

# Re-imagining America

Künstler\*innenmigration  
und -selbstverständnis  
in Bezug auf Gesellschaft

Artist Migration  
and Self-Image  
in Relation to Society

Ausstellungen  
Exhibitions

Hans Hs  
Winkler  
Khan of Finland  
Susa Templin  
Kirsten Palz  
Philipp  
Lachenmann

Videovorführungen  
Video screenings

Bjørn Melhus  
Michelle  
Alperin

Podiumsdiskussion  
mit den Künstler\*innen  
Panel discussion  
with the artists

2020  
Spor Klübü

**Re-imagining America** beschäftigt sich mit dem Themenfeld Künstler\*innenmigration und -selbstverständnis in Bezug auf Gesellschaft und zeigt Positionen von Künstler\*innen, die im Laufe ihrer Karrieren einen Ortswechsel zwischen den USA und Deutschland, insbesondere zwischen New York City und Berlin, vollzogen haben.

Das Projekt eruiert vor dem Hintergrund der ausgewählten künstlerischen Arbeiten Erzählungen über die Selbstverständnisse von Künstler\*innen. Diese sollen Aufschluss darüber geben, wie die eigenen Künstler\*innen-immanenten Systeme im gesellschaftlichen Austausch mithilfe einer Gegenwartsanalyse und mit Blick in die Zukunft organisiert bzw. verändert werden können. Ebenso im Fokus steht die Frage, welche Rolle dabei Anziehungspunkte wie große Kunstmetropolen spielen. Die Auswirkungen von transnational sich verändernden politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten werden in die Betrachtung miteinbezogen.

Das Projekt umfasst in einem circa viermonatigen Zeitraum fünf Einzelausstellungen, zwei Videovorführungen und eine abschließende Podiumsdiskussion.

Gefördert durch  
die Senatsverwaltung für Kultur  
und Europa des Landes Berlin

**Re-imagining America** deals with the theme of artist migration and self awareness in relation to society and shows works by artists who, in the course of their careers, have moved between the United States and Germany – especially between New York City and Berlin.

Against the background of the selected artworks, the project explores narratives about the self-understanding of artists. These should provide information on how the systems inherent in their own artistic pursuits can be organized or changed in social exchange by means of an analysis of the present and with a view to the future. Another focus is the question of the role played by attractions such as major art metropolises. The effects of transnational changes on political and social conditions are included in the analysis.

Over a period of approximately four months, the project comprises five solo exhibitions, two video screenings and a concluding panel discussion.

Supported by the  
Senate Department for Culture and  
Europe of the State of Berlin

# Re-imagining America

13.08.–19.12.2020

Endstation Berlin?  
Last stop, Berlin?

Matthias Mayer

7

Ausstellungen  
Exhibitions

**Hans Hs  
Winkler**

13.08.–29.08.

13

**Khan of Finland**

04.09.–19.09.

18

**Susa Templin**

25.09.–10.10.

25

**Kirsten Palz**

30.10.–14.11.

37

**Philipp**

27.11.–12.12.

49

**Lachenmann**

Videovorführungen  
Video screenings

**Bjørn Melhus**

16.10.

31

**Michelle**

20.11.

43

**Alperin**

Podiumsdiskussion  
mit den Künstler\*innen  
Panel discussion  
with the artists

Moderation  
Matthias Mayer

19.12.

56

It's all happening here  
New York City & Berlin  
1951–2020

Helen Adkins

59

Spor Klübü

65

Impressum  
Colophon

68

# Re-imagining America

# Endstation Berlin?

Last stop, Berlin?

von  
by

## Matthias Mayer

Die 1990er-Jahre – New York City. Keine andere Stadt der Welt besaß damals für Künstler\*innen eine so große Anziehungskraft. Die Zeit war geprägt vom Karrieredenken. Künstler\*innen verließen ihre Brutstätten, sie begaben sich auf die Reise ins Ungewisse und zum erhofften Erfolg. „You can do it!“ Die Stadt brodelte, alle Wege standen offen, wenn man nur fest genug daran glaubte und bereit war, hart zu arbeiten. Künstler\*innen aus der ganzen Welt, insbesondere aus Europa, starteten durch, managten sich selbst und knüpften „wichtige“ – nicht immer die richtigen – Kontakte. Währenddessen wurde in Berlin gefeiert. Noch ganz im Stil der 1980er-Jahre lebte man hier (der Legende nach) in den Tag hinein und experimentierte. Niemand hätte geglaubt, dass Berlin zwei Dekaden später dem New York der 1990er-Jahre sehr ähneln würde.

Doch auch dieser Hype verblasste irgendwann. Böse Geister waren sogar der Meinung, dass man mit etwas Fantasie die US-amerikanische Antwort auf das Verlangen der Künstler\*innen bereits im Anblick von Manhattan deutlich erkennen könnte. Und zwar in Form des mitten im Herzen der Stadt hoch aufragenden Empire State Buildings – als ausgestreckter Mittelfinger. Angesichts der Realitäten des Lebens in der Number-one-Metropole war diese Assoziation durchaus realistisch. Man musste schon sehr viel Ehrgeiz mitbringen, um sich als europäischer Nobody zu behaupten.

The 1990's – New York City. No other city in the world could draw artists to it to such a degree. Notions of making a career characterized the times. Artists left their breeding grounds, they traveled into the unknown, looking for success. The city blustered, “You can do it!”\* and all paths were open when you believed in it enough and were willing to work hard. Artists from all over the world, particularly from Europe, set out, managing themselves and making “important” contacts (but not always the right ones). At the same time everyone was partying in Berlin. Legend has it, that one lived here still very much in the style of 80's, experimenting, and in the moment. No one would have believed that two decades later Berlin would become very much like New York in the 1990's.

Even this hype faded at some point though. Mean spirited opinions from the shadows pointed out that the American answer to the eagerness of artists looking towards Manhattan was obviously fanciful. Even the towering form of the Empire State Building in the heart of the city could be seen as a raised middle finger. In view of the reality of living in this top metropolis, the association seemed perfectly reasonable. You needed to be very ambitious indeed to assert yourself as a European nobody.

Der Schritt weg von New York musste irgendwann kommen, war voraussehbar. „If it don't make dollars, it don't make sense.“\*\* Der alles überstrahlende Kapitalismus in der „world leading nation“ zwang viele früher oder später zur Aufgabe. Der Dollar war stark und wurde noch stärker. Geld musste aus Europa bzw. Deutschland rangeschafft werden, denn ohne einen wirklichen Status und eine Arbeitserlaubnis war man in den Staaten nur als temporärer Gast geduldet. Spätestens mit Beginn des neuen Jahrtausends und den „September 11 attacks“ auf das World Trade Center 2001 verschärfte sich die Situation weiter, insbesondere hinsichtlich der Visen und Aufenthaltstitel. Hatte man die Stadt nicht schon längst aus ökonomischen Gründen verlassen, kam jetzt das Aus. Berlin war der geeignete Zufluchtsort.

Das Berlin der Nullerjahre wuchs und wuchs: Der internationale, aber vor allem der nationale Sog war immens. Aus allen Landesteilen zog es Künstler\*innen in die deutsche Hauptstadt. Eine Entwicklung, die sich jetzt, nach zwei Dekaden, verkehren und damit die Halbwertszeit des globalen Städtehypes markieren könnte. Vielleicht brauchen Menschen, braucht die Wirtschaft genau so viel Zeit, um „prosperierende“ Städte tot und langweilig zu machen, indem ihnen und ihren Bewohner\*innen jeglicher Freiraum genommen wird. Den Mechanismen der Gentrifizierung ähnlich, wenn Pioniergeister – oftmals Künstler\*innen – einen günstigen, weil sozial schwachen Bezirk entdecken und bevölkern und damit eine Mietverteuerungswelle in Gang setzen, ist es dieser erklärte Hype um einzelne Städte, der all die nachteiligen Langzeitwirkungen mit sich bringt. Hype und Gentrifizierung stehen dabei Seite an Seite, das eine bedingt das andere.

Bereits Mitte der 2010er-Jahre kam dann schon Berlin-Frust auf und es gerieten andere europäische (Haupt-)Städte – von Istanbul über Bukarest und Sofia – oder auf nationaler Ebene – zum Beispiel Leipzig – als die kommenden Zufluchts-

It was foreseeable that the shift away from New York had to come eventually. „If it don't make dollars, it don't make sense.“\*\* The all-encompassing capitalism of this “world leading nation” forced many to give up sooner rather than later. The dollar was strong and getting stronger. Money had to come from Germany or somewhere else in Europe, because without a green card and some sort of permanent immigration status you were only considered a guest in the United States. The turn of the millennium and the attacks on the World Trade Center on September 11th, 2001 – at the latest – exacerbated the situation further, particularly the topic of travel visas and work permits. For those that had not already long ago left due to economic pressures, it was definitively over at that point. Berlin became a natural haven.

Berlin grew and grew in the 2000's: the pull was immense – internationally, but especially locally. Artists from every part of the country were drawn into the German capital. A development that could now, after two decades, be reversed and thus mark the half-life of global urban hype. Maybe people, and the economy, need that much time to make a “prosperous” city boring and dead, in that every bit of free space that it offers its residents is taken away. Similar to the mechanics of gentrification – where pioneering spirits (oftentimes artists) discover a socially deprived, and therefore cheap, district to move into setting off a wave of rising rents – it is the pronounced hype around individual cities which brings with it numerous negative long-term impacts. Hype and gentrification stand side by side, one leads to the other.

By the middle of the 2010's frustration with Berlin was on the rise and other European cities such as Istanbul, Bucharest, and Sofia – or as a more local example, Leipzig – came into focus as the next places of refuge. Berlin's downward spiral had begun.

orte in den Fokus. Die Abwärts-spirale Berlins kam in Bewegung. Doch stand und steht damit der nächste Hype bevor? Geht diesmal der Trend, begünstigt durch die um sich greifende und umfassende Digitalisierung und neuerdings durch „Social Distancing“, hin zur Dezentralisierung? Ist die Zerstreung in der Provinz nicht wahnsinnig reizvoll, zumal die angesprochene Generation der Künstler\*innen inzwischen ein gewisses Alter erreicht hat und ohnehin nicht mehr nach dem vibrierendsten Leben sucht? Vielleicht kehrt man auch zwangsläufig in alte Gefilde zurück, weil Berlin keine Existenzgrundlage für prekär Lebende mehr bietet? Hier könnten Träume dann endgültig enden.

New York City hatte in den 1990er-Jahren die Latte maximal hoch gelegt. Irgendwie war das ansteckend. Sicherlich auch, weil das Scheitern als Ausschluss, oder anders gesagt, der Kampf gegen das Scheitern immer gegenwärtig war. 2020, ein Vierteljahrhundert später, sieht die Welt in der Corona-Krise komplett anders aus. Das Scheitern der gesamten Weltbevölkerung ist allgegenwärtig. Wird das eine schnelle Änderung bewirken? Wird die Welt der Zukunft mehr Selbstverwirklichung, Mitsprache und -gestaltung, eine gerechtere Verteilung der Lebensgüter, eine freizügigere Lebensplanung etc. ermöglichen? Oder suchen die Menschen nun vermehrt nach starker Führung, sei sie noch so autokratisch, und schotten sich mehr ab denn je? Jedenfalls werden es nicht mehr (nur) die Künstler\*innen sein, die als Seismografen in diesen Prozessen eine Rolle spielen und Gesellschaftsentwicklung visionär vorantreiben.

An der deutschen und europäischen Basis existiert ein junges „linkes“ Gesellschaftsbündnis, das sich gegen rechtsradikale Gesinnung, für Klimaschutz, gegen Mietenwahnsinn und für weltweite soziale Gerechtigkeit und Bürger\*innenrechte etc. formiert hat. Inwieweit sich der gesellschaftliche Mainstream künftig vermehrt darin abbilden wird, ist ungewiss. Derzeit lehrt uns die Corona-Krise einen

Or do we now stand before a different kind of hype? Will decentralization become the trend, fostered by deep and comprehensive digitization, and more recently by social distancing? Is it not incredibly tempting to spread out into the countryside, especially for a certain generation of artists that have reached an age where they no longer are seeking out the most vibrant of lifestyles? Or perhaps one is forced to return to old stomping grounds because Berlin no longer offers a livelihood to those living precariously? In this way dreams could be shattered.

New York City of the 1990's set the bar as high as it could go. Somehow, it was contagious – undoubtedly because failure in the end, or said differently, the fight against failure was always contemporary. In 2020, a quarter of a century later, the world of the coronavirus pandemic looks completely different. Failure is omnipresent for the global population. Will it create rapid change? Will the world of the future allow for more personal fulfillment, active participation, co-determination, a fair distribution of wealth, and more generous opportunities? Or will more people seek out stronger leaders, even if they are more autocratic, and wall themselves off even more so than before? In any case, it will not just be artists that will play a role in this process as seismographs and who advance visionary social developments.

In the German and European grass roots a young “leftist” coalition has formed that is against extreme right-wing attitudes, that is for climate action, against insane rents, and promotes social justice and civil rights. It is unclear how much of this will be reflected in mainstream societal views in the future. The COVID-19 pandemic has taught us something else, that the mainstream could very well go in the opposite direction – whether it is pent up frustration with the system, the glorification of individual positions, a pronounced naivety, or simply ignorance

anderen Aspekt. Der Mainstream könnte genauso gut eine andere Richtung einschlagen. Seien es aufgestauter (Gesellschafts-)Frust, die Verherrlichung der eigenen Position, eine ausgeprägte Naivität oder einfach nur Ignoranz, die dazu führen, dass sich demonstrierende Menschen aus der gesellschaftlichen Mitte nicht gegen Rechtsradikale und -extremist\*innen abgrenzen. Dieser vermeintliche Zusammenschluss bei den sogenannten „Hygiene-Demos“ erweist der Gesellschaft in seiner Eindimensionalität der Kritik an der Regierung einen Bärendienst. Er stellt sich dem notwendigen gesellschaftlichen Fortschritt eher in den Weg, als ihn zu befördern.

Der ursprünglich geplante Titel diese Projektserie *America is dying slowly?*, Anfang 2019 im Zuge der Antragstellung konzipiert, wurde in der Zwischenzeit von der Realität ein- bzw. überholt. Er sollte unter anderem eine Wahrnehmung veranschaulichen, die sich bei einst in New York lebenden und arbeitenden europäischen Künstler\*innen in Bezug auf ihr vorübergehendes Migrant\*inentum vollzog. Zugleich war es – bis auf das Fragezeichen – der Titel des 1996 erschienenen achten Compilation-Albums der *Red Hot AIDS Benefit Series; America is dying slowly* stand dort als Backronym für Aids. Im Jetzt der Corona-Zeit hat dieser Titel eine ganz neue, ungewollte Aktualität. Angesichts der zig Tausenden Toten auf der Welt und insbesondere in den Vereinigten Staaten, einem der Länder mit unverhältnismäßig vielen an oder in Verbindung mit einer Erkrankung an Covid-19 Verstorbenen, besteht die Gefahr der Fehlinterpretation und einer womöglich als inkorrekt empfundenen Haltung des Projektitel-Verfassers. Um einer selbst verschuldeten Arglosigkeit gegenüber dem schicksalhaften Geschehen zu entgehen, kam ein neuer Titel auf: *Re-imagining America*.

*Re-imagining America* dokumentiert beiläufig, was sich spätestens seit der Regierung unter Donald Trump in den Vereinigten Staaten immer deutlicher herausbildet: Der historisch verankerte Glaube

that leads centrist minded demonstrators to not differentiate themselves from right-wing extremists and associated attitudes. The alleged alliance at the so-called “Hygiene Demonstrations” did a disservice to society in its one-dimensional criticisms of the government. It stands in the way of necessary social progress rather than promoting it.

*America is dying slowly?*, the original title that was planned for this series of projects at the beginning of 2019 as the grant proposal was being prepared, has in the meantime been overtaken by reality. It was meant, among other things, to demonstrate an awareness among European artists that have lived and worked in New York in reference to their temporary migrant status. At the same time, (except for the question mark) it stood as a backronym for AIDS, referencing the title of the esteemed compilation album, released in 1996, the *Red Hot AIDS Benefit Series; America is dying slowly*\*\*\*. Now in times of the coronavirus that title has taken on an unintended topicality. In light of the umpteen thousands of people that have died in the world, particularly in the United States – a country with a disproportionate amount of deaths connected to COVID-19 infections – there was a danger of misinterpretation or even a projection of callousness by the authors. To avoid a self-inflicted guilelessness in relation to these fateful events, a new title came up: *Re-imagining America*.

*Re-imagining America* incidentally documents what has become readily apparent in the United States at the very latest by the government under Donald Trump: the historically anchored belief in a just, free, and open society that is governed from the ground up exists only in the past. In view of the artists participating in the project and their planned artworks, the title delivers doubly. The artists are able to look back and be reminded of their time in the U.S. This

an ein gerechtes, freies und offenes, von unten regiertes Land ist nur noch Vergangenheit. In Anbetracht der am Projekt beteiligten Künstler\*innen und ihren geplanten Projekten liefert der Titel doppelt. Die Künstler\*innen werfen einen Blick zurück und führen sich ihre Zeit in den Staaten erneut vor Augen. Anhand ihres Arbeitserbes können sie zudem eine Neudefinition ihrer Position bestimmen. Und: Der neue Titel vermittelt Zuversicht, nicht nur für „America“, denn dieses steht exemplarisch für viele Orte, Länder oder Kontinente. Zuversicht ist für Künstler\*innen eine grundlegend wichtige Sache. Was brachte sie dazu, dem „American Dream“ rein formal durch ihren karrierebegründeten Umzug in die USA zu folgen, ihn zu antizipieren? Ist Berlin ihre Neudefinition dieses US-amerikanischen Traums? Ist hier alles möglich oder führt es zu nichts – zur gleichen Ausweglosigkeit, wie man sie den USA zuvor bereits nachgesagt hatte?

Sieben Künstler\*innen nehmen im „Überseeboot“ Platz und erzählen ihre ganz individuellen Geschichten von der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrer künstlerischen Produktion, von Entwicklung, Mobilität, Anpassung und Freiheit. Was haben sie auf dem Weg zur Selbsterfüllung erfahren? Mit was haben sie sich künstlerisch beschäftigt? Und von außen betrachtet: Wie können wir ihre Werke und Karrieren rezipieren? Wir lernen gemeinsam an einem und für einen globalen Aufbruch jenseits nationaler Identitäten. Berlin ist kein Museum einer einst geteilten und dann wiedervereinten Stadt, kein Hort für den immerwährenden Freiraum und kein ewiges Experimentierfeld. Das Experiment ist viel größer. Erneuter Aufbruch oder Endstation Berlin?

- \* Vaughan Mason featuring Butch Dayo, *You Can Do It*, 1982, Disco-/Funksong.
- \*\* Textzeile/Refrain aus dem Song *Dollaz + Sense* von DJ Quik vom Album *Safe + Sound*, 1995.
- \*\*\* *America Is Dying Slowly*, LP/ Hip-Hop-Compilation, 1996.

perspective on their artistic legacies can be used to redefine individual works. The new title also transmits optimism, not just for “America” alone – a term which can really exemplify multiple places, countries, or continents. Optimism is a fundamentally important issue for artists. What did they each anticipate as the pursued “the American dream” in a formal sense through a career-oriented move to the USA? Is Berlin for them the redefinition of that U.S. American dream? Is anything possible here or does it all come to nothing – with the same hopelessness previously attributed to the USA?

Seven artists take their place in a “trans-Atlantic boat” and tell very individual stories of social debates around their artistic production, of development, mobility, adaptation, and freedom. What did they learn on the path to self-fulfillment? What engaged them artistically? And looking in from outside: How should we receive these careers and artworks? We are learning about and moving together towards a global awakening beyond national identity. Berlin is not a museum to a once divided and then reunified city, it is not a refuge for everlasting free space, and it is not an eternal testing ground. The experiment is much larger. A new journey, or last stop Berlin?

# Hans Hs Winkler 13.08.–29.08.



## Grenzziehung

*Buy a Revolution*  
Intervention  
San Francisco  
2010

## Border Demarcation

In der Projektreihe *Re-imagining America* werden exemplarisch vier in den USA realisierte Projekte/Interventionen vorgestellt, die sich mit der Geschichte der Vereinigten Staaten und ihren Grenzen auseinandersetzen.

In the exhibition *Re-imagining America* four projects that were realized in the USA will be presented, each of which grappling with the history of the United States.

### Die Reise nach Kaho'olawe 2018

2018 wurden Karten von Hawaii publiziert, aber ohne die Insel Kaho'olawe. *Die Reise nach Kaho'olawe* setzte diesem Verschwinden eine eigene Landkarte, Postkarte und Briefmarke entgegen, welche „die Leerstelle“ markieren. (Die Briefmarken sind in Kooperation mit den Vereinten Nationen in New York publiziert und in Umlauf gebracht worden.)

Seit Hunderten von Jahren ist Kaho'olawe ein kulturelles Zentrum der Hawaiianer/Polynesier. 1942, während des Zweiten Weltkriegs, wurde

### Die Reise nach Kaho'olawe [Journey to Kaho'olawe] 2018

In 2018 maps of Hawaii were published, but the island of Kaho'olawe were missing. *Die Reise nach Kaho'olawe* marks this disappearance with its own map, postcard, and postage stamp where the “empty space” is clearly marked. (The stamps were published and brought into circulation in collaboration with the United Nations in New York City.)

Kaho'olawe has been a cultural center for Hawaiians and Polynesians for hundreds of years. During the Second World War, in 1942, the



die Insel von der Navy der US-amerikanischen Armee besetzt und bis in die 1980er-Jahre als Ziel für Bombentests und als Trainingsgelände genutzt. Schon Ende der 1960er-Jahre war Kaho'olawe der „meist bombardierte Ort der Erde“. Dort erprobte man Techniken und Strategien des Luftkrieges, ebenso neues Bombenmaterial für unterschiedliche Kriege, unter anderem schon für Berlin im Zweiten Weltkrieg. Derzeit unbewohnt ist die Insel vorrangig nur für die polynesischen Bevölkerung im Rahmen von kulturellen und geistigen Aktivitäten sowie für Aufbau- und Pflanzarbeiten zugänglich.

*(Hintergrund: Hawaii wurde 1893 von den USA annektiert und die lokale Monarchie unter massiven Protesten der hawaiianischen Bevölkerung abgesetzt. 1959 wurde die Inselgruppe zum 50. US-Bundesstaat erklärt.)*

**Buy a Revolution**

2010  
Für die Intervention mietete Hans Hs Winkler einen Pick-up-Truck mit Fahrer und heuerte zehn mexikanische Tagelöhner an, die mit Armeekleidung, schwarzen Fahnen und Macheten ausgestattet wurden. Mit kriegerischer Geste führen sie durch die Stadt, in Richtung Rathaus (City Hall). Die Aktion dauerte eine Stunde und fand im Mission-District statt.

Die Idee zur Aktion *Buy a Revolution* – „Selbst eine Revolution kann man kaufen“ – entstand während einer Wanderung entlang der mexikanisch-kalifornischen Grenzmauer bei Tijuana.

*(Hintergrund: Kalifornien wurde 1848 von den USA annektiert und 1850 zum 31. Staat der Vereinigten Staaten erklärt.)*

**New Yorker Eisleiter**

2001  
Die Wassertürme über den Dächern Manhattans sind Symbole der Stadt. Im Januar 2001 veränderte sich das Erscheinungsbild eines Wasserturms für einen Tag, womit nicht zuletzt Bezug auf die wechselhafte Geschichte Manhattans genommen wurde.

*(Hintergrund: 1626 kauften holländische Kaufleute von dem indigenen*

island was occupied by the Armed Forces of the United States and was used well into the 1980's by the U.S. Navy as a training ground and target for blast tests. By the end of the 1960's Kaho'olawe was often called "the most bombed out place on Earth". There new techniques and strategies for air campaigns were tried out, as well as new bomb materials for various wars – even including for Berlin in World War II. The island is currently uninhabited and is only accessible by Native Hawaiian peoples for cultural and spiritual activities, as well as for reconstruction and the reestablishment of vegetation.

*(Background: Hawaii was annexed by the United States in 1893 and the monarchy there was deposed despite massive protests by the Hawaiian populace. In 1959 the island group was declared as the 50th U.S. State.)*

**Buy a Revolution**

2010  
For this intervention Hans Hs Winkler hired a driver with a pick-up truck and ten Mexican day laborers, and then equipped them with battle fatigues, black flags, and machetes. They drove through the city with militaristic gestures in the direction of city hall. The entire action lasted for one hour and took place in the Mission District.

The idea behind *Buy a Revolution* – "You Can Even Buy a Revolution" emerged during a hike along the Mexico-California border wall near Tijuana.

*(Background: California was annexed by the United States in 1848 and was declared the 31st U.S. State in 1850.)*

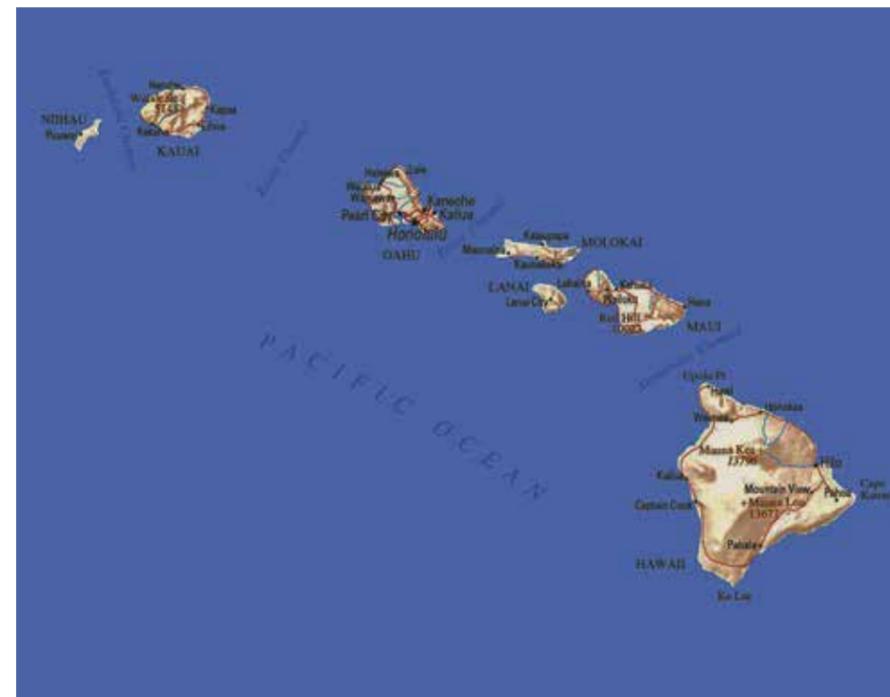
**New Yorker Eisleiter**

[New York Ice Ladder]  
2001  
The water towers on the roofs of Manhattan are a symbol of the city. In January 2001 the appearance of a water tower changed for one



**Deutsch-Apache-Wörterbuch für drei Gefängnisse**  
[German-Apache Dictionary for Three Prisons]  
Intervention in den drei Gefängnissen, in denen Karl May inhaftiert war: Chemnitz, Waldheim, Zwickau  
Intervention in the three prisons where Karl May served time: Chemnitz, Waldheim, Zwickau  
Im Rahmen der Ausstellung  
As part of the exhibition  
*Stadt einrichten – Stadt berichten – Stadt ausrichten*  
Chemnitz  
2010

**Die Reise nach Kaho'olawe**  
[Journey to Kaho'olawe]  
Intervention, Hawaii  
2018



**A new mapping of Kaho'olawe, Hawaii**

After researching the history of Hawaii and the bombing of Kaho'olawe by the US Navy, Hans Hs Winkler developed a conceptual vision: the erasing of Kaho'olawe from official cartographic maps, the "new" Hawaiian map without Kaho'olawe, and Kaho'olawe as a cartographic "free cultural zone".

See, *Journey to Kaho'olawe* - a book by Hans Hs Winkler and T'uy't-tanat Cease Wyss, published by Glenn Alteen and grunt gallery, Vancouver, BC, Canada  
[www.hswinkler.de](http://www.hswinkler.de)

The special and limited stamp edition was designed by the artist and issued by the United Nations.



*Stamm der Delawaren, die Insel „Manna-hatta“ für 60 Gulden ab und gründeten hier New Amsterdam. 1664 ergab sich die Stadt dann kampfflos den Angriffen der britischen Royal Navy und wurde infolge des Machtwechsels in New York umbenannt. Nach dem Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg war New York von 1788 bis 1790 die Hauptstadt der Vereinigten Staaten. Am 11. September 2001 wurden Teile Manhattans und das World Trade Center bei einem Terroranschlag zerstört.)*

Deutsch-Apache-Wörterbuch für drei Gefängnisse

2010

Durch das *Apache-Deutsch-Wörterbuch* erfolgt ein sehr spezifischer Blick von Deutschland aus auf die USA und auf das indigene Volk der Apachen.

In Chemnitz, Zwickau und Waldheim verbüßte der Schriftsteller Karl May (1842–1912), unter anderem wegen Hochstapelei, mehrere Haftstrafen. Die Zeit hinter Gittern verbrachte er vor allem mit dem Studium von Entdeckungs- und Forschungsliteratur; er begab sich gleichsam auf eine eigene fiktive Reisen zu den Mescalero-Apachen (New Mexico). Seine daraus entstandenen Romane, etwa um den Apachen-Häuptling Winnetou, beeinflussten mehrere Generationen in Deutschland nachhaltig und ebneten vielen seiner Leser\*innen den Zugang zur „First Nation“-Bevölkerung der USA. Bis heute erfreuen sich etwa Indianercamps und die Karl-May-Festspiele großer Beliebtheit. Interessanterweise stehen diese Bücher heute

day, connecting it to the changing history of Manhattan.

*(Background: In 1626 Dutch merchants bought the Island of “Manna-hatta” from an indigenous tribe of Delaware people for 60 guilders and founded New Amsterdam. In 1664 the city was given over to the encroaching British Royal Navy without a fight and after the change of government was renamed as New York. After the American War of Independence New York was the capital of the United States from 1788 to 1790. On the 11th of September 2001 part of Manhattan and the World Trade Center was destroyed by a terrorist attack.)*

Deutsch-Apache-Wörterbuch für drei Gefängnisse

[German-Apache Dictionary for Three Prisons]

2010

A very specific view from Germany on the United States and the indigenous Apache people is created through the *Apache-German Dictionary*.

The writer Karl May (1842–1912) served multiple prison sentences for fraud, among other crimes, in Chemnitz, Zwickau, and Waldheim. He spent most of his time behind bars studying exploration and research literature; and went in a way on his own fictional trip to the Mescalero Apaches in New Mexico. The resulting novels about the

auch in den Regalen der Apachen. In ihrer Sprache wird das Wort „Kultur“ mit „wo Leute Orientierung finden“ umschrieben.

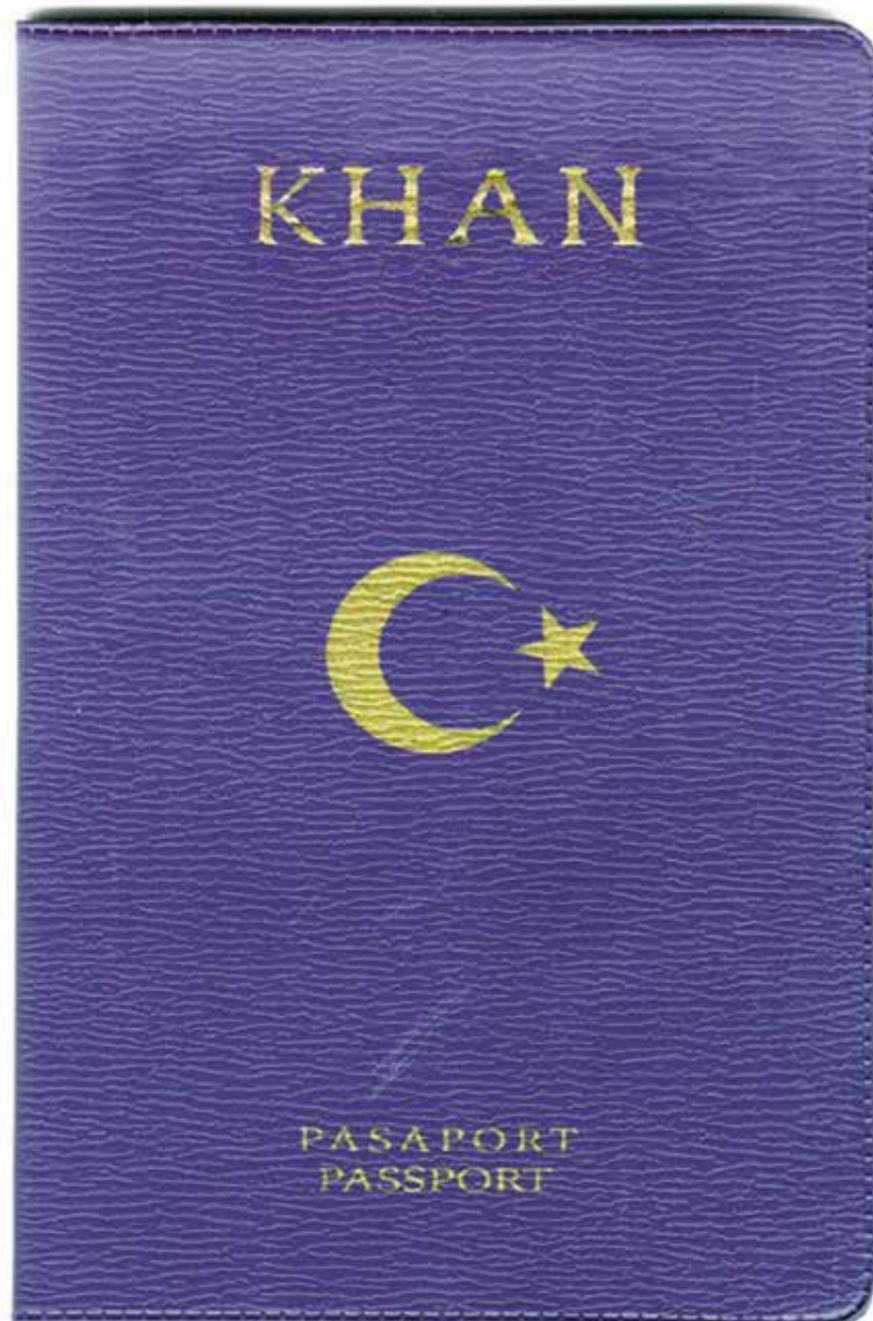
Das Projekt wurde vom 7. August bis 11. September 2010 im Rahmen der Ausstellung *Stadt ausrichten* in Chemnitz realisiert.

Hans Hs Winkler lebt und arbeitet seit 1995 sowohl in Berlin als auch in New York. Sein Hauptinteresse gilt dem öffentlichen Raum und dessen Symbolen. Von 1988 bis 2000 realisierte er unter dem Namen p.t.t.red (paint the town red) zusammen mit Stefan Micheel unter anderem die Stadtraum-Installationen *goldener Schnitt durch Berlin*, 1988–1990, und 1996 die *Statue of Liberty in Red* in New York. Hans Hs Winkler co-kuratierte Ausstellungen wie *legal/illegal* (2004) in der ngbk Berlin und „looking for mushrooms“ – *Counterculture in San Francisco der 1950er- bis 1960er-Jahre* im Museum Ludwig, Köln (2008). Zwischen 2005 und 2008 publizierte er unter dem Titel *Walking Newspaper* Zeitungsprojekte in Istanbul, Johannesburg, New York, Havanna, Bonn und San Francisco.

Apache Chief Winnetou sustained a strong influence over multiple generations in Germany, and introduced their readers to the Native American tribes of the continental United States. To this day some people still enjoy “Indianercamps” and the Karl May Theater Festival is immensely popular. Interestingly, these books stand on the shelves of the Apache. In their language the word *culture* is translated as, “where people find focus”.

The project was realized in Chemnitz as part of the exhibition *Stadt ausrichten* from the 7th of August to the 11th of September 2010.

Hans Hs Winkler has lived and worked in both Berlin and New York City since 1995. His main artistic interests are public spaces and their symbols. From 1988 to 2000 he made urban space installations with Stefan Micheel under the name p.t.t.red (Paint the Town Red) including among others *goldener Schnitt durch Berlin* (1988–1990) and *Statue of Liberty in Red* in New York (1996). Hans Hs Winkler co-curated the exhibition *legal/illegal* (2004) at the NGBK in Berlin and *Looking for Mushrooms – Counterculture in San Francisco from the 1950's to the 1960's* at the Ludwig Museum in Cologne (2008). Between 2005 and 2008 he published the *Walking Newspaper* in Istanbul, Johannesburg, New York, Havana, Bonn, and San Francisco.



*Passport*  
Album cover  
*Khan - Passport*  
Matador Records  
2000  
Photo: the artist

# Khan of Finland 04.09.–19.09.

## THUG I don't wanna say anything ... patterns & loops

*THUG* befasst sich mit Gewalt. Kann sie ein Terrorakt oder ein Virus sein?

In meinem Fall führt Gewalt immer zu einem Zustand der Verwirrung; sie lässt Menschen, eine Stadt, ein Land oder die ganze Welt gelähmt zurück. Woher kommt das und warum geschieht das, frage ich mich meist ungläubig.

Im Fall von 9/11 waren die Aggressoren nicht nur die Terroristen, sondern genauso die US-Regierung, die diese katastrophalen Ereignisse provoziert hat. *THUGS*, Schurken, waren auf beiden Seiten zu finden, sie ließen eine ganze Stadt ins Koma fallen und veränderten die Welt. Die Covid-19-Pandemie hat ähnliche Auswirkungen auf mich und die Welt, vor allem unter ökologischen Aspekten, die in Ignoranz und Aggression wurzeln. In meiner Arbeit versuche ich, den Moment zu untersuchen, in dem man einen Schlag ins Gesicht bekommt, den Schmerz aber noch nicht spürt.

*THUG* deals with violence. Could it be an act of terrorism or a even a virus?

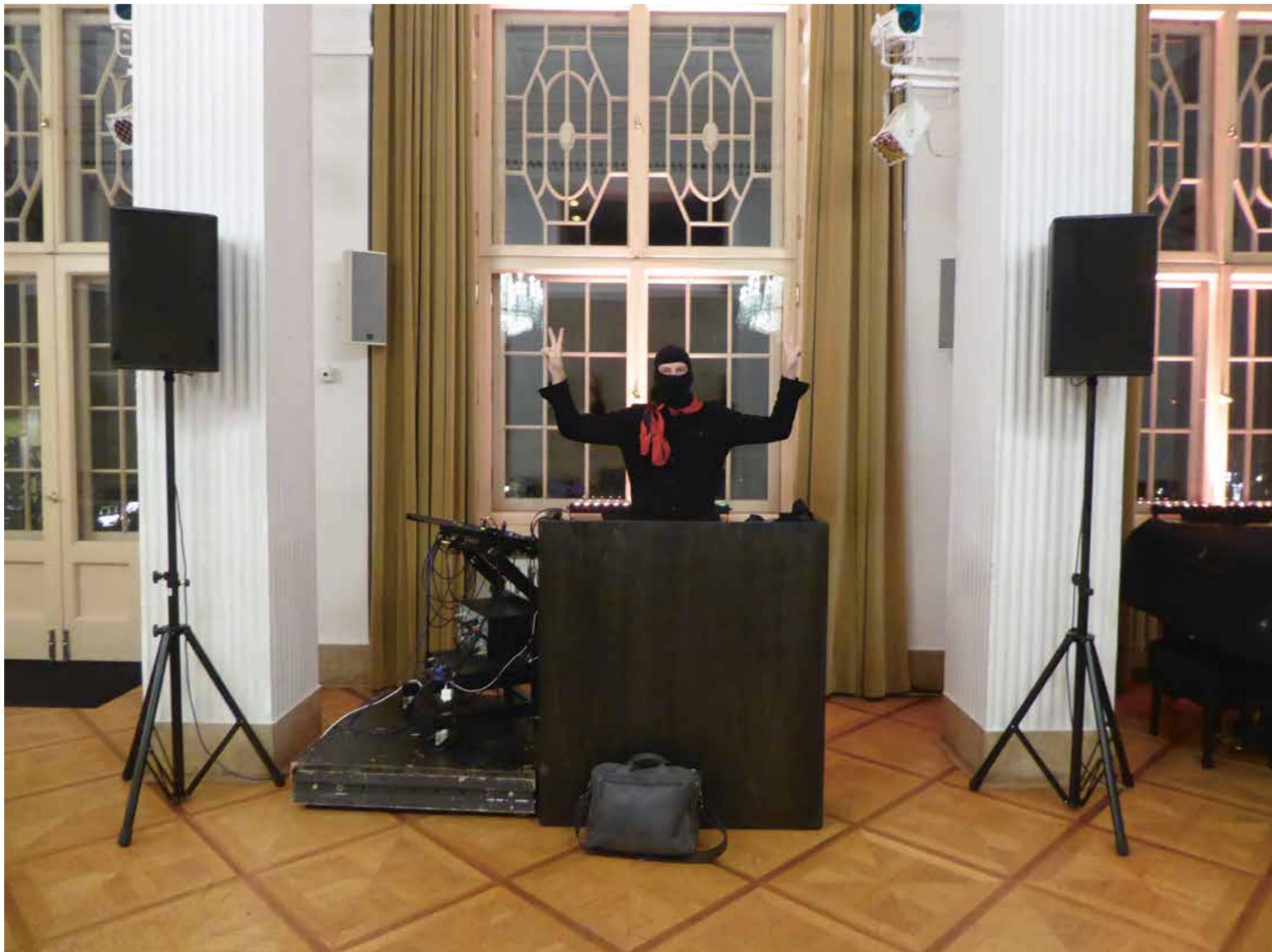
Violence always leaves me in a state of confusion; and it leaves people – a city, a country, or even the whole world paralyzed. “Where does this come from and why is this happening?” is usually what I ask myself in disbelief.

In the case of 9/11 the aggressors were not only the terrorists but also the U.S. government that provoked those catastrophic events. The *THUGS* were on both sides, leaving a whole city in a coma and changing the world. The Covid-19 pandemic had a similar impact on me and the world, mainly for ecological reasons due to ignorance and aggression. My work is trying to investigate the moment when you get hit in the face and you have not yet felt the pain.

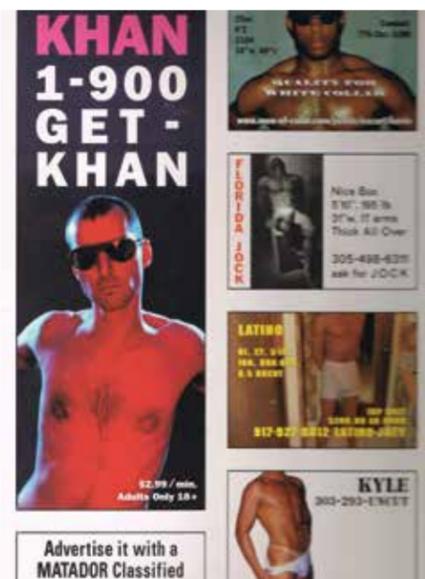
Memory is nothing but a rumor around a photo in our minds.

When we have digitized every moment of history, every museum, library, every souvenir of that beautiful sunny day on the beach, every tear turned into a song on Apple Music or Spotify, we can be sure we do not live in the moment anymore for we have sold the Now!

There are two catastrophic events I have lived through (or am currently living through) – the 9/11 attack in NYC and the Covid-19 pandemic in Berlin – I would like to take them as examples to explore the immediate and magnified experiences through the media and transform them to a personal point of view.



*Khan DJ Set*  
Deutsches  
Nationaltheater Weimar  
2018  
Photo: the artist



**1-900-Get-Khan**  
 Album cover  
*Khan - 1-900-Get-Khan*  
 Matador Records  
 1999  
 Photo: Bela Borsodi

**Hustler**  
 Album inlay  
*Khan - 1-900-Get-Khan*  
 Matador Records  
 1999  
 Photo: Bela Borsodi



Erinnerungen sind nichts anderes als Gerüchte um all die „Fotos“ in unseren Köpfen.

Wenn wir einmal jeden Moment der Geschichte, jedes Museum, jede Bibliothek, jedes Andenken, etwa an einen schönen sonnigen Tag am Strand, und jede Träne, die sich in ein Lied auf Apple Music oder Spotify verwandelt hat, digitalisiert haben werden, können wir sicher sein, dass wir den eigentlichen Moment nicht mehr leben, dann haben wir das Jetzt verkauft!

Zwei katastrophale Ereignissen, die ich erlebt habe und gegenwärtig erlebe, den Anschlag vom 11. September 2001 in New York und die Covid-19-Pandemie in Berlin, möchte ich beispielhaft nutzen, um die vergrößerten und unmittelbaren Erfahrungen aus medialer Sicht in eine persönliche Perspektive zu transformieren.

#### WTC

Ich erinnere mich genau an den Tag, an dem mein Freund Mattress für mich früh, gegen 10 Uhr morgens, anrief und mich mit keuchender Stimme bat, den Fernseher einzuschalten und die Nachrichten zu checken. Das tat ich und sah den Loop eines Flugzeugs, das ins World Trade Center stürzt. Erst machte ich mir nicht viel daraus, da ich dachte, dies sei Hollywood. – Ich setzte mich auf mein Sofa, um

#### WTC

I remember the day when my friend Mattress called, it was for me early in the morning at around 10 AM, and he asked me in a panting voice to switch on the television and check the news. I did, and I saw a loop of an airplane crashing into the World Trade Center. I didn't make much of it as I thought this was Hollywood and sat down on the sofa to let the loop hypnotize me. After all, I understood this was The News and not some preview of another upcoming Arnold Schwarzenegger blockbuster.

I knocked on my roommate's door, to get Terrence up, and we both stared at the television as it repeated Flight AA 11 slicing through the tower as if it was a block of butter – over and over and over again.

We decided to climb up to the roof and watch this confusing spectacle happen live, right there in

front of our eyes. I mean, it was the WTC, the tallest building in downtown New York City.

It was a beautiful day with a baby blue sky, but we pretty much spent all of it in confusion and disbelief.

We all met at Snax's and Mattress' place on Second Ave. and 3rd St. From the living room window, looking down the avenue, we witnessed people all walking in one direction. Everyone seemed like robots programmed only to head uptown. Slowly we noticed that office clerks and secretaries had dusted white shoes. The trail of people got denser as more and more escaped the financial district and the white powder seemed to creep up the legs of each

mich von dem Loop hypnotisieren zu lassen. Allmählich verstand ich, dass es sich hier um echte News handelt und nicht um eine Vorschau auf einen weiteren Arnold-Schwarzenegger-Blockbuster.

Ich klopfte an die Tür meines Mitbewohners Terrence, um ihn aufzuwecken, dann starrten wir beide auf den Fernseher, wo beständig wiederholt wurde, wie Flug AA 11 den Turm wie ein Stück Butter durchtrennt – immer und immer und immer wieder.

Wir beschlossen, aufs Dach zu klettern, um uns dieses irritierende Schauspiel live und direkt vor unseren Augen anzusehen. Ich meine, hier ging es um das WTC, das höchste Gebäude von Downtown New York City. Es war ein wunderschöner Tag mit babyblauem Himmel, den wir ziemlich verwirrt und ungläubig verbrachten.

Später trafen wir uns alle bei Snax und Mattress in der Second Ave. Höhe 3rd St. Vom Wohnzimmerfenster aus blickten wir die Avenue hinunter und sahen Menschen, die alle in eine Richtung liefen. Sie erschienen wie programmierte Roboter, die nur ein einziges Ziel kannten: Uptown. Allmählich bemerkten wir, dass die Büroangestellten und Sekretärinnen weiß verstaubte Schuhe hatten. Der Menschenzug wurde ständig dichter, als immer mehr Leute aus dem Finanzbezirk flohen. Ein kräftiges Weiß schien an den Beinen jedes Einzelnen hochzukriechen: Nylonleggings, bis zum Knie weiß; Geschäftsleute, bis zur Taille weiß bedeckt. Später waren ganze Körper, als wären sie von Künstler\*innen besprüht, wie vom grauen Staub der Trümmer der Zwillingstürme durchdrungen. Der Fernseher lief noch immer laut und verschwommen: der Loop als Platzhalter für die Unsicherheit über die Situation, dazu die Stimme eines seriös wirkenden Nachrichtenreporters, der die Geschehnisse mit verschiedenen Vermutungen kommentierte. In der Nacht drehte der Wind und die asbesthaltigen Wolken zogen in die bewohnten Stadtteile: Lower Manhattan, East und West Village bis zur 23sten Straße.

Ich wachte keuchend auf – da war dieser Geruch, den ich nicht kannte. Eine Mischung aus Chemikalien, aber ebenso aus Tod und Unbekanntem. Es fühlte sich an, als würde ein Geist direkt hinter mir stehen, real, aber nicht physisch. Dasselbe Gefühl hatte ich in meinem Leben nur bei zwei weiteren Anlässen: Tschernobyl und jetzt im Zuge der Covid-19-Pandemie.

and every one. Nylon leggings white up to the knee. Businessman covered in white to the waist, and later full bodies, as if sprayed by an artist, drenched in the grey dust of the Twin Towers' debris. The television, still blaring loudly, the loop as a placeholder for insecurity about the situation, and a straight news reporter's voice commenting on various suspicions of what had happened.

At night the clouds came in. The wind changed in the evening hours and directed the asbestos-heavy fog right into lower Manhattan – East and West Village up to 23rd St. I woke up choking and there was a smell that I had never experienced before. It was a mix of chemicals, but also a smell of death and the unknown. It felt like a ghost standing right behind me, real but not physical. I had this same feeling on two other occasions in my life: one was Chernobyl, and now with the Covid-19 pandemic.

Ausstellung 3  
Exhibition 3

3

# Susa Templin

## 25.09.–10.10.



„Es ist wichtig, den Respekt vor dem Medium Fotografie zu verlieren, denn die Fotografie ermöglicht es uns heute, viele Bilder und Abzüge günstig zu produzieren.“

Mich interessiert vor allem, eine Vision oder eine Idee zu zeigen – aber nicht, handwerkliche Präzision zu demonstrieren. Die Bilder/Realitäten, an denen ich arbeite, wollen den physischen Prozess ihrer Entstehung nicht verschleiern. Diese Bilder entstehen in verschiedenen und parallelen Realitäten. Die Art und Weise, wie sie an der Wand präsentiert sind, verstärkt die Beziehungen, die innerhalb eines Bildes und auch zu seinen Nachbarn bestehen. Dadurch werden sich Betrachter\*innen der Gleichzeitigkeit und Parallelität verschiedener Realitäten und ihrer Wahrnehmung bewusst. Diese sich überlappenden Strukturen gibt es ebenso innerhalb eines Bildes – und innerhalb meiner großflächigen Installationen.

Es ist notwendig, etwas über unser Leben und die Umgebung, in der wir leben, zu sagen – und Visionen davon zu entwickeln, wie wir leben wollen.“  
... Artist-Statement aus dem Jahr 1997

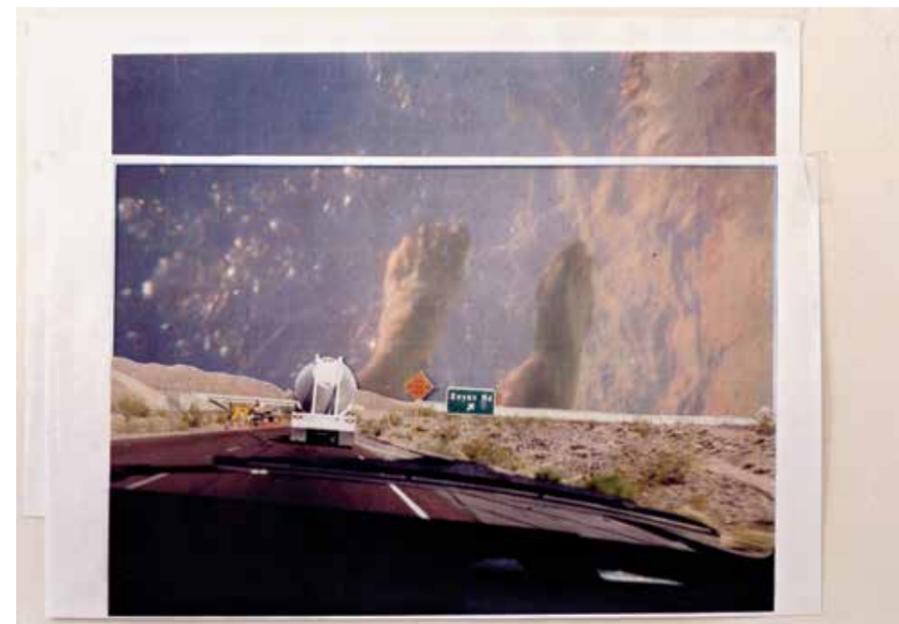
“It is important to lose respect for the conventions of the medium, because photography makes it possible to produce many cheap pictures and prints. For me it is interesting to show a vision or an idea, but not to show skill or precise handwork. The images/realities I work with are manipulated in a way that does not conceal the physical processes involved within their construction. The pictures are

*Spatial Abstractions #2*  
Installationsansicht  
Installation view  
Multi-layered Collage  
2020

L. A. Highway  
Collage  
Analoge Fotografie  
Analog photography  
1996

My Way or  
your Highway  
Collage  
Analoge Fotografie  
Analog photography  
1996

Space available  
Zeichnung  
Drawing  
2001



Die 1990er-Jahre ... was war das nochmal? Was war da los? Wo war das, was los war, los?

New York stand ganz oben auf der Wunschliste: pulsierende Großstadt, Brooklyn, Queens, Manhattan. Dort seinen eigenen Ausdruck finden, alles mischen – Musik, Kunst, Nischen entdecken, große Lofts und ein so unbeschreibliches Gefühl von Freiheit. Und da dann leben – das wollten alle. Wow!

Seit 2005 bin ich wieder in Berlin, wie die meisten meiner Künstler\*innenfreund\*innen aus New Yorker Zeiten. Wie hat Big Apple meine Arbeit beeinflusst, wie Berlin meine Sicht auf die Dinge geprägt? Soll oder kann man das vergleichen? Es interessiert mich, Arbeiten aus beiden Städten einander gegenüberzustellen und sie daraufhin zu untersuchen: Wie hat sich die Arbeit in den verschiedenen Metropolen und Zeiten entwickelt? Was entstand wie und wo und warum? Welche Impulse spüre und sehe ich?

Als Künstlerin ist die Stadt mein Thema und mein Material. Ich reagiere auf meine Umgebung, nehme sie wahr, und aus den unterschiedlichen Gegebenheiten entwickle ich meine Fragestellungen.

Wie hat New York meine Arbeit geprägt? Alles neu, keine „alten Verpflichtungen“ oder Verflechtungen, das Alleinsein als Wunsch, in der Anonymität frei herumzuschwimmen, zu tun und machen, was man will. Wie hat diese Mischung aus bildenden Künstler\*innen, Musiker\*innen, Architekt\*innen, Filmemacher\*innen, mit denen man plötzlich befreundet war, meine Ideen und meine Medien befruchtet und wachsen lassen?

made of different parallel realities. The way that they are presented on the wall amplifies the relationships that exist within an image, as well as between one picture and its neighbors. It also reminds the viewer of the permanent existence of multiple realities and their perception. There are overlapping structures within a single picture and the installation as a whole.

It is necessary to say something about our life and the environment we live in, to develop visions about how we want to live.”

... My artist statement from the year 1997

The 1990's ... what was that again? What was going on? Where was it that something was happening? New York was very high on the wish list: a pulsating big city, Brooklyn, Queens, Manhattan. To find your own expression there, mixing everything –

music, art, discovering niches, big lofts, and an indescribable feeling of freedom. Living in The City – everyone wanted it. Wow!

I have been back in Berlin since 2005, like most of my artist friends from that time in New York. How much did the “Big Apple”, as with Berlin, influence my work and shape how I see things? Can you, or should you even, compare living here or there? It is interesting for me to put artworks from both cities opposite one another and compare them: How did my work in each metropolis and time period develop? What was going on – how and where and why? What impulses did I feel and see?



*My private Idaho 1*  
Collage  
Analog Fotografie  
Analog photography  
2002

*My private Idaho 2*  
Collage  
Analog Fotografie  
Analog photography  
2002



Und dann demgegenüber Berlin. In New York wurde die Stadt Anfang der 2000er-Jahre zum neuen „place to be“ – billige Mieten, große Räume, Aufbruchstimmung, Off-Spaces überall. So wie das in den Jahren zuvor in New York mit seiner Atmosphäre war.

Aber als Deutsche zurück in sein Heimatland zu gehen, löst andere Bilder, Gedanken und Ideen aus. Wieder die eigene Sprache sprechen ... Das kann angenehm sein, aber auch nervtötend, im Bus und auf der Straße jeden zu verstehen, ob man will oder nicht.

Ist es gut, sich so einfach über Sprache auszudrücken? Oder nimmt einem das das Bedürfnis, seine Eindrücke in Bildern zu visualisieren?

Was passiert im Kopf mit all den Erinnerungen, die plötzlich an allen Ecken auftauchen?

Wie hat Berlin sich also auf meine Arbeit ausgewirkt?

Und was ist von meinen Erfahrungen in New York geblieben? Hat sich meine Auffassung vom „Künstlerin-Sein“ verändert, in einem Land, in dem viel weniger Stipendien und Preise Künstler\*innen helfen, sich zu finanzieren? Oder haben einfach verschiedene Städte ihre großen Zeiten, in denen dann die Künstler\*innen dort produzieren – einfach nur, weil man jetzt grade da und gefühlt am „richtigen“ Ort ist?

Mein Ausstellungsbeitrag möchte über eine Auswahl von Werken, die in New York entstanden sind, und einer Gruppe von Arbeiten aus Berlin solche Fragen stellen.

Cities are my topic and my material as an artist. I react to my environment, I perceive it, and out of the different circumstances I formulate my questions.

How did New York influence my work? Everything was new, no “old obligations” or ties, the desire to be alone, to swim around freely in anonymity, to do and act as one pleases. How did that mix of visual artists, musicians, architects, and filmmakers that I was suddenly friends with stimulate and make my ideas and artistic practices grow?

And then by contrast Berlin ... in New York of the early 2000's the German capital became “the place to be” – cheap rents, lots of space, an optimistic mood, and alternative art spaces all over the place. Much like the atmosphere in New York ten years before.

But other images, thoughts, and ideas were unlocked as a German citizen returning to my homeland. To speak one's own language again ... is something that can be very comfortable, but it can also be nerve-racking to understand what everyone is saying on the bus or in the street whether you want to or not. Is it a good thing to be able to express yourself with language so easily? Or does it take away one's need to visualize your impressions in images?

What happens in your mind with all the memories that suddenly pop up on every corner? How did Berlin in this way influence my work?

And what happened to the experiences that I brought back from New York? Did my understanding of “being an artist” change in a country where there are much fewer grants and fellowships to help artists finance themselves? Or do different cities simply have a big moment in history when many artists congregate together and are making work – for no other reason than, that it feels like being in the “right place at the right time”?

A selection of artworks that I developed in New York and a recent series made in Berlin are my contribution to the exhibition in order to put such questions up for discussion.

Alle Arbeiten:  
All works:  
© Susa Templin  
VG Bild-Kunst, Bonn  
Courtesy  
Dorothee Nilsson Gallery  
Berlin &  
Galerie Anita Beckers  
Frankfurt/Main

Videovorführung |  
Video screening |

# Bjørn Melhus

## 16.10.



Video stills  
America Sells  
Video  
7 min.  
1990



Film stills  
*Weit Weit Weg*  
 [Far Far Away]  
 16 mm film  
 Transferred to video  
 39 min.  
 1995



Video stills  
*MOON OVER*  
*DA NANG*  
 HD Video  
 15 min.  
 2016



# Geisterhaftes Nachleben

## Spectral Afterlives

Bjørn Melhus und  
 seine medialen Doppelgänger  
 Aus: *Gespensische Spiegelungen*

Bjørn Melhus and  
 His Media Doubles  
 From: *Ghostly Reflections*

von  
 by

## Elisabeth Bronfen

Wer ein Gespenst sieht, begegnet dem Geist einer verstorbenen Person, die zurückgekehrt ist, um die Lebenden heimzusuchen. Eine solche Wiederauferstehung aus dem Reich des Todes zeugt nicht nur vom Glauben an ein Jenseits. Und es zeigt sich darin auch nicht einfach eine erneute Öffnung der Grenze zwischen den Lebenden und den Toten. Vielmehr manifestieren sich in jeder gespenstischen Heimsuchung die Nachwirkungen der Toten auf uns Lebende. Wir sehen die Macht, die sie immer noch über uns ausüben. Ob faszinierend oder furcht-einflößend: Die gespenstische Erscheinung überbringt eine verschlüsselte Botschaft, die sich offenbaren wird. Das kann eine Warnung vor einem zukünftigen Ereignis sein oder eine Aufforderung, sich an etwas Vergangenes zu erinnern. In beiden Fällen haben sowohl die Geister selbst wie auch diejenigen, denen sie sich offenbaren, unerledigte Aufgaben offen, die sie begleiten müssen. Alle, die an diesem geisterhaften Austausch teilhaben, sind nicht mehr ganz sie selbst. Sie treten in einen psychischen Zustand ein, der sich von ihrer alltäglichen Existenz unterscheidet. Sobald das Phantom einen Wink gibt und einen Appell an sie richtet, befinden sie sich auf einer Schwelle zwischen den Lebenden und den Toten. Für die Dauer des Geisterbesuchs sind sie wie abgetrennt von denjenigen, die an der Heimsuchung nicht teilhaben. Die nebulöse Erscheinung und die unheimlichen Geräusche, mit denen der Geist sich offenbart, ziehen ihre Kraft aus der Tatsache, dass nicht alle an der geisterhaften Erscheinung teilhaben. Um teilnehmen zu können, braucht man eine Sensibilität für das Übernatürliche. Gleichzeitig ist die Verlässlichkeit der Erscheinung nie ganz gegeben, weil das magische Denken, auf dem der Geisterglaube beruht, der Vernunft zuwiderläuft. Die Gespenstererscheinung weckt auch das Gespenst des Zweifels: Könnte es sich nicht bloß um eine psychische Täuschung handeln, ausgelöst durch unseren freiwillig aufgehobenen Unglauben?

To see a ghost involves an encounter with the spirit of a deceased person who has returned to haunt the living. This resurrection from the realm of death not only speaks to a belief in an afterlife. Nor does it merely manifest a reopening of the boundary between the living and the dead. Rather, what also comes into play in any spectral visitation is the aftereffect that the dead continue to have on the living; the sway they still hold. Whether fascinating or frightening, the ghostly apparition is the bearer of an encrypted message that will not remain undisclosed. This may entail a warning regarding an event still to come or it may consist in a demand to remember something from the past. In either case, both the spirits themselves and those to whom they choose to appear have unfinished business to take care of. Those privy to this spectral exchange are, furthermore, no longer quite their everyday selves. They enter a psychic state that differs from their ordinary existence. Once a phantom beckons and voices an appeal to them, they themselves inhabit a threshold between the living and the dead. For the duration of the visitation they are separate from those who have no share in the haunting. Indeed, the nebulous appearance and spooky sounds by which a ghost manifests itself draw their power from the fact that not everyone is in on this spectral display. To partake in it requires a special predilection for the supernatural. At the same time, because the magical thinking – on which a belief in ghosts is predicated – runs counter to rational comprehension, the reliability of this phenomenon is never secure. The appearance of a ghost also raises the spectre of doubt. Could it be nothing other than a psychic delusion, predicated on our willing suspension of disbelief?

Our cultural tradition of equating the seeing of a ghost with an enchantment of one's vision (along with the dissolution of rational critique this entails) is why, from the start, the medium of film was conceived in spectral terms. Its affective power,

Aufgrund der kulturellen Tradition, die uns beim Sehen von Gespenstern an eine verzauberte Wahrnehmung denken lässt (und an die daran geknüpfte Aufhebung der rationalen Kritikfähigkeit), wurde das Medium Film von Anfang an als etwas Geisterhaftes wahrgenommen. Zieht es doch seine affektive Kraft ausdrücklich aus unserer Bereitschaft, den Licht-, Schatten- und Farberscheinungen auf einer Leinwand oder einem Bildschirm Vertrauen zu schenken und von ihnen persönlich berührt zu werden. Dadurch verwandelt sich die zweidimensionale Oberfläche in eine geisterhafte, dreidimensionale Welt. Wenn die ausgestrahlten Bilder zum Leben erwachen und immaterielle Gestalten erfassbar werden, schweben auch sie irgendwo zwischen einer real gelebten Präsenz und einer abwesenden Welt, die nur mit Hilfe einer medialen Übertragung überhaupt greifbar wird. Weder die Schauspieler noch die Schauplätze der Ereignisse sind uns gegenwärtig, sie sind vielmehr Überbleibsel einer Existenz an einem anderen Ort. Diese Zelluloid- oder digitalen Phantomkörper rufen dazu auf, sich Menschen vorzustellen, die eigentlich gar nicht hier sind, Gespräche mitzuhören, die gegenwärtig gar nicht stattfinden, an Handlungen teilzunehmen, die sich nicht jetzt ereignen. Damit verwischen diese Körper aber nicht nur die Grenze zwischen An- und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit, Leben und Tod. Während wir uns von diesem fabrizierten Universum auf der Leinwand oder dem Bildschirm in Bann schlagen lassen, öffnet sich auch ein Spalt zwischen dieser Welt hinter dem Kinovorhang und der Welt, in der wir leben. Wenn also das Versinken in einer Welt hinter dem Kinovorhang mit der ästhetischen Erfahrung einer Geistererscheinung verglichen werden kann, befinden auch wir Zuschauernden selbst uns dabei stets auf einer Schwelle zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen. Es lohnt sich, in Erinnerung zu rufen, dass das Wort Medium mehr umfasst als eine Verbindung zwischen jemandem, der Informationen übermittelt, und jemandem, der sie empfängt. Im allgemeinsten Wortsinn ist ein Medium eine Technologie, mit der etwas im gewöhnlichen Alltag ausgedrückt werden kann. Ein Medium bezieht sich entweder auf eine eingreifende Instanz, durch die Eindrücke vermittelt werden können, oder auf ein Objekt, das digitale Daten speichert. Aber ein Medium ist auch eine Person, die nicht nur behauptet, im Kontakt mit den Geistern der Toten zu stehen, sondern dank seiner parapsychischen Fähigkeiten auch in der Lage ist, als Körper zu dienen, durch den die Überlebenden mit den Toten kommunizieren können. Film und Video als ästhetische Medien können wiederum als Kanäle wahrgenommen werden, in denen sich zwei Extreme auf eine unheimliche Art überkreuzen: Die ästhetischen Repräsentationen, denen Film und Video als Medien Form verleihen, erlauben nicht nur einen Austausch zwischen dem Künstler und auserwählten Zuschauern, sondern auch zwischen ihm und den Geistern, die er heraufbeschwört. Die Bilder auf der Leinwand vermitteln Impressionen und Ideen, die als dazwischen

after all, explicitly feeds on our readiness to trust in and be moved by apparitions of light, shadow, and colour emerging on a screen, transforming its two-dimensional surface into a spectral three-dimensional world. As the images emitted come to life, rendering palpable immaterial shapes, they, too, hover between an actual lived presence and a world absent to us, graspable only with the help of this media transmission. Neither the actors nor the locations, where the events are taking place, are actually present to us; they are remnants of an existence elsewhere. These celluloid or digital phantom bodies call upon us to envision people who are not in fact here to overhear conversations that are not taking place, to participate in actions that are not really happening. In so doing, however, they not only blur the boundary between presence and absence, present and past, life and death. In the process of allowing ourselves to be taken in by the fabricated world viewed on screen, a breach also opens up between it and the world we live in. If, then, enjoying a world on screen is tantamount to an aesthetic experience of shared ghost-seeing, then this places us on a threshold between the material and the immaterial as well. It is, thus, worth recalling that the word medium denotes more than one mode of connection between someone transmitting information and someone else receiving it. In the most common usage of the word, a medium is thought of as a technology by which something can be expressed in the ordinary everyday. A medium refers either to an intervening substance through which impressions can be conveyed or to a substance which stores digitised information. Yet medium also refers to a person who not only claims to be in contact with the spirits of the dead, but who, owing to this parapsychic ability, is able to serve as the body through which survivors may – once more – communicate with the deceased. Film and video as an aesthetic medium can, in turn, be conceived of as a conduit straddling two extremes in an uncanny vein. The aesthetic representations which the medium of film and video give shape to allow for an exchange to take place not only between the artist and his designated spectators, but also between him and the spectres he is invoking. The images on screen convey impressions and express ideas which, as an intermediary substance, link all three positions. As an aesthetic medium, film and video thus recall the traditional séance, similarly opening up a space in which those absent or dead can return and can, once more, be drawn into a conversation taking place in the present between a given artist and those to whom he presents his vision. At the same time, befitting the effervescence of any séance, film and video's power of reanimation, giving ghostly shape to an absent world, is fragile at best. Even as the bodies and voices of a set of characters, along with the locations in which they perform their parts, are brought back into our



geschaltete Instanz dienen und so alle drei Positionen verbinden. Als ästhetische Medien erinnern Film und Video deshalb an die traditionelle Séance. Auch sie eröffnen einen Raum, in den die Abwesenden oder Toten zurückkehren können, um einmal mehr in ein Gespräch hineingezogen zu werden, das in der geteilten Gegenwart stattfindet, und zwar zwischen dem Künstler und denjenigen, denen er seine Vision präsentiert. Zugleich und analog zur Flüchtigkeit jeder Séance ist die reanimierende Kraft von Film und Video, die einer abwesenden Welt eine geisterhafte Gestalt verleiht, höchst fragil. Noch während die Körper und Stimmen der Figuren mitsamt den Filmschauplätzen in unsere Gegenwart gebracht werden, kündigt ihr unheimliches

presence, this uncanny reappearance heralds a subsequent vanishing. Cinematic resuscitation is a temporally limited magic. Bjørn Melhus not only has a predilection for the double agency that can be ascribed to the medium of film and video. He also gives an idiosyncratic spin to this spectral aesthetic effect. Haunted by the voices and images of American pop culture, he has, in the course of the last three decades, consistently staged his body as the medium through which they can, once more, return to the screen. In so doing, he invites us to ask ourselves: If cinema was from the start thought of as a spectral medium, then what happens when the characters a film narrative presents us with explicitly invoke fragments of



Video still  
**AFTERLIFE**  
HD Video  
7:10 min.  
2010

Production still  
**AUTO CENTER DRIVE**  
16 mm film  
Transferred to video  
28 min.  
2003  
Photographer:  
Ralf Henning

Wiederauftauchen von ihrem künftigen Verschwinden. Die filmische Wiedererweckung ist ein zeitlich begrenzter Zauber. Bjørn Melhus hat nicht nur eine Vorliebe für die doppelte Wirkmacht, die den Medien Film und Video eigen ist. Er verleiht diesem geisterhaften ästhetischen Effekt auch eine ganz eigene idiosynkratische Wendung. Heimgesucht von den Stimmen und Bildern der amerikanischen Popkultur, hat er während der letzten drei Jahrzehnte seinen Körper konsequent als Medium eingesetzt, durch das sie wieder auf die Leinwand zurückkehren können. Die einladende Frage lautet: Wenn das Kino doch von Anfang an als gespensterhaftes Medium verstanden wurde, was passiert dann, wenn die Figuren in der filmischen Erzählung explizit Fragmente von früheren Filmszenen heraufbeschwören, die den Künstler heimsuchen? Hier lohnt es sich, an das seltsame Doppelleben zu erinnern, in dem sich seit Shakespeares *Hamlet* alle Geisterseher auf der Bühne oder der Leinwand wiederfinden. Wer ein Gespenst zitiert – wie es der melancholische Prinz tut, nachdem er durch den Befehl seines toten Vaters, ihn zu erinnern, in Bann geschlagen wurde –, nimmt selbst eine geisterhafte Position ein. Das Filmbild und Bjørn Melhus' Körper verschmelzen zu einer Handlungseinheit, sobald der Künstler beim Verkörpern toter Filmstars selbst zum Medium dieser geisterhaften Übertragung wird.

Die ästhetische Selbstreflexion wiederum, die bei jeder seiner Film- und Videoarbeiten am Werk ist, verweist auf den Widerspruch im Zentrum einer solchen ästhetischen Heimsuchung. Auch wenn die filmischen Erzählungen, an denen Melhus teilnimmt, als Kanäle für die Nachrichten von berühmten Hollywoodikonen – realen Stars oder fiktionalen Figuren – wahrgenommen werden, unterläuft er doch die eigene Kinomagie gleich mehrfach, weil er stets hinterfragt, was diese gespensterhaften Kommunikationen sein könnten. Indem er ältere Kinofiguren an seinem eigenen Körper wiederauferstehen lässt, inszeniert er nicht nur sich selbst als Geisterseher. Vielmehr lässt er diese gespensterhaften digitalen Körper von einer Videoarbeit zur nächsten wandern und verleiht seinen vielschichtigen Improvisationen so ein sehr spezielles Nachleben. Sie werden zum Medium, durch das er selbst als Geistermacher auftreten kann, der die Magie, die er vorführt, gleichzeitig entzaubert. Beim Erwecken von Berühmtheiten der Popkultur, die als Zelluloidkörper immer schon gespenstisch waren, ziehen uns seine Arbeiten in die Performance einer Geisterheimsuchung zweiter Ordnung hinein. Die Geräusche, Stimmen und Bilder, die auf dem Bildschirm aufflackern, werden selbstbewusst vorgeführt als Repräsentationen von Gespenstern aus Amerikas kulturellem Bildgedächtnis. Und wie die Figuren, die Bjørn Melhus auftreten lässt, bleiben auch wir aufgehoben in einem Zustand zwischen Traum und Wachsein, zwischen Reanimation und Geisterhaftigkeit. Obwohl wir die geisterhafte Fabrikation unzweifelhaft vor Augen geführt kriegen, werden wir von ihrem Zauber verführt.

previous film scenes that have come to haunt the artist? Indeed, we might recall the curious double life which, since Shakespeare's *Hamlet*, all subsequent ghost-seers have come to inhabit, whether on stage or on screen. The one who quotes a ghost – as does this melancholy Prince once he has become enthralled by his dead father's command to remember him – assumes himself a spectral position. Indeed, when in the course of impersonating dead stars, Bjørn Melhus himself becomes the medium of this spectral transmission, the film image and his body morphing into one agency.

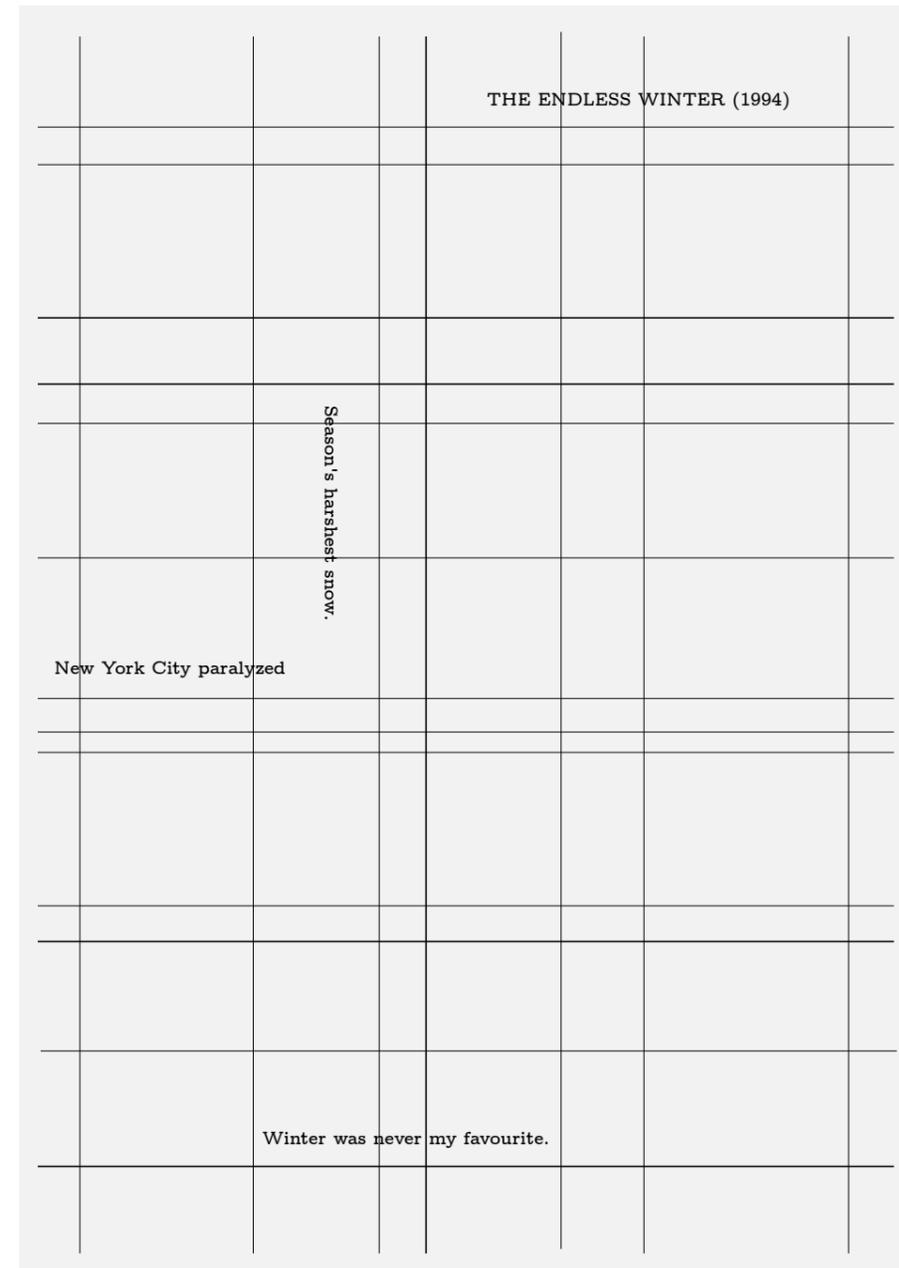
The aesthetic self-reflexivity that is always at issue in his film and video works, in turn, draws attention to the contradiction at the heart of such aesthetic haunting. Even while the film narratives, in which Bjørn Melhus takes part, are conceived as conduits for messages from famous Hollywood icons – be they actual stars or fictional characters – he repeatedly undermines his own cinematic magic by putting into question what these spectral communications might be. Furthermore, by resuscitating prior cinematic figures at his own body, he not only stages himself as a ghost-seer. Rather, insofar as he compels these spectral digital bodies to wander from one video piece to the next, his multifaceted improvisations also endow them with a very particular afterlife. They emerge as the medium through which he can cast himself as a ghost-maker who debunks the very magic he also performs. By resuscitating pop culture celebrities who, as celluloid bodies, were themselves always already spectral, his works draw us into the performance of a second-order haunting. The sounds, voices, and images that flicker up on the screen are self-consciously displayed as representations of ghosts retrieved from America's cultural imaginary. And like the personas Bjørn Melhus performs, we, too, are left suspended between dream and waking, between reanimation and ghostliness. We cannot help but see the spectral fabrication and are, nevertheless, seduced by its charm.

Textauszug aus dem Essay „Spectral Afterlives“ von Elisabeth Bronfen in der Publikation *Bjørn Melhus*, Bd. 74, Reihe: *Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen* Herausgeberin: Stiftung Niedersachsen Verlag: Wallstein Verlag, Göttingen Mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Niedersachsen

Excerpt from the essay „Spectral Afterlives“ by Elisabeth Bronfen in the publication *Bjørn Melhus*, Vol. 74, Series: *Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen* Published by: Stiftung Niedersachsen Publishing house: Wallstein Verlag, Göttingen With friendly permission of the Stiftung Niedersachsen

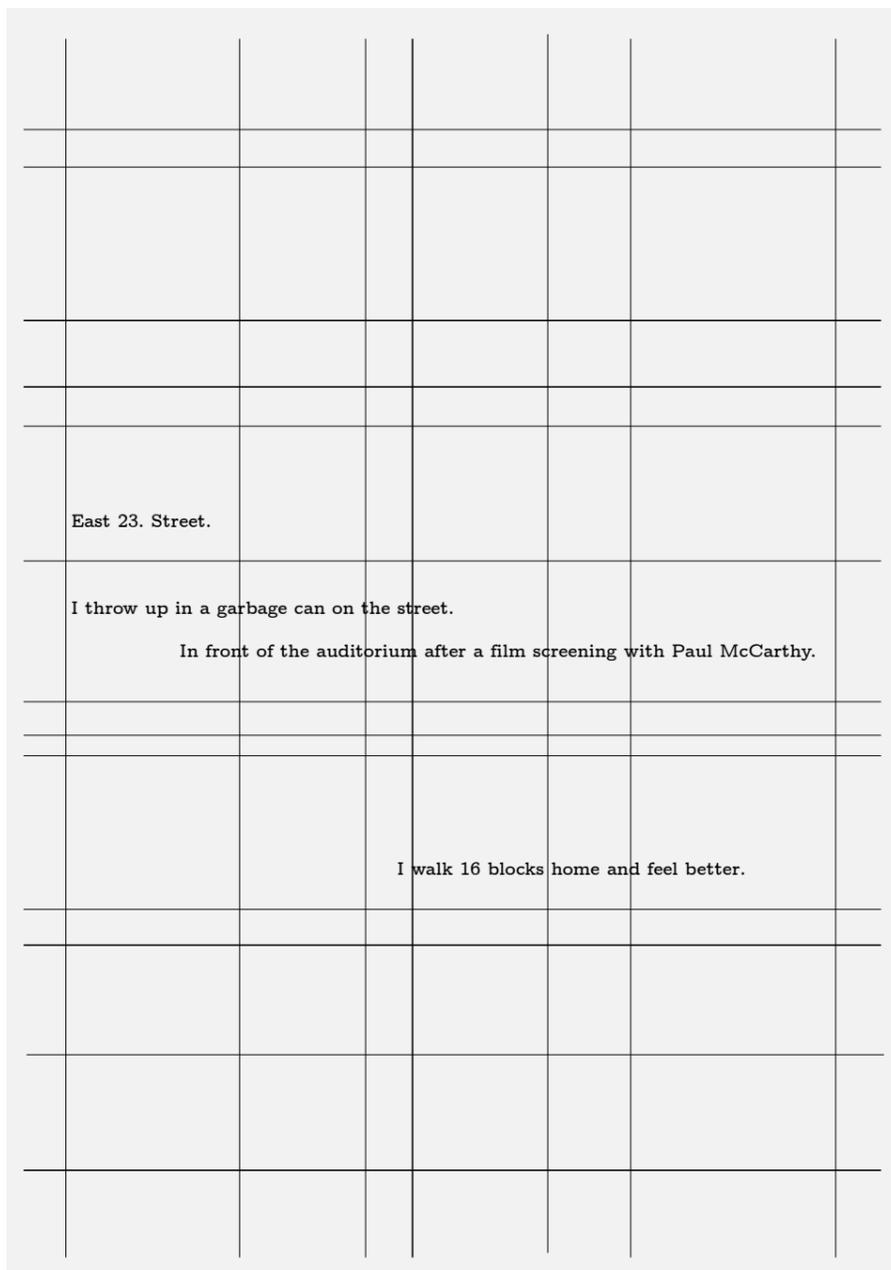
# Kirsten Palz

## 30.10.–14.11.



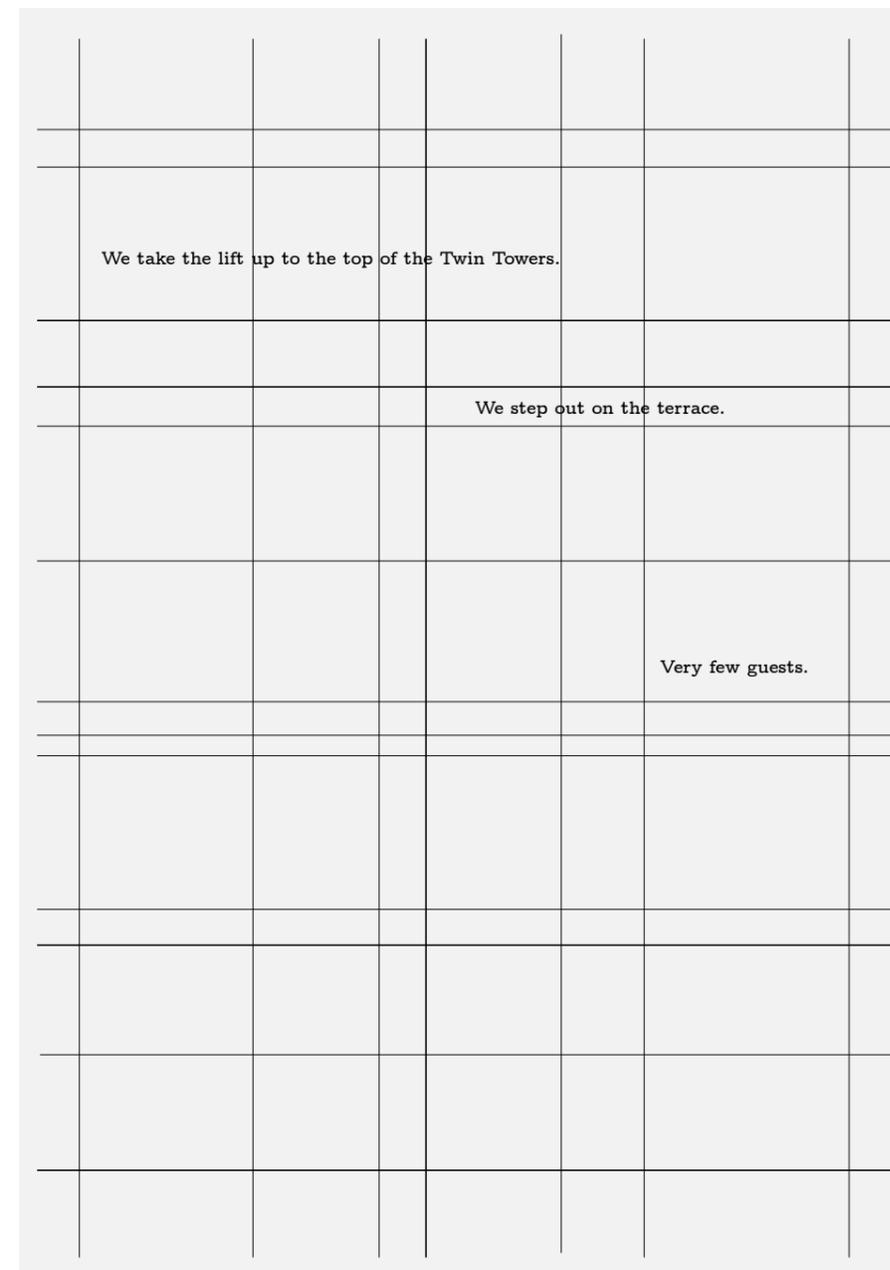
# Sculpture as Writing / Notes from the Past / New York City, 1994–1998





Mein Motiv, in die Vereinigten Staaten zu ziehen, ist damals die Kunst gewesen. Ich war fasziniert von US-amerikanischen Künstler\*innen und von NYC als Ort. Meine Neugierde auf die Kunstszene der Stadt verband sich mit meinem abenteuerlichen, jugendlichen und eigenwilligen Geist. Ich suchte mir ein Zimmer, eine Kunstschule, ein Atelier und einen illegalen Job.

Jetzt, mehr als zwei Jahrzehnte später, ist es nicht der Mangel an Dokumenten, Tagebüchern, persönlichen Notizen, Briefen, Zeitungsartikeln, Zeitschriften, Berichten, die alle in Notizbüchern aufbewahrt und in Taschen gesammelt sind, der meinem Gedächtnis im Wege steht – im Gegenteil. Ich habe fast zu viele Erinnerungstücke an diese Zeit. Am unheimlichsten ist ihre Zufälligkeit. Innerhalb der Notizen oszilliert die Perspektive zwischen biografisch und merkwürdig, sie vermittelt einen flanierenden Geist. Es scheint wie ein Spiel zu sein, bei dem man sich an einiges erinnert und anderes vergessen hat, selbst wenn sich alles in demselben Zeitraum abspielte.



too many. What is most eerie is their randomness, the perspective within the notes oscillates between the biographical and an odd conveyance of a wandering mind. It seems like a game in which some is remembered some forgotten, even as it all happened in the midst of the same moment.

For the exhibition in Spor Klübü I will show a new series with the title *New York 19942020*. It is a series of projections documenting the city, events, incidents, professions, crisis, and personal occupations during that time. Being private and public at the same time it addresses persistent issues such as migration, HIV/AIDS, racism, sexism, illegal work, drugs, and art-production.

*New York 19942020*  
Series of texts  
Print on paper  
21 x 29,7 cm  
2020





Video still from  
Revenant  
Color video  
with sound  
Loop version:  
3:51 min.  
Screening version:  
4:00 min.  
2013



Video still from  
Peripheral Spirits  
Color video  
without sound  
6:45 min.  
2017

Ich habe meine Werke stets als individuelle Einheiten betrachtet und mich bemüht, die Struktur und die Methoden einer jeden Arbeit auf ihre spezifische Thematik zuzuschneiden. Dennoch kehren einige Themen und formale Ansätze in meiner Praxis immer wieder. Obwohl es nie eine absichtliche Strategie war, habe ich in den meisten meiner Werke einen epistemologischen Charakter erkannt. Die Videos zeigen oft Figuren, die versuchen, die Natur ungewöhnlicher Phänomene oder das Verhalten sowie die Absichten anderer zu verstehen und zu interpretieren. Die Videos porträtieren auch die Folgen, wenn diese Einsicht fehlt. Die Figuren können überrascht sein, wenn andere Menschen Ereignisse oder Zeichen anders als sie interpretieren – oder ihnen überhaupt keine Bedeutung beimessen. Es kann zu einem epistemologischen Machtkampf kommen, in dem eine Figur eine andere davon überzeugen will, die Verhältnisse

I have always thought of my works as individual entities and I try to tailor each piece's structure and methods in response to the subject matter. Nevertheless, some themes and formal approaches reappear throughout my practice. While it was never an intentional strategy, I have come to recognize an epistemological character to most of my works. The videos often depict characters trying to understand and interpret the nature of unusual phenomena or the behavior and intentions of others. The videos also portray the results when this insight is lacking. The characters can be surprised when others interpret events or signs differently – or find them to be of no import whatsoever. There can be an epistemological power struggle in which one character tries to convince another that he/she hasn't understood circumstances correctly; perhaps this character tries to knowingly convince the other of something that isn't true.



Video stills from  
The Bad Things  
I Tried Not to Do  
Black & white video  
without sound  
4:55 min.  
2013

nicht richtig verstanden zu haben; vielleicht versucht diese Figur, die andere wissentlich von etwas zu überzeugen, das nicht wahr ist.

Trotz dieses Verlangens nach Wissen und Klarheit ist in den Werken wenig davon zu spüren. Das Streben nach Verständnis endet für gewöhnlich in einer Art Absurdität oder Traumlogik bzw. kehrt zu dieser zurück. Auch wenn es unaufrichtig klingen mag, versuche ich nicht, Videos zu produzieren, die bizarre Ereignisse beschreiben. Vielmehr neige ich schlicht dazu, mich von den vielen Aspekten unseres Lebens, die sich einer Erklärung entziehen, bezaubern zu lassen. Ich habe immer geglaubt, dass ich, obgleich ich keine tatsächlichen Vorfälle beschreibe, versuche, eine Art fundamentalen Realismus zu erreichen. Mir gefällt die Vorstellung, dass die Ergebnisse dieser Versuche mit Deleuzes Auffassung von Naturalismus, wie sie in *Kino 1* beschrieben ist, zusammenhängen: „Er [der Naturalismus] steht nicht im Gegensatz zum Realismus, sondern betont vielmehr dessen Merkmale, indem er sie in einen idiosynkratischen Surrealismus erweitert.“<sup>41</sup> Und wenn ich eine wahrlich merkwürdige Situation schildere (zum Beispiel ein sprechender Hund kommt zu Besuch), liegt der Fokus dennoch auf dem Alltäglichen – in diesem Fall auf dem Streit und Machtkampf zwischen einem scheinbar normalen Ehepaar.

Auch das Genre spielt in meiner Praxis eine wichtige Rolle, insbesondere in den narrativen Werken. Da die Betrachter\*innen bereits mit den Genrekonventionen vertraut sind, kann ich die Handlungsbeschreibungen überspringen und mit den Elementen experimentieren, die ich am interessantesten finde. Dabei mag es kaum überraschend sein, dass ich mich am meisten zu Filmgenres hingezogen fühle, die eine besonders epistemologische Neigung haben: Spionagefilme (mit Agenten, die versuchen, verborgene Ursachen internationaler Vorfälle aufzudecken und die Arbeitsweise von Geheimorganisationen zu verstehen), Geistergeschichten (da die Figuren sich nicht erlauben, an etwas so Fantastisches

Despite this desire for knowledge and clarity, there is little of it to be found in the works. The quest for understanding normally ends (or returns) to some sort of absurdity or dream logic. Though it might sound disingenuous, I don't try to produce videos which describe bizarre events. Rather, I simply tend to become entranced by the many aspects of our lives which defy explanation. I have always believed that even if I am not describing actual incidents, I am trying to get at some kind of fundamental realism. I like to think that the results of these attempts are related to Deleuze's conception of naturalism as described in *Cinema 1*: "It is not opposed to realism, but on the contrary accentuates its features by extending them in an idiosyncratic surrealism."<sup>41</sup> And when I depict a situation which truly is strange (a talking dog comes to visit, for example), the focus is nevertheless on the commonplace – in this case, the argument and power struggle between an apparently normal married couple.

Genre also plays an important role in my practice, especially in the narrative works. As viewers are already familiar with genre conventions, I can skip over plot explanations and experiment with the elements I find most interesting. Not surprisingly, I'm most drawn to film genres that have a particularly epistemological bent: spy films (agents attempting to discover the hidden causes of international incidents and understand the workings of secret organizations), ghost stories (as the characters won't allow themselves to believe anything as fantastic as ghosts, they seek rational explanations for the spooky phenomena), love stories/melodramas (How can we be sure we are in love? And more importantly, how can we be sure our desired object is in love with us?) and gothic melodramas (like melodramas, but more extreme, the heroines can't help feeling that others – usually their husbands – are trying to do them harm; as this idea is too horrible to believe, they spend the film doubting and interrogating their own perceptions).



Installation view  
*The Wondrous Kind*  
Multi-channel  
video installation  
Color video with sound  
various lengths  
2011

Video still from  
*Work Suspended*  
Color video with sound  
5:42 min.  
2013



Video still from  
*Untitled (For T. B. R.)*  
Super-8  
finished on video  
with sound and color  
7:30 min.  
1996

wie Geister zu glauben, suchen sie nach rationalen Erklärungen für die spukhaften Phänomene), Liebesgeschichten/Melodramen (wie können wir sicher sein, dass wir verliebt sind, und vor allem, wie können wir sicher sein, dass unser Wunschobjekt in uns verliebt ist?) sowie Gothic-Melodramen (wie Melodramen, nur extremer: Die Heldinnen können sich des Gefühls nicht erwehren, dass andere – in der Regel ihre Ehemänner – versuchen, ihnen Schaden zuzufügen; da ihnen diese Vorstellung zu schrecklich ist, um an sie zu glauben, verbringen sie den ganzen Film damit, an ihren eigenen Wahrnehmungen zu zweifeln und diese zu hinterfragen).

Meine Videokunst begann mit einem Bekenntnis zum Geschichtenerzählen, und diese Arbeiten nahmen im Allgemeinen die Subjektivität der weiblichen Hauptfigur zum Ausgangspunkt. *Untitled (For T. B. R.)* (1996) stellt einen urbanen Mythos bezüglich einer Frau dar, die hinsichtlich der Natur ihres Liebesobjekts in Verwirrung gerät. Die Hauptfigur in *Untitled (For T. B. R.)* hat eindeutig keinen erkenntnisorientierten Impuls – sie nimmt diese Kreatur, ohne Fragen zu stellen, einfach in ihr Leben auf und ist dann am Boden zerstört, als sie deren wahres Wesen erkennt. Trotz ihrer bedingungslosen Akzeptanz wird das Publikum von Anfang an durch die Darstellung der Kreatur alarmiert. Wir können nicht anders, als zu fragen, warum die Frau nicht erkennt, wie seltsam dieses Wesen ist. Der mangelnde Wissensdurst der Frau ruft hingegen den unseren hervor. Ist das Video ein Gleichnis, das uns ermutigt, immer zu schauen, bevor wir springen? Oder ist es die Apologie eines Liebhabers, die zeigt, was für eine unmögliche Aufgabe

My video art practice began with a commitment to story-telling and these works generally took the subjectivity of the main female character as their starting point. *Untitled (For T. B. R.)* (1996) depicts an urban myth about a woman who experiences confusion regarding the nature of her love-object. The main character of *Untitled (For T. B. R.)* clearly has no epistemological impulse – she simply accepts this creature into her life, no questions asked, and then is devastated when she finds out its true nature. Despite her unquestioning acceptance, the audience is alerted from the beginning by the creature's depiction. Why does this woman not realize how strange this creature is, we can't help but ask. The woman's lack of desire to know only provokes ours. Is the video a parable encouraging us to always look before we leap? Or is it a lover's apologia demonstrating what an impossible task that is? *Sub Rosa* (2001) is essentially an un-suspenseful espionage film, whose main character, Michelle (ostensibly the artist's *Doppelgänger*), is presumably some kind of spy, but she is only minimally interested in her duties. Here the exchange of mysterious packages – the film's MacGuffin (a plot device which the audience doesn't particularly care about but which functions as an excuse for the film's action) – is not even important to the characters in the film. Nobody cares about the "work" they are meant to be doing. Michelle is much more preoccupied with understanding mysterious, but banal events and observing the curiously similar men who populate the film. What these men are after is hard to say.

Works produced in the last decade have been either short, experimental



das ist? *Sub Rosa* (2001) ist im Wesentlichen ein spannungsloser Spionagefilm, dessen Hauptfigur Michelle (offenbar eine Doppelgängerin der Künstlerin) vermutlich eine Art Spionin ist, aber sie interessiert sich nur marginal für ihre Aufgaben. Dabei ist der Austausch mysteriöser Pakete – der „MacGuffin“ des Films (eine Handlungsdevisen, die das Publikum nicht sonderlich interessieren muss, die aber als Vorwand für die Handlung dient) – für die Figuren im Film nicht einmal wichtig. Niemand kümmert sich um die „Arbeit“, die verrichtet werden soll. Michelle ist vielmehr damit beschäftigt, mysteriöse, aber banale Ereignisse zu verstehen und merkwürdig ähnlich erscheinende Männer zu beobachten, die den Film bevölkern. Hinter was diese Männer her sind, ist schwer zu sagen.

Die im letzten Jahrzehnt entstandenen Werke sind entweder kurze experimentelle Erzählungen oder durch filmische Konventionen angeregte Abstraktionen. *Revenant* (2013) ist in gewisser Weise eine sehr kurze Erzählung – geschildert wird indes eine Geschichte, die wir kaum glauben können. Das Video beschreibt eigentlich mehr die Dynamik der Beziehung eines Paares, als dass es das Mysterium im Kern der Erzählung verdeutlicht. Am Ende bleiben die Überzeugungen und Wünsche der zwei (oder drei?) Figuren, wenn nicht diametral entgegengesetzt, so doch unverbunden und ungelöst. Während diese Broschüre zur Veröffentlichung gelangt, arbeite ich an einem Essayfilm über die Herausforderungen des Alterns. Die meisten Menschen behaupten, dass es ihnen nichts ausmachen würde, älter zu werden, solange sie dies graziös und ohne Schwierigkeiten tun könnten. Der neue Film wird der Frage nachgehen, ob ein solches Ideal des Alterwerdens für jemanden überhaupt möglich sein könnte, der selbst immer schwierig und nie graziös gewesen ist.

1 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 1997, S. 124, Übersetzung Claudia di Luzio.

Film stills from *Sub Rosa*  
16 mm black & white film  
with sound  
28 min.  
2001

narratives or abstractions inspired by filmic conventions. *Revenant* (2013) is in some sense a very short narrative – but it tells a story which we can hardly believe. The video actually describes the dynamics of this couple's relationship more than it clarifies the mystery at the core of the narrative. In the end, the two (or three?) characters' beliefs and desires remain, if not diametrically opposed, still unaligned and unresolved. As this catalogue goes to publication, I am working on an essay film about the challenges of aging. Most people claim that they wouldn't mind getting older if they could do so gracefully and without difficulties. The new film will consider whether this ideal of aging could be possible for someone who has always been difficult and has never been graceful.

1 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 124.

# Philipp Lachenmann

## 27.11.–12.12.

### Talkin' to me?

„You're talking to me? ... You talkin' to me? ... YOU talkin' to ME? ... Well, I'm the only one here.“  
Robert De Niro in *Taxi Driver*, 1976

Der Ausstellungstitel *Talkin' to me?* bezieht sich auf eine Szene in dem prototypischen New-York-Film *Taxi Driver* (1976) von Martin Scorsese, in welchem Robert De Niro sein Spiegelbild – und die Betrachter\*innen – mit einer klassischen Aggressionsgeste konfrontiert.

Die für die Ausstellung zusammengestellten Arbeiten sind über die Jahre auf Reisen im Spannungsfeld zwischen Europa und Amerika entstanden und enthalten diverse persönliche Bezüge zu den Feldern Collective Memory/Collective Imagery, in denen sich neben historischen und kunsttheoretischen Referenzen auch politische Standpunkte reflektieren. Gezeigte Werke sind unter anderem *Flags (Fabric)*, *Statue of Liberty (Fract'al)*, *Chandeliers (LittleBoy & FatMan)*, *Scenic Review II (WTC)* und *Nuit Américaine (Black Light)*.

### FLAGS (Fabric)

2015  
Die Serie *FLAGS (Fabric)* besteht aus fünf großformatigen Fotografien von alten handgefertigten Fahnen, die in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs 1945 entstanden. Ihre vergleichsweise kleinen Originale hatte man 60 Jahre später auf dem Dachboden eines Berliner Gebäudes gefunden. Für das *FLAGS*-Projekt wurden diese Flaggen in jeweils sechs hoch aufgelösten Makroaufnahmen fotografiert, was die Historizität des Materials sichtbar macht. In der Ausstellung gezeigt wird die US-amerikanische Flagge, bei der den Hersteller\*innen mehrere Fehler unterlaufen sind, zum Beispiel bei der Platzierung des Sternenteils der Fahne auf der rechten statt der linken Seite oder im Weglassen des Versatzes der Sternreihen.

### STATUE OF LIBERTY (Fract'al)

2020  
*Statue of Liberty (Fract'al)* besteht aus einer Reihe von Fotografien, die

The exhibition title *Talkin' to Me?* refers to a scene from the prototypical New York film *Taxi Driver* (1976) by Martin Scorsese, where Robert De Niro confronts his reflection in a mirror – and the viewer – with a classic aggressive gesture.

These artworks were conceived during many travels between Europe and the Americas that resulted in a sense of cognitive tension. They contain diverse personal connections to the fields of collective memory and collective imagery – reflecting on political points of view as well as historical and art theoretical references. The exhibited artworks include *Flags (Fabric)*, *Statue of Liberty (Fract'al)*, *Chandeliers (LittleBoy & FatMan)*, *Scenic Review II (WTC)*, and *Nuit Américaine (Black Light)*.

### FLAGS (Fabric)

2015  
The series *FLAGS (Fabric)* consists of five large format photographs of old handmade flags fabricated in 1945 during the last days of World War II. The originals were found 60 years later in the attic of a building in Berlin. For the *FLAGS* project, the flags were photographed each with six high resolution macro takes, thus displaying the historicity of the fabric. In the case of the American flag, the manufacturers made several mistakes in the rendering. For example placing the stars' section of the flag on the right side instead of the left, or omitting the step joint of the star rows.

### STATUE OF LIBERTY (Fract'al)

2020  
*Statue of Liberty (Fract'al)* is a series of photographs that were taken in 2020 on Liberty Island in New York City. The entire figure of the Statue of Liberty is not seen in any of the images. The photographs play much more with shifting perspectives and up close topographies. The point of view

2020 auf Liberty Island NYC aufgenommen wurden. In keinem der Bilder ist die gesamte Figur der Freiheitsstatue zu sehen. Vielmehr spielen die Aufnahmen mit dem Mittel der Perspektivverschiebung und dem Topos der Nähe. Die Blickwinkel erscheinen mal zu tief, zu schräg, zu steil, zu nah, um die ganze Figur erfassen zu können.

**CHANDELIERS (LittleBoy & FatMan)**

2004  
*LittleBoy & FatMan* sind zwei Kristalllüster, die die berühmten historischen Atombomben „Fat Man“ und „Little Boy“ zitieren. In Anlehnung an Kronleuchter im Empirestil des späten 18. Jahrhunderts verbinden *LittleBoy & FatMan* ein typisch bürgerliches Statussymbol vornehmer Wohndekoration mit der klassischen Form ultimativer Zerstörungswaffen.

**SCENIC REVIEW II (WTC)**

1997  
Die zwei Fotos wurden am späten Nachmittag des 27. Dezember 1997 jeweils von den Dächern der beiden ehemaligen Türme des World Trade Centers („Twin Towers“) aufgenommen. Der Blick ist über die Südbucht auf Staten Island, die Verrazzano-Brücke und weiter auf das Meer gerichtet – ein Doppelporträt der „Position“ des Betrachters entsteht. Die Fotografien sind mit maßgefertigten Aluminiumprofilen gerahmt, dem gleichen Material, aus dem die Fassaden der einstigen Zwillingstürme bestanden.

**NUIT AMÉRICAINÉ (Black Light)**

2012  
*Nuit Américaine* („Amerikanische Nacht“) ist der etablierte französische Begriff für das Filmen von Sequenzen im Freien bei Tageslicht unter Verwendung von Filmmaterial, das auf Kunstlicht abgestimmt ist. Wenn dieses unterbelichtet wird, sieht alles so aus, als ob es nachts stattfände. Im Englischen wird diese Technik „day for night“ genannt.

*Nuit Américaine* ist ausgeführt in der Handschrift des Künstlers und wurde in Schwarzlicht-Neon hergestellt.

**FLAG Fabric (USA)**  
Fotografie/Photography  
Lightjet Print, Diasec  
Eichenholzrahmen  
Oakwood Frame  
220 x 180 cm  
2015

appears either too low, too slanted, too steep, or too close to get the entire figure into the picture.

**CHANDELIERS (LittleBoy & FatMan)**

2004  
*LittleBoy & FatMan* are two crystal chandeliers that quote the historic nuclear bombs Fat Man and Little Boy. Referring to Empire style crystal chandeliers dating from the late 18th century, *LittleBoy & FatMan* translate the essential form of the typical bourgeois status symbol into home décor on a grand scale with the shapes of the classic weapons of mass destruction.

**SCENIC REVIEW II (WTC)**

1997  
Two photographs, each taken from a roof of the former World Trade Center (“The Twin Towers“) in the late afternoon of the 27th of December 1997. The view is across the south bay to Staten Island, Verrazzano Bridge, and further out onto the sea – creating a double portrait of the viewer’s position. The photographs are presented in custom made aluminum frames, the same material as the cladding of the Twin Towers.

**NUIT AMÉRICAINÉ (Black Light)**

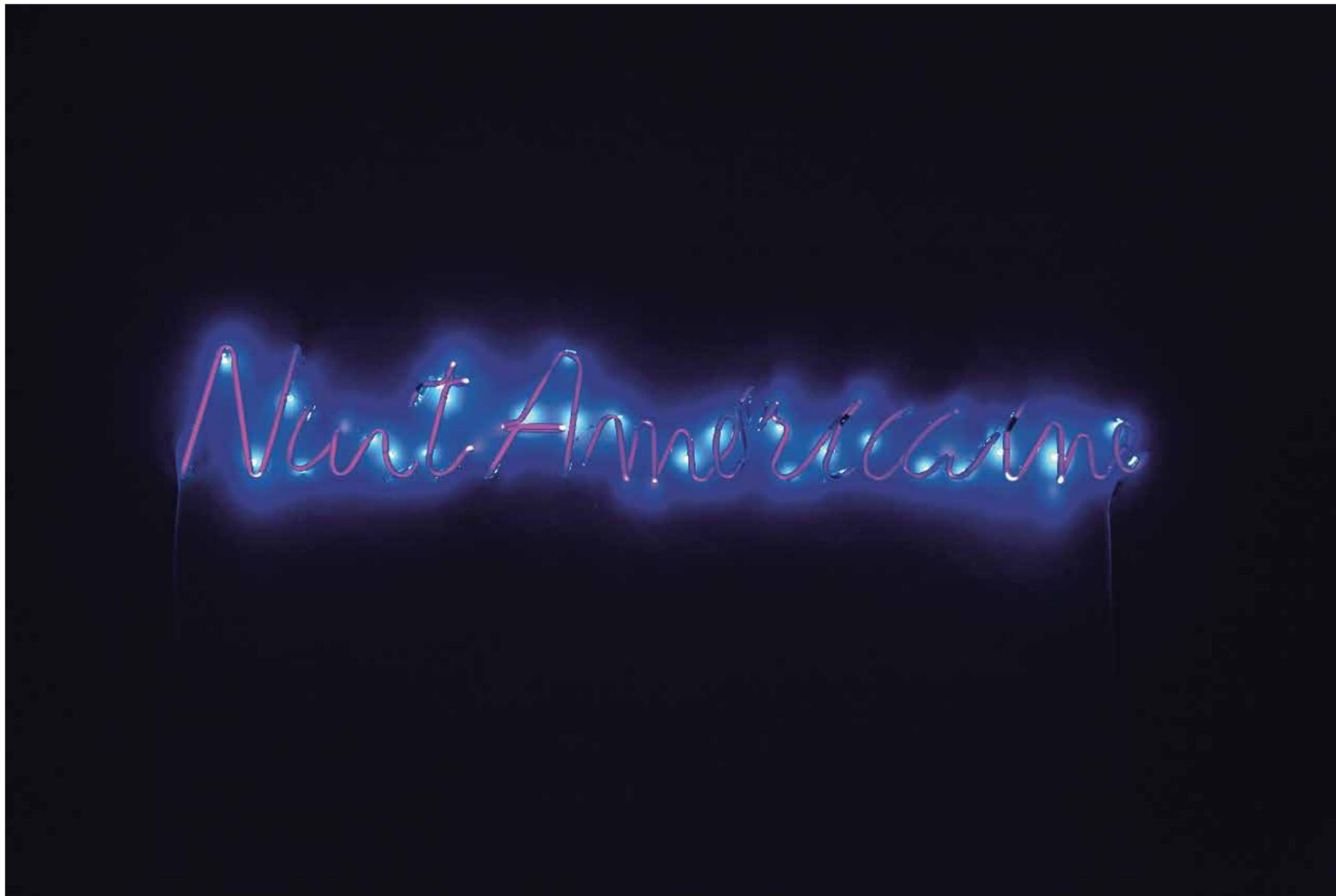
2012  
*Nuit Américaine (American Night)* is the established French term for the film-making process of filming sequences outdoors in daylight using film stock balanced for tungsten indoor lighting, and underexposing the material to appear as if the shots are taking place at night. *Nuit Américaine*, designed in the handwriting of the artist, is illuminated in neon black light.



**CHANDELIERS (LittleBoy & FatMan)**  
Lichtskulpturen  
Light sculptures  
Kristallglas, Lichtsystem,  
verchromter, polierter Edelstahl  
Crystal beads, lighting system,  
chrome plated, polished stainless steel  
*LittleBoy*: 100 x 26 cm  
*FatMan*: 100 x 48 cm  
2004

**SCENIC REVIEW II (WTC)**

Fotografie/Skulptur  
Photography/Sculpture  
Epson Traditional,  
Aluminium-Rahmen  
Aluminum Frames  
20 x 30 cm  
1997 / 2002



## Talkin' to me?

von  
by

**Yvonne  
Wahl**

*Flag (Fabric).* Das Bild zeigt eine Flagge, die der US-amerikanischen ähnelt. Gefunden wurde sie neben weiteren verschiedener Nationen auf einem Berliner Dachboden. Der Ort nahe dem Brandenburger Tor und die Auswahl der Staaten legen die Vermutung nahe, dass zum Ende des Zweiten Weltkriegs dem ent-

*Flag (Fabric).* The image shows a flag that appears similar to the that of the United States. It was found next to flags of various nations in an attic in Berlin. Due to the selection of nations and that they were found close to the Brandenburg Gate, brings one to the assumption that the flag of whoever won the Second World War in the end was intended be flown from the top of the building. The high resolution photo, in something of a heroic format, shows every gritty detail and reveals the apparently hurried handiwork that resulted in an awkward and clumsy appearance. Through the fascinating visual history, a lump forms in your throat as you

sprechenden Kriegsgewinner dessen Flagge vom Dach des Gebäudes präsentiert werden sollte. Das hoch aufgelöste Foto im heroischen Format zeigt schonungslos jedes Detail, lässt das offenbar in eiliger Handarbeit entstandene linkisch und unbeholfen aussehen. Die Faszination der visualisierten Geschichte bleibt einem als Kloß im Halse stecken, wenn man realisiert, dass für die Sterne auf dem Banner wahrscheinlich Judensterne der Nazis verwendet worden sind. Ob die verkehrte Anordnung der „Stars and Stripes“ auf eine Dekonstruktion des „Mythos Amerika“ anspielt, bleibt allerdings wie vieles spekulativ.

realize that the stars on the banner were likely Stars of David used by the Nazis. Whether the backwards orientation of the “Stars and Stripes” plays into the deconstruction of the “Mythos Amerika” (*the American myth*), remains like many things as pure speculation.

The artwork *Chandeliers* also contains themes of war. Swarovski designers were contracted to construct these

**NUIT AMÉRICAINÉ**  
Lichtskulptur  
Light sculpture  
Schwarzlicht-Neon  
Black Light Neon  
220 x 30 x 10 cm  
2012

Die Arbeit *Chandeliers* beinhaltet ebenfalls ein Kriegsthema. Mit der Fertigung dieser Kristalllüster in Form der ersten je eingesetzten nuklearen Waffen, der Hiroshima-/Nagasaki-Bomben „Little Boy“ und „Fat Man“, wurden Swarovski-Designer beauftragt. Meist beschäftigen sie sich mit Schmuckgestaltung, in diesem Falle nun mit der Illuminierung von Symbolen, die für Waffentechnik und Massenvernichtung stehen. Die entstandenen bourgeois Repräsentationsaccessoires könnte man nahe am Zynismus denken. Definitiv verbinden diese Objekte jedoch in scharfer Formulierung Macht und Sexappeal.

*Nuit Américaine (Black Light)* hinterfragt Entwicklung und Konkurrenz im Filmgenre. Welche Filmkultur und -industrie dominiert die Terminologie? Europa oder die USA? Eine Machtfrage.

Welche Motive und Bilder schaffen es in die Collective Memory/Collective Imagery?

Die Türme des World Trade Centers in jedem Fall. Ihre Abwesenheit in den Perspektiven von jeweils einem der Tower unterstreicht die nachhaltig symbolträchtige Wirkung nach 9/11. Die Arbeit *Scenic Review II (WTC)* entstand 1997 durch die physische Verbindung von Gebäude und Künstler mit dem Resultat des fotografisch fixierten Blicks – unter anderem auf die Freiheitsstatue.

Der „Leuchtturm am Hafen“ mit Blick Richtung Europa: Liberty, die Freiheit, gesellschaftlich, ökonomisch, ist das Thema US-amerikanischer Identität.

Die Statue verkörpert dies als ihr Symbol schlechthin. Der strahlende Kopf mit Krone und dem erhobenen, siegesgewissen Arm hält die Fackel mit dem Feuer, dessen Beherrschung als Urthema des Menschseins bezeichnet werden kann. Es macht unabhängig von den Zwängen der Nacht, die Nahrung besser verdaubar und eine unmenschliche Bewegungsgeschwindigkeit möglich, um nur einige der immanenten (Macht-) Faktoren zu nennen.

*Statue of Liberty (Fract'Al)* entzaubert diese leuchtende Macht. In der Nahperspektive werden Details deutlich, die Arbeitsspuren, die Falten, das Ungeglättete sichtbar.

Aufgewachsen in Westdeutschland als Kinder einer „brainwashed generation“, den Helgas, Hannen, Hänse und Helmut, an den Guidelines von *My Way* und Dankbarkeit für den Marshallplan war die US-amerikanische Kultur maßgebend für die eigene Entwicklung. Trotz scheinbarer Vertrautheit blieben Kleidung, Musik, Filme doch eigenwillig abstrakt. Die Jeans war nie eine Arbeitshose, die Musik in der fremden Sprache oft schwer zu verstehen, Westernfilme sah man als Märchen und nicht als historisch fundierte genuin US-amerikanische Geschichte. Trotzdem faszinierte diese jugendliche, scheinbar unbegrenzte Freiheit. Erst die Reflexionen der Spätwestern wie *The Wild Bunch* (Sam Packinpah, 1969) oder *The Missouri Breaks* (Arthur Penn, 1976) offenbarten die Zwanghaftigkeit dieses Freiheitsbegriffs. 1976 lässt Martin Scorsese

crystal chandeliers in the forms of the first ever nuclear bombs that were dropped on the cities of Hiroshima and Nagasaki – “Little Boy and Fat Man”. They mostly deal with jewelry design, in this case they illuminated the objects with the symbols of weapon technology and mass destruction. The resulting accessories representing bourgeois ideals come very close to being cynical. These objects definitely make a sharp formulation binding power and sex appeal.

*Nuit Américaine (Black Light)* questions film developing and competition within film genres. Which film industry and its associated culture will dominate the terminology? Europe or the USA? It is a question of power.

What images and motifs become part of the collective memory? Definitely the towers of the World Trade Center ... Their absence from the view of each individual tower underscores the sustained symbolic effect of 9/11. The artwork *Scenic Review II (WTC)* was made in 1997 through the physical binding of the building and the artist with the resulting fixed photographic perspectives – including a view upon the Statue of Liberty.

The “lighthouse in the harbor” looking towards Europe: liberty and freedom in a social and economic sense are themes coursing through American identity. As a symbol the statue absolutely embodies these values. The shining head with a crown and the triumphantly raised arm holding a torch lit with fire, mastery of which being a primal theme in human existence. It frees us of the constraints of the night, food cooked with it is easier to digest and it allows for inhuman speed to name but a few of the immanent power factors.

Growing up in West Germany as the children of a “brainwashed generation” – named Helga, Hanne, Hans, or Helmut – raised on the guidelines set in *My Way* and gratitude for the Marshall Plan, American pop culture was crucial to one’s own development. Even though it all seemed familiar the clothes, music, and films remained willfully abstract. The jeans were never workpants, the music in a foreign language was often hard to understand, the Westerns were like fairy tales instead of films influenced by the genuine history of the United States. Still, the apparent unlimited freedom fascinated these youths. The obsessiveness of this concept of freedom was revealed in the reflections of late Westerns like *The Wild Bunch* (Sam Packinpah, 1969) or *The Missouri Breaks* (Arthur Penn, 1976). Also in 1976, Martin Scorsese explored this topic in contemporary New York.

The “*Talkin’ to me?*” scene with Robert De Niro in front of a mirror is part of the collective imagery of film history. The pistols as tools of assertiveness vehemently underline

in *Taxi Driver* das Thema im zeitgenössischen New York spielen.

Die Szene *Talkin’ to me?* mit Robert De Niro vor dem Spiegel gehört zur Collective Imagery der Filmgeschichte. Die Pistole als Selbstbehauptungswerkzeug unterstreicht vehement die geforderte Existenzberechtigung eigener Ideen. Ein etwas extremes, aber doch typisch pubertäres Verhalten, das sich gegenüber Eltern, Verwandtschaft, Gesellschaft abgrenzen möchte.

Gleicht die Beziehung zwischen den USA und Europa womöglich dem System einer Familie? Eng verbunden bewundern wir einerseits ungebremsten Mut bis hin zur Wahnsinnigkeit, umgekehrt wird sich auf Europa als Wiege westlicher Kultur berufen. 2003 sprach dann der damalige US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld im Zusammenhang der von einigen europäischen Staaten verweigerten Teilnahme am Irakkrieg abschätzig über das „Alte Europa“.

Wer ist nun der Vater? Wer der große Bruder? Die Mutterstatue? – *Talkin’ to me?*

the demand of individual ideas having a right to exist. A rather extreme version of typical behavior during puberty, wishing to differentiate oneself from parents, relatives, and society at large.

Is the relationship between the United States and Europe similar to a family dynamic? Closely bound we wonder on the one side at the unbridled courage that borders on audacity, that on the other side heralds Europe as the cradle of western civilization. In 2003 the then U.S. Secretary of Defense Donald Rumsfeld, regarding some European countries that refused to take part in the invasion of Iraq, spoke disparagingly of the “Old Europe”.

So who is the father? Who is the big brother? The mother statue? – *Talkin’ to me?*

**STATUE OF LIBERTY**  
*(Fract'Al)*  
Fotografische Serie  
Epson Traditional  
Rahmen  
Frames  
Diverse Größen  
Variable sizes  
2020



# Podiums- diskussion mit den Künstler\*innen

## Panel Discussion with the Artists

19.12.  
7 p.m.

**Z**um Abschluss des Projekts *Re-imagining America* treffen die Künstler\*innen der Reihe mit eingeladenen Gästen im Rahmen einer Podiumsdiskussion zusammen. Im Gespräch miteinander und im Austausch mit dem Publikum soll unter anderem resümiert und erörtert werden, welche neuen Sichtweisen und Aspekte in der Auseinandersetzung mit dem Thema sowie in den künstlerischen Arbeiten der einzelnen Ausstellungsteile entstanden und/oder hervorgetreten sind. **Welche Gefühlslagen haben sich vor dem Hintergrund zeithistorischer und jüngster gesellschaftlicher Ereignisse und ihren Folgen ergeben? Welche Auswirkungen haben urbane, soziale und politische Umfelder auf künstlerische Werke überhaupt? Steht die Angreifbarkeit/Verletzlichkeit der eigenen Psyche und Persönlichkeit im Vordergrund oder gibt es Arbeits- bzw. Abschottungsroutinen, die vor zu starkem Einfluss durch äußere Gegebenheiten schützen? Wie sieht der Blick in die Zukunft aus?**

At the end of the *Re-imagining America* project the artists of the exhibition series will meet with guest speakers for a panel discussion. Speaking with one another and having exchanges with the audience with the intention of summing up the project as well as debating what new perspectives and aspects have emerged with the individual pieces of the exhibition and therein the more detailed examination of the overall subject. What emotional states were revealed before the background of recent world affairs and their impact on history? Overall, how do urban, social, and political spheres even affect artistic practices? Do the vulnerabilities of the personality and psyche stand in the foreground or are there practices and mental compartmentalization that protect one from the strong influence of outside forces? What does the future look like?

# It's All Happening Here

New York City & Berlin  
1951–2020

von  
by

## Helen Adkins

Die Kunstszene in den Metropolen New York und Berlin wandern. Dabei gibt es bemerkenswerte Parallelen – allerdings zeitlich versetzt. Diese sollen mit der folgenden Schilderung eher empirisch als wissenschaftlich nachgezeichnet werden.

New York war bereits in den 1930er-Jahren ein beliebter Ort für die Kunst und ein „Melting Pot“, nicht zuletzt für deutsche Künstler\*innen, die dank des eigenen Vermögens oder Bürgerschaften, in den USA Zuflucht fanden. Bei vielen muss der Anblick der Freiheitsstatue vom ankommenden transatlantischen Dampfer aus das Herz zum Pochen gebracht haben!

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich der New Yorker Kunsthandel in Midtown Manhattan an der Madison Avenue, Höhe 57th Street, nahe dem Museum of Modern Art. Hier zeigten und verkauften Leo Castelli, Sidney Janis oder Julien Levy (bis 1949), die enge Verbindungen nach Paris pflegten, Werke europäischer Künstler\*innen und Fotograf\*innen. Neben Surrealismus und DADA unterstützten diese umtriebigen Händler auch neue Tendenzen der zeitgenössischen US-amerikanischen Kunst.

### 9th Street Art Exhibition und Downtown

Im Frühsommer 1951 organisierten Künstler\*innen, vornehmlich aus Greenwich Village, eine Gruppenausstellung mit über 60 Positionen in einem leer stehenden Ladenlokal. Diese legendäre Schau mit dem Titel *9th Street Art Exhibition*, bei der jeder eine Arbeit zeigte, begründete den Ruf des abstrakten Expressionismus. Ab 1952 eröffneten mehrere von Künstler\*innen geführte kooperative Ausstellungsräume auf der 10th Street in Downtown, wo viele Kreative preisgünstige Ateliers hatten. Jedes Mitglied zahlte einen monatlichen Beitrag für die Betriebskosten;

The art scenes in the metropolises of New York and Berlin are on the move. They show remarkable parallels – albeit at different times. The following empirical account traces these developments.

Already in the 1930's, New York City was a popular place for art and a “melting pot” not least for German artists who, either on the strength of their own wealth or thanks to affidavits, found refuge from Fascism in the United States. How emigrants arriving in New York City on an ocean liner must have had a pounding heart at the sight of the Statue of Liberty!

After the Second World War, the New York art trade established itself in Midtown Manhattan around Madison Avenue and East 57th Street, near the Museum of Modern Art. It was here that Leo Castelli, Sidney Janis, and Julien Levy (until 1949), who maintained close ties to Paris, showed and sold works by European artists and photographers. In addition to Surrealism and Dada, these agile dealers supported new trends in contemporary American art.

### 9th Street Art Exhibition and Downtown

In early summer 1951, a group of artists, mainly from Greenwich Village, organized an exhibition with over 60 works in an empty shop. This legendary show entitled *9th Street Art Exhibition*, in which each participant was represented with one piece, coined the reputation of Abstract Expressionism. From 1952, a number of artist-run cooperative exhibition spaces opened on 10th Street in Downtown, an area already known for its affordable studio spaces. Each member of the cooperative paid a

generell ging es eher um eine Plattform für Künstler\*innen als um Verkauf. Hier entwickelte sich die junge US-amerikanische Kunst weiter – mit Installationen, Lesungen, Jazz-Gigs sowie ab Ende der 1950er-Jahre mit den ersten Performances und Happenings.

#### SoHo

In den 1960er-Jahren zog es die Künstler\*innen nach SoHo (South Houston Industrial District): Dort standen nach der Deindustrialisierung riesige Lager- und Produktionsflächen leer, die für wenig Geld in Wohn- und Atelierlofts umgewandelt wurden und gemeinnützige Co-op-Galerien beherbergten. Letztere überlebten vor allem durch das personelle und finanzielle Engagement der Beteiligten sowie durch deren Stipendien. 1965 wurde die National Endowment for the Arts (NEA) mit dem Ziel gegründet, die aufblühende kulturelle Landschaft in den USA zu fördern und für jeden zugänglich zu machen. Künstler\*innen in New York City erhielten die Möglichkeit, Unterstützung zu beantragen – etwa bei dem 1960 von Nelson Rockefeller ins Leben gerufenen und 1971 finanziell aufgestockten New York State Council on the Arts (NYSCA). Diese Förderprogramme unterstützten insbesondere Künstlerinnen, New Genres, Performance und Videokunst. Insgesamt wurde die Verbreitung „warenfreier“ Kunst zum Zeichen für Marktunabhängigkeit. Die Lofts erwiesen sich als offene, flexible Orte, die durch Interventionen wie jene von Gordon Matta-Clark selbst zum Kunstwerk (erklärt) wurden. Er stemmte etwa den Fußboden des 112 Green Street auf, um das Fundament freizulegen. Nicht selten stellten die Künstler\*innen ihre weitläufigen Ateliers auch für Aufführungen befreundeter Komponist\*innen und Tänzer\*innen zur Verfügung.

Diese lebendigen Auseinandersetzungen schufen die Basis für die ersten kommerziellen Galerien in SoHo. Die geräumigen und rauen Lofts waren für die Präsentation großer abstrakter Werke viel besser geeignet als glatt eingerichtete Midtown-Galerien. Das neue Konzept führte die Sammler nun zum Entstehungsort der Kunst statt umgekehrt. 1970 zählte man in SoHo weniger als zehn kommerzielle Galerien, Ende des Jahrzehnts waren es hundert. Unter ihren Geschäftspartnern fanden sich Privatsammler\*innen, Museen, Stiftungen und Unternehmen; benachbarte Künstler\*innen sowie Neugierige waren ebenso willkommen.

SoHo hatte sich somit zu dem Ort der aktuell relevanten Kunstszene gemauert. Zusammen mit aner kennenden Presseberichten wirkte sich der Publikumsandrang bei Eröffnungen und Veranstaltungen positiv auf öffentliche Förderungen aus. Die Kunstszene in SoHo war eine Art kostenloses kulturelles Freilichtmuseum für alle. Auch die vielen internationalen Besucher\*innen schätzten das Flair und nahmen gerne das wachsende Angebot von Speiselokalen, Designer- und Modegeschäften an. 1977 errechnete man, dass 50% der touristischen Einnahmen im Staat New York über die Künste generiert wurden.

monthly contribution towards overhead costs. It was more about providing a platform for artists than about sales. Here, young American art continued to flourish – with installations, readings, jazz gigs, and, from the late 1950's, the first performances and happenings.

#### SoHo

In the 1960's, the New York City art world turned towards SoHo (South Houston Industrial District). Following deindustrialization, huge abandoned storage and production complexes stood derelict and were converted for small money into living and studio spaces or to accommodate non-profit coop galleries. The latter survived owing to the engagement and financial commitment of those involved and on the strength of grant programs. 1965 saw the founding of the National Endowment for the Arts (NEA) with the aim of promoting the young cultural landscape in the USA and making it accessible to everyone. New York City artists had the additional opportunity of applying for support from the New York State Council on the Arts (NYSCA), which had been founded in 1960 by Nelson Rockefeller and received a substantial budget increase in 1971. These programs specifically encouraged women artists, new genres, performance, and video art. Overall, the dissemination of non-commercial art demonstrated independence from the art market. The lofts proved to be open, flexible spaces, and were themselves turned into works of art through interventions such as by Gordon Matta-Clark when he broke through the floor of 112 Green Street to expose the building's foundations. The generous dimensions also enabled artists to invite fellow composers and dancers to perform there before the public.

This lively scene attracted the first commercial galleries to SoHo. Spacious and rough lofts were much better suited for the presentation of large abstract works than exclusive midtown galleries. The new concept took collectors to the place where art was created rather than the other way around. In 1970, SoHo counted fewer than ten commercial galleries; by the end of the decade the number had risen to one hundred. Business partners were comprised of private collectors, museums, foundations, and corporate companies; neighboring artists and passers-by were equally welcome.

SoHo had thus become the relevant location for contemporary art. Favorable press coverage of openings and events and large crowds of visitors had a positive effect on public funding allocations. The SoHo art scene had turned into a kind of complimentary open-air cultural museum for everyone. International art lovers were enthralled by SoHo's flair and eagerly patronized a growing choice of restaurants, designer stores, and fashion shops. In 1977, it was estimated that 50% of New York State's tourism revenue was generated

Dies hatte zur Folge, dass der Immobilienmarkt ab 1980 regelrecht boomte und die Gentrifizierung unvermeidlich einsetzte. Die Kunstgemeinschaft wurde nun Opfer ihres eigenen Erfolgs.

#### East Village

Parallel und als Reaktion auf SoHo entwickelte sich Anfang der 1980er-Jahre im East Village eine alternative Subkultur und Punkszene – die Gegend hatte niedrige Mieten und einen schlechten Ruf. Die vier Avenues des Alphabet-City-Viertels trugen bezeichnende Beinamen, je östlicher, desto gefährlicher: A – Adventure, B – Beware, C – Crazy und D – Dead. Neben der starken Clubszene fanden Street Art und inhaltlich radikalere Kunst ein Schaufenster. Jean-Michel Basquiat, Nan Goldin und Keith Haring starteten hier ihre Karrieren.

Eine der ersten kommerziellen Galerien in der Gegend war die FUN Gallery, die eine wahre Flut von Nachfolgern auslöste. Dann traf die Aids-Epidemie die Gegend sehr hart und das East Village entwickelte sich in der konservativen Reagan-Ära zum Sprachrohr der sozial Unterdrückten. Zugleich wurde die Subkultur gesellschaftsfähig und „Entdeckungen“ mutierten zu Mainstream-Künstler\*innen. Auch hier stiegen die Mieten und ganze Straßenzüge wurden neu bebaut.

#### Chelsea und Meatpacking District

Vor allem die Galerien zogen weiter nach Chelsea, was sich schnell zu einem exklusiven Quartier entwickelte. Neben Berliner Currywurst ist in Chelsea Kunst in gleich zwei Dependancen von Larry Gagosian zu haben. Man findet dort allerdings seit 2001 auch Printed Matter, einen 1976 von Sol LeWitt, Lucy R. Lippard und anderen gegründeten gemeinnützigen Laden für Künstlerbücher und Kunstpublikationen. Südlich von Chelsea, im sogenannten Meatpacking District, siedelte sich 2015 das Whitney Museum of American Art in einem spektakulären Bau von Renzo Piano an.

Heute können sich nur noch wirtschaftlich starke Galerien die horrenden Mieten in Manhattan leisten – der Umsatz muss stimmen. Künstler\*innen und Projekträume können da nicht mithalten und zogen weiter nach Brooklyn, in die Bezirke Williamsburg und Bushwick.

\*\*\*

#### Berlin 1989

Am 9. November 1989 fiel die Berliner Mauer. Das Ereignis kam für „alle“, ob West- oder Ostberliner, unerwartet; niemand hätte bis dahin ernsthaft daran geglaubt. Über Nacht wurde das 40 Jahre lang mitten im Todesstreifen stehende Brandenburger Tor als Zeichen einer friedlichen Revolution und Symbol der Wiedervereinigung Deutschlands weltberühmt. Es herrschte Aufbruchsstimmung! In den ersten Jahren eroberte die Kunstwelt den Leerstand in zentral gelegenen Ostbezirken der Stadt. Besonders eindrucksvolle Projekte waren *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990*, *Zeit der Tiere (a space without art)* und *Berlin 37 Räume*. Insbesondere der Besuch der

through the arts. Around 1980, when the real estate market boomed, gentrification inevitably set in. SoHo's art community had become victim of its own success.

#### East Village

In the early 1980's, parallel and in response to SoHo, an alternative subculture and punk scene developed in the East Village – a district with low rents and a bad reputation. The four avenues of the Alphabet City neighborhood had distinctive bynames, the further east, the more dangerous: A for Adventure, B for Beware, C for Crazy, and D for Dead. Next to its lively club scene, the East Village showcased street art and also other politically more radical art forms. It is here that Jean-Michel Basquiat, Nan Goldin, and Keith Haring started their careers.

One of the very first commercial galleries to operate in the neighborhood was the FUN Gallery – a stream of others followed. The East Village was then hard hit by the AIDS epidemic and became the voice of the socially oppressed during Ronald Reagan's conservative era. At the same time, subculture evolved to be socially acceptable, even desirable, and „discoveries“ mutated into mainstream artists. Then, here too, rents increased and entire streets were lined with new development projects.

#### Chelsea and Meatpacking District

The galleries in particular moved on to Chelsea, contributing to a rapid transformation of the area. In Chelsea, you may consume a legendary Berliner Currywurst [curry sausage] and can in turn browse high-end art at one of the Gagosian branches. However, Printed Matter, a non-profit store for artist books and art publications founded in 1976 by Sol LeWitt, Lucy R. Lippard, and others also moved here in 2001. In 2015, the Whitney Museum of American Art found a new home in a spectacular new building by Renzo Piano located in the so-called Meatpacking District south of Chelsea.

Today, only galleries with a robust financial background can afford the horrendous retail rents in Manhattan – business has to flourish. Artists and project spaces don't have a chance to keep pace and have moved out to the Williamsburg and Bushwick districts of Brooklyn.

\*\*\*

#### Berlin 1989

The Berlin Wall fell on November 9, 1989. This event came unexpectedly for East and West Berliners alike; no one had ever seriously believed it would happen. The Brandenburg Gate, which had stood in the death strip for 40 years, reached overnight fame as an emblem of peaceful revolution and a symbol of Germany's reunification. The mood was one of total euphoria. To start with, any vacant space in the central districts of the former East German capital became home to the art world. Here,

letztgenannten Eröffnung an einem Sonntag in vereinzelt leer stehenden Räumen des ehemaligen jüdischen Viertels um die Auguststraße gleich einer Art Pilgerreise des Westens in die marode Mitte Berlins. Ich erinnere mich an das mulmige Gefühl, einen penetranten Voyeurismus zu betreiben. Beim Gang über einen Hinterhof oder eine knarrende Treppe erhaschte man einen schnellen Blick durch ein Fenster: „So hausen sie also.“ Dieses Projekt besiegelte die Zukunft des Viertels, das etwa zwölf Jahre lang das Zentrum der Berliner Kunstszene war.

#### Berlin-Mitte

Künstler\*innen, Galerien, Institutionen und Projekträume bezogen die Gegend um die Auguststraße. Besetzungen rundeten die Sache ab – und die Wohnungsbaugesellschaft Mitte (WBM) ermöglichte das Unmögliche. Viele Häuser waren Restitutionsobjekte, das heißt, die Erben der ehemaligen jüdischen Eigentümer\*innen mussten für eine Rückübertragung ermittelt werden – und das konnte dauern, viele Jahre. Die WBM bemühte sich um Übergangsnutzungen und hat damit eine großflächige Besetzung der Gebäude verhindert. Ich selbst führte zwischen 1996 und 2002 eine große Loftgalerie für junge Kunst im Haus Schwarzenberg. Die Mieten waren günstig, denn die Gebäude mitunter seit Jahrzehnten ungenutzt; Wasser und Stromleitungen mussten erneuert werden; es gab keine Sanitäreinrichtungen, das Mobiliar sammelten wir aus abgewickelten DDR-Institutionen. Zusammen mit einer engagierten Mitarbeiterin haben wir seinerzeit das Museum Blindenwerkstatt Otto Weidt angestoßen und den Kontakt zum Anne Frank Zentrum hergestellt, das meine Räume später übernommen hat. Einmal im Monat gab es Galerie- und Rundgänge, an denen „tout Berlin“ teilnahm; international wurde enthusiastisch berichtet: SoHo in Berlin! Alle lebten von Idealismus und Synergien. New York schaute auf Berlin, wir waren der neue Hotspot der Kunst. Aber auch hier zogen Investoren nach. Zuerst mussten die Künstler\*innen weichen, dann die Projekträume und schließlich die meisten Galerien. Dafür ist das Viertel jetzt „très chic“.

#### Der Berliner Flickenteppich

Eine vergleichbare Konzentration aller Akteure der Kunst hat es in Berlin danach nicht mehr gegeben. Die vorausgesagte Bevölkerungsexplosion ließ auf sich warten, also bezog die Kunst den verstreuten Leerstand. Kurzfristiges qualitatives Kunsthopping war in der Heidestraße hinter dem Hamburger Bahnhof möglich, doch dieses Eldorado kleiner und großer Adressen fiel als bald den Baugruben zum Opfer. Nach einem intensiven Intermezzo im vorderen Kreuzberg, östlich des Checkpoint Charlie, wurde die Potsdamer Straße in Schöneberg interessant. Dort hat sich heute eine gemischte Kunstszene etabliert, zunehmend Stiftungen und solide Galerien. Projekträume findet man verstärkt im Wedding. Dieser seit Langem anhaltende Geheimtipp bündelt Energie und hegt eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Rest Berlins. Doch auch hier steigen

the following memorable exhibition projects must be cited: *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990 [The Finitude of Freedom Berlin 1990]*, *Zeit der Tiere (a space without art) [Time of Animals]*, and *Berlin 37 Räume [Berlin 37 Rooms]*. The Sunday afternoon opening of the last-mentioned event was a pilgrimage of the West to the dilapidated city center. The show took place in empty spaces in the former Jewish quarter around Auguststraße in Berlin-Mitte. I will remember the uncomfortable voyeuristic feeling of going through back-yards or climbing up creaky stairs and throwing a quick glance through a window: “So this is how they live.” This project sealed the next twelve years of Mitte, catapulting it to the epicenter of Berlin’s art scene.

#### Berlin-Mitte

Artists, galleries, institutions, and project spaces literally took over the area. A few notorious squats added a genuine alternative touch – and the Wohnungsbaugesellschaft Mitte [WBM – building society owned by the Federal State of Berlin] made the impossible possible. Many tenement houses were subject to restitution, meaning that the heirs of the former Jewish owners had to be identified for a return of their property which had been illegally appropriated under the Third Reich – a process which could take years. The WBM was supportive of agreements for a temporary use of premises, thus successfully preventing large scale squats. Between 1996 and 2002, I myself ran a spacious loft-gallery for emerging artists in Haus Schwarzenberg. The buildings had been unoccupied for decades and rents were low. Waterpipes and power lines had to be renewed, there were no sanitary facilities. Furnishings were salvaged from liquidated GDR institutions. Together with a committed assistant, we initiated the Otto Weidt Blind Workshop Museum and established contact with the Anne Frank Center that later took over my space. Once a month there were gallery opening nights to which “tout Berlin” came. The international press was enthralled: SoHo in Berlin! We were idealists and the synergy gave us strength. New York revered Berlin as the new art hub. But here again, investors were fast to follow suit. First the artists gave way, then the project spaces, and finally most of the galleries. And now the neighborhood is “très chic”.

#### The Berlin Patchwork

Never since has there been such a topographical density of visual arts in Berlin. The predicted population explosion having been slow in taking off, most central areas of town still had plenty of vacant space available for interim usage through the arts. Quality art-hopping became possible on Heidestraße behind the Hamburger Bahnhof, but this El Dorado for both great and small addresses soon fell victim to massive building sites. After an intense interlude east of Checkpoint Charlie in Kreuzberg, the focus moved to Potsdamer Straße in Schöneberg. Today, a mixed art

die Mieten. Die Künstler\*innen wohnen und arbeiten jetzt zwischen Weißensee, Lichtenberg und Schöneweide – immer weiter raus zur Stadtgrenze, in ehemaligen großen Gewerbeanlagen. Nun werden diese zu Spekulationsobjekten.

Jeder Bezirk begeht eigene Wege, etwa mit teils gut ausgestatteten kommunalen Galerien. Auch im eher bürgerlichen Charlottenburg hat sich eine lebendige Kunstszene entfaltet. Alteingesessene Galerien profitieren von dieser Dynamik und es weht allgemein ein frischer Wind. Daneben hat sich der früher sozial problematische Bezirk Neukölln zu einem – geförderten – Kunst-knotenpunkt entwickelt. Beim seit 1999 jährlich stattfindenden Festival *48 Stunden Neukölln* zur Unterstützung eines basisdemokratischen Kulturverständnisses übernimmt die Kunst, von high bis low, das Parkett.

#### Betongold

Es hat den Anschein, dass sich seit 2008, wohl ausgelöst durch den Finanzcrash, vor allem ausländische Investoren für das Berliner „Betongold“ interessierten. Im Vergleich zu anderen internationalen Großstädten waren die Immobilienpreise in der deutschen Hauptstadt sehr moderat. Viele Investoren, die mit Luxussanierung schnelles Geld machen wollten, hatten jedoch nicht mit dem hierzu-lande strengen Mieterschutz gerechnet. Doch gibt es viele Wege, ein friedliches Mieterleben zu verübeln. Der Mietspiegel sowie der 2019 eingeführte Mietendeckel sollen der Wucherentwicklung entgegenwirken. Gewerbliche Mieten hingegen – und das gilt für die meisten Künstler\*innenateliers – können beliebig erhöht werden. Insgesamt sinkt die Anzahl der zuziehenden Künstler\*innen, nicht zuletzt weil es so schwer geworden ist, bezahlbaren Wohn- und Arbeitsraum zu finden.

Das einmalige Atelierprogramm des Berufsverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) stellt subventionierte Studios zur Verfügung, aktuell für einen Zeitraum von maximal acht Jahren. Angesichts der geschätzten 10.000 praktizierenden bildenden Künstler\*innen in Berlin ist die Zahl der angebotenen Ateliers mit über 900 zwar hoch, steht jedoch in keinem Verhältnis zum Bedarf.

2012 bildete sich die Koalition der Freien Szene als Reaktion auf die „eklatante Fehlentwicklung im Berliner Kulturhaushalt“. Zusammen mit dem BBK ist seitdem viel erreicht worden. Seit 2015 fließt immerhin ein Teil der Erlöse aus der neu eingeführten „City Tax“ in die Kultur, auch in die Förderung von Künstler\*innen und Initiativen. Während Berlin bis etwa 2015 international als Paradies für die Künste galt, verliert die Stadt diesen Ruf langsam, denn die guten Produktionsbedingungen schwinden Stück für Stück und die Verkaufsmöglichkeiten für nicht investitionswürdige Kunst sind gering. Hinzu kommt: Berlin hat nach 20 schwierigen Jahren seine größte Kunstmesse verloren und keines der hiesigen Museen verfügt über einen Ankaufsetat.

scene with an increasing number of foundations and established galleries has settled in the area. In contrast, project spaces are more often located in Wedding. This energy cluster is a long-standing insider tip and still maintains a certain independence from the rest of Berlin. But rents are rising here too. Now artists live and work between Weißensee, Lichtenberg, and Schöneweide – pushed further and further out of the center, they are finding refuge in former industrial complexes. And now, these too are mutating into speculation objects.

Each district administration is committed in its own way, i.e. with well-equipped communal galleries. A lively art scene has also developed in the more middle-class Charlottenburg.

Long-established galleries benefit from these dynamics and, generally speaking, a fresh wind is blowing. On the other side of former West Berlin, the socially problematic district of Neukölln has turned into a publicly sponsored art hub. At the *48 Stunden Neukölln* festival [*48 Hours Neukölln*], held annually since 1999 in support of a grassroots democratic understanding of culture, high and low art takes over the floor.

#### Concrete Gold

Since 2008, doubtless triggered by the financial crash, particularly foreign investors have been interested in Berlin’s “concrete gold” as a solid and reliable security. Compared to other major international cities, property prices in the German capital were still quite moderate and many buyers were lured by prospects of fast money through the trick of considerable rent increase for luxury refurbishment. But they had not bargained with the strict tenant protection laws in this country. In order to counteract real estate extortion and in addition to the regular rent index, a rent cap was introduced to Berlin in 2019. There are nevertheless many ways of ruining the home-sweet-home feeling of a peaceful tenant. Commercial leases, on the other hand – and they apply to most artist studios – can be increased at will. Overall it can be said that the number of artists moving to Berlin is now declining, principally because it has become so difficult to find affordable living and working space.

Currently, the unique studio program of the BBK [Professional Association of Visual Artists] provides subsidized working spaces for a maximum period of eight years. In view of the estimated 10,000 practicing visual artists in Berlin, 900 available studios may sound a lot, but the number is still totally disproportionate to the demand.

In 2012, the Koalition der Freien Szene [Coalition of the Independent Scene] was formed in reaction to the “blatantly undesirable development in the cultural budget”. Since then and together with the BBK, much has been achieved. Starting in 2015, a share of the proceeds from the newly introduced “city tax” has benefited culture, including the support of

Die bewegte Geschichte Berlins hat in dieser Stadt vieles erhalten, was in anderen europäischen Metropolen schon längst verschwunden ist. Doch die letzten Freiräume fallen langsam, aber sicher weg. Die Künstler\*innen leben größtenteils in prekären Verhältnissen. Es genügt nicht, zu produzieren, sie brauchen Möglichkeiten, ihre Kunst zu zeigen und zu verkaufen. Wenn dies nicht über den regulären Kunstmarkt möglich ist, gilt es, in Zeiten von erzwungener Selbstvermarktung eine Nische zu finden. Dazu braucht es Glück und Förderung. Nur ein kleiner Prozentsatz aller Künstler\*innen kann von der Kunst leben. Dank organisiertem Nachdruck ist die Unterstützung in Berlin eher gewachsen als geschrumpft. Aber auch hier entspricht das Angebot nicht der Nachfrage. Es ist eine Herkulesaufgabe, der breit gefächerten Berliner Kunstszene das Überleben zu ermöglichen.

Dennoch ist noch immer Erstaunliches möglich. Mitten in der City, direkt am Alexanderplatz, steht das ehemalige „Haus der Statistik“, ein DDR-Bürogebäude, Ende der 1960er-Jahre erbaut. Das riesige Gelände soll als „innerstädtische Hoffnungszone“ zeigen, wie ein solches Ensemble sozial verträglich und in Zusammenarbeit mit Kulturschaffenden entwickelt und genutzt werden kann. Im etwas weiter südlich liegenden Gebäudekomplex der Alten Münze ist Ähnliches mit Fokus auf Jazz und improvisierte Musik geplant. Beide vom Berliner Senat geleiteten Vorhaben wurden durch Initiativen sowie durch die Koalition der Freien Szene angeschoben. Der Laborcharakter der Projekte könnte zukunftsfruchtig sein.

Kunst und Kultur sind für unsere Lebensqualität essenziell und brauchen auf allen Ebenen Lebensraum. Idealismus schließt Geldverdienen nicht aus. Im Gegenteil: Künstlerische Produktion muss nachhaltig mit der Möglichkeit des wirtschaftlichen Überlebens einhergehen! Doch der Grat ist schmal – wird sie (zu) erfolgreich, zieht sie Kapital an und zerstört sich selbst. So scheint der Förderweg die einzige Überlebensmöglichkeit für nicht kommerzielle Kunst zu sein. – Die Zeiten bleiben ungewiss: Corona-bedingt, ohne Touristen keine „City Tax“, weniger Förderung ...

\*\*\*

Die nomadische Kunst sucht Städte im Aufbruch, die Inspiration und Freiraum bieten. Und sie braucht ein gewisses Maß an politischer Stabilität. Wohin wird die Karawane ziehen?

artists and initiatives. Up until around 2015 Berlin was internationally considered to be a paradise for the arts, but the city is now slowly failing its reputation. This is principally due to the gradual loss of attractive production conditions combined with low sales opportunities for anything else but high-end art speculation. Other stumbling stones are the disappearance of Berlin's largest art fair after 20 difficult years and the practically non-existent purchase budgets of museums.

\*\*\*

Berlin's eventful history has preserved much in this city that has long vanished from other European metropolises. But even here, last zones of freedom for a buoyant creative community are slowly but surely threatened. Most artists live in precarious conditions. It is not enough for them to be able to produce, they also need to show and sell their art. If this is not possible through the regular art market, then, in times of imposed self-marketing, it is up to each individual to find a custom solution. This requires both luck and funding. Only a small percentage can make a good living from their practice. Thanks to organized pressure, support for the arts in Berlin has increased rather than shrunk. But here again the offer does not correspond to the demand. Keeping Berlin's wide-ranging art scene alive is a Herculean task.

And yet, amazing things are still possible. Right in the center of town directly on Alexanderplatz, stands the former Haus der Statistik [House of Statistics], a GDR office block built in the late 1960's. This significant pilot project stands for a "city-center hope zone" intending to demonstrate the potentials of socially responsible real estate development in cooperation with a local cultural agenda. A little further south, in the building complex of the Alte Münze [Old Mint], a similar project focused on jazz and improvised music is underway. Both projects, now managed by the Berlin Senate, were instigated as initiatives and partnerships with the Coalition of the Independent Scene. Their laboratory character could be a viable model for the future.

Art and culture are essential for the quality of our lives and urgently need their habitats to be preserved. Idealism does not exclude making money. On the contrary: artistic production must be sustainably accompanied by the prospect of economic survival! However, the dividing line is thin – if art becomes (too) successful, it attracts capital and is self-destructive. Thus, the public funding route seems to be the only way for non-commercial art to survive. Times remain uncertain: Corona-related, no tourists, no "city tax", and therefore less funding ...

\*\*\*

Cities on the move and in the benefit of a comparative political stability offer the best inspiration and freedom to a perpetually nomadic art world. Where will the art caravan be heading next?

# Spor Klübü

**Spor Klübü wurde aus einem solidarischen Grundgedanken und Antrieb heraus gegründet, eine unabhängige Plattform für Künstler\*innen zu sein, die es ihnen ermöglicht, ihre Arbeiten und Projekte auf direktem und unbürokratischem Weg einem interessierten Publikum zu präsentieren; Ziel war es, einen Ort zu schaffen, der offen ist für Prozesse, an dem Experimente willkommen sind und gesellschaftspolitische Diskurse geführt werden.**

2003 eröffnete Matthias Mayer den Projektraum Spor Klübü im Soldiner Kiez in Berlin-Wedding. Seitdem realisierte er dort bereits über 100 Ausstellungen. Einige Beispiele: In Kooperation mit dem Pariser Künstler\*innenverein „Jeune Création“ organisierte er 2004

das Kunstfestival *À plus* mit 29 Künstler\*innen aus Paris, die in zehn Projekträumen der Kolonie Wedding ausstellten; Spor Klübü beteiligte sich gemeinsam mit weiteren Projekträumen der Kolonie zweimal am *Berliner Kunstsalon*, der 2004 zum ersten Mal die Berliner

**Spor Klübü was founded out of a fundamental idea and drive towards solidarity to be an independent platform for artists, that allows them to present their artworks and projects to an interested public in a direct and unbureaucratic way. The goal was to create a space which is open to artistic process, where experiments are welcome, and where socio-political conversations can happen.**

Matthias Mayer opened the project space Spor Klübü in the *Soldiner* neighborhood in the Berlin district of Wedding in 2003. Over 100 exhibitions have taken place there since. Some examples: In 2004, in cooperation with the Paris artist collective *Jeune Création*, he organized the art festival *À plus* where 29 artists from Paris were exhibited in ten project spaces of *Kolonie Wedding*; Spor Klübü took part with other project spaces twice in the *Berliner Kunstsalon*, that in 2004 brought the Berlin alternative art scene together for the first time – for the first *Berliner Kunstsalon* Spor Klübü cooperated with the project spaces *Mainstream*, *Ateljé Paetau*, *Preproduction*

Off-Szene zusammenführte: Beim 1. *Berliner Kunstsalon* kooperierte Spor Klübü mit den Projekträumen Mainstream, Ateljé Paetau, Preproduction Space und Gallery Forward; beim 2. *Berliner Kunstsalon* 2005 zeigte Spor Klübü in Kooperation mit Mainstream und dem Künstlerhaus Schloss Balmoral aus Bad Ems eine gemeinsam kuratierte Ausstellung. Matthias Mayer war Gründungsmitglied des Kolonie Wedding e.V. und hat den Aufbau und die Entwicklung des Vereins als aktives Mitglied intensiv begleitet. Internationale Austauschprojekte der Kolonie führten ihn unter anderem nach Tschechien, Finnland, Polen, Belgien, in die Türkei und nach Frankreich. Spor Klübü erhielt zweimal den Berliner Preis „Auszeichnung künstlerischer Projekträume und -initiativen“, vergeben von der Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten (2014) und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa (2019).

Neben Einzel- und Gruppenausstellungen im Spor Klübü

hat Matthias Mayer darüber hinaus in Kooperation mit Kurator\*innen und Institutionen weitere größere Gruppenausstellungen an externen Orten realisiert und mit Ausstellungsformaten experimentiert. Das Ausstellungsprojekt *Ruine* (2011): In der Weddinger Ruine „Die Wiesenburg“, einem ehemaligen Obdachlosenasyll, erbaut Ende des 19. Jahrhunderts und im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt, organisierte und kuratierte er gemeinsam mit dem Künstler Hervé Humbert eine Gruppenausstellung, die in dem zerstörten und dachlosen Gebäude mitten im Winter stattfand. Ein weiteres Projekt *Let the Rhythm Hit 'Em* (2011) initiierte und realisierte er in Kooperation mit dem Kunstraum Kreuzberg/Bethanien und WestGermany – Büro für postpostmoderne Kommunikation. Eingeladen waren 35 Berliner und internationale Künstler\*innen zur Interaktion von Musik und bildender Kunst.

2017 kooperierte er mit der Künstlerin und Kuratorin Becky Howland sowie ehemaligen

Space and Gallery Forward, for the second one in 2005 Spor Klübü presented, in cooperation with *Mainstream*, a co-curated exhibition at the *Künstlerhaus Schloss Balmoral* aus Bad Ems. Matthias Mayer is a founding member of the Kolonie Wedding non-profit association and closely supported the development of the organization as an active member. He led international delegations of the artist colony to many other countries, including the Czech Republic, Finland, Poland, Belgium, Turkey, and France. Spor Klübü received the Berlin prize for “Excellence of Art Project Spaces and Initiatives” twice – awarded in 2014 by the Senate Chancellery for Cultural Affairs, and by the Senate Office for Culture and Europe in 2019.

Alongside solo and group exhibitions at Spor Klübü, Matthias Mayer also cooperated with other curators and institutions to realize larger group exhibitions in external spaces with the goal of experimenting with diverse exhibition formats. The group exhibition project *Ruine* (Ruins) in 2011 in the abandoned ruins of “Die Wiesenburg”, a former homeless shelter built at the end of the 19th century and heavily damaged in World War II, was organized and curated by him and the artist Hervé Humbert, where artworks were exhibited in the destroyed building without a roof, in the middle of winter. He initiated and executed another large project in 2011, *Let the Rhythm Hit 'Em*, in cooperation with the *Kunstraum Kreuzberg/Bethanien* and *WestGermany – Büro für postpostmoderne Kommunikation*. 35 international and Berlin artists were invited and the project focused on the interaction between music and visual art.

Mitgliedern der New Yorker Künstler\*innengruppe „Colab“ und brachte eine Dokumentation der 1980 veranstalteten und legendär gewordenen Ausstellung *The Real Estate Show* zum Thema Immobilienspekulation als Ausstellung in seinen Projektraum nach Berlin. Diese markierte den Auftakt für die geförderte Ausstellungsserie *Changes on the fly* mit thematischem Bezug auf die Berliner Immobiliensituation und Gentrifizierungsproblematik. Innerhalb der Reihe realisierte er sechs Ausstellungen, darunter eine Erweiterung des ursprünglichen Konzepts von *The Real Estate Show* auf Berlin mit dem Titel *The Real Estate Show Extended/Berlin* mit 63 Künstler\*innen im Ausstellungsraum c/o Kunstpunkt Berlin.

Ausgehend von der prekären Lage von Künstler\*innen und Projektraumbetreiber\*innen durch die Entwicklungen auf dem Berliner Immobilienmarkt und die dadurch immer schwieriger werdende Ausgangsposition für Kunstpro-

duktion und -präsentation in der Stadt, entstand 2018 das Format der *TRANSIT-series*, das Kunst und Diskurs im Laderaum eines Ford Transits an verschiedenen, insbesondere peripheren Orten der Stadt realisierte.

Spor Klübü ist aktives Mitglied des Netzwerks freier Berliner Projekträume und -initiativen e.V. Dort engagiert sich Matthias Mayer unter anderem für die politische Arbeit zur Verbesserung der Förderstrukturen, für die Sicherung der Räume und ihren Erhalt sowie für neue kollektive Veranstaltungsformen mittels unterschiedlicher Kooperationen zur Verstärkung der Sichtbarkeit von Projekträumen und -initiativen und ihrer Arbeit.

In 2017 he cooperated with the artist and curator Becky Howland, as well as former members of the New York artist group *Colab*, and brought to his project space in Berlin documentation and an art exhibition related to the *The Real Estate Show* – an event from 1980 about New York real estate speculation that has since come to be regarded as legendary. This marked the beginning of the publicly funded exhibition series *Changes on the Fly*, that thematically references the currently very problematic gentrification and real estate situation in Berlin. The series was made up of six exhibitions, among them an expansion of the original concept of *The Real Estate Show* into Berlin, 63 artists participated in the exhibition space *c/o Kunstpunkt* with the title *The Real Estate Show Extended/Berlin*.

Originating with the continuously precarious situation for artists and those running art project spaces, due to developments in the Berlin real estate market making it ever more difficult to begin producing and presenting art, *The TRANSIT Series* was realized in 2018 in the cargo space of a Ford Transit delivery van at various points around the city, particularly on the periphery.

Spor Klübü is an active member of the *Network of Independent Berlin Project Spaces and Initiatives e.V.* Matthias Mayer is heavily engaged there in activism for, among other things, the improvement of public funding options, looking to secure and preserve art spaces, as well as new collective event formats that increase the visibility of the efforts of project spaces and initiatives through diverse forms of cooperation.

Impressum  
Colophon

Herausgeber  
Editor  
Matthias Mayer  
*Spor Klübü*  
Freienwalder Str. 31  
13359 Berlin (Spor Klübü)  
Bastianstr. 6  
13357 Berlin (Privat/Private)  
moju@momagic.de

Idee, Realisierung  
Idea, implementation  
Matthias Mayer  
in Kooperation mit den  
involvierten Künstler\*innen  
in cooperation with the  
artists involved

Autoren  
Authors  
Helen Adkins, Michelle Alperin,  
Elisabeth Bronfen, Khan of Finland,  
Philipp Lachenmann, Matthias Mayer,  
Kirsten Palz, Susa Templin,  
Yvonne Wahl, Hans Hs Winkler

Übersetzungen Englisch  
Translations English  
Helen Adkins (Helen Adkins)  
Jason Merrill Benedict (Philipp  
Lachenmann, Matthias Mayer,  
Podiumsdiskussion, Spor Klübü,  
Susa Templin, Yvonne Wahl,  
Hans Hs Winkler)

Übersetzungen Deutsch  
Translations German  
Daniela Janser (Elisabeth Bronfen)  
Claudia di Luzio (Michelle Alperin)

Lektorat/Korrektur Deutsch  
Copy-editing/proofreading German  
Katrín Günther (Helen Adkins,  
Michelle Alperin, Khan of Finland,  
Philipp Lachenmann, Matthias Mayer,  
Kirsten Palz, Podiumsdiskussion,  
Spor Klübü, Susa Templin,  
Yvonne Wahl, Hans Hs Winkler)

Lektorat/Korrektur Englisch  
Copy-editing/proofreading English  
Jason Merrill Benedict (Helen Adkins,  
Michelle Alperin, Khan of Finland,  
Kirsten Palz); Dawn Michelle d'Atri  
(Elisabeth Bronfen)

Fotos  
Photos  
Michelle Alperin, Bela Borsodi, Ralf  
Henning, Khan of Finland, Philipp  
Lachenmann, Bjørn Melhus, Kirsten  
Palz, Susa Templin, Hans Hs Winkler

Buchgestaltung  
Design  
Laucke Siebein  
www.studio-laucke-siebein.com

Druck  
Printing  
PinguinDruck GmbH, Berlin

Printed in Germany

Alle Inhalte sind urheberrechtlich  
geschützt.  
All contents are protected  
by copyright.

© 2020  
Matthias Mayer, die Autor\*innen  
und die Künstler\*innen  
Matthias Mayer, the authors  
and the artists

Auflage  
Edition  
1.000 Exemplare/Copies

Vielen Dank  
Many thanks  
an alle Beteiligten und Unterstüt-  
zer\*innen bei der Realisierung der  
Projektreihe *Re-imagining America*  
sowie der begleitenden Publikation  
to all participants and supporters  
for the realization of the project  
series *Re-imagining America* and  
the accompanying publication.

Gefördert von  
Funded by

Senatsverwaltung  
für Kultur und Europa



SPOR KLÜBÜ

**Spor Klübü**  
**Freienwalder**  
**Str. 31**  
**13359 Berlin**

