer und schwarzer Acrylfarbe übermalter Bleistiftzeichnungen **Goethe 1993, vom Dach des Schlosses Ettersburg nach Buchenwald schauend** (1993) hielt Geschichte, Kultur und Architektur des Ortes fest. Renato Galbusera collagierte in **Per Weimar** (1993) als Linolschnitt gedruckte Motive, die an die Kreuzigung erinnerten. Lorenzo Mazza malte **The Night of Saint Lawrence**, Alberto Barbieri **Luogo di confine** und **Luogo di attesa** (alle 1993). Der Innenraum auf Alessandro Papettis Acrylgemälde **Buchenwald** (1993), einer klaren, in

Pawel Chawinski: **Did you listen to whispers while walking through the woods?**, 1993.



Evelyne Lehle: **Territoire de lumière**, Burgplatz, ACC Galerie Weimar, 1993.



Alessandro Papetti: **Buchenwald**, 1993.



Neil Taylor: **St. Evestace Triptych**, Schlosskirche Ettersburg, 1993.



seelischer Erregung formulierten Aussage, war gefüllt mit Kriegsgerät, Menschenleibern und Gasmaske, darüber drohte ein Tierschädel. Papettis **Reperti** (1993) – ein «aufgerissener» Raum als Ort der Verlassenheit und Leere, der dennoch Lichtblicke ins Freie, Ungewisse zuließ. Ulrich Bruppacher stellte neben der unmissverständlichen Stacheldraht-Installation **Erschlossener Raum** (1993) im Ettersburger Schlosspark auch das Objekt **Erschlossener Raum** (1993) – ein Holzschrein mit riesigem Knochen – in der Schlosskirche aus. Vlasta Delimars siebenteilige Selbstporträtserie, übermalte s/w-Fotos, verhüllt mit Tüll und Spitze, ging auf Gedichte Goethes und Marina Zvetajevas (1892–1941), einer russischen Lyrikerin, zurück. José Pires Alves' abstrakte Mischtechniken (1993) – Bühnen stiller Ereignisse, Plätze der Einsamkeit – erinnerten an Gemälde des Surrealisten Joan Miró (1893–1983). Ausblicke vom Schloss zum Pückler-Schlag malte Fotini Stefanidi, wie in **Window with pink and blue curtains** (1993). Tea Tammelaan komponierte ihr ausladendes, schwebendes Design-Objekt aus Draht und Kunststoff im Weißen Saal, wo auch Richard Konvičkas Mischtechniken **Schwarze Göttin**, **Miss Light**, **Lächelnde Göttin**, **Nina** und **Goethe trifft Nina** (alle 1993) entstanden. Sólveig Adalsteindóttir spannte auf einem würfelförmigen Holzfuß Schaumstoffstreifen zwischen zwei senkrechte Holzstäbe – natürliches wie künstliches Material fand sie im Wald zwischen Ettersburg und Buchenwald. Alexander Nasekins Begegnung mit Buchenwald und Ettersburg gipfelte in der Pastellarbeit **Chor** (1993). Ivan Komárek verschmolz zwei, drei und vier Krüge miteinander zu funktionsuntüchtigen Gebrauchsgegenständen, kombinierte auf deren Außen-seiten in Ton geritzte, an Torsi erinnernde Teile weiblicher und männlicher Körper in gewagten, absurden Positionen miteinander, übermalte und brannte sie. Keramik Nr. 4 bildete den Höhepunkt der **Vermehrung** (1993): Die Gefäßhenkel wuchsen den Figuren aus dem Mund oder bildeten überdimensionale männliche Geschlechtsteile. Roddy Bell wollte mit **The White Hall** (1993) den «Klang der Zeit» aus 250 Jahren Ettersburger Schlossgeschichte wieder erschaffen: Im Weißen Saal gesammelter Staub, im Kreisrund aufs Parkett gelegt, wurde dafür von der «Nadel» einer einfachen grammophonartigen, mechanischen Apparatur vor Ort abgetastet.

Ober: Ivan Komárek: **Vermehrung**, 1993. | Unten: Uģis Traumanis: **Ohne Titel**, 1993.  
Lorenzo Mazza: **The Night of Saint Lawrence** | Alberto Barbieri: **Ohne Titel** | Renato Calbusera: **Per Weimar**, alle 1993.



# DAS URWORTMUSEUM

1995

1. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 1994 «ALLEGORIEN» | ACC GALERIE WEIMAR

Harald Fetveit (NO) | Elizabeth-Jane Grose (GB) | Bettina Hoffmann (DE) | VSSD: Alen Ožbolt / Janez Jordan (SI) Programmleiter: Norbert Meyn (Weimar)

27. Oktober bis 10. Dezember 1995

Johann Gottfried Herder schrieb: «Es gibt eine Symbolik, die allen Menschen gemein ist – eine große Schatzkammer, in welcher die Kenntnisse aufbewahrt liegen die dem ganzen Menschengeschlechte gehören.» Und: «Kein Volk, mein Freund, das je zu einiger Cultur gelangte, konnte bildlicher Vorstellung entbehren; die Sprachen der Wilden selbst sind voll von Allegorien...»

Elizabeth-Jane Grose's Fotoserie **Field Glasses** (1994) bildete eben nicht wörtlich Feldstecher ab, sondern eine Zusammensetzung aus «Field» («Feld») und «Glasses» («Brille») – porträtierte Brillenträger, deren Augengläser mit Kornähren geschmückt waren. Ähnlich die Objektserie **False Friends** (1995), deren Exponate trotz im Deutschen wie Englischen gleicher Buchstabenfolge verschiedene Bedeutungen haben (Hut/Hütte, Hose/Schlauch, Rock/Gestein, Boot/Stiefel). Ein T(ea)-Shirt war aus Tee-Aufgussbeuteln handvernäht und das **Bulb-Field** (1995) kein Feld aus Tulpenzwiebeln, sondern strahlenden Glühbirnen. Beim Foto **Invest: Justin** (1994) stand das Verb für «investieren», aber auch für «in der Weste» – die war bei Justin aus Financial-Times-Zeitungspapier. **Underwhere: Sonja** (1994), bekleidet mit Unterwäsche aus Landkarten, hieß nicht «Underwear», sondern war geografisch als «unterhalb» zu deuten. Für ihr **Vorhersehbares Experiment zur Untersuchung der Identität des Individuums** (1995) hatte Grose Hände von sieben Weimarer Bürgern nachgeformt, aus Seife gepresst, in denen sich Passfotos, Haare und Unterschriften befanden, und in Wasser gelegt. Deren Auflösungsprozess wurde dokumentiert, die «Identitätsbeweise» traten hervor. Im **Weimarer Stundenbuch** (1994) zeichnete Grose.



Mit Claus Bach kombinierte sie im **London Project** (1995) kitschig illuminierte Kinderspielzeuge mit verschiedenen Körperpartien beider Künstler, woraus Foto-Leuchtkästen entstanden. Das Künstlerduo VSSD (Veš slikar svoj dolg / Kennst Du, Maler, Deine Pflicht) fertigte **A Painting of a Painting** (1995) für den Slowenischen Pavillon der Biennale Venedig und stellte einen Teil der 96 Gemälde als Bodenmosaik im ACC aus. Zwei Reliefarbeiten bildeten das Objekt **Day Time, Night Time** (1995). Mit dem vergänglichen, skulpturalen, das Auge verwirrenden Bodengemälde **To see or not to see** (1995) formte VSSD aus feinstem Sand und weißen Farbpigmenten ein «Space Painting» als sakrifzierten Erlebnisraum der Sinne. Neun Buchunikate (**Bellevue, Herz-Schlag, Für die Blinden, Vom Egoismus zum Narzissmus** u. a., alle 1995) mit erhabenen weißen, ja blinden Seiten auf DDR-Schulbänken waren wie jene im Lesesaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek – mit W betitelt – zu erfüllen. Harald Fetveit transferierte in **Interface III – Private Room** (1995) seinen Wohnraum samt aller Fotos seines Aufenthalts in die Galerie und wohnte dort. «Herz deutscher Kultur» und «Herzblut» hatten es ihm angetan – aus Menschenblut goss er ein Modell der Weimarer Innenstadt **Interface II – The Heartblood** (1995) und platzierte es im Schlossmuseum zwischen dem Modell zum Reiterstandbild Carl Augusts und einer Büste Goethes. Für die Lichtinstallation **Interface I – The Field – The Lights** (1995) wurden acht Scheinwerfer nachts über ein abgeerntetes Feld oberhalb Schöndorfs verteilt, um es mit rotierenden Lichtkegeln abzutasten. In Bettina Hoffmanns Wand-Comic **The Story** (1995) erlangten lebensgroße, isoliert und anonym scheinende Zeichenfiguren, in vielfacher Gestalt der Künstlerin, erst als handelnde Personen Identität. Körpersprache und Haltungen zeigten Hierarchien, erzählten etwas, doch die «Story» blieb offen. Hoffmanns **Pädagogisches Spielzeug** (1992–93), ein ausgebranntes Spielzeughaus, thematisierte sarkastisch jüngste deutsche Geschichte. Ihre **Hygiene-Objekte** (1993) kehrten das als unangenehm Angesehene, verschlossen Praktizierte der körperlichen Alltagsverrichtungen ins Absurde.

Prof. Liz Bachhuber (Weimar), Andrea Dietrich (Weimar), Paul Maenz (Berlin), Klara Wallner (Berlin) und Dr. Klaus Werner (Leipzig) hatten als Juroren die Atelierstipendiaten ausgewählt.



Harald Fetveit:  
**Interface III – Private Room**, 1995.



Bettina Hoffmann: **The Story**, 1995.



VSSD: **Bellevue, Herz-Schlag, Für die Blinden** u. a., 9 Buchunikate, 1995.



Elizabeth-Jane Grose: **False Friends – Boot**, 1994.



Harald Fetveit: **Interface II – The Heartblood** (Produktion), 1995.



# FASCIS – FASCHISMUS UND FASZINATION

1996 | 97

2. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 1995–96 | ACC GALERIE WEIMAR

.....  
Fritz Heisterkamp (DE) | Katherine Moonan (GB) | Markus Schwander (CH) | Ildar Nazzyrov (RU)  
Programmleiterin: Mary Rozell (Weimar)

30. November 1996 bis 12. Januar 1997

.....  
«Faschismus» und «Faszination» entstammen der Wortwurzel «fascis», Rutenbündel, in denen Beile steckten, im alten Rom Zeichen der Gewalt über Leben und Tod. Gibt es Analogien zwischen faschistischen Verdrängungs-, Verzauberungs- und Gleichschaltungsmechanismen und dem heutigen Medien- und Technologiegebrauch? Kann Gleichschritt der Gesellschaft ein Garant für dauerhafte Sicherheit und Qualität, Ruhe und Ordnung sein? Worin liegen Reiz und Verführungskraft makabrer Wiedergeburten von Trivialmythen und Pathosformeln des «Dritten Reichs»? Woher kommt die Sehn-Sucht nach überwältigenden Effekten und Illusionen, nach Massenpsychose und Rausch? Gibt es hierbei Berührungspunkte mit der Geschichte Weimars?

Mit der Installation **Classicism as a Lifestyle** (1996) beabsichtigten Katherine Moonan und Pia Lanzinger, die Beziehungen zwischen Hochkultur, Funktion von Schönheit und von Ideologie zu untersuchen. In ihren Fotomontagen (1996) fand sich Hitler inmitten begeisterter Massen vorm Hotel Elephant vereint mit dem Stalindenkmal am Gauforum, einer CDU-Wahlkundgebung und eingblendeten idyllischen Illuminationen des heutigen Weimar. Sie waren nur dokumentarisch zu sehen, da Pia Lanzinger sich kurz vor der Vernissage distanziert hatte – die Schau verharmlose NS-Vergangenheit und diene sich so aufkommenden neonazistischen Tendenzen an. Diesen und andere Eindrücke verarbeiteten beide in **Slap! Weimar** (1996) – einem geschichts- und kulturkritischen Reiseführer für eine Europäische Kulturstadt. Den Medienbrei **King Hitler** (1996)



richtete Fritz Heisterkamp per Videoinstallation an, zeigte Aufnahmen des lautlos agitierenden Martin Luther King (*I have a dream...*), unterlegt mit Hitlers knatterndem O-Ton, der ununterbrochen vernichtete Feindwaffen aufzählte, dazu falsche russische «Untertitel» – Kochrezepte wie Mannaja Kasha (Griesbrei) oder Mousse au Chocolat. Daneben aus seiner **Happy-Party**-Serie (1993) ein Porzellan-service mit Tellern und Tassen, die dicke blaue Hakenkreuze zierten. Dem gekreuzigten Jesus bot man per Schilfrohr einen weinessiggefüllten Schwamm zum Trinken an, Heisterkamp bot als **Erfrischungs-Set** (1996) auf ovalem Silbertablett Essigessenz und einen Glitzi-Topfreinigerschwamm. Markus Schwanders **Weimar 1996** (1996) reinszenierte Weimars Gedenkfetischismus mit einem biedereren Buffetschrank, auf dem wie eine Skyline 30 unbemannte, namenlose Miniaturgipssockel diverser Größen und Stile standen, nachgeformt ihren Originalen im Stadtraum. Sie deuteten auf eine Kapitulation vor der Weimarer «Erinnerungswut». Schwanders Handschriftensammlung **Ich bewundere dich** (1996) erzeugte – vorstrahlendem Himmel – mit diesem Ausspruch einen Chor visueller Stimmen. In Regalen lagerte er **Die verlorenen Indianer** (1996), Betonvergrößerungen der Bodenstücke von (verschwundenen) Plastik-Spiel-Indianern. Ildar Nazyrov erfand die Kunst des «Messungtionism», die übers «Messen von Zeit, Bewegung, Raum» u. a. den räumlichen Film hervorbringen sollte. Er suchte gerade im Unscheinbaren, gewöhnlich Anmutenden den geschichtlichen Verweis. Im Brühl 6, dem sogenannten Judenhaus, wurden ab 1941 Angehörige acht jüdischer Familien von den Nazis gezwungen, auf engstem Raum zusammenzuleben – eine Vorstufe der Deportationen. Ein Schuster führte dort 1996 sein Geschäft – Teil der Rauminstallation **Messung (Jüdisches Haus)**. Für das Objekt **Messung (Rathausplatz)** diente Stipendiat Harald Fetveit als Instrument. Das Fotoobjekt **Messung (Ausländer raus)** (alle 1996), ein Gleisbett, seitlich von fotografiert Buchenrinde mit eingeritzten Zeichen wie «СССР», Geschlechtssymboliken und SS-Runen umgeben, machte deutlich, wie sehr «banaler» Alltag und «schwere» Geschichte sich durchdringen.

Prof. Liz Bachhuber, Andrea Dietrich, Dr. Kai Uwe Schierz (alle Weimar), Klara Wallner (Berlin) und Dr. Klaus Werner (Leipzig) hatten als Juroren die Stipendiaten ausgewählt.

Katherine Moonan: **Classicism as a Lifestyle** (Fotodokumentation), 1996.



Markus Schwander: **Ich bewundere dich**, 1996.



Fritz Heisterkamp: **Erfrischungs-Set**, 1996.



Markus Schwander: **Weimar 1996**, 1996.



Ildar Nazyrov: **Messung (Jüdisches Haus)**, 1996.



# KOPF AN KOPF – HEAD TO HEAD – TÊTE-À-TÊTE

1998

3. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 1997 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Amanda Dunsmore (IE) | Ása Elzén (SE) | Stefan Höller (DE)

Programmleiterin: Mary Rozell (Weimar)

07. Februar bis 22. März 1998

Weimar gilt seit der Klassik als Ort der «großen Denker» – der «großen Köpfe». Deren Dichte und Allgegenwart in Diskurs und Stadtbild formten Identität, Bewusstsein, Mythos der Stadt, das kollektive Bedürfnis, an ihrer Historie festzuhalten, Selbstgefälligkeit und «Erinnerungswut».

**Consuming Politics** (1997) von Amanda Dunsmore, gezeigt zunächst in der Weimarer Galerie Unart im Hauptbahnhof, bestand aus zwei rückseitig aneinander gestellten Monitoren, die zum einen irische Fernsehwerbung, zum anderen Nachrichtensendungen zeigten. Jedoch waren die Tonspuren der Clips vertauscht, sodass Soldaten und Politiker mit ernsten Mienen Waschmittel anpriesen und auf der Gegenseite glückliche Hausfrauen Tod und Verderben kommentierten, was die Lächerlichkeit der politischen Situation und der gehirnwäscheartigen Werbespots unterstrich. In ihrer Weimarer Zeit entdeckte Dunsmore 917 aussortierte Straßenschilder, die nach Weststandard durch Plastikschilder ersetzt werden mussten und auf ihre Entsorgung warteten. Als Hüterin dieser Symbole der Stadtgeschichte arbeitete sie die Emailleschilder, die Namen wie «Straße der Jungen Pioniere», «Karl-Marx-Platz» oder «OdF-Siedlung» trugen, auf, archivierte sie in 40 Objektkisten in der «Halle Roter Oktober» und verwandelte mit ihnen einen Galerieraum ins blaue Schildermeer **DER PLAN** (1997). Vergangenheit und Gegenwart von Weimars Straßen untersuchte Dunsmore und fotografierte jedes Straßenschild der Innenstadt, woraus die Leuchtkasteninstallation **Three Boxes of Weimar** (1997–98) entstand.





Salz, das «weiße Gold», faszinierte Åsa Elzén wegen seiner ästhetischen Qualitäten und der Assoziationen von Bewahrung und Korrosion, Leben und Tod, Unsterblichkeit und Vergänglichkeit, die es erweckt. Nach einem Besuch der Salzmine Merkers und des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald meißelte sie aus Salzblöcken mehrere androgyne Büsten: gesichtslose Torsi, die sie im öffentlichen Raum platzierte, so auf dem Balkon des so genannten «Hitlerturms» am ehemaligen Gauforum und im Wald zwischen Schloss Ettersburg und Buchenwald. Im Freien setzte ein langsamer Verwitterungsprozess ein, die Figuren «schmolzen», verloren mehr und mehr ihre Gestalt. Nach dem Vorbild eines Waschbeckens in Bad Salzungen formte Elzén eines aus Salz, mit Bezugnahme auf Pontius Pilatus, der vor dem Volk seine Hände in Unschuld wusch. In einem Galerieraum, in dem die Überreste der Salzblöcke auf dem Fußboden glitzerten, wurde in s/w/w **Gradierwerk Bad Sulza** (1997) projiziert: Man sah von hinten drei Gestalten durch das Gradierwerk gehen – in weißen, gespenstisch anmutenden Umhängen. Das langsame Schleifgeräusch des Super-8-Projektors unterstrich Vergehen von Zeit, schuf unheimliche Atmosphäre.

Auf seinem klassisch anmutenden Ölbild **Weimarer Weltschmerz** (1997) malte Stefan Höller C. D. Friedrichs *Mond über dem Riesengebirge* (um 1810), wie er es im Weimarer Stadtschloss vorfand – als Zeitdokument einer Präsentationssituation im epochenübergreifenden künstlerischen Dialog mit einem die Melancholie der Romantik ironisierenden Objekt Norbert W. Hinterbergers. Höllers **Blick aus Goethes Gartenhausküche** (1997) vermittelte den Eindruck der überrestaurierten Leere dieses Ortes. Nur ein an Vermeer erinnernder, durch ein Fenster auf den Boden fallender Lichtstrahl und spärliche Flurbeleuchtung belebten den einsamen Ort. **Feuerstelle in Goethes Gartenhaus** (1997) – kahle Wände, ohne jede Spur von Leben – schien zu bezweifeln, ob jene jemals benutzt wurde. Und obwohl ein üppig ausgestatteter Palast den Gast mit pastellfarbenen Wänden und Leuchtern empfing, schenkte Höller in differenzierter Farbe dem alltäglich lebendigen Objekt im **Interieur im Schlossmuseum Weimar** (1997) Beachtung: dem Klimagerät.

Zur Stipendiatenjury zählten Dr. Jean-Christophe Ammann (Frankfurt am Main), Dr. Petra Lewey (Zwickau), Mary Rozell (Weimar), Dr. Kai Uwe Schierz (Erfurt) und Christoph Tannert (Berlin).



Ober: Stefan Höller: **Interieur im Schlossmuseum um Weimar, Junozimmer in Goethes Wohnhaus, Feuerstelle in Goethes Gartenhaus** Blick aus Goethes Gartenhausküche, alle 1997.

Åsa Elzén: **Ohne Titel**, 1997.

Amanda Dunsmore: **DER PLAN**, 1997.

# GEMEINSCHAFT – GESELLSCHAFT 1999

4. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 1998 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Bettina Allamoda (DE) | Esra Ersen (TR) | Apolonija Šušteršič (SI)

Programmleiterin: Mary Rozell (Weimar)

20. Februar bis 04. April 1999

Ferdinand Tönnies, «Klassiker» der deutschen Soziologie, beschrieb 1887, in einer Zeit der Industrialisierung, das Auftauchen der «Gesellschaft» und ihren Bezug zur Zerstörung der «Gemeinschaft». Sein Werk verrät die Sehnsucht nach neuer Gemeinschaft, eine Nostalgie nach verloren gegangenen gemeinschaftlichen Formen. Nach der Geburt des Cyber Space können ähnliche Überlegungen zu den Begriffen «Gemeinschaft» und «Gesellschaft» angestellt werden. Führen neue Technologien zum Zusammenbruch der Gemeinschaft und Verfall der Kreativität?

Kommentare des argentinischen Autors Jorge Luis Borges über eine chinesische Enzyklopädie, in der Tiere in verschiedene Gruppen, wie «herrenlose Hunde» oder «die sich wie die Tollen gebärden», klassifiziert sind, wonach jeder beliebigen Erkenntnis die Errichtung einer Ordnung zugrunde gelegt werden kann, übertrug Esra Ersen in **Die keinen Ort haben** (1999) auf lateinisch beschriftete Steinplatten – und setzte jene «Ausstellungsgäste» angesichts der Unmöglichkeit ihres kategorischen Erfassens im Galeriekontext in neue Relationen. Denkmalpflege und Hausbesitzer untersagten eine Realisierung an der ACC-Fassade. Die Nachbargemeinschaft aus der Straße ihres Weimarer Ateliers – aus einem Altenheim und einer Behinderteneinrichtung – lud Esra Ersen am 1. Mai 1998 zu einem (reserviert aufgenommenen) Festessen an der Weimarer Sternbrücke ein: Ihre Süßspeise **Aşure** (1998) wurde nach islamischem Glauben einst schon von Noah aus letzten Vorräten der Arche zubereitet, als die Flut vorüber, also überlebt war. **Die Farben, die den Toten gefallen oder Die andere Stadt** (1998) untersuchte die Bepflanzungsweise der



Weimarer Gräber(-Gemeinschaft), auf denen «häufiger die Spuren des Lebens zu finden sind als in individuellen Gärten», deren «wortlosen Dialog» und «Wettbewerbsverhalten» zwischen ihnen Ersen auf Teppichen reproduzierte. Der Weimarer Friedhof war direkt gegenüber ihrem Atelier.

Im **Bauhaus-as-ready-made** (1999) «recycelte» Bettina Allamoda einen Regalschrank (aus ihrem Weimarer Atelier) zur funktionalen Skulptur. Innerhalb eines «White Cube» dokumentierte ein TV-Gerät, eingepasst ins einst begehrte Möbelstück aus Hellerau, per Video die Verwandlung des ursprünglichen «White-Cube»-Charakters des seit 1998 verlassenen Hauses am Horn in seinen eher funktionalen, heute-häuslichen Gebrauch mit anliegendem Garten. Allamodas Video-Audio-Installation **Performance Collage: Bauhaus Performance** (1999) war ein Gastspiel des Bauhauses in der Weimarer Gegenwart, war Fiktion und Fantasie, eine Filmcollage über Baudenkmal in Weimar seit den 1920ern – Haus am Horn, Oskar-Schlemmer-Fresko im van-de-Velde-Bau –, aber auch Bauhaus Dessau und Siedlung Törten, kombiniert mit eher obskuren «Monumenten» – Innenhof des Hotels Elephant, in Buchenwald gebräuchliche Gartenzaunpfähle. Schnitttechnik und Perspektiven betonten die Bauhaus-Sachlichkeit, im spielerischen Kontrast dazu wandelte Allamoda wie eine Gameshow-Hostess im Paillettenkleid, mit 1970er-Make-Up und High Heels unter psychedelischen Klängen zwischen den Schauplätzen vor der Bildfläche hinter ihr, was wiederum abgefilmt und erneut projiziert wurde.

Die Rauminstallation **VideoCinemaCity oder Was man nach sieben Uhr machen kann** (1999) von Apolonija Šušteršič, eine Mischung aus Wohnzimmer und Filmtheater mit funktionierender Popcornmaschine und ersteigertem Klappgestühl, verleitete die (Besucher-)Gesellschaft unterhaltsam-ironisch zum Nachdenken über eigene kulturelle Werte. Der Kinovorhang öffnete sich, doch der Film fand nicht statt. Stattdessen sah man gegenüber auf einem TV-Gerät **Ausverkauf** (1998), Demontage und Abtransport des in elementarste Teile zerlegten Weimarer Kinos «Haus Stadt Weimar» durch die Bürger selbst – pünktlich zum Kulturstadtjahresbeginn.

Peter Herbstreuth (Berlin), Dr. Petra Lewey (Zwickau), Mary Rozell (Weimar) und Dr. Rüdiger Wiese (Weimar) hatten als Juroren die Stipendiaten dieses Atelierprogramms ausgewählt.



Mitte: Esra Ersen: **Die keinen Ort haben**, 1999.  
Oben und unten: Apolonija Šušteršič: **VideoCinemaCity oder Was man nach sieben Uhr machen kann** (Detail), 1999.



Esra Ersen: **Azure** (Dokumentation), 1998.

Mitte: Bettina Allamoda: **Performance Collage: Bauhaus Performance**, 1999.



# HAUTNAH

2000

5. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 1999 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Dimitrios Antonitsis (GR) | Monika Dutta (GB) | Sophia Kosmaoglou (GR)

Programmleiterinnen: Mary Rozell (Weimar / Berlin), Julia Draganovic (Weimar)

15. April bis 04. Juni 2000

Den vielleicht bedeutendsten Beitrag des Dichters, Denkers und «deutschen Voltaire» Christoph Martin Wieland (1733–1813) bildete dessen «erotische Aufklärung». Heute ist der Mensch nicht mehr eingengt durch die Zwänge der Tugendhaftigkeit. Tabus und moralische Grenzen scheinen aufgelöst. Gewinnt unser Leben dadurch mehr an Sinnlichkeit und Erotik? Nach wie vor ist die transitorische Hülle der «Haut» die letzte gegebene Grenze gegenüber unserer Umwelt.

Den ersten Entwicklungsroman der Aufklärung *Die Geschichte des Agathon* (Wieland) verfasste Dimitrios Antonitsis, teils mit Wielands Originaltexten, als 160-seitigen Fotoroman **Agathon or Panic in Weimar** (2000) neu, setzte den Plot von der griechischen Mythologie ins heutige Weimar, kombinierte Modelästhetik, Wirtschaftswerbestil und High-Society-Gebaren mit der Brutalität von Nazi-Vergangenheit und KZ Buchenwald, zeigte die latente, subtile Erotik der Gewalt und den fortschreitenden Verfall humanistischer Ideale. Halb Weimar und Berlin – von Tim Fischer über Desiree Nick bis Zazie de Paris, von Polizeichef Ralf Kirsten über die Band Rockpirat bis zur Zwiebelmarktkönigin Inka Walter – posierten für über 2.000 Fotos. Ein Buchseitenfries stellte den Bildroman im Vorab vor. Das Video **Dirty Soap** (2000), gedreht im Stil einer «Seifenoper», aber ohne Worte, spielte bewusst mit diversen Assoziationen zu Haut (wie in Rasse) und zu Seife, vom Reinigungsmittel bis zum Nazi-Slangwort für Juden, sprach den Schrecken des Nationalsozialismus und das Unvermögen der Deutschen an, ihr kollektives Schuldbewusstsein durch wiederholte Waschung abzulegen. Ständige Seifungen und Waschen



der Haut symbolisieren den vergeblichen Versuch, sich von Vergangenheit zu säubern. Gezeigt wurde u. a. Ilse Koch, die so genannte Hexe von Buchenwald, inmitten einer Gruppe von Lagerinsassen, die, Seifenblasen in die Luft pustend, eine aufreizend-obszöne Tanzszene um das Buchenwaldmahnmal aufführt. **Vier Frauen wohnen in meinem Kleiderschrank** (2000) zeigte vier Kleider aus Gardinenstore im Schrank und ein Video mit Monika Dutta, die je nach getragenen Kleid ihre Großmutter, die aus Jena stammende Mutter, die Schwester und sich selbst bei typischer Tätigkeit spielte. Ein zweites Video verfolgte den Verlauf des Sonnenlichts auf den Wänden ihrer Weimarer Wohnung, zeichnete dessen Schattenmuster auf ihrem selbstgenähten Kleid nach. Dutta fertigte eine Serie glatter, edler Hand-, Fuß- und anderer Abgüsse ihres Körpers in Porzellan mit Thüringer Strohalm-Muster. Diese stabilen, klassischen Bilder menschlicher Anatomie stellte sie äußerst fragilen Abdrücken menschlicher Glieder gegenüber, geformt aus teegetränktem Seidenpapier, die Schattenseite der deutschen Geschichte im nahen KZ Buchenwald verkörpernd. Sophia Kosmaoglous Performance **Une petit mort** (1999), auch als Fotoserie präsent, wurde mitgeschnitten und auf ihr seiden-weißes, u. a. mit Gedanken zum Vegetarismus beschriebenes Biedermeierkleid projiziert. Sie hatte es am 4. Dezember 1999 in der Fleischerei Blässe am Weimarer Frauenplan getragen, als sie zum Buffet einlud und dazu, ihrer Initiation in die Gemeinschaft der Karnivoren beizuwohnen, denn nach 22 Jahren vegetarischer Ernährung brach sie das Tabu und aß wieder Fleisch – ein «kleiner Tod» –, von Sigmund Freuds Theorien über «Totem und Tabu» begleitet. Den paradoxen Wunsch, sich die Welt einzuverleiben bzw. das eigene Innere nach Außen zu kehren, zeigte Kosmaoglou in **The Antisolipsist Sculpture** (1999–2000) – zwei lederne, kunststoffperlenbesetzte Schläuche als eine Art Sitzsack, dessen Inneres man nach außen stülpen konnte. Im roten Séparée konnte der Besucher per Fragebogen Stellung zum eigenen Begehren beziehen, woraus später eine Computersimulation **A Phase Portrait of Desire** zur Struktur des Begehrens entstehen sollte.

Der Jury für die Auswahl der Programmstipendiaten hatten Peter Herbstreuth (Berlin), Henry Meyric Hughes (London), Frank Motz und Dr. Rüdiger Wiese (beide Weimar) angehört.

Sophia Kosmaoglou: **Une petit mort** (Performance), 1999.



Monika Dutta: **o.T.**, 1999.



Dimitrios Antonitsis: **Dirty Soap** (Video), 2000.



Dimitrios Antonitsis: **Agathon or Panic in Weimar**, 2000.

# HERZBLUT – SCHRIFTBILD

2001

6. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 2000 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Yelda Çamci-Köhler (TR/DE) | Ian Joyce (IE) | Renée Ridgway (US/NL)

Programmleiterin: Julia Draganovic (Weimar)

03. März bis 29. April 2001

Jahrhundertlang galten Handschriften als Spiegel der Seele. Heute verlernen wir, mit der Hand zu schreiben, ein letztes Relikt ist die Signatur. Gleichwohl gilt im Deutschen «Handschrift» noch immer als Synonym für die stilistische Eigenheit eines Künstlers. Doch schwindet mit der Handschrift im Zeitalter der Digitalisierung auch der individuelle Stil? Ist die Handschrift, ja die Schrift überhaupt, im Computerzeitalter überhaupt noch eine adäquate Mitteilungsform?

Als Renée Ridgway nach Weimar kam, war dem Wiesenstück im Ilmpark, das vormals die Kopie von Goethes Gartenhaus trug, seine einjährige Bürde noch deutlich anzusehen. Jedes Kunstwerk zeichne sich durch eine individuelle Aura aus, die durch Reproduktion verloren ginge, so Walter Benjamins These. Ridgway fragte, ob die Kopie vielleicht gerade durch ihr Verschwinden einen neuen auratischen Raum erzeuge. Antwort erhoffte sie von 5.000 aus den Niederlanden importierten Tulpen der Sorte Kaufmanniana Showwinner, gepflanzt als natural environment **HERZBLÜHT** (2001) an der Stelle der Gartenhauskopie und das Wort **ERSATZ** formend. Am 25. August 2000 (Friedrich Nietzsches 100. Todestag) ließ sich Ridgway des Nachts mit sechs Mitstreitern im Nietzsche-Archiv am **Silberblick** (2001) einschließen, um den diesseitigläubigen Philosophengeist durch eine Seance-Performance zu Äußerungen über die Wahrscheinlichkeit einer Welt jenseits der Erscheinungen zu verlocken, was Installation und Video bezeugten. In **einem Augenblick** (2001) zielte Ridgway darauf ab, 50 auskunftswillige Probanden in ihr «Behandlungszimmer» einzuladen, um sich tief ins Auge blicken zu lassen,





dem Betrachter auszuliefern: Ein Blick in die Iris bezeugt medizinischen Wissenschaften zufolge die Einzigartigkeit eines Individuums, gewährt aber auch Einblick in akute Gesundheitsstörungen und Krankheitsdisposition. Weimars multipler Personenkult reizte Yelda Çamcı-Köhler im Nietzsche-Kultjahr zu ironischen Repliken. Sie posierte als Denkmalskopie, trat in Fotowettstreit mit den Politikern im kommunalen Wahlkampf (**Ich mache mich wichtig**, 2000), fügte dem dichten Gedenkschilderwald eigene Wegmarken hinzu («Hier kaufte Yelda ein», «Hier ging Yelda ins Kino» etc.). Mit verstecktem Aufnahmegerät fragte sie Passanten **Entschuldigen Sie, wissen Sie, wo die Nietzschestraße ist?** (2000), woraus eine Klanginstallation entstand. Um so erheiternder, da es diese Straße nicht gibt. Der oft enttäuschten Erwartung des gewichtig tönenden Wortes **Also** (2001) gab sie in einem Endloskettenwort Raum in Fülle, löschte aber in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* mit weißer Farbe «alles, was keine Substanz hat» – zurück blieben im Buch **Unter Druck** (2001) die Substantive. In der Performance **Das Wort erstirbt schon in der Feder** (2001) zeigte Ian Joyce im Goethe- und Schiller-Archiv einen alternativen Umgang mit Archiven auf: seine eigenen, aufzuarbeitenden, in Bewegung zu versetzenden Schriften bildeten, in vier 7 Meter langen Bahnen zusammengenäht und gehängt, einen Raum im Raum. Drinnen befassten sich Joyces Archivare mit dem Aufzeichnen, Transkribieren und Deuten. Natürlich gingen beim Versuch, sein Diktat selbstverfasster gälischer Texte niederzuschreiben, deutschen Ohren nicht nur Details, sondern fast der Sinn des Ganzen verloren. Ins Labyrinth der Schrift führte Joyce mit seiner Doppelrauminstallation **Schriftbild** (2001) – 44 Radierungen auf Japanpapier, alle von ein und derselben Kupferplatte gezogen und dennoch unterschiedlich erscheinend. Und Joyce – nicht verwandt mit dem großen Autor – eiferte Nietzsches Schwester nach: Zunächst wurden Weimarer Stadtansichten und Landschaftsaufnahmen mit brauner Farbe «verbessert», dann wagte sich der Künstler auch eingreifend ans Schriftwerk des genialen Denkers: **Nietzsche – korrigiert von Mr. Joyce** (2001).

Thea Herold (Berlin), Prof. Norbert W. Hinterberger (Weimar), Dr. Ulrike Lorenz (Gera), Frank Motz (Weimar) und Ulla Seeger (Weimar) hatten als Juroren die Stipendiaten ausgewählt.



Yelda Çamcı-Köhler: **Also**, 2001.



Yelda Çamcı-Köhler: **o.T.**, 2000.



Mitte: Ian Joyce: **Das Wort erstirbt schon in der Feder** (Performance). Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, 2001.



Renee Ridgway: **stiberblick**, 2001.



Renee Ridgway: **HERZBLÜHT**, Goethepark, Weimar, 2001.

# DAS MASS DER DINGE

2002

7. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 2001 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

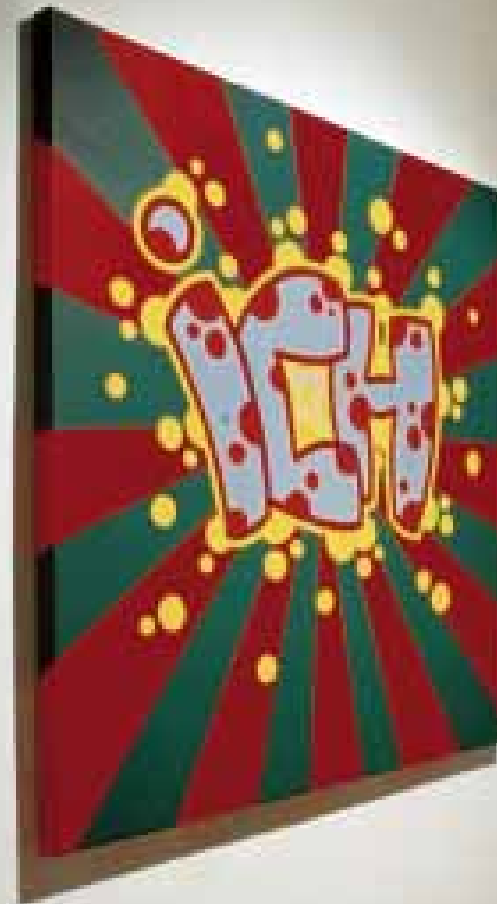
Enrica Borghi (IT) | Irim Lux (Jordi Miralpeix Repollès) (ES) | Irena Paskali (MK)

Programmleiterin: Julia Draganovic (Weimar)

23. Februar bis 31. März 2002

Selbsterkenntnis ist die dringlichste und zugleich vielleicht auch schwierigste Aufgabe des Menschen. Das wussten schon die alten Griechen, die den Eingang zum Orakel von Delphi mit dem Mahnspruch «Gnōthi seautón» («Erkenne dich selbst») versahen – und in diesem Kontext ist auch an das «Mēdén ágan» («Nichts im Übermaß») zu erinnern. Allerdings, klingt in dieser Gegenüberstellung nicht auch eine Warnung vor einem Übermaß der Selbsterkenntnis an?

Irena Paskalis Installation **Zwischen. My Mind, My People** (2001) regierte Trauer, Ohnmacht, alpträumartige Visionen. Romantische Ganzheitssehnsucht wechselte mit masochistischen Körperfantasien. Im Vorraum des simulierten Kino-Ambientes waren 18 Plastiken menschlicher Hirne, genährt über Schläuche mit Flüssigkeit aus Messbechern, auf denen Gedichte standen. Im «Kinosaal» saß auf jedem zweiten Stuhl eine weiße Menschgestalt ohne Kopf – den hielt sie im Schoß. Auf der «Leinwand» sah man Paskali im schwarzen Kleid zwischen ebenen Figuren, sie versuchte, sich mit ihnen zu vermählen. Man sah Ärzte, die Hirne wuschen und bürsteten, eine Fabrik, in der man Hirne auf dem Fließband stempelte – Szenen, die Unterwerfung, Kontrolle, Gleichschaltung, Säuberung evozierten – eine aus den Fugen geratene Welt. Doch wie entzieht man sich Propaganda und Meinungsmanipulation, bewahrt Eigenheit, Autonomie? Martialisch verliebte sich Paskali im Film das Hirn im wahrsten Sinne des Wortes ein ... **One day, one life** (2001) griff das Leben von Nachbarin Duska in Skopje auf.



Wie unberechenbar kann ein Leben auf dem Balkan sein? Gesicht und Gestik sprachen Bände.

Irim Lux realisierte eigene Vorstellungen im Verbund von Musik, Off Culture und Bildender Kunst. Bildnerischer Wortschatz, laute, plakative Farbigkeit und kalligrafischer Charakter der Malereien verwiesen auf seinen Hintergrund in Spaniens Subkultur und Graffiti-Szene. Von da war er aufgebrochen, «reihete, zoomte, probierte das Gesetz der Serie: Wir beobachteten die (Selbst-)Zähmung eines Wilden für die Ansprüche des Kunstbetriebs.» (Kai Uwe Schierz) Seine in Weimar «gesprayten» Welten wie **ILX-W7465/4**, **ILX-W337** («ICH», beide 2001) oder **... riecht nach Farbe** (2002) zeugten vom ausgeklügelten System Luxschen Selbstausdrucks, von der Präzision seiner Technik. Kombinierbar wie Mosaiksteine zu neuen Raumvorstellungen, waren sie codiert, beständig und fantasievoll modifiziert aus wiederkehrenden Elementen. Unseren Wahrnehmungsmaßstab der Dinge legte Lux frei, spielte mit dem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, Transparenz und Undurchdringlichkeit, Innen und Außen, Oben und Unten.

Enrica Borghi «verknüpfte (Markenzeichen) italienischer Kultur miteinander: die Junk-Ästhetik der «arte povera» und das Innovationsdiktat der Mailänder Modezaren» und «verarbeitete konsequent den Müll, das Ausgeschiedene unserer überhitzten Wegwerfgesellschaft.» (Kai Uwe Schierz) Dabei verweigerte sie sich der schnelllebigen Fashion-, Lifestyle- und Sportwelt. Modekollektionen wie die orientalisches anmutenden Kopfbedeckungen **Odaliske**, **Tè nel deserto – Der Himmel über der Wüste**, **Vacanze Romane** und **Città delle Donne – Stadt der Frauen** (alle 2002), alternative Wintersportartikel (Olympia 2006 in Turin im Auge) wie das **Schneecape Blauer Quarkzwerg**, die **Schneeschuhe Apfelkompott**, Snowboards und Ponchos aus Verpackungsmaterial der Thüringer Milchwerke oder das **Brautkleid La Sposa** (alle 2001) aus dem Abfall der Karland Agrarproduktion waren ausgetüftelte Basteleien. Borghis Besuch des vom Bauboom gebeutelten Berlin gipfelte in der Arbeit **Bau-Bau** (2001): Yoghurtdeckel als architektonisches Ensemble. Borghis Fotoreportage **Kartoffeln und Quark** (2001) und ihre Blütenwolke **Nebulosa** (2002) rundeten die Kunst(stoff)welt und schlossen den Galerieparcour ab. Andrea Dietrich, Julia Draganovic und Ulla Seeger (alle Weimar) wählten die Stipendiaten aus.

Irim Lux:  
**ohne Titel** (Graffiti), ACC-Treppenhaus, 2001.



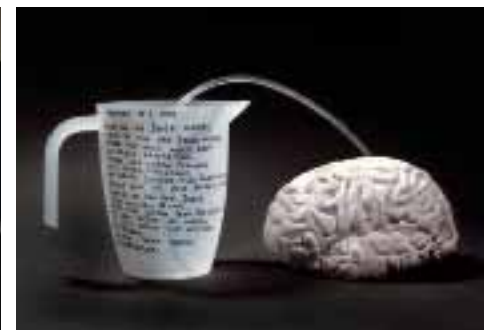
Irena Paskali:  
**Zwischen. My Mind, My People**, 2001.



Enrica Borghi:  
**Odaliske** u. a.  
(Kopfbedeckungen), 2002.



Irim Lux: **ILX-W4442, ILX-W332, ILX-W435/2**, alle 2001.



Irena Paskali:  
**Zwischen. My Mind, My People** (Detail), 2001.



Enrica Borghi:  
**Schneecape Rote Grütze**, Bauhaus-Unti Weimar, 2001.



# ÜBERMENSCHEN

2003

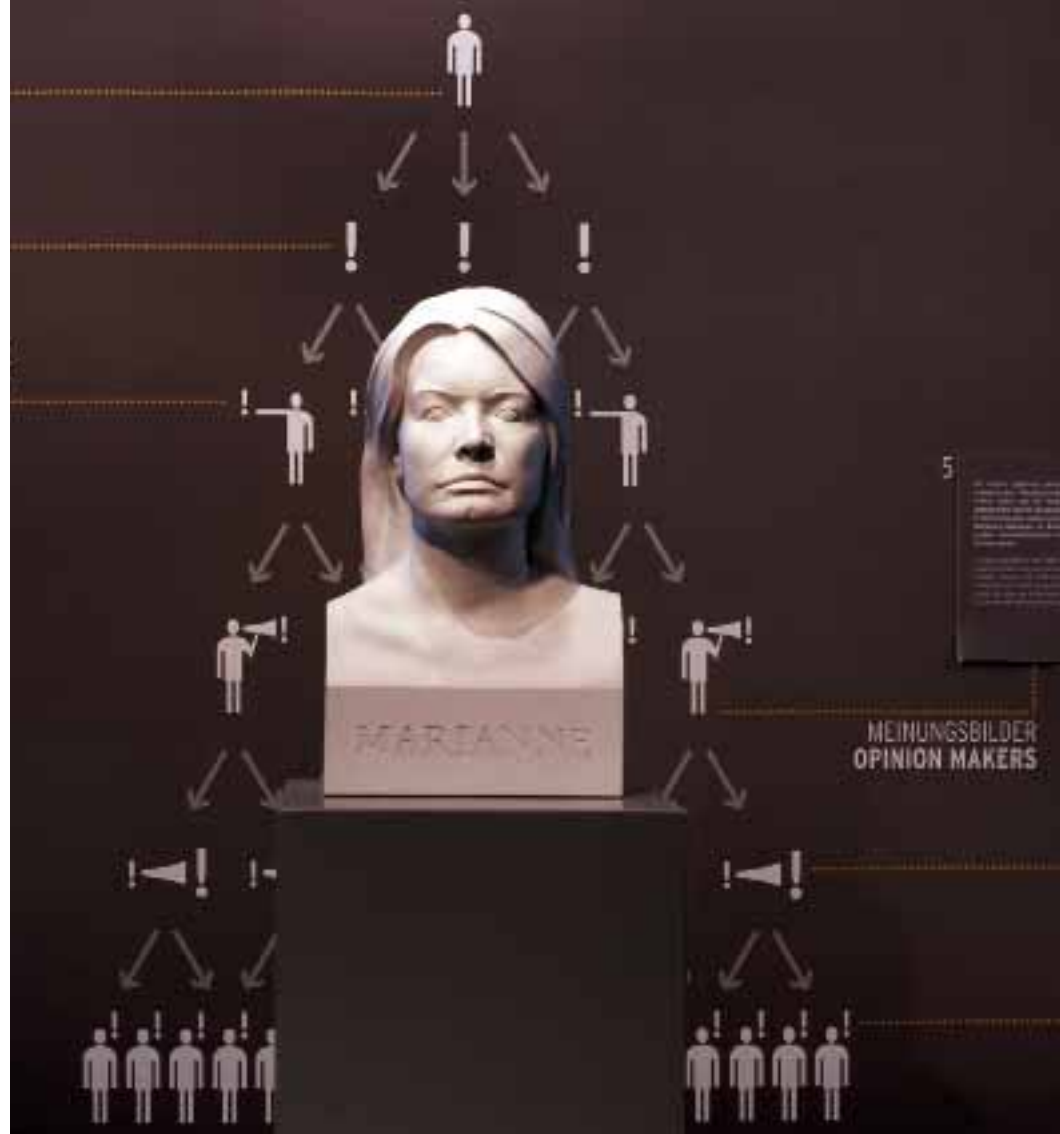
8. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 2002 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Biljana Djurdjevic (YU) | Erik Schmidt (DE) | AES+F (RU) | Bea Emsbach (DE) | Jesús Galdón (ES) | Oona Hyland (DE/GB) | Sarah Lewtas (IE) | Giovanni Manfredini (IT) | Bjørn Melhus (NO/DE) | Alexandros Psychoulis (GR) | Anne-Britt Rage (NO) | Silke Rehberg (DE) | Måns Wrangé (SE)  
Programmleiterin/ -kuratorin: Julia Draganovic, Co-Kuratorin: Andrea Dietrich (Weimar)

07. März bis 27. April 2003 Partner: Klassik Stiftung Weimar | Orte: Schillermuseum, ACC  
11. Mai bis 08. Juni 2003 Orte: Chiesa di S. Paolo und Galleria D 406, Modena (IT)  
Galleria Civica – Paggeria 1, Sassuolo (IT)

Erlaubt der mediale Bilderwahn, gestattet der Mensch angesichts seiner möglichen «Auflösung» in Klon und Hybrid mittels Gentechnik und Körperkult künftig etwas anderes als seine Darstellung als Konsument, Sexualobjekt – oder Leiche? Menschen werden oft übersehen, übergangen, überfordert – indem man sie in der heutigen Bilderwelt mit fragwürdigen, unerreichbaren Vorbildern konfrontiert. Sind das die neuen Übermenschen? Ist das die Zukunft des Humanen?

AES+F folgten in **The King of the Forest** (2001–02) dem Erlkönig-Mythos von Verführung und Kindheitsraub in die Gegenwart. Performancefilme und Fotoleinwände wie **Le Roi des Aulnes** (2001–02) und **More Than Paradise** (2002) zeigten spontane, beängstigende wie schöne Massenchoreografien mit (dem Schönheitswahn bereits verfallenen oder dazu gezwungenen?) Kindermodells in weißer Unterwäsche im Thronsaal des Katharinenpalastes bei St. Petersburg und vor der Schlossmoschee Mohammed Ali in Kairo. Auf den zynischen «Heiligen»-Gemälden von Stipendiatin Biljana Djurdjevic waren jene Übermenschen durchaus diesseitig und heutig, die Idole einer säkularisierten Welt – trunkene Popstars oder Weihnachtsmannkomparsen, jeglicher Hinweise auf Transzendenz beraubt. In **The Last Days of Santa Claus** (2001) fand sich



jener auf dem Seziertisch, in Unterhosen, perspektivisch verkürzt. Beim Suizidbild **My Heart Belongs to Daddy** (2002) und jenem Marilyn-Monroe-Bekenntnis dachte Djurdjevic wohl eher an den angeblichen Drogentod Elvis Presleys als an Uwe Barschel. Geografische Karten mit leicht überdimensionierten Leerstellen in Form menschlicher Umriss konnte man in Jesús Galdóns Installation **On this side of the mirror** (1996) «füllen», sah sich selbst – durch Folie bläulich-unscharf – samt neuer Umgebung im Spiegel, ein Gefühl der Unangemessenheit entstand – man passte nicht so recht ins Bild. Welche Lücken bleiben, wenn man fortgeht? Was nimmt man mit von der Geografie der Heimat? Giovanni Manfredini stellte auf den Tafeln **Tentativo di Esistenza** (Existenzversuche, 2003) leuchtend weiße Figuren mit dem eigenen Körper her, welchen er auf mit Ruß geschwärzte Flächen drückte – fliegende Lichtgestalten im Dunkel, von denen man nie wissen wird, ob sie befreit jauchzten oder sich in Folter krümmten. Bjørn Melhus' **Again and Again** (1997) griff mit dem Vokabular und der Ästhetik der Werbe- welt die endlose Duplizierbarkeit des Menschen und deren Folgen auf. **America Sells** (1990) ironisierte mit dem Footage einer Realszene auf dem Berliner Alexanderplatz die merkantile Eroberung des Ostens kurz nach der Währungsunion, die «neuen Werte». In Alexandros Psychoulis' skurriler Computeranimation **Nietzsche's Last Song** (2003) entwickelte der markante Philosophenbart sein Eigenleben. In **Supermarket** (2003, Wortspiel aus «superman», «supermarket» und «manko») hatte ein geschäftiger Einkäufer seinen berollschuhten Fuß verloren, der ihm treu wie ein Hund mit leisen Pling-Geräuschen folgte. Anne-Britt Rage griff auf ihrer drehbaren Rundumbühne **Teatro Magnetico** (2002 – 03) in vier experimentell-poetischen, interaktiven Theaterstücken gesellschaftliche Konfliktsituationen aus vier Kulturkreisen (spanisch, iranisch, norwegisch, französisch) auf, in die man spielend eingreifen, eigene Lösungsvorschläge umsetzen konnte. Silke Rehberg porträtierte **Kunstdirektoren** (2002 – 03) als «übermenschliche» Vertreter der Kunstwelt – Annelly Juda (als afrikanische Wasserträgerin), Dr. Franz-Joachim Verspohl (als nubischer Krieger), Ferdinand Ullrich, Eduard Beaucamp – in zwei Drittel ihrer Realgröße scheinbar im Raum schwebend, größtenteils nackt, kämpferisch, überlegen, doch



Erik Schmidt: **Daddys after work job**, 2003.  
Alexandros Psychoulis: **Nietzsche's Last Song**, 2003.



Jesús Galdón: **On this side of the mirror**,  
Schillermuseum Weimar, 1996.



Biljana Djurdjevic: **The Last Days of Santa Claus**, 2001.



Biljana Djurdjevic: **My Heart Belongs to Daddy**, 2002.  
Bjørn Melhus: **Again and Again**, 1997.

verfügbar, an den Gesichtszügen zu erkennen, doch mit identitätsverrätselnden Attributen außereuropäischer Kulturkreise. Der Fingerzeig der **Johanna** (2002–03) wies gen Himmel, was ihr Büstenhalter relativierte. Stipendiat Erik Schmidts Fotos und Plakate **Suit and Tie** und sein Film **Suitwatcher's Anonymous** (2002) thematisierten Accessoires der Männlichkeit, die heute dem Mann von Welt als Machtattribute dienen und eine Anziehungskraft besitzen, die leicht dem Anspielungshorizont des Sado-Masochistischen verfällt – der (Maß-)Anzug als moderne Rüstung mit trügerischer Oberfläche. Voyeurismus und Gruppenzwang der Geschäfts- und Juppiewelt traten zutage. Måns Wränge erstellte auf Grundlage statistischer Daten das Profil des schwedischen Durchschnittsbürgers **The Average Citizen** (seit 1999) – Marianne, weiblich, vierzig Jahre, ledig, mit bestimmter Schulbildung und Einkommensklasse –, suchte dafür eine Entsprechung in der Realität, befragte sie nach ihren Ansichten und ließ – um demokratische Manipulationsstrategien zu durchleuchten – die originellsten über Lobbyisten mit Medienwirkung streuen, auf dass sie vom «Durchschnittsbürger» wieder geteilt würden. Mit Drucken und Radierungen baute Sarah Lewtas im selbstgebundenen, interaktiven Leseobjekt **Superman** (2003) – die Seiten waren auseinanderzieh- und zusammenfaltbar – eine zukünftige humane Welt. Mit roter Tinte auf Schreibpapier erfand Bea Emsbach in den Zeichnungsserien **Beutezüge im Bodensatz der Wissenschaften, Netze flechten** und **Die Anthropologin zuhause** (alle 1996–2003) androgyne, manipulierte, mutierte Wesen, an Schläuche und Apparate angeschlossen, in Bäumen oder Blutkreisläufen nabelschnurartig miteinander verbunden und gleichzeitig aneinandergekettet: Verweise auf das in Medizin und Biotechnologie bereits Mögliche? Ein infolge eines Bombenangriffs äußerlich beschädigtes Buch mit Blumenillustrationen (Faksimile) der Belfaster Kunstbibliothek hätte der Feuerversicherungsfirma zufolge noch vernichtet werden sollen, da man es ja durch ein neues ersetzt habe. Oona Hyland gelangte in dessen Besitz, versah leere Seiten mit Aquarellen menschlicher Organe – **The Most Beautiful Flowers** (2003). Andrea Dietrich, Julia Draganovic und Ulla Seeger (alle Weimar) wählten die Stipendiaten Erik Schmidt, Biljana Djurdjevic und Bjargey Ólafsdóttir aus. Letztere brach das Programm ab.

Erik Schmidt: **Suit and Tie**, Schlossplatz Weimar, 2003.Anne-Britt Rage: **Teatro Magnetico**, Schillermuseum Weimar, 2002–03.Bea Emsbach: **Beutezüge im Bodensatz der Wissenschaften**, 1996–2003.Bea Emsbach: **Die Anthropologin zuhause**, 1998–2003.Silke Rehberg: **Kunststiktoren**, 2002–03.



# HERKUNFT NIEMANDSLAND

2004

9. EUROPÄISCHES ATELIERPROGRAMM 2003 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

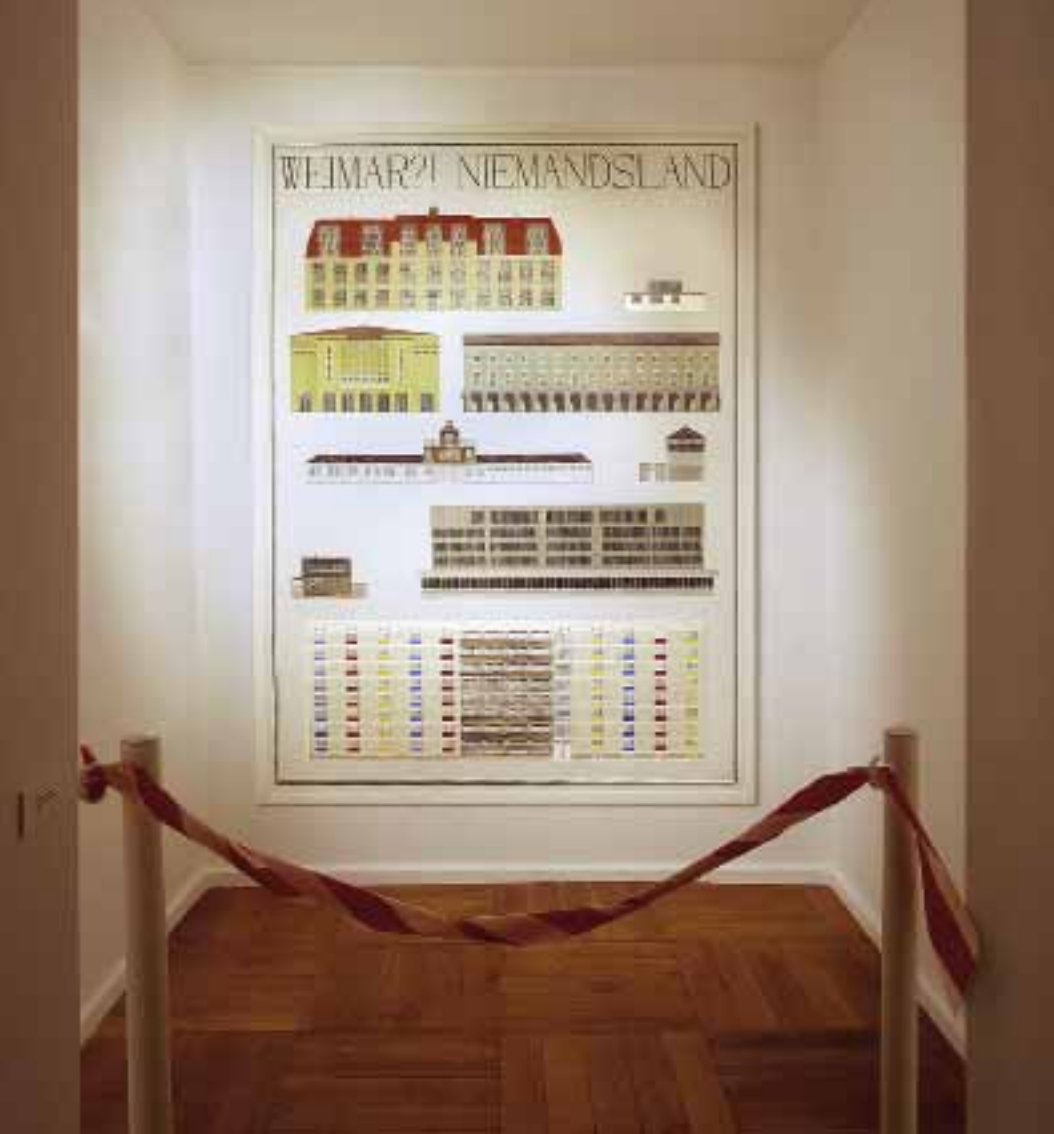
Yvonne Buchheim (DE/IE) | Gabriel Machemer (DE) | Stephan Weitzel (DE)

Programmleiterin: Julia Draganovic (Weimar)

27. März bis 02. Mai 2004

Ausgehend von Johann Gottfried Herders Begriffen der «Volkskultur» und «Kulturnation» stellte das Programm Fragen nach dem Bewusstsein kultureller Identität, die ein Zusammengehörigkeitsgefühl, aber auch das «Völkische», gar «Nationalistische» erzeugen kann. In welchem Verhältnis stehen angeborene unverwechselbare und womöglich unabänderliche Identitätsmerkmale von Menschen und Gesellschaften zu dem, was jeder sich aneignen kann?

Angeregt durch Herders *Stimmen der Völker in Liedern* dokumentierte Yvonne Buchheim in der Videoinstallation **Die singende Stadt** (2003) das «Liedgut» von 161 Weimarer(n) (Lieder und Liedfetzen jeglicher Stilrichtungen und Sprachen) als neues Gesangsarchiv. Stimmen waren nicht sofort Personen zuzuordnen. Zur Performance **Vom Himmel hoch** regnete es am 17. Mai 2003 zum Singen animierende Papierförmchen mit Hunderten Liedanfängen von der Jakobskirche Weimar herunter, die später im Café Resi und in der Installation **Es liegt mir auf der Zunge** (2004) mit Gebäck auftauchten. Zum Kneipengesangsevent **Ein musikalischer Überraschungsabend** am 27. Juni 2003 im Weimarer «Schmalen Handtuch» erreichte das Singfieber die Rotbäckigkeit irischer Pubs. **Mein Lied** (2003) bzw. seines konnte der Gast im (Galerie-)Tonstudio aufnehmen. Im Vorraum **Hören Sie noch oder singen Sie schon?** (2003) verbreitete sich Sangeslust, verursacht u. a. durch Interviews über die Singgewohnheiten der Weimarer. Vier gälische Gesänge (16. Jh.), bis heute in Irland lebendig weiter entwickelt, setzte Buchheims Videoprojektion **Roots** (2003) in Relation zu deren in den 1920ern übers Englische



ins Deutsche übertragene, zeitlich «eingefrorene» Fassungen. Dem narrativen Sog von Gabriel Machemers Radiofeature-Fantasie **Hamann, Herder und die Himmelsleiter** (2004, auch als mechanische Schattenprojektion) in der Erzählstruktur eines Road Movies zwischen Königsberg, Minsk und dem Hause Gottes oder auch zwischen Herders *Abhandlung über die Entstehung des Menschengeschlechts als historischem Diskurs* (in einem fiktiven Brief an die Hexe zu Kadmanbor) und Hamanns *Kritik der Aufklärung* konnte man sich, sechs Röhrenradios in einem 20 Meter langen holzverkleideten Gang lauschend, schwerlich entziehen. Weitere Audiogeschichten wie **Die Stadt der Hypochonder** und **Die Heimkehr der Hütchenspieler** waren zu hören, die Gemälde **Hafen, Himmelsstürmer** und **Haltestelle** (alle 2003) sowie **Zeichnungen März 2004**, entstanden mit Down-Syndrom-Geschädigten, waren zu sehen. Stephan Weitzels Doppelvideoinstallation **Dein Reich komme, Dein Wille geschehe** (2004) zeigte eine Vater- und eine Mutterfigur (die geschiedenen Eltern des Künstlers) in ihrem jeweiligen Zuhause. Dafür verwandte Monitore in Holzbehausungen, ein Wandteller «Einigkeit ein festes Band hält zusammen Leut und Land», zwei Kerzen und eine Deutschlandfahne als Gebetsteppich über einem Altartreppchen deuteten auf die Verquickung von familiärer Identität, Intimität und Mythologie mit Nationalwerten und sprachlich-kultureller Verwurzelung. Im voliere-artigen Environment **In dichter Nähe, so fern (Hommage an Louis Saguer)** (2004) wurden 20 Vogelhäuschen auf den zweiten Blick zu Modellen menschlicher Behausungen. Neben einer stündlich zwitschern- den Vogeluhr (**Bird Clock**) im Käfig formten 42 Vogelfutterbälle mit Umrissen europäischer Nationen eine (Erd-)Kugel. Rote Gummizüge vermittelten die **Migrationsbewegungen des «europäischen» Weißstorchs**, eine Zeichnung das Chaos um **Menschliche Massenmigrationen: Vermutete Bewegungsläufe seit Christoph Kolumbus**. Die Zeichnung **Weimar?! Niemandsland** (2004) mit Weimarer Architekturfassaden des 20. Jahrhunderts aus Bauhaus-, Nazi- und DDR-Ära erzählte vom Niemandsland Weimar und seinem Mythos.

Jörg Restorff (Schwerin), Renée Ridgeway (Amsterdam), Ulla Seeger, Julia Draganovic und Andrea Dietrich (alle Weimar) hatten als Juroren die Stipendiaten des Programms ausgewählt.

Stephan Weitzel: **In dichter Nähe, so fern (Hommage an Louis Saguer)**, 2004.



Yvonne Buchheim: **Mein Lied**, Aufnahmestudio in der ACC Galerie, 2003.



Gabriel Machemer: **Hamann, Herder und die Himmelsleiter**, 2004.



Stephan Weitzel: **Dein Reich komme, Dein Wille geschehe**, 2004.



Yvonne Buchheim: **Die singende Stadt**, 2003.



Gabriel Machemer: **Hamann, Herder und die Himmelsleiter**, 2004.



# DIE IRONIE IST TOT. ES LEBE DIE IRONIE!

2005

10. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2004 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Kristina Leko (HR) | Tea Mäkipää (FI) | Martin Sastre (UY)

Programmleiterin: Christiane Haase (Weimar)

23. April bis 05. Juni 2005

Das Ironische scheint neben dem Absurden unser Alltagsbegleiter, aber auch als Überlebensvehikel, Strategie und Streitkraft so unumgänglich wie nie zuvor. Es ist eine kritische Waffe gegenüber vorherrschender Kultur, Moral, Staatslehre, Religion, etablierten Hierarchien und Machtkonstellationen. Im Raum stand die Frage nach neuen Konzepten der Ironie in der Kunst.

Im Juli 2004 schlug Kristina Leko im Weimarer Goethe-Park für eine Woche ihr mobiles Office auf, lud Passanten ein, sich mit den Verfassungen verschiedener Länder auseinanderzusetzen und ließ deren Kommentare in die von ihr bearbeitete Version der US-Konstitution einfließen. Ihre Videodoppelprojektion **Addressing the Americans / Constitutional Overhaul Bureau** (2004–05) kombinierte sie mit einem Verfassungskorrekturbüro, dessen Nutzer die überarbeitete Fassung des US-Grundgesetzes als Broschüre binden konnten, die an Politiker versendet wurde. In **The People's History of the United States of America** (2005) konnte man auf dem roten Sofa eines Raumes mit US-Flaggen-Design das fast gleichnamige Geschichtslehrbuch des Historikers Howard Zinn oder 20 von Leko in den USA zur Zeit des 2. Irakkriegs «erzappte» Video-Mitschnitte studieren. Für eine Klanginstallation nutzte sie Ton-Footage aus Marcella Bonichs Sound Archiv: Die 71-jährige kroatische Immigrantin aus New York vermittelte als Erzählerin und in Fotos Einblicke ins Immigrantenleben. Tea Mäkipääs Photoshop-





Weltpanorama **World of Plenty** (2005) zeigte vom Morgen bis zur Nacht, vom Frühjahr bis zum Winter den Menschen als harmlose Spezies und «die Welt, wie wir sie gerne hätten: Eine endlose Ressource an Nahrung und Wohlstand, in der frisches Wasser und Luft niemals ausgehen, unentdeckte Kontinente und unbenannte Spezies.» Ihre Videoprojektion **Shadowplay** (2005) gab parallele Einblicke in alltägliche Verrichtungen der Bewohner zweier benachbarter, unformer Apartments – ein Mann tauchte in beiden auf. In **Eat your House** (2005) konnte man via Überwachungskamera und Monitor Kakerlaken beobachten, die die komfortablen Standardwohneinheiten ihrer Behausung – ein Pfefferkuchenhaus in Plattenbauform – während der Ausstellungsdauer selbst vertilgten. Neben den Fotoarbeiten **Paradise** (2003), **Midsummer** (2003) und **After Ski** (2001) bebilderte Mäkipää in der Angst vor Einsamkeit, Gewalt und Naturkräften thematisierenden Fotoserie **Solitude** (2004) vor allem die Verletzlichkeit einer Gesellschaft, die kollabierte: Eine Mutter irrte mit ihrem Kind durch einen Winterwald und traf dabei auf einen sterbenden Soldaten, sie aßen Ratten, holten Wasser aus einem zugefrorenen See, suchten Schutz, wussten nicht, ob eine Horde singender Männer am Lagerfeuer diesen bot. Martin Sastres Martin Sastre Foundation trug innerhalb des Stipendiatenprogramms ein weiteres Stipendiatenprogramm namens «Be a Latin-American Artist» aus, lud von der «Original»-Jury und ihm ausgewählte Studierende der Bauhaus-Universität Weimar nach Montevideo ein, um Überlebensstrategien lateinamerikanischer Künstler, die örtliche Kunstszene und an der «School of Arts» zu studieren und Arbeiten zum Thema Ironie zu entwickeln. Die Kunden von Susi Pietsch und Annemarie Thiede («Desastre Girls») in **Rent a Video Artist** wurden Superstars in deren Video. Charlotte Seidel nahm den **Tütentango** auf und intervenierte im Stadtraum mit Spielzeugsoldaten (**Boca de Tormenta**) sowie ohne (S.T., alle 2004). Zudem sah man Sastres Videos **The Iberoamerican Trilogy** (2003), **Greatest Hits**, **THEE! True Hollywood Story**, **Masturbated Virgin I/II**, **Sorkitty: The Missionary Nun**, **Fragment-2** und **Nadia Walks with me**.

Peter Herbstreuth (Berlin), Norbert Hinterberger (Weimar), Gregory Williams (New York), Dr. Barbara Steiner (Leipzig) und Courtenay Smith (München) als Juroren wählten die Stipendiaten aus.

Kristina Leko: Gespräche mit Passanten zum Thema Verfassung im Weimarer Ilmpark, 2004.



Tea Mäkipää: **World of Plenty**, 2005.



Tea Mäkipää: **Shadowplay**, 2005.



Kristina Leko: **Addressing the Americans / Constitutional Overhaul Bureau**, 2004–05.



Martin Sastre: **Be a Latin-American Artist**, Jurymeeing in Berlin, 2005.



Martin Sastre: **Be a Latin-American Artist**, Rauminstallation, 2005.



# DIE KULTUR DER ANGST – THE CULTURE OF FEAR

2006

11. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2005 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Kyoko Ebata (JP) | Mandy Gehrt (DE) | Oscar Tuazon (US)

Programmleiterin: Christiane Haase (Weimar)

22. April bis 25. Juni 2006

(siehe auch Seiten 192 und 474)

Welche Denk- und Handlungsalternativen halten Künstler bereit, um gegenüber der Erzeugung von Angst wachsam zu bleiben? 92 Fotografien (teils begleitet von realen wie auch fiktionalen Hör-Erzählungen) versammelte Kyoko Ebata zum audiovisuellen Langzeitprojekt **Childhood Story** (seit 2003). Als reisende Geschichtensammlerin befragte sie viele Menschen nach angstumwobenen Schauplätzen ihrer Kindheit und nach realen Orten, die die Befragten einst mit der visuellen und imaginierten Aufarbeitung von Märchen in Verbindung brachten. Sie dokumentierte jene Orte selbst oder ließ sich Bilder schicken, spürte so nicht nur idealisierte und intuitive Vorstellungswelten auf, sondern fragte auch nach Auslösern und Arten der damit verbundenen Emotionen. Als Antwort auf sich häufende, üblicherweise stark reglementierende und von Besitzansprüchen hergeleitete Arrangements zur Eindämmung unüblicher, unkontrollierter Nutzungsvorstellungen von Räumen zugunsten «öffentlicher Sicherheit» verwandelte Oscar Tuazon einen Galerieraum in eine permanent zugängliche Zone **New room for all or nothing** (2006). In den Raum dahinter konnte man sich durch ein Wandloch «verkrüchen». Einen in Weimar gefundenen Holztisch modifizierte Tuazon mittels Stahl-Oktaedern adaptiv zum Prototyp einer möglichen Systemreihe und bestückte ihn mit Fotokopien zum Mitnehmen **Beneath Below** (2006), die sich mit dem Leben in Bunkern, Höhlen und unterirdischen Räumen





befassten (auch mit Blick auf Osama bin Laden und Saddam Hussein). Zur Herausgabe der maschinengeschriebenen Handbroschüre **Metronome No. 10** (2006) für alternative und minimalistischere Lebensweisen inspirierte Tuazon seine Suche nach der in den Wäldern Oregons nomadisierenden, 300-köpfigen «Rainbow Family», die selbst über eine bestellbare Zeitung mit der «Außenwelt» kommuniziert. Ein bedrohlich schwarzes Wandbild mit der Aufschrift **appear normal or don't appear** (2006) deutete auf die Ablehnung jener, die geltenden Normvorstellungen neue Modelle entgegensetzen. Mandy Gehrt trug mit ihrem Modelabel **ISLAM LOVES PEACE** (2005), das europäische Mode mit islamischen Accessoires verknüpfte, die Auseinandersetzung mit der «Islamophobie» als Lifestyle in den Alltag – zu erwerben im ACC und einem Geschäftslokal in der Weimarer Marktstraße, in dem Gehrt eine Veranstaltungsreihe zum Dialog mit dem Islam etablierte. Im Video **Aischa** (2005) verkörperte Gehrt selbst die Rolle der fiktiven Figur einer jungen Muslimin – basierend auf Gesprächen mit muslimischen Frauen, reformuliert und zu einer Biografie verwoben. Der Galerie-Rauboden war dem des Frauenraums einer Leipziger Moschee nachempfunden. Als Kunstprojekt hatte Gehrt einen Syrer geheiratet und schilderte in **Drum prüfe, was sich ewig bindet...** (2005) die Behördendiskriminierung, die heiratende deutsche Frauen und arabische Männer erfahren. Ein Raum deutete die von der Hochzeitsgesellschaft verlassene Tafel an. Der Film **Arabisch** (2005) schilderte eine Alltagsgeschichte aus einem Zugabteil, von Gehrt in der Islamischen Zeitung gefunden, nacherzählt von 13 Leipzigerinnen. Hier wurde bereits der Sprachklang zum Angstauslöser. Das stereotype Bild islamischer Frauen in deutschen Medien wurde in der Videocollage **Allahs rechtlose Töchter** (2005) transparent. Im Video **So was wie dich...** (2005) spielten 32 Frauen deutsche Musliminnen und gaben real erlebte Reaktionen wieder: Vom Angestarrt-Werden bis zu gewalttätigen Situationen. Nebenan waren Kopftücher mit Sätzen bestickt, die von den Problemen der Konvertitinnen beim Kopftuch-Tragen als Glaubensausdruck zeugten.

Michaela Melián (München), Rik Reinking (Hamburg) und Kai-Uwe Schierz (Erfurt) hatten gemeinsam als Juroren die Stipendiaten des 11. Internationalen Atelierprogramms ausgewählt.

Mandy Gehrt: **Drum prüfe, was sich ewig bindet...**, 2005.



Mandy Gehrt: **Aischa**, 2005.



Mandy Gehrt: Kopftücher mit gestickten Zitaten, 2005.



Oscar Tuazon: **Beneath Below**, 2006.



Oscar Tuazon: **New room for all or nothing**, 2006.



Kyoko Ebata: **Childhood Story**, Burgplatz vor dem ACC, seit 2003.



# DIE SUBVERSION DES STILLSTANDS 2007

12. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2006 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Lene Berg (SE) | Claudia Hardi (CH) | Patrick Ward (GB)

Programmleiterin: Christiane Haase (Weimar)

31. März bis 27. Mai 2007

(siehe auch Seite 490)

Bedeutet Stillstand Rückschritt? Gesellschaftliche Phänomene wie die von Konjunkturrittern, Wirtschaftsplanern, Zukunftsforschern und Wachstumsprofiteuren gefürchtete Stagnation führen bei Anderen eher zur Entlastung von den Zumutungen des Lebens: Entschleunigung, Innehalten, Zögern und Zaudern verweigern sich dem Diktat des «Schneller, Höher, Weiter».

Claudia Hardi gestaltet und bearbeitet, sich als «Forschungsreisende durch elektronische Archive» navigierend, digitale Datenbanken. Inspiriert von Matt Ruffs Comic- und Sci-Fi-Postcyberpunkroman *Sewer, Gas & Electric – The Public Works Trilogy* (1997) initiierte sie ihr zweites privates Lexikonprojekt *G.A.S.* (2006), eine von Neugier an kulturellen Referenzen, Entdeckergeist und Erzählräumen statt «korrekter» Geschichtsschreibung geprägte Datenbank. Sie vertieft jene prosaische Gesellschaftsparodie und vernetzt die authentischen Personen (Lincoln, Disney, Hoover etc.), auf denen das Romanpersonal basiert. Gäste durften ihr im Netz und an einer Magnetwand Bilder und Texte einspeisen, sie zu- oder umordnen, aber keine Inhalte löschen. Hardis Weblog **1066 & all that** (seit 2004, [www.malloryneelyhouse.net/1066](http://www.malloryneelyhouse.net/1066), unter Pseudonym F. Sigorski) mit Filmbildern, Notizen und allem von Hardi Gelesenen konnte als Raum voller Weblog-Einträge **Let's Rock (The Remedy)** (2007) kommentiert werden – oder man bastelte tolle Papier-Sneakers. In **The Weimar Conspiracy** (2007) spielte Lene Berg mit Konzepten von Geschichte und Tourismus, mit dem kollektiven Gedächtnis. Trotz touristischer Kameraperspektive war die unsichtbare Erzählfigur des Films nicht in der Lage, Weimars



Vergangenheit, Orte und Denkmale zu verstehen, «entschlüsseln» und interpretieren, denn ihr fehlte europäisches Hintergrundwissen. Wie hätte Friedrich Nietzsches Lachen ausgesehen, wie hätte es sich angehört, in welcher Beziehung steht es zu seinen Schriften übers Lachen? Berg selbst gab die Antwort in der Animation **Sketches of «Nietzsche's Laughter»** (2007). **Gentlemen & Arseholes** (2006) war der Nachdruck der ersten Ausgabe des Kulturmagazins *Encounter* (1953), das Berg durch zusätzliches, zwischen die Originalseiten eingelegtes, deren Deutung des Congress for Cultural Freedom (1950–67) möglicherweise beeinträchtigendes Material ergänzte. Patrick Wards Fotoserie **Unidentified Backgrounds** (2004) zeigte anonyme, romantische Landschaften mit ungewöhnlich weiten Himmeln. Ein genauerer Blick machte Störungen im grobkörnigen Druckbild erkennbar, die eine Manipulation jener Hintergründe nahe legten – die Entfernung vermeintlicher UFOs aus angeblichen UFO-Snapshots? Wards Audio-Arbeit **Last Scene** (ein Wortspiel mit «last seen», 2004) speiste sich aus Tonfootage in Spielfilmen gefundener Charaktere (Filmstimmen), die einander suchten, wenn auch die Suche generell nutzlos war, weil die suchende Person selbst gewaltsam in den Tod gerissen wurde oder vor der Erfahrung des Todes des Gesuchten stand. Das einzelne, gesprochene Wort (der Name des Gesuchten) machte eine unbestimmte Dauer der Stille physisch erfahrbar. Das Video **In Order of Appearance** (2007) fasste Abspanntexte im TV ausgestrahlter und aufgezeichneter Filme zusammen, die, wenn sie überspielt wurden, in ihren Überlagerungsbereichen durch die Imperfektion analoger VHS-Technik (es waren keine klaren Schnitte möglich) ein deformiertes, sich auflösendes, körnig-rauschendes, «verschneites» Bildschirmbild erzeugten.

Das Programm basierte auf Idee und Konzept der Tagung «Stehende Gewässer: Medien und Zeitlichkeiten der Stagnation» des Graduiertenkollegs «Mediale Historiographien» der Bauhaus-Universität Weimar, der Universität Erfurt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena (gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft). Jean-Baptiste Joly (Stuttgart), Dr. Helga Lutz (Erfurt), Dr. Susanne Meyer-Büser (München), Reneé Ridgway (Amsterdam), Esther Schipper und Nina Wiedemeyer (beide Berlin) hatten als Juroren die Atelierstipendiaten ausgewählt.



Patrick Ward:  
**Unidentified Backgrounds**, 2004.



Patrick Ward: **In Order of Appearance**, 2007.



Patrick Ward:  
**This is it** (Neonschriftzug), 2007.



lene Berg: **Sketches of «Nietzsche's Laughter»**, 2007. **The Weimar Conspiracy**, 2007.



Claudia Hardt: **G.A.S.**,  
(Rauminstallation, Projektion), 2006.

# STAMMTISCH. SUCHTRUPP. GARTENARBEIT.

2008

13. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2007 «AUSSEN VOR – ON THE OUTSIDE»  
ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Yochai Avrahami (IL) | Kristin Lucas (US) | Xabier Salaberria (ES, nur Atelierprogramm)  
Programmleiterin: Charlotte Seidel (Weimar)

29. März bis 18. Mai 2008

(siehe auch Seite 198)

Der Kapitalismus scheint unentbehrlich, verdrängt andere Formen gesellschaftlicher Organisation. Kaum ein Fleck der Erde ist vor ihm sicher. Außerhalb dessen nur Leere, jedes Draußen ein vermeintlich gefährlicher Ort. No way out? Künstlerische Ansätze auf Fragen nach dem Dahinter, der Ästhetik des Draußen, dem Außerhalb des Systems wurden gesucht.

Kristin Lucas war in Weimar bemüht, mittels öffentlicher Gespräche und Online-Foren einen Suchtrupp zusammenzustellen, der das Außen definieren und erforschen sollte. Institutioneller Rückhalt kam – in transportabler Miniaturbox – vom John Erickson Museum of Art (JEMA). In der Rauminstallation **Late Arrivals Door** (2008), die eine Pressekonferenz simulierte, stellte sie das Museum und Beweisstücke ihrer verzweifelten und erfolglosen Teamsuche aus: Zwölf beschriftete Banner, eine zwölfteilige Gewehrsammlung aus Sperrmüll, eine Buchkollektion zum Thema u. a. An der ACC-Fassade zeugten vier Banner **Search for Outside** (2008) von ihrer Initiative. Außerdem waren ihre Videos **Watch Out for Invisible Ghosts** (1996), **Host** (1997), **Celebration for Breaking Routine** (2003), **Smaller and Easier to Handle** (2003), **Lo-Fi Green-Sigh** (2004), **Magic Eyes Cream Headache Sandwich** (2005), **Whatever Your Mind Can Conceive** (2007) und die Lichtbox **Travel Advisory** (2007) sowie die Dokumentation einer Intervention in der kalifornischen Justiz mit philosophischen Debatten im





Gerichtssaal (**Refresh**, 2007) zu sehen: Ähnlich einer Website unterzog sich Lucas selbst einem «Update». Dies tat sie per Namensänderung, wählte aber erneut den Namen Kristin Lucas und ließ sich das gerichtlich beurkunden. Yochai Avrahami entwickelte im Video **Rocks Ahead** (2006) humorvoll-abstrakte Visionen der fortwährend kollabierenden Situation zwischen Kontrolle und Chaos in den israelisch besetzten West-Bank-Gebieten, die übersät sind mit pastoralen wie bedrohlichen, kriegerischen wie stillen Zeugnissen der Verwahrlosung und Überwachung. In Weimars Goethepark entstand aus Skizzen und aufgebühnten, episodischen Kurzperformances der Film zur Installation **Mistrust the Parks** (2007–08). Mit beweglichen Kunstfiguren aus industriegefertigten Gebrauchsgegenständen kombinierte er Bildhauerei, Freilufttheater und die Kultur der (Irr-)Gartenspiele in Parkanlagen. Sein spielerischer Umgang mit der Errichtung und Zerstörung romantischer, quasi-historischer Gebäude (wie z. B. künstlicher Ruinen) befragte u. a. unseren Umgang mit Geschichte, ihrer Konstruktion und Inszenierung. Ausgewählte jüdische Memorabilia – ein Relief Jerusalems, einen Kerzenleuchter u. a. – erweckte Avrahami nach einem künstlerischen Prozess, dessen Ergebnisse er mit den Abdrücken von Fossilien verglich, aus Aluminiumguss nachgeformt zu neuem Leben, indem er diese Replika-Fragmente zur reptilienartigen **Kreatur Volume VI** (2008) zusammensetzte. Die wiederum ruhte neben dem Israel gewidmeten Band 6 der Hebräischen Enzyklopädie, der mit Ur-Bildern des israelischen Tourismus bestückt ist: Tempelruinen aus den Tagen römischer Besetzung. Der Raum **Glasarbeit** (2008) lud ein, Avrahamis Recherchen und Archivarien über die Zusammenhänge von Kunst und Militär, von Produkten der Macht und Schöpferkraft, zu teilen. Er untersuchte die Geschichte der aus Weimar stammenden Familie von Erich Glas, einem Aufklärer der deutschen Luftwaffe, Studenten an der Weimarer Kunstschule, Kunstlehrer in einem Kibbutz, Luftbildfotografen der jüdischen Miliz in Israel-Palästina und Vater des berühmten Uzi Gal – des in Weimar (Am Horn) aufgewachsenen Erfinders der Maschinenpistole Uzi.

Dr. Ulrike Lorenz (Regensburg), Chus Martinez (Frankfurt am Main), Dr. Kai-Uwe Schierz (Erfurt), Ursula Seeger (Weimar) und Noboru Tsubaki (Kyoto) wählten die Stipendiaten aus.

Mitte: Yochai Avrahami: **Glasarbeit**. 2008. || Unten: Kristin Lucas: **Late Arrivals Door**. 2008. Hintergrund: Raumsituation mit sieben Videos. 1996–2007.



Kristin Lucas: **Search for Outside**. Straßenfassade ACC Galerie Weimar. 2008.



Kristin Lucas: **Search-for-Outside-Kuchen** (**Late Arrivals Door**). 2008.

Oben: Runder Tisch zur Vorstellung aller bisherigen Atelierstipendiaten – Hommage an Xabier Salaberria. || Mitte: Yochai Avrahami: **Mistrust the Parks**. 2007–08.

# KEIN DING!

2009

14. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2008 «VON DER UNBESTIMMTHEIT»

ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Hagen Betzwieser (DE) | Asli Çavuşoğlu (TR) | Muhammad Zeeshan (PK)

Programmleiterin: Charlotte Seidel (Weimar / Paris)

04. April bis 31. Mai 2009

(siehe auch Seiten 216 und 494)

Der geschickte Umgang mit der Unbestimmtheit ist eine Grundlage für die Bewältigung künftiger Aufgaben. Kann man sie abbilden, aus ihr Einsichten gewinnen oder einen Nutzen ziehen?

Muhammad Zeeshans Landschaftsserie **Moving Rock** (2006) aus Sicherheitsnadeln und Luftpolsterfolie zeigte aus wechselnden Perspektiven den Rhino-Rock-Felsen von Gaddani im Arabischen Meer. In **Flag Ceremony** (2007) nahm das Publikum eine aus Coca-Cola-Dosen geformte US-Flagge auseinander – vom Künstler zur Verköstigung freigegeben. **150° – 0 WIDE ROAD** (2008) kombinierte die Hinterteile zweier Pferde aus der pakistanischen Miniaturmalerei mit einem weiblichen Mund der westlichen Popkultur. In **Lesson Series** (2005) mutierte eine Pistole zum fragilen, haarigen Objekt. Second-Hand-Basar-Ware aus der «Ersten Welt» (für Pakistanis die USA) sah man auf **Let's make a great pattern** (2008). Die **Utility Poles** (2006–09) zeigten, wie in Pakistan Kleinhändler Strommasten als Basar, Werbeträger, «Ausstellungsort», «Kunstinstallation» nutzen. In **On Indefiniteness – Money earned honestly is a form of worship** (2009) ertränkte Zeeshan ein Bild mit jenem Schriftzug pakistanischer Rupien-Banknoten in Urdu-Sprache, was er auch in **On Indefiniteness – IN GOD WE TRUST** (2008) mit dem US-Dollar-Noten entlehnten Schriftzug «In God We Trust» tat. Mit Tinte füllte sich während der Schau auch der PVC-Schlauch seiner Häuser und Bäume formenden Installation **Drawing of a Landscape** (2009). Asli Çavuşoğlus **Vorher & Nachher & Vorher** (2009)



stellte dem für die Werbewelt typischen Vorher-Nachher-Vergleich ein «Experiment» der Kolonialzeit gegenüber: Der indigene Feuerländer Yaghan Orundellico «verwandelte» sich in den englischen Gentleman Jemmy Button und zurück in den Indigenen. Neben **Caiet de Geografie** (2006), **Takip/ Poursuite** (2006), **The Unsubscribed Life of Peter Böse** (2007), **The Man Who Wants Nothing At All** (2008) und **World Clock** (2008) zeigte Çavuşoğlu ihr in Weimar editiertes Büchlein **In Patagonia After Bruce Chatwin** (2009): Dessen Patagonienreise (1977) wiederholend, untersuchte sie, ob seine Beschreibungen wahrheitsgemäß waren. Mit **Ich verstehe nicht warum es Menschen gibt die Parolen unkenntlich machen statt sie zu übermalen** (2009) erzeugte sie ein kaum dechiffrierbares Graffiti-Palimpsest, mit **You're about to turn off the light somewhere in the city** (2009) installierte sie einen Lichtschalter im ACC, mit dem man unwissentlich eine entfernte Straßenlaterne in Weimar an- und ausschalten konnte. **Ein türkischer Arzt: Omer Ayhan** (2004) entdeckte in jenem Doku-Fiction-Fake die Heilung der (erfundenen, bisher unheilbaren) Krankheit Nortonomy. Im Video **If something bad happens it happens to me** (2008) ahmte Çavuşoğlu in Weimar 18 TV-Pannenshow-Szenen nach. **Stendhal Syndrome** (2007) spielte in der Istanbul Ausstellung «Centre of Gravity», die – mit «prominenten» Künstlern aus aller Welt realisiert – die «EU-Würdigkeit» der Türkei unterstreichen sollte. Çavuşoğlu bekam angesichts einer Konzeptarbeit von Santiago Sierra einen Schwächeanfall, wie so mancher ausländische Tourist im Anblick der David-Statue des Florentiners Michelangelo. In Buenos Aires sah Çavuşoğlu Metallröhren an einer Fassade, die ein Wort zu formen, eine Nachricht zu enthalten schienen, was sie zur Installation **EGAL** (2009) aus Lüftungskanalteilen bewegte. Hagen Betzwieser brachte mit **Laser Device – Version 2009** und weiteren Apparaturen sein «Institut für Allgemeine Theorie», ein Labor für omnidisziplinäre Gedanken-Experimente, ins ACC, das der Datenerzeugung mittels Beobachtung, unbewusster Präzision, gefährlichem Halbwissen und willkürlicher Behauptungen dient.

Susana Sáez (Berlin), Dr. Kai Uwe Schierz (Erfurt), Ursula Seeger (Weimar), Solmaz Shahbazi (Berlin) und Fatos Üstek (London) hatten als Juroren die Atelierstipendiaten ausgewählt.

Ober: Aslı Çavuşoğlu: **Ich verstehe nicht warum es Menschen gibt die Parolen unkenntlich machen statt sie zu übermalen**, 2009. Mitte: Muhammad Zeeshan: **Utility Poles**, 2006–09. || Unten: Hagen Betzwieser: **Institut für Allgemeine Theorie**, 2009.



Aslı Çavuşoğlu: **EGAL**, 2009.

Muhammad Zeeshan: **Drawing of a Landscape**, 2009.

Hagen Betzwieser: **Laser Device – Version 2009 – Institut für Allgemeine Theorie**



# DIE UNVOLLENDETE

2010

15. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2009 «KUNSTFEHLER – FEHLERKUNST»  
ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

Hiwa K. (IQ/DE) | Davy und Kristin McGuire (GB) | Rallou Panagiotou (GR)  
Programmleiterin: Monica Sheets (Leipzig/Minneapolis)

29. März bis 30. Mai 2010 (siehe auch Seiten 240 und 506)

Fehler werden ungern zugegeben. Man vertuscht sie lieber, als sich offen zu seinen Fauxpas zu bekennen. Ein Hang zum Perfektionismus bestimmt unser Verlangen nach einer Null-Fehler-Gesellschaft. Dabei sind Scheitern, Irrtum und Versagen überlebensnotwendige Triebkräfte.

Davy und Kristin McGuire suchten und würdigten Fehler. Mit mobiler **Beichtbox** (2010) zogen sie durch Stadt und Ilmpark, und jeder, der sich traute, konnte in ihr seine Fehler (vom «peinlichsten» bis zum «besten») offenbaren: Geständnisse, die als Soundtrack im ACC erhört wurden. Auf dem Beichtbrett **Board of Failure** (2009), einem Pinnbord mit Postkarten, dessen Bilder sich plötzlich bewegten, sprachen Weimarer über ihre Fehler – eine filmische Sinfonie des Scheiterns. Fehler konnten als Postkartenbeichte oder auf der **Wall of Failure** (2009) aufgeschrieben werden. Als Person mit dem «besten» Fehler wählten die McGuires am 22. Mai 2010 Méli ssandre Tremblay-Bourassa aus Macao und zeichneten sie mit dem «International Failure Award» aus, dem «Gescheiterten Oskar». Und Davy schrieb Kristin McGuire 100 noch nie gemachte Geständnisse raumfüllend auf Wände. **The Ice Book** (2010), teils Theaterstück, teils Installation, Film, Performance und Puppenspiel, eine wie durch Zauberei vor den Augen des Publikums zum Leben erweckte, animierte Miniaturwelt als Pop-up-Buch, erzählte die tragische Geschichte einer Prinzessin, die einen Jungen in den Wald lockt, um ihr Herz aus Eis zu erwärmen. Er nimmt sie mit nach Hause, feuert den Kamin, damit ihr warm ums Herz würde ...



Nach intensivem Training durchschritt Hiwa K. in äquilibristischer Zweistundenaktion **Weimar** (Fotofries und Film, 2010), einen 1,30 m langen Metallstab auf der Nase, an dessen oberem Ende sich diverse Spiegel befanden. Mit diesem Performance-Balanceakt direkter Orientierungsmöglichkeit entledigt, näherte er sich aus veränderter Perspektive den Spiegelbildern des Stadtraums. In **see/saw** (2 Videos, 2006) sah man zwei Jungs, die auf einer Wippe stehend das Gleichgewicht auf der Horizontalen und damit eine Spannung, einen Zustand schwebenden Seins, eine Beziehung, vielleicht eine Freundschaft aufrecht hielten. Mit ihren Handys, die sie sich gegenseitig zuwarfen, nahmen sie die szenische Aktion auf, bis Hiwa K. ihr ein jähes Ende setzte. Das Foto **London Power** (2009) dokumentierte eine provozierte, «spontane Inszenierung» im Londoner Stadtteil Camden, in der Hiwa K. todesmutig einen ihm körperlich haushoch überlegenen Passanten zum Kräfteressen auf offener Straße herausgefordert hatte, sehr zur Verwunderung des zufällig versammelten Laufpublikums. Ein einzeln stehendes, individuell gestaltetes, wie ein Fremdkörper anmutendes Haus inmitten der Ödnis seiner ehemaligen Heimat nahe der Grenze zwischen Irak und Iran symbolisierte für Hiwa K. den Einzug des Westens und seiner «Werte» – **The early symptoms of individualism in Iraq** (2007).

Rallou Panagiotou machte den schöpferischen Prozess mit all seinen Missgeschicken zum Inhalt ihrer Arbeit, stellte dazu ihre in Weimar benutzten Werkzeuge noch einmal aus Wachs her und verarbeitete Referenzbilder, die sie sonst für sich behielt, in drei skulpturalen Installationen und Bildern **The Studio** (2010). Über einem der schwarzen Rohrgeflechte hing «The Jeans», gebleicht, mit abstrakten Formen aus geometrischen Brückenbildern versehen, die im Widerspruch zum ästhetischen und symbolischen Charakter gebleichter Jeans (Jugend, Revolution, Arbeit) standen. Per Wandbild verarbeitete sie, dass das Doppelbild eines antiken griechischen Theaters die gleiche Aussagekraft hatte wie das Stoffmuster auf der Badehose ihres Bruders in den 1980ern. Welches Werk kann als miss-, welches als gelungenes gelten und warum?

Dimitrios Antonitsis (Athen, New York), Mika Hannula (Berlin, Göteborg), Carina Linge (Weimar), Tilo Schulz (Berlin) und Aneta Szylak (Gdansk) wählten als Juroren die Stipendiaten aus.

Ober: Hiwa K.: **The early symptoms of individualism in Iraq**, 2007. **Weimar** (Fotofries), 2009. || Mitte: Davy und Kristin McGuire: **The Ice Book**, 2010. || Unten: Davy und Kristin McGuire: **Wall of Failure**, 2009. **Ceständnisraum Davy McGuire**, 2010. **Board of Failure**, 2009.



Hiwa K.: **London Power**, 2009.

Rallou Panagiotou: **The Studio**, 2010.

Davy und Kristin McGuire: **Beichtbox**, 2010.

# JENSEITS DER SEHNSUCHT

2011

16. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2010 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

---

Kathrin Schlegel (DE/NL) | Leila Tschopp (AR) | Christoph Ziegler (DE)

Programmleiterin: Monica Sheets (Leipzig / Minneapolis)

13. Mai bis 19. Juni 2011

---

Das Ersehnte ist immer anderswo. Die Sehnsucht nach Erfüllung, Überwindung, Perfektion, dem Licht, dem Paradies, dem Wunderbaren, ist ein beglückendes, aber auch schicksalhaftes Gefühl. Seine Poesie «wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung» (August Wilhelm Schlegel). Von alters her haben Menschen sich nicht nur nach dem idealen Partner oder der perfekten Gemeinschaft, sondern auch nach besseren Welten und gerechteren Gesellschaften gesehnt. Was aber steckt hinter jener «Krankheit des schmerzlichen Verlangens» (Jacob und Wilhelm Grimm), die dem Menschen oft lieber ist als deren Erfüllung? Was verbirgt sich hinter jener köstlichen, innigen oder durchaus leidvollen, wenn nicht gar vergeblichen Sehnsucht nach einer Person oder Sache? In den politischen Umwälzungen in Ostdeutschland, die sich 2009 zum zwanzigsten Mal jährten, lag für viele ihrer Protagonisten für eine zunächst unbestimmte, später sehr begrenzte Zeit die Sehnsucht nach einer neuen politischen Form des gesellschaftlichen Zusammenlebens, die jedoch bald von der Realität eingeholt wurde, weil der reale Prozess der Vereinigung beider deutscher Staaten sich äußerst rasant vollzog. Das Verlangen nach einem politischen Wandel wurde mehrheitlich vom Verlangen nach Konsum und Kaufkraft überschattet, die Sehnsucht wurde zum endlichen, «leeren Wunsch, die Zeit zwischen dem Begehren und Erwerben des Begehrten vernichten zu können» (Immanuel Kant). Eine unendliche Sehnsucht jedoch, die keine Grenzen mehr kennt, visiert etwas Unerreichbares, nahezu Unbestimmtes an.

Wenn uns bewusst wird, dass unsere oftmals grenzenlosen Wunschvorstellungen nie zur Gänze in Erfüllung gehen, sondern auf Grenzen stoßen, dass es so etwas wie eine «Endstation Sehnsucht» gibt: Was liegt dann jenseits dieser Sehnsucht? Ein fruchtbringendes Hinterland oder ein Friedhof unseres unbefriedigten Begehrens? Wie sieht jenes Unerreichbare aus, das «ewige Zuhause» (Joseph von Eichendorff), zu dem der Mensch als Reisender in unendlicher Sehnsucht unterwegs durch die Welt ist? Lohnt es sich überhaupt, sich auf die Reise nach jenem fernen Terrain zu machen, zu dem kein Kompass der Welt uns führen kann? Oder ist es das Streben nach dem Unerreichbaren, was dem Leben Sinn gibt, schöpferische Kraft entwickelt, für Widerstand sorgt? Thomas Hobbes stellte fest, dass Sehnsucht der elementare Antrieb allen menschlichen Handelns ist. Als Hauptinhalt des Lebens ist die Sehnsucht die oft unterschätzte, weil treibende Kraft jeglicher Weiterentwicklung – zum Beispiel jene Sehnsucht nach organisiertem Widerstand. Einer derer, die versucht haben, ihre Sehnsüchte tatsächlich in die Praxis umzusetzen, obwohl er um die Ungewissheit ihrer Erreichbarkeit wusste, ist der weithin unbekannt Jurist Christian Gottlieb Priber (1697 – 1748) aus Zittau (Deutschland). Als Ethnologe, Frühaufklärer und Sozialutopist schuf er mit seinem Entwurf eines idealen Gemeinwesens im 18. Jahrhundert das einzige uns bekannte Beispiel einer weltlichen Utopie unter einer Vielzahl religiöser Kommunen, obwohl er seine Republik, vielleicht in polemischer Absicht gegenüber den Frommen, «Königreich Paradies» nannte. Weil er wegen seiner Ideen und Sehnsüchte unter Beobachtung stand, verließ Priber in den 1730er Jahren seine Familie und floh über London nach Amerika, wo er von den Cherokee-Indianern aufgenommen wurde. Erst dort fand er Gleichgesinnte, die das Sozialexperiment nach seinen Maximen leben wollten. Nach wenigen Jahren geriet Priber in die Gefangenschaft der britischen Kolonisatoren, die seinem Paradies ein Ende bereiteten. Er starb in Haft, das Manuskript seiner ersehnten Republik – *Kingdom Paradise* – ist seither verschollen.

David Galloway (Wuppertal), Katerina Gregos (Brüssel), Johan Holten (Heidelberg) und Henrik Schrat (Berlin) hatten als Juroren die Stipendiaten dieses Atelierprogramms ausgewählt.



# ÜBER DEN DILETTANTISMUS 2012

17. INTERNATIONALES ATELIERPROGRAMM 2011 | ACC GALERIE UND STADT WEIMAR

---

Jeanette Chavez Ruiz (CU) | Kel Glaister (AU) | Adam Knight (GB)

Programmleiterin: Monica Sheets (Leipzig, Minneapolis)

Frühjahr 2012

---

Die Bedeutung des Begriffs «Dilettantismus» hat sich über die Jahrhunderte gewandelt. Nachdem der Dilettant zunächst nichts anderes als eine sich liebhaberisch – oder auch: ohne das Metier zu beherrschen – der Kunst oder Wissenschaft widmende Person war, ist die Bedeutung «Kunstliebhaber» oder «Freund des Schönen» – dilettieren kommt vom lateinischen *delectare*: sich erfreuen – allgemeinsprachlich inzwischen veraltet. Der Begriff bezeichnet nun den «sich in einem Fach betätigenden Nichtfachmann» oder schlimmer noch den Misstrauen erweckenden, Unheil anrichtenden «Stümper». «Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk», erklären Goethe und Schiller, deren Namen selbst heute noch Weimar prägen, 1799 in ihrer Schrift *Über den Dilettantismus* und setzen ihn in Opposition zum Genie.

Und doch scheint es, als seien das Laienhafte, die Liebhaberei, das Unstudierte und das Autodidaktische wesentliche Triebkräfte unserer (und früherer) Gesellschaften, ohne die unsere Welt heute anders aussähe. Dies gilt besonders, wenn sich der Dilettant von der Oberfläche entfernt und seine Tätigkeit ernsthafter, selbstdisziplinierter, tiefgründiger betreibt, wenn neben der ihm typischen Zurückhaltung, Neugier und Unbekümmertheit gegenüber Konventionen professionelle Einstellung, Hinterfragen und Skepsis Einzug halten: Der Patentamtssachbearbeiter Albert Einstein entwickelte in seiner Freizeit die Relativitätstheorie, der Buchdrucker Benjamin Franklin erfand den Blitzableiter, die Papierfabrikanten Montgolfier stiegen in die

Lüfte, der Priester Gregor Mendel gilt als «Vater der Genetik», Charles Darwin begann als unschlüssiger Enthusiast. Konkrete Poesie, Absurdes Theater, Konkrete Musik, Dadaismus, Punk, aber auch van Gogh, Andy Warhol und Joseph Beuys setzen den Reigen des (Pseudo-)Dilettantischen in der Kunst fort. Individuelle Handhabe und Eigensinn, die sich auch im Unfertigen, Unperfekten manifestieren können, Querdenken hinein in andere Disziplinen und der Widerstand gegen Standards, Prinzipien und Methoden vermeiden eindimensionales Denken, führen oft zu neuen Erkenntnissen und schützen vor selbstgefälligem Expertentum, das nicht selten zum Dogmatismus mutiert, der wiederum Ursache dilettantischer Fehlentscheidungen werden kann. Gehört dem professionellen Amateur die Zukunft? Zählt dieser Widerwillen gegen Festschreibungen aller Art nicht auch zur Charakteristik eines zeitgenössischen Künstlers?

Wir sind keine ausgebildeten Kunstexperten. Unser Kunstraum hat kein Vorbild, entspringt nicht dieser schönen bürgerlichen Tradition des Kunstvereins in deutschen Städten – in vierzig Jahren kommunistischem Diktat kam sie in Ostdeutschland zum Erliegen. Kurz vor seinem Zusammenbruch reifte das Bedürfnis, quasi aus dem Nichts in einem besetzten Haus dieses Experiment zu starten, ein Feldversuch, der nun seit zwei Jahrzehnten anhält. Wir sind Dilettanten, Amateure, Quereinsteiger, Kunstliebhaber, die sich eher intuitiv als vorsätzlich auf einem holprigen, kurvigen Weg nach dem Prinzip des Trial and Error, des Learning by Doing fortbewegen. Bildende Künstler, die dem Dilettantismus nahe stehen, sich von der Lektüre dieses Denkvorschlags motiviert und nicht eingeschränkt fühlten, diesem Text etwas Neues für ihr eigenes Schaffen abgewinnen und selbst über den Dilettantismus sinnieren und arbeiten wollten, waren eingeladen, sich für unser Programm zu bewerben. Wie meinte Leibniz? «Häufiger findet derjenige etwas Neues, welcher eine Kunst nicht versteht, als derjenige, welcher sie versteht. Gleichermäßen ein Autodidakt eher als ein anderer. Er bricht nämlich durch eine von den übrigen nicht betretene Bahn oder Pforte und findet so eine andere Ansicht von den Dingen.»

Die Jury, die die Stipendiaten dieses Atelierprogramms auswählte, bildeten Iara Boubnova (Sofia), Raphaële Jeune (Rennes), Oliver Kossack (Leipzig) und Gerrit Gohlke (Berlin).

Kunstlager der ACC Galerie Weimar nach der Ausstellung «Europe in the Box», 1999.



INDEX

---

QUELLEN

---

DANK

---

IMPRES-

---

SUM



# INDEX DER AUSSTELLUNGEN 1989 | 2011

Ausstellungsbegleitende Publikationen: K – Katalog, B – Broschüre, Z – Zeitung, E – Edition, L – Leporello, F – Faltblatt, P – Plakat, V – Video

## 1989

**18.3.–1.4. Trümmerfrauen**  
Hans Lück (DE), ACC-Archiv  
**2.4.–25.4. Milchtüden – metrolang / Comics by Drötsch** Drötsch, Gabi Hultsch, Peter «Auge» Lorenz (DE), K  
**15.5.–3.6. Postkarten äh Ansichts**  
ACC-Archiv, K  
**3.6.–24.6. Gruß aus Magdeburg**  
Ingo Petzold (DE)  
**25.6.–27.9. Unbekannte Menschen**  
Anselm Graubner (DE)  
**30.9.–12.10. ACC-Filmfest**  
ACC-Archiv  
**18.11.–8.12. Novemberstürme**  
Martin Krönert (DE)  
**10.12.–31.12. Stii-hille Naacht / Plastik Peter «Auge» Lorenz,**  
Lorenz Wittich (DE)

## 1990

**1.1.–20.1. BERLIN, BERLIN**  
Karin Wieckhorst (DE) S. 270  
**28.1.–8.2. Mensch und Umgebung**  
Thomas Flemming (DE)  
**10.2.–17.2. Die Schlosser im ACC**  
Studierende der Hochschule für  
Architektur und Bauwesen (DE)  
**12.–10.3. Gelegenliche**  
**Übergriffe** Bertram Vandreike (DE)  
**11.3.–29.3. Die Entführung**  
Christoph H. Simpson (GB), P S. 274  
**31.3.–29.4. Kulturmeile '90** Anselm  
Graubner und ACC-Team (DE), B/P  
**14.9.–30.9. 10 Jahre Ensemble**  
**für Intuitive Musik Weimar**  
Archiv Michael von Hintzenstern (DE)  
**5.10.–28.10. (Partner)-Kunstherbst '90**  
C. Cranov, Margaretha Guckeisen, Hel-  
ge Hommes, Kreif, Günther Lauer, Her-  
bert Lauer, Henri Reitz, Ellen Auer  
Schättgen, Armin Schneider, Jean-Ma-  
rie Weber, Amon Wanner, Raimund  
Zink (DE)  
**29.10.–16.11. Trabant Motoren**  
Ingo Grundmann (DE), P

## 18.11.–19.12. Renate

Holger Fickelscherer (DE)  
**21.12.–6.1.91 Dub Labor**  
Deutschland Gabi Hultsch,  
Peter «Auge» Lorenz (DE)

## 1991

**5.4.–14.5. Emerson College**  
Martin Gutjahr, Erna Mrohs, Walter  
Peter, Andreas Stiller u. a., Künstler des  
Sculpture course, Emerson College,  
Forest Row (GB)  
**19.5.–22.6. Photographie am**  
**Bauhaus** Gertrud Arndt, Katt Both,  
Marianne Brandt, Werner David Feist,  
Louis Held, Grit Kallin-Fischer, Heinz  
Loew, Hajo Rose, Joost Schmidt, Hans  
Volger (DE), Theo Ballmer (CH), T. Lux  
Feininger (US), Hannes Meyer (CH),  
Lucia Moholy (GB), Lotte Stam-Beese  
(NL) u. a. S. 014

**6.7.–3.8. Cilia ist tot – Cilia è morto**  
Franco Cilia (IT), P S. 278  
**28.1.–22.8. Brusthaar**  
Harald Stoll (DE), P  
**24.8.–13.9. Grenzländer – Border-**  
**lands** Paul Eachus, Margaret Harrison,  
Monica Ross, Pam Skelton, Pete Smith-  
son (GB), P S. 020  
**14.9.–17.10. Knallkörper**  
Claus Bach (DE), P S. 280  
**19.10.–15.11. Holzschnitte**  
Bodo Korsig (DE), P S. 284  
**13.11.–11.12. Schleifsteine**  
Claus Bach, Rainer Gerson, Matthias  
von Hintzenstern, Ralf Klement, Bodo  
Korsig, Volkmar Kühn, Torsten Schlüter,  
Rainer Schumacher, Barbara Toch, Run-  
hild Wirth (DE); IKK Düsseldorf, F  
**16.11.–6.12. Menschen und Städte**  
Bernd Gielke (DE)  
**10.12.–10.1.92 Bea und die Schlosser**  
Beate Wächter und Studierende der  
Hochschule für Architektur und Bau-  
wesen (DE), die das Schloss Kromsdorf  
bei Weimar bewohnen

## 1992

**1.3.–31.3. Nach Mitternacht**  
Ivan Komárek, Richard Konvička,  
Vit Vejražka (CZ), F/P S. 286  
**30.4.–20.5. Hexen und Hexen**  
Torsten Schlüter (DE), K/P S. 290  
**23.5.–26.6. Paul Klee – Weimarer Jahre**  
1921–25 Paul Klee (DE), K/P S. 294  
**24.5.–26.6. Elio Nina Espinoza (BO)**  
**28.6.–23.7. A Night in Tunesia**  
Michael Lenhardt (DE), P S. 300  
**25.7.–20.8. Der Blick in die Gesichter**  
Karin Wieckhorst (DE), K/P S. 270  
**23.8.–26.9. Æpne rom og tre** Arne Ing-  
valdsen, Annette Koefoed (NO), P  
**2.10.–12.11. Balancen**  
Alfons Holtgreve (DE), P  
**5.12.–31.1. Eigner Saft**  
Kunstvereinsmitglieder ACC Weimar

## 1993

**10.4.–10.5. I'm Not Down**  
Gary Goodman (GB), P S. 302  
**13.5.–17.6. Der Förster kehrt zurück!**  
Andreas Löschner-Gornau (DE), P  
**20.6.–27.7. Sterne aus Gugging**  
Johann Fischer, Johann Garber, Johann  
Hauser, Franz Kamlander, Franz Kern-  
beis, Fritz Koller, Johann Korec, Heinrich  
Reisenbauer, Arnold Schmidt, Philipp  
Schöpke, Oswald Tschirtner, August  
Walla (Haus der Künstler, Gugging, AT),  
K/P S. 026  
**28.7.–19.8. Himmel und Erde**  
Ulrike Dornis (DE), F/P S. 304  
**22.8.–16.9. erSCHLOSSene Räume**  
Sölveig Adalsteindóttir (IS), Alberto Bar-  
bieri (IT), Roddy Bell (NO), Ulrich Brup-  
pacher (CH), Pawel Chawinski (PL), Ro-  
bin Dance (GB), Vlasta Delimar (HR),  
Renato Galbusera (IT), Gary Goodman  
(GB), Evelynne Iehle (FR), Ivan Komárek  
(CZ), Richard Konvička (CZ), Bodo Kor-  
sig (DE), Johanna Kovács (HU), Lorenzo  
Mazza (IT), Aleksander Nasekin (RU),  
Alessandro Papetti (IT), José Pires Alves

(PT), Varvara Shavrova (RU/GB), Fotini  
Stefanidi (GR), Tea Tammelaan (EE),  
Neil Taylor (GB), Uģis Traumanis (LV),  
K/P S. 520  
**18.9.–21.10. Inkognito**  
Bodo Korsig (DE), K/P S. 284  
**25.10.–25.11. Celojums** Inguna Aare,  
Ilze Bredicka, Kristīne Drengere, Artis  
Dzerve, Viesturs Graždanovičs, Dace  
Kalvāne, Kristine Keire, Liēna Muce-  
niece, Edgars Mucnieks, Baiba Ripa,  
Aigars Zemītis (LV), K/P S. 032  
**4.11.–4.12. Celojums**  
Kulturfabrik Leipzig, Werk II S. 032  
**27.11.–5.1.94 Große Brüder, kleine**  
**Brüder** Conny und Udo Dietrich (DE), P

## 1994

**7.1.–3.2. Im Labyrinth der Zeichen**  
Wolfgang Zurborn (DE), E/P S. 308  
**5.2.–2.3. Flors de débito**  
Bettina Schünemann (DE), P  
**5.3.–31.3. Arbieten auf Papier und Hand-**  
**tücher** Peter Bauer (DE), B/P S. 312  
**2.4.–28.4. Faustische Sichten**  
Roddy Bell (NO), B/P S. 316  
**30.4.–27.5. Handzeichen**  
Ralf-Rainer Odenwald (DE), K/P S. 320  
**4.6.–6.7. Perfumed Politics**  
**and Cosmetic Bodies**  
Margaret Harrison (GB), B S. 324  
**27.–21.8. Cindy Sherman**  
Cindy Sherman (US), K/P S. 328  
**28.8.–21.9. Bauer Dornis Korsig** Peter  
Bauer, Ulrike Dornis, Bodo Korsig (DE), P  
**1.10.–23.10. Kaltes Bett**  
Tom Fecht (DE), K/P S. 334  
**29.10.–1.12. INSTANT**  
Claus Bach (DE), K/P S. 280  
**10.12.–23.12. Schöne Bescherung!**  
Claus Bach, Peter Bauer, Ulrike Dornis,  
Alfons Holtgreve, Bodo Korsig, Bettina  
Schünemann (DE), Gary Goodman  
(GB), Ivan Komárek, Richard Konvička  
(CZ), Lorenzo Mazza (IT), Margreet  
Ubels (NL)

## 1995

**14.1.–8.2. Kafening**  
Robert Preyer (DE)  
**17.2.–17.4. Panopticon**  
Uwe Kowski (DE), P S. 338  
**21.4.–13.6. Kindergeschichten**  
Sati Zech (DE), K/P S. 342  
**5.5.–15.6. FRAGEN** Bettina Munk (DE),  
Korspischer, Weimar, F S. 424  
**18.6.–27.8. Weimar den Weimar-**  
**ern** William Wegman (US), K/P S. 344  
**8.9.–15.10. Der innere Raum**  
Nadine Rennert (DE) S. 348  
**27.10.–10.12. Das Urwortmuseum**  
Harald Fetveit (NO), Elizabeth-Jane  
Grose (GB), Bettina Hoffmann (DE),  
VSSD (Alen Ožbolt und Janez Jordan)  
(SI), B/P S. 526  
**22.12.–11.2.96 Suchen und Zerstören**  
Bodo Korsig (DE), K S. 284

## 1996

**23.2.–14.4. Housecall – Hausbesuch**  
Liz Bachhuber (DE), Monica Ross (GB)  
S. 350  
**23.2.–14.4. Die Übergangslösung**  
ACC-Archiv  
**26.4.–16.6. Wahlverwandtschaften**  
Julia Bornefeld, Harald Frackmann, Ralf-  
Rainer Odenwald (DE) S. 320  
**22.6.–1.8. Aus Weimar! Kopf an Kopf**  
Claus Bach, Tatjana Bergelt, Kunstkom-  
binat Sa & Pa, David Mannstern, Brigit-  
te Raabe, Naomi Tereza Salmon, Torsten  
Schlüter, Hermann Stamm, Herbert  
Wentscher, Runhild Wirth (DE); Korn-  
spischer, Weimar, F S. 428  
**23.6.–14.7. Alle Neume!** ACC Galerie  
Weimar: Peter Bauer (DE); EIGEN+ART:  
Nina Fischer & Maroon (E), Annelies Štrba  
(CH); Gebauer und Thumm: Michel  
François (BE), (e.) Twin Gabriel (DE),  
Hans Hemmert (DE); Christian Nagel:  
Hans-Jörg Mayer (DE); neuergierig-  
schneider: Michel Majerus (LU), Jorge  
Pardo (CU), Tobias Rehberger (DE), Rirk  
ritiravanija (TH/US); Schipper & Krome-  
me: Carsten Höller (DE); Barbara Weiss:  
Annette Begerow (DE), Maria Eichhorn  
(DE), Christine und Irene Hohenbüchler  
(AT); Wohnmaschine: Thorsten Gold-

berg (DE), Anton Henning (DE), York  
der Knöfel (DE), Robert Lippok (DE), Flo-  
rian Merkel (DE), Maya Roos (CH), Joerg  
Waehner (DE) S. 038  
**21.7.–22.9. Pierre et Gilles**  
Pierre et Gilles (FR), K/P S. 354  
**10.10.–17.11. Die hydraulische Gesell-**  
**schaft** Ulrike Dornis (DE), K S. 304  
**30.11.–12.1.97 Fascis –**  
**Faschismus und Faszination**  
Fritz Heisterkamp (DE), Pia Lanzinger  
und Katherine Moonan (DE/GB), Ildar  
Nazzyrov (RU), Markus Schwander (CH),  
B/P S. 530  
**7.12.–5.1.97 The Pedestrian Project**  
Yvette Helin (US), B S. 358

## 1997

**11.1.–23.2. Europe in the Box**  
Elizabeth-Jane Grose (GB), Sally Gu-  
tierrez (ES), Kristof Klimek (PL), Henrik  
Schrat (DE), Rob van de Werth (NL), K  
**17.1.–23.2. Ein Mensch, der erdrückt**  
**wird** Johann Fischer, Johann Garber,  
Heinrich Reisenbauer, Oswald Tschirt-  
ner, August Walla (Haus der Künstler,  
Gugging, AT) S. 026  
**8.3.–20.4. füssE**  
Tatjana Bergelt (DE), K S. 362  
**3.5.–15.6. Suite Barcelona** Akané Asa-  
oka, Joan Cruspinaer, Xavier Déu, Ma-  
nolo Gómez, Toni Moranta, Vanessa Pey  
(ES), Elmar Thome (DE) S. 044  
**29.6.–22.8. SPLASH!** Nedko Solakov  
(BG), Pierrick Sorin (FR), Gillian Wearing  
(GB), Stefanie Klekamp, Michael Böhler,  
Franz Höfner, Harry Sachs (DE), P/CD-  
ROM S. 050  
**30.8.–12.10. Willkommen im**  
**Preluftinhalatorium**  
Yvonne Kuschel & BECK (DE), 3x P S. 366  
**8.10.–1.11. Bewegte Bilder** Thomas  
Sander, Andreas Sachsenmaier (DE);  
Korspischer, Weimar, B S. 434  
**25.10.–7.12. Droog Design**  
Ed Annik, Gijs Bakker, Arian Brekvelde,  
Roland Buschmann, Martijn Franssen,  
Roddy Braumans, Paul Hessels, Martijn  
Hoogenigjeld, Peter Hopman, Richard  
Hutten, Dijke de Jong, Hella Jongeris-  
us, Jan Konings und Jurgen Bey, Erik Jan  
Kwakkel, Andreas Möller, Oval, Aukje

Peters, Tejo Remy, Peter van der Jagt,  
Dick van Hoff, Arnout Visser, Marcel  
Wanders (NL) S. 056  
**14.12.–25.1.98 Der rettende Engel**  
Claus Bach, Liz Bachhuber, Peter Bauer,  
BECK, Tatjana Bergelt, Alvar Beyer, Ma-  
rienne Buttstädt, Markus Daum, Conny  
Dietrich, Udo Dietrich, Ulrike Dornis, Dr.  
Pesta Sisters, Tom Fecht, Harald Frack-  
mann, Michael Geysersbach, Moritz Götz-  
e, Stefan Höller, Bettina Hoffmann,  
Alfons Holtgreve, Gabi Hultsch, Bodo  
Korsig, Martin Krönert, Yvonne Kuschel,  
Robert und Ronald Lippok, Andreas  
Löschner Gornau, Christa Lorenz, Peter  
«Auge» Lorenz, David Mannstern, Bet-  
tina Munk, Lutz Nissing (Buchdruckere-  
rei), Thomas Nicolai, Ralf-Rainer Oden-  
wald, Ullrich Panndorf, Brigitte Raabe,  
Torsten Schlüter, Henrik Schrat, Bettina  
Schünemann, Daniel Schürer, Christo-  
pher H. Simpson, Hermann Stamm, El-  
mar Thome, Joerg Waehner, Jean-Ma-  
rie Weber, Carsten Weitzmann, Herbert  
Wentscher, Jan Wenzel, Sabine Wewer,  
Sati Zech (DE), Inguna Aare (LV), Akadé-  
Asaoka (ES), Alberto Barbieri (IT), Rody  
Bell (NO), Ulrich Bruppacher (CH),  
Franco Cilia (IT), Joan Cruspinaer (ES),  
Amanda Dunsmore (IE), Paul Eachus  
(GB), Ása Elzén (SE), Renato Galbusera  
(IT), Manolo Gómez (ES), Gary Good-  
man (GB), Elizabeth-Jane Grose (GB),  
Sally Gutierrez (ES), Richard Konvička  
(CZ), Johanna Kovács (HU), Lorenzo  
Mazza (IT), Toni Moranta (ES), Ildar Na-  
zyrov (RU), Walter Peter (CH), Vanessa  
Pey (ES), Monica Ross (GB), Pete Smith-  
son (GB), Nedko Solakov (BG), Fotini  
Stefanidi (GR), Anne Tallentire (GB), Os-  
wald Tschirtner (AT), Rob van de Werth  
(NL) S. 062

## 1998

**7.2.–22.3. Kopf an Kopf –**  
**Head to Head – Tête-à-Tête**  
Amanda Dunsmore (IE), Ása Elzén (SE),  
Stefan Höller (DE), B/P S. 534  
**7.3.–19.4. Broadview 5.1**  
Broadview Collective (Toronto): Ali-  
son Bindner, J. Lynn Campbell, Nobuo  
Kubota, David McClymont, Yvonne

Singer, Ian Smith Rubenzahl, W. Mark  
Sutherland, Francesca Vivenza (CA), Jür-  
gen O. Olbrich (DE), B S. 068  
**3.4.–26.4. Das A9-Projekt – 77.1 km**  
**Thüringen** Peter Hochel, Henrik Schrat  
(DE), B/P  
**11.3.–16.5. Tritt gefasst – Paso a Paso**  
Claus Bach, Bodo Korsig (DE), Galeria  
Metropolitana de Barcelona S. 436  
**1.5.–14.6. Stadtrundfahrt**  
Claus Bach (DE), Naomi Tereza Salmon  
(IL/DE), 2x L S. 280  
**9.6.–21.6. LOMographie?** Teilnehmer  
Lomographie-Workshop Weimar  
**27.6.–16.8. mächtig gewaltig**  
Joël Bartolomé (FR), Cheryl Donegan  
(US), Johan Grimontprez (BE), Tony  
Oursler (US), V S. 074  
**28.8.–11.10. Erfahrungsaustausch**  
Peter Bauer (DE), K S. 312  
**7.10.–12.10. Schon mal gelebt?**  
Galerie Just (DE)  
**16.10.–6.12. Mütter, ihr habt's ja so**  
**gewollt** Gertraud Arndt (DE); Ste-  
fan Banz (CH), Christoph Draeger (CH),  
Nicole Henning (CH), Alexander Obret-  
nov (BG), Markus Schwander (CH), Ana-  
tolij Shuravlev (RU), Galerie EIGEN+ART  
(DE); Ákos Birkás (HU), Nina Fischer &  
Maroon (E), Jörg Herold (DE), Uwe  
Kowski (DE), Maix Mayer (DE),  
Annelies Štrba (CH) S. 080  
**7.11.–29.11. In stiller Begeisterung**  
**das Schauspiel des**  
**Springbrunnens betrachtend**  
Christian Schorr (DE)  
**19.12.–24.1.99 obsession –**  
**procession** Reinhard Franz (DE)  
**20.12.–72.99 The Group 1965 –**  
**The Voices from Tokyo**  
Makoto Aida, Parco Kinoshita, Hiroyuki  
Matsukage, Oscar Satio Oiwa, Tsuyoshi  
Ozawa, Masamichi Tosa (JP), B/P S. 086

## 1999

**1.1.–31.12. Der Goethe-Ruheraum**  
Jenny Weib, Idee: Helga und Cornel  
Wachter (DE)  
**22.1.–72. ACC – Der neue Raum**  
Studierende der Bauhaus-Universi-  
tät Weimar: Katja Albrecht, Johan-  
nes Beeh, Yvonne Dauz, Doreen Ebert,

Christopher Gerhard, Uta Kleffling, Michael Meier, Bettina Pauke, Stefan Paulisch, Jutta Roßgötter, Nils Schülke, Anne-Susanne Schmidt (DE), P 19.2–21.3. **Asian Sleaze** Dimitrios Antonitis (GR)  
**20.2–4.4. Gemeinschaft – Gesellschaft** Bettina Allamoda (DE), Esra Ersen (TR), Apolonia Süsterstät (S), B/V S. 538  
**9.4.–25. Kiki a Paja** Michal Cihlár (CZ), K  
**17.4.–6.6. Europe in the Box** Boris Achour (FR), Rui Calçada Bastos (PT), Marianne Buttstädt (DE), Elena Carreño (ES), Ulrike Flaig (DE), Michael Fullerton (GB), Philip Huyhne (BE), Frans Jacobi (DK), Sandra Johnston (IE), Arjen Lancel (NL), Malin Lubell (SE), Aroldo Marinai (IT), Dany Primm (LU), Alexandros Psychoulis (GR), Yiorgos Tsakiris (GR), K S. 092

**75.–30.5. Focus Trier** Ruet Blees Luxemburg (GB) und Byrd Williams (US)  
**5.6.–13.6. Das Kunsturmaß** Georg J. Brandt (GR), AG Kurt Grünlich, Herrmann Focke, Kerstin Janusch / Maria Vill, Georg Janthur, KLARA\* und Herr Hassleröder, Anna Kling und Thomas Poetzi, Andreas Müller, Cordula Nitschke, Joachim B. Schulze, Charlotte Sehmisch, Ariane Spanier, Wolf Wagner (DE)  
**19.6.–15.8. Eine italienische Reise – Weimar Rom Neapel** Nicola de Maria, Eliseo Mattiacci, Mimmo Paladino (IT), Raimund Kummer, Eva-Maria Schön, Janaina Tschäpe (DE), K S. 098

**10.7.–22.8. The Return of the Weimarer** William Wegman (US), S. 348  
**27.8.–26.9. GRAU®** PROTOPLAST (CH), K S. 368  
**28.8.–26.9. Schatten & Esel** UnterbezirksDada: Elmar de Saint Schmitt und Cornel Wacker (DE), P S. 372  
**8.10.–28.11. Die Invasion der siebenhätigen Königin** Klaus Bach, Tatjana Bergelt, Roland Bergärer, Micha Brendel, Mariane Buttstädt, Gerhild Ebel, Harald-Reiner Gratz, Wolfgang Harth, Peter Heckwolf, Iris-Maria Hoppe, Uta Hünninger, Anja Ibsch, Birger Jesch alias Bert Tuch, René Kusche, Gunther Lertz, Peter & Auge Lorenz, David Mannstein,

Martine Metzling-Peyre, Annette Munk, Nänzli, Christina Paetsch und Stefan Fahnrländer, Alma Rink, Katrin Rothe, Walter Sachs, Sabine Sauermilch, Trebor Scholz, Joachim B. Schulze, Bettina Schümenann, Daniel Schürer, Katja Schütt, Gesine Storck, Maria Vill / Kerstin Hanisch / Steffen Mittelsdorf, Anna Wenckemeier, Runhild Wirth und Tim Sonnenschein, Egon Zipml (DE), Naomi Tereza Salmon (IL/DE) S. 438  
**8.10.–28.11. Die Invasion der siebenhätigen Königin** Kunsthaus Erfurt S. 438

**9.10.–28.11. wir waren die neue horde** Bodo Korsig (DE), S. 284  
**10.12.–30.1.2000 the stockholm connection** attitudes (CH): Raphaël Boccanfuso (FR), Mauricio Dias (BR) und Walter Riedweg (CH), Christoph Draeger (CH), Eric Hattan (CH), Koka Ramishvili (GE), Elizabeth Saveri (US), Galerija Škuc (SI): Jože Barš (SI), Bojan Gorenc (SI), Maja Licul (SI), Hajnal Németh (HU), Goran Petercol (HR), Nebojša Šerić-Soba (BA), Nika Špan (SI), K S. 102  
**11.12.–16.1.2000 Das Lächeln der Forsythie** Matthias Gettel, Michael Geysersbach (DE), K S. 376

**2000**  
**18.1.–22.2.2000**  
Bettina Blümen, Dunja Funke (DE), P 4.2.–8.2. **Flurstück 8** Sibylle Mania (DE)  
**12.2.–2.4. Landscape** Mat Collishaw, Keith Coventry, Tacita Dean, Willie Doherty, Peter Doig, Siobhán Hapaska, Tania Kovats, Rachel Lowe, Rut Biese Luxemburg, Chad McCail, Mariele Neudecker, Paul Noble, Julian Opie, Michael Raedecker, David Rayson, David Shrigley, Ross Sinclair, Bob and Roberta Smith, Wolfgang Tillmans, Paul Winstanley (GB), K S. 108  
**15.4.–4.6. hautnah** Dimitrios Antonitis (GR), Monika Dutta (GB), Sophia Kosmaoglou (GR), B S. 542  
**14.4.–4.6. Der Lustschuber** Juliane Baumann, Kirstin Becker, Yvonne Behnke, Friederike von Bistrum, Matthias Fischer, Nadine Fröbe, Kathrin Göritz,

Antje Hübsch, Karl Köhler, Fabian Küchler, Fabiane Lange, Oliver Leichsenring, Ralf Leyendecker, Ulrike Mothes, Dirk Peuker, Timo Pitkämä, Benjamin Tafel (DE)  
**16.6.–20.6. Alles nicht so Schlumpf – La Pasión de los Pitufos** Jorge Villalba (DE/ES)  
**29.6.–27.8. Our Chinese Friends** Ai Weiwei, Chang Xugong, Chen Shaioxiong, Lu Hao, Ma Liuming, Qiu Shihua, Wang Jin, Xie Nanxing, Xu Tan, Yang Shaobin, Yin Xiuzhen, Yue Minjun, Zhang Xin, Zhou Tiehai, Zhuang Hui (CN), Ying-Bo (Ingeborg Lüscher, CH), K/P S. 114  
**9.9.–29.10. Mata-Nataraya.**

**Hippies, Hindus, Hahnenkämpfe** Torsten Schlüter (DE), K S. 290  
**11.11.–31.12. Jahrgang fünfundschiezig – alterserscheinungen?** Renée Ridgway (US/NL), Naomi Tereza Salmon (IL/DE), Friedrich Spahr (DE), Beate Terflöth (DE), Rirkrit Tiravanija (TH/US), Young Hay (HK), K S. 120  
**15.9.–28.10. Räume** Ralf-Rainer Odenwald (DE) S. 320  
**24.9.–11.9. Für Schulen – Berufsschulen im Gesundheitswesen** Studierende des Lehrstuhls für Entwerfen und Gebäudelehre der Bauhaus-Universität Weimar  
**13.10.–4.11. Szenen der Vergangenheit** Katja Bode, Annela Delakowitz, Timo Eger, Juliane Fuchs, Sibylle Gottschall, Mia Hehn, Jeanine Klatte, Marcel Köhler, Michael Maier, Annika Nestler, Marc Olff (DE)  
**29.10.–4.11. Hören ist sehen** Projekt von Gue Schmidt (AT) mit 80 internationalen Künstlern, K  
**10.11.–1.9.12. FS** Ralf Chille, Kristina Eschler, Gruppe chimere, Georg Hänsdieck, Matthias Hohm (DE)  
**10.11.–30.12. so wahr wie alles war** war Trebor Scholz (DE/US) S. 382  
**3.12.–16.12. alles was Kunst ist** Ausstellung zur Auktion

**2001**  
**20.1.–25.2. nothing in common** Walter Bergmoser, Juliane Stiegle (DE) S. 380  
**2.3.–29.4. Herzblut – Schriftbild** Yelda Camçı-Köhler (DE/TR), Ian Joyce (IE), Renée Ridgway (US/NL), B S. 546  
**4.4.–22.4. Islerschalen** Heinz Isler (CH)  
**6.4.–15.4. filtern** Tricia Flanagan (AU)  
**6.4.–15.4. TATORT – BILDER** Monika Bayerl (DE)  
**27.4.–27.5. Schriftwelten** Studierende d. Fakultäten Gestaltung u. Medien der Bauhaus-Universität Weimar, Leitung: Oliver Fahle, Christian Upmeyer (DE)  
**2.5.–5.5. espresso art now in italy.** Buchpräsentation, K  
**12.5.–24.6. BACH 2000** Claus Bach (DE), L S. 280  
**2.6.–10.6. Was Sie schon immer über Kunst wissen wollten...** Steffen Groß, Dörte Kelm, Kirstin Knorr, Verena Kyselka, Anja Mai, Steffen Mittelsdorf,

Anthony Rumbach, Anna Schimkat, Maria Vill, Daniel Windsch (DE)  
**16.6.–24.6. Die Multiboyos** Anna Franke, Esther Glück, Anna Kling, Anemone Schicker (DE)  
**30.6.–8.7. Jenseits der Projekte** Tine Drefahl, Kirstin Eichenberg, Veronika Friebe, Steffen Groß, Nora Hahn, Katrin Heesch, Andrea Hillmann, Wolfram Höhne, Iris Hoppe, Kerrin Klingler (DE), Jorge Villalba (DE/ES)  
**15.7.–2.9. orientale 1 – Recherchen Expeditionen Handlungsreisen** Nicolai Angelov (BG/DE), Herrmann Burchardt (DE), Ayse Erkmen (TR), Enriquer Fontanilles/Tadeus Pfeifer (CH), Gunda Förster (DE), Rainer Ganahl (AT), Norbert W. Hinterberger (AT), Candida Höfer (DE), Donatella Landi (IT), Susanne Lorenz/Sven Kalden (DE), Manfred Pernice (DE), Friedrich Spahr (DE), Beate Terflöth (DE), Rirkrit Tiravanija (TH/US), Young Hay (HK), K S. 120

**15.9.–28.10. Räume** Ralf-Rainer Odenwald (DE) S. 320  
**24.9.–11.9. Für Schulen – Berufsschulen im Gesundheitswesen** Studierende des Lehrstuhls für Entwerfen und Gebäudelehre der Bauhaus-Universität Weimar  
**13.10.–4.11. Szenen der Vergangenheit** Katja Bode, Annela Delakowitz, Timo Eger, Juliane Fuchs, Sibylle Gottschall, Mia Hehn, Jeanine Klatte, Marcel Köhler, Michael Maier, Annika Nestler, Marc Olff (DE)  
**29.10.–4.11. Hören ist sehen** Projekt von Gue Schmidt (AT) mit 80 internationalen Künstlern, K  
**10.11.–1.9.12. FS** Ralf Chille, Kristina Eschler, Gruppe chimere, Georg Hänsdieck, Matthias Hohm (DE)  
**10.11.–30.12. so wahr wie alles war** war Trebor Scholz (DE/US) S. 382  
**3.12.–16.12. alles was Kunst ist** Ausstellung zur Auktion

**2002**  
**11.2.–17.2. Flotsam und Jetsam.** Ballast und Treibgut. Lit Buchhuber, Stefan Baumberger, Mario Bierende, Daniel Guischard u. Kero Kollwitz, Peter

Heckwolf, Claudia Herbst, Katharina Hohmann, Andrea Huhndorf, Martin Kuban, René Kusche, Marc-Oliver Lau, Christoph Liebrich, Nadia Marcin, Stefan Mittelsdorf, Marko Neumeister, Frank Petschull, Tamara Pitzer, Sophia Rasch, Georg Riedel, Felix Ruffert, Anthony Rumbach, Alexander Voigt, Leonie Heesch, Andrea Hillmann, Wolfram Höhne, Iris Hoppe, Kerrin Klingler (DE), Jorge Villalba (DE/ES)  
**15.7.–2.9. orientale 1 – Recherchen Expeditionen Handlungsreisen** Nicolai Angelov (BG/DE), Herrmann Burchardt (DE), Ayse Erkmen (TR), Enriquer Fontanilles/Tadeus Pfeifer (CH), Gunda Förster (DE), Rainer Ganahl (AT), Norbert W. Hinterberger (AT), Candida Höfer (DE), Donatella Landi (IT), Susanne Lorenz/Sven Kalden (DE), Manfred Pernice (DE), Friedrich Spahr (DE), Beate Terflöth (DE), Rirkrit Tiravanija (TH/US), Young Hay (HK), K S. 120

**15.9.–28.10. Räume** Ralf-Rainer Odenwald (DE) S. 320  
**24.9.–11.9. Für Schulen – Berufsschulen im Gesundheitswesen** Studierende des Lehrstuhls für Entwerfen und Gebäudelehre der Bauhaus-Universität Weimar  
**13.10.–4.11. Szenen der Vergangenheit** Katja Bode, Annela Delakowitz, Timo Eger, Juliane Fuchs, Sibylle Gottschall, Mia Hehn, Jeanine Klatte, Marcel Köhler, Michael Maier, Annika Nestler, Marc Olff (DE)  
**29.10.–4.11. Hören ist sehen** Projekt von Gue Schmidt (AT) mit 80 internationalen Künstlern, K  
**10.11.–1.9.12. FS** Ralf Chille, Kristina Eschler, Gruppe chimere, Georg Hänsdieck, Matthias Hohm (DE)  
**10.11.–30.12. so wahr wie alles war** war Trebor Scholz (DE/US) S. 382  
**3.12.–16.12. alles was Kunst ist** Ausstellung zur Auktion

**2002**  
**11.2.–17.2. Flotsam und Jetsam.** Ballast und Treibgut. Lit Buchhuber, Stefan Baumberger, Mario Bierende, Daniel Guischard u. Kero Kollwitz, Peter

Heckwolf, Claudia Herbst, Katharina Hohmann, Andrea Huhndorf, Martin Kuban, René Kusche, Marc-Oliver Lau, Christoph Liebrich, Nadia Marcin, Stefan Mittelsdorf, Marko Neumeister, Frank Petschull, Tamara Pitzer, Sophia Rasch, Georg Riedel, Felix Ruffert, Anthony Rumbach, Alexander Voigt, Leonie Heesch, Andrea Hillmann, Wolfram Höhne, Iris Hoppe, Kerrin Klingler (DE), Jorge Villalba (DE/ES)  
**15.7.–2.9. orientale 1 – Recherchen Expeditionen Handlungsreisen** Nicolai Angelov (BG/DE), Herrmann Burchardt (DE), Ayse Erkmen (TR), Enriquer Fontanilles/Tadeus Pfeifer (CH), Gunda Förster (DE), Rainer Ganahl (AT), Norbert W. Hinterberger (AT), Candida Höfer (DE), Donatella Landi (IT), Susanne Lorenz/Sven Kalden (DE), Manfred Pernice (DE), Friedrich Spahr (DE), Beate Terflöth (DE), Rirkrit Tiravanija (TH/US), Young Hay (HK), K S. 120

**15.9.–28.10. Räume** Ralf-Rainer Odenwald (DE) S. 320  
**24.9.–11.9. Für Schulen – Berufsschulen im Gesundheitswesen** Studierende des Lehrstuhls für Entwerfen und Gebäudelehre der Bauhaus-Universität Weimar  
**13.10.–4.11. Szenen der Vergangenheit** Katja Bode, Annela Delakowitz, Timo Eger, Juliane Fuchs, Sibylle Gottschall, Mia Hehn, Jeanine Klatte, Marcel Köhler, Michael Maier, Annika Nestler, Marc Olff (DE)  
**29.10.–4.11. Hören ist sehen** Projekt von Gue Schmidt (AT) mit 80 internationalen Künstlern, K  
**10.11.–1.9.12. FS** Ralf Chille, Kristina Eschler, Gruppe chimere, Georg Hänsdieck, Matthias Hohm (DE)  
**10.11.–30.12. so wahr wie alles war** war Trebor Scholz (DE/US) S. 382  
**3.12.–16.12. alles was Kunst ist** Ausstellung zur Auktion

**2002**  
**11.2.–17.2. Flotsam und Jetsam.** Ballast und Treibgut. Lit Buchhuber, Stefan Baumberger, Mario Bierende, Daniel Guischard u. Kero Kollwitz, Peter

Naomi Tereza Salmon (IL/DE), Antje Schiffers (DE), Julia Sorokina (RU), Alexander Ugay (KZ), Elena Vorobyeva und Victor Vorobyev (KZ), Zadarnovsky Brothers (KZ), K S. 132  
**21.9.–31.1. Architecture of Mind – Transfer** Ulrike Dornis, Jens Hanke (DE), K S. 304  
**16.11.–5.10.3. Erst die Arbeit...** AG Arbeitsgeist: Henrik Schirmer und REINIGUNGSGESELLSCHAFT u.a. (DE), P S. 390

**2003**  
**18.1.–23.2. kulisse weimar – Kunst aus Berlin in und um Weimar** Liu Anping, Olivia Berckemeyer, Tatjana Doll, Tine Furler, Michael Kalki, Erwin Kneihl, Oliver Lanz, LEC Liebschütz, René Lück, Janine Rostron, Holger Schulze, Suse Weber, Gast: Christine Würmell (DE) S. 138  
**30.1.–5.2. Europa Videokunst – Videokunst und Videokunstertage** Marco Gastini, Fabrizio Plessi, Arrigo Lora Totino, Franco Vaccari (IT), Ulrike Rosenbach, Horst Sakulowski (DE), Mira Bernabeu (ES) u.a.  
**7.3.–27.4. überMENSCHEN – Zur Zukunft des Humanen** Aes+P (RU), Biljana Djurdjevic (YU), Beate Emsbach (DE), Jesús Galdón (ES), Oona Hyland (DE/GB), Sarah Lewtas (IE), Giovanni Manfredini (IT), Bjørn Melhus (NO/DE), Alexandros Psychoulis (GR), Anne-Britt Rage (NO), Silke Rehberg (DE), Erik Schmidt (DE), Mäns Wränge (SE), 2 x K S. 554  
**11.5.–8.6. überMENSCHEN – The Future of the Human** Chiesa di San Paolo und D406 Galleria d'Arte Contemporanea, Modena; Paggeria del Palazzo Ducale, Sassuolo S. 554  
**28.4.–1.5. umkucken** Bernhard Kucken (DE)  
**9.5.–7.7. Happy Valley** Almut Rink (DE), Gäste: Regula Dettwiler (CH), Christof Schlegel (AT) S. 394  
**26.7.–12.10. Get Rid of Yourself** 16Beaver Group, Bernadette Corporation, Matthew Buckingham, Cibility Magazine, eteam, New York City

**2003**  
**18.1.–23.2. kulisse weimar – Kunst aus Berlin in und um Weimar** Liu Anping, Olivia Berckemeyer, Tatjana Doll, Tine Furler, Michael Kalki, Erwin Kneihl, Oliver Lanz, LEC Liebschütz, René Lück, Janine Rostron, Holger Schulze, Suse Weber, Gast: Christine Würmell (DE) S. 138  
**30.1.–5.2. Europa Videokunst – Videokunst und Videokunstertage** Marco Gastini, Fabrizio Plessi, Arrigo Lora Totino, Franco Vaccari (IT), Ulrike Rosenbach, Horst Sakulowski (DE), Mira Bernabeu (ES) u.a.  
**7.3.–27.4. überMENSCHEN – Zur Zukunft des Humanen** Aes+P (RU), Biljana Djurdjevic (YU), Beate Emsbach (DE), Jesús Galdón (ES), Oona Hyland (DE/GB), Sarah Lewtas (IE), Giovanni Manfredini (IT), Bjørn Melhus (NO/DE), Alexandros Psychoulis (GR), Anne-Britt Rage (NO), Silke Rehberg (DE), Erik Schmidt (DE), Mäns Wränge (SE), 2 x K S. 554  
**11.5.–8.6. überMENSCHEN – The Future of the Human** Chiesa di San Paolo und D406 Galleria d'Arte Contemporanea, Modena; Paggeria del Palazzo Ducale, Sassuolo S. 554  
**28.4.–1.5. umkucken** Bernhard Kucken (DE)  
**9.5.–7.7. Happy Valley** Almut Rink (DE), Gäste: Regula Dettwiler (CH), Christof Schlegel (AT) S. 394  
**26.7.–12.10. Get Rid of Yourself** 16Beaver Group, Bernadette Corporation, Matthew Buckingham, Cibility Magazine, eteam, New York City

Surveillance Camera Players, Picture Projects & The 360degrees Team, Michael Rakowitz, Anne-Marie Schleiener/Brody Condon/retroyou u.a., Temporary Services (US), S. 144  
**2.8.–23.11. Get Rid of Yourself** HALLE 14, Leipzig, Z. S. 446  
**31.10.–31.12. Geist ist Geil** Cornél Wachter (DE), S. 372  
**6.12.–29.2.04 Get Rid of Yourself** lothringer13, München, F/P S. 446

**2004**  
**24.1.–14.3. Annäherungen an das Glück** Tina Bara (DE) u. Alba d'Urbano (IT), Jason Karaindros (GR), Hyon-Soo Kim (KR), Cary Leibowitz (US), M+M (DE)/Frances Scholz (US), Piroti Nathan (PL), Monica Studer und Christoph van den Berg (CH), Rob Wynne (US), Gerhard Blum, Heike Döschler, Jakob Gautel, Ottmar Hörli, Christian Jankowski, Kalam, Berit Klasing, Annalies Klophaus, Volrad Kutscher, Thomas Lehner, Elke Marhöfer, Olaf Nicolai, Anny und Sibel Öztürk, Corina Schmidt, Thomas Thiele, Timm Ulrichs, Matthias Wähler, Susanne Weirich, Stefan Wischniewski, Carl Emanuel Wolff (DE) S. 150  
**27.3.–2.5. herkunft niemanders** Yvonne Buchheim, Gabriel Machamer, Stephan Weitzel (DE), B S. 560  
**1.5.–20.11. Schichtwechsel** Empfangshalle, Beate Engl, Philipp Fritzsche, Matthias Seifert (DE); HALLE 14, Leipzig, Z. S. 450  
**15.5.–20.6. Überreichweiten – Über die Wahrnehmung der DDR in der Kunst** Amanda Dunsmore (IE), Jean-Luc Godard (FR), Shelly Silver (US), Bettina Allamoda, Peter Bauer, Laurenz Berges, Nina Fischer & Maroan el Sani, Katharina Hohmann/Stefan Dornbusch, Birger Jesch, Peter Kees, Herwig Kipping (AG), Anne König/Axel Doßmann/Jan Wenzel, Wiebke Loeper, Cornelius Mangold, David Mannstein, Maix Mayer, Peggy Meinfelder, Marcel Opik, Felix Ruffert, Pavel Schnabel, Projekt Erfahrungsaustausch: Katja Heseler/Anja Hoppe, Jens Rudolph, Sibylle Windsch/Nicole Wolf (DE), Gundula Ulonska/

**2004**  
**24.1.–14.3. Annäherungen an das Glück** Tina Bara (DE) u. Alba d'Urbano (IT), Jason Karaindros (GR), Hyon-Soo Kim (KR), Cary Leibowitz (US), M+M (DE)/Frances Scholz (US), Piroti Nathan (PL), Monica Studer und Christoph van den Berg (CH), Rob Wynne (US), Gerhard Blum, Heike Döschler, Jakob Gautel, Ottmar Hörli, Christian Jankowski, Kalam, Berit Klasing, Annalies Klophaus, Volrad Kutscher, Thomas Lehner, Elke Marhöfer, Olaf Nicolai, Anny und Sibel Öztürk, Corina Schmidt, Thomas Thiele, Timm Ulrichs, Matthias Wähler, Susanne Weirich, Stefan Wischniewski, Carl Emanuel Wolff (DE) S. 150  
**27.3.–2.5. herkunft niemanders** Yvonne Buchheim, Gabriel Machamer, Stephan Weitzel (DE), B S. 560  
**1.5.–20.11. Schichtwechsel** Empfangshalle, Beate Engl, Philipp Fritzsche, Matthias Seifert (DE); HALLE 14, Leipzig, Z. S. 450  
**15.5.–20.6. Überreichweiten – Über die Wahrnehmung der DDR in der Kunst** Amanda Dunsmore (IE), Jean-Luc Godard (FR), Shelly Silver (US), Bettina Allamoda, Peter Bauer, Laurenz Berges, Nina Fischer & Maroan el Sani, Katharina Hohmann/Stefan Dornbusch, Birger Jesch, Peter Kees, Herwig Kipping (AG), Anne König/Axel Doßmann/Jan Wenzel, Wiebke Loeper, Cornelius Mangold, David Mannstein, Maix Mayer, Peggy Meinfelder, Marcel Opik, Felix Ruffert, Pavel Schnabel, Projekt Erfahrungsaustausch: Katja Heseler/Anja Hoppe, Jens Rudolph, Sibylle Windsch/Nicole Wolf (DE), Gundula Ulonska/

Ursula Meyer (DE/CH) S. 156  
**22.5.–1.8. Xtreme Houses** AllesWirdGut (AT), Allmann – Sattler – Wappner (DE), Atelier van Lieshout (NL), Winfried Baumann (DE), Robert Bruno (US), Stefan Eberstadt (DE), FAT / Fashion Architecture Taste (GB), Sean Godsell (AU), Hai Merlin Studio für Architektur (DE), Michael Hönes (ZA), Jones, Partners: Architecture (US), L21 (DE), Maix Mayer (DE), N55 (DK), Gregor Passens (DE), Valeska Peschke (DE), Po. D. (FR), Marjetica Potrč (SI), Michael Rakowitz (US), Room Interior Products (US), Michael Sallstorfer (DE), Oscar Tuzon (US), Temporary Services with Dave Whitman (US); lothringer13, München (Kooperation HALLE 14) K / P S. 462  
**18.6.–24.7. Beautiful Days** Cornél Wachter (DE); Straßbahn-doppel, Weimar S. 372  
**10.7.–26.9. Autonom ist noch nicht einmal der Mond** ARTIT, Arts Initiative Tokyo (AIT), Command'N, Clean Brothers, Hiroshi Fuji, Makoto Ishiwata, P3 Art and Environment, TANY, Noboru Tsubaki, Video Act!, Video Art Center Tokyo (VCTokyo), Kenji Yanobe (JP), Peter Bellars (DE), REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE), K S. 162

**5.9.–20.11. Xtreme Houses** HALLE 14, Leipzig, Z. S. 462  
**16.10.–28.11. Schreien der Mäuse** Benjamin Bergmann (DE) S. 398  
**11.12.–30.01.05 Laciniaecorpus / Die Akte** Weimar Janaina Tschäpe (BR/DE) und Vik Muniz (BR) S. 402

**2005**  
**12.2.–3.4. Take care** Sylvie Boisseau (FR) & Frank Westermeyer (DE), P S. 408  
**17.2.–24.3. Überreichweiten – Über die Wahrnehmung der DDR in der Kunst** Amanda Dunsmore (IE), Jean-Luc Godard (FR), Shelly Silver (US), David Adam, Bettina Allamoda/Andrea Gabisch/Ana Jepsen-Föge/Annette Muus/Eve Randal, Peter Bauer, Nina Fischer & Maroan el Sani, Katharina Hohmann/Stefan Dornbusch, Peter Kees, Anne König/Axel Doßmann/Jan Wenzel, L21, Wiebke Loeper, Cornelius

Mangold, Maix Mayer, Peggy Meinfelder, Michaela Melán, Marcel Ophüls, Jens Rudolph, Felix Ruffert, Pavel Schnabel, Suse Weber, Sibylle Windisch/Nicole Wolfe (DE); Motorenhalde Dresden **S. 454**

**23.4–5.6. Die Ironie ist tot. Es lebe die Ironie!** Kristina Leko (HR), Tea Mäkipää (FI), Martin Saastre (UY), **P. S. 564**  
**30.4.–1.10. Passion des Sammelns**: Sammlung Reinking, Sammlung Ferkel: Nir Alon (IL), Hermine Anthoine (FR), Björn Melhus (NO/DE), Christian Boltanski (FR), Rodney Graham (CA), Toshiya Kobayashi (JP), Tea Mäkipää (FI), Alexander Galgahdzharov (KZ), Rémy Markowitsch (CH), Mathieu Mercier (FR), Jill Miller (US), Jan Smeykal (CZ), Dimitris Tzamouranis (GR/DE), Anna Vuorenmaa (FI), Nevin Alagand, John van Bergen, Benjamin Bergmann, Rolf Bergmeier, Matthias Berthold, Ulla von Brandenburg, Baldur Burwitz, Cafe Helga, DAIM (Markus Reisser), Anna Degenkolb, Madeleine Dietz, Martin Eder (Richard Ruin), Beate Engl, Johannes Esper, Tom Früchtl, Till Gerhard, Till F. E. Haupt, Jan Holtmann, KAESBERG, Wulf Kirschner, Henning Kles, Vollrad Kutschner, Daniel Man, Wilhelm Mundt, Olaf Nicolai, Markus Pfetz, Stefan Panhans, Pius Portmann, Alexander Raymond, Michael Schmechel, Rainer Splitz, STO-HEAD (Christoph Hässler), TASEK (Gerit Peters), Sonja Vordermaier, Johannes Wald, Heiko Zehrmann, Sebastian Zarius (DE); HALLE 14, Leipzig, **Z. S. 468**  
**18.6.–7.8. Ich war Künstler**

Azim Akvian, Nicole Degenhardt/Franziska Lamprecht, Jan Gericke/Martin Kleppe, Steffen Groß, Susann Hempel, Ulrike Heydenreich, Philipp Hirsch, Franz Höfner/Harry Sachs, Franziska und Sophia Hoffmann, Kristoffer Keudel, Stefanie Klekamp, Mirko Kubein, Anja Mai, Till Rickert, Salon K. (Juliane Wedell, Marco del Pra' u.a.), Tim Schober/Michael Böhrer, Annkatrin Schreiber, Robert Seidel, Streaps (Johannes Mayr/Matthias Schnell/ Oliver Thuns/Justus Wunschik), Christian Sturm, Jan Thau, Maria Viall, Miriam Visaczi/Christine

Goppel, Alexander Voigt (DE) **S. 168**  
**25.6.–11.9. Autonom ist noch nicht einmal der MOD ARTIST**, Aris Inochi Tokyo (AT), Command'N, Clean Brothers, Hiroshi Fuji, Makoto Ishiwata, Yuka Oyama, P3 Art and Environment, TANY, Noboru Tsubaki, Video Act!, Video Art Center Tokyo (VCTokyo), Kenji Yanobe (JP), Peter Bellars (GB), REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE), Jenniffer Stratford (US); Iothringr 13, München, **P. S. 458**

**22.8.–9.10. polymorph pervers – Die Nachtseiten der Liebe** Almin, Dimitrios Antonitsis (GR), Franz von Bayros (HR), Tobias Bernstrup (SE), Günter Brus (AT), Will Cotton (US), Salvador Dalí (ES), Achille Devéria (FR), Raphael Dussan (CO), Valie Export/Peter Weibel (AT), Michel Fineken (AT), Sylvie Fleury (CH), Katrin Freisager (CH), Javier Gil (UY), Louis Igout (FR), Allen Jones (UK), Matthias van Maele (FR), André Masson (FR), Paul McCarthy (US), Pierre et Gilles (FR), Sandro Porcu (IT), Félicien Rops (BE), Karel Šmúněk (CZ), Tomi Ungerer (FR), Marcel Vértès (HU), Katharina Arndt, Joseph Breitenbach, Ernst Busch, Georg Oskar Erlar, Philipp Franck, Wilhelm von Gloeden, Eric Godal, Otto Greiner, August Hasemann, Walter Hellfenbein, Horst Janssen, Joachim John, Richard Klein, Susanne Klein, Walther Klamm, Max Kleppitz, Katharina Krainichfeld, Martina Kügler, Ina Lambert, Max Liebermann, Hans Meid, Stefan Panhans, Martin Erich Philipp, Guigelmo Plüschow, Steffen Schäffler, Otto Schoff, Reinhard Spranger, Gerhard Ulrich, Matthias Vorbeck (DE) **S. 174**

**24.10.–22.10.6 The Social Collector** Hiroshi Fuji (JP), Heinos Raritätenkabinett (DE), Lettisches Okkupationsmuseum (LV), Mediologische Vereinigung – Rudi Maier (DE), Helga und Hartmut Rasch (DE), The Museum of Jurassic Technology (US), Werkbundarchiv – Museum der Dinge (DE) **S. 180**

**2006**  
**4.2.–9.4. ANDERNORTS** Künstlervereinigung MAERZ, Christian Bartel, Gerhard Brandl, Siegfried A. Fruhauf, Chris-

toph Herndl, Gerhard Knogler, Ulrike Neumaier, Florian Neuner, Beate Rathmayr, Isa Riedl, Priska Riedl, Peter Sommerauer, Udo Wid (AT), **P. 22.4.–25.6. Die Kultur der Angst – The Culture of Fear** Kyoko Ebata (JP), Mandy Gehrt (DE), Oscar Tuazon (US) **S. 568**  
**29.4.–1.10. Die Kultur der Angst – The Culture of Fear AES+ (RU)**, Caroline Bachmann u. Stefan Bax (CH), Peter Bux (DE), Critical Art Ensemble (US), Luc Delahaye (FR), Christoph Draeger (CH), Kyoko Ebata (JP), Maria Friberg (SE), Mandy Gehrt (DE), Johan Gri-monprez (BE), Kiosk NGO (RS), Philipp Lachenmann (DE), Lucas Lenglet (NL), Yerbossyn Meldibekov (KZ), Trevor Paglen (US), Nino Sekhniashvili (GE), Austin Shull (US), Efrat Shvily (IL), Nedko Sokolov (BG), The Yes Men (US), Noboru Tsubaki (JP), Oscar Tuazon and Eli Hansen (US), Peter Wächtler (DE), Wang Jianwei (CN); HALLE 14, Leipzig, **Z. S. 474**  
**9.7.–17.9. Die Kunst erlöst uns von gar nichts** Javier Abreu (UY), Narda Alvarado (PE), Esteban Álvarez und Tamara Stuby (AR), Lourival Batista (BR), Marcelo Cidade (BR), Cine Falcatura (BR), Claudio Correa (CL), Máximo Corvalán (CL), Juan Manuel Echavaria (CO), Proyecto Venus (AR), Demian Schöpf (CL), Eduardo Sura (BR), Javier Téllez (VE), Ernesto Vila (UY) **S. 186**  
**15.10.–31.12. Die Kultur der Angst – The Culture of Fear AES+ (RU)**, Caroline Bachmann und Stefan Bax (CH), Peter Bux (DE), Critical Art Ensemble (US), Luc Delahaye (FR), Christoph Draeger (CH), Maria Friberg (SE), Johan Gri-monprez (BE), Kiosk NGO (RS), Philipp Lachenmann (DE), Lucas Lenglet (NL), Yerbossyn Meldibekov (KZ), Trevor Paglen (US), Nino Sekhniashvili (GE), Austin Shull (US), Efrat Shvily (IL), Nedko Sokolov (BG), The Yes Men (US), Noboru Tsubaki (JP), Peter Wächtler (DE), Wang Jianwei (CN) **S. 192**

**2007**  
**27.1.–18.3. PING-PONG** Birger Jesch und Jürgen O. Olbrich (DE), **V. S. 410**  
**24.2.–25.3. Germs of Deception**

Critical Art Ensemble (US); HALLE 14, Leipzig, **V. S. 480**  
**31.3.–27.5. Die Subversion des Stillstands** Lene Berg (NO), Claudia Hardi (CH), Patrick Ward (GB) **S. 572**  
**9.6.–12.8. AUSSEN VOR – ON THE OUTSIDE** Ulf Aminde (DE), Christoph Büchel (CH), The Da Zha Lan Project (CN), Peter Fend (US), Päivi Häkkinen (FI), Michael Hieslmair/Maruša Sagadin/Michael Zinganel (AT), Manoa Free University (AT), Guillaume Paoli (DE), Neriman Polat (TR), Oliver Ressler (AT), Cornel Wachter (DE), **P. S. 198**  
**9.6.–12.8. The Social Engine – Exploring Flexibility** REINIGUNGSGESELLSCHAFT (DE), Miklós Erhardt (HU), **K. 26.8.–28.10. Le Souvenir – Kult. Kitsch. Kunst.** Constantin Boym (US), Lucius Burkhardt (CH), Antonio Chichi (IT), Pina Delvaux (UL), Ulrika Erdes (CH), Corey Escoto (US), Sibylle Fecht (CH), Martina Florianis (NL), Aurélien Froment (FR), Jochem Hendricks (DE), Stefan Hunstein (DE), Iljo-Young Kang (KR), Ralfi Kaiser (IL), Katinka Kaskelne (NL), Nina Katchadourian (US), Burgi Kühnemann (DE), Anna Kwiatkowski (DE), Martha Laugs (BR), Ivan Moudov (BG), Giovanni Battista Piranesi (IT), Lisl Ponger (AT), Rayah Redlich (IL), Miriam Visaczi (DE), Vogt + Weizenegger (DE), Ulrich Wagner (DE), Carola Willbrand (DE) **S. 204**

**25.11.–20.1.08 THE BIG EASY: Relocating the Myth of the «West»** Zehra Ahmed (AU), Kader Attia (FR), Caroline Bachmann and Stefan Bax (CH), Peter Bux (DE), Critical Art Ensemble (US), Luc Delahaye (FR), Christoph Draeger (CH), Maria Friberg (SE), Johan Gri-monprez (BE), Kiosk NGO (RS), Philipp Lachenmann (DE), Lucas Lenglet (NL), Yerbossyn Meldibekov (KZ), Trevor Paglen (US), Nino Sekhniashvili (GE), Austin Shull (US), Efrat Shvily (IL), Nedko Sokolov (BG), The Yes Men (US), Noboru Tsubaki (JP), Peter Wächtler (DE), Wang Jianwei (CN) **S. 210**

**2008**  
**19.1.–16.3. SIZE MATTER?** Barking Dogs United (BDU), Renaude Zera Salomon (IL/DE), Nikos Arvanitis (GR) **S. 414**  
**17.2.–23.3. Die Subversion des Stillstands** Lene Berg (NO), Persijn Broersen und Margit Lukács (NL), Raymond Taudin Chabot (NL), David Claerbout

(BE), Claudia Hardi (CH), Jason Salavon (US), Minnette Vari (ZA), Patrick Ward (GB), HALLE 14, Leipzig, **P. S. 490**  
**28.3.–18.5. Die Subversion des Stillstands S. 490**  
**29.3.–18.5. Stammstich. Suchtrup. Gartenarbeit.** Yochai Avrahami (IL), Kristin Lucas (US), Xabier Salaberria (ES) **S. 576**  
**2.5.–28.9. Von der Unbestimmtheit – On Indefiniteness** Benjamin Bergmann (DE), Stefanie Bühler (DE), John Cage/David Tudor (US), Maartje Flervoet (NL), Pascal Gingras (CA), Marja Kanervo (FI), Maria Brigita Karantzi (GR), Nina Katchadourian (US), Elysa Lozano (US), Julien Maire (FR), Luisa Mota (PT), Julius Popp (DE); HALLE 14, Leipzig, **Z./P. S. 494**  
**14.6.–9.8. Kunstfehler – Fehlerkunst | Failed Art – The Art of Failure** Daniel Buren (FR), Chris Johanson (US), Dani Karavan (IL), Peter Land (DK), Lutz&Guggisberg (CH), Tracey Moffatt (AU), Peter Santino (US), Roman Signer (CH), Måns Wrangé (SE), Matthias Böhler und Christian Orendt, Mischa Kuball, David Mannstein, Eva-Maria Raschpichler, Gregor Schneider (DE) **S. 240**

**23.8.–25.10. DIE IDEALE AUSSTELLUNG** Jean Jacques Avril (FR), Guy Ben-Ner (IL), Knut Birkholz (NL), Sebastian Brandt (DE), François Burland (CH), Fernando Clavería (ES), Walter Determann (DE), Tina Fivash (AU), Johann Wolfgang von Goethe (DE), Rodney Graham (CA), Hancock Shaker Village (US), Elke Marhöfer (DE), Jonas Mekas (US), Tracey Moffatt (AU), Faye Z Nureldine (PS), Jörg Ollefs (DE), Adrian Paci (AL), Walter Sachs (DE), Henrik Schrat (DE), Xu Tan (CN), Muhammad Zeeshan (PK), **V. S. 222**

**22.11.–11.09**  
**WELTAL/ERDE\*MENSCH – im Zeitalter von Teilchenbeschleunigern und Weltraumtourismus** Maria Thezeza Alves (BR), Renaud Auguste-Dormeuil (FR), Henrike Daum (DE), Beate Engl (DE), Katrin Gaßmann (DE), G-Lab (LT), Anna Gierster (DE), Florian Gwinder (DE), William Kentridge (ZA), William Lamson (US), Lucien Pelel (FR), radioqualia (AU), Markus Wüste (DE), **K. S. 228**

**2009**  
**27.1.–22.3. TERRA NULLIUS – Zeitgenössische Kunst Australiens** Veron Ah-Pee Ke, Tony Albert, Richard Bell, boA-people.org, Jon Campbell, Destiny Deacon u. Virginia Fraser, Gijie Dowling, Tina Fivash, George Gittos, Claire Healy u. Sean Cordeiro, Gordon Hookey, Dianne Jones, Mike Parr, viv collective, Tony Schwenen, Merran Sierakowski, Soda\_Jerk, SquatSpace, Natasha Stellmach, Judy Watson (AU) **S. 234**  
**4.4.–31.5. KEIN DING!** Hagen Betzwieser (DE), Aslı Çavuşoğlu (TR), Muhammad Zeeshan (PK) **S. 580**  
**1.5.–26.7. TERRA NULLIUS – Zeitgenössische Kunst Australiens** HALLE 14, Leipzig, **Z./P. S. 494**  
**14.6.–9.8. Kunstfehler – Fehlerkunst | Failed Art – The Art of Failure** Daniel Buren (FR), Chris Johanson (US), Dani Karavan (IL), Peter Land (DK), Lutz&Guggisberg (CH), Tracey Moffatt (AU), Peter Santino (US), Roman Signer (CH), Måns Wrangé (SE), Matthias Böhler und Christian Orendt, Mischa Kuball, David Mannstein, Eva-Maria Raschpichler, Gregor Schneider (DE) **S. 240**

**13.9.–25.10. Kunstfehler – Fehlerkunst | Failed Art – The Art of Failure** Daniel Buren (FR), Chris Johanson (US), Dani Karavan (IL), Peter Land (DK), Lutz&Guggisberg (CH), Tracey Moffatt (AU), Peter Santino (US), Roman

Signer (CH), Måns Wrangé (SE), Matthias Böhler und Christian Orendt, Jan Caspers/Anne König/Verla Tollmann/Jan Wenzel, Bertram Haude, Mischa Kuball, David Mannstein, Eva-Maria Raschpichler, Gregor Schneider (DE); HALLE 14, Leipzig, **Z./P. S. 506**  
**7.11.–3.1.10 90 Jahre Baumhaus** Le chène d'Alouville (FR), William Bertram (GB), Blue Forest Ltd (GB), Cedar Creek Treehouse – Bill Compher (US), Mathieu Collos (GB), Michael H. Cranford & Rebecca Amelia (CR), Design Studio Sybarite (GB), Patrick Dougherty (US), Studio Dré Wapenaar (NL), Foster's West Bay Resort – Foster Diaz (HN), Free Spirit Spheres Inc. – Tom Chudleigh (CA), Terunobu Fujimori (JP), Mikael Genberg (SE), Green Magic Treehouse Resort (IN), Häng Nga's Tree House (VN), Tham & Videgård-Hanson (SE), Tadashi Kawamata (JP), Komai People – Petr Jahoda und Miroslav Haluzka (CZ), Studio Lukasz Kos (US), Janne Kusters (NL), Kyu Che Symbiotic Design Studio (US), La Cabane Perchée (FR), Laulima Farm – Josh Stern (US), Lucasfilm Ltd. (US), Andrew Maynard Architects (AU), New Tribe – Sophia Sparks (US), O2 Sustainability – Dustin Feider (US), Osamu Ishiyama Laboratory (JP), Out'n'About Treesort & Treehouse Institute – Michael Garner (US), Pacific Environments Architects (NZ), Salisbury Woodworking (US), Romero Studios (US), Eric Schmidt (US), SOFTROOM UK (UK), Steam-punk Tree House (US), Andrew Testa (GB), TreeHouse Company Ltd. – Herbie McKenzie (UK), TreeHouse Company – John Harris (UK), TreeHouse Creations – Takashi Kobayashi (JP), Treehouses of Hawaii – David Greenberg (US), TreeHouse Workshop, Inc. – Pete Nelson (US), Clare Wilks (BE), Prokop Zavada (CZ), Claus Bach, Baumraum – Andreas Wenning, Braulbaumhaus, Roland Fuhrmann, Korowai People – Harald Melcher, Folke Köberling & Martin Kaltwasser, Kulturinsel Einsiedel, Wolfgang Karl May, ROBIN WOOD (DE) u. v. siehe **S. 252**

**2010**  
**16.1.–14.3. Der Wirth-Rapport** Runhild Wirth (DE) **S. 418**  
**29.3.–30.5. Die Unvollendete** Hiwa K. (IQ/DE), Davy & Kristin McGuire (UK), Rallou Panagiotou (GR) **S. 584**  
**1.5.–26.9. An das Gerät!** Mark Bain (US), BDU (GR/DE), Roddy Bell (NO), Ensemble für Intuitive Musik (DE), Klaus Hähner-Springmühl (DE), Ingrid Hora (IT), Kim Jones (US), Björn Jung (DE), Deborah Kelly (AU), Paul Etienne Lincoln (US), David Link (DE), Liisa Lounila (FI), Tea Mäkipää (FI), Maya Denki (JP), Heike Mutter u. Ulrich Genth (DE), Annette u. Steffen Schäffler (DE), Gebhard Sengmüller (DE), Claude Shannon (US), Stelarc (AU), Oscar G. Torres (JP), Mikael Genberg (SE), Morten Viskum (NO), Jim Whiting (DE), Krzysztof Wodiczko (US), Zafos Xagoraris (GR); HALLE 14, Leipzig, **Z./P. S. 512**  
**24.6.–26.9. Pause the Pulse: Portrait of Accra** Kofi Agoross, Olaniji Rasheed Akindiya aka Akinra, Bernard Akwi-Jackson, Kwadwo Anii, G. W. Kofi Dawson, Akwele Suma Glory, Tei Mensah Huagie, Nii Obodai, Jennifer Opere-Ankrah, Larry Otoo (GH), Wilma Kiener (DE), Dieter Matz (DE), Alpha Yiener (DE), Klaus Jones (US), Björn Jung (DE), Deborah Kelly (AU), Paul Etienne Lincoln (US), David Link (DE), Liisa Lounila (FI), Tea Mäkipää (FI), Maya Denki (JP), Heike Mutter und Ulrich Genth (DE), Annette und Steffen Schäffler (DE), Claude Shannon (US), Stelarc (AU), Oscar G. Torres (US), Halldró úlfarsson (IS), Morten Viskum (NO), Jim Whiting (DE), Krzysztof Wodiczko (US), Zafos Xagoraris (GR) **S. 512**  
**22.10.–15.11.11 Pause the Pulse: Portrait of Accra** HALLE 14, Leipzig

**2011**  
**14.2.–15. ACC – Die frühen Jahre** 1988–2011

**2011**  
**14.2.–15. ACC – Die frühen Jahre** 1988–2011



# QUELLEN | DANK | IMPRESSUM

---

**Quellen** Die Fotos stammen im Wesentlichen von Claus Bach, einige von Benjamin Bergmann, Anselm Graubner, Andreas Kühn, Frank Motz, Maik Schuck, Uwe Walter und den Künstlern. Abb. Seite 041 oben links: © Nachlass Michel Majerus, 1996, Courtesy neugerriemschneider, Berlin. Sollten ohne unsere Absicht Rechte Dritter verletzt oder nicht eingeholt worden sein, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

**1.000 Dank** an jene, die die ACC Galerie Weimar mit Ihrer Arbeit entscheidend geprägt haben: Andrea Dietrich, Julia Draganovic, Christiane Haase, Martina Heller, David Mannstein, Norbert Meyn, Barbara Rauch, Mary Rozell, Charlotte Seidel, Monica Sheets, Helga Wachter, geb. Raunick. Ein besonderer Dank den unzähligen Künstlerinnen und Künstlern, die sich auf uns eingelassen haben. Ein großes Dankeschön allen Förderkreismitgliedern der ACC Galerie Weimar, jenen Stiftern, Gönnern, Erzengeln und 365-Tage-Engeln, die unsere Kunstvereinsarbeit durch ihre Unterstützung erst möglich machen. Ohne großzügige Förderung durch den Fonds Neue Länder der Kulturstiftung des Bundes und ohne den unendlichen Enthusiasmus von Claus Bach, Katharina Goewe, Jacob Teich und Carsten Wittig wäre die Herausgabe dieses Buches ein Traum geblieben. Anselm Graubner, Alexandra Janizewski und Karin Schmidt sowie die Techniker-Crew von der ACC Galerie Weimar und das Team der HALLE 14 in der Leipziger Spinnerei bilden das innere Gerüst unserer Galerietätigkeit. Das Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und die Stadt Weimar unterstützen die ACC Galerie Weimar seit 1990. Mit ihnen allen freuen wir uns auf das, was nach den «Frühen Jahren» kommt und hoffen auch auf künftige Zusammenarbeit.

**Impressum** Herausgeberin: ACC Galerie Weimar e.V. | Texte/Redaktion: Frank Motz, Textassistenz Atelierprogramm: Knut Birkholz | Lektorat: Katharina Goewe | Textassistenz: Greta Schlünz, Cornelia Schmiedt, Jacob Teich | Layout: Carsten Wittig (Leipzig), 2010 | Satz: Carsten Wittig, Katharina Goewe (Leipzig) | Scans/Bildbearbeitung: Claus Bach und Corax Color (Weimar), Carsten Wittig (Leipzig), Assistenz: Dorian Roth (Weimar) | Druck: Druckerei Pöge (Leipzig) | ISBN: 978-3-9812780-0-2 | Auflage: 1.500

ACC Galerie Weimar  
Burgplatz 1 + 2  
99423 Weimar  
www.acc-weimar.de



Gefördert durch den  
Fonds Neue Länder der

