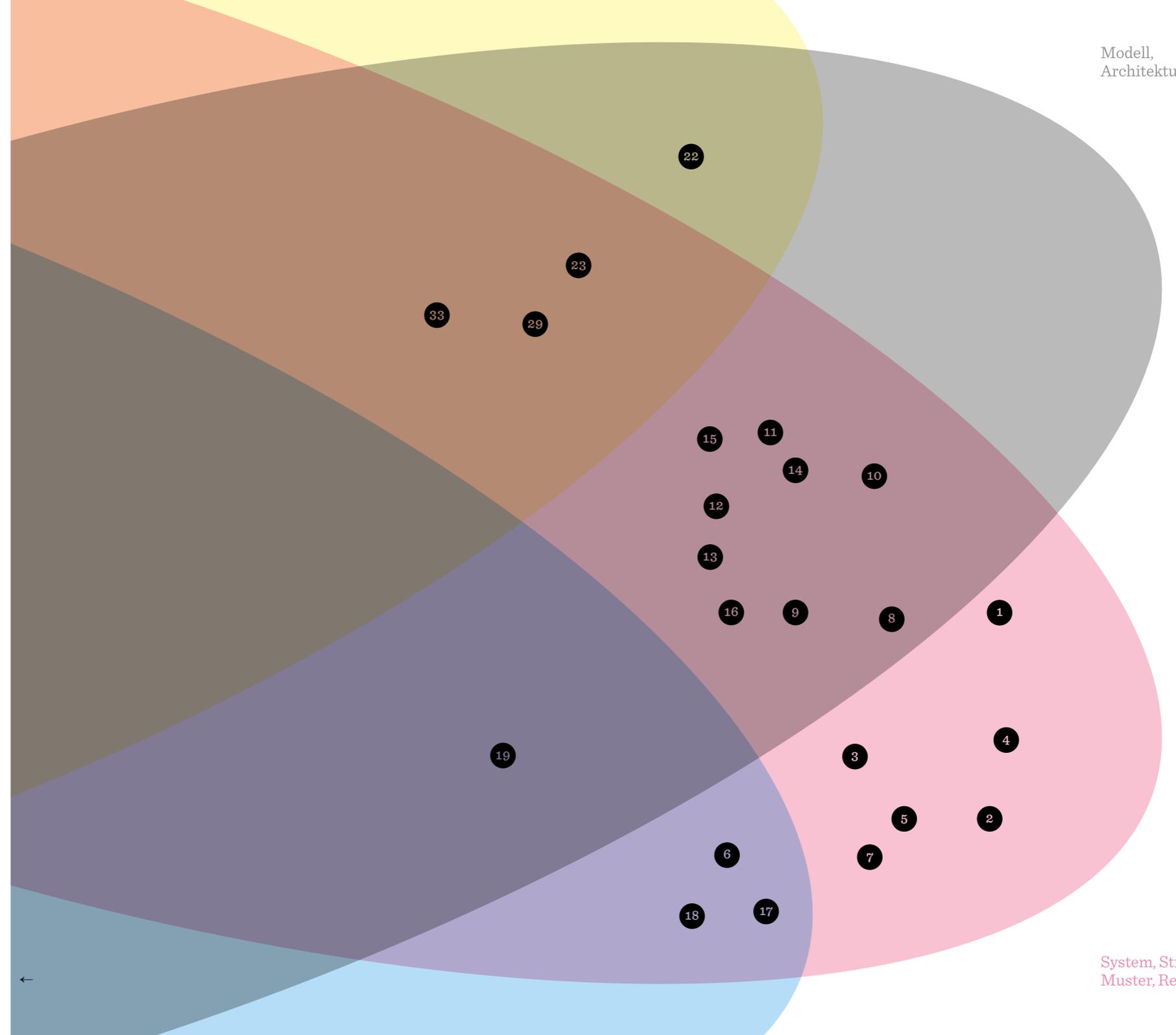




Anke Westermann *Atlas*

Anke Westermann *Atlas*



INHALT

- 1 Knäuel 2
- 2 Blaue Punkte 4
- 3 Bilder 6
- 4 Schwammbild 8
- 5 Wasser 10
- 6 Moment 12
- 7 True Illusion 2 16
- 8 Berg 18
- 9 Säule 20
- 10 Hohle Berge 22
- 11 Erde 26
- 12 Hügel 26
- 13 Haufen 28
- 14 Stelen 28
- 15 Seestück 28
- 16 Morris 28
- 17 Dart 32
- 18 Bewegliche Punkte 34
- 19 Kugelbahn 36
- 20 Pflummi 42
- 21 Minigolf 44
- 22 Der andere Raum 48
- 23 Projektor 50
- 24 True Illusion 4 54
- 25 OX/01 56
- 26 O1/01 60
- 27 Maerzbau 64
- 28 Der Garten im Museum 68
- 29 Schonung 72
- 30 Polifur 76
- 31 Archipelago 80
- 32 Sirius 86
- 33 Stratograph 90
- 34 BRIX 104

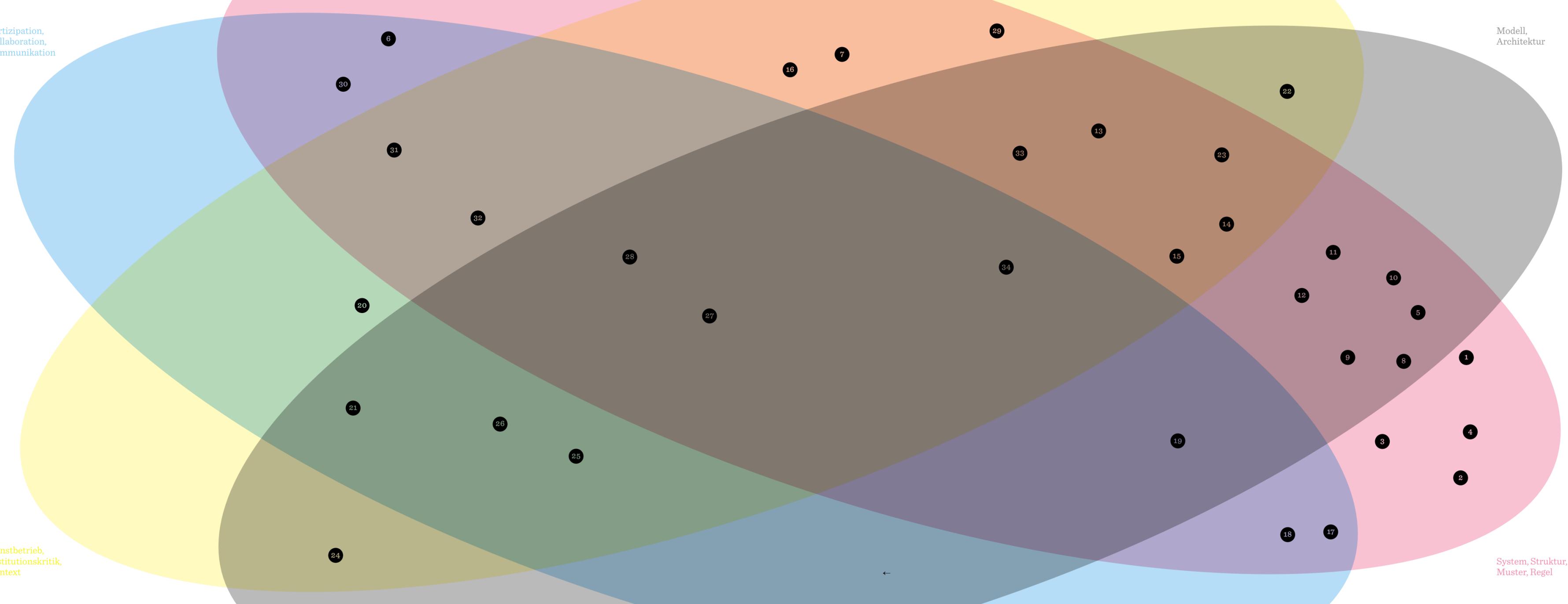
- Kunst der Konstellationen *Marvin Altner* 96
- Orte 102
- Glossar 108

Partizipation,
Kollaboration,
Kommunikation

Kunstbetrieb,
Institutionskritik,
Kontext

Modell,
Architektur

System, Struktur,
Muster, Regel





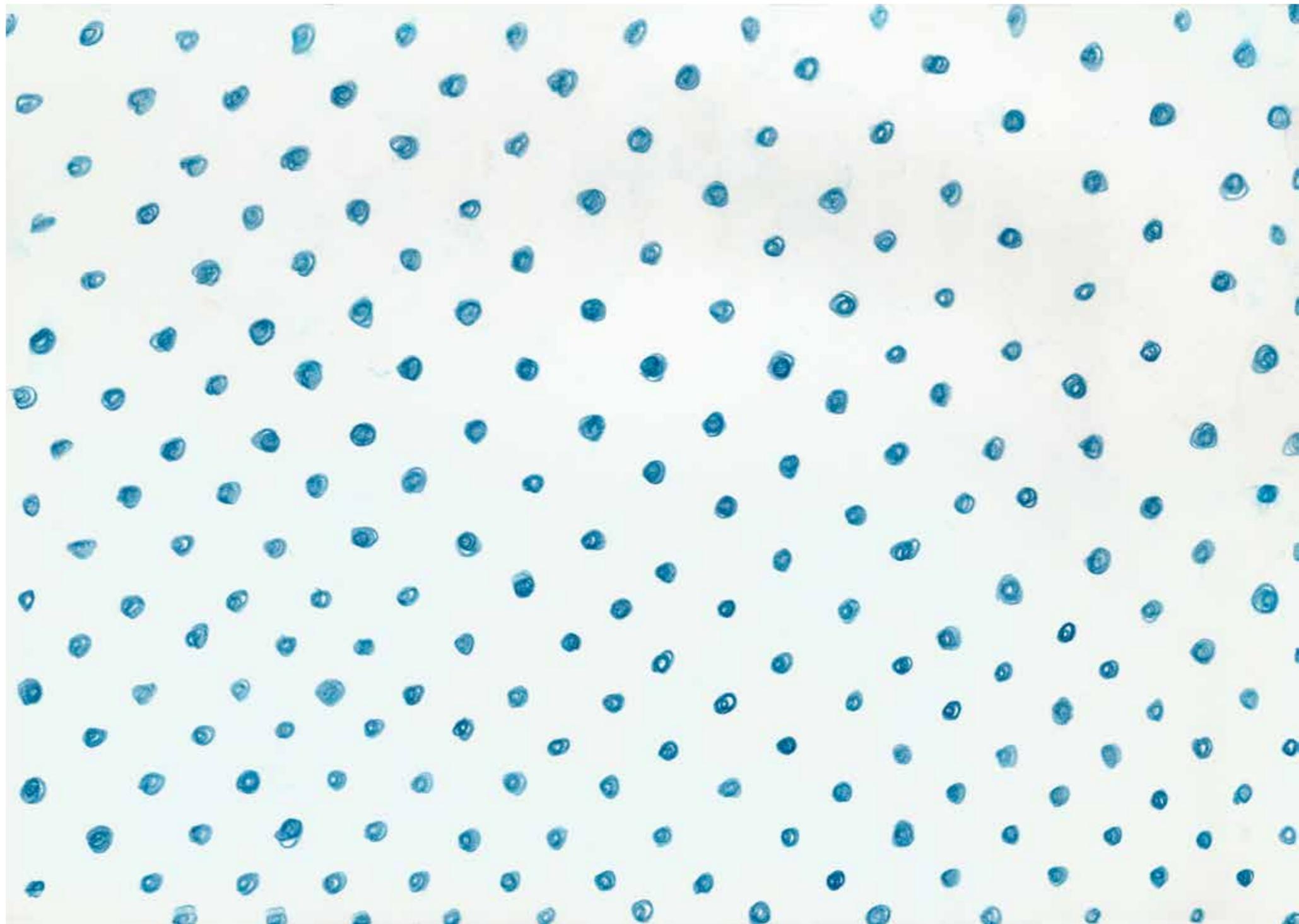
1 KNÄUEL

1990
Zeichnung
Wachsmalstift auf Papier
20 × 28 cm



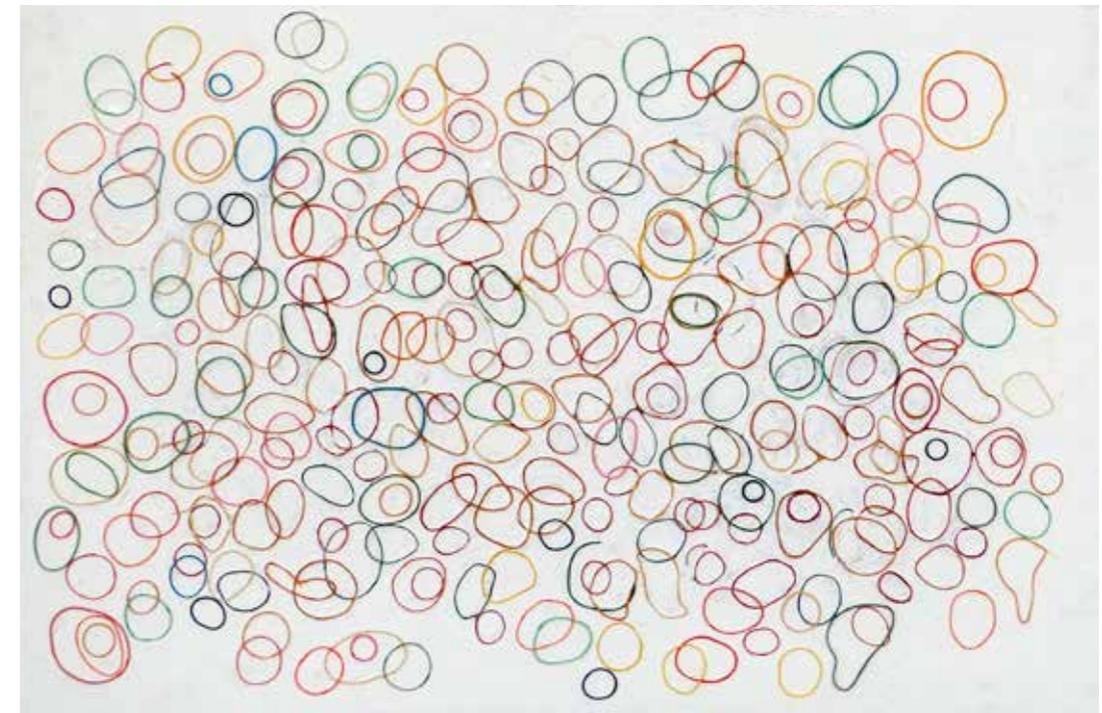
2 **BLAUE PUNKTE**

1999
Zeichnung
Buntstift auf Papier
20 × 28 cm



3 BILDER

1999
Wandobjekte
Bretter, Wandfarbe, Gummibänder, Lack
je 90 × 60 cm



4 SCHWAMMBILD

2003
Wandobjekt
Topfschwämme
160 × 150 cm

Das Wandobjekt war Teil der zweiseitigen Rauminstallation *September* im *BRIX*-Kunstraum (→ S. 111). Die dazugehörige Bodenarbeit *Flitter* bestand aus mehrfarbigen Topfreinigern.

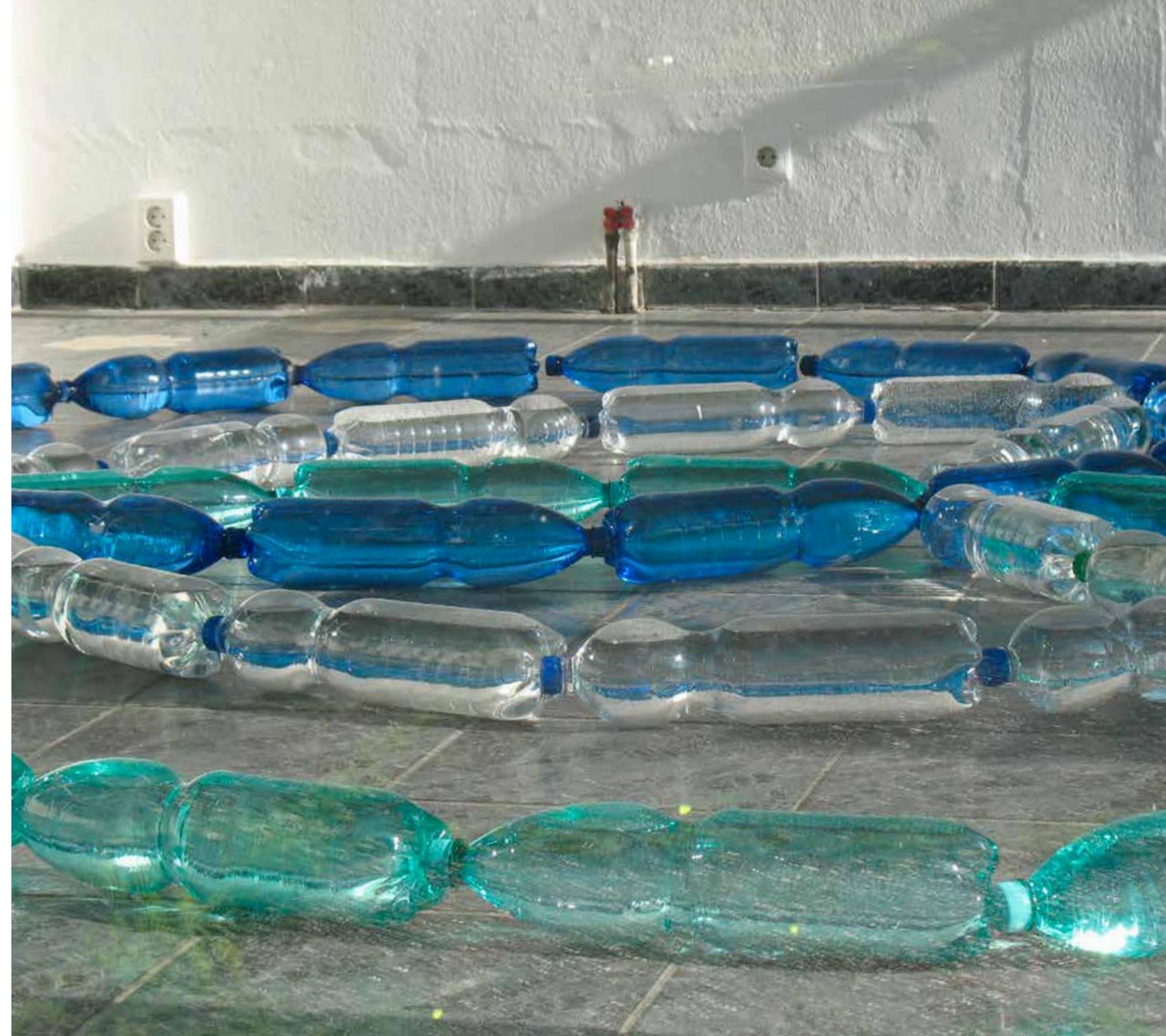


5 WASSER

2010
Einkaufszentrum, Berlin-Marzahn
Rauminstallation
Frei stehender Pavillon, Wasserflaschen
3×4×3,80 m



Nutzung einer leerstehenden Architektur in der Fußgängerzone von Berlin-Marzahn im Rahmen der »Academy of Economics« von Johanna von den Driesch. 60 Wasserflaschen, gekauft in den umliegenden Supermärkten Lidl und Netto, lagen als ineinander verwobene Kreise auf dem Fußboden. Innen- und Außenraum gingen dabei optisch eine Verbindung ein.



6 **MOMENT**

2010
Einkaufszentrum, Berlin-Marzahn
Skulptur
Einkaufstüten
300×300×30 cm

Objekt aus Einkaufstüten, über mehrere Jahre gesammelt bei Einkäufen und von Freunden. Die Tüten waren so aneinander aufgestellt, dass sie sich ohne Inhalt gerade so halten konnten. Durch die Bewegungen der Besucher, die sich ihnen näherten, entstanden Luftbewegungen, die die Arbeit zum Schwingen brachten, so dass die Form sich stets leicht veränderte. Die Arbeit wurde wie *Wasser* auch im Rahmen der »Academy of Economics« gezeigt.





7 TRUE ILLUSION 2

2000
Maschenmode, Projektraum Berlin-Mitte
Rauminstallation
Ladenraum, Lichterketten, Spiegelfolie, Tapete, Spiegel
4 × 7 × 4 m



In einem Nachbargeschäft erworbene Lichterketten lagen als ineinandergreifende Kreise in dem ersten von der Straße aus sichtbaren Ausstellungsraum auf dem Fußboden. An eine Wand wurde auf 150 cm Höhe ein 5 m langer Streifen Spiegelfolie geklebt, in der sich die leuchtenden Kugeln etwas verschwommen spiegelten, was zu einem beim Vorbeilaufen sich stets ändernden Bild führte. Die ganze Installation setzte sich gleichzeitig durch ihre Spiegelung im Schaufenster in den Außenraum als Imagination fort.

Im hinteren Ausstellungsraum war auf einer Wand eine gesprenkelte Tapete über die dort bereits vorhandene Raufasertapete geklebt. Die Punkte auf der Tapete spiegelten sich dabei in der unteren Hälfte eines runden, an der gegenüberliegenden Wand in 3 m Höhe angebrachten Spiegels.



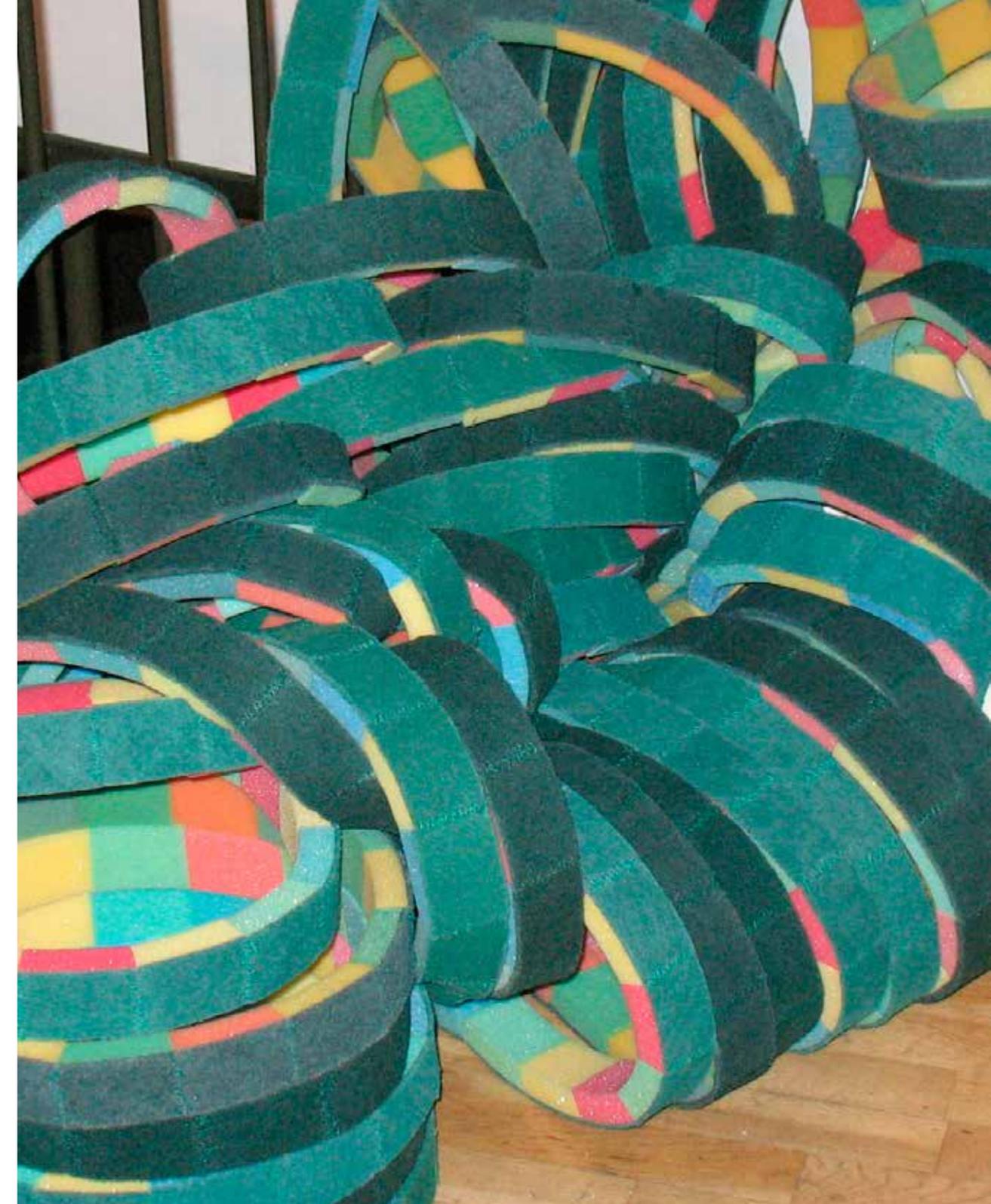
8 **BERG**

2005
Skulptur
Ca. 600 aufeinandergestapelte Lockenwickler
180 × 85 × 6 cm



9 SÄULE

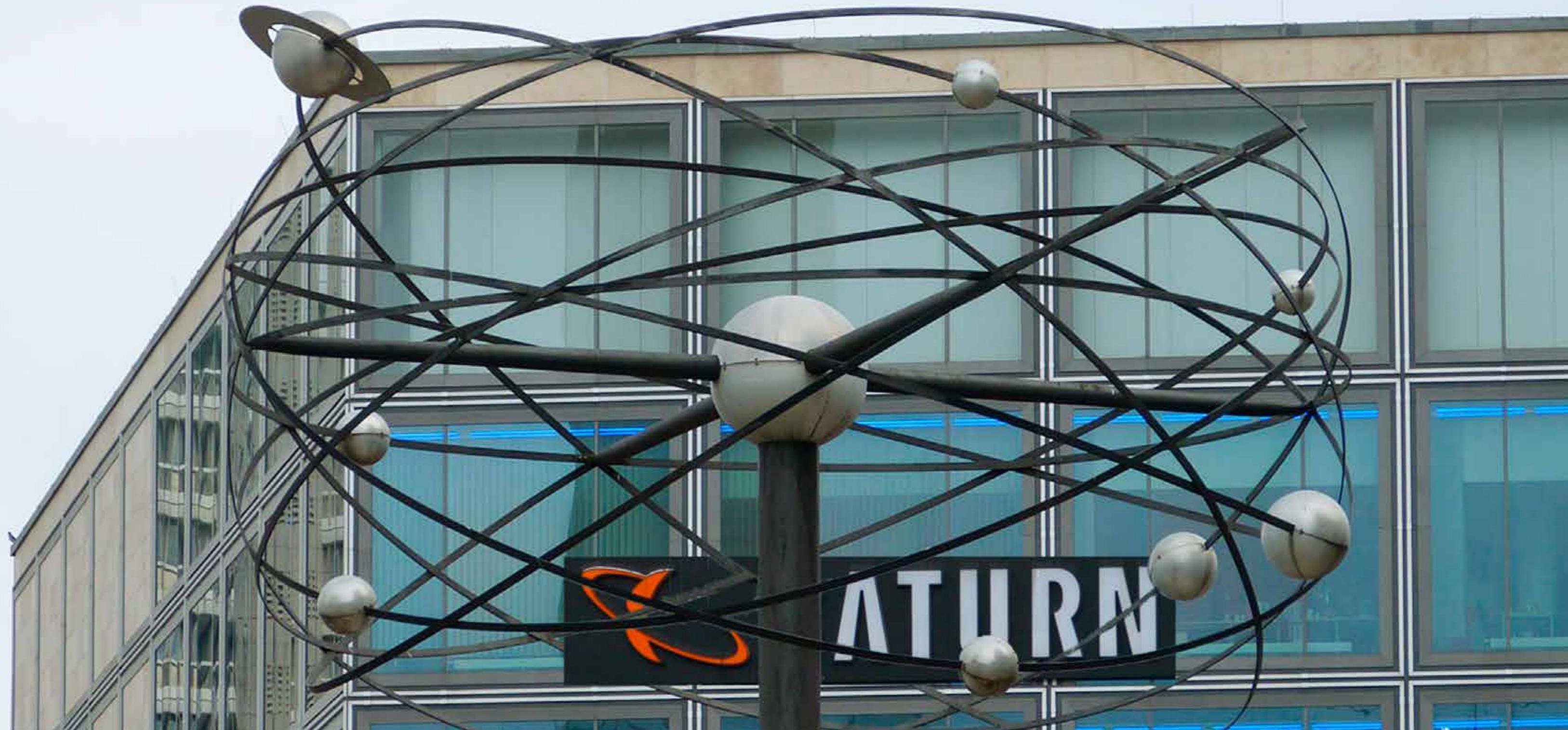
2008
Skulptur
Aneinandergenähte Topfchwämme
ø 45 cm, Höhe variabel



10 HOHLE BERGE

1998
Skulptur
Glasierte Keramik
je ca. 80 × 60 × 40 cm





ATURN

11 ERDE

2008
Kunstpalaſt International, Berlin-Wedding
Skulptur
Ineinandergesteckte Hula-Hoop-Reifen
ø ca. 100 cm

12 HÜGEL

2008
Kunstpalaſt International, Berlin-Wedding
Skulptur
Aneinandergenähte Putzklappen, Luftballons
200 × 200 × 45 cm

Einige bereits im Ausstellungsraum vorhandene Elemente (Spiegel, Lampe, Lichterkette, Bar) wurden für die Ausstellung »Superposition« umplatziert und bildeten mit drei hinzugefügten und jeweils aus Alltagselementen gefertigten Objekten (Erde, Hügel, Pixel) eine Rauminstallation, die den Ausstellungsraum sowohl von innen als auch von außen neu erlebbar machte.



13 **HAUFEN**

2004
Kunstraum Kreuzberg/Bethanien
Skulptur
Plastikstrohhalm, Draht
150 × 150 × 80 cm

14 **STELLEN**

2004
Kunstraum Kreuzberg/Bethanien
Skulptur
Metallstäbe, Tesafilmrollen
je 4 × 4 × 180 cm

15 **SEESTÜCK**

2004
Kunstraum Kreuzberg/Bethanien
Rauminstallation
Plastikschüsseln, Abheftstreifen
ca. 150 × 150 × 210 cm

16 **MORRIS**

2004
Kunstraum Kreuzberg/Bethanien
Wandvorhang
Aneinandergenähte Putzlappen,
Holzstange
106 × 386 × 1 cm

Unter dem Titel *Moderne Kunst* wurden für die Ausstellung »Goldrausch 2004« zwei Räume als Skulpturmuseum konzipiert, in dem fünf Objekte aus Alltagsmaterialien gezeigt wurden. Die Objekte setzen sich auf spielerische Weise mit der klassischen Moderne auseinander.





17 DART

Oktober 2002
Nebenraum, Berlin-Mitte

Juli 2003
Projektraum Anker, Zürich

September 2004
Rungestraße, Berlin-Mitte

Juni 2005
BRIX, Greifswalder Straße, Berlin-Prenzlauer Berg

Mai 2007
WestGermany, Berlin-Kreuzberg

Mai 2007/2008
LandKunstLeben e. V. Steinhöfel/Brandenburg

Oktober 2008
BS-Visite, Rebenpark, Braunschweig

Performance
Leinwände, Ölfarbe oder Buntstifte
30×40 cm, 60×80 cm, 250×110 cm
Künstlerbeteiligungen: ca. 100

Ausstellungsbesucher wurden eingeladen, jeweils drei Dartpfeile auf eine weiße Leinwand zu werfen. Die Künstlerin umkreiste die so entstandenden Löcher auf der Leinwand mit der vom jeweiligen »Mitspieler« zuvor ausgewählten Farbe: Buntstift, Filzstift, Ölfarbe von Palette, je nach Ort, Anlass der Performance und Leinwandformat. Die Teilnehmer wurden auf der Rückseite der Leinwand mit ihrer jeweiligen Farbe als Mitautoren vermerkt. Nach und nach entstanden so zu unterschiedlichen Anlässen abstrakte Gemälde, die direkt auf den jeweiligen Veranstaltungsort, Zeitraum und die anwesenden Personen verweisen.



18 BEWEGLICHE PUNKTE

2005
Seydelstraße Berlin-Mitte
Rauminstallation
Farbige Plastikbälle



Über den Boden verstreute Plastikbälle,
die sich in der Gruppenausstellung
»40 Jahre Genie«, eingeladen von
Matten Vogel, immer wieder unter-
schiedlich mischten.

19 KUGELBAHN

2008
BS-Visite, Rebenpark Braunschweig

2010
Kunst und Leben, DA Kunsthaus Kloster Gravenhorst

Skulptur
Teppichrollen, Plastikkugeln
12–80 m² × 6 m

Ein vorhandener Ausstellungsraum mit jeweils mehreren Stockwerken wurde mit einer frei stehenden, an Mikado erinnernden, labyrinthischen Konstruktion aus 100 Papprollen verbaut.

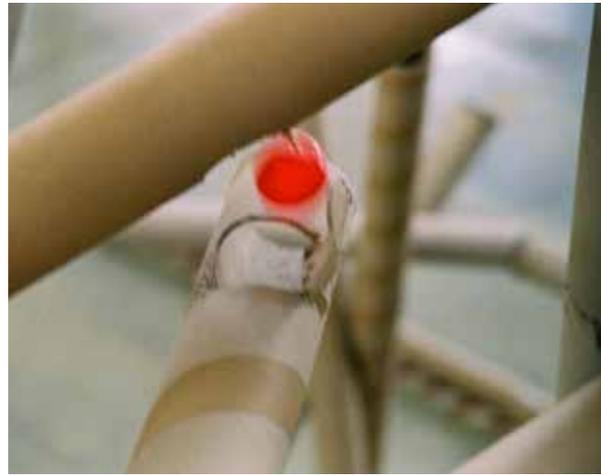
Es gab dabei aus jeweils drei Röhren konstruierte Elemente in unterschiedlichen Höhen, die darauf liegende, an ihren Enden aneinander anstoßende und dabei immer weiter abfallende »Laufrohre« trugen. An die 1000 verschiedenfarbige Kugeln lagen daneben bereit und konnten von den Besuchern vom oberen Stockwerk aus in das Tunnelsystem eingeworfen werden. Sie rollten von der gekennzeichneten Einwurfstelle aus durch das sich mehrfach verzweigende Röhrensystem. An den Übergängen der Röhren waren die

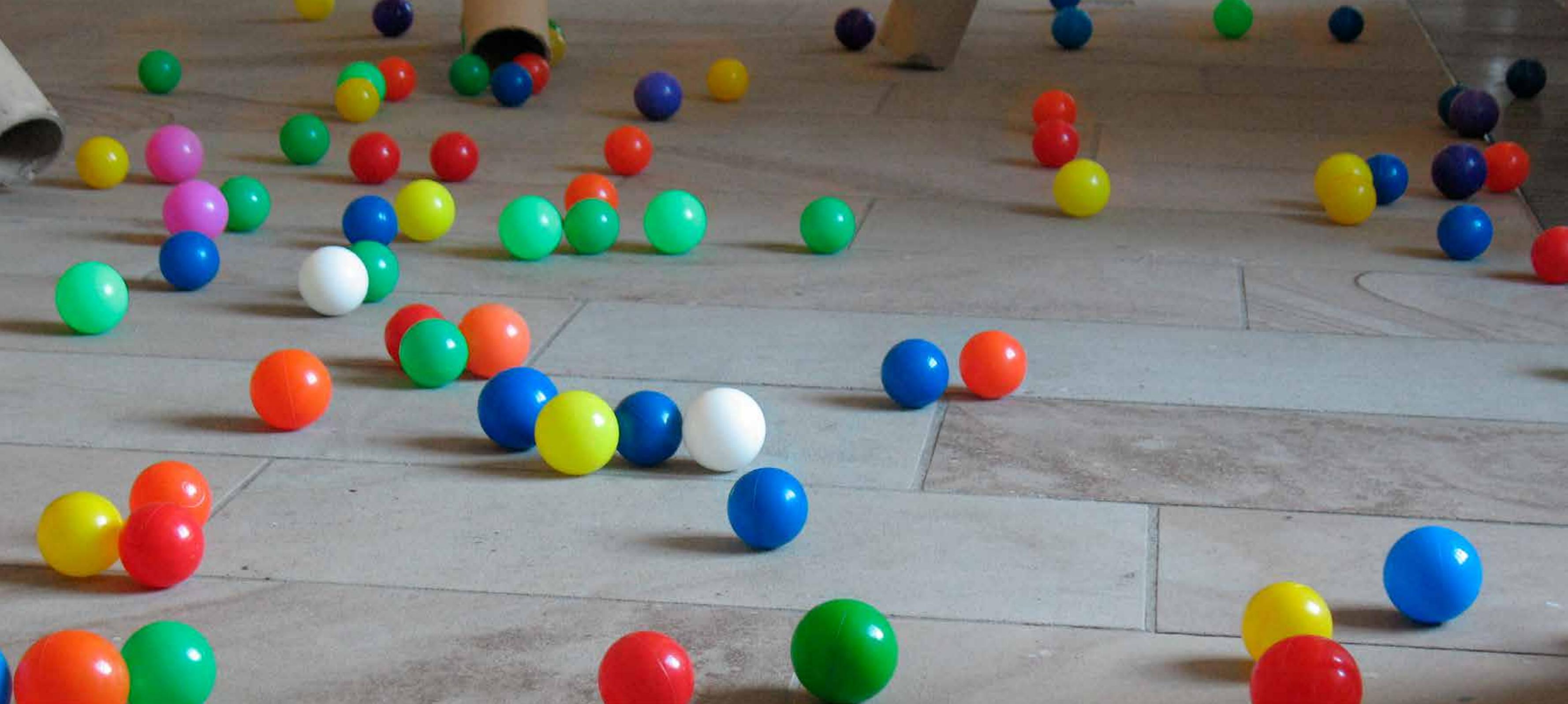
Kugeln kurz zu sehen. Ein besonderer Klang, der durch das Rollen der hohlen Kugeln im Hohlraum der Röhren entstand, war im ganzen Ausstellungsraum zu hören.

Am Ende der jeweils letzten Röhre, die sich im Vorfeld nicht bestimmen ließ, da die Abzweigungen und andere Zufälligkeiten wie z. B. unterschiedliche Kugelgewichte den Weg der Kugeln beeinflussten, fiel die Kugel heraus und rollte in eine nicht vorhersehbare Richtung.

Die Kugeln blieben dann irgendwo am Boden liegen und bildeten alle zusammen ein pointillistisches Bild, das sich durch die Bewegungen und das erneute Aufnehmen und Einwerfen der Besucher über die gesamte Ausstellungsdauer stetig veränderte.







20 PFLUMMI

2000/2001
BRIX, Kunstraum, Berlin-Mitte
Rauminstallation
4 × 5 × 3,60 m
Künstlerbeteiligungen: 30

Ein Video, ein Poster, ein Vortrag und ganz viele Künstler-Flummi, die auf dem Fußboden herumlagen und zu unterschiedlichen Formationen zusammenkullern konnten. Den BesucherInnen war erlaubt, in das Geschehen durch Anschubsen oder »Dopsen« gestalterisch einzugreifen. Während der vollkommen überfüllten Ausstellungseröffnung sah man zunächst vor lauter Gästen nichts und musste dabei aufpassen, nicht versehentlich auf die Kunst zu treten.

Die Ausstellung hat verpackt die Größe eines Schuhkartons, kann aber durchaus den gesamten Raum einer Ausstellungshalle bespielen. *Pflummi* kann sich immer neu auf unterschiedliche Ausstellungsorte einlassen und macht dabei deutlich, wie sehr der Kontext und die Rezipienten die Aussage des Kunstwerkes bestimmen und so der Künstler als originärer Autor innerhalb eines Kuratorenkonzepts in den Hintergrund treten kann.



21 MINIGOLF

1997
HBK Braunschweig
Rauminstallation
glasierte Keramik
20 m² × 1,20 m



Eine Stadtlandschaft aus Keramikplatt
auf verschieden hohen Säulen. Auf den
Platten, die sich formal an eine Mini
golfanlage anlehnen, liegen als »Hind
ernisse« modellhafte Gebäude mit Re
ferenz auf die umliegende Architektur.
Viele Kugeln laden den Betrachter zu
m gedanklichen Minigolfspiel ein.

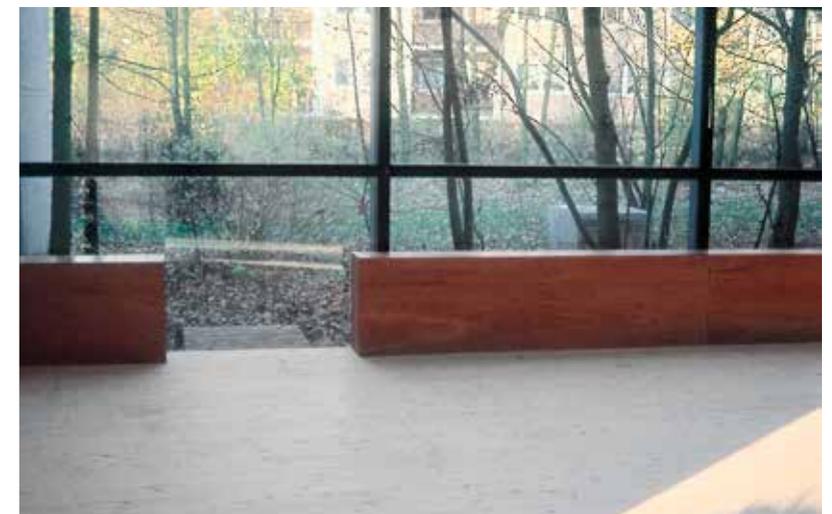


22 DER ANDERE RAUM

1996
HBK Braunschweig
Rauminstallation
Atelierraum, Beton, Holz, Glas
200 m² × 6 m

Ein geleertes Ateliergebäude aus den 1960er Jahren wurde mit einem 10 cm hohen, unbehandelten Holzfußboden und einer Wand aus unversetzt gestapelten Porenbetonblöcken ausgekleidet. Hellbraune Holzkästen umschlossen die Heizkörper. An der dabei offen gelassenen Glasschiebetür führte ein Holzsteg den Betrachter in den davor liegenden Garten.

Auf dieser, durch weitere Gebäude eingefassten Grünfläche stand vis-à-vis ein detailgetreues 1:10-Modell (Beton-guss) des bearbeiteten Gebäudes.



2011
 Stadtraumprojekt

Projektor bezieht sich auf den Berliner Stadtraum, könnte in seiner Methodik aber auch beispielhaft für andere Städte stehen. Es ist als disziplinübergreifendes Projekt von Kunst und Architektur angelegt.

Projektor will eine Stadtentwicklungsdebatte unter künstlerischen Gesichtspunkten neu beleben. Ausgehend von einem Lebensgefühl neuer Utopien und Perspektiven, wahrnehmbar durch diverse »Nicht-Orte«, die seit den frühen 1990er Jahren der Stadt Berlin eine große Anziehungskraft verliehen haben, will die Installation *Projektor* diese heute weitgehend verschwundene Imaginationskraft und Potentialität modellhaft neu aufzeigen.

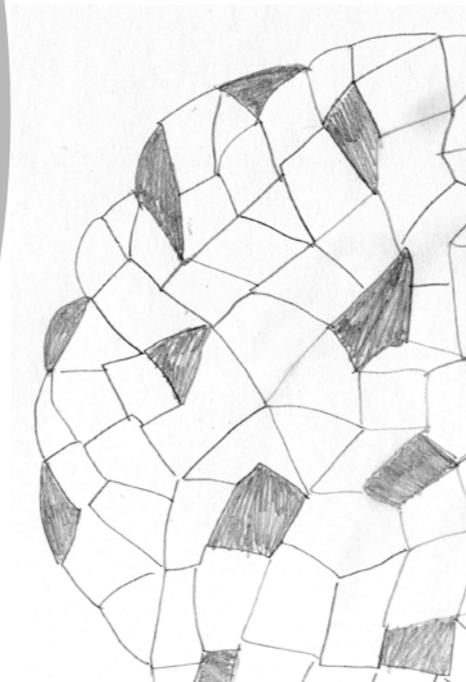
Das Projekt zielt darauf, neue Handlungsoptionen zu entwickeln – im Rückblick auf bereits bebauten Raum und »verpasste Chancen«, im Blick auf veränderte Bedingungen und der Entwicklung neuer Potentiale, die trotz gefüllter Lücken existieren. Es soll spielerisch dabei helfen, zukünftige stadtplanerische Prozesse zu optimieren und bindet unterschiedliche Autoren (Architekten, Künstler, Theoretiker) und Anwohner ein, um vorgefundene Raummuster, Formensprachen der Architektur und Materialien der Kunst auf innovative Weise zu untersuchen und zu verknüpfen.

Aus künstlerischer Perspektive wird empirisch nach einer Grammatik der Stadt gesucht, welche die gegenwärtige Architekturgeschichte und -theorie miteinbezieht, aber den Ansatz einer Nonlinearität der Zeit ver-

folgt, auf diese Weise unterschiedliche Zeitschichten und Wahrnehmungsebenen miteinander verbindet und dabei Raum lässt für individuelle Perspektiven auf den gebauten Raum.

Ziel ist die Entwicklung eines modularen Werkzeugkastens, der mittels durch die Betrachter veränderbaren Modellkonfigurationen zu einer imaginären »neuen Architektur« und Stadtentwicklung beitragen möchte, die nicht mehr nur »von oben«, sondern auch aus einer breiteren Basis sich legitimiert und so sich verändernden politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Rechnung trägt. Im Hinblick auf Gesellschaftsutopien, Architektur und Stadtentwicklung werden bei *Projektor* insbesondere die in Berlin lange Zeit sichtbaren »Leerstellen« im Stadtraum in ihrer Funktion als künstlerisch/soziale Möglichkeitsräume in einem bildhauerischen Sinne aufgefasst und bearbeitet.

Ausgangspunkt von *Projektor* soll ein modulares System sein, aus dem nach und nach eine variable, erweiterbare Raumsulptur entsteht, die sowohl Positiv- als auch Negativvolumen formuliert und am Ende wie ein »Projektor« für die interessanten Phänomene im vorhandenen gebauten Raum wirkt. Die Arbeit verwendet dabei skalierte Elemente gebauter Architektur, modifiziert und kombiniert sie neu miteinander. Man kann sich das auch als eine Art »Baukastenspiel« vorstellen, mit dem man eine ganze Stadt und Landschaft entwickeln und modellhaft umbauen kann.





Der »Projektor« projiziert dabei das Werden seiner eigenen Projekthaftigkeit in drei verschiedene Raumkategorien und untersucht damit die Bedingungen von Architektur ohne die Nutzung von CAD-Software.

So besteht das Projekt aus

1. Recherche und dem daraus resultierenden Materialfundus, präsentiert in der Größe eines Tisch-Modells (siehe Fotos);
2. Entwicklung leichter, beweglicher Objektmodule in menschlichen Maßen für den Innenraum/ Ausstellungsraum;
3. unmittelbaren Interventionen im öffentlichen Raum anhand von Video-projektionen, Styropor-Elementen und aufblasbaren Folien-Objekten.



2008
Uferhallen, Berlin-Wedding
Rauminstallation
Ausstellungsarchitektur, Materiallager, Lichtquellen
8 × 17 m × 3 m

Auf einer Wand der vorgegebenen temporären Ausstellungsarchitektur innerhalb der Ausstellung »80 × 20« wurde ein Rechteck markiert und direkt aus dem Material herausgesägt. Hinter dieser Wand lag, nun für den Rezipienten sichtbar, ein abgeschlossener Raum mit einigen strukturierten Haufen unterschiedlicher Materialien für den Ausstellungsbau. Sie wurden für diese Arbeit durch viele versteckt angebrachte, bunte und auch blinkende Lichtquellen angeleuchtet und so zu einer Sammlung miteinander kommunizierender Readymade-Skulpturen. Das Licht und somit die Farben der Haufen veränderten sich immer wieder etwas, sodass man fast glaubte, Bewegungen in diesem nun sichtbaren, aber weiterhin nicht zugänglichen Raum zu vernehmen. Der Ausschnitt wirkte, wenn man sich ihm näherte, zunächst wie ein Spiegel und war schließlich beim genaueren Hinsehen das Fenster zu einer verborgenen, geheimnisvollen Welt.



2009
 Frise Künstlerhaus Hamburg
 Ausstellung, Raumskulptur
 Reisig, Folien, Kunstwerke
 130 m² × 3,6 m
 Künstlerbeteiligungen: 40

Die Eigenschaft eines aus mehreren zusammenhängenden Räumen bestehenden Ausstellungsraums, wie er in der Frise gegeben ist, wurde für das Projekt *OX/01* aufgegriffen und gedanklich weitergeführt. Beginnend im mittleren Raum wuchs dafür – einem dezentralen Prinzip folgend – eine nach und nach den gesamten Ausstellungsraum einnehmende und schließlich bis ins Foyer und den Straßenraum hineinragende labyrinthische Raumskulptur aus transluzenter Folie und Weidenholz. Bei jeder der drei aufeinander folgenden Ausstellungseröffnungen besetzte diese Skulptur neues Territorium. In den einzelnen semitransparenten »Kammern« wurden dabei auf die Ausstellungsidee bezogene Arbeiten weiterer zu dem Projekt eingeladenen Künstler platziert.

Durch die Folie als alles verbindendes Element fügten sich diese Einzelarbeiten visuell zu einem Bild zusammen und gingen dabei neue inhaltliche Verbindungen ein. *OX/01* konzipierte die Frise-Kunst-kammer somit als ein nicht geschlossenes semidurchlässiges System. *OX/01* reflektierte dabei die Parameter des Ausstellens und Einordnens von Kunst an sich und stellte wesentliche Fragen nach dem Künstler als originärer Einzelpersönlichkeit und seiner Korrespondenzen/Divergenzen/Überschneidungen zu anderen Autoren. Mit der Ausstellung wurde das Jahresthema »Nets & Nodes« im Künstlerhaus Frise eröffnet.





2007
 Gotlindestraße 44, Berlin-Lichtenberg
 Ausstellung, Raumsulptur
 Gewächshaus, Steine, Pflanzen, Licht, Kunstwerke
 700 m² × 4 m
 Künstlerbeteiligungen: 70

Ein leer stehendes Gewächshaus, in dem sich zwischenzeitlich einige Pflanzen unkontrolliert vermehrt hatten, diente als Rahmen bzw. architektonische »Hülle« für das auf 50 Tage angelegte Projekt 01/01. Kernstück dieser prozessual angelegten Rauminstallation war ein auf 5 × 5 m Grundfläche errichteter, nach oben und an einer Seite türbreit offener Raum aus weißen Porenbetonblöcken. Der im Gewächshaus für die Dauer der Ausstellung inszenierte zellenartige Ausstellungsraum führte dabei die Idee des klassischen Ausstellungsraums der Moderne fort. Die »weiße Zelle« war in der Interpretation der Ausstellungsmacher nicht abgekapselt von der »realen Welt«, sondern pflanzte sich in vermeintlich alltägliche Kontexte ein. Das Gewächshaus war in diesem Falle nicht eine Produktionsstätte, es diente als Prototyp der Metapher einer Biosphäre. Der in dieser modellhaften (Biosphären-) Situation zu errichtende Raum unterschied sich

vom Kanon der Moderne dadurch, dass er durch eine klar definierte Türöffnung stets den Blick von innen nach außen und umgekehrt freihielt und auch ein Hinein- und Herausgehen ungehindert möglich machte. Das Fehlen der Raumdecke in der Zelle erweiterte die Sicht und gestattete einen verschleierte Blick durch das transluzente Kunststoffmaterial der Gewächshauskonstruktion auf eine nun aber jenseitige »reale Welt«. Somit war 01/01 nicht nur die Konzeption einer Ausstellungssituation, sondern verstand sich als ganzheitliche Skulptur, deren Entwicklung sich u.a. aus der *BRIX*-Serie herleitete. Diese begehbare weiße Zelle blieb während des gesamten Ausstellungsverlaufs leer, während im restlichen Gewächshaus und dessen unmittelbarer Umgebung 70 Arbeiten befreundeter KünstlerInnen platziert wurden, die dabei in einen Dialog mit ihrem jeweiligen Platz traten, sodass ganz neue Bedeutungszusammenhänge entstanden.

Dabei war es für den Betrachter nicht immer auf den ersten Blick erkennbar, welche Objekte dieser als Gesamt-skulptur gedachten Rauminstallation von den Eingeladenen stammten und welchen der bereits vorhandenen Elementen so eine erweiterte Bedeutung zukam. Die zu 01/01 eingereichten Objekte wurden innerhalb des Projektzeitraums, der durch vier aufeinanderfolgende Ausstellungseröffnungen strukturiert war, nach und nach platziert, sodass sich die Ausstellung nicht nur durch die wechselnden Jahreszeiten, Wetter- und Lichtverhältnisse im fortwährenden Wandel befand, sondern stetig etwas weiterwuchs, um in der Finissage ihre Vollendung zu finden.





27 MAERZBAU

März 2008
Brunnenstraße 29, Berlin-Mitte
Ausstellung, Raumsulptur
Paletten, Kunstwerke
4 × 8 × 4 m
Künstlerbeteiligungen: 25

Für *Maerzbau* wurden 100 Paletten, die zuvor zur Lagerung von Porenbetonblöcken dienten, in einen Galerieraum gestellt. Aus dem mit diesem Material ausgelegten zweiten bühnenartigen Boden wuchsen einige dieser Paletten zu Stapeln in die Höhe, sodass eine begehbare, raumgreifende, den Betrachter etwas beengende Skulptur entstand. Andere Beiträge befreundeter Künstler wurden im Verlauf von vier Ausstellungseröffnungen in diese sich stetig verändernde Installation integriert.





28 DER GARTEN IM MUSEUM

2008

Georg-Kolbe-Museum, Berlin-Charlottenburg

Ausstellung, Raumsulptur

Pflanzenelemente, Kunstwerke

230 m² × 8 m

Künstlerbeteiligungen: 15

Diese Arbeit nutzte das gesamte ehemalige Ateliergebäude Georg Kolbes, einer freistehenden Architektur mit großen Fensterfronten in einem Garten inmitten des Grunewalds. Mit *Der Garten im Museum* wurde eine Gesamtskulptur geschaffen, die den Innen- und Außenraum miteinander verband, bzw. die räumlichen Gegebenheiten umkehrte. 32 heckenartige modulare Elemente aus frischem Gehölzschnitt bildeten in dem zweigeteilten Innenraum eine raumgreifende, »wuchernde« Skulptur, die Tag für Tag von weiteren KünstlerInnen ergänzt wurde. An jedem Ausstellungstag kam ein neues Objekt hinzu, sodass erst bei der Finissage diese »wachsende« Ausstellung komplett war. Zeitgleich vertrocknete das Laub an den Ästen.



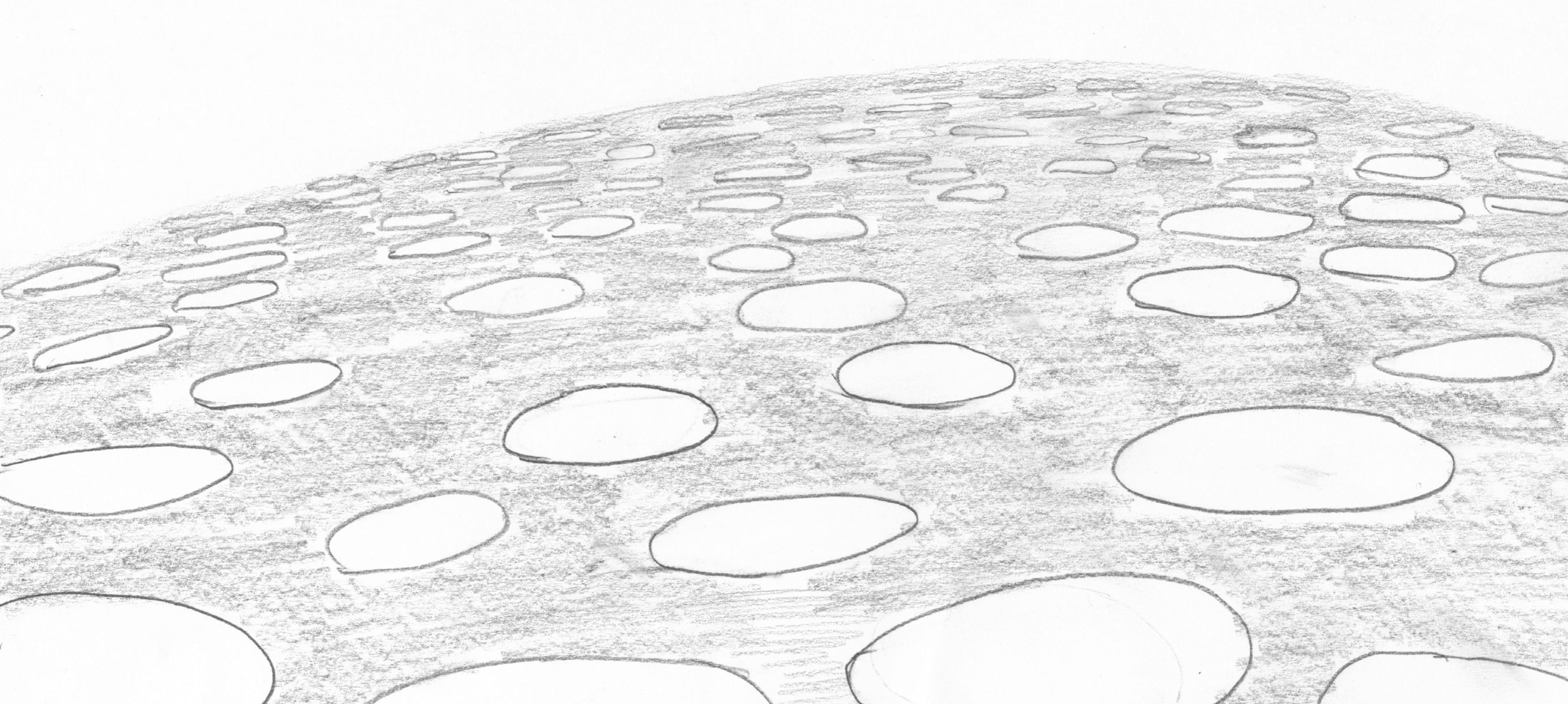


29 SCHONUNG

2009
Rauminstallation
Spor Klübü, Berlin-Wedding
Weihnachtsbäume
4 × 6 × 1,60 m



Ausrangierte Weihnachtsbäume wurden im Januar 2009 zu einer raumgreifenden Skulptur zusammengefügt. Die teilweise herunterrieselnden Tannennadeln bedeckten den Galerieboden.



30 POLIFLUR

2006–2008
LandKunstLeben e. V. Steinhöfel/ Brandenburg
Land-Art
Wiese, Schnur, Stöckchen, Pappe, Stroh, Lehm
16×16×0,8 m

Handlungen:

2006
Raster abmessen, Schnur spannen, Pappkreise ausschneiden, Kreise im Raster verteilen, Stroh darunter, Lehm darauf packen

2007
Gras mähen, Lehmhügel aufschütten, Plastikringe auslegen, Besucher einladen, Bälle zuwerfen

2008
Gras mähen, Heuhügel aufschichten

Auf der bisher ungenutzten Wiese im hinteren Bereich des Gartens Steinhöfel wurde auf ca. einem Drittel der Fläche im Zentrum der Wiese ein quadratisches Raster abgesteckt. Innerhalb der Rasterflächen wurde ein Ornament aus unterschiedlich großen Kreisen definiert. Diese Kreise (ø 75–115 cm) wurden mit Stroh, Pappscheiben und Lehm abgedeckt. Unter diesen Scheiben ging durch Lichtmangel die Vegetation zurück, sodass auf der Wiese viele runde »Leerstellen« entstanden. Auf diesen wuchs zunächst nichts, da der aufgeschüttete Lehm Boden keine günstigen Voraussetzungen für Pflanzen bietet. Einige Monate später war das Gras sehr hoch. Das abgesteckte Feld wurde mit einer Sense gemäht. Die runden »Löcher« wurden mit zusätzlichem Lehm zu kleinen Hügeln aufgeschüttet, die an überdimensionierte Maulwurfshügel erinnerten. So entstand in einem langen Prozess über Monate eine versteckte, strukturierte, ornamenthafte Hügellandschaft, die den Blick des

Betrachters irritierte. Die Intervention war auf den ersten Blick nicht zuzuordnen. So stellte man sich die Frage, ob es Spuren landwirtschaftlicher Nutzung waren, eine künstlerische Arbeit oder ob da womöglich eine ganze Maulwurfkolonie am Werk war. Die abgesteckte Fläche musste, um ihre Gestalt zu bewahren, vor allem durch Mähen und weitere Erdaufschüttungen bewirtschaftet werden. Die Arbeit *Poliflur* stellte so einen nicht ausformulierten Übergangszustand im Bezug auf die mögliche Nutzung und Interpretation dar. Sie reflektierte damit die ursprünglichen Gegebenheiten des Standorts Steinhöfel: Landwirtschaftsbetrieb, Produktionsgärtnerei und eine nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltete Parkanlage. Wenn sie nicht weiter bewirtschaftet wird, kann die Arbeit *Poliflur* im Laufe der Zeit von der Natur zurückerobert werden oder für andere Kunstprojekte weitergenutzt werden.





2012
 KW Institute for Contemporary Art, Berlin-Mitte
 Performance
 Filz, Moosgummi, Kunststoff, Papier
 Spielfeld: 140×90 cm
 Kuratorenbeteiligung: 4

Archipelago wurde zum ersten Mal während der 7. Berlin Biennale im Art-Wiki-Room aufgeführt. Das Ziel der Mitspieler war bei dieser als Gesellschaftsspiel für fünf Personen konzipierten Performance, schnellstmöglich eine große Anzahl von Inseln mit Spielsteinen zu besetzen. Dafür dienten Spielchips, die jeweils Künstler repräsentierten und dafür auf der Oberseite mit Abbildungen von Kunstwerken bedruckt waren, welche dem »open call« der Biennale entnommen waren. Jeder Spieler bekam zu Beginn eine gleich große Menge von Spielchips, wobei verschiedene Kunstwerke in einer jeweils zu wählenden Spielfarbe zusammengefasst waren. Jeder konnte reihum einen seiner Spielsteine auf einer noch freien Insel platzieren oder auf bereits besiedelten Inseln immer so lange anlegen, wie sie zu dem benachbarten Chip »passten«, d. h. angeleitet von Ähnlichkeit, Zuordnung, dem »Gesetz der guten Nachbarschaft« – und wenn der Rest der Spieler-Gruppe inhaltlich zustimmte. Jede Insel bekam dabei im Verlauf des Gesprächs von den

mitspielenden Kuratoren entwickelte Namen für die jeweils damit definierte Kunstrichtung. Hatte ein Mitspieler Glück beim Würfeln, verbesserten sich seine Chancen noch. Wenn ein Spieler alle seine Chips auf das Brett verteilt hatte, war das Spiel beendet, und eine Auswahl der Arbeiten, jeweils ein Exemplar von jeder Insel, wurde von der Kuratorenrunde ausgewählt und auf dem Billboard aufgehängt. Wobei der »Gewinner« die besten Chancen hatte, möglichst viele seiner Künstler zu platzieren. Das in der Zusammenstellung der auserwählten Chips entstandene Punkte-Bild, das als Modell einer ganzen Ausstellung dienen könnte, repräsentierte somit die »Ausstellung des Tages«, die von den teilnehmenden Spielern und dem Spielleiter entwickelt wurde. Das *Archipelago*-Spiel reflektiert so spielerisch Auswahl- und Karrieremechanismen in der Kunstwelt.

Teilnehmer der ersten Spielrunde waren: Jeni Fulton, Marvin Altner, Thorsten Goldberg, Peter Funken





realistische Malerei
 geometrisch, absolute Kunst im 20. Jhd.
 figurative, Aquarellmalerei
 Lichtkunst
 abstrakte Expressionismus
 bildhafteres Objekt
 Bildweise
 Tierdarstellungen
 Architektur
 abstrakte Malerei
 Comics und Zeichentrick in Europa & Zitate
 Der Schneemann in der Kunst
 Botanica
 performative Kunst
 Tuschzeichnung
 Fahrzeuge, Mobilität
 belanglose Blumenmalerei
 Inszenierte Fotografie
 Konzeptkunst
 Alltagsfotografie





2012
 Alice-Salomon-Platz, Berlin-Hellersdorf
 Stadtraum-Installation
 Hebebühne, Kamera, Monitor, Futterautomat,
 Tauben, Passanten
 100×100×16 m

Die Stadt als Kunstraum: *Sirius*. Apparat für Menschen und Vögel. Eine Stadtraum-Installation auf dem Alice-Salomon-Platz in Berlin-Hellersdorf. Als Auseinandersetzung mit den Ursprungsvisionen einer konstruktivistischen Utopie einer technisierten Gesellschaft, deren Spuren sich in der Planung der Plattenbau-Siedlung Hellersdorf wiederfinden, stellte die Intervention einen reflektiven Bezug zu den Programmen der Russischen Revolution und der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in Russland her. In Anlehnung an die »Lenin-Tribüne« von El Lissitzky stand somit am 20. Oktober 2012, also genau 95 Jahre nach der Oktoberrevolution, eine rote Hebebühne Modell »Haulotte 16 TPX« auf dem Alice-Salomon-Platz. Die Aussichtsplattform blieb jedoch leer. Die sich auf dem Platz versammelnden Menschen mussten vergeblich nach dem neuen »Lenin« Ausschau halten. Oben auf der Bühne waren statt der Tafel mit der Aufschrift »Proletarier« ein Videodisplay und eine kleine Kamera angebracht. Die Kamera filmte (in Referenz auf Fotografien der Russischen Avantgarde) aus der Vogelperspektive

den Platz. Die Aufnahmen wurden zeitgleich auf das Display übertragen und waren so von unten aus sichtbar. Ein spezielles Computerprogramm registrierte dabei alle Bewegungen und übersetzte diese in konfettiähnliche Pünktchenkaskaden, die direkt in das am Monitor gezeigte Bild integriert wurden, so dass jeder Besucher anhand seiner Bewegungen das gezeigte Bild unmittelbar modifizieren konnte. Zusätzlich streute ein Automat regelmäßig Vogelfutter in Form von coloriertem Puffreis auf den Platz. Dieses mischte sich unter eine Population von Tauben-Skulpturen, die stellvertretend für das »Volk« den Platz unter der fahrbaren Tribüne bevölkerten und sich mit den Besuchern mischten. Das Ereignis wollte Passanten wie Besucher ansprechen, sich mit den Gestaltungsprinzipien der Moderne und den damit verbundenen sozialistischen Ideen spielerisch auseinanderzusetzen, sie dabei als eine der Grundlagen unserer heute existierenden Welt zu begreifen und gemeinsam zu überlegen, wie die architektonischen und gesellschaftlichen Utopien für das kommende Jahrhundert aussehen könnten.



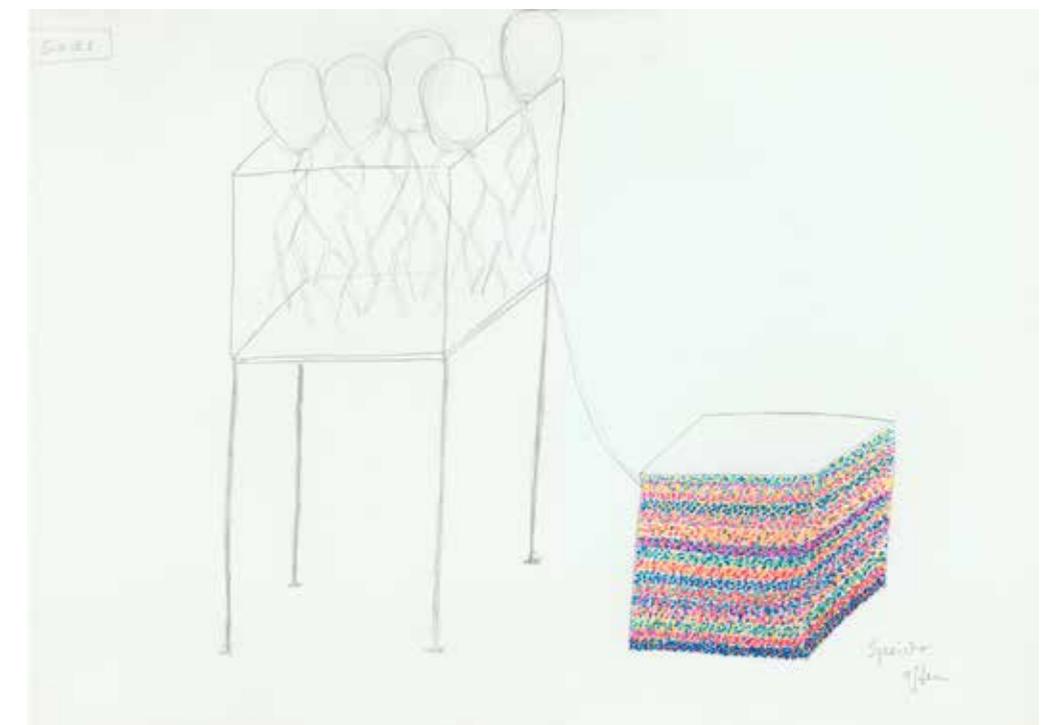
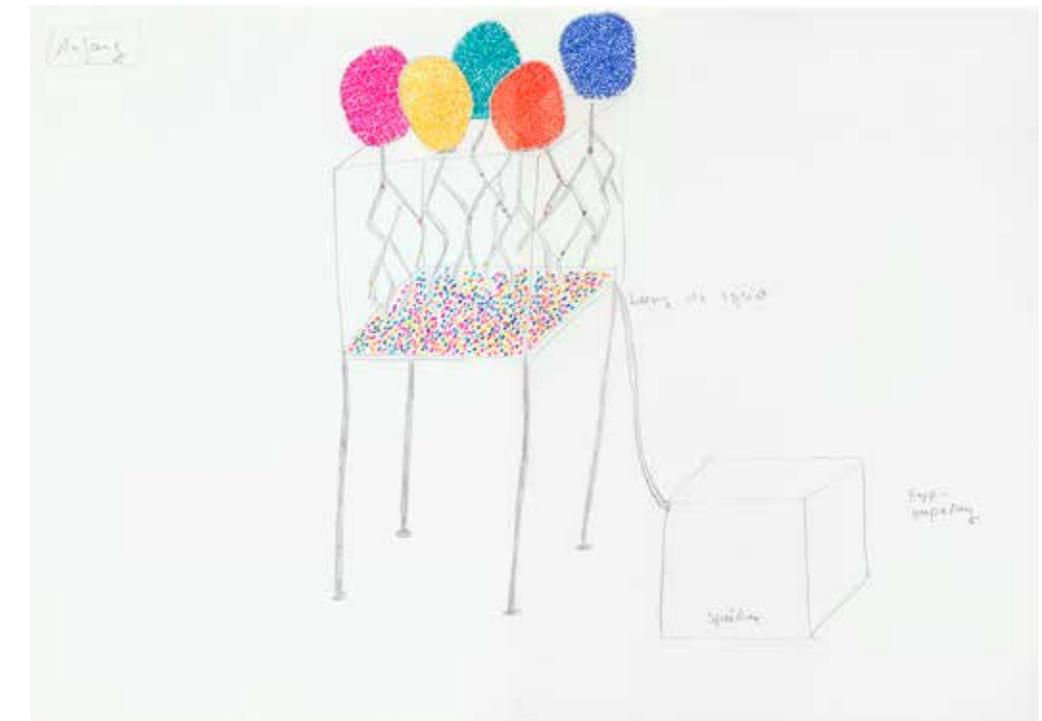


2011
Ausstellungskonzept

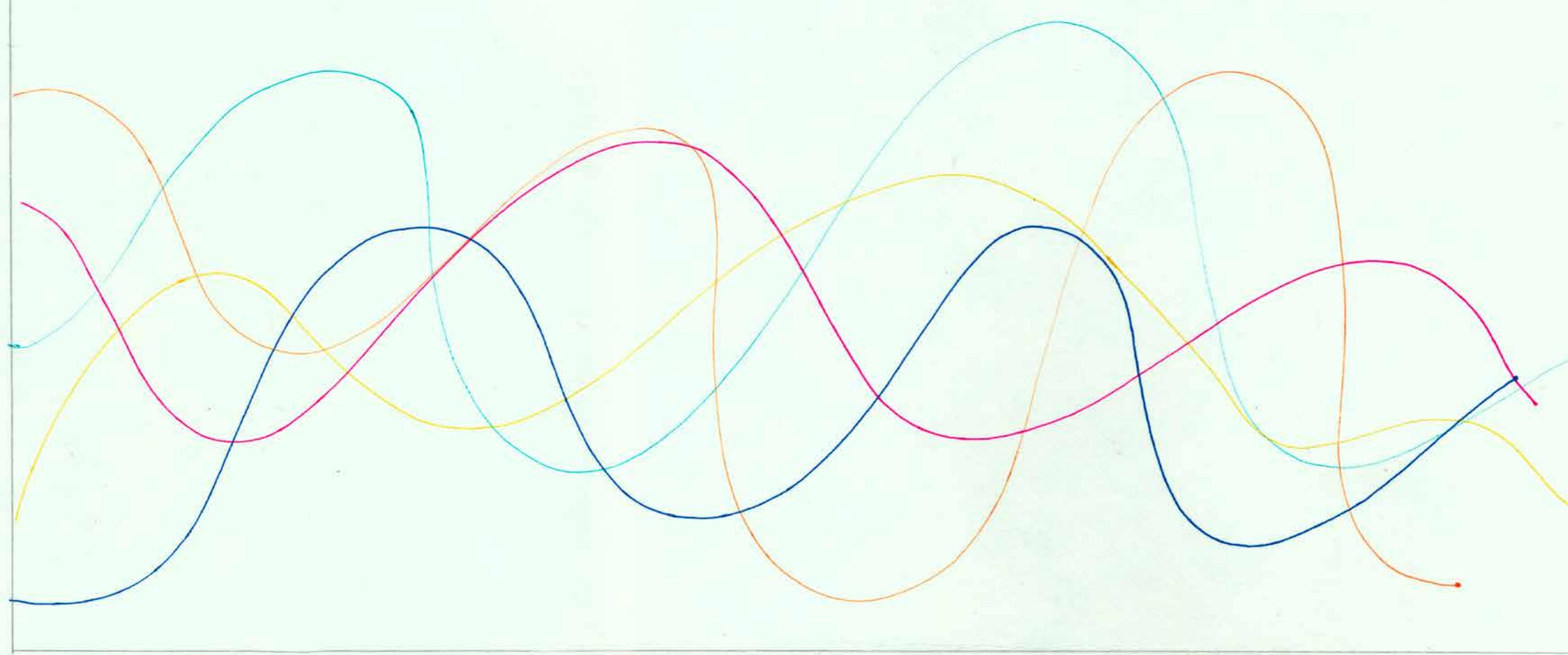
Stratograph ist eine zeitbasierte Kunst-Maschine, die auf der Basis von täglichen Nachrichten farbige Liebesperlen aus Zucker stochastisch über ein Netzwerk von Röhren auf einer Fläche verteilt und so täglich ein Bild erzeugt.

Prozess:

- 1) Analyse von Tagesnachrichten und Umrechnung in Farbwerte.
- 2) Entsprechend der täglich berechneten Farbmischung: Verteilung der farbigen Liebesperlen aus Zucker von den Kugelspeichern aus über ein Netzwerk von verzweigten Röhren und Schläuchen in den unten angebrachten Auffangbehälter.
- 3) Ablagerung der farbigen Kugeln auf der Fläche über den ganzen Tag hinweg.
- 4) Foto direkt von oben auf das durch die Ablagerung entstehende Pünktchenbild (online abrufbar).
- 5) Abends tägliches Leeren der gesammelten Kugeln auf der Fläche in den Speicher.
- 6) Am Ausstellungsende werden die täglichen Fotos und der Behälter mit allen geschichteten Kugeln, der dann jeden der einzelnen Tage mit seinen entsprechenden Nachrichten in den sehr unterschiedlichen Schichten wie archäologisch abgebildet und somit archiviert, ausgestellt.



Farbwerte



Ausstellungsdauer

KUNST DER KONSTELLATIONEN

Zu einigen Werken von
Anke Westermann

Marvin Altner



Paar, 1990, Kalkstein, 6 × 8 × 1,30 m. Zwei aus Stein gehauene, sich aufeinander beziehende Körper sind auf einem Hügel in einem stadtnahen Park (Westpark Braunschweig) platziert und laden den Besucher ein, diesen Ort auf neue Weise zu erfahren.



Brandenburger Tor, 1994, Bastelbogen, Häkelwolle, 50 × 25 × 20 cm

Am Anfang stand die Arbeit mit Keramik und Stein, das Studium der Bildhauerei, die Verlebendigung des Materials im Grenzbereich zwischen Figuration und Abstraktion (*Paar*, 1990). Das Wahrnehmen und Denken im Medium Skulptur bleibt Anke Westermanns Fundament, doch in den Folgejahren verlässt sie das Feld des klassischen Handwerks. An seine Stelle tritt nach 1991 zunächst in der Kombination mit Stein der Einsatz von Alltagsutensilien und Spielzeugen: Gummibändern, Flummis, Topfschwämmen, Lockenwicklern¹ ..., die so leicht ihre Spuren in der Erinnerung der Betrachter/innen hinterlassen, dass es manchem vor dem einzelnen Werk vielleicht gar nicht bewusst wird. Mit Blick auf die Arbeiten aus über zwei Jahrzehnten in Westermanns Weltsystemen hingegen gewinnen ihre Arbeiten durch die methodische Kontinuität und stetige Weiterentwicklung, mehr noch: Erweiterung der Ergebnisse eine Prägnanz und einen Anspielungsreichtum, der sie beständig im Bewusstsein der Rezipient/innen verankert.

Wenn man das lange 20. Jahrhundert moderner Kunst mit der Kunstgeschichte seit der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts parallel führt, wenn man also feststellt, dass die (klassische) »Moderne unsere Antike«² war, dann folgt aus dieser Zeitrechnung, die Kunst der 1960er Jahre bis etwa 1980 als »frühe Neuzeit« anzusehen. Die Zeit, in der vieles begann, was uns heute in der bildenden Kunst in immer neuen Formen auch weiterhin beschäftigt. Die niederländische Genremalerei im Goldenen Zeitalter entspräche dann der westeuropäischen und nordamerikanischen Pop Art, die sich unter anderem durch Nähe zu den Oberflächen des Alltags, Popularität der Themen und Massenproduktion auszeichnete. Sind Westermanns frühe Steinskulpturen noch als Verweis auf die »antike« Klassik der Moderne einzuordnen, so lässt sich ihre spätere Wahl alltäglicher Gebrauchsartikel keineswegs nur mit dem Warenangebot von 1€-Läden begründen, sondern kunsthistorisch in der Pop Art gut verankern: Buntfarbigkeit, Plastikmaterialien und kumulierende Kompositionen sprechen dafür.

Welcher »Antike« sich Westermanns künstlerischer Ansatz verdankt, erweisen ihre frühen, während der Studienjahre bei Thomas Virnich in Braunschweig entstandenen Arbeiten wie *Brandenburger Tor*, 1994, aus Pappe und Häkelwolle oder ihr Fernsehapparat, der *Nahseher*, 1995, dessen Bildschirm ganzflächig in Kunstfell eingekleidet ist. Die reflexhafte Assoziation der mit Fell bezogenen Tasse mit Untertasse und Löffel von Meret Oppenheim, *Frühstück im Pelz*, 1936, führt zum französischen Surrealismus



Jochen, 1992, Schlittschuhkufen, rosa Marmor, 19 × 25 × 29 cm

1 Vgl. Gummibänder in: *Bild*, 1999 (→ S. 7), Flummis in: *Pflummi*, 2000 (→ S. 42), Topfschwämme in: *September*, 2003 (→ S. 8), Lockenwickler in: *Berg*, 2005 (→ S. 18).

2 Eines der drei »Orakel« Roger Buergels und Ruth Noacks für die documenta 12 in Kassel 2007 in (rhetorischer?) Frageform: »Ist die Moderne unsere Antike?« Vgl. auch Marc Lewis: »Ist die Moderne unsere Antike?« in: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen-GmbH/Georg Schöllhammer (Hg.), documenta 12 magazine Nr. 1, S. 28–53.

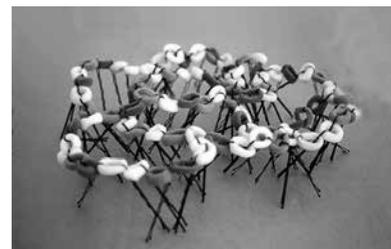
und Bretons Theorie des Zusammentreffens von »zwei voneinander entfernten Wirklichkeiten«³, die einen Widerspruch erzeugen und sich durch das surrealistische Werk in »ein besonderes dialektisches Vergnügen«⁴ entladen. Westermanns *Nahseher* erweist sich als pointierte Umsetzung dieses Konzepts. Der Widerspruch zwischen nah und fern, zwischen passivem Betrachter und aktiver Tuchfühlung wird in einem dialektischen Dritten aufgehoben, dem Kunst-Objekt, das die Gegensätze in eins setzt und jeden Betrachter an dem »Kurzschluss«⁵ zwischen den genannten Polen teilhaben lässt.

Dem Reiz, der entsteht, wenn durch verfremdende, überraschende Synthesen die durch Gewöhnung vertraut gewordenen Dinge unvertraut, skurril oder sogar unheimlich werden, spürt die Künstlerin auch in späteren Jahren nach, doch nimmt sie ihnen den untergründig bedrohlichen, irritierenden Charakter des *Nahsehers* zugunsten der Multiplikation des Einzelstücks zu einem Feld gleichartiger Objekte, das ihren Formcharakter betont. Mit ebenso distanzierter wie schalkhaftem Blick auf die ihrerseits synthetische Warenwelt lässt sie erst beim zweiten Anlauf erkennen, welche Umdeutung zum Beispiel den etwa 500 Haushaltsgummis in *Bild* zugrunde liegt (→ S. 7). Während Max Ernst noch Gesichter in seine Linienspuren von in Farbe getauchten Schnüren, die er auf weiße Leinwände fallen ließ, hineingeheimnisste, verlässt sich Westermann ganz auf die Eigenheiten des verwendeten Materials. Die Mythologien der »Antike« sind hier von der Gegenwart abgefallen wie der Ballast vom Segler. Dadurch wird das Werk für die kunsthistorische Navigation wie das Schiff für den Seemann: leicht, schnell und wendig. Es stellen sich je nach Blickwinkel Assoziationen in Richtung abstrakte Kunst, Objektassemblagen, All-over-Kompositionen und Pop-Kunst ein, lassen sich aber nicht einlösen, denn Westermann erfindet ein Spiel mit System und ein Spiel mit dem Kunstsystem. *Bild* wird zu einer Reflexion über die Bildwerdung von Objekten und könnte zugleich eine Verabschiedung solcher Bildlichkeit sein. Beides trifft zu. Im Folgenden wird, durchaus dialektisch gedacht, zu zeigen sein, wie Anke Westermann ihre Reflexionen über das Bild mit den Mitteln von Bildlichkeit weiterführt und zugleich das traditionelle Bild hinter sich lässt.

Sind die Schnipsgummis auf dem Bildgrund noch fixiert und damit um ihre Veränderlichkeit gebracht, traf Westermann für die Installation *Pflummi*, 2000 (→ S. 42) weiterreichende Entscheidungen: Die Gummibälle werden lose im Raum verteilt, sollen berührt und bewegt werden und tragen zugleich das Signum all jener Künstler/innen, die der Einladung Westermanns zur Teilnahme an der Installation gefolgt sind und einen der 26 unterschiedlichen Bälle ausgewählt, gestaltet und eingereicht haben. So wird die Künstlerin zur Kuratorin und die Installation zur Ausstellung, zugleich positioniert sich Westermann mit relativierter Autor/innenschaft auch innerhalb der Künstler/innen-Gemeinschaft, denn ein Beitrag stammt von ihr: ein Tischtennisball, weiß und unberührt, das Pendant zum »white cube« vor der Ankunft der Kunstwerke.⁶



Sturm, 1991, Kalkstein, Ventilator, 100 × 100 × 40 cm



Reigen, 2005, Haarklemmen, Haargummis, 40 × 26 × 5 cm



Nahseher, 1995, Fernseher, Kunstfell, 34 × 32 × 32 cm



o.T., 1991, Kalkstein, Gummi
60 × 50 × 26 cm



Pflummis, 2000



Dart-Spielanleitung im Projektraum
Anker, Zürich, 2003

Was als Ironisierung von Ausstellungskonzepten und der Kurator/innen, die sie erfinden, verstanden werden könnte, eine Antwort auf die Machtlosigkeit von Künstler/innen, deren Werke im Wortsinn zu Spielbällen von Ausstellungsmacher/innen werden, ist auch als positives Modell zu verstehen. Ließe es sich im Kunstbetrieb nicht leichter, freier, ja, auch sozialer leben, wenn das Zusammenspiel künstlerischer und kuratorischer Setzungen sowie der Rezeptionsmodi der Betrachter/innen weniger selbstverliebt, machtbewusst und marktorientiert wäre, stattdessen offener, beweglicher, spielerischer?

Die *Pflummi*-Flummis könnten aus dieser Perspektive als künstlerische Utopie Geltung beanspruchen – wenn sie nur nicht so schnell wegspringen würden, auf unkalkulierbaren Flugbahnen zwischen Kopf und Wand, um schließlich wie beim Kinderspiel ganz zu verschwinden und nicht mehr auffindbar zu sein. Mit *Pflummi* arbeitet Anke Westermann metaphorisch an der Selbstaufhebung des Kunstwerks, die Rezeption wird zur Partizipation der Betrachter/innen erweitert, jedoch nicht als museumspädagogische Aufgabe, sondern als performatives Spiel, dessen kindlicher Ursprung jeden Kunstkenner für Momente seine Kompetenz und die Anstrengungen, die zu ihr geführt haben, vergessen lassen kann.

War die Beteiligung des Publikums an der Installation *Pflummi* noch optional, da sie sich auch berührungsfrei betrachten ließ, als hätten die Bälle in Stein gemeißelt dagelegen (die Flummis wären dann auch als wortwörtliche Ironisierung des zumeist pejorativ verwendeten Begriffs »drop sculpture« aufzufassen), forderte Westermann die aktive Partizipation in späteren Arbeiten nachdrücklicher ein und entwarf Spielanleitungen, durch die der Betrachter zum Akteur und die Bildherstellung als Gemeinschaftsperformance konzipiert wurde. Bei *Dart*, ab 2002 (→ S. 32), trat die Künstlerin als Spielleiterin auf, inszenierte sich als traditionelle Malerin mit Palette und umkreiste mit dem Pinsel je nach Akteur/in verschiedenfarbig die Löcher in der Leinwand, die die Dartpfeile hinterlassen hatten. Mit der Einkreisung erklärte sie jeden Wurf im Nachhinein zum Treffer, eine Umkehrung, die den Abstand zwischen sportlicher Aktion und künstlerischem Handeln ermessen lässt.

Aus der »frühen Neuzeit« des 20. Jahrhunderts sind die Schießbilder Niki de Saint Phalles bekannt, deren expressive Buntfarbigkeit durch aufgeplatzte Farbbeutel entstand und die ihren Vorläufer in einer früheren Arbeit (1961) hatten, über die sie schrieb: »Ein Relief von mir [...], *Portrait of my Lover*, hatte eine Zielscheibe als Kopf, ein Männerhemd und eine Kravatte waren auf schwarz gemaltem Hintergrund geklebt. Auf einem Tisch lagen Pfeile, die die Besucher auf den Männerkopf werfen sollten«.⁷ Bei Saint Phalle war das Bild Stellvertreter für Männlichkeit, eine Umkehrung der Geschlechterrollen, die in der »Antike« Francis Picabia mit der (gemalten) Durchlöcherung weiblicher Repräsentanz festgelegt hatte (»La nuit espagnole«, 1922). Hier wie dort konterkarierte das ernste Spiel auf Liebe und Tod ein ästhetisches Moment der Gruppierung von Einstichpunkten,

⁷ Vgl. www.balloon-painting.de/niki.htm#shooting (abgerufen am 7. 3. 2013) mit Verweis auf: Eberhard Brügel, *Praxis Kunst Zufallsverfahren*, Hannover 2000, ohne Seitenangabe.

die den Tod als »decorum« und das Kunstwerk als Schauplatz des Zweifels an der Darstellbarkeit der klassischen Themen in der Moderne qualifizierten.

Dieser Zweifel aber wurde mit Künstler/innenpathos vorgetragen, das Eindringen der Pfeile in das von Saint Phalle zuvor fertiggestellte Werk war als realer, zerstörerischer Akt intendiert, um mit Aktionismus eigene Beziehungskonflikte abzuarbeiten. Für Westermann hingegen ist dieses Pathos obsolet, sie kehrt die Struktur aggressiver Figur- und Bildzerstörung um und definiert mit den Mitteln der Durchlöcherung im konstruktiven Sinn Bildentstehung und -komposition. Wie die Ringe in *Bild* Anlass geben, über Bildlichkeit, die Bälle in *Pflummi* über Ausstellungen allgemein zu reflektieren, so werden in *Dart* Fragen nach der Herstellung von Kunstwerken aufgeworfen.

Das Ergebnis: Mit kollektiver Autor/innenschaft, aber personalisierten Perforationsmarkierungen wird eine Gruppe gleichartiger Zeichen fixiert, die sich ebenso absichtsvollen wie unpräzisen Handlungen verdankt. Das Gruppenbild wird zum Spiegel subjektiv divergierender Zielsetzungen (oben/unten, links/rechts, mittig) und des persönlichen Vermögens, die Leinwand an der anvisierten Stelle zu treffen. Die Bildfläche erscheint als Projektionsfeld eines gänzlich unbekanntes Sternbilds, dessen Konstellation unwiederholbar ist. Sie verweist auf den Prozess ihrer Entstehung und bildet mit ihrer kompositorischen Streuung zugleich einen abstrakten Assoziationsraum, mit dem augenzwinkernd auch auf vertraute Klischees, was »moderne Kunst« sei, angespielt wird. Erst retrospektiv lässt sich in *Dart* eine Versuchsanordnung erkennen, die begründet, weshalb Westermann sich in den Folgejahren nicht mehr darauf beschränkte, bloß das Zusammentreffen von Pfeil und Leinwand zu markieren, sondern Ausstellungskonzepte zu entwickeln, die zwischen der musealen Präsentation in der »Antike« und dem zeitlosen Pfeilwurf in die Gegenwart angesiedelt sind.

Mit Werken wie *BRIX*, ab 1997 (→ S. 104), *01/01*, 2007 (→ S. 60), *Der Garten im Museum*, 2008 (→ S. 68), *OX/01*, 2009 (→ S. 56) beginnt Westermann, nicht mehr nur einen Handlungsablauf, sondern ein umfangreiches Raumszenario zu entwerfen und Künstlerkolleg/innen einzuladen, sich mit Beiträgen zu ihrem Werk, der Ausstellung, zu beteiligen. Dieses Konzept geht auf *Pflummi* zurück, wobei die Beschränkung auf das einheitliche Objekt (Gumbi) in den Ausstellungen zugunsten eines breiteren Spektrums künstlerischer Werke und Werkbegriffe geöffnet wird. Die Ausstellungsprojekte zeichnen sich durch eine hohe Verdichtung ihrer Referenzen aus: Innen- und Außenraum, architektonische und städtebauliche Bedingungen, unterschiedlichste individuelle Auffassungen von bildender Kunst sowie ihre heterogenen Materialisierungen und schließlich die Ausstellung als sozialer Raum bilden die Kontexte, werden einerseits Thema und zugleich integraler Bestandteil ihrer Arbeit. Der Kritik von Künstler/innen an der Hybris von Kurator/innen setzt Westermann ein Verfahren künstlerischen Kuratierens entgegen, das einerseits die Inszenierung als ganze berücksichtigt, anderer-



Der Garten im Museum, 2008,
Kurator Marc Wellmann in der Ausstellung

seits aber auch die Gleichrangigkeit der einzelnen Positionen aufrechterhält und die Voraussetzungen dafür schafft, dass ein Forum künstlerischer Möglichkeiten überhaupt entstehen kann.

In der ›Antike‹ des 20. Jahrhunderts finden sich erste komplexe Strategien kollektiver Ausstellungsgestaltungen, die die Bedeutung des einzelnen Werks einerseits relativieren, andererseits diese aber in einen übergeordneten künstlerischen Kontext integrieren, erneut im französischen Surrealismus. Als später Höhepunkt dieser spezifischen Form des Gesamtkunstwerks kann die »Exposition Internationale du Surréalisme« in Georges Wildensteins Galerie Beaux-Arts in Paris gelten, die 1938 in Vertretung der teilnehmenden Künstler/innenschaft von André Breton, Paul Éluard und Marcel Duchamp organisiert wurde.⁸ Niki de Saint Phalle vergleichbar, basierte das Ausstellungskonzept der Surrealisten im Paris der Vorkriegszeit wesentlich auf dem Sentiment der Revolte gegen eine hoch angesehene bourgeoise Galerie, ihre Künstler/innen und ihr Publikum. Dass ebendort eine solche Ausstellung überhaupt stattfinden konnte, war nicht nur der in den dreißiger Jahren durchaus etablierten Position vieler surrealistisch orientierter Künstler/innen zu verdanken, sondern auch der Gewissheit des Galeristen, mit diesem Kontrapunkt ein Höchstmaß öffentlicher Aufmerksamkeit zu provozieren.

Im Berlin der Nachwendejahre hingegen gab es keine geschlossene Gesellschaft, sondern einen städtischen und sozialen Raum voller Brachen, Leerstand, Mangelverwaltung, mit einem Wort: Freiräume, die sich mit kulturellen Nutzungen erobern ließen. Diese Freiräume sind, ein globales Phänomen, vom Zentrum zur Peripherie ›gewandert‹, von Berlin-Mitte zum Beispiel nach Lichtenberg. Dort realisierte Westermann in einem Gewächshaus das Ausstellungsprojekt *01/01*, eine Kooperation mit 70 Künstler/innen, die über die gesamte Dauer der Ausstellung Werke kontributierten, so dass die Differenz von Ausstellungsaufbau und -präsentation aufgehoben wurde. Programmatisch platzierte Westermann an zentraler Stelle eine innenarchitektonische Skulptur, die auf ihre *BRIX*-Räume zurückgeht, ein seit 1997 »nomadisierendes Kunstprojekt«⁹. Die bei *BRIX* für Wandaufbauten lose aufeinander gesetzten »bricks«¹⁰, weiße Betonquader, wurden für *01/01* zu einem Raum ohne Decke gemauert, der den ›white cube‹ zitierte und in eine experimentelle, bewusst rohe und unabgeschlossene Form transponierte. *BRIX*, das Modell eines Ausstellungsraums, blieb leer und in Umkehrung konventioneller Ausstellungsverhältnisse konnten Besucher/innen die Ausstellungsstücke in der Umgebung entdecken, in dem noch mit Pflanzen und verwaisten Gerätschaften verstellten Raum des Gewächshauses. Es sollte sich als idealer Schauplatz einer wuchernden Ausstellungslandschaft erweisen, die nicht zufällig mit Natur-Metaphern beschrieben werden kann.

Anke Westermann, die das Kunst-Natur-Verhältnis und mit ihm die Zeitlichkeit von Naturvorgängen auch in ihren Arbeiten im Außenraum thematisiert hat (vgl. *Polifur*, 2006–2008, → S. 76), setzt mit *open calls* auf die

⁸ Vgl. Annabelle Görgen, Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk. Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz, München 2008.

⁹ Vgl. www.brixbrix.de/ (abgerufen am 15. 3. 2013).

¹⁰ Ebd.

Bereitschaft der eingeladenen Künstler/innen, Teil einer übergeordneten Inszenierung zu werden, die aus der Spezifik der eingereichten Werke, des Ausstellungsorts und den kompositorischen Entscheidungen Westermanns resultiert. So entsteht die Komplexität von Gleichungen mit vielen Unbekannten, die zwischen Zufälligkeit und Prägnanz ihres Zusammentreffens changieren. Es darf vermutet werden, dass in Westermanns künstlerischem Konzept aller Reflexion über den Kunstbetrieb zum Trotz ein romantischer Kern erhalten bleibt, der die Erwartung schürt, dass sich in den Möglichkeitsräumen ihrer Kunst Konstellationen bilden, die unabsichtlich zu leuchten beginnen.



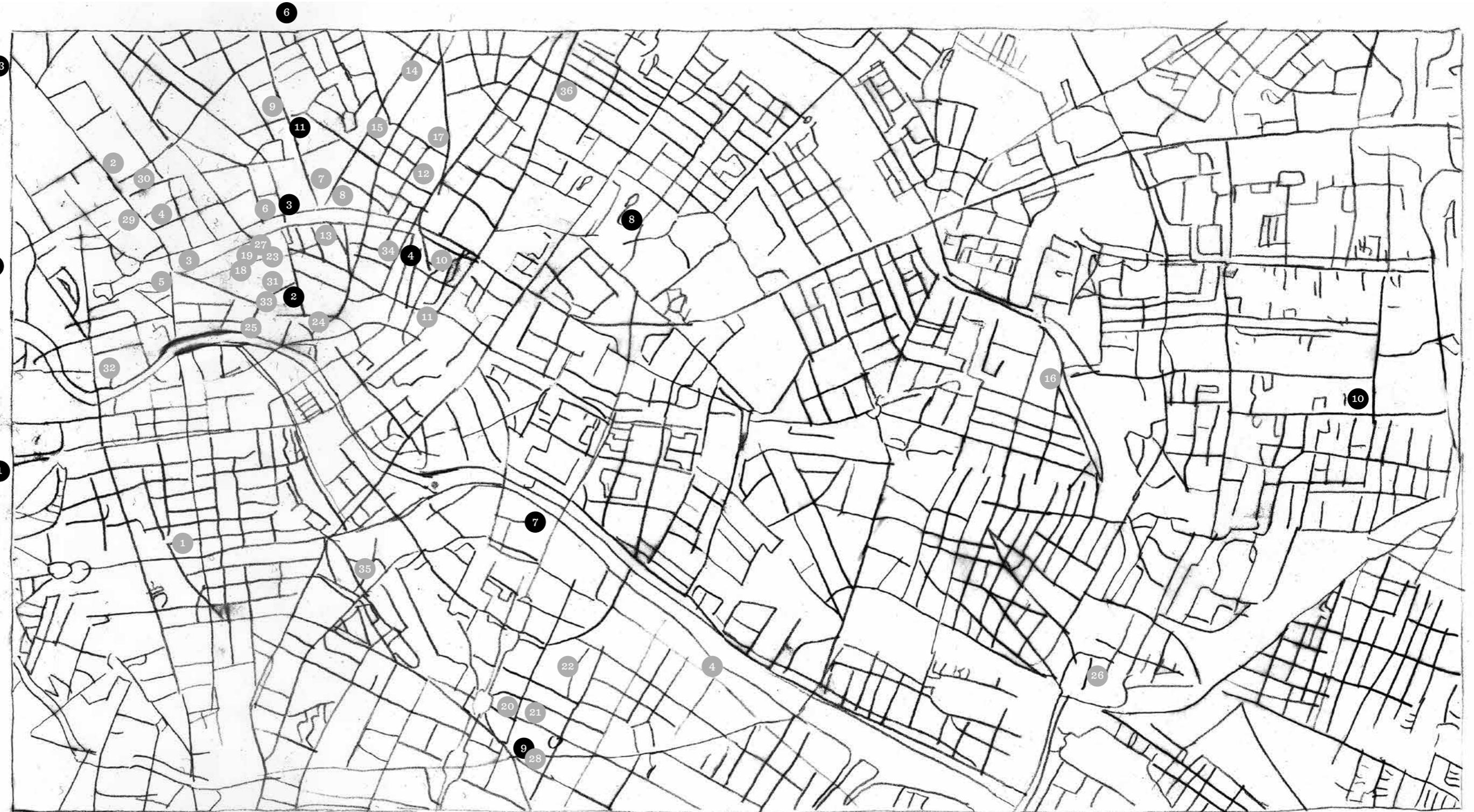
01/01, 2007, »White Cube«, Ausstellungsansicht



Anke Westermann im *BRIX*, WestGermany, 2007

Marvin Altner, *1966 in Göttingen, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Psychologie in Göttingen und Berlin. 2002 Promotion im Fach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens an der Freien Universität Berlin zum deutsch-französischen Surrealismus. Es folgten: Volontariat an der Hamburger Kunsthalle in Hamburg. Wissenschaftliche Mitarbeit an der Hamburger Kunsthalle und am Deutschen Historischen Museum in Berlin. Tätigkeiten als freischaffender Kunstvermittler, Publizist und Kurator in Berlin. Seit 2013 Dozentur im Studiengang Kunstwissenschaft an der Universität Kassel sowie wissenschaftliche Mitarbeit bei der Andreas Felger Kulturstiftung in Berlin.

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 BRIX-Club
Jahnstraße | 1 Friseur/Botschaft |
| 2 BRIX-Club
Große Hamburger Straße | 2 Plattform |
| 3 BRIX-Kunstraum
Ackerstraße | 3 Maschenmode |
| 4 BRIX Almstadtstraße | 4 loop – raum für
aktuelle kunst |
| 6 BRIX im Corso | 5 shift e.V. |
| 7 BRIX-Bar Rungestraße | 6 Sparwasser HQ |
| 8 BRIX Greifswalder Straße | 7 WBD |
| 9 BRIX im WestGermany | 8 Koch und Kesslau |
| 10 01/01 | 9 Capri |
| 11 Maerzbau | 10 Pavillon |
| 12 Der Garten im Museum | 11 Jet |
| 13 OX/01 | 12 Meinblau |
| | 13 Stedefreund |
| | 14 Walden |
| | 15 Engler und Piper |
| | 16 Autocenter |
| | 17 General Public |
| | 18 KuLe |
| | 19 Wohnmaschine |
| | 20 Sox |
| | 21 NGBK |
| | 22 Kunstamt Kreuzberg/
Bethanien |
| | 23 Allgirls |
| | 24 BerlinTokyo |
| | 25 Kunst und Technik |
| | 26 After the Butcher |
| | 27 KW |
| | 28 WestGermany |
| | 29 Init-Kunsthalle |
| | 30 Mutzek/Panasonic |
| | 31 Büro Friedrich |
| | 32 Finks/Montparnasse |
| | 33 Abel |
| | 34 Urban Issues |
| | 35 Skulpturenpark |
| | 36 Glue |



ORTE (BRIX)

1 BRIX-Club

1997, Jahnstraße 7, Braunschweig
Rauminstallation, im Keller des
Wohnhauses der Künstlerin,
regelmäßiger Barbetrieb
Mit Musik- und Kunstbeiträgen von
u. a.: Baldur Burwitz, Walter Dahn,
Andreas Kinne, Jan Korthäuer,
Christine Schulz

2 BRIX-Club

1999, Große Hamburger Straße 13/14,
Berlin-Mitte
Rauminstallation, im Keller des Wohn-
hauses der Künstlerin, Samstagsbar
DJs, Live-Musik
Dank an Sebastian Quilisch

3 BRIX-Kunstraum

Oktober 2000 bis September 2001
Ackerstraße 2, Berlin-Mitte
Freitagsbar, Ausstellungen,
Musikprogramm, Küche

Pflummi

Dezember 2000 / Januar 2001
Beiträge von: Franz Ackermann, John
Armleder, John Bock, Dieter Detzner,
Christian Flamm, Andreas Gehlen,
Joachim Grommek, Peter Funken,
Michael Grosch, Stefan Heidenreich,
Christian Jankowski, Stephan Jung,
Andreas Koch, Peter K. Koch, Friederike
von Königswald, Sybil Kohl, Karsten
Korn, Michel Majerus, Björn Melhus,
Julia Neuenhausen, Adrian Rovatkay,
Ryu Yeal Ho, Albrecht Schäfer, Karin
Schiller, Clemens Schöll, Uwe Schwar-
zer, Anatolij Shuravlev, Wawrzyniec
Tokarski, Anke Westermann, Markus
Wirthmann → S. 42

Verführung des Anderen

April 2001, der Maler Joachim Grom-
mek zeigt seine Sammlung von origina-
len und nichtoriginalen Kunstwerken
Arbeiten von: Laurie Anderson,
Giovanni Anselmo, Manfred Bauer,
Carmen Berenguer, Victor Bockris,
›Marcel Duchamp‹, Scott Grieger,
Erich Grommek, J.G., Hasenkamp,

Elmar Huxoll, Hubert Kiecol, Michael
Krebber, Stephan Landwehr, Gerard
Malanga, ›Gal. Paul Maenz‹, ›Piero
Manzoni‹, Hans Jörg Mayer, Rudi
Molacek, Wolfgang Müller, Matt
Mullican, OBI, Susi Pop, Brian Reffin
Smith, Gunter Reski, Peter Rode,
Beate Spalthoff, Andrea Stappert,
Theater für Trillionen, Volker Thies,
Moe Tucker, Klara Wallner, ›Andy
Warhol‹, Anke Westermann, Maja
Weyermann, Rachel Whiteread,
Markus Wirthmann

weitere Veranstaltungen:

Ran Huber kocht, April 2001
Weekendausflug, Juni 2001,
mit Lucio Auri und Jereon Jacobs
Daniel Johnston listening and artworks,
Juni 2001
Twister @ BRIX, Juni 2001
Digedags, Juli 2001, mit Peter Lang
Pigs in BRIX, September 2001,
mit Lucio Auri und Jereon Jacobs,

live: Maximilian Hecker, Kitty Solaris,
Mrs. Pilgrimm, Boy Division

DJing: Emma Nilsson,
Manuel Bonik, Moni und Uli u. a.,

Dank an Maureen Karcher,
Uli Sandermann, Sebastian Quilisch

4 BRIX

ab 2001, Almstadtstraße 43,
Berlin-Mitte

Terrasse

September 2001
Ausstellung mit Blumenkästen
mit Beiträgen von: Beate Daniel, Irene
Hug, Sybil Kohl, Rudi Molacek, Susanne
Lorenz, Peter Rode, Emil Tomasson,
Roger Wardin, Anke Westermann

Terrassenkultur

April 2007, temporäre Installation
mit Bäumen im Wasserglas und
verschiedenen Pflanzen in Töpfen
mit Ludger Drunkemühle

5 BRIX-Rekorder

ab 2001, verschiedene Orte
Performance und Audio-Sammlung
mit Beiträgen von: Solvej Doufur
Andersen, Frank Begemann, Birgit
Effinger, Ina Geißler, Andreas Greuß-
lich, Gregor Hildebrandt, Michael
Hirsch, Thomas Libetti, Felix Loycke,
André Marose, Norbert Niclauss,
Heidi Specker, Vadim Schäffler, Uli
Sandermann, Sibyl Trigg, Johannes
Wilms, Florian Weiß, Sibylle Zeh u. a.

6 BRIX im Corso

November 2002,
Heidebrinker Straße 19,
Berlin-Wedding, mit Irène Hug

7 BRIX-Bar Rungestraße

2003–2004, Rungestraße 20, Berlin

8 BRIX, Greifswalder Straße

August 2005 bis Juni 2006
Greifswalder Straße 223,
Berlin-Prenzlauer Berg

Ulrichson liest aus seinem Buch

August 2005
Ulrich Ulrichson

September, September 2005

SchnippSchnapp Initiative

November/Dezember 2005
mit Mike Cooter, Christian Sievers,
Anke Westermann

worried noodles

Februar 2006
Präsentation des Künstlerbuches
von David Shrigley

Außerhalb Soledad / 5. Berlin Biennale

für zeitgenössische Kunst

März/April 2006
Eine ›kuratierte‹ Gruppenausstellung,
die eine Woche früher als die 4. Berlin
Biennale für zeitgenössische Kunst
eröffnet wurde und spielerisch auf die
Strategien der bb4 und das Phänomen
Biennialisierung Bezug nahm.

Mit: Carla Åhlander, Matti Blind,
Henrike Daum, Christoph Dettmeier,
Johanna Domke, Mark Formanek,
Jan Freuchen, Ingo Gerken (Matthias
Meyer), Tarje Eikanger Gullaksen,
Stephan Homann, Jakob Jensen,
Wolf von Kries, Antonia Low, Stefanie
Mayer, Lutz-Rainer Müller, Janine
Sack, Stefan Schuster, Thomas
Seidemann, Tommy Støckel, Fredrik
Strømsæther, Anke Westermann,
Gernot Wieland → S. 110

SchnippSchnapp 2

April 2006
mit Tom Woolner, Mike Cooter,
Sibylle Zeh, Christian Sievers, Lilli
Hartmann, Anke Westermann

DJing: Claas, Emma Nilsson + Kito
Nedo, April 2006

9 BRIX im WestGermany

Mai 2007, WestGermany,
Skalitzer Straße 133, Berlin-Kreuzberg
Raumskulptur
Praxisruine, Porenbeton, farbige Folie

fullnelson

Dies war die zunächst letzte Station
des nomadisierenden Projekts *BRIX*,
das von 1997 bis 2007 verschiedene
temporäre Standorte bespielte. Im hin-
teren Teil des WestGermany wurden
auf dem noch erkennbaren Grundriss
eines nicht mehr vorhandenen Raums
halbhohe Wände aus den *BRIX*-typi-
schen Porenbetonblöcken errichtet.
Während der Ausstellung diente dieser
offene Counter zur Bewirtung der Gäs-
te und der Durchführung einer *Dart*-
Performance im hinteren Raumteil.
Zudem waren Künstler eingeladen,
Musikposter beizusteuern. Diese Ar-
beiten korrespondierten mit der stän-
digen Postersammlung in dem für die
Ausstellung durch eine transparen-
te orangene Folie abgeschirmten Bar-
raum. Die Künstler-Poster wirkten
dabei profan, wogegen die Bar zu einer
poetischen Kunstinstallation wurde.¹

¹ »Wo immer Anke Westermann ihre 100
weißen Ytong-Steine zu einem modulhaften
Counter aufschichtet, entsteht in unmittel-
barer Umgebung dieser ›bricks‹ das *BRIX*.
In dem flexibel und grenzenlos gedachten
Raumprojekt erprobt sie an wechselnden
Orten seit 1997 mit Aktionen, Spielen und
Ausstellungen verschiedene kuratorische
Konzepte. Auf den freiliegenden Fundamenten der
Raumruine WestGermany hat sich das *BRIX*
nun Stein für Stein eine Wand zur Bar hin
hochgemauert. Dieser teilweise Wiederauf-
bau und Umbau bestehender Strukturen wird
weitergedacht von Jeroen Jacobs und Lucio
Auri, die einer Dunkelziffer von befreundeten
Künstlern den Auftrag gaben, für genau diese
Ausstellung eigene und andere Poster zu ent-
werfen – a possibility for a social billboard,
no, a foyer front room attraction, no, a syndro-
me space in a syndrome space. Hinter einem
Gebüsch wird gegrillt.« (Stephan Kallage, Ingo Gerken)

10 01/01

September/Oktober 2007,
Gotlindestraße 44,
Berlin-Lichtenberg
→ S. 60

Anke Westermann und Ludger Drunkemühle mit Robert Abts, Carla Åhlander, Stefka Ammon, Atelier Havelblick (Gabriele Konsor + Roland Eckelt), Anke Becker, Matti Blind, Heiner Blumenthal, Lis Blunier, Claudia Busching, Johannes Buss, Olav Cordes, Henrike Daum, Nina Doege, Johanna Domke, Irena Eden & Stijn Lernout, Kerstin Gottschalk, Swaantje Güntzel, Tarje Eikanger Gullakson, Birgit Haase, Doris Hansen, Can Henne, Birgit Hölmer, Franziska Hufnagel, Sofia Hultén, Hervé Humbert, Jakob Jensen, Daniel Janik, Lars Jordan, Karen Koltermann, Delia Keller, Annette Kisling, Andreas Koch, Friederike von Koenigswald, Wolf von Kries, Jin Lie, Sammlung Luetzow, Reiner Maria Matysik, Stefanie Mayer, Lutz-Rainer Müller, Thomas Neumann, Hannes Norberg, Yvonne Paul, Lucy Powell, Judith Raum, Inken Reinert, Karin Rosenberg, Susken Rosenthal, Janine Sack, Thyra Schmidt, Jörn Schulz, Thomas Seidemann, Christian Sievers, Gabriele Stellbaum, Thea Timm, Matthias Thelen, Johanna Thompson, Michael Wagener, Astrid Weichelt, Gernot Wieland, Runhild Wirth, Christof Zwiener, LandKunstLeben.

11 Maerzbau

März 2008, Brunnenstraße 29,
Berlin-Mitte
→ S. 64

Anke Westermann und Ludger Drunkemühle mit Anke Becker, Manon Bellet, Johannes Buss, Mike Cooter, Olav Cordes, Joachim Grommek, Johannes Gruber, Kerstin Gottschalk, Tarje E. Gullaksen, Jakob Jensen, Lars Jordan, Thomas Kilpper, Andreas Koch, Friederike von

Koenigswald, André Linpinsel, Stefanie Mayer, Karin Rosenberg, Inken Reinert, Janine Sack, Thomas Seidemann, Christian Sievers, Matthias Thelen, Nina Thorwart, Nicoll Ullrich, Sybille Zeh

12 Der Garten im Museum

September 2008, Georg-Kolbe-Museum, Sensburger Allee 25,
Berlin-Charlottenburg
→ S. 68

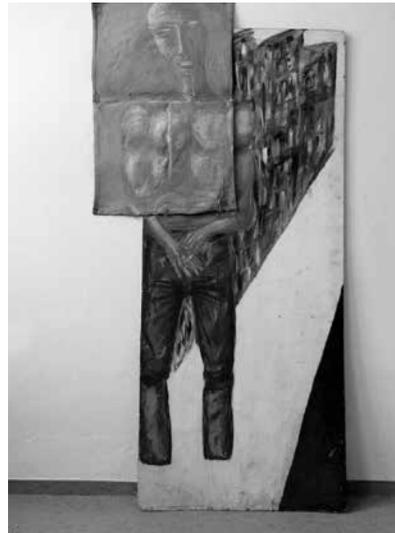
Anke Westermann und Ludger Drunkemühle mit Olivia Berckemeyer, Claudia Busching, Johannes Buss, Olav Cordes, Wolfgang Flad, Jin Lie, Stefanie Mayer, Liav Mizrahi, Peter Rösel, Aldo Runfola, Janine Sack, Marina Schreiber, Max Sudhues

13 0X/01

FRISE Künstlerhaus,
Arnoldstraße 26–30, Hamburg
→ S. 56

Anke Westermann und Ludger Drunkemühle mit Beate Baumgärtner, Anke Becker und Ansgar Beinke, Karin Bergdolt, Lis Blunier, Britta Bonifacius, Andrea Böning, Peter Boué, Claudia Busching, Nora Chrosziewski, Raul Ciosici, Henrike Daum, Isabelle Dyckerhoff, Jan-Steffen Glade, Beate Eisfeld, Rolf Giegold, Armin Häberle, Claudia M. Hinsch, Anet Hofer, Patrick Jeune, Ilona Kalnoky, Bettina Khano, Ellen Kobe, Karen Koltermann, Jasper Kuch, Sammlung Luetzow, Stefanie Mayer, Henrik Neesen, Netzhalde, Andreas Oldörp, Yvonne Paul, Verena Püschel, Inken Reinert, Nadine Rennert, Karin Rosenberg, Judith Siegmund, Heike Stephan, Gaby Taplick, Tom Thiel, Johanna Thompson, Michael Wagener, Hanna Linn Wiegel, Bea Winkler





Erlkönig, 1987, Brett, Leinen, Wandfarbe, 100 × 180 cm

80er Jahre Zeiteinheit, Jahrzehnt, üble Epoche, siehe auch »The 80s – a decade we could have done without« by Roland Miller.

Synonyme, Assoziationen: Bauhaus, »Da geht der Punk ab, Alter«, Hausbesetzer-Sympathisant als Fashion-Statement, angeeignete Hippieökopunk-Identität als Schülerhobby, Einzug der Grünen in den deutschen Bundestag, exzessive Partys, Bars mit weißen Kacheln und blauem Neon, Grufti- bzw. Gummlstimmung, Sonne statt Reagan. Für Anke, genauso wie für mich, sind die 80er Jahre die formativen Lehr- und Wanderjahre. Aus der Perspektive der 90er, wo alles etwas freundlicher, heller und konkreter wurde, haben wir die 80er verachtet (und jetzt die 90er verneinen? oh nein). Jedenfalls war die Szene rau, gemein und ausgekotzt, was in dieser Zeit gleichbedeutend mit »cool« war. »Dit war nich allet nur in Kreuzberg, Wolfgang Müller!« CS

Ackerstraße, Berlin-Mitte Straße nahe der Berliner Galienszene während der →Nuller Jahre. Ort des *BRIX*-Kunst- raums 2000–2001 (→*BRIX*). AW

Anke Westermann (* 11. Juli 1967 in →Braunschweig) entstammt der gleichnamigen Braunschweiger Verleger-Familie (→Westermann Buchverlag).

Anke Westermann wuchs die ersten Lebensjahre in Maschero- rode in einer Siedlung direkt am Waldrand und später am recht grünen östlichen Braunschweiger Stadtrand, somit in unmittelbarer Nähe zum heutigen Standort des Verlages auf. Sie besuchte im Zentrum (→Peripherie) der Stadt das Gym-

nasium Kleine Burg und machte dort 1986 mit den Fächern Mathematik, Chemie, Erdkunde und Englisch ihr Abitur. Danach unternahm sie zunächst einige längere Reisen nach Südostasien und Brasilien, um ihre eurozentristisch geprägte Weltsicht (→Welt) zu erweitern.

1989 begann sie ihr Studium der freien bildenden Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Nach dem Grundstudium mit Reinhard Voigt und Johannes Brus war ihr erster Lehrer dort der Bildhauer →Emil Cimiotti (* 19. August 1927 in Göttingen), ein wichtiger Vertreter des deutschen Informel.

Nach der Realisierung ihrer ersten größeren, mehrteiligen →Skulptur im öffentlichen Raum (→Stadttraum), die seit 1990 in einem Braunschweiger Park auf einem Hügel, mit Blick auf die Stadt, platziert ist, unterbrach Anke Westermann ihr Studium und besetzte 1991 zusammen mit drei Studenten der HBK →Braunschweig (Ralf Henning, Bjørn Melhus, Oliver Becker) fast unbemerkt ein leerstehendes Haus in Berlin-Mitte. So nahm sie in der folgenden Zeit an den Entwicklungen der Berliner Kunstszene teil, die sich im Rahmen der institutionskritischen und medienbegeisterten Stimmung dieser Zeit an einigen Orten formierten (Botschaft e.V., Frisör, WMF, Elektro, KW usw.). Nebenbei besuchte sie viele Ausstellungen in anderen Städten, zum Beispiel die →»Concept-Art« in Hamburg oder »Die große Utopie« (→Konstruktivismus) in Frankfurt am Main, was ihre künstlerische Entwicklung prägen sollte.

Ab 1994 zurück in Braunschweig, verarbeitete sie ihre Eindrücke der Berliner Zeit in der Klasse des Bildhauers →Thomas Virnich und legte dort 1997 ihr Diplom mit zwei →architekturbezogenen Rauminstallation ab. 1998 wurde sie Meisterschülerin von →John Armleder.

Mit der Rückkehr nach Berlin-Mitte ab 1999 erfolgte ein Zusammentreffen mit zahlreichen Künstlern unterschiedlichster Kunstakademien aus dem In- und Ausland, die mit diversen Kunstauffassungen nach Berlin gezogen waren, um die zu jener Zeit immer noch herrschende Aufbruchstimmung mitzubekommen und aktiv an einer produktiven Nutzung der bestehenden Freiräume teilzunehmen. Mit ihrem Projekt →*BRIX* – 1997 in der Jahnstraße in →Braunschweig gegründet und 1999 nach Berlin in die Große Hamburger Straße, 2000 in die →Ackerstraße und 2005 in die Greifswalder Straße (→bb5) überführt – konnte Anke Westermann so viele wichtige Künstler der beginnenden Berliner →Nuller Jahre in einem angeregten Austausch zusammenbringen. In jenem →Zeitraum nahm sie zudem 1999 in der Fondazione Ratti, Como in Italien, am Advanced Course in Visual Arts mit Haim Steinbach teil, und beging 2003–2006 ein Zweitstudium »auf der gegenüberliegenden Seite«, also bei den Kunsthistorikern (→Kunstgeschichte) an der Humboldt-Universität zu Berlin. AW



Archipelago-Aufkleber, Flyer für die Performance innerhalb der 7. Berlin Biennale, 2012

Archipelago Idealisiertes Weltbild (→Welt), Idyll, Ort der Sehnsucht und Autonomie.

Dabei auch Anke Westermanns idealtypisches Bild zum Denken, Leben, Arbeiten. Pragmatisch gesehen also auch ein Entwurf für eine neue Produktionsweise mit kollaborativen (→Kollaboration) Anteilen, bei variablen, aber dennoch festgelegten →Regeln.

Die individuellen Freiräume (→Freiheit) und daraus entstehende gestalterische Formulierungen auf den einzelnen Inseln des Archipels ergeben mit ihren jeweils eigenen, immer auch bedingt temporären Ergebnissen und einer somit angelegten Heterogenität erst aus einer Fernsicht ein vollständiges und ganzheitliches Bild.

Dabei wird der Betrachterstandpunkt nicht eindeutig festgelegt, sodass wir einen als *Archipelago* (→S. 80) definierten Kosmos immer wieder neu und anders wahrnehmen können. AW

Architektur schafft Räume, die →außen von innen trennen.¹ Sie funktionalisiert darüber hinaus das Leben, als Wohnraum, Arbeitsraum, Einkaufszentrum, Kulturort. Der Raum und damit die Architektur werden so zur Metapher für Sinngebung, ob in den Medien oder in der Psychologie: »Es gibt diesen Teil bei Freud; da geht es um Rom². Im Endeffekt geht es dabei um die neue, die moderne Stadt als ein eigenes psychisches Wesen und darum, wie sich die Schichten der verschiedenen Epochen einschreiben. Deswegen ist vielleicht auch Architektur eine der Königsdisziplinen, das sagen ja auch viele klassische Kunsthistoriker (→Kunstgeschichte). Der Unterschied zur Gestaltung

von Alltagsdingen, oder besonderen Dingen wie Kunst, ist eben die Schaffung von gemeinsamen Lebensräumen. Heute könnte man sagen, dass auch Medienarchitektur und Softwarearchitektur Lebensräume bestimmen, während Kunst sie lesbarer machen kann. Was sich nun am meisten einschreibt im Raum-Zeit-Gefüge, ist das, was diese Räume herstellt. Nicht dass jetzt das Gebaute das Einzige ist, aber ich glaube, dass man immer wieder auf Urbanismus (→Stadttraum), auf Gebautes zurückkommt, weil es so viele Kämpfe und so viel Wissen in sich vereint. Und das Besondere ist, dass ein Baustil, ein ganzer Entwurf, egal unter welcher Ideologie er entstanden ist, zu einem leeren Zeichen werden kann, sozusagen zu Traummaterial, und dann wieder beginnt, neuen Sinn zu transportieren. Räume und Gebäude werden umdefiniert durch ihre Nutzung, wirken aber auch auf diese zurück.

Fernsehturm oder Tempelhof, das sind Bauwerke, die du als Konstrukt ihrer Ideologie lesen kannst, aber gleichzeitig lösen sie sich auf eine seltsame Weise davon und bekommen eine eigene Erhabenheit, eine eigene Monumentalität, die mehr bedeutet, weil sie sich von ihrem ursprünglichen Repräsentationszweck löst, die vielleicht auch auf das hinweist, was sozusagen utopisch war in der Zeit und völlig unabhängig ist von Sozialismus oder Nationalsozialismus.«³ PS

Außen bezeichnet alles, was bis an die →Oberfläche eines Körpers heranreicht, ohne ihn zu durchdringen. »Innen« steht im Gegensatz dazu. Beide Begriffe, Außen und Innen, sind jeweils subjektiv und vom Standpunkt des Betrachters abhängig. Während der Begriff »Innen« einen begrenzten und klar definierbaren Bereich beschreibt, impliziert »Außen« ein Fehlen möglicher Begrenzungen. RG

Autorschaft Was ist ein »Autor«? Heute wird der ökonomische Aspekt sehr in den Vordergrund gestellt. Die Autorität des Autors hat direkt mit der Stellung am Markt zu tun. Gleichzeitig verwischt sich Autorschaft; es wird in Teams gearbeitet, recherchiert, zusammengefasst, outgesourced, importiert und exportiert. Ganze Bereiche von Texten und Bildern sind mittlerweile zu Gemeingut geworden, also wiederverwertbares Open-Source-Material. Autorschaft wird dabei mehr und mehr zu einer notwendigen Form der Wertschöpfung, bei der der Name des Autors genutzt wird, um Marktanteile zu sichern oder Ideen-Potentiale zu privatisieren. Die Patentklagen, mit denen sich z. B. heute große IT-Firmen bekriegen, zeugen von den Grenzen eines Begriffs, der ein intellektuelles Eigentum behauptet. Vorausgesehen und als Ideen formuliert wurden diese Entwicklungen bereits vor einiger Zeit in der Science Fiction.

Der Kunstmarkt funktioniert nicht unähnlich, sucht weiterhin Wege, möglichst genialisch anmutende, unkopierbare,

1 »Architektur kann über ihren Raum schaffenden Charakter definiert werden. Aus diesem Blickwinkel besteht Architektur in der Dualität von Raum und Hülle. Architektur schafft eine Grenze zwischen →außen und innen. Durch diese Grenze oder Hülle entsteht ein Raum zum Aufenthalt und Tätigwerden von Menschen sowie zur Aufbewahrung seiner Dinge, geschützt vor den unerwünschten Einflüssen der Außenwelt.« WP

2 »Machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen.« Siegmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, 1930.

3 PS im Gespräch mit AM, Februar 2013



Außenwelt, 1989, Kohlezeichnung, 45 × 67 cm

1 Die KuratorInnen der 4. Berlin Biennale, Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnick, haben für die Präsentation der Ausstellung mit dem Titel »Von Mäusen und Menschen« viele unübliche Orte und Räume gewählt. (www.art-perfect.de)

dabei immer noch vorzugsweise männliche Einzelkünstler mit einer hohen Wiedererkennbarkeit als Marke zu platzieren, um Marktanteile damit zu sichern, und die Rendite mit einem nach Markteinführung häufig rasant ansteigenden Produktionsvolumen schnell zu erhöhen. Solche Art Kunst funktioniert als Identitätsstifter immer noch recht gut. Denn es herrscht eine große Sehnsucht nach Richtungsweisung und individueller Erkenntnis in einer immer pluralistischeren Welt. PS/AW

Baukasten Als »Baukasten« bezeichnet man ein Spielzeug, das aus einzelnen, einfach zusammensetzenden Teilen besteht. Zweck eines Baukastens ist es, dem spielenden Kind die Konstruktion einer Vielzahl von →Objekten durch vorgefertigte Bauelemente zu vereinfachen und dadurch die Freude am Lernen zu fördern. Als »Baukastenprinzip« oder »Modularität« bezeichnet man daher die Aufteilung eines Ganzen in Teile, die auch →»Module«, »Bauelemente« oder »Bausteine« heißen. Bei geeigneter Form und Funktion können sie zusammengefügt werden oder über entsprechende Schnittstellen interagieren. Bei einem modularisierten Aufbau werden Gesamtsysteme aus standardisierten Einzelbauteilen entlang definierter Stellen (bei Programmen Schnittstellen) zusammengesetzt. Die gegenteilige Bauweise nennt man »monolithisch« (griech. *monólithos*, dt. »der Einstein«). Prinzipien und Vorteile: Einzelne Komponenten lassen sich unterschiedlich zu einem Ganzen kombinieren, wenn sie wie Spielbausteine ausgeführt sind – das beschreibt das sprachliche Bild, das Gegenteil wäre einem Puzzle vergleichbar, bei dem jede Komponente nur genau einen möglichen Platz hat und das →System nur als ein ganzer Block (monolithisch) funktioniert. WP

bb5 *Off Soledad, 5th berlin biennial for contemporary art.* *bb5* ist ein Konzept von Anke Westermann aus dem Jahre 2006. Anlässlich der Einladung der Kuratoren der 4. Berlin Biennale (»von Mäusen und Menschen«) mit →*BRIX* am »Independent-Programm« teilzunehmen, entwarf sie ein Ausstellungskonzept, das zwei Teile umfasste und die →Linearität der Zeit und des Raums leicht verschob, indem die erste der beiden Eröffnungen, die der 5. *Berlin Biennale*, bereits zwei Wochen vor der offiziellen 4. Berlin Biennale stattfand – eine Struktur, die einige Verwirrung stiftete. Beide Teile der *bb5* zeigten dieselben Künstler am selben Platz, aber mit jeweils etwas anderen oder modifizierten Arbeiten. Die Ausstellung entfaltete sich dabei wie ein Roman in einem Roman oder wie eine Geschichte, die in die Realität entschwindet. Ein Ziel war es, mit der Ausstellung Nebenpassagen einer Geschichte (»Of Mice and Man«) zu vertiefen und die bereits vorhandenen Spuren ihres früheren Selbst aufzugreifen und weiterzuentwickeln.¹

Der Titel *off soledad* verweist somit auf einen Ort an der →Peripherie (→*BRIX*, Greifswalder Straße, also *off*) und eben *Soledad*, jene Stadt, in der John Steinbecks Roman »Of Mice and Men« (so der Titel der offiziellen *bb4* am zentralen Ort: KW, Auguststraße) spielt. Die *bb5* funktionierte somit wie ein trojanisches Pferd, da sie das Erscheinungsbild (Logo, Titel, etc.) der 4. Berlin Biennale aufgriff und eine Methode anwandte, die der der eigentlichen Kuratoren der *bb4* sehr ähnelte und diese in ihrer ohnehin schon etwas subversiven Art als Gesamtkonzept noch weiter vorantrieb, was zu einer doppelten Doppelung und somit leichter Verunsicherung führte. Dabei aber wurde der ernsthafte Anspruch der einzelnen gezeigten künstlerischen Arbeiten nicht in Frage gestellt. AW

Berlin 90er Jahre Es ist fast so, als könnte man sich an die 90er Jahre nur in einer Terminologie der vagen Erinnerungen an eine fortwährende Party annähern, eine Zeit des Hedonismus, der Ekstase usw. Es gibt eine ganze Anzahl von Büchern zu einzelnen Aspekten der 90er Jahre. Es sind vorwiegend Monographien, Memoiren der rapide dahineilenden Jahre, die ein Vermittlungsdefizit bedienen, die Geschichte einer ganzen, im Verschwinden befindlichen Subkultur, erzählt aus der Ich-Perspektive, ganz nach dem Modell »ich und meine Freunde«. Weiterhin existieren zu einzelnen Kunstrichtungen jene Art von Katalogen, die eine Kunstrichtung bezeichnen (→Kanon), um deren Ende grabsteinartig zu besiegeln. Beispielsweise der »Kontext Kunst«-Katalog von Peter Weibel. Oder es gibt jene Art von Stadtführern, die eine bestimmte Szene aufs Korn nehmen und ihren Verwertungszusammenhängen nachgehen, z. B. Tobias Rapps Suhrkamp-Buch zur Genealogie des Clubtourismus in Berlin. Noch fehlt eigentlich ein »Wimmelbuch« wie das von Wolfgang Müller zu den →80ern, das aus einer selbstverständlich hochsubjektiven Schreibposition über die Genres hinweg die Subkultur der 90er Jahre kartografiert. PS

Boden Meist eher wenig beachtet, aber maßgeblich für die Wahrnehmung aller räumlichen Gegebenheiten. Wenn man eine rechteckige Schachtel sieht, ist der Boden die Pappe, die unten ist. Das ändert sich, sobald man die Schachtel in die Hand nimmt und herumdreht. Wenn man mit feststehenden Gebäuden arbeitet, ist aber der Boden die Fläche, von der alles immer abhängt, da man ein Gebäude ja nicht so ohne Weiteres wenden kann. Doch mit künstlerischen Mitteln und entsprechender Vorstellungskraft kann dies durchaus gelingen. AW

Braunschweig Ort, Ortschaft. Eine kleine Großstadt im gehässigen Niedersachsen. Im Zweiten Weltkrieg die Innenstadt zu 90% zerbombt. Schnuckeliger Stadtkern mit 15 Fach-

werkhäusern, 15 Kirchen, drum herum graue Nachkriegsbau-idylle. Credo (für den Inlandstourismusprospekt) »Die sympathische Großstadt«. Synonyme, Assoziationen: Zonenrandgebiet, Central, Wellfenpest, Unsere kleine Farm an der Oker, Wolters 10er Pack, Freibize, Affenfelsen, Jolly Joker, Leuko-Europa. Das graue Braunschweig war die Stadt, wo Anke Westermann und ich in verschiedenen Schulen herumuffelten, bis anschließend der abenteuerliche Aufbruch ins Kunststudium an der Hochschule für Bildende Künste und die damit zementierte berufliche Laufbahn der freischaffenden Künstler stattfand. Geruch: Eine Mischung aus Zigarettengestank (die letzten trockenen Reste von Selbstgedrehten mit Drum-Tabak) und jede Menge Caparol-Farbbinder. CS

BRIX (→S. 104) ist ein seit 1997 nomadisierendes Kunstprojekt von Anke Westermann, das sich aus der Arbeit *Der andere Raum* (→S. 48) entwickelte. *BRIX* definiert einen Ort und Auslöser kommunikativer →Prozesse. *BRIX* versteht sich dabei als geistige →Skulptur, die sich auf vorhandene Situationen einlässt und diese transformiert. Das Projekt materialisiert sich über den ortsunabhängigen, mit Gasbetonblöcken immer wieder unterschiedlich gestalteten offenen *BRIX*-Raum. Diese »Zelle« dient der →Kommunikation und Präsentation von Aktivitäten. Die Ausstellungen mit *BRIX* evozieren Dialoge zwischen den einzelnen Arbeiten und hinterfragen dabei die tradierte Auffassung von individueller →Autorschaft. Westermann versteht *BRIX* als gesellschaftliche Modellsituation und nimmt, mit Blick auf Rollenverteilungen im Kunstbetrieb, darin als Künstlerin Rollen an als Veranstalterin, Kuratorin oder Galeriebetreiberin. Sie reflektiert durch das Projekt Parameter von Kunstproduktion, -präsentation und -rezeption. Fast geräuschlos fügte sich *BRIX* dazu in ein Feld von Berliner Kunsträumen ein (»Fucking Good Art«, →100). Der Name *BRIX* leitet sich ab vom englischen Begriff »bricks«. Solche Ziegelbausteine waren schon in den Kellerräumen, die Westermann für ihre ersten *BRIX*-Aktivitäten nutzte, sichtbar und wurden ab 1998 von den Gasbetonblöcken abgelöst. Die »bricks« von *BRIX* stehen für Westermanns offenen Skulpturbegriff. AW

BRIX-Rekorder Der *BRIX*-Rekorder – das war vorderhand eine provisorische, mit Backsteinen gebaute Bar, an der man sich bei verschiedenen Anlässen unter folgender Maßgabe vergnügen konnte: »Bringe eine Audiokassette zum →*BRIX*. Auf der Kassette kann Deine Lieblingsmusik sein, Gesänge in der Badewanne oder eine Ameise.« Somit hatte die zeit-typische Publikumszuarbeit den nicht zu unterschätzenden, gleichsam entscheidenden Vorteil, dass frau/man bei der Gestaltung der musikalischen Unternehmung mitmischen konnte. Die *BRIX*-Rekorder-Phase (2002–2006) liegt an und für

sich nicht weit zurück. Gleichwohl hätte ich im heutigen digitalen Medienzeitalter ad hoc keine Kassette zur Hand. Insofern ist die aus der *BRIX*-Rekorder-Mitwirkung resultierende Edition auch eine sinnfällige Reminiszenz an das vermeintlich überholte, gute alte Mix-Tape. BE

Bühne/Plattform Bühne: leerer Raum. Die offene →Spielfläche. Eine Erhebung über den Boden. Ein Sich-Erheben über den Alltag. Ein Weg zur Kunst. Eine Inszenierung des Raums, Kunst-Präsentation, →Projektion, Darstellung, fiktiv, wild, Provokation, Variabilität, Kunst, Theater, Arena, Podium, Schauplatz, Szene, Szenerie, ein sinnlicher Erfahrungsraum. Die Bühne ist eine Plattform, die Plattform ist eine Bühne, eine Agora, für alle Zwecke zu nutzen. Die Bühne hat ihre Zeit und ihren Ort nicht a priori, sie ist ein von Menschen geschaffener Raum, um dem Menschen die →Welt zu zeigen. AL

Concept Art Kunstrichtung, die der reinen Idee mehr Wert beimisst als der materiellen Umsetzung. Bekannt seit den 1960er Jahren; zunächst vorzugsweise in Amerika anzutreffen, parallel zur so genannten →Minimal Art und der Fluxus-Bewegung, entstand sie in einem ziemlich angespannten weltpolitischen Klima. Alle genannten Bewegungen wandten sich daher mit ihren bis dahin nicht etablierten Methoden gegen die üblichen Vereinnahmungsstrategien des westlichen Kunstmarkts. Auch wenn bestimmte Richtungen wie z. B. »Zero« auf bestimmte Interessen der Künstler an alternativen Weltauffassungen, östlichen Philosophien, hinweisen, die in die künstlerische Produktion eingingen, gab es in der offiziellen Kunstwelt mit Asien oder Osteuropa kaum Auseinandersetzung, mit Ausnahme der Einflüsse einiger nicht aus Europa stammender, aber in der westlichen Welt lebender Künstler, wie z. B. Nam June Paik oder Yoko Ono. Markt und etablierte Ausstellungshäuser waren durch den Eisernen Vorhang ziemlich abgeschottet, zumal ein Kunstmarkt nach westlich-kapitalistischem Modell ja auch sonst nirgends existierte.

Der Concept Art zugeschriebene Künstler jener Zeit arbeiteten häufig mit Archiven und Texten, damals meist auf Schreibmaschine, oder es entstand eben reine »Gedankenkunst«, bei der der Betrachter aufgefordert ist, sich selbst und seine eigenen Gedanken und Erfahrungen in einem aktiven →Prozess in das künstlerische Werk einzubringen. Man könnte in diesen Strategien daher auch schon eine Art Vorwegnahme des digitalen Zeitalters sehen. AW

Dackel David Hockney hat Dackel gezeichnet, Picasso hat ohne seinen Dackel Lumpi keinen Pinselstrich getätigt, Andy Warhol hatte zwei Dackel an seiner Seite. In der Literatur spekuliert man darüber, dass P. G. Wodehouse für seine berühm-



BRIX, 2006, Greifswalder Straße 223



BRIX -Flyer für die Ausstellung im WestGermany, 2007



Robi am Schlossplatz, 2012

teste Figur Jeeves den Dackel Bertie als Vorbild nahm. Michel Foucault (→ Vielheit) wird nachgesagt, er habe sich bei seinem philosophischen Werk »Überwachen und Strafen« von der Erziehung seiner beiden Dackel inspirieren lassen. Auch Simone de Beauvoir hat ihre beiden Exemplare Yves and Yvette genau beobachtet und daraus einiges für ihr Buch »Das andere Geschlecht« abgeleitet. So mancher Maler, der was auf sich gehalten hat, hatte einen solchen kurzbeinigen Vertreter an seiner Seite – Michelangelo, Rubens, da Vinci, Rembrandt, Frida Kahlo. Schauspieler wie Marlon Brando, Errol Flynn und Clark Gable besaßen einen Dackel – sogar Madonna wurde mit einem gesehen. Doch das spielt keine Rolle. Der Grund für den Dackel in der Kunst liegt vielmehr in seinem besonderen Wesen, das sich in Eigensinn, Dackelblick, Mut zeigt. Ein Dackel verkörpert das Große im Kleinen (→ Skalierung), erzieht seinen Erzieher zum Gehorsam und ist bis auf Weiteres aus der Mode. Besondere von Übersee reimportierte Dackelfarben, die von hiesigen Dackelzüchtern als rassefremd angesehen werden, erhöhen die Einzigartigkeit des Tiers, welche ein wenig auf ihre Besitzer ausstrahlt. PS

Dart Was ist denn hier los? Berlin, Kottbusser Tor an einem Sonntagabend: Im WestGermany, den Räumen einer ehemaligen Arztpraxis in der Skalitzer Straße, demonstriert die Berliner Bohème wieder einmal, wie schnell soziale Brennpunkte und Verkehrsknoten der Drogenszene zu Szenehotspots umcodiert werden können. Statt Patienten finden sich im zweiten Stock nämlich Besucher und Beteiligte einer Ausstellung ein, die eingangs Plakate zeigt, mittig mit der → *BRIX*-Bar lockt und kurz vor der Wand zum Mitmachen einlädt. Dort befindet sich die *dArtbar*, deren Resultat auf ca. zwei Quadratmetern aussieht, als hätte Lucio Fontana in einem englischen Pub treffgenau eine Leinwand bearbeitet, nachdem Jackson Pollock die Ziele und Cy Twombly die Farben zum Umkreisen der Einschlüsse ausgewählt hätte. Anders gesagt: Mit jedem neuen Mitspieler verändert sich das Bild, Cluster entstehen, und aus der vermeintlichen Zufälligkeit von Würfeln auf eine weiße Leinwand entstehen Mikromuster, die ihrerseits den weiteren Verlauf beeinflussen können. Denn genau darum geht es: eine Versuchsanordnung im sozialen Raum, die den Prozess der Zielfindung spielerisch erfahrbar macht. Mit drei Freiwürfen vor einer Leinwand stellt sich jedem die Frage, welches Ergebnis eigentlich das wünschenswerte ist: ein möglichst genauer Treffer in die heiße Zone, ungefähr auf Augenhöhe, eher in die Bildmitte? Oder doch das genaue Gegenteil, ein möglichst randständiger Einschlag, am besten weit außerhalb des Zielgebiets, zehn Zentimeter über dem Fußboden in die hinter der Leinwand gelegene Wand? Denkbar – wenn auch in Zeiten wie diesen wahrscheinlich eher unpopulär – der gezielte Vermittlungstreffer, der zwischen angedeuteten Zentren und fühlbarer

→ Peripherie einen Brückenpfosten baut, auf dass der einsame kleine blaue Kringel an der unteren Bildkante sich nicht mehr ganz so blöd vorkomme. Aber auch ganz andere Kriterien mehr ästhetischer Natur sind denkbar: Versuche, farbliche Schwerpunkte oder geometrische → Muster zu setzen beispielsweise. Dass die Künstlerin bei dieser unorthodoxen Fusion von Konzeptkunst (→ Concept Art), Minimalismus (→ Minimal Art) und Kneipensport ihrerseits auf eine Zielvorgabe verzichtet, ja sogar Abpraller markiert und auch mal einen Kringel an die Kacheln macht, ist nur scheinbar ein Zugeständnis an ein multi-optionales Anything Goes. Denn befreiende Beliebigkeit ist in Anke Westermanns Arbeit gar nicht Sache. GL



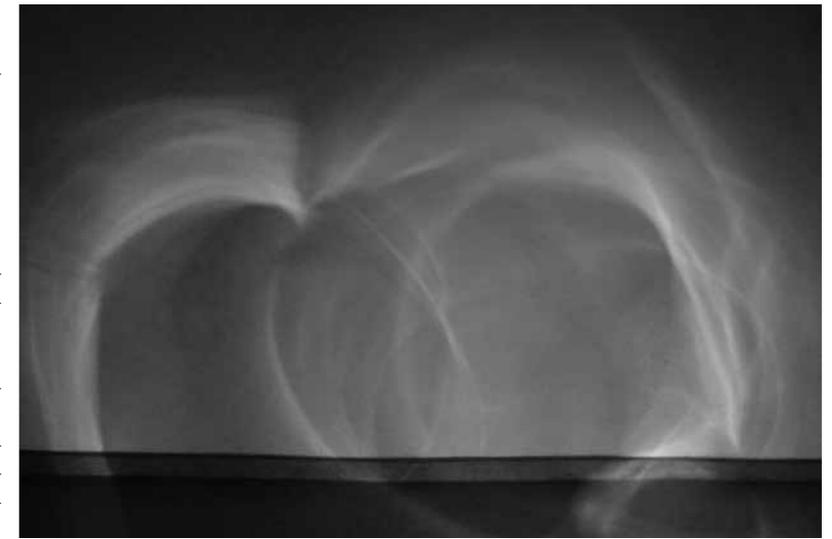
Emil Cimiotti in seiner Ausstellung »Zum Greifen Nah« im Städtischen Museum Braunschweig 2013

Emil Cimiotti (* 19. August 1927 in Göttingen) ist ein bedeutender Bildhauer des deutschen Informel. Cimiotti studierte an der Kunstakademie Stuttgart bei Otto Baum und Karl Hils. Willi Baumeister, der an der Akademie Malerei lehrte, forderte und förderte ihn durch sein Interesse. 1951 wechselte Cimiotti an die Hochschule der Künste nach Berlin zu Karl Hartung, der ihn allerdings nach zwei Monaten seiner Klasse verwies. Cimiotti ging für ein Semester nach Paris zu Ossip Zadkine, traf Constantin Brâncuși, Le Corbusier sowie Fernand Leger. 1952 kehrte Cimiotti an die Kunstakademie Stuttgart zurück, wo er 1954 sein Akademiestudium beendete. 1956 kam es zu ersten Ausstellungsbeteiligungen und dabei heftigen Verrissen durch die Kunstkritik. 1957 erhielt Cimiotti den Kunstpreis »junger westen 57« für Bildhauerei. Dieselben Arbeiten, die eben noch kritisiert worden waren, wurden nun begeistert gefeiert, nachdem Albert Schulze Vellinghausen und John Antony Thwaites sehr positiv darüber berichtet hatten. In der Folge nahm er an nationalen und internationalen Ausstellungen teil, u. a. der documenta II und III in Kassel sowie der 29. und 30. Biennale in Venedig, und er-

hielt weitere Preise und Stipendien, beispielsweise 1959 das der Villa Massimo in Rom.

1963 wurde er als Gründungsmitglied der Hochschule für Bildende Künste → Braunschweig berufen, wo er 26 Jahre später Anke Westermann als junge Studentin unterrichtete. WP/AW

Entmaterialisierung Entmaterialisierung, in diesem Fall lebende selbstreflexive Entitäten betreffend (so genannte Menschen). Der Begriff, neuzeitlich erstmalig verwendet im bahnbrechenden vierbändigen Abriss über Wesen und Erscheinung des Klosterlikörs, ist naturgemäß nur von Existenzen zu fassen, die selbst in der einen oder anderen Weise von Erscheinungsformen der Entmaterialisierung zumindest tangiert worden sind. Demzufolge ist die Loslösung vom Allzustofflichen beispielsweise für strenge Temperenzler nur mit allergrößten Anstrengungen überhaupt vorstellbar, geschweige denn zu realisieren. Immerhin stößt man, insbesondere in den Abendstunden, immer wieder auf Unentwegte, die sich dem Versuch einer Entmaterialisierung hingeben, wobei hier natürlich von profanen Methoden der Selbstentlebung, der Zuhilfenahme von Antimaterie etc. abgesehen werden soll. Bekanntermaßen ist die notwendige Voraussetzung des Vorganges ein so genannter Seelenschlupfhinter einen Ereignishorizont, quasi also geradewegs in die Singularität eines Schwarzen Loches hinein. Da dieser Vorgang nicht umkehrbar ist, kann also auch nichts Nennenswertes darüber berichtet werden. Mit anderen Worten, wer sich einmal dem Prozess der Entmaterialisierung unterzogen hat, bleibt auch in diesem Zustand. Kommt dennoch etwas, in welcher → Form auch immer, zurück – dann spricht man von einem Mirakel –, kann mit Hilfe der Naturgesetze nicht geklärt werden, was oder wer es vorher war; der Zustand ist von vollkommener Geschichtslosigkeit gekennzeichnet. Es existieren nur einige wenige glaubhafte Darstellungen so genannter Nahschlupferfahrten, jedoch muss man sich im Falle von Berichten auf die Vertrauenswürdigkeit der betreffenden Probanden vollständig verlassen. Theologisch spricht man hier üblicherweise vom Purgatorium. Im Übrigen bleibt zu erwähnen, dass auch die Gründe einer Entmaterialisierungsabsicht zu vielschichtig sind oder sich einem Kausalzusammenhang ganz entziehen, als dass man von einem gemeinschaftlichen Wollen und Streben ausgehen könnte. Zu erwähnen ist hier natürlich abschließend, dass die Problematik bereits während des Zeitalters der Scholastik u. a. von Thomas von Aquin anhand der Frage, wie viele Engel auf einer Nadelspitze Platz fänden, intensiv diskutiert wurde (nach meinen eigenen Berechnungen sind es abhängig von der Nadelform zwischen 388 und 412, jedoch nur ungepanzerte). Obwohl man sicher annehmen muss, dass das entsprechende Fachwissen in damaliger Zeit weitaus fundierter war, konnte in diesem Fall keine abschließende Klärung erfolgen. RB



Farbraum, 2006, fünf Lichtorgeln sind nebeneinander aufgestellt und mit in unterschiedlichen Intervallen aufleuchtendem farbigem Licht direkt auf die Wand gerichtet, so dass sich durch die Überlagerungen der einzelnen Lichtkegel eine räumliche Wahrnehmung einstellt.

Farbe gibt es ausschließlich als Licht. Dieses ist an keine → Materie gebunden. Somit kann man behaupten, dass es Farbe an sich eigentlich gar nicht gibt, sondern sie im Licht den Anschein erweckt, vorhanden zu sein, um Dingen Charakter oder Bedeutung zu geben, die sich entsprechend der Farbdefinition ganz schön verändern kann. Sehr wahrscheinlich ist darum die Erfindung und Unterscheidung von Farben einfach nur ein in schon vielen Teilen der → Welt bekanntes Gedankenexperiment – und dazu noch ein super → Konzept, mit dem wir uns die Welt immer wieder neu ordnen können. AW

Fenster Ein Fenster ist ein, so sagt das Lexikon, »in oberirdisch angelegten Gebäuden [...] verglastes Ausbauelement zum Verschluss einer Wandöffnung und zum Beleuchten und Belüften des Innenraums« (Meyers großes Taschenlexikon, Bd. 7 Fav-Gans, Mannheim 2003). Objektiv gesehen kennt das Fenster selbst kein Innen und kein → Außen, was auch für den Betrachter gilt, wenn das Fenster zwei Räume trennt. Innen ist spätestens dann vom Standort des Betrachters abhängig, Außen bezeichnet sein Gegenüber. So ist gewöhnlich der Ausblick aus dem Fenster der uns vertraute; der Blick von außen durch ein Fenster stellt zudem schon ein selten legitimes Ein- und Durchdringen intimer Sphären dar. Und selbst wenn beispielsweise in den Niederlanden den Einblick behindernde Gardinen oder Jalousien an Fenstern verpönt sind, so ist doch jener Einblick von außen stets eingeschränkt und gleicht eher dem Blick durch das verkehrt gehaltene Fern-



Fenster, 1994, Fotoserie, Fenster #1

glas. Die →Oberfläche von Fenstern ist in der →Regel plan und glatt, sodass eine Durchsicht möglich ist. Die übliche beidseitige Durchsicht kann durch eine entsprechende Behandlung der Oberfläche (semitransparente Verspiegelung, transluzente Mattierung) teilweise oder komplett aufgehoben werden. Fernseh- und Computerbildschirme sind seit ihrem Einzug in den Privatraum zu Meta-Fenstern geworden. Ihr audiovisuelles Informationsangebot stellt nicht mehr nur über TV-Nachrichtensendungen das sprichwörtliche »Fenster zur →Welt« her. »Windows« übernimmt als globales Betriebssystem die Begriffshoheit und bleibt zugleich monodirektional. Innen und →Außen sind hier obsolet. *RG*

Fläche Eine Fläche ist ein zweidimensionales →Objekt, und im Allgemeinen stellen wir sie uns flach vor und nicht gekrümmt. Sie ist nie wirklich materiell, denn dann hätte sie ja eine Dicke und somit eine dritte Dimension. Sie beschreibt uns aber jeweils das Maß des über bzw. vor oder hinter ihr befindlichen Vorstellungsraumes, in welchem wir unsere künstlerische Idee formulieren können. Die zur Verfügung stehende Fläche ist somit immer ein unabdingbarer Untergrund für Pläne und Ideen. *AW*

Flüchtigkeit SUPERBALL. 1980 (→80er Jahre) hatte ich in Köln ein seltsames Erlebnis, als ich mit einer Freundin einen der Türme des Doms bestieg. In meiner Jacke war ein →Flummi verstaut, es war ein so genannter Superball – ein hartes, schwarzes Ding, das eine irre Eigendynamik entwickeln kann. »Ein Superball braucht Auslauf«, dachte ich, und meiner sollte ihn bekommen! Vom Kirchturm – von dort sahen Bahnhof und Domplatte klein aus, die Menschen mickrig, und nur der Rhein war majestätisch und führte in die Welt – warf ich den Superball mit Schwung auf die Stadt (→Stadtraum) und hoffte tatsächlich, dass er wieder in mein Blickfeld geraten würde. Aber nichts passierte – der Superball war weg, und ich kriegte plötzlich ein Problem mit meinem Gewissen, denn wenn mein Hartgummigeschoss in einen Kinderwagen geknallt war, oder beim Abprall von einer Häuserwand einem Opa an die Schläfe oder in die Frontscheibe eines Autos – ja, was dann? »Jetzt bist du vielleicht zum Mörder geworden!«, dachte ich schockiert. Unten blieb alles still, nur die üblichen Verkehrsgeräusche, unten ging alles ruhig weiter – und oben wir auf dem Kirchturm, darüber der Himmel, die Wolken. Wir sind dann runtergestiegen, und unten passierte nichts Auffälliges. Niemand lag da in seinem Blut, alles ganz normal, und der Ball war natürlich verschwunden. Diese exzentrische Tat eines damals eher am Rande existierenden jungen Mannes, der einen exzentrischen Gegenstand, der sich immer am Rande (→Peripherie) bewegt und keine Mittelposition einnehmen will, von sich warf, blieb ohne Konsequenzen – bis heute, wo dieser nicht

mehr junge Mann über diesen exzentrischen Gegenstand schreibt, der dann wahrscheinlich nach etlichen Sprüngen irgendwo zur Ruhe kam – und dann entweder zwischen Taubenmist und Bierbüchsen in einer Ecke liegen blieb, bis er porös wurde und zerfiel, oder von einem Kind gefunden wurde und ihm für eine Zeit das machtvolle Gefühl gab, einen Gegenstand zu besitzen, der höher, weiter und freier springt als jeder andere Ball, jeder andere Gegenstand, als jedes Kind. *PF*

Flummi Auf den →Boden, gegen die Wand, über den Tisch, anscheinend logische Flugbahnen. Auf den Boden, gegen die Decke, gegen die Wand, über den Tisch und aus dem →Fenster, unlogisch, abgelenkt. Freudige Sprünge über Kopfsteinpflaster, die Richtung nicht vorhersehbar. Über →kreisrunde Sonnenflecken wie Sandinseln im Ozean, Bahamas vielleicht, igitt langweilig, bloß weg hier! Tür auf, ins Dunkel, gegen die Wand, gegen die Decke, über die Tänzer, sie nicken mit den Köpfen im Takt. Von Wand zu Wand, immer rundum mit den fliegenden Lichtern der Discokugel, über die Tänzer, ein Grinsen springt zwischen zweien hin und her. Von hier nach da, in Bewegung bleiben, immer frei, immer weiter, auf die grüne Platte springen, der Tischtennisball hüpf tickend mit, wird Verbündeter und Begleiter für eine Zwischenzeit (→Zeitraum). In der Zwischenzeit von der Erde (→Welt) ins All und zurück, und noch mal, von der Erde um die Venus und zurück, Höhenflüge, Erkenntnisrausch, leicht schwindelig. Ein Kind finden oder einen Künstler, ihm in die Jackentasche springen und dort ausruhen – bis er in die Tasche fasst, mich findet und behauptet, er habe schon lange nach mir gesucht. *FK*

Form (lat. *forma*, dt. »Gestalt, Figur«) ist ein philosophischer Grundterminus und stellt eine Übersetzung der griechischen Ausdrücke *eidōs* bzw. *morphe* dar. Der Begriff der Form spielte vor allem als Gegenbegriff zur →»Materie« (griech. *hylē*) eine wichtige Rolle in der Philosophie des Hylemorphismus, wo »Form« und »Materie« als Prinzipien des Seienden bezeichnet wurden. Bei Aristoteles ist die Form als ontologischer Begriff eine der Ursachen des Werdens. Er unterscheidet zunächst bei den vom Menschen hergestellten Dingen zwischen Materie und Form. Aus einem vorliegenden Werkstoff, also der Materie, formt der Mensch die »Kulturdinge«, etwa ein Haus aus Steinen oder eine Statue aus Erz. Im Gegensatz zur Materie, der bestimmbareren »Potenz«, ist die Form das, was das entstehende »Ganze« (*synholon*) in seiner Eigenart etwa als Haus bestimmt (→»aktuiert«). Sowohl die »Art« als auch das »Wesen« (*to ti en einai*, dt. »Wesenswas«) werden dabei von Aristoteles mit demselben Wort (*eidōs*) bezeichnet wie die Form. Auf die Form bezieht sich für Aristoteles auch die Definition eines Begriffes. *WP*

Freiheit 1999 bin ich aus einer Laune heraus für immer nach Berlin gekommen. Und diese Laune war schlecht. Sie war so schlecht, dass sie mich krank gemacht hat. Die Krankheit hieß unter anderem Köln, Westdeutschland im Allgemeinen, Enge, Familie, Berechenbarkeit, Mutlosigkeit und besonders: sterbenslangweilige Sonntage, verschmähte Liebe, leeres Konto. Kurz gesagt, hieß die Krankheit Unfreiheit. Der Ausbruch und die Fahrt nach Berlin, mit einem Mietwagen, ein paar Habseligkeiten im Kofferraum, an diesem sehr heißen 17. Juli, über die A2. Dann, noch vor Hannover, eine mehrstündige unfallbedingte Vollsperrung. Am Horizont die heiße rote Nachmittagssonne. Sonst nichts. Mitten im Dazwischen. Nichts mehr an Ort A, noch nichts an Ort B. Keine Bewegung. Aussteigen, einfach so, mitten auf der brennend heißen Autobahn, den Wagen stehen lassen, alles vergessen, der Sonne entgegen, ins Nichts, in die Freiheit. Völlig reuelos. *PK*

Garten Kleinod. Ort der Entspannung. Ein Stück künstlich angelegter, gehegter und gepflegter Natur. Aber auch Tatort. [Siehe auch: Der Gärtner.] Der Garten der →Westermanns in →Braunschweig war jedenfalls der Tatort eines Aktes von Massenkriminalität, evoziert durch blindes Mitläufertum. Dort fand ein sich multiplizierendes Partyphänomen statt, so extrem, wie man es eigentlich erst seit Facebook-Kettenreaktionen (→Netzwerk) kennt: Bestimmt 300 Leutchen tobten da nachts in einem feinen, gepflegten Garten in einem Braunschweiger Vorort herum und verwüsteten wahrscheinlich die Hälfte. Keiner kannte keinen. Es war so eine zusammengewürfelte Bande, »Hey, mein Kumpel kennt jemanden, der weiß 'ne Party von einer, wo die Eltern nicht da sind!« Die Gastgeberin: →Anke Westermann. So hab' ich sie das allererste Mal kennengelernt. Und hatte echt Mitleid, sie in dieser Krisensituation, umringt von irgendwelchen anonymen Scheißidioten, die in Blumentöpfe pissten und einen Riesenschaden produzierten. Wir haben ihr noch irgendwie mit dem halberstörten Bad geholfen. *CS*

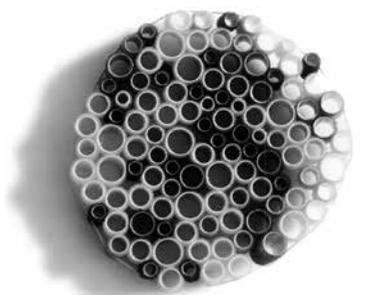
Heterotopie Foucaults ursprünglich an Architekten adressierter Heterotopie-Begriff ist auch heute noch ein beliebter Zitat-Klassiker. Das kommt nicht von ungefähr – der heterotopische Raum ist offen für zahlreiche Eventualitäten: Mythisches, Reales, →Illusion und Kompensation sind dort gleichermaßen zugänge. Unvereinbare Gegensätze erscheinen gleichörtlich nebeneinander, und Zeitlichkeit zerfällt in Gleichzeitigkeit. Die langlebige Attraktivität dieser Raumkonzeption ist vermutlich weniger dem fragmentarischen Charakter als vielmehr dem subversiven Versprechen dieser →»anderen Räume« (→S. 48)geschuldet. Denn die Heterotopie weist sich durch Transformation aus. Im besten Fall ist sie ein durchlässiger Erfahrungsraum, dynamisch, flexibel, mit Atmosphären, Emotionen und Normwidrigkeiten gesät-

tigt. Derartige Ausnahme- und Möglichkeitsräume (→Potentialität) werden freilich erst durch ihre Nutzung, besser gesagt durch perspektivisches Umdenken und konkrete Handlungen hervorgebracht. Go for it! *BE*

Illusion galt in der klassischen Antike als Qualitätsmerkmal von (bildender) Kunst. Der von Plinius (Nat. Hist. XXXV) überlieferte Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios im 4. Jahrhundert v. Chr. verdeutlicht dies: »Zeuxis malte im Wettstreit mit Parrhasios so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasios seinem Rivalen ein Gemälde vor, auf dem ein leinener Vorhang zu sehen war. Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten, hatte Parrhasios den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.« Im 21. Jahrhundert ist »Illusion« in vielen Bereichen längst Teil einer kollektiven Lebenswirklichkeit geworden. Spätestens mit der Möglichkeit, Ton und Bild von einem Ort an beliebig viele andere Orte »live« zu übertragen – 1881 mit der Erfindung des Theatrophons –, ist die Illusion von Anwesenheit bei einer Situation durch die tatsächliche simultane Teilhabe an der reinen Information und Erfahrung aufgelöst. Der ständige Optimierungsprozess audio-visueller Medien ermöglicht zudem immer exaktere Darstellungen und Simulationen virtueller, fiktionaler Realität. Und im Umkehrschluss bietet die Fernsehunterhaltung so genanntes »Reality-TV«, bei dem Wirklichkeit nur scheinbar entsteht, weil diese – mehr oder weniger offensichtlich – simuliert wird. *RG*

Institution Als »Institution« (lat. *institutio*, dt. »Einrichtung, Erziehung, Anleitung«) wird ein mit Handlungsrechten, Handlungspflichten oder normativer Geltung ausgestattetes →Regelsystem bezeichnet, das soziales Verhalten und Handeln von Individuen, Gruppen und Gemeinschaften in einer Weise konditioniert, dass es für andere Interaktionsteilnehmer vorhersehbar oder zumindest erwartbar ist. *WP*

John M. Armleder (* 24. Juni 1948 in Genf) ist ein Schweizer →Konzept-, Performance- und →Objektkünstler, Maler, Bildhauer und Kunstkritiker. Er entwickelt minimale Eingriffe ebenso wie raumfüllende Installationen. John Michael Armleder entstammt einer Genfer Hotelierfamilie. Sein Urgroßvater Richard Rodolphe Armleder gründete 1875 das Genfer Luxushotel »Le Richemond«, in dem John seine Jugend verbrachte. Mitte der 1960er Jahre hatte er seine ersten öffentlichen Auftritte als Musiker und mit Happenings, die von der Musik John Cages beeinflusst waren. Von 1966 bis 1967 studierte er an der École des Beaux-Arts in Genf und war an Fluxus-Aktionen beteiligt. 1969 besuchte er die Gla-



Wolke, 2005, Lockenwickler, Gummiring, ca. 28×28×6cm



Fernseher, 1991, weißer Marmor, lackiertes Holz, Metall, Kabel, 50×30×130 cm



morgan Summer School in Wales, Großbritannien. Im gleichen Jahr gründete er zusammen mit Patrick Lucchini und Claude Rychner, mit denen er seit seiner Kindheit befreundet war, die Fluxus-»Groupe Ecart«. Aus der »Groupe Ecart« ging die von 1973 bis 1980 bestehende Galerie Ecart hervor, die in Genf Ausstellungen und Performances von unter anderem Joseph Beuys, John Cage und Andy Warhol veranstaltete. Ende der 1970er Jahre entfernte er sich von der Fluxus-Bewegung und begann reduzierte, flächige, am Minimalismus (→Minimal Art) orientierte Bilder zu malen, bei denen er nicht nur die klassische Leinwand, sondern auch Lochplatten und alte Möbelstücke als Malgrund einsetzte. Er malte, die →Kunstgeschichte zitierend, abstrakte Bilder, die er mit gebrauchten Wohnungseinrichtungen in Rauminstallationen kombinierte und die sich dem Kitsch nicht entzogen. 1995 kam er als Professor für Malerei an die Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, wo er 1998 →Anke Westermann als seine Meisterschülerin annahm. WP

Kanon (lat. *canon*, dt. »allgemeiner Maßstab, festgesetzte Ordnung«, von griech. *kanón*, dt. »Rohrstab, gerade Stange, Messstab«) bedeutet »Richtschnur«. WP

Häufig wird dieser Begriff auch im Zusammenhang mit →Kunstgeschichtsschreibung bzw. Etablierungsstrategien von Kunst verwendet. AW

Kollaboration spielt für junge Künstler eine elementare Rolle. Am Anfang fühlt man sich alleine oft schwach und unsichtbar. Und man spürt auch, dass sich das Establishment gegen Eindringlinge (»die Neuen«) wehrt. Deswegen müs-

sen sich junge Künstler fast zwangsläufig zu Gruppen zusammenschließen, um wahrgenommen zu werden – ein Haufen ist sichtbarer als das einzelne Teilchen. In Berlin war das in den →Nuller Jahren die leichteste Übung. Überall Neulinge, aber nur wenige Haufen. Jede noch so kleine Kollaboration führte deswegen fast zwangsläufig zu Sichtbarkeit. Konnte man kaum vermeiden. Und ist heute komplett anders. Massenhaft Haufen (→S. 28), dazwischen irrsinnig viele Einzelteile. Neben ihren heilenden Wirkungen birgt die Kollaboration aber auch einige Risiken: Neid, Missgunst und schwere Zerwürfnisse sind an der Tagesordnung. Glücklicherweise sind die meisten Kollaborationen temporär, und alle dürfen danach wieder alleine durch die Kunstwelt gehen, ohne ermüdende Zwangskollaborierung. PK

Kollektive Erinnerung Schon Marcel Proust war klar, dass das *mémoire volontaire*, also das willentliche Sich-Erinnern einer erlebten Vergangenheit, immer mit einer im Grunde unzulässigen Idealisierung einhergeht, die nur wenig mit der ursprünglichen Erfahrung zu tun hat. Das Heimweh nach einer verlorenen Zeit überdeckt die Frage nach der Art bzw. dem Grund des Verlusts. Ob die vermeintlich goldenen Zeiten in der Vergangenheit oder der Zukunft liegen, entscheidet maßgeblich über den Blick auf die Gegenwart. Das Erste gilt als konservativ, das Zweite als progressiv. Jedoch gibt es auch den Kurzschluss beider Bewegungen, bei der eine Wiederkehr als Zukunft herbeigesehnt wird. Einfacher und wahrscheinlich sinnvoller wäre es, jeweils einzelne Episoden (→Modul) zu aktualisieren, sie als Versatzstücke einer Vergangenheit heute neu zusammensetzen und somit eine Parallelgeschichte zu schreiben, eine, die aus der Perspektive von heute das Vergangene selektiert und neu ordnet und auf diese Weise das Heutige oder Kommende besser verstehbar oder konstruierbar macht.

Das →Außen einer überindividuellen Geschichtlichkeit war in den →90er Jahren offenkundig, war doch gerade das vermeintlich Unwahrscheinliche, Unvorhergesehene eingetreten. Die Bewegung ins Offene bedeutete weniger eine Flucht als eine naheliegende Besiedlung von Leerstand (→Leerstelle). Heute bestehende Strukturen griffen noch nicht, und es gab existentielle Freiräume. Ihre zeitliche Begrenzung war von vornherein klar, jedoch konnte man sich entscheiden, ob es darum ging, den Moment zu genießen, seine Möglichkeiten zur Entfaltung zu bringen und die Zeit (→Zeitraum) zu intensivieren oder aber abwartend in die Zukunft zu investieren. PS

Kommunikation Dieser Begriff (von lat. *communicare*, dt. »mitteilen« kommend) bezeichnet den Austausch bzw. die Übertragung von Information, die an dieser Stelle mit Wissen, Erkenntnis oder Erfahrung gleichzusetzen wäre. Mit

»Austausch« ist dabei ein gegenseitiges Geben und Nehmen gemeint. »Übertragung« heißt, dass damit auch Distanzen überwunden werden können bzw. dass Gedanken, Vorstellungen und Meinungen ein Individuum »verlassen« und zu bzw. »in« ein anderes »hineingelangen« können. WP/AW



Sirius-Poster, 2012, Stadtplakatierung

Konstruktivismus Die →Architektur galt dem Konstruktivismus gleichsam als »Mutter aller Künste«. Der Name »Konstruktivismus« soll 1913 erstmals für abstrakte Reliefkonstruktionen Wladimir Tatlins sowie für Werke des ukrainischen Malers Kasimir Malewitsch verwendet worden sein, der im so genannten »programmatischen Nullpunkt« auf ein weißes Quadrat ein schwarzes »vollkommenes« Viereck malte und umgekehrt. Die Künstler des Konstruktivismus bezeichneten sich selbst als »Bildner« und lehnten naturalistische »Nachbildungen« kategorisch ab. Der russische Konstruktivismus weist nach dem Umsturz von 1917 aufgrund der revolutionären politischen Situation oft propagandistische Züge auf. So baute man 1920 in Petrograd nach den Entwürfen Tatlins ein 30 m hohes Holzobjekt als →Modell für einen geplanten, aber nie realisierten 400 m hohen Stahlgerüst-Pavillon, der ein Monument der III. Kommunistischen Internationale werden sollte. Es war vorgesehen, die einzelnen Teile wie die beweglichen Sphären (→Kugel) eines Planetariums zu konstruieren. WP

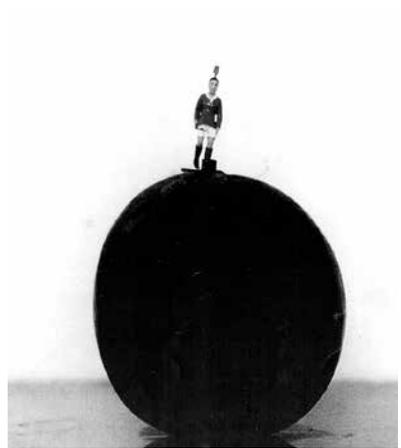
Kontext Die direkte Umgebung, das, was unmittelbar um den jeweiligen Raum herum, also hinter seinen Wänden liegt. Vor dem →Fenster das Licht, der →Boden, die Geschichte(n), auch der Himmel oder sichtbare Horizont. Das Ganze oder nur einzelne Teile davon. Die →Welt als →Modell oder ganz

real. Die Ameise wie auch das Firmament. So nah, gleichzeitig fern, ist er eigentlich alles, was uns umgibt. Davon ein Bild/Abbild oder das, was wir uns davon vorstellen. Sehnsucht, →Projektion, →Spiel oder Realität. Das, was wir als Künstler tun, wird in der Differenz zum Vorhandenen (erst) erkennbar und dabei sogleich auch wieder ein neuer Kontext. (Referenzen, Ableitungen, Erfahrungen, mittel- wie unmittelbar.) Stetig neu verhandelbar, von Generation zu Generation. AW

Kreis der: geometrische Form, welche die Art des Weges beschreibt, die dem Zuwachs von Erkenntnis im Laufe des Lebens entspricht. Zu Beginn wird dieser Weg zumeist irrtümlich als Gerade wahrgenommen. Eine Ähnlichkeit findet sich in der orbitalen Bewegung eines beliebigen astronomischen →Objekts um ein anderes. Der konstante und in eine Kreisbahn gezwungene Fall des leichteren Objekts um das schwere lässt sich als Metapher für das Streben verwenden, einen Gegenstand oder ein Thema besser zu verstehen, was im dauerhaften Kreisen um dieses mündet. Junge Hunde und Kinder laufen und tanzen zum Vergnügen im Kreis. JW

Kugel Atommodell, Sphäre, Weltkugel, Planet, Lottozahl, kleinste und zugleich größte Einheit, schwer berechenbare Ganzheit, mit nichtkontrollierbarer Bewegung. AW

Kunstgeschichte Wer heute professionell über bildende Kunst spricht oder schreibt, greift auf kunstwissenschaftlich/kunsthistorisch verankertes Wissen zurück. Es gehört zur aktuellen Kunstgeschichte, dass die Voraussetzungen kunsthistorisch relevanten Wissens – das vorgefundene und das eigene – sowie die →Kontexte, in denen es entstand/entsteht, mitgedacht, mitreflektiert, -gesprochen und -geschrieben werden. Die Historizität des Wissens und die Bedingungen der Ideen lassen sich nur in (den eigenen) Grenzen reflektieren, doch diese Grenzen sind erweiterbar, und die Intention, die Kunstgeschichte auch als »Geschichte der Kunstgeschichte« fortzuschreiben, ist heute grundlegend.¹ Ebenso grundlegend können die Kategorien sein, die es bei der Rezeption kunsthistorischer Literatur mitzudenken gilt, so z. B.: weiß sein, männlich sein, europäisch sein, deutsch sein, bürgerlich sein, intellektuell sein, studiert sein, professionell sein, institutionell gefördert sein usw.² Es spricht nicht gegen die Kunstgeschichte seit Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dass ihre Entwicklung (nicht nur) in Deutschland wesentlich auf diesen Voraussetzungen beruht, aber ihre Zurkenntnisnahme führt Rezipienten von Kunstgeschichte zu Bewusstsein, welche Prädispositionen in dieser Geschichte (nach-)wirken. Diese Dispositionen werden heute von Künstlern ebenso wie von Kunstwissenschaftlern



Welt, 1995, Tip-Kick-Figur, Melone,
24 × 24 × 30 cm

¹ »Die Geschichte der Kunstgeschichte wird immer häufiger als Teil einer Geschichte des Wissens, der Episteme, des Bildes oder auch als Teil der Geschichte der Kunst bzw. der Formierung des Kunstbegriffs aufgefasst, so dass auf der Grundlage solcher Analysen eine *historisch fundierte Theoriebildung der Kunstgeschichte* [im Original kursiv] zu beobachten ist, an der weite Kreise des Faches mit großem Interesse teilnehmen.« Hubert Locher, Zusammenfassung und Ergebnisbericht (22. 2. 2010), DFG-Rundgespräch: Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg, 1.–3. 10. 2009, www.fotomarburg.de/pdf/dfg_rundgesprach.pdf (abgerufen am 14. 2. 2013).

² Vgl. die fundierte Analyse dieser und anderer Kategorien in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht*. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster 2011.

1 Dieses Gesetz regelte die offenen Vermögensfragen zu enteignetem Vermögen während der DDR sowie im Nationalsozialismus nach dem Grundsatz »Rückübertragung vor Entschädigung«. Infolge dieser Regelung kam es zu Restitutionsansprüchen, in der Spandauer Vorstadt beispielsweise waren bis hin zu 96% der Immobilien restitutionsbelastet. Siehe Hartwig Dieter, »Rückübertragung vor Entschädigung« – Konsequenzen eines vermögensrechtlichen Grundsatzes, in: Verein zur Förderung urbanen Lebens (Hg.), Die Spandauer Vorstadt, Gesellschaft Hackesche Höfe e.V., Berlin 1995, S. 110ff.

reflektiert. Künstler recherchieren für ihre Werke kunstwissenschaftlich, und Kunstwissenschaftler arbeiten künstlerisch (vgl. z.B. Künstlerische Kunstvermittlung). Je durchlässiger diese Grenzen werden, desto mehr sollten wir unsere Begriffe klären. MA

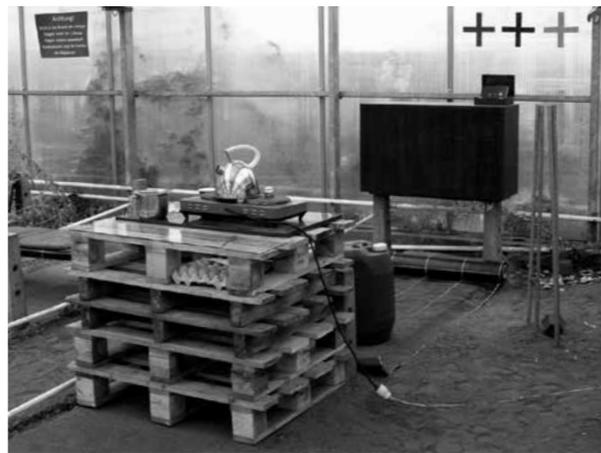
Landschaft Die Landschaft/ Ein Bruchstück/ aus der Eierschale/ Nicht das Meer – / Nicht die Stadt – / Ein Mosaik/ meist – bei uns./ Mit Linien/ Häusern, Wegen, Plätzen/ und Gräben/ gefasst wie ein Bild/ aus Entdeckertagen LD

Leerstelle Eine »Leerstelle« ist ein paradoxes Gebilde. Sie wird definiert durch Abwesenheit. Sei es eine Person, ein Tier oder Gebäude, immer ist das betroffene → Objekt nicht anwesend und fehlt. So wird eine Leerstelle erst sichtbar, wenn etwas anderes verschwindet. Wie bei einem → Kreis, der nur durch die Umrisslinie bestimmt wird. Wie das Atemholen, das Blinzeln sind die Leerstellen notwendig und allgegenwärtig. Manchmal sind sie für alle sichtbar wie ein Blitz und fühlbar wie ein Donnerschlag, manchmal verstecken sie sich unter einem Haufen von Zeichen, Bildern und Symbolen. MC

Eine »Leerstelle« ist eine Stelle, die nicht besetzt ist, aber einen Platz hat. Im stadträumlichen Kontext finden sich auch »Lücke«, »Brache« oder »Zwischenraum« als Synonyme. Dabei handelt es sich um Orte, die sich in einem unbestimmten Stadium befinden – einem »Nicht-Mehr« und »Noch-Nicht«. Diese offenen Stellen im → Stadtraum des Nachwende-Berlins – u. a. bedingt durch das von beiden damaligen deutschen Regierungen am 15. 6. 1990 beschlossene Vermögensgesetz und den damit verbundenen Restitutionsansprüchen¹ – waren das → Material temporärer Raumpraktiken, die sich in Berlin-Mitte verdichteten. Programm dieser temporären Raumpraktiken war es, die Leerstellen hinsichtlich ihrer Bedeutungszuweisung immer wieder neu zu verhandeln – keinesfalls zu verfestigen. AM

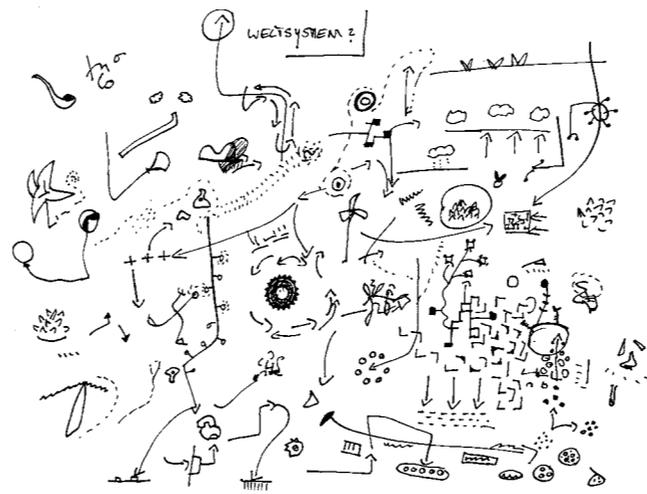
Linie Am besten bekannt ist uns die so genannte »geodätische Linie«, also die lokal kürzeste Verbindungskurve zweier → Punkte. Im euklidischen Raum sind geodätische Linien stets Geraden. Relevant wird der Begriff »Geodäte« erst in gekrümmten Räumen wie zum Beispiel auf einer → Kugeloberfläche oder anderen gekrümmten → Flächen oder auch in der gekrümmten Raumzeit der allgemeinen Relativitätstheorie. Die Einschränkung »lokal« im Gegensatz zu »global« bei ihrer Definition bedeutet, dass eine Geodäte nur dann die kürzeste Verbindung zwischen zwei → Punkten zu sein braucht, wenn diese Punkte nahe genug beieinanderliegen (»lokal«); sie muss aber nicht den »global« (→ Welt) kürzesten Weg darstellen. AW/WP

Maerzbau Eine Ausstellung in vier Vorstellungen. Ein ausgebauter Galerieraum wurde an vier Terminen unter Beteiligung von 25 Künstlern und ihren Besuchern immer wieder neu inszeniert. *Maerzbau* begann mit einem ca. 4 x 5 m → Boden aus gleichförmigen Paletten, in den die benutzbare »Kochstelle« aus der vorangegangenen Ausstellung *01/01* integriert wurde. Einige weitere dieser Paletten wuchsen zu Stapeln in die Höhe, sodass eine raumgreifende → Skulptur entstand, in die andere künstlerische Beiträge integriert werden können. *Maerzbau* ist so gleichzeitig eine Referenz an den »Merzbau« von Kurt Schwitters. AW



Kochstelle, 2007, Holzpaletten, Glasscheibe, Brett, Herd, Getränke, 100 x 80 x 90 cm, zusammen mit Ludger Drunkemühle

Mapping Der Begriff »Mapping« (dt. »Abbildung« oder »Kartierung«, wörtl. »eine Karte machen«) wird heute verwendet, um Zusammenhänge abzubilden, die noch komplexer sind als ein begrenztes Gebiet nur rein kartographisch zu erfassen, also erhobene Daten in eine Landkarte einzutragen. »Die Kartographie sieht sich daher zunehmend herausgefordert – durch neue, technologisch bedingte Raum- und Zeitwahrnehmungen, geopolitische Umbrüche sowie den kommunikativen Imperativ der universalen Vernetzbarkeit (→ Netzwerk). Die Frage nach der Zukunft der Kartographie lautet: Wie verhält sich Kartographie zu »Mapping« und »Kartierung« bzw. zu deren weit zurückreichender Vorgeschichte und zu deren heutiger Anwendung auf so gut wie alle kulturellen Phänomene? An der Präsenz der digitalen Karte im Alltag zeigt es sich, dass es aktuell nicht bloß um terminologische Verschiebungen geht. Die Kartographie liefert keine kulturelle Leitmetapher, sondern ein Werkzeug, komplexes Wissen visuell und auf Basis von Raummetaphern zu ermit-



Weltsystem, 1994, Tintenschreiberzeichnung, 21x29 cm

eln.«² Die Karte hat in der Geschichte der → Westermanns eine besondere Rolle gespielt, nicht zuletzt durch den bekannten Weltatlas und den Schulwandkarten, die schon zu Leibniz' Zeiten dem mit Westermanns Verlagsprogramm (Schulbücher und »Westermanns Monatshefte«) postulierten Bildungsanspruch für alle Gesellschaftsschichten Rechnung trugen.

Anke Westermanns Arbeiten greifen mit ihren → systemischen und → kontextuellen Bezügen und den damit verbundenen gesellschaftskritischen Fragestellungen zur Verortung des Selbst das Thema einer (erweiterten) Kartographie auf. Die Künstlerin hinterfragt dabei den Mechanismus der Repräsentation von → »Welt« und deren kultureller Abbildung und ersetzt sie durch eine eigene selbstreferentielle → Systematik bzw. ein → Spielmodell. AW/PS

Material Wir, d.h. meine Generation, können heute auf diese Zeit der Virtualisierung und Dematerialisierung zurückblicken, wir sind aufgewachsen in dieser Zeit, alles war symbolisch vernetzt, zeichenhaft oder in Zeichen übersetzbar, ging vom Materiellen ins Immaterielle, ins Abstrakte über. Dann kam die Geschichte an so eine → Systemgrenze, der Historische Materialismus als real existierender Sozialismus brach zusammen. Der globale (→ Welt) Kapitalismus explodierte in ein virtuelles Vakuum hinein. Ein Jahrzehnt später, um die Jahrtausendwende, brach die Blase der Neuen Ökonomie zusammen, es folgte ein »bleiernes« Jahrzehnt, das mit 9/11 begann und wiederum in einer Finanzkrise endete. Der Glaube an das Virtuelle ist damit mehrfach gebrochen. Heute tauchen wieder einfache, fast nostalgische In-

stitutionen auf, die eine Sehnsucht nach dem Materiellen beschreiben, dem unhinterfragbaren Ding und dem → Objekt, das auch ohne → Subjekt existiert. Das Material schafft einen Brennpunkt, an dem gesellschaftliche, ökonomische, sozusagen objektive Interessen zusammenfallen. Untersuchen wir den Zustand, die Auswirkungen, die Attribute, den → Kontext dieser Materialien genauer, finden wir einen Weg zurück in die Wirklichkeit. PS

Minimal Art Der Minimalismus oder englisch Minimal Art ist eine in den frühen 1960er Jahren in den USA als Gegenbewegung zur gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus entstandene Kunstströmung der bildenden Kunst (Malerei, Bildhauerei, Objektkunst). In der → Architektur ist er seit den 1980er Jahren (→ 80er) vertreten. Minimalismus strebt nach Objektivität, schematischer Klarheit, Logik und Entpersönlichung. Typisch für → Skulpturen und → Objekte des Minimalismus ist das Reduzieren auf einfache und übersichtliche, meist geometrische Grundstrukturen (so genannte »Primary Structures«), häufig in serieller Wiederholung, die industrielle Produktion wie auch der Einsatz von Fertigprodukten (z.B. Stein- und Metallfliesen [Carl Andre], Neonröhren [Dan Flavin], Stahlrahmen [Donald Judd]) oder die überdimensionale Vergrößerung (Ronald Bladen, Tony Smith). So entstanden eigene Ordnungen, mit ihren eigenen → Regeln und Gesetzen, die mit Gegensätzen wie »Anfang und Ende«, »Fülle und Leere« operierten. Obwohl auch in der



Atelier, Braunschweig, 1992

2 Marion Picker, Véronique Maleval, Florent Gabaude (Hg.) Die Zukunft der Kartographie, 2013, Transcript Verlag (Klappentext)



Modell für Kunst-am-Bau-Wettbewerb
»Dachdeckereinkauf« Braunschweig, 1996

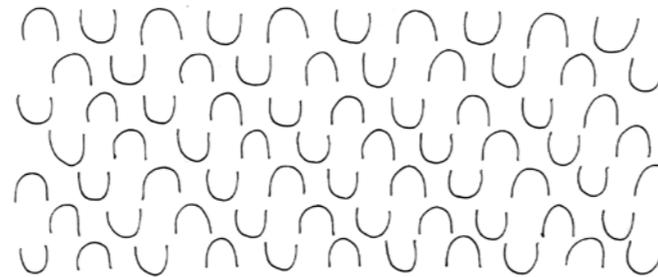
Malerei →Farben und Formen auf das Einfachste reduziert wurden (auf Grundstrukturen, monochrome und geometrische Flächen), wird der Begriff »Minimalismus« vorwiegend auf dreidimensionale Kunst angewendet. WP

Modell Ein »Modell« ist ein beschränktes Abbild der Wirklichkeit. Es ist eine maßstabgerechte Kopie (→Skalierung) oder ein Abbild eines künstlichen oder natürlichen Originals oder →Objekts, das selbst wiederum ein Modell sein kann oder in →Modulen zusammensetzbar ist. Es entsteht durch Methoden der Vereinfachung und Verkürzung (→Minimal Art), sodass es nicht alle Attribute des Originals, sondern bestimmte strukturelle (→Struktur) Merkmale hervorhebt. Eine Anwendung der Modelle erlaubt die selektive Zuordnung von Originalen (je nach →Subjekt) innerhalb bestimmter Zeitintervalle oder unter Einschränkung bestimmter Anwendungen und Methoden. Ursprünglich aus der →Architektur kommend, werden Modelle in vielen Disziplinen verwendet, um vom jeweiligen Gegenstand der Anwendung selbst zu abstrahieren und Funktionsweisen und Strukturen zu beschreiben, die eine allgemeinere Geltung haben können. »Modellierung« ist dabei ein experimenteller Prozess der Bildung von Modellen, deren Umsetzung in Wirklichkeit zu viel Aufwand bedeutet oder (noch) unmöglich ist. PS

Modul Ein »modulares System« besteht aus verschiedenen Modulen, die meist gleich oder ähnlich sind und sich unterschiedlich miteinander kombinieren lassen (→Baukasten). Im Zweidimensionalen würde man von einem →Muster sprechen. Module sind jedoch räumliche →Objekte, die zusammengebaut, je nach Anzahl, ein immer größer werdendes →System bilden, dessen Bezeichnung aber immer gleich bleibt: ein Regal, ein Haus, eine Fassade, ein Gitter. Man denkt sich ein Modul meist rechteckig, stapel- oder steckbar. Bei Anke Westermann muss man sich Module dagegen eher rund oder zumindest amorph vorstellen. Hula-Hoop-Reifen, bunte Plastikschüsseln, Haarspangen, Plastiktüten, Wasserflaschen, Schwämme. Selbst Bälle könnte man in den Systemanordnungen der Künstlerin als Modul begreifen. Am anschaulichsten ist die Ausdehnung des Westermannschen Modulbegriffes aber anhand ihrer botanischen Arbeiten zu erklären. Ein Baum ist eben auch ein Modul und bildet zusammen mit seinen Artgenossen immer einen Wald, selbst dann, wenn der Wald wieder einen Ausstellungsparcours formt, ein »modulares Waldwandssystem« sozusagen. AK

Museum Das »Museum« ist eine Institution, die dem Zeigen und Aufbewahren von menschlichen Artefakten dient. Es gibt viele Arten von Museen. An dieser Stelle geht es um das Georg-Kolbe-Museum im Berliner Westend, das 1950 im ehemaligen Atelier eines der damals bekanntesten deut-

schen Bildhauer eröffnet wurde. Ich war von 2008 bis 2012 Ausstellungsleiter dieser →Institution und habe gleich zu Beginn Anke Westermann zusammen mit ihrem damaligen Partner und Künstlerkollegen Ludger Drunkermühle (→*Po-liflur*) eingeladen, eine Ausstellung zu konzipieren. Aus mir entfallenen Gründen hatte sich ein Planungsloch von zwei Wochen aufgetan, das spontan gefüllt werden konnte/musste, und es entwickelte sich eine spannende Kooperation mit Anke und Ludger, bei der Innen- und →Außenraum sinnstiftend miteinander verschränkt wurden. Das Künstlerduo produzierte in der nahe gelegenen Waldschule 32 heckenförmige Elemente aus frischem Gehölzschnitt, die unter dem Titel *Der Garten im Museum* den gesamten Altbau des Georg-Kolbe-Museums als raumgreifende Installation einnahmen. Doch damit hörte es noch nicht auf. An jedem Eröffnungstag kamen Werke von insgesamt dreizehn weiteren Künstlerinnen und Künstlern hinzu, die die Skulptur von *Po-liflur* im Sinne einer kollektiven →Kollaboration ergänzten. Bei der Finissage war diese »wachsende« Ausstellung komplett. Zeitgleich vertrocknete das Laub an den Ästen. »Natur und Kunst«, »Wachsen und Vergehen«, »Außen und Innen« standen bei diesem Ausstellungsprojekt im wechselseitigen Verhältnis zueinander. MW



Muster, 2006, Tintenschreiberzeichnung, 21 × 29 cm

Muster Der Mustereffekt: Zeichnungen sind Strichmuster auf Papier. Ausstellungen sind Bildermuster an der Wand. Wände sind Raummuster in einem Haus. Tapeten klebt man auf Wände. Tapeten haben Muster. Muster sind gestreift, kariert oder gepunktet. Wenn man eine gepunktete Tapete auf eine Wand in einem Ausstellungsraum klebt, kann man dann dadurch wieder die Wand sehen? AW

Netzwerk Der Begriff »Netzwerk« oder besser das Verb »netzwerken« wurde in den 1990er Jahren schon vor der Etablierung des World Wide Webs zu einer beliebten Metapher für politische Arbeit im eigenen Interesse. Sich zusammenzutun, Marketing zu betreiben, den Verteiler zu vergrößern und die Reichweite, dabei aber die Machtfrage zu vermeiden.



Tapeten, 2004, Neon-Edding auf Transparentpapier, Serie, 75 × 90 und 90 × 120 cm

Horizontalität und Dezentralität sind von nun an zum Gestaltungsprinzip der →Kommunikation zu machen, die zentraler Bestandteil der Arbeit wird. »Lass uns reden«, »lass uns treffen«, Gruppen-Meetings und Brainstormings in zwangloser Umgebung, gerne auch Clubs oder Kneipen. Die Atmosphäre der Arbeitsferne und das kollektive Element werden benötigt, um das Projekt voranzubringen und über das Ungewisse einen Konsens herzustellen. Das Netzwerk überzieht eine Offenheit und organisiert sie durch lose verknüpfte Einzellelemente zu einem Raum, dem es sich dynamisch anpassen kann. Heute ist das »Netzwerk« ein Werkzeug bzw. eine Infrastruktur, wie Gas, Wasser, Strom, und die Arbeit darin eben vor allem erst einmal Arbeit. PS

Nonlinearität »Was mich interessiert – und das ist im Endeffekt etwas, das sich um Geschichte als Prozess dreht – ist die Multilinearität der Geschichte, erzeugt durch die vielen Menschen, die bei Projekten mitgemacht haben, die dort waren, die sich durch bestimmte Methoden haben beeinflussen lassen.«¹ Diese Geschichtsstränge, es sind so viele verschiedene Stränge, die lassen sich gar nicht in ein Dokument zusammenfassen, sondern es sind eben all diese Knotenpunkte,

an denen wieder Verlinkungen zwischen Einzelbiographien sich verdichten, sich schichten, einschreiben, anderes mit beeinflussen und in Gang setzen. Die Verdichtungen, aus denen Geschichte besteht, Ereignisse, Knotenpunkte, die auf andere Knotenpunkte verweisen und →Netzwerke von Entscheidungen herstellen.

Wenn nun diese →Linien sich an bestimmten Orten und Zeiten kreuzen, zwar nicht genau dasselbe sagen oder nicht einmal meinen, aber zusammen etwas herstellen, das in seiner sozialen Offenheit (Kontingenz) aber auch Entschlossenheit, eine →Potentialität entwickelt, dann wäre dieser Moment trotz aller Widersprüche als Ereignis zu erkennen.

Eine Biographie ist nicht bloß eine jeweils eigene Auflistung von Ereignissen, sie ist in vielerlei Hinsicht über Orte, →Kollaborationen und Veranstaltungen direkt verbunden mit anderen Biographien. Die klassische Biographie definiert sich linear, aus einer Aneinanderreihung von Werken einer Person, und legitimiert die →Autorschaft, sie zieht Grenzen, wo es Gemeinschaft gegeben hat, Momente einer kollektiven Produktion.

»Und so entsteht die Geschichte eines Ortes aus allen gemeinsam erlebten Ereignissen, die dieser Ort hervorgebracht hat, inklusive der Leute, die dort waren, was sie dort erlebt haben, was es in ihrem eigenen Leben bewirkt hat. Daraus entsteht ein Ort – nicht ein Mythos, was ist schon ein Mythos?«¹

Es geht dabei auch um die Offenheit von Entscheidungen. Das Spannende ist vielleicht, dass sich die Potentialität der Zukunft in den nicht genommenen Seitenabzweigungen der Vergangenheit findet, in den wirksamen Unwahrscheinlichkeiten. PS

Nuller Jahre Die Nuller Jahre in Berlin könnte man auch als die Dekade der Gentrifizierung bezeichnen, wäre der Begriff nicht etwas abgenutzt. Für die Kunst passt er dennoch. Die Zeit der sozialen Erweiterung des Kunstbegriffs war vorbei. Der Abenteuerspielplatz Mitte wurde geschlossen. Kunst sah wieder so aus, wie sich unsere Eltern Kunst vorstellten – Bronze, Sockel, Leinwände, 16-mm-Filmschleifen. Das neue Bürgertum schlug zurück. Die meisten Künstler machten gerne mit. AK

Oberfläche bezeichnet den Bereich eines Körpers, den wir von →außen wahrnehmen. Einen Gegenstand oberflächlich zu betrachten, heißt auch, ihn in seinen Qualitäten nicht oder nur teilweise zu durchdringen und damit nur eingeschränkt wahrzunehmen. Somit ist »Oberfläche« nur das, was wir zu sehen glauben: Selten ist der Unterschied größer zwischen einer augenscheinlich homogenen, glatten Oberfläche eines Körpers und ihrer Darstellung in vielfacher Vergrößerung durch ein Mikroskop. Die unbewegte Oberfläche von Wasser

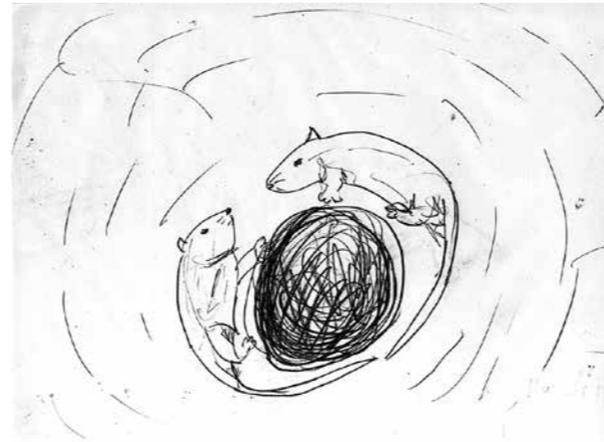
¹ PS im Gespräch mit AM, Februar 2013

verrät nicht unbedingt etwas über seinen flüssigen Aggregatzustand, geschweige denn, dass Oberfläche und Wasserkörper molekular ein und dasselbe sind. Die Oberfläche eines Kunstwerks ist in den meisten Fällen die Schnittstelle zur Wahrnehmung des Betrachters. Es oberflächlich wahrzunehmen, heißt aber, es in seinen – immateriellen – künstlerischen Qualitäten nicht zu durchdringen. Wie abhängig die Wahrnehmung und Definition einer Oberfläche von Standpunkt und Abstand des Betrachters sind, zeigt sehr anschaulich der Kurzfilm »Powers of 10« von Charles und Ray Eames aus dem Jahr 1977: Eine Kamera zeigt aus der Vogelperspektive ein Paar beim Picknick im Park und zoomt diese Einstellung dann in 24 Zehnerpotenzen von der Erde weg; die letzte Einstellung simuliert eine Entfernung von 100 Millionen Lichtjahren. In der darauf folgenden Gegenbewegung zoomt die Kamera in 15 negativen Zehnerpotenzen in ein Kohlenstoffatom in der Haut eines der Protagonisten, die Einstellung endet bei der simulierten Darstellung von ein Proton bildenden Quarks. (→Skalierung) *RG*

Objekt Vom Status des Objekts in der Kunst ausgehend, lässt sich über Dinge anders denken als in der Philosophie. In der Regel steht hinter einem Kunst-Objekt die Künstlerin als →Subjekt; dann gibt es als Horizont einen Markt und einen Diskurs, der auf einen potentiellen Wert deutet. Jedoch ohne Raum, in dem es sich befindet, ohne →Boden, auf dem es liegt, und ohne →Material, aus dem es besteht, kämpft das Objekt bloß mit einem →Kontext, aus dem es seine Bedeutung erzeugt. Es schleppt diesen Kontext mit sich, schüttelt ihn ab, ruft ihn neu auf, ist sowohl aktiv als auch passiv. Doch zuletzt ist es der Widerstand des Objekts an sich, der verursacht, dass es sich nicht ganz erschließt, alles lesbar macht, ganz zum Eigentum eines Subjekts wird und so auf eine Spaltung, aber auch eine Autonomie der Dinge verweist, welche wir insgeheim verehren. Heute sind Künstler in vielerlei Hinsicht Importeure oder Exporteure, die auswählen, verpacken, konfigurieren, was an Dingen in der Welt vorhanden ist. Sie assemblieren die Objekte, stellen sie in einen neuen Zusammenhang, befragen sie auf Deutungen, so dass sie Kräfte entfalten und Situationen sichtbar machen auf der Ebene des Materials. Ob die Dinge in Serie aufgestellt, in ihre Einzelteile zerlegt, zusammengefügt, vom Zweck befreit, angemalt oder ausgehöhlt werden – diese Vielfalt an Methoden geschieht nie nur auf der symbolischen Ebene, sondern mit dem Ding an sich, um schließlich Welt zu erzeugen. So wie ein Philosoph ein Freund der Gedanken ist, liebt eine Künstlerin die Dinge. *PS*

Partizipation Seit den 1990er Jahren stark in Mode gekommener Begriff bzw. eine Methode, um die Kunst wieder stärker an die Wirklichkeit anzubinden. So im Falle einiger

Projekte in diesem Buch mittels Teilhabe am Schaffensprozess durch eine bewusst ausgesuchte Menge an »Mitspielern«, die nach vorgegebenen Regeln eine Handlung ausführen. Oder sonst auch – wie wohl mehr verbreitet, weswegen ich das Wort für meine Arbeit nicht mag – eine oft kunstferne Menge an Leuten, die sich in einem vorgegebenen Setting gestalterisch betätigen kann und die so automatisch an zeitgenössische Kunst herangeführt wird. Die Kunst wird dabei einerseits massentauglicher gemacht, vermittelt sich also selber ihren eigenen Zugang, und im gleichen Moment wird sie angereichert durch eine soziokulturelle Komponente (denn eigentlich nie werden Museums- oder Bankdirektoren oder gar Vertreter der Politik oder Kultur gefragt), ist somit auch gesellschaftlich leichter legitimierbar. Beide Möglichkeiten erweitern den tradierten Werkbegriff ähnlich dem Beuysschen Sinne einer Sozialen Plastik. *AW*



Welthamster, 1996, Bleistiftzeichnung, 21 × 29 cm

Peripherie Ein Areal, das nicht im Zentrum eines bezeichneten Gebiets liegt. Also eher am Rand, das heißt nahe am Übergang zu einem neuen, irgendwie anders gearteten Gebiet. Wobei man »Gebiet« zwei- oder auch dreidimensional auffassen kann. Wie legt man so ein Gebiet fest? Man macht irgendwo einen →Punkt, um den man in unterschiedlicher Größe →Kreise oder Elypsen legt. Der äußerste Ring ist dann die Peripherie. Interessant ist es, sich die Umkehrung vorzustellen, also alles, was man auch in Städten normalerweise als Zentrum bezeichnet, und die Belange, wofür man sie nutzt, an die Peripherie zu verlagern und sich dann aus dieser Perspektive einmal die gleiche Stadt anzuschauen. Da das nicht so leicht realisierbar ist, kann man dies aber mal mit den Mitteln der Kunst ausprobieren, also z. B. die Weltzeituhr nach Hellersdorf bringen und schauen, ob die Uhr die Zeit (→Zeitraum) dort anders misst. *AW*

Poliflur ist eine Werkreihe, die 2006 bis 2009 entstand. In der *Poliflur*-Reihe sind situative Ausstellungsinstallationen für nicht oder ungünstig genutzte Flächen und Räume im innerstädtischen, aber auch ländlichen Bereich entstanden. Das in Berlin und seinem Umland derzeit immer noch prägende Thema »temporäre Nutzung« wurde mit ortsspezifischen Projekten bearbeitet, die sich neuer Methoden bedienen, sich inhaltlich jedoch immer auch auf klassische Kunstpräsentationsformen bezogen (→Museum). Es entstanden großformatige Skulpturen, die den Raum neu definierten und dabei Beiträge eingeladener Künstler beherbergen konnten. Diese Installationen waren →prozesshaft angelegt, so dass die Ausstellungen erst zur Finissage komplettiert waren. *Poliflur* besetzte Zwischenräume und thematisierte so Wechselbeziehungen zwischen kulturellen und vermeintlich natürlichen Phänomenen bzw. solchen aus der so genannten realen oder Alltagswelt. Grundüberlegungen zur →Autorschaft sowie zum →kommunikativen und →prozesshaften Arbeiten, die auch beim Projekt →*BRIX* Umsetzung fanden, flossen ein in die für den jeweiligen Ort entwickelten Ausstellungskonzepte. Der Name »Poliflur« verweist auf die erste in dieser Reihe realisierte landschaftsbezogene Arbeit (→S. 76) im Kunstverein »LandKunstLeben«. Der Wortbestandteil »poli« wird hergeleitet von dem griechischen Wort *polis*, das die Einwohner der Stadtgemeinschaft benennt; »flur« verweist auf die Fläche, auf der die jeweiligen Projekte bzw. Handlungen durchgeführt wurden.

Alle *Poliflur*-Projekte entstanden im Dialog mit dem Ingenieur für Landschaftsnutzung Ludger Drunkemühle. *AW*

Potentialität »Die Idee war eine Maximierung von Intensität als ein Wahrheitsmoment. Oder möglichst viele Wirklichkeiten aufeinanderzusetzen und ein Maximum an Potentialität zu erzielen. Das war ein Leitbegriff, also muss nicht alles jetzt getan werden, aber das Potential des Getan-werden-Könnens – je stärker das sozusagen aufscheint, desto gelungener ist die Arbeit. Und das kann politisch sein, das kann aber auch rein auf Partybegehren basieren, das ist dann im Endeffekt ein Denken in verschiedene Richtungen der Handlung. Es geht mehr um ein Werden, um ein →prozessuales soziales Modell. Und das, was moduliert wird, ist eben nicht die →Skulptur, die man in die Galerie stellt, sondern das, was die Leute im Moment zusammen herstellen und erleben. Diese situative Methode hat uns inspiriert, und die fehlende Einschreibung (in die Wissensarchive) war für viele schon eindeutig mitintendiert. Wobei es auf der anderen Seite eine ganz starke Beschäftigung mit dem Thema selber gab und dies gleichzeitig eine kritische Auseinandersetzung mit den Institutionen der Aufschreibesysteme bedeutet. Man erzielt durch eine bestimmte soziale Praxis eine Wirkung, setzt etwas um, was durch eine andere Praxis weniger möglich gewesen wäre. Andere wiederum können damit

→spielen, daran anknüpfen, es für andere Zwecke anwenden. Diese Dimension der Handlungsfreiheit sollte aber nicht nur symbolisch sein. Sie umfasst Gefahren, Verantwortungen, aber vor allem das Gespür dafür, wo eine Schließung notwendig ist, um weitere Potentialität zu erzeugen.«¹ *PS*

Projektion Beim Stichwort »Projektion« ging ich zunächst selbstredend von der vermeintlich gängigen Begriffsbestimmung der Übertragung bzw. Zuschreibung eigener Vorstellungen auf ein →Objekt oder auf eine Person aus und machte mir Notizen. Die knappen Gedankenketten gingen im alltäglichen Wirrwarr jedoch verloren, und ich fragte mich indes, ob meine spontane Mutmaßung womöglich ebenfalls auf einer Projektion beruhte und Anke nicht eher die Film-, Video- oder Diaprojektion adressierte. In jenem kinematischen Setting sitzt das Publikum bekanntlich im Dunkeln und kann mit der derart entfachten, vielfach erörterten Schaulust (*Skopophilie*) seinerseits seine Phantasien auf die Leinwand projizieren. Im einen oder anderen Fall ist die »Projektion« gleichermaßen eine Quelle fehlerhafter respektive einseitiger →Kommunikation. *BE*

Projektraum In Berlin sehr verbreitete Form von in der Regel temporären, oft von Künstlern geführten Räumen mit einer Kombination von Produktion, Austausch und Öffentlichkeit. Bekannt seit den 1970er Jahren, hatte der Projektraum seine programmatisch stärkste und wirkungsvollste Phase in den frühen →Berliner 90er Jahren im Zusammenhang mit einer damals wieder erstarkten gesellschaftskritischen Kunst und so insbesondere der Bewegung der so genannten →Institutionskritik. *AW*

¹ *PS* im Gespräch mit *AM*, Februar 2013



Hippié. abgestaubt, 1991/2009, Blech, Kupferdraht, Staubwedel



MS 98, Videoprojektion auf Blechhallenwand. Ein statischer Bildausschnitt als Blick auf die Spree, Ausflugsdampfer mit zurückschauenden Touristen fahren immer wieder durchs Bild. Originalton, 45 min-Videoloop, HBK Braunschweig, Meisterschüler 1998



Maerzbau, 2008, einer der vier Eröffnungsabende, Brunnenstraße 29

Prozess Process Art war eine Kunstrichtung der 1960er, verwandt mit →Minimal Art und →Concept Art, welche den →Kontext von Raum und Zeit (→Zeitraum) ins Zentrum der Vermittlung stellte. Statt dem materiellen (→Material) Kunstobjekt wurden der Entwicklungsprozess selbst und die von ihm angestoßenen Prozesse zum Kunstwerk erhoben, wobei oft Video benutzt wurde. Manches der Gruppenkunst der 1990er Jahre, zuweilen »Kontext-Kunst« genannt, zeigt Fortführungen und Anleihen, etwa in Hinsicht auf die Prozessualität sowie die Thematisierung von Raum. Produktionshintergrund sind Freie →Projekträume und die darin situierte soziale Praxis (→Partizipation). Rauminstallationen und raumorientierte Theorien werden heute mehr und mehr erweitert durch ein erstarkendes Interesse am Zeitbegriff. Angesichts von Softwareentwicklung, welche in Versionen fortschreitet, ist das Prozessuale längst ein etabliertes Produktionsmodell. Beim »Projektmachen« handelt es sich um die vorherrschende Arbeitsform in der kreativen Produktion. Prozessualität ist damit ein programmatischer Grundbaustein für zeitgenössische Kunst geworden und hilft dabei, gesellschaftliche Produktionsbedingungen sichtbar zu machen und den Status des →Objekts zu relativieren. PS

Punkt Der wahre Punkt ist nichts. Er hat keine Ausdehnung, nicht nach links, nicht nach rechts, nach oben oder unten. Der Punkt im Raum ist die Stelle, an der sich zwei Geraden treffen – wahre Geraden: also solche ohne irgendeine Dicke. Und solche Geraden finden sich da, wo sich zwei →Flächen – aber wahre Flächen: also auch ohne Dicke usw. – schneiden. Ultradünne gläserne Flächen, wie Frischhaltefolien, nur unendlich viel feiner, zu einem Nichts ausgedünnt. Wäre der wahre Punkt nicht nichts, sondern doch etwas, dann könnte man ihm mit einem Fernrohr oder einem Vergrößerungsglas zu Leibe rücken, seine Ränder sehen, auf den Rändern spazieren gehen und sie mit dem Maß der eigenen Verkleinerung (→Modell) zu ozeanischen Ausmaßen ausdehnen. Der wirkliche Punkt ist von dem wahren Punkt nicht nur meistens, sondern immer und unbedingt sehr verschieden. Er ist ein Fleck oder – um bei den Sachen zu bleiben: ein →*Flummi*. Ein Flummi, der zu einem Punkt geworden ist, weil man ihn aus einiger Entfernung anschaut, vom Kölner Dom aus zum Beispiel (→Flüchtigkeit), oder in einem Buch, das einige Wochen von der Ausstellung entfernt ist. Die Bewohner der Malediven glauben – oder besser: glauben, nämlich zu einer Zeit, bevor dort der große Tourismus einkehrte, und also wahrscheinlich auch, bevor Blinky Palermo dort gestorben ist –, dass die ganze →Welt aus kleinen Inseln (→*Archipelago*, S. 80) besteht, weil die Malediven selbst aus kleinen Inseln bestehen. New York, Paris, London, Tokio – große Haufen (→S. 28) kleiner Inseln. SH

Readymade Als Marcel Duchamp 1913 damit begann, in seinem Pariser Atelier Gegenstände wie etwa ein Fahrradrad (zusammen mit der Gabel auf die Sitzfläche eines Küchenhockers montiert) oder einen Flaschentrockner aufzustellen, ging es ihm darum, so sagte er selbst viel später, etwas dingfest zu machen, das »keinerlei ästhetische Emotionen hervorruft« und so indifferent ist, dass es sich jenseits aller Geschmacksfragen hält und damit eigentlich nicht bewertbar ist. Ihn reizte ein ontologischer Sonderfall, nämlich die Frage, ob es nicht Dinge geben könnte, die weder Kunst noch Nicht-Kunst sind – die somit in keine Schublade der Seinsordnung passen. WU

Regel Wer sich an Regeln hält, muss sich nicht rechtfertigen (oder bleibt im Rennen). Dies ist relevant bei jeglicher Art von Wettbewerb und Beurteilung fachgerechten Vorgehens. Die Frage ist nur, wo Regeln herkommen bzw. wer sie erlässt

Hund, 1995, Lampe, Spielzeughund, 14 × 14 × 20 cm



(und ob sie anerkannt werden). Diese Frage untersucht Jean Piaget am Beispiel des Murrel-→Spiels (siehe das erste Kapitel von »Das moralische Urteil beim Kinde«, Zürich 1954). Er beobachtet Kinder beim Spielen und lässt sich von ihnen nicht nur die Regeln erklären, sondern auch, woher sie kommen und ob sie sich verändern lassen. Die Geltung und Befolgung der Regeln führt Piaget auf das Problem der Achtung vor der Gruppe und die Achtung vor sich selbst zurück. Dieser Gedanke passt zu der nüchternen Feststellung Niklas Luhmanns, für den moralische Kommunikation darin besteht, dass man seinem Gegenüber die Bedingungen mitteilt, von denen man die Zuteilung von Achtung abhängig macht. WP

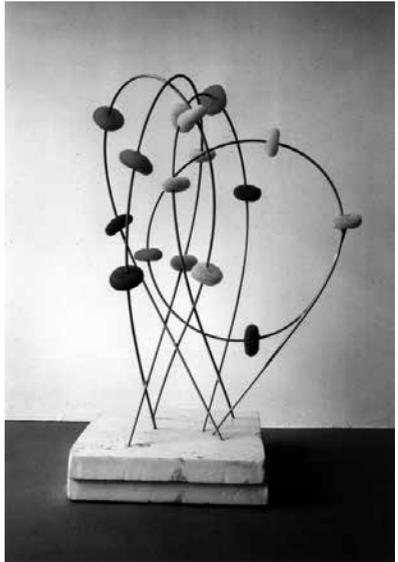
Sammlung Die Sammlung Lützwow ist sowohl eine Privatsammlung als auch ein seit 2007 bestehendes Projekt des Berliner Journalisten Gunnar Lützwow (* 1970 in Hamburg). Der feste Standort (September 2009 bis Februar 2010) der Sammlung Lützwow war die Remise im Hof der Potsdamer Straße 91, wo insgesamt 22 Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt wurden. Zu den wechselnden Standorten gehörten bisher der »Kapitalistische Realismus 2.0«, das Forgotten Bar Project, die Kaufbar, die Bar Babette oder Anke Westermanns Projekt →*Poliflur*. Schwerpunkt der Sammlung ist die Erforschung, Unterstützung und Kommunikation zeitgenössischer Berliner Kunst, angereichert durch spontan an Orten wie dem Flohmarkt Boxhagener Platz erworbene Positionen aus den Bereichen der Art Brut, des »Bad Painting«, der Urban/Street Art und der Nicht-Kunst. Kommentar einer zufällig in den Räumen der Sammlung Lützwow anwesenden Kunstkritikerin: »Hier sieht es ja aus wie bei Marcel Duchamp!« (→Readymade) Sammlungskünstler: ALIAS, Zegar Cools, Ursula Döbereiner & Henry Kleine, Thomas Eller, Shannon Finley, Daniel Kanenberg, Ruprecht von Kaufmann, Markus Keibel, KUSTOS (André Boitard), Oliver Lanz, Rebecca Lennon, Anne Ida Helmer, Peter Stauss, Jadwiga Tydrych-Maksimczuck, Madeline Stillwell, Max Thiel, Sonny Sanjay Vadgama, VALEUR (Roy Trick), Björn Wallbaum, Anke Westermann und Claudia Zweifel. GL

Skalierung »Skalierung« meint das Vergrößern oder Verkleinern von Dingen. In irgendeiner Weise erkennbar sein muss das so nachgebildete →Objekt, sonst würde man es nicht als etwas Skaliertes wahrnehmen. Architekten nutzen die Möglichkeit der Verkleinerung, um ihren Entwurf verständlich zu machen. Bei ihnen heißt das dann →»Modell«. Werber vergrößern Motive und kleben sie als Riesenposter an Hausfassaden. Es handelt sich demnach um eine Möglichkeit der Abbildung von →Welt. Der Betrachter wird in seiner schwer veränderbaren Eigengröße mit einem anderen Maßstab konfrontiert und hat so die Möglichkeit, seiner herkömmlichen Wahrnehmungspo-

sition zu entkommen, ohne gleich auf Gullivers Reisen gehen zu müssen. Anke Westermann skalierte 1996 ihren Atelierraum auf Babygröße herunter und stellte ihn in den →Garten vor die Tür (→*Der andere Raum*, S. 48). Seitdem nutzt sie die Möglichkeit der Skalierung immer wieder. Auch ihre Ausstellungsprojekte, darunter →*Poliflur*, →*BRIX* oder →*Maerzbau*, kann man mit diesem Begriff besser verstehen. Denn eigentlich waren es Modelle von Ausstellungen, und man dachte sofort an Minibiennalen oder Klein-Documenten. AK

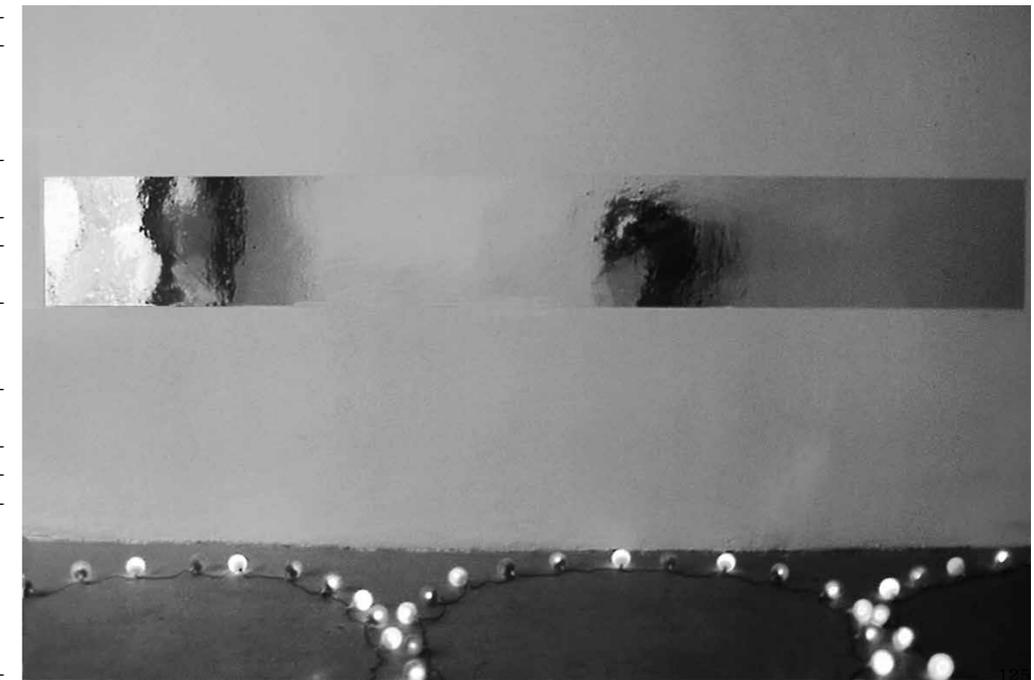
Skulptur Methode in der Kunst. Dient der Materialisierung einer Idee. Bis zur Moderne vorwiegend zur Visualisierung eines Menschenbildes genutzt. Verwandt den Bezeichnungen »Plastik«, →»Objekt«. Eine Skulptur wird aus einem festen Material herausgearbeitet, während die Plastik nach und nach aufgebaut wird. Heute werden im Bereich Skulptur vielfach nichtfigürliche Themen bearbeitet. Somit ist der allgemeinere Begriff »Objekt« noch häufiger anzutreffen. AW

Spiegel Spiel = Spiegelspiel: Die Zusammenfassung dieser beiden Wörter trifft genau auf eine Anekdote bzw. eine Kunstaktion zusammen mit Anke Westermann zu, die ich unbedingt in diesem Glossar loswerden möchte, und nur die Verbindung dieser beiden Wörter passt als Stichwort: nämlich eine spontane Gegenaktion zu einer Ausstellungssituation. Wenn wir – lässige 24 Jahre später – dieser Aktivität



50er, 2005, Styrodur, Baukunststoff, Topfreiniger, ca.80 × 80 × 130 cm

True Illusion 2, 2000, selbstklebende Spiegelfolie, 46 × 400 cm, Lichterketten



das Prädikat »künstlerisch wertvoll« zusprechen, dann sollten Anke und ich es als gemeinsame Performance in unsere Biographie eingliedern. Es war so: 1989 eröffnete die dritte Ausstellung der Künstlergruppe KOMAT in unserem altbackenen Kunsthochschulmief, als wohl einzige, die dank des Berliner Kippie-Kults etwas von Konzeptkunst (→ Concept Art) erhaschte. Die Gruppe bestritt eine Galerie mit gleichem Namen im → Braunschweiger Zentrum und nannte dieses Projekt allerdings »Galeriesimulation«. Und was waren das für geniale Simulationen! Zur besagten Ausstellung hatte die Gruppe in dem durch wandgroße Schaufenster voll einsehbaren Galerieraum eine galante Festtafel aufgebaut. Noch war die Eingangstür für die neugierig hineinblickenden Besucher verschlossen. Innen herrschten letzte emsige Vorbereitungen der adrett gekleideten Gruppenmitglieder: Eine üppige gebratene Festsau wurde aufgetischt, Wein aus Karaffen ausgedient, überall wurden schlaraffige Beilagen ausgepackt. Bei Tafelsilber und Kerzen. Uns Besuchern lief das Wasser im Munde zusammen. Gleich machen sie die Tür auf, und wer als Erstes reinstürmt, bekommt sein Fett! Doch die Tür blieb verschlossen. Während die Konzeptgalerie-Schlauberger nun selbst an der Festtafel Platz nahmen und es sich schmecken ließen, jaulten die gequälten ausgesperrten Ausstellungsbesucher – man hörte buchstäblich die leeren Bohemiakünstlermägen knurren. »Scheiße, Mann«, hör' ich mich noch sagen, »wenn jetzt die Geschäfte noch offen wären – ich würd' Wandfarbe kaufen und die Galeriefenster zumalen!« »Ey, heut' ist doch langer Donnerstag«, erwiderte Anke, »los, ab zu Horten!« Eine Frau, ein Wort! Anke war die treibende Kraft, die diese Floskel in Nullkommanix in Realität umsetzte. In weniger als 20 Minuten war sie mit bereitwil-

ligen Helfern zurück von Horten, zwei Eimern Billig→farbe und Rollen. Spontan hatte sich auch eine Aktionsgruppe gebildet, und wir malten die innerhalb von zehn Minuten zu. Lasst die KOMAT-Schmarotzer im eigenen Saft schmoren. Die Polizei wurde alarmiert (wahrscheinlich von Nachbarn). Ich erinnere mich noch an die verwirrten Gesichter der beiden Polizisten, als sie an die frisch zugemalte Tür der Galeristen klopfen mit der Frage, ob Strafanzeige erhoben werden solle. Nein, das sei so alles schon in Ordnung. Absolute Sprachlosigkeit auf Bullenseite. CS

Spiel »If there's people trying to do bad stuff to our guys, then we'll take them out of the game.« (Prince Harry of Wales in einem Interview im Januar 2013 zu seinem Einsatz als Helikopter-Bordschütze der British Army in Afghanistan). RG

Stadtraum Nur im öffentlichen Raum ist die Stadt als Stadt sinnlich erlebbar, weshalb mit »Stadtraum«. oft nur der öffentliche Raum der Stadt gemeint ist. Anders als der Begriff des öffentlichen Raumes suggeriert, gibt es jedoch nicht DEN öffentlichen Stadtraum, sondern eine VIELZAHL (→ Vielheit) von öffentlichen Stadträumen mit jeweils individuellem Charakter, bestimmt durch Grenzen aus Baukörpern oder Raumgittern (Baumreihen z.B.), die Form und die Dimensionen, die Öffnungen zu angrenzenden Stadträumen, die konkrete Nutzung durch unterschiedliche Menschen und Aktivitäten, die »Ausstattung« von der Reklame bis zur Bepflanzung, die Geräusche und Gerüche, selbst die Geschichte des Ortes und der Gebäude ringsum.

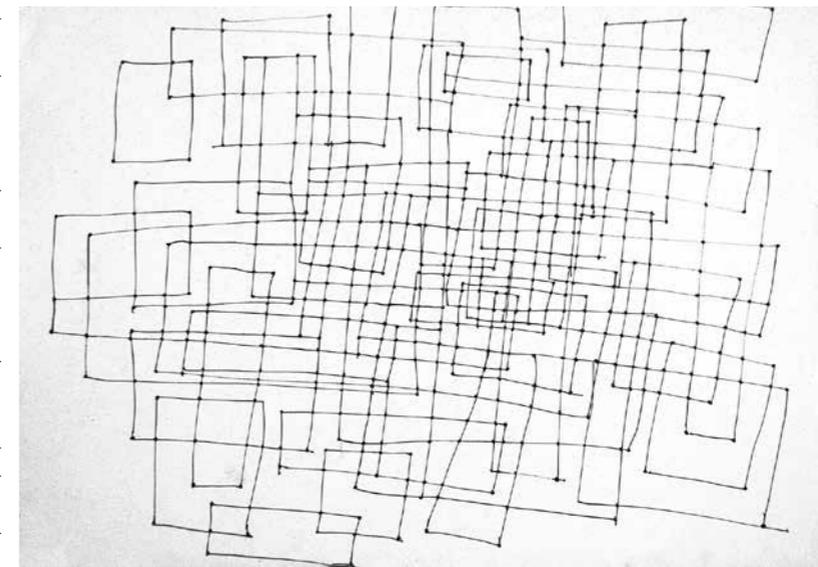
Die »objektiven« Gegebenheiten eines jeden öffentlichen Stadtraumes werden jedoch gefiltert und (um)gedeutet »im Auge« der Nutzer, die je nach Erfahrung, Kenntnissen und Lebenssituation unterschiedliche Vorstellungen, Vorlieben und Abneigungen mit einem konkreten Stadtraum verbinden. Da jedoch die Individuen stets in soziale Zusammenhänge eingebunden sind, gibt es intrakulturell bewertete »Eigenschaften« öffentlicher Stadträume, in denen objektive Gegebenheiten und kollektive Wahrnehmung einander überlagern und beeinflussen.

Kunst kann in öffentliche Stadträume eingreifen und damit deren Wahrnehmung, manchmal auch die Nutzung, modifizieren. Gelungene künstlerische Eingriffe nehmen das Gefüge von objektiven und kulturellen Bedingungen des konkreten, stets einzigartigen Ortes zur Kenntnis und nisten sich darin ein – als Keime kollektiven Vergnügens, heilsamer Trauer oder subversiver Anstöße des Fühlens und Denkens; sie tragen dazu bei, das Bewusstsein der Stadt und ihrer öffentlichen Räume als kollektive Angelegenheit zu stärken. Kunst im öffentlichen Stadtraum ist freilich auch zum Gegenteil in der Lage, wie die »Gans am Brunnen« hinreichend belegt. HF

Der städtische Raum¹ kann verstanden werden als eine Morphologie der → Leerstellen in einem grafischen Glossar der Plätze, Kreuzungen, Brachflächen, Zwischenräume und Abstände, die sich zwischen den Gebäuden als inverse Formen eines gebauten Volumens definieren. Er zergliedert die Stadt in regelmäßig wiederkehrende Transformationsmuster. So entsteht eine Grammatik des Urbanen, welches ortsunspezifisch auf das Regelhafte (→ Regel) der Zwischenräume achtet und auch die Zeitachse einschließt, in der eine Stadt ständigen Veränderungsprozessen unterliegt. Urbanität entwächst damit viel eher einer rhythmisierten Typologie der sich im Wandel und in belebter Bewegung befindenden Leer-Räume, statt der jeweils gebauten Einzelgebäude samt ihrer intendierten städtebaulichen → Konzepte und Auflagen oder gar dem gedachten Gegensatz zum Dorfleben. »Stadtraum« ist somit eine in sich geschlossene Matrix für einen entschlüsselbaren und erfahrbaren visuellen Code. Jede Stadt entwickelt ihre eigene räumliche Sprache, aus Plätzen, Straßen, Ecken, Kreuzungen, Übergängen und Lücken, als Ausprägungen der Raumerfahrung. Die Künstlerin beschäftigt sich nicht mit den einzelnen Gebäudekomplexen, den Fassadenstrukturen oder gar Baustilen, sondern mit den lesbaren Besonderheiten in den wiederkehrenden Versatzstücken der teilweise gegeneinanderlaufenden, synkopisierenden räumlichen Codes der Stadt und macht diese so für andere sichtbarer und erfahrbare. PS

Stadtumbau »Stadtumbau« bezeichnet städtebauliche Strategien, die mit finanziellen Ressourcen und politischer Durchsetzungsmacht ausgestattet sind. Im Nachwende-Berlin ist der Stadtumbau durch die Hauptstadt-Entscheidung des Bundestags vom 20.6.1991 begründet. Die städtebaulichen Leitlinien Berlins orientierten sich dabei an dem Ziel, Berlin zum repräsentativen Zentrum des wiedervereinigten Deutschlands umzubauen. Mit dem »Planwerk Innenstadt« (unter dem in den 1990er Jahren amtierenden Senatsbaudirektor Hans Stimmann) wurde ein investorenfreundlicher Bebauungsplan entwickelt, der sich auf geschlossene Blockrandbebauung und einen historischen Stadtkern konzentriert. Als Gegenmodell zu dieser offiziellen Planungspraxis entwickelte sich eine Praxis, die ganz andere Vorstellungen von Stadt und ihrem Gebrauch verfolgte: die temporäre Nutzung von Räumen. (→ Leerstelle) AM

Struktur Bei manchen Künstlern ist »Struktur« ein direkt visuell wahrnehmbares Element ihrer Arbeit. Das sind interessanterweise aber oft diejenigen Künstler, die ansonsten in ihrem Leben eher strukturlos sind. Natürlich nicht immer. Aber wenn doch, dann könnte man das eine künstlerische Kompensationshandlung nennen. Auf der anderen Seite sind aber oft diejenigen, die nach → außen ein vermeintlich un-



Netzwerk, 2000, Tintenschreiberzeichnung, 45×67 cm

strukturiertes Werk haben (Zusammenhämmerer, Impuls-Täter und andere Chaoten), die strukturierteren Persönlichkeiten. Und das kann man am Schluss vielleicht auch daran messen, dass es ohne gedankliche Struktur in der Kunst normalerweise auch keinen Erfolg gibt. Je intelligenter der Kopf, der hinter dem künstlerischen Werk steht, desto strukturierter ist dieses meist. Das sieht man manchmal auf den ersten Blick, manchmal aber erst auf den zweiten und manchmal auch gar nicht. PK

Subjekt »Damals erschien die Auflösung des Selbst in den Wunschströmen von kollektiven Bewegungen als eine gangbare Strategie. Mit der Einführung des Internets entstand eine Subjektivierungsmaschine, welche das Private öffentlich machte und schließlich das Selbst des Nutzers in den Mittelpunkt der Netzwerkproduktion stellte. Heute ist das Selbst ein Datensatz, den es im (sozialen) → Netzwerk ständig weiterzuentwickeln gilt. Die Bildung des Subjekts ist von einer Disziplinargesellschaft über eine Kontrollgesellschaft in eine Netzwerkgesellschaft übergegangen. Die kollektive Produktion von Subjektivität wird zur Fabrik der Affekte, in der die Festschreibung des Individuums zum Grundprinzip erhoben wird. Die Kunst verspricht einerseits Gegenmodelle zu vorherrschenden Subjektkonstruktionen, andererseits herrscht im Kunstbetrieb eine eigene Intensivierung der Individualisierung mit dem Künstlerindividuum als einem Sinnbild des Ichs als Quelle der Wertschöpfung. Einerseits gibt es die Massenproduktion von Kunst, mit wiederkehrenden Formen und Verkettungen, andererseits den Wunsch nach Differenz. Der Narzissmus, als das rekursive Begehren

Maxigolf, 1997, Holz, Beton, Gips, ca. 340×70×15 cm



Kopf, 1990,
Tintenzeichnung
20 × 20 cm



des Objektwerdens, wird zum zentralen Bestandteil einer rationalisierten Wunschökonomie der Selbstoptimierung. Die Netzwerk-Atomisierung führt zu einer sozialen brownischen Bewegung, bei dem sich der freie Wille, in seiner Unbestimmtheit, der Vernunft des Kapitals unterwirft, um sein → Objekt zu werden. Das Kunstobjekt hat auf besondere Weise genau diesen Zweck zu erfüllen.

Wobei ich einfach dachte, was soll's, das Ding wird einfach entert, und dann gucken wir mal. Und das habe ich dann ein Jahr lang probiert, was erstaunlich gut funktioniert hat, man konnte sozusagen alles machen, was man wollte: Manifeste, ein paar Ausstellungen und Stipendien, und das hat alles funktioniert. Nur habe ich dann gesehen, immer mehr, dass mir das überhaupt nicht bekommt beziehungsweise dass ich überhaupt nicht damit umgehen kann, wie der Kunstbetrieb jetzt funktioniert im Alltäglichen. Wie stark das eine Art Theaterspiel ist, wo man sich im Endeffekt sozial selbst verkaufen muss, als Figur, also das Selbst als Produkt.« PS

System Der Begriff »System« (von griech. σύστημα, altgriech. Aussprache sýstema, heute sístima, dt. »das Gebilde, Zusammengestellte, Verbundene«; Plural »Systeme«) bezeichnet allgemein eine Gesamtheit von Elementen, die so aufeinander bezogen bzw. miteinander verbunden sind und in einer Weise wechselwirken, dass sie als eine aufgaben-, sinn- oder zweckgebundene Einheit angesehen werden können. WP

Thomas Virnich (* 1957) »...stellt große farbige → Skulpturen her, die vielfach wuchern und in denen Alltagsgegenstände bzw. Abfallgegenstände integriert sind. Seine mit den verschiedensten → Materialien entstehenden Werke sind stets mit den Brüchen seines (und unseres) Lebens beschäftigt. Die Skulpturen, → Objekte, Bilder erzählen mit manchmal aberwitziger Skurrilität von seinen Gedanken, die stän-

dig in haptische Formen zu schlüpfen scheinen. In dem großen, raumfüllenden Environment »Fliegende Katakomben«, das im KUBUS zu sehen war, erzählt er von seinem »Zuhause in Mönchengladbach als seinem kleinen Planeten« (→ Welt). Virnichs Weltsicht ist ein nimmer satt machendes Angebot für unsere Augen und unsere Fantasie! [...] Thomas Virnich studierte zunächst in Aachen bei dem Bildhauer Joachim Bandau, ab 1981 dann an der Düsseldorfer Akademie bei Alfonso Hüppi und Eugen Gomringer. Er erhielt wichtige Preise (Villa Romana, Villa Massimo, Karl Schmidt-Rottluff-Preis, Niedersächsischer Kunstpreis).« Seit 1992 hat er eine Professur für Bildhauerei an der → Braunschweiger Kunsthochschule. Anke Westermann studierte von 1993–97 bei ihm in der Klasse, und legte mit *Der andere Raum* (→ S. 48) und *Minigolf* (→ S. 44) bei ihm die Diplomprüfung mit Auszeichnung ab. Neben Birgit Hein und Michael Glasmeier gehörte Horant Fassbinder (→ Stadtraum) zu den Prüfern. HW/AW

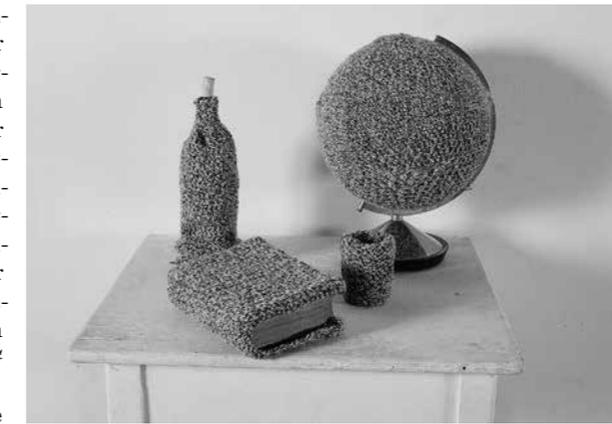
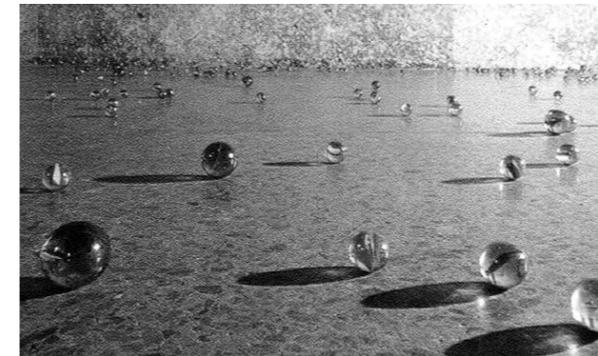
Transparenz ist die Durchsichtigkeit eines Gegenstands. (→ Fenster-) Glas ist in der Regel transparent, um die Durchsicht von innen nach → außen bzw. umgekehrt zu ermöglichen. Der Durchblick durch mehrere, mit ausreichend Abstand hintereinander gestellte, durchsichtige Glasscheiben kann durch deren Wirkung als → Spiegel diese Transpa-



renz teilweise aufheben und die → Illusion eines bzw. mehrerer Räume zwischen den Glasscheiben erzeugen. Mit der Entdeckung der Röntgenstrahlen im ausgehenden 19. Jahrhundert hat sich unser Verständnis von Transparenz noch einmal entscheidend verändert: Nun ist auch ein scheinbar undurchsichtiger Körper, sei es ein Mensch im Computertomographen oder ein Gepäckstück bei der Sicherheitskontrolle am Flughafen, transparent geworden, weil »Sichtbarkeit« über den Begriff der Durchlässigkeit für Licht neu definiert wird. Erst die Undurchlässigkeit eines Körpers auch für Photonen mit besonders hoher Energie macht diesen sichtbar, weil durchlässigere Körper(teile) so transparent werden (vgl. P. Bexte, *Blinde Optiker*, in: *Mehr Licht*, Berlin 1999). RG

Vielheit Es gibt zwei sehr differente Arten der Vielheit, die numerische Vielheit, die den Raum als eine ihrer Bedingungen impliziert, und die qualitative Vielheit, die die Dauer als eine ihrer Bedingungen mit sich bringt. Wenn ich ein Zimmer betrete und sehe, dass »viele Leute« dort sind, wenn ich den Himmel betrachte und »viele Sterne« sehe, »viele Bäume im Wald« oder eine Säulenreihe im Tempel. Dort gibt es tatsächlich keine numerische Vielheit: Es ist in seinem Aufkommen selbst, dass ein sensorielles Aggregat eine Spur aufweist, die es als Vielheit wiedererkennen lässt, und als Vielheit ganz anderer Art als die numerische Vielheit, ohne jede explizite Verknüpfung: Es ist eine implizite Vielheit, eine qualitative Vielheit. Husserl spricht von »quasi-qualitativen Charakteren« oder von einer organisierten Vielheit »figuraler Faktoren« (*facteurs figuraux*). Dies ist keine Eigenschaft des Ganzen, das niemals, wie man zu leichtfertig sagt, unabhängig von seinen Elementen ist, sondern mit diesen komplexe Beziehungen unterhält, völlig verschieden von denen einer numerischen Sammlung mit den ihren. Und Husserl verzichtet nicht darauf, das Beispiel der Melodie anzuführen. GD

Weltraum, 1999, Glasmurmeln, hellblaue Klebepunkte



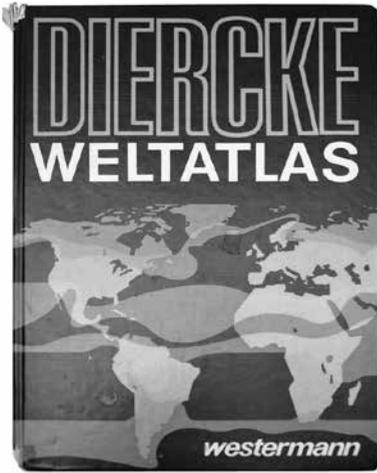
Jeden Tag, 1995, Buch,
Flasche, Becher, Globusständer,
Kugel, Häkelwolle

Welt Eine Welt kann aufgefasst werden als Gesamtheit der bezogenen → Objekte und als Ganzes der geteilten Beziehungen. Ursprünglich ein rein singulares Wort, wird es erst seit der Zeit der Kolonialisierung sprachübergreifend auch im Plural »Welten« verwendet. Für die Griechen der Antike war die Welt ein Kosmos, also im Gegensatz zum Chaos ein wohlgeordnetes harmonisches Ganzes. Heute bestehen je nach individuellem Wissensumfang und besonders dem jeweiligen Kulturkreis unterschiedliche Ansichten darüber, was unter »Welt« genau zu verstehen sei. Verschiedene Disziplinen haben ihre je eigenen Weltmodelle. WP

Westermann-Buchverlag Jawohl, der schicke Weltatlas von Westermann (und einige andere nicht so schicke Schulbücher), den wir alle in den niedersächsischen Schulen hatten. Haben wir aber nie mit Anke in Verbindung gebracht, weil wir damals wegen der vielen Ablenkungen echte Probleme hatten, 1 und 1 zusammenzuzählen. CS

Ankes Urururgroßvater George Westermann (* 23. Februar 1810 in Leipzig als Georg Westermann) gründete 1838 eine Verlagsbuchhandlung, die durch mehrere Generationen der Familie Westermann fortgeführt wurde und aus der dann später der noch heute in → Braunschweig bestehende und nach ihm benannte Verlag, mittlerweile ein Teil der Westermann Druck- und Verlagsgruppe, hervorging.

George Westermanns Verlagsprogramm war zunächst bestimmt von geographischen Entdeckungen und den technisch-wissenschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Im Kulturprogramm des Verlags gehörten Theodor Fontane, Hermann Hesse und Wilhelm Raabe zu den Autoren. Persönliche Kontakte zu englischen Autoren wie Charles Dickens machten den Verlag zudem zu einem wichtigen Kulturvermittler. Mit einer Spezialisierung auf Wörterbücher, Reiseliteratur und kartographische Titel bekam das Unter-



Diercke-Weltatlas, Ausgabe ab 1977

nehmen sein wissenschaftliches Profil. Allen westdeutschen Schulkindern ist Westermann durch den »Diercke-Weltatlas« bekannt. Der 1853 als »Schul-Atlas zum Unterricht in der Erdkunde« begonnene und ab 1883 als »Diercke-Weltatlas« weitergeführte Schulatlas ist das bis heute erfolgreichste von Westermann initiierte Verlagsprodukt.

Die »Westermanns Monatshefte«, die von Oktober 1856 bis Februar 1987 zunächst unter dem Titel »Westermann’s illustrierte deutsche Monats-Hefte, ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart« im Verlag von George Westermann erschienen, wurden eine wegweisende deutsche Kulturzeitschrift. Die »Monatshefte« richteten sich an das Bürgertum; sie enthielten Vorabdrucke verschiedener zeitgenössischer literarischer und künstlerischer Werke, etwa des poetischen Realismus. Zu den Autoren zählten z. B. Marie von Ebner-Eschenbach, Theodor Fontane, Friedrich Hebbel, Wilhelm Raabe und Theodor Storm. In den 1950ern und 1960ern waren »Westermanns Monatshefte« eine auf Kunstdruckpapier herausgegebene, mit Schwarzweiß- und Farbdrukken höchster Qualität ausgestattete Kulturzeitschrift, die sich →Architektur, Design, Musik und Theater widmete.

1958 erschien bei Westermann *Das große Buch der Kunst*. »Ein Bild-und Nachschlagewerk über die Kunst aller Zeiten und Völker. Es verbindet als erstes seiner Art Hunderte von ein- und mehrfarbigen Reproduktionen mit einer großzügigen Darstellung der Stil- und Kunstepochen und mit einem Lexikonanteil, der den Ansprüchen des kunstliebenden Laien wie denen des Fachmanns in gleicher Weise entgegenkommt.«¹ Als Folgeband 1960 *Das große Buch der Malerei*. »Die großen Werke der abendländischen Malerei aller Jahrhunderte werden darin dem Kunstliebhaber auf 845 Kunstdrucktafeln aus den 30 berühmten Gemäldegalerien der →Welt erstmalig geschlossen dargeboten.«¹ *Welttheater* von 1962, nahm sich als Aufgabe, auf 540 Seiten »das Theater von Heute in seiner vielfältigen Lebendigkeit darzustellen und dabei eine Übersicht über das Theater der ganzen →Welt zu geben«¹. *WP/AW*

White Cube Von der allmählichen ›Entrümpelung‹ der Ausstellungsräume des Fin de Siècle bis zu Kasimir Malewitschs »Schwarzem Quadrat auf weißem Grund« (1915), einer Vorwegnahme der Präsentation von Kunstwerken vor weiß gestrichenen, ornamentlosen Hintergründen, verging nur wenig historische Zeit, entwickelte sich aber der Weg zu abstrakten Werk- und Raumauffassungen in der bildenden Kunst. Heute blicken wir auf ein knappes Jahrhundert Geschichte und Transformation von *white cube spaces* zurück. Anke Westermann hat mit Werken wie →*BRIX* (ab 1997) darin ihre eigene Geschichte geschrieben. Ihre *white cubes* aus gestapelten weißen Betonquadern in unterschiedlichsten

→(stadt-)räumlichen Kontexten sind keine sakralisierend kunstideologisch überfrachteten Räume mehr, sondern *back drops* mit praktischen Funktionen, roh gesetzte →Leerstellen, die als soziale Möglichkeitsräume ebenso →flüchtig wie →konstruktiv sind. *MA*

Zeitraum Seit Einstein ist bekannt, dass Raum und Zeit bei hoher Geschwindigkeit in Bezug zu einem Beobachter in Wechselwirkung treten. Sie stellen keine Konstanten dar, sondern krümmen sich in Abhängigkeit zu Energie und Masse. Ist die Raumzeit somit physikalisch definiert und der klassische euklidische Raum um ein relativierendes Raum-Zeit-Kontinuum erweitert, so können weiterhin die subjektive Erfahrung der Zeit, als die Zeit der Gedanken und das Empfinden von Dauer, nicht direkt messbar gemacht werden. Man mag eine Uhr mitführen – eine Zeitspanne öffnet und schließt sich wie ein →Fenster, der Augenblick des Jetzt bleibt ebenso kontinuierlich nicht festzuhalten wie er sich als eine Serie von Erinnerungen und Erwartungen an die vergangenen und kommenden Sinneserlebnisse dieses Jetzt anschließt. Das Kontinuum einer abstrakten, getakteten Zeit erscheint ebenso wie der Raum, der sich bei Geschwindigkeit subjektiv ändert, beim Betrachter als eine lose Aneinanderreihung von mehr oder weniger dichten und gedehnten Zeitspannen. Der Zeitraum ist die subjektive Version der Raumzeit, sie dehnt und krümmt sich nach der Intensität und Geschwindigkeit von Gedanken und Empfindungen. Weder Raum noch Zeit bieten, abgesehen von Geburt und Tod, die Gewissheit einer geometrischen Vorgegebenheit, die wir als menschliche Beobachter herstellen, sie verlieren den Charakter eines →Außen und werden zu Größen eines relationalen und relativistischen →Systems intensiver Bezugsgrößen und Affekte. Die Bewegung im →Stadttraum erfolgt nicht kontinuierlich, sondern relativ zu Fortbewegungsmittel, Aufmerksamkeitszustand, Wartetoleranz. Zeiträume, geschaffen von Kommunikationsmomenten, kognitiven Blasen und medialen Aufmerksamkeitsabspaltungen. Nur wenn ein Zeitraum geteilt wird, synchron mit anderen Personen, beginnt man, ihn intersubjektiv, also objektiver, wahrzunehmen. Das gemeinsam erlebte Ereignis taktet die biologischen Uhren, sodass sich das Erlebnis von Zeit zu Geschichte formiert. Ein Außen schreibt sich in die Zeitachse ein. Ein gemeinsamer Zeitraum prägender Erinnerungen entsteht. *PS*

<i>AK</i>	<i>Andreas Koch</i>
<i>AL</i>	<i>Anne Laxy</i>
<i>AM</i>	<i>Annette Maechtel</i>
<i>AW</i>	<i>Anke Westermann</i>
<i>BE</i>	<i>Birgit Effinger</i>
<i>CS</i>	<i>Caspar Stracke</i>
<i>FK</i>	<i>Friederike von Koenigswald</i>
<i>GD</i>	<i>Gilles Deleuze (CONFÉRENCES Theorie der Vielheiten, 1970)</i>
<i>GL</i>	<i>Gunnar Lützw</i>
<i>HF</i>	<i>Horant Fassbinder</i>
<i>HW</i>	<i>HBK-Website</i>
<i>JW</i>	<i>Joachim Weinhold</i>
<i>LD</i>	<i>Ludger Drunkemühle</i>
<i>MA</i>	<i>Marvin Altnr</i>
<i>MC</i>	<i>Matthieu Chladek</i>
<i>MW</i>	<i>Marc Wellmann</i>
<i>PF</i>	<i>Peter Funken</i>
<i>PK</i>	<i>Peter K. Koch</i>
<i>PS</i>	<i>Pit Schultz</i>
<i>RB</i>	<i>Roland Boden</i>
<i>RG</i>	<i>Rolf Giegold</i>
<i>SH</i>	<i>Stefan Heidenreich</i>
<i>WP</i>	<i>Wikipedia</i>
<i>WU</i>	<i>Wolfgang Ullrich</i>

¹ Die Zitate wurden jeweils den Klappentexten der erwähnten Bücher entnommen

IMPRESSUM

Gestaltung Andreas Koch, Sebastian Fessel
Lektorat Christine Taxer, Anke Westermann
Druck Westermann-Druck, Braunschweig
Copyright Anke Westermann, die Künstler,
..... Autoren und Fotografen, 2013
Adressen www.ankewestermann.de
..... www.extraverlag.de
Verlag extra verlag, Berlin
ISBN 978-3-938370-52-0

Fotonachweis: Ludger Drunkemühle: 32, 54, 76, 78;
Frank Röth: 42; Pit Schultz: 82, 83; Andreas Poppmann: 88;
Plakat-Kultur: 89, 117; Ania Corcilius: 107; Uli Sandermann: 111;
Armin Haerberle: 122; Uli Becker: 115; Karen Koltermann: 101,
107; Guilio Buono: 129; Lutz Bertram: 120; Thomas Bruns: 28, 29

Dieses Buch konnte realisiert werden durch die freundliche
Unterstützung der Westermann Verlagsgruppe und der Kul-
turverwaltung des Berliner Senats.

Die Freiheit meiner Arbeiten, die in diesem Buch gezeigt wer-
den, wurde ermöglicht mit der Unterstützung von Projektför-
derungen, Stiftungen, Kunsthäusern, Projekträumen, Wett-
bewerben, der Familie und vielen fleißigen Freunden

Danke Pit Schultz, Ludger Drunkemühle,
Karin Schiller, Familie Boesken, Georg Westermann Buch-
handlung, Andreas Koch, Torsten Bruch, Peter K. Koch,
Christine Hoffmann, Katrin Besacier, Christoph Schneider,
Marc Wellmann, Ingo Gerken, Esther Horn, Matten Vogel,
Friederike von Königswald, Annette Maechtel, Sebastian
Quilisch, Björn Geipel, Johannes Buss, Thomas Virnich,
Matthias Mayer, Uli Sandermann, LandKunstLeben, Kultur-
amt Lichtenberg, Galerie M, Fondazione Ratti, Studien-
stiftung des Deutschen Volkes, Kulturamt Braunschweig,
Goldrausch, Westermann-Verlag.

Printed in Germany

