The background is a textured, mottled grey-green color. In the top right corner, there is a bright yellow geometric shape that looks like a stylized arrow or a corner bracket pointing towards the center.

Der Geschmack von Wolken

Eine Ausstellung von Neues Atelierhaus Panzerhalle



Dieses Katalogheft erscheint anlässlich der Ausstellung
DER GESCHMACK VON WOLKEN

ein Ausstellungsprojekt von
Neues Atelierhaus Panzerhalle
im Kunstraum Potsdam

13.12.2009 bis 07.02.2010
kuratiert von Silke Feldhoff

Texte: Silke Feldhoff

Redaktion: Silke Feldhoff, Carsten Hensel,
Anna Werkmeister, Ilse Winckler

Fotos: Reinhold Beck (S. 14), Beret Hamann (S. 17),
Kiki Gebauer (S. 4), Bernd Hiepe (S. 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18),
Igor Toshevski (S. 10), Thilo Skusa (S. 6),
Sibylla Weisweiler (S. 18), Anna Werkmeister (S. 19),

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Fotos von Igor Toshevski

Gestaltung: Robert Witzsche, robert@witzsche.de

Druck: Druck und Medienhaus Hans Gieselmann, Nuthetal

© 2009 bei der Autorin und den Künstlerinnen
und Künstlern der Ausstellung

Dezember 2009

Auflage: 1.000 Stück

ISBN 978-3-00-030108-7

Der Geschmack von Wolken

Silke Feldhoff, Kuratorin der Ausstellung

Das NEUE ATELIERHAUS PANZERHALLE, im Potsdamer Stadtteil Groß Glienicke auf einem früheren Kasernengelände gelegen, ist nur einen Steinwurf von der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze entfernt. Die seit ihrer Gründung 1995 auf mittlerweile 21 Künstlerinnen und Künstler angewachsene Ateliergemeinschaft veranstaltete jährlich eine große Gruppenausstellung in seinen Räumen. 2007 wurde die namensgebende Panzerhalle abgerissen. Das für 2009 geplante Projekt mit dem Arbeitstitel ‚Sehnsuchtsraum‘ sollte ebenso die Geschichte des Atelierhauses und seines Standortes als ehemaliger Grenzposten reflektieren wie Persönliches, etwa geplatze, verblasste oder erfüllte Hoffnungen, die sich mit der Öffnung der Grenze vor 20 Jahren verbanden – und darüber hinaus künstlerisch ausloten, was in Zukunft gehen könnte. Zu diesem Komplex eine Ausstellung machen?

Das 20. Jubiläum des Mauerfalls war das bestimmende Thema des Jahres 2009. Zahllose Ausstellungen, Projekte und Podien dokumentierten und diskutierten Vorgeschichten und Ereignisse rund um den Fall der Mauer sowie Veränderungen in Folge des Systemwechsels, die Entwicklungen der Jahre 1989 bis 2009. Bedurfte es da noch einer weiteren Ausstellung zu diesem Thema?

Grenzen und der Umgang mit ihnen, besonders mit sozialen und kulturellen Begrenzungen, mit Machtstrukturen und Mechanismen von Einschluss und Ausschluss sind seit langem ein wichtiges Thema für mich. Meine Antwort auf beide Fragen lautet: Ja! Ich freue mich auf die Arbeit mit Kunst, die sich an Grenzen reibt, an politischen ebenso wie an intellektuellen, emotionalen oder medialen.

Die Auswahl der Exponate folgte dem Anspruch, ausschließlich Arbeiten zusammenzustellen, deren Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Grenzen und Räume‘ den Betrachter konzeptuell wie sinnlich herausfordern. Diese sollten so zu einer Dramaturgie gefügt werden, dass unterschiedliche Perspektiven, Haltungen und Formate miteinander in einen Dialog treten. Vom Atelierhaus sind 13 Künstlerinnen und

Künstler mit einzelnen Arbeiten vertreten, mit Anna Schimkat (Leipzig), Tilo Skusa (Weimar) und Igor Toshevski (Skopje) wurden zusätzlich drei Gäste eingeladen.

Die Gemälde, Zeichnungen, Installationen, Videos, Fotos und eine Performance sind sämtlich zwischen 1989 und 2009 entstanden, ihre künstlerischen Strategien reichen von grafischen Notationen über Sozialstudien bis zur Schaffung besonderer Erfahrungs- und Reflexionsräume. Zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer bildet die politische Geschichte Deutschlands die Folie, vor der die Ausstellung gelesen werden kann – ohne dass dieser Kontext jedoch ihr explizites Thema wäre. Während einige Beiträge offen politische und historische Sachverhalte adressieren, öffnen andere durch poetische und z.T. symbolische Setzungen Raum für Assoziationen und subjektive Annäherungen.

Im Wechselspiel des kuratorischen Konzeptes mit den einzelnen künstlerischen Positionen und der speziellen Raumsituation des Ortes entstand die Ausstellung *Der Geschmack von Wolken*, absichtsvoll arhythmisch in Harmonien und spannungsvollen Kontrasten inszeniert. Der vorliegende Katalog stellt alle künstlerischen Arbeiten mit Bild(ern) und einem begleitenden Text vor. Darüber hinaus dokumentiert er ein Stück weit die Ausstellungssituation insofern, als er entlang eines Rundgangs durch den Kunstraum Potsdam organisiert ist, sich Bezüge zwischen im Kunstraum benachbart präsentierten Arbeiten also z.B. in gegenüberliegenden Seiten spiegeln.

Mein herzlicher Dank gilt den Künstlerinnen und Künstlern des NEUES ATELIERHAUS PANZERHALLE für ihr Vertrauen, der Leiterin des Kunstraumes Potsdam, Katja Dietrich-Kröck, dafür, dass sie uns weit mehr als nur ihre Räume zur Verfügung gestellt hat, sowie dem Land Brandenburg und der Stadt Potsdam für ihre finanzielle Unterstützung des ambitionierten und visionären Projektes NEUES ATELIERHAUS PANZERHALLE.



Kiki Gebauer, *Zuschlag*, 2009

Das Meiste der ehemaligen DDR stand in den letzten 20 Jahren auf dem Prüfstand, zahlreiche Gebäude wurden geschlossen und abgerissen. Dieser Prozess des Aus-X-ens dauert an, vor allem in ländlichen Gebieten. Eine Notwendigkeit dafür war und ist zuweilen schwer ersichtlicher. Der Geschmack von Wolken ist dort mitunter recht bitter.

Das Kreuz am Kunstraum Potsdam ist ein polyvalentes Zeichen. Am aufwendig sanierten Gebäude steht es für die zahlreichen ausge-X-ten Projekte und Schicksale, die einer Pflege und Erhaltung nicht für Wert befunden wurden.

Zudem sollte es symbolisch den Zugang zum Kunstraum versperren, indem es eine der beiden Glastüren zum Schirrhof verbarrikadierte. Nach einer Intervention der Bauaufsicht

allerdings musste Kiki Gebauers Kreuz noch vor der Eröffnung von dieser Stelle weichen; es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet die Sicherung der Fluchtwege das ausschlaggebende Argument für das Verbot darstellte. Der bald gefundene Kompromiss, das Kreuz auf dem Stück Mauer zwischen den beiden Glastüren zu installieren, nimmt Gebauers künstlerischer Setzung ihre Radikalität. Gleichzeitig fügt er ihrer Arbeit eine pikante Note hinzu, indem einmal mehr deutlich wird, dass selbst ein Zuschlag genehmigungspflichtig ist.

In seiner Asymmetrie verweist das Kreuz auf die Dissonanzen scheinbar willkürlich vorgenommener Markierungen, machtpolitischer Setzungen mit weitreichenden Folgen. Zugleich steht der Akt des etwas Ankreuzens für die Möglichkeit einer Wahl, einer positiven Entscheidung. Der Titel der Arbeit, *Zuschlag*, bezieht sich in seiner Doppeldeutigkeit von (eine Tür) ‚zuschlagen‘ und einen Zuschlag für etwas erteilen/erhalten auf diese ambivalente Zeichenhaftigkeit des Kreuzes.



Anna Schimkat, *Schwarz Rot Gold*, 2004/2009

Ihren Ursprung haben Nationalflaggen in der Seefahrt des Mittelalters. Die großen im Wind wehenden Stofftücher sorgten dafür, dass die Schiffe schon von weitem zu unterscheiden waren.

Die alten deutschen Farben Schwarz, Rot, Gold stammen der Legende nach aus der Zeit Kaiser Barbarossas (1152). Nach der Märzrevolution von 1848 wurde durch einen Machtspruch König Friedrich Willhelms IV von Preussen festgelegt, dass Schwarz-Rot-Gold die richtige Reihenfolge der deutschen Farben sei. Dazu legte man dem preussischen König das Motto in den Mund: „Aus Nacht, durch Blut, zum Licht!“ Später wurde daraus „Schwarz die Vergangenheit, Rot (blutig) der Kampf und Golden die Zukunft“.

Für ihre Arbeit *Schwarz Rot Gold* druckte Anna Schimkat die Nähanleitung der Deutschlandfahne in Originalgröße auf Fahnenstoff und verweist damit auf die Konstruktion und das historische Gemachtsein des Identifikationszeichen Nationalflagge. Reduziert auf Wörter und Linien in Schwarz auf weißen Fahnenstoff – ohne Bundesadler, ohne Hammer und Sichel im Ährenkranz – fragen ihre Fahnen nach Bestandteilen, historischen Kontexten und aktuellen Zuschreibungen der bundesdeutschen Nationalflagge im wiedervereinigten Deutschland.

Zwanzig dieser Konstruktionszeichnungen hat Anna Schimkat als Fahnen im Schirrhof des Areals an der Schiffbauergasse gehißt. Zu ‚Wolken‘ gruppiert brechen sie dort auf wunderbar leichtfüßige Weise das Pathos dieses in anderen Zusammenhängen so schweren und belasteten nationalen Symbols.



Thilo Skusa, *Arbeit, Arbeit, Arbeit...*, 2007

Ein Mann steht auf dem ausgefahrenen Sandweg einer Baustelle und sticht mit einem an einer Stange befestigten Ausstechförmchen die Umrißlinie eines Schafes in den Boden. Eins, und noch eins, und noch eins. Je länger er dies tut, desto mehr Schafe bevölkern die Brache. Unermüdlich sticht der Mann Zeichnungen in den Sand, bewegt sich dabei weiter, bis der Eindruck entsteht, die Schafe formierten sich zu einer Herde und wanderten mit. Beobachtern muss seine Tätigkeit fragwürdig erscheinen: Aus der Entfernung sind weder sein Werkzeug noch das Ergebnis seiner Arbeit zu erkennen.

Für Thilo Skusa ist diese im Video dokumentierte Performance primär eine Untersuchung über den Sinngehalt von Arbeit und Ordnungssystemen. Er fertigte ein Spezialwerkzeug an, um eine bestimmte Form (Schaf) zu vervielfältigen, und wendet dieses Werkzeug am Arbeitsplatz, dem Ort der Entstehung einer Straße, an. Ist repetitive, mechanisierte,

nicht auf die Produktion von etwas unmittelbar Verwertbarem gerichtete Arbeit sinnvoll? Seine Versuchsanordnung erscheint einigermaßen absurd, zumal er immer wieder auf zuvor ausgestochene Formen tritt und damit das Ergebnis seiner Arbeit teilweise zunichte macht.

Auf phänomenologischer Ebene hat Skusas Performance eine große Nähe zu Igor Toshevskis Markierungen. Beide lassen sich verorten in soziopolitischen Diskursen um Urbanismus und Raumnahme wie auch in den Diskursen um eine ‚Kunst des Öffentlichen‘, wie Marius Babias und Achim Könneke diesen bereits 1998 betitelten. Thilo Skusa markiert den Stadtraum als Arbeitsraum (in dem er für jedermann sichtbar eine Arbeit verrichtet), beansprucht ihn als Lebensraum (für eine Schafherde) und als offenen Raum, als Potenz für mögliche Alternativen. Beiläufig, temporär, humorvoll und poetisch nimmt er eine prägnante zeichenhafte, symbolische Setzung vor. Skusa treibt poetisches Spiel mit politischen Inhalten, indem er sich Raum nimmt – ungeachtet der omnipräsenten Bauzäune und Begrenzungen.



Silvia Klara Breitwieser, *Die Türen von Sans Souci / Sans Souci - Cent Soucis*, 1991/2009

Rätselhaft, das Komma in der Inschrift über dem Eingangsportal zum Preussenschloss Friedrichs des Großen in Potsdam: „Sans, Souci.“ Einer Zukunft ohne Sorge, frei von Kummer und Not sollte das Schloss mit seiner großartigen Parkanlage, vor allem das Leben des Königs darin entgegen sehen - ein schönes Motto, aber wozu das stoppende Komma und der irritierend große Freiraum zwischen „Sans,“ und „Souci.“? Ebenso rätselhaft poetisch und bedeutungsschwanger schienen Silvia Klara Breitwieser die terrassenförmig vor dem Schloss angelegten gewächshausähnlichen Kabinen, aus denen üppig Feigenbäume herauswuchsen, welche wie aus eigener Kraft die Glasflügeltüren aufgestoßen zu haben schienen.

Dies Bild einer sich Raum nehmenden und Begrenzung aufhebenden Vegetation, Inbegriff von Fruchtbarkeit, Sinnlichkeit und Verführung, kombinierte Silvia Klara Breitwieser mit

Variationen und Reflexionen über die Portal-Inschrift des Schlosses. Aus „sans souci“ wird „cent soucis“, „hundert Sorgen“. 1991 auf die spezielle räumliche Situation der Kieler Stadtgalerie hin konzipiert und dort auf der Glasfront des Gebäudes Richtung Hafen und Busbahnhof präsentiert, besetzte Breitwiesers Arbeit eine klassische Grenz- bzw. Übergangssituation. Nach fast zwanzig Jahren ist ihr *Sans Souci* nun erstmalig in Potsdam zu sehen in einer eigens für die Ausstellung *Der Geschmack von Wolken* und die Örtlichkeiten des Kunstraums adaptierten Fassung.

Das Motiv der aufspringenden Türen und hervorquellenden Feigenbaum-Vegetation der Terrassentreibhäuser des Potsdamer Schlosses SANS, SOUCI nahm ich 1990/91 als Sinnbild der deutschen Grenzöffnung. Fast 20 Jahre danach - in Potsdam und diesmal an einer weißen Mauer - ist die damalige verheißungsvolle Botschaft von Öffnung, Befreiung und Neuem nicht wiederholbar. Nicht so, nicht dort und nicht derzeit. Die Terrassentüren von Sans Souci sind opak und können die Wand nicht öffnen.

S.K.B., 2009



Katrin von Lehmann, *Look At Me I - III*, 2009

Jeweils zwei Abzüge desselben Fotomotivs werden in Streifen geschnitten und so miteinander verflochten, dass bei der einen Fotoflechtung Zwischenräume und bei der anderen Fotoflechtung Motivverschiebungen entstehen. Die beiden Fotoflechtungen fügt Katrin von Lehmann in einem Abstand von ca. 15 cm zueinander zu einem Objekt. Die Flechtung mit den Zwischenräumen bildet dabei die Schauseite, durch diese hindurch blickt der Rezipient auf die dahinter liegende zweite Fotoflechtung, die wiederum direkt auf die Wand montiert wurde.

Ihrem Mißtrauen gegenüber dem abbildenden Charakter von Fotografie geschuldet zerstört sie ein Bild, um es im nächsten Schritt zu einem neuen Bild zu fügen. Durch die entstandenen Leerstellen kann man von der ersten Fotoflechtung auf die zweite schauen und durch diese auf die Wand. Ebenso öffnet sich der Blick auf die Räume zwischen den beiden Flechtungen und zwischen der zweiten Flechtung und der Wand. Auf diesen Zwischenraum richtet sich der

Blick der portraitierten Person, von der wir nur Hinterkopf und Nacken sehen.

Der Hinterkopf fungiert als Platzhalter für den Besucher der Ausstellung, er gibt dem Betrachter die Blickrichtung vor: Der Blick schaut wohin wir nicht sehen, in das unbestimmte Dazwischen, in und durch Zwischenräume und über vermeintliche Grenzen hinweg. Das romantische Motiv des in die Ferne gerichteten Blickes lässt ebenso den Topos des Sehnsuchtsvollen anklängen wie den des energisch zukunftsfreudig gestimmten Arbeiters, der an der neuen Gesellschaft baut.

Der Zwischenraum bildet hier einen Denk- und Vorstellungsraum. Analog zu Seh- oder auch Erinnerungsprozessen muss das Nicht-Sehbare ergänzt werden – möglicherweise durch Erlebnisse in konkreten geografisch-politischen Zwischenräumen wie in Friedrich Chr. Delius und Peter J. Lapps Buch „Transit Westberlin. Erlebnisse im Zwischenraum“ (1999) beschrieben.

An drei verschiedenen Orten der Ausstellung platziert fungieren Katrin von Lehmanns Köpfe wie visuelle Anker; leise, aber wiederholt insistieren sie auf einem Innehalten, einer konzentrierten Betrachtung und mehrfachem Perspektivwechsel.



Ilse Winckler, *Denkraum I - III*, 2008

Grissene Schnipsel aus Schnittmusterbögen collagiert Ilse Winckler auf-, über- und nebeneinander zu einem dichten Liniengefüge, das sie an wenigen Stellen um minimal gesetzte Striche ergänzt, fortführt, verdichtet oder auch blockiert. Im Schaffensprozess reagiert eine Linie auf die andere, im Rezeptionsprozess ergeben sich daraus Bildräume, die eine eigenwillige Tiefenwirkung und dadurch einen fast irrationalen Sog entfalten.

Ihre Liniengefüge pulsieren, sie vibrieren, scheinen zu atmen. Ihr Rhythmus von Verdichtung und Weite läßt ebenso an Strukturen urbaner Räume denken wie an abstrakte Schraffuren, mentale Karten, Energieströme... Sie öffnen ein weites Feld, einen tiefen Raum für Reflexionen, Projektionen, Experimente und Dialog.

Arno Neumann fand dafür die schöne Formulierung, Ilse Winckler lasse mit ihren Denkraum-Arbeiten „Weltenbilder“ entstehen. Der Begriff evoziert die Pluralität, die Vielstimmigkeit und Vielgesichtigkeit tatsächlicher, vorgestellter und vorstellbarer Welten, vor allem aber weist er über das - in der Tat sehr in ihren Bann ziehende – Ästhetische dieser Arbeit hinaus. Die Potenz des aus Disparatem Neu-Gefügten, das Denken zu öffnen, das ist es, was Ilse Winckler immer wieder reizt, in unterschiedlichsten Medien und künstlerischen Formaten Versatzstücke von Welt zu neuen Realitäten zu collagieren. Eine sehr angenehme Scheu vor dem Zuviel, sinnliche Präsenz, große Sensibilität und Präzision kennzeichnen ihre Arbeiten, die dabei immer auf den subjektiven Faktor als das entscheidende Moment im künstlerischen Prozess zurückverweisen.

(Vgl. Arno Neumann in der Märkischen Allgemeinen Zeitung, 12./13. Dezember 2009)



Igor Toshevski, *free territory*, 2009

Mit einer ebenso simplen wie vielschichtigen grafischen Setzung markiert Igor Toshevski mitten im Kunstraum Potsdam ein von ihm so genanntes „Freies Territorium“. Durch eine gelbe Linie auf dem Boden gibt es nun ein Innen und ein Außen, ein Drinnen-Sein und Draußen-Sein, welches das alte Kinderspiel genauso wie den politischen Diskurs um gesellschaftlichen Ein- bzw. Ausschluß anspielt.

Neben der (scheinbaren?) Willkür dieser Raumbesetzung thematisiert Toshevski mit reduziertesten künstlerischen Mitteln essentielle und mitunter existentielle Fragen nach dem ‚frei wovon?‘ und dem ‚frei wofür?‘. Nicht zufällig verwendet der in Skopje lebende Künstler den geopolitisch konnotierten und oftmals ideologisch verminteten Begriff des ‚Territoriums‘.

Seine minimalistische Raumzeichnung wird begleitet von einer Fotodokumentation bereits realisierter *free territories*, die in einem Raster von 4 Reihen à 7 Abzügen präsentiert sind. Im spannungsvollen Kontrast und zugleich doch ausgewogener Harmonie zu der freien Zeichnung auf dem Boden öffnet die streng organisierte Fotodokumentation den Blick über seine Potsdamer Setzung hinaus: 28 *Freie Territorien* besetzen international öffentlichen Stadtraum, Markt- und Parkplätze, Hinterhöfe, Grünflächen oder Brach-

land. In öffentlichen, halböffentlichen und institutionellen Innen- und Außenräumen macht er durch seine Markierungen dortige Besitz- und/oder Nutzungsansprüche sichtbar.

Spannend wird es, wenn diese konträr laufen zu (seinen) Vorstellungen eines Freiraumes zur individuellen und unreglementierten Artikulation. Das dritte Element eines jeden *Freien Territoriums* besteht in einer Plakatierung von Toshevskis „Proklamation“ in der Nähe der markierten Zone, in der er sein Konzept umreißt. Es basiert „auf den Prinzipien zufälliger sozialer Dynamiken“ und „Die Grenzen dieses Territoriums werden aktiviert im Moment ihrer Erschaffung und enden mit ihrem physischen Verschwinden“ und „Jeder Bürgerin / jedem Bürger steht frei zu praktizieren, was immer sie/er für eine passende kreative Aktion innerhalb des Territoriums hält“. In schwarz/weiß, einer altmodischen Schrifttype, zentriert und in weiten Teilen in Versalien gesetzt erinnert seine Proklamation unmittelbar an politische Agitation, an Aufrufe zu Demos und Studentenprotesten aus den 1960er Jahren.

Das Beeindruckende an Toshevskis *free territories* ist, dass sie das Politische auf verschiedenen Ebenen adressieren, selbst dabei leichtfüßig, humorvoll und undogmatisch sind. Die von ihm gesetzten temporären Grenzen markieren zuvorderst einen diskursiven Raum, in dem das Verhältnis vom Einzelnen zum Gemeinwesen austariert sowie Aneignungs- und Zuschreibungsprozesse im öffentlichen Raum argumentativ erschlossen werden können.



Bettina Schilling, *Zuzug*, 2009

Nachdem seit Anfang des 20. Jahrhunderts frei lebende Wölfe in Deutschland als ausgerottet galten, wandern sie seit 1990 erstmalig wieder von Polen aus ein. Ohne Kenntnis politischer Grenzen ziehen sie auf der Suche nach neuem Lebensraum gen Westen. Bevölkerungssarme, deindustrialisierte Regionen in Deutschlands östlichen und nördlichen Landesteilen, z.B. ehemalige Truppenübungsplätze, sind ideale Habitate. Mittlerweile sind Wölfe in der Lausitz sowie in Mecklenburg-Vorpommern, Niedersachsen und Hessen wieder heimisch geworden. 2009 geht man von 50 bis 60 frei lebenden Wölfen in Deutschland aus.

Wölfe wieder in Deutschland – während Naturschutzverbände diese Entwicklung bundesweit begrüßen wurde sie von der BILD-Zeitung natürlich ins Reißerisch-Alarmierende gewendet. Tatsächlich begegnen Bewohner von Landstrichen, in denen nach langer Abwesenheit wieder Wölfe leben, den Tieren mit gemischten Gefühlen. Seit Jahrhunderten Widersacher wie Begleiter des Menschen haftet dem Wolf etwas bedrohlich Unkontrollierbares an, gleichzeitig fasziniert der hohe Grad an sozialer Organisation. In der Kulturgeschichte der Fabeln und Märchen dient der Wolf als Projektionsfläche für triebhafte Auswüchse des Bösen, die gleichsam aus dem

Menschlichen ausgelagert und auf ihn transferiert werden. Diese Ambivalenz verschiedener Zuschreibungen – böse, vermenschlicht, ursprüngliche Natur verkörpernd – schreibt sich bis heute in Filmproduktionen wie Medienberichterstattung fort.

In Bettina Schillings künstlerischer Arbeit steht der Menschen im Zentrum: die menschliche Figur, ihre physischen, psychischen, emotionalen ‚Bewegungen‘ sowie Beziehungsgefüge zwischen einzelnen Figuren. Ihre großen Wand-Collagen zeigen jeweils Gruppen und Einzelne, Gemeinschaft ebenso wie Individuation. Im Nachdenken über die geplante Ausstellung nahmen überraschend immer stärker Wölfe den Raum ein, den zunächst menschliche Figuren eingenommen hatten.

Aus Kork und Teppich geschnitten, bemalt und zu einer Wandinstallation collagiert sind Bettina Schillings Wölfe Chiffren für bestimmte Zustände, Verfassungen, soziale Verhältnisse. Auf der Wand im Kunstraum Potsdam wandern sie einzeln oder in Verbänden von rechts nach links, von Ost nach West. So verweist Schillings Arbeit ohne ostentativ politisch zu sein, auf die Option, sich einen neuen Lebensraum, andere Lebensformen zu erschließen. Innerhalb der Ausstellung markiert Schillings *Zuzug* die Möglichkeit der Öffnung von Räumen – geografischer ebenso wie kultureller, sozialer, intellektueller Räume.



Dagmar Uhde, *OST WEST Zeichnungen*, 1989

Entstanden in West-Berlin im März 1989, in einer Atmosphäre von Ahnung und Spannung, visualisieren Dagmar Uhdes künstlerische Seismographien die historisch-politische Umbruchs-Situation ebenso wie die Sehnsucht nach einer (Ost-West) Bewegung. In dem Fließenden ihres intuitiv gezeichneten Liniengefüges bieten nur einige zeichenhafte Fixpunkte Halt: Mann / Frau / Tisch / Ei / Hügel / Kreuz / Pflanze und die Buchstaben O W.

Zu Beginn der 1990er Jahre hat Dagmar Uhde wiederholt Polen bereist und dort künstlerisch gearbeitet. Sensibel spürt sie den Lebenszeichen ökonomischer, soziokultureller, politischer Veränderung nach – grafisch, installativ oder auch in Form von Texten.

Im südlichen Teil der Piotrowska Straße werden jetzt große rotbraune Zementflächen als Straßenpflaster angelegt. Gesicht und Hände der Arbeiter haben sich vom Pigment gefärbt. In der Zone zwischen Innenstadt und den neueren Wohnsiedlungen sind offene Flächen, teilweise von Straßenbahnlinien durchkreuzt, in denen eigenartige Bildungen von Trampelpfaden entstanden sind.

Gegen Abend, in der Jana Kilinskiego Straße sehe ich einen Mann mit einem halben Brot unter dem Arm. Die angeschnittene Brothälfte ist ein kleines leuchtendes Oval in seiner Armbeuge.

Ich bleibe länger in dieser Stadt, weil ich gesehen habe, dass Frauen weiße Lilien in den Straßen verkaufen. Das Licht ist gut, eine große Wärme und eine gedehnte Zeit.

Dagmar Uhde, ULICA JANA KILINKIEGO, Łódź,
August/September 1992, Siebdruck, 23 x 31 cm



Sibylla Weisweiler, *Bird's View*, 2009

Reichstag, Potsdamer Platz, Brandenburger Tor – allesamt Orte bzw. Architekturen deutsch-deutscher Geschichte, symbolhafter Verdichtung politischer Entscheidungen und ihrer konfliktreichen Folgen. In Sibylla Weisweilers Bildern tritt all dies hinter die Malerei und ist vordergründig nicht erkennbar.

Wie im Vogelflug kreist sie über Berlin und tupft ihre Eindrücke Punkt um Punkt zum Bild. Von Emilio Vedova einmal ganz treffend als „Neo-Impressionista“ bezeichnet, geht es Sibylla Weisweiler um Oberflächen und deren Erscheinung, nicht um ihre Strukturen, Mechanismen, Kontexte oder Implikationen.

Allein aufgrund des Anblicks der Häuser und Straßen transportiert sich ihre Bedeutung nicht. Erst historisches Wissen

und die Fähigkeit, die architektonischen und städtebaulichen Zeichen lesen zu können, macht das auf Sibylla Weisweilers Bildern Dargestellte zu beredten Zeugen. Vermag man dies nicht – wie ein Vogel, dem solcherlei eh einerlei ist – dann zeigen ihre Bilder: Wie Sie sehen, sehen Sie nichts. Die Demonstration der deutschen Teilung, die Mauer mitten durch Berlin, ist getilgt, die Narbe der deutsch-deutschen Geschichte hat sich verwachsen. Was man sieht ist eine sich in Licht- und Farbpunkten auflösende Stadtlandschaft.

Sibylla Weisweilers Bilder sind sehr gegenwärtig darin, dass sie das Auflösen bzw. Verschwimmen klarer Grenzen ins Bild setzen und dass sie in ihrem gepixelten Impressionismus auf die Ästhetik des Internets rekurrieren. Zum 20. Jubiläum des Mauerfalls entstanden sind sie gleichzeitig irritierend unhistorische und unpolitische Historien Gemälde der deutschen Hauptstadt im Jahre 2009.



Reinhold Beck, *Qué pasa en el andén 14?*, 2009

Wie geht's auf Gleis 14?, so die deutsche Übersetzung des Bildtitels, zeigt in der Verschränkung unterschiedlicher Zeiten und politisch-gesellschaftlicher Systeme eine nicht nur aufgrund ihrer entrückten Farbigkeit surreale Vision der Panzerhalle. Als vierzehnter Teil von Becks so genannter *Bahnsteig*-Serie erweist dieses Bild dem spanischen Maler Francisco Goya Referenz: Es zitiert die fratzenhaften Gesichter der beiden alten Frauen aus Goyas Bild „Die Zeit“ bzw. „Die Alten“ (c.a. 1810/1820) und ebenso die rückseitige Beschriftung ihres Handspiegels, „Que tal?“ (= Wie geht's?).

In die Architektur der mittlerweile abgerissenen Panzerhalle auf dem Gelände der ehemaligen NVA-Grenzschutzkaserne Waldsiedlung in Groß Glienicke, welche dem Atelierhaus Panzerhalle seinen Namen gab, setzt Reinhold Beck eine Collage von Künstlerpersönlichkeiten, die jeweils pars pro toto auf ein gesellschaftliches System, seine Politik und Kultur verweisen. Links im Bild im weißen Hemd der lange eindimensional als „Staatskünstler der DDR“ titulierte Wolfgang Mattheuer, rechts im Bild im grauen Anzug Gerhard Richter, der 1961 aus Dresden nach Düsseldorf ging und dort in den 1980ern zum Vorzeigekünstler der BRD avancierte. Im Bildvordergrund links Silvia Klara Breitwieser sowie im

Bildmittelgrund gruppiert Michael Heyers, Bettina Semmers und Kiki Gebauer, sämtlich KünstlerkollegInnen Reinhold Becks im Atelierhaus Panzerhalle.

Das Gleis markiert sowohl den Weg raus aus der Halle in die Welt (die drei Künstler des Atelierhauses stehen mit Koffer zur Abreise bereit) als auch den Weg in das System Kunst hinein: Zwischen Ost (links) und West (rechts) platziert Beck den auf dem Gleis energisch voranschreitenden Joseph Beuys in seiner von dem Foto „La rivoluzione siamo Noi“ (1972) bekannten Anführer-Heilsbringer-Pose. Könnte ausgerechnet Joseph Beuys 23 Jahre nach seinem Tod und 20 Jahre nach dem Fall der Mauer das verbindende Glied zwischen den Systemen und den Zeiten sein? Sowohl in seiner Kunst als auch in seinem sozialen und politischen Engagement hat er den avantgardistischen Gedanken der Erlösung der Welt durch Kunst und die Idee einer ästhetisch-ethischen Durchbildung der Gesellschaft ausdauernd artikuliert.

Fast denke ich, gleich läuft Beuys zu Mattheuer und Richter vor, nimmt ihre Hände und verbindet sie zum versöhnlichen Handschlag – diesem Schauspiel würden Goyas Fratzen wie die beiden Alten aus der Muppet Show vom Balkon aus beiwohnen. Die Künstler allerdings sind wie eingefroren gemalt – Becks Bild ist die irreal konstruierte eines historisch unmöglichen Momentes angedockt an seine persönliche Geschichte als Künstler des Atelierhauses Panzerhalle.



Margaret Hunter, *Joint Venture*, 2009

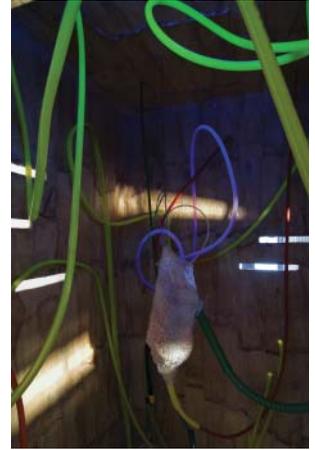
1990 wurde Margaret Hunter um einen Beitrag zur gerade entstehenden East Side Gallery gebeten - diesem Wunsch entsprach sie mit dem Wandgemälde *Joint Venture*, einem Bild zweier Köpfe, die neben einander liegen wie *strange bedfellows*, wie ‚intime Fremde‘. Die East Side Gallery ist noch immer die längste Mauer-Gedenkstätte und seit Jahren eines der Publikumsmagneten für Berlin-Touristen.

Aufgrund von Verwitterung und Materialschäden sowie von als störend empfundener Graffiti wurden die Gemälde der East Side Gallery 1996 und 2000 teilweise saniert und ‚aufgefrischt‘ (also übermalt). Anfang 2009 wurde der gesamte Mauerabschnitt umfassenden restauratorischen und konservatorischen Maßnahmen unterzogen, geweißt und an die MalerInnen des Jahres 1990 übergeben mit der Bitte, ihre Bilder neu zu erstellen – möglichst so, wie sie 1990 waren. Nach ihrer Fertigstellung wurden sie mit einem Anti-Graffiti-Schutz überzogen und sollen fortan ‚sauber‘ von authentischen Reaktionen auf die politische Öffnung zeugen. Mit Blick auf das Mauerfall-Jubiläum des Jahres 2009 und die erwarteten Touristenströme hatte das Berliner Stadtmarketing eine substanzielle Summe für dieses Projekt zur Verfügung gestellt.

Das Auslöschen aller Kommentare und Spuren und das Ansinnen, nach 19 Jahren damalige Reaktionen authentisch zu wiederholen, instrumentalisiert die an der historischen ESG Beteiligten zu Protagonisten einer fragwürdigen Marketing-Maßnahme, die im Zusammenspiel mit dem Museum am Checkpoint Charlie ein Bild von Berlin anbietet, das weder die Vielstimmigkeit der Stadt noch ihre auch in den letzten 20 Jahren wechselvolle Entwicklung und schon gar nicht die ursprüngliche Intention der ESG spiegelt.

Margaret Hunter malte für *Der Geschmack von Wolken* ihr Bild auf Karton annähernd in Originalgröße neu und lädt alle BesucherInnen dezidiert dazu ein, dieser Wiederholung ihres Mauerbildes ihre Kommentare einzuschreiben. Ihr geht es mit *Joint Venture* um den Dialog mit Berlinern, mit Touristen und mit der Stadt, um eine lebendige Auseinandersetzung über die Mauer, ihren Fall und unseren Umgang damit. In diesem Sinne fungiert ihre fast zwei Dekaden umfassende Arbeit auch wie ein Gästebuch zur Ausstellung im Kunstraum Potsdam. Eines will sie in jedem Falle nicht sein: mumifizierte Geschichte.

Ein 6-minütiger loop, geschnitten aus einem Portrait der East Side Gallery, an dem die Berliner Dok-Filmer Dirk Szuszies und Karin Kaper zur Zeit arbeiten, bietet in der Ausstellung die kontextuelle Rahmung von Hunters wandfüllender Malerei. Begleitet wird sie ebenso von einer Fotodokumentation der letzten 19 Jahre ihres Bildes an der East Side Gallery.



Birgit Cauer, *Überwachungsraum (mobil)*, 2009

Wie andere Arbeiten der Ausstellung auch eigens für *Der Geschmack von Wolken* konzipiert, stellt Birgit Cauers *Überwachungsraum (mobil)* eine spezielle Form ihrer Leibräume dar, die sie seit Ende der 1990er Jahre entwickelt. Mal humoristisch, mal ironisch, mal ernst erschafft Cauer mit verschiedensten Materialien Erfahrungsräume unterschiedlichster Form, die jeweils primär auf die sinnliche, körperliche Wahrnehmung der Rezipienten zugeschnitten sind.

Für *Der Geschmack von Wolken* schuf Birgit Cauer einen mobilen Kubus, der außen wie innen vollständig mit Schweinedarm bezogen ist. Der Eindruck, es handle sich hierbei um einen organischen Körper, wird auch durch den unvermeidlichen Geruch evoziert, vor allem aber durch die aus ihm heraus und wieder in ihn hinein sich schlingenden bunten Schläuche, in denen Flüssigkeit hör- und sichtbar pulsiert. Betritt man die Kiste und schließt die Tür direkt wieder hinter sich, so teilt man den ca. 1 qm großen Raum mit einer hängend angebrachten Installation von Schläuchen

und einer eingestrickten Pumpe, die an das menschliche Herz und sein Blutversorgungssystem denken läßt.

In die Wände hat Birgit Cauer Sehschlitze eingeschnitten, die den Blick nach außen ermöglichen, den so Beobachtenden selbst aber weitgehend in seiner blickgeschützten Unsichtbarkeit belassen. Diese Sehschlitze bringen den ambivalenten Charakter ihres mobilen Überwachungsraums auf den Punkt: Einerseits bietet er Schutz und Rückzug, andererseits verdeutlicht er exemplarisch die Asymmetrie von Macht. Die Architektur ermöglicht, ja provoziert geradezu ein unerkannt bleibendes Beobachten.

Was verleitet Menschen dazu, Macht über andere Menschen auszuüben? Z.B. Wachhäuser in ihrer Eigenschaft, aus einer geschützten, anonymen Warte heraus das Ungeschützte beobachtbar zu machen, den Beobachtenden als Teil eines Organismus zu legitimieren. Sie laden zu Grenzüberschreitungen ein, während die eigene Grenze unangetastet, der eigene Raum integer bleibt. Indem Birgit Cauer ihre Reflexion über die DDR als Überwachungsstaat in ein unmittelbar sinnlich erfahrbares Raum-Objekt übersetzt, macht sie einen seiner wesentlichen strukturellen Mechanismen im wahrsten Sinne des Wortes greifbar.



Beret Hamann, *Nur für meine Freunde*, 2009

Erfolg und Mißerfolg, das Fallen, Wiederaufstehen, Weitermachen und sein Ziel verfolgen, gehören zum Leben eines jeden Menschen. Drei unterschiedliche Biografien stellt Beret Hamann exemplarisch vor: Ostgeborene mit einer DDR-Sozialisation, die ein Jahr nach der Wende begannen, an der Hochschule Wismar / FH Heiligendamm Design zu studieren und sich danach (1995) mit dem politischen Systemwechsel und seinen komplexen Auswirkungen auf das soziale und berufliche Dasein konfrontiert sahen. Was ist aus ihren Zielen, Wünschen und Hoffnungen geworden, welche Wege, Irrwege, Umwege sind sie in der für sie neuen Gesellschaft gegangen, wie beschreiben und bewerten sie ihren Lebensweg heute?

In Interviews ist Beret Hamann diesen Fragen nachgegangen; Tondokumente und Transkriptionen dieser Gespräche sowie

persönliche Eintragungen in ‚Erfahrungstagebücher‘ geben Einblick in die drei Biografien. Je ein Schreibtisch mit Leselampe lädt zum konzentrierten Studium der Dokumente ein und ermöglicht gleichzeitig einen Blick auf die Interviewten, deren fotografische Portraits an der gegenüber liegenden Wand angebracht sind. Durch die Art dieser Bildnisse wendet Beret Hamann die Wahrnehmung: Die Portraitierten sind mitnichten lediglich Objekt der Betrachtung, im Moment des Zurückblickens werden sie Subjekt, binden sie den Rezipienten in eine intensive Auseinandersetzung des Spurenlensens im Gesicht des jeweiligen Gegenübers ein.

Durch die künstlerische Adaption von Methoden der Oral History und Cultural Studies ermöglicht Beret Hamann eine nicht nur atmosphärisch dichte Beschreibung des konfliktreichen Prozesses des Zusammenwachsens zweier gesellschaftlicher Systeme. Selbst ein Nach-Wende-Zeugnis, enthält sich ihre Arbeit einer vorgreifenden Wertung und überläßt es den Rezipienten, sich zu diesem spannungsvollen Thema zu verhalten.



Carsten Hensel, *Das-Wunderbar-Gestell (Walking Through the Romantic Space And Other Totalitarian Slogans)*, 2009

Eindringlich, kryptisch, verstörend – das mögen Eindrücke gewesen sein, die das Publikum nach Carsten Hensels Performance lebhaft diskutierte. Atmosphärisch dicht und sehr konzentriert setzt seine Inszenierung stark auf subjektive Wahrnehmung, Bilder und Assoziationen.

In vier Phasen spielte Hensels Performance verschiedene Diskurse an. Zunächst stieß und knetete er, in einem Futtertrog des zum Kunstraum umgebauten Stallgebäudes stehend, aus einem Lehmbatzen eine helmartige Kopfbedeckung. Sodann nahm er mit dem Mund ein entsprechend präpariertes Bild (Malevitsch) auf und zeigte es dem Publikum. In der dritten Phase stieg er auf die den Ausstellungsraum dominierende Wendeltreppe, in die hinein er eine den Tatlin'schen Turm zitierende Lattenkonstruktion installiert hatte, und skandierte den Satz „Die deutsche Romantik ist schuld an der deutschen Teilung!“ Im erste Stock des Kunstraums schließlich endete Hensel mit der vielfachen Wiederholungen weiterer Parolen (Aragon, Breton, Goebbels).

Radikal subjektiv und assoziativ verbindet Carsten Hensels *Wunderbar-Gestell* seinen Ort (ehemalige Husarenkaserne bzw. Pferdestall) mit künstlerisch-politischen Zielen historischer Avantgarden (Tatlin) und der so genannten deutschen Frage zu einer, je nach Neigung der Rezipienten, genialen oder kruden Gemengelage emotionsgeladener Bilder und polarisierender Parolen.

Impulsgeber dieser Arbeit war die Überlegung, ob es eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Künstlern und Diktatoren gäbe. Sowohl Michael Leys und Leander Kaisers *Von der Romantik zur ästhetischen Religion* (2004) als auch Helmuth Plessners *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1935/1959) werfen für Hensel solcherlei Fragen auf – beim Künstler münden sie in die Proklamation: „Die deutsche Romantik ist schuld an der deutschen Teilung!“

So solitär *Das-Wunderbar-Gestell* formal wirken mag, so nah ist es doch der Mehrheit der ausgestellten Positionen darin, dass es sich dem Thema Grenze / (Sehnsuchts-)Raum / deutsche Geschichte betont subjektiv und von der je individuellen künstlerischen Praxis aus nähert. Erst in der künstlerischen Form werden die angespielten Inhalte und Fragen bildmächtig und entfalten ihre verstörende oder inspirierende Wirkung.



Anna Werkmeister, *Sensor*, 2008

Im September 2007 war ich mit B. und T. in Cottbus, in den Räumen der leer stehenden Justizvollzugsanstalt. Das Gebäude, 1860 als Frauengefängnis gebaut, wurde bis 1989 als JVA für politische und kriminelle Häftlinge betrieben. Seit 2002 erfolgt keine Nutzung mehr.

Wir erkundeten die Wirtschaftsräume, die ehemalige Wäscherei, Großküche, Produktionsräume, Zellen, Gemeinschaftszellen, entlang an Gittertüren, Stahltüren, Einzelzellen, Strafzellen.

T. zeigte uns die Zelle, in der er 1977 als politischer Gefangener inhaftiert war.

Die eingebauten Ventilatoren, jetzt nur noch vom Wind angetrieben, drehen sich noch heute mal in die eine und mal in die andere Richtung.

Anna Werkmeister

Steht man vor Anna Werkmeisters raumgreifender Videoinstallation *Sensor*, so fällt es schwer, sich der ungemainen Sogwirkung und Suggestionskraft ihrer Bilder zu entziehen.

In ihrer strengen, reduzierten Bildkomposition, dem eigenwilligen Rhythmus und nicht zuletzt durch die Tonspur entfaltet das Video eine bedrückend-beeindruckende Wirkung, die das Lichtbild einem immersiven Erleben öffnet.

Ein winziger, exakt bestimmter Ausschnitt eines spezifischen Ortes wird von Anna Werkmeister filmisch und akustisch dokumentiert, dieses Material bearbeitet sie anschließend digital. Durch Farbänderungen, Hell-Dunkel-Wechsel, Dehnung oder Straffung der zeitlichen Struktur sowie durch die aus O-Tönen synthetisierte Tonspur mit Geräuschen von splitterndem Glas, einer zuschlagenden Tür, von Schritten und dem beunruhigenden wuppwuppwupp des Ventilators verschränken sich dokumentarische und fiktionale Ebene. Der hohe Grad an Abstraktion und die formale Strenge der Komposition allerdings negieren eine Narration.

Mit der sachlich, eher beiläufig gegebenen Information, dass es sich um einen Ventilator aus einem Gefängnis handelt, in dem einer ihrer Freunde als Politischer einsaß, addiert Anna Werkmeister einen historischen und politischen Kontext zu der Arbeit, der eine Begegnung mit den eigenen Ängsten ebenso aufruft wie mit den Mechanismen und Repräsentanten eines unterdrückenden gesellschaftlichen Systems. So gesellt sich auf besonders eindrückliche Art die Subjektivität der Projektion und/oder Erinnerung der Rezipienten zu der Objektivität des dokumentierten Realen.



ISBN 978-3-00-030108-7

Reinhold Beck
Silvia Klara Breitwieser
Birgit Cauer
Kiki Gebauer
Beret Hamann
Carsten Hensel
Margaret Hunter
Katrín von Lehmann
Bettina Schilling
Anna Schimkat
Thilo Skusa
Igor Toshevski
Dagmar Uhde
Sibylla Weisweiler
Anna Werkmeister
Ilse Winckler