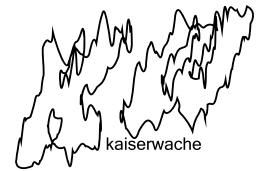


Sanna Helena Berger

Skulptur Projekte

July 13 - Aug. 18, 2024



Zwischen öffentlicher und nicht-öffentlicher Kunst liegt ein Abgrund von Erfahrungen, die auf der einen Seite den Irrglauben anfechten, dass Kunst eine inhärent fachmännische Auseinandersetzung ist, und auf der anderen Seite diesen bekräftigen und demonstrieren, dass ein Vorwissen notwendig ist, um die Haltung einer sachkundigen Person einnehmen zu können.

Ein öffentlicher Raum suggeriert einen Ort für eine Gemeinschaft, ein *House of Commons*, während die private Domäne ein Wert ist, der sich durch Grade der Ausgrenzung etabliert. Und obwohl es verlockend ist, dichotomische Verweise auf *Zugänglichkeit* oder *Unzugänglichkeit* herzustellen, findet man gewöhnlich einen Weg in beide Arten von Räumen, wenn nicht mit roher Gewalt, dann mit ein wenig Finesse. Diese Räumlichkeiten, in denen wir stehen, waren einst die privatesten aller Stätten; Toiletten (*restrooms*), die der Öffentlichkeit 1906 verfügbar gemacht wurden und Jahrzehnte später erneut zu reservierten *Räumen für Ruhe** für *Tête-à-Têtes* wurden, als notgedrungene Drogenkonsumenten hier Zuflucht fanden, und weiter privatisiert, als *en masse* zu *à deux* und die KW zum Cruising-Spot wurde. Und nun vielleicht wieder einer der privatesten Räume –ein Kunstraum– der seinen ursprünglichen Schützertitel “Kaiserwache” beibehalten hat, als eine Ode an seine kontinuierliche, doch zeitlich aufgehobene Existenz; eine Legende.

Ein Namenswechsel würde diesen Räumen ihre Bedeutung nehmen und die sozialen Beziehungen verbergen, die in sie investiert wurden. Und die Modernisierung, welche das, was als *passé* angesehen wird, vorsätzlich passiert, wird als Gegenmittel gegen das Altmodische verstanden, ist jedoch nur eine weitere Facette unserer allgemeinen Tendenz, nach dem *Dernier Cri* zu rufen.

Es gibt eine direkte Korrelation zwischen dem Wert eines Raumes und dem angenommenen Wert, der jedem in diesem Raum platzierten Gegenstand zugewiesen wird. Und in diesen Räumen befinden sich Objekte mit Geschichten und architektonischen Bewegungen, die bestrebt sind, ihr Auftreten zu bewahren.

Vor kurzem wurde mir eine bewusst vernachlässigte Gelegenheit erkennbar: Obwohl ich keine Aufträge für öffentliche Kunstwerke oder Skulpturen erhalte (oder nach solchen Ausschau halte), generiert meine Praxis eine fortlaufende Reihe von *Skulptur Projekten**. Aber die Erkenntnis, dass ich die letzten zwei Jahrzehnte damit verbracht habe, Werke undokumentiert auf der Straße zu entsorgen (*discard*), weckt in mir die gleichen gemischten Gefühle wie damals, als ich mein langes, bis unterhalb meines Hintern gewachsenes, Ophelia-artiges Haar waghalsig in einem Stück abgeschnitten habe. Beide sind Gesten des Entledigens (*discarding*). Beide resultieren in einer neuen Form. Aber die Wahrheit ist, dass, wenn ich einen weiteren künstlerischen Akt aus der Dokumentation machen würde, ich einfach bei einer Art verwässertem Abbild des Akts selbst, anstatt die Wirkung der verwerfenden Geste (*potency of discarding*) zu bewahren. Ich würde mir eine *kaka på kaka* backen, was sich wörtlich aus dem Schwedischen zu „ein Kuchen auf einem weiteren Kuchen“ übersetzen lässt und gleichbedeutend mit “zu viel des Guten” ist, nicht zu verwechseln mit der *Crème de la Crème*, dies könnte jedoch verloren gehen –ähnlich wie wir Dekadenz fälschlicherweise mit Opulenz gleichsetzen– in der heutigen Fehlübersetzung, die sich gezwungen fühlt alles auf einen Produktionswert hin optimieren zu müssen; Her mit den Beweisbildern oder es ist niemals geschehen.

Innerhalb dieser Räumlichkeiten reflektieren die Spiegel die epochalen Rahmenbedingungen der sich im Wandel begriffenen Öffentlichkeit, –*der öffentliche-cum-private-cum-pseudo-öffentliche Raum*– und erzeugen einen Bildraum, der den Raum selbst einrahmt, anstatt ein zusätzliches Motiv hinzuzufügen. Schließlich ist ein Kunstwerk nicht nur sein Inhalt, sondern auch die Grenzen seines Milieus. Diese fluktuierende Qualität der Öffentlichkeit nach Vereinbarung spiegelt den aktuellen Status des *Post-öffentlichen Raums** wider, in dem ich ein einzelnes “*Post-öffentliche[s] Objekt*” platziere.

Durch die Aufhebung des Sozialen - wobei eine Parkbank ein Sitz für Sonnenhungrige, eine Ruhepause für müde Beine und erschöpfte Hintern darstellt, zu der unsere Körper einst eine physische Erfahrung in Beziehung zu ihr artikulierten - wird ein alternativer Zustand erzeugt, der die Entkörperlichung der Skulptur hervorruft; eine enteignete Hülle, ein bloßes Untergestell, das der Zweckmäßigkeit entledigt wurde und nur noch seine formalen Aspekte widerspiegelt. Aber obwohl das *Readymade* [...] eine *Cremetorte der Kunstgeschichte geworden [ist]**, kann das Material des Lebensalltags eine Möglichkeit bieten, Mutationen der Banalitäten zu verstehen. Es kann seine verborgenen sozialen Werte zeigen; Stilleben können immer noch leben. Und es ist mir nicht entgangen, dass meine Praxis einen *Kunst-Zyklus**, bestehend aus den Arbeitsschritten, des Findens, Zeigens und Entsorgens (*discarding*) erzeugt.

Der erste Abschnitt der Spiegel wirft den Raum in Form eines Bildes zurück auf sich selbst, ein *Bild-im-Bild**, der zweite Abschnitt der Spiegel bringt eine Verschmelzung von Objekt und Raum hervor. Indem das Stadtmöbel, das was einst ein öffentliches Gebrauchsgut war, in Räume verlegt wird, die einst öffentlich genutzt wurden, entsteht eine Präsenz der Abwesenheit, bei der der entfernte Gebrauchswert des Gegenstands zu einem materiellen *Geist** der öffentlichen *Gestalt** wird.

* Verwendung des deutschen Begriffs im Originaltext, gegebenenfalls der deutschen Grammatik angepasst

Soll ich sie „Berger“ oder „Sanna“ nennen? Einerseits fühle ich mich nicht wirklich dazu berechtigt, sie „Sanna“ zu nennen, da ich sie nur unzureichend oder möglicherweise gar nicht kenne. Andererseits befürchte ich, dass die Anrede „Berger“ lediglich den fortwährenden Versuch unterstützt, Künstler*innen – und damit auch ihr Werk – als etwas Kaltes, Entferntes und Unberührbares darzustellen. Die verschiedenen Kunstschaffenden, die ich hinsichtlich dieser überkommenen Konvention zu Rate gezogen habe, haben unterschiedliche Erklärungen angeboten. Einig sind sie sich darin, dass es sich dabei zumindest teilweise um einen Versuch der Objektivierung handelt. Denn ein Objekt kann nicht widersprechen und bleibt (meist) bewegungslos, sodass es sich (intellektuell) erfassen lässt – der feuchte Traum jedes*r bequemen Kurator*in. Doch es kann nicht sein, dass ich mit einem Objekt spreche, weil sie mir entgegnet und dabei anfängt, ihre Worte in diesem Text anzusiedeln. Eindeutig höre ich im Hintergrund nicht „Berger“, sondern „Sanna“ sprechen, die Knoten in das Gewebe meines Schreibens bindet, Fragen aufwirft und kunsthistorische Bezüge einbringt. Daher setzen wir dieses Gespräch mit „Sanna“ fort. Dennoch seien Sie daran erinnert, dass, wo „Sanna“ ist, „Berger“ nie weit entfernt sein kann; die Künstlerin und ihr Abbild (*imago*).

Diese Verflechtung von Stimmen verdeutlicht einen wichtigen Aspekt, den wir beim Schreiben von Ausstellungstexten berücksichtigen sollten: die Präsenz der Leserschaft. Ich weiß nicht, wie es Ihnen geht, aber wenn ich schreibe, höre ich die Stimme meines beabsichtigten Publikums. In dieser Hinsicht funktioniert ein Ausstellungstext wie ein Brief, der sich an jemanden richtet. Viele meiner Texte waren direkt an die Künstler*innen gerichtet. Sie variieren in Stil und Betonung und können sich sogar in ihren Aussagen widersprechen. Das macht einen Text persönlich – nicht die Heuchelei selbst, sondern die überlegte und bemessene Herangehensweise, da jede*r Künstler*in und sein/ihr jeweiliges Werk einen individuellen Umgang erfordern. Schreiben beinhaltet somit immer den zusätzlichen Aufwand des persönlichen Entgegenkommens; in gewisser Weise schreiben wir stets gemeinsam mit unserer Leserschaft. Dies wirft die Frage auf, liebe Leserschaft: Wie kann ich Ihnen entgegenkommen? Oder anders gesagt: Wer sind Sie? Wer liest diesen Brief außer Sanna? Wer sind diese „Betrachtenden“, die in der Kunstliteratur unentwegt beschworen werden? Während Sie sich mit diesem Text auseinandersetzen, offenbaren Sie Ihre eigene Position. Für den Moment werde ich Sie jedoch vorläufig als Teil dessen einordnen, was Sanna die *Pseudo-Öffentlichkeit* nennt. Das Konzept der Pseudo-Öffentlichkeit oder Post-Öffentlichkeit scheint mehr mit der Beschaffenheit ihres Publikums als mit einem spezifischen physischen Raum verbunden zu sein. Erst das Publikum schafft eine bestimmte Art von Raum. In diesem Sinne kann etwas, das als öffentlicher Raum auftritt, in Wirklichkeit eher wie ein Klubhaus erscheinen. Ein Text stellt ebenfalls eine Art Raum dar, der auf diese Weise verstanden werden kann. Wenn ich Sie, die Pseudo-Öffentlichkeit, anspreche, treten wir in einen Verhandlungsraum ein, einen Marktplatz der Werte, auf dem Bedeutung und Wert kontinuierlich neu verhandelt werden. Manchmal benötigen wir keine gemeinsame Sprache, da ein gemeinsames Ziel oder eine Perspektive ihre eigene Kommunikationsweise schaffen kann. Doch manchmal fühlt es sich an, als spräche man gegen einen Felsen, um sein Angebot verständlich zu machen. Wert: Ich biete Ihnen etwas an; Sie können erwidern oder sich auf sanfteres Terrain begeben. So läuft es gewöhnlich. Ich möchte Sie darauf hinweisen, dass dieser Text ein rauer Abschnitt sein wird, insbesondere wenn sich meine Annahmen über Sie als zutreffend erweisen.

Bei meiner Recherche über Berger war ich überrascht zu erfahren, dass die Mehrheit ihrer Ausstellungstexte von Sanna verfasst wurde. Soweit ich weiß, ist es selten, dass Künstler*innen ihre eigenen Ausstellungstexte schreiben.

Es war einmal, im Jahr 1975, in einem stillen, bezaubernden Dörfchen namens Münster, da kam ein eigentümlicher Besucher namens George Rickey auf Einladung der örtlichen Kunstkommission. Er brachte ein seltsames Dingsbums mit: drei Metallquadrate, die auf einem Stab montiert waren und sich in der Luft wie ein Windrad drehten. So etwas hatten die Dorfbewohner noch nie zuvor gesehen—eine moderne Skulptur, abstrakt und scheinbar unbegreiflich.

Im Herzen des verwunschenen Örtchens, wo die Kunstkommission als edle Hüter der geschätzten ästhetischen Tradition der Figuration verehrt wurde, traf man eine weitreichende Entscheidung. Ohne Wissen der Dorfbewohner berief die Kommission den berühmten Rickey, einen Hexer der modernen Kunst aus den geschäftigen Städten jenseits der Mauern des Dorfes. „Münster kann genauso strahlen wie diese großen Städte!“ verkündeten sie mit hoffnungsvollen Herzen. „Wir müssen Rickey herbeirufen!“ schrien sie in der Runde.

Doch als Rickeys ungewöhnliches Werk enthüllt wurde, waren die Dorfbewohner fassungslos. Die avantgardistische Natur der Skulptur ließ sie ratlos und unruhig zurück. Sie fragten sich, ob solch etwas in ihrem geliebten öffentlichen Park seinen Platz finden könnte. Briefe überschwemmten die lokale Presse, wo die Bewohner leidenschaftlich über den künstlerischen Wert der Skulptur diskutierten. Die Stimmung in der Stadt wurde hitzig, und bald begannen die Bürger, getrieben von ihrer Verwirrung und Unzufriedenheit, eine Vielzahl von Gegenvorschlägen anzubieten. Trotz der Unmutsbekundung war Rickeys Schöpfung dazu bestimmt, ihren festen Platz im Dorf zu finden.

Da trat der Direktor des ehemaligen Kunstmuseums Nordrhein-Westfalen auf den Plan, ein Mann von großem visionären Weitblick und morbide

mor. Er sah den Widerstand der Dorfbewohner nicht als Hindernis, sondern als Chance, ihnen die hohe Kunst näherzubringen. „Wenn sie die Kunst nicht zu schätzen wissen,“ erklärte er, „dann lassen wir sie darin versinken! Geben wir ihnen doppelt und dreifach von dem, was sie ablehnen!“ Mit einer Schar von Künstlern schmiedete er einen grandiosen Plan: ein Kunstfestival, wie es keins zuvor gegeben hatte, das alle zehn Jahre stattfinden sollte und Münster in ein lebendiges, atmendes Ausstellungsgelände verwandeln sollte.

So wurden die *Skulptur Projekte* geboren, ein Festival zur Präsentation monumentaler Skulpturen im öffentlichen Raum Münsters. Zur ersten Ausstellung 1977 trug der phantasievolle Künstler Claes Oldenburg ein treffend betitelttes Werk bei: *Giant Pool Balls*. Diese riesigen Kugeln, zugleich langweilig und verspielt, wurden am ruhigen Ufer des Aasees platziert. Doch die unzufriedenen Bewohner, die immer noch mit der modernen Kunstinvasion unzufrieden waren, nahmen die Dinge selbst in die Hand. Mit vereinten Kräften rollten sie die riesigen Bälle in den See und erzeugten einen Platscher, der im ganzen Dorf zu hören war.

Unerschütterlich installierte die Kunstkommission, mit

Ihre Texte sind von dieser kuriosen Stimme mit einem idiosynkratischen Akzent und eigentümlicher Manier durchzogen, die sich durch das ganze Kunstjargon ziehen, in der sich die Künstler-Autorin verankert hat. Ein kräftiger Cocktail aus Ironie, Selbstbewusstsein und Reflexion verleiht ihrem Schreiben eine einzigartige Lebendigkeit. Zugegeben, es ist herausfordernd für mich, mich nicht von ihren sprachlichen Wirbelstürmen mitreißen zu lassen, die zum Nachahmen anregen, während ich hier selbst schreibe. Das ist teilweise, was ich meine, wenn ich sage, dass Sanna im Hintergrund spricht – ihre Stimme sucht meine tippenden Finger heim. Ihre Texte sind nicht nur Ergänzungen zum physischen Werk, das präsentiert wird, sondern ein wesentlicher Bestandteil davon. Ich lade Sie ein, Ihre Texte selbst aufzusuchen, um sich selbst ein Bild zu schaffen von diesem Verhältnis und die Nuancen ihrer Diktion vollständig zu erfassen, die meine Beschreibung möglicherweise nicht ganz einfangen kann.

Wenn ich ihren verschlungenen Sätzen auf der Seite folge, gespickt durch hyphenisierten Wortneuschöpfungen, scheint sie sich dem Fluss ihrer subjektiven Haltung hinzugeben, erzählt Anekdoten, kombiniert Ausdrücke und Phrasen aus dem Deutschen und Französischen zu einer eigenen poetischen Sprache und erkundet so die ungetesteten Gewässer dessen, was Kunstjargon möglicherweise sein könnte, abgesehen von einem Prüfstein für den Eingeweihtenkreis. Andererseits richtet sich ihr Schreiben eindeutig an diesen Kreis, selbst wenn es aus Notwendigkeit geschieht. Wer sonst, außer Kuratoren und Kunstschaffenden, die von den immer gleichen Kunstpraktiken gelangweilt sind, würde die Zeit finden, sich über etwas so Nischenhaftes zu wundern, das umfassendes Insiderwissen voraussetzt?

Es ist wichtig, die allgegenwärtigen Vorwürfe des Elitismus und Obskurantismus, die oft an die zeitgenössische Kunst gerichtet werden, nicht einfach abzutun. Diese Vorwürfe haben ihren Grund. Sie rühren teilweise daher, dass Kunst naturgemäß über ihre eigenen Grenzen hinausgeht und immer Teil eines größeren Kontextes ist. Dieser Kontext, unsere Welt, wird von Kapital und seiner hochgradig asymmetrischen Verteilung bestimmt. Da sich die Kunst als Schoßhund der Elite etabliert hat, spiegelt der Zugang zur zeitgenössischen Kunst – insbesondere in Bezug auf Eigentum und die damit verbundenen Privilegien – diese ökonomische Disparität wider. Ein weiterer Faktor, der zu diesen Zugangshürden beiträgt, ist etwas, auf das Sannas Schreiben ebenfalls anspielt: Kunst-Intellectualismus und die selbstreferentielle Natur von Kunst fördern Abgeschlossenheit und Distanzierung. Der hochspezialisierte Diskurs dient als Deckmantel für die Reichen, die ungestört weiter agieren können. Dies ist die mächtige Allianz zwischen fachlichem Kunstdiskurs und wohlhabenden Interessengruppen! Trotz aller Bemühungen, ein breiteres Publikum einzubeziehen, bleibt die zeitgenössische Kunst generell im Bereich einer kleinen Elite. Da die Kunstwelt innerhalb einer engen und strengen Wirtschaft operiert, in der verschiedene Formen von Wert – sei es ästhetisch, repräsentativ, finanziell, politisch oder sozial – an Exklusion und Exklusivität gebunden sind, wenn nicht direkt durch sie erzeugt werden, würde ich sagen, dass die pseudo-öffentliche Natur der Kunst, die eher privat als öffentlich erscheint, kein Mangel ist, sondern ihr Merkmal. Kunst – ihr Erscheinungsbild, ihre Anliegen und die Art, wie wir mit ihr interagieren – muss eine pseudo-öffentliche Angelegenheit sein, weil ihre Identität und ihr Wert auf kontrolliertem Zugang beruhen. In der Logik der Knappheit formt sich ein Gefühl von Privileg und Prestige um Kunstobjekte und -erfahrungen, welches wiederum die Dynamik des Marktes und das kulturelle Kapital antreibt.

Damit dieses System fortbesteht, muss die zeitgenössische Kunst für die breite Öffentlichkeit schleierhaft bleiben. Die Regeln des Spiels bleiben ihnen verborgen, was die Kunst zum Insider-Domain macht. Wie Baudrillard treffend anmerkt, „*ist die Kunst (nicht nur aus finanzieller Sicht des Kunstmarktes, sondern auch im Management ästhetischer Werte) in den allgemeinen Prozess der Insider-Geschäfte verwickelt.*“¹ Die Unterscheidung zwischen Insider und Outsider wird zum konstitutiven Akt der zeitgenössischen Kunst. Ästhetische Urteile, d.h. guter Geschmack, werden durch selbstlegitimierende Verfahren reguliert, die für die breite Masse undurchsichtig bleiben. Diese Verfahren beinhalten ein komplexes Zusammenspiel von kritischem Beifall, akademischer Anerkennung, Marktvalidierung und institutioneller Anerkennung. Im Wesentlichen schaffen sie eine Rückkopplungsschleife, in der Künstler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen und Sammler*innen (Kunstschaffende) die Positionen und Beiträge der jeweils anderen validieren und dadurch ihren kollektiven Status und ihre

Einflussnahme innerhalb der Kunstwelt sichern und bestärken. Aber wessen Überlebensstrategie ist das – die der Kunst oder die des Kapitals?

Tatsächlich fällt auch die öffentliche Kunstförderung, die angeblich ein demokratisches Unterfangen ist, diesen Dynamiken zum Opfer. Förderstellen, Zahnräder in der Kunstmaschine, beeinflusst von Trends und Reputation, die innerhalb dieses undurchsichtigen Systems etabliert sind, verteilen oft Mittel an diejenigen, die bereits innerhalb unserer inzestuösen Kunstwelt anerkannt sind. Folglich wird der Zyklus der Exklusivität aufrechterhalten, wobei öffentliche Mittel die Hierarchien verstärken, die sie eigentlich demokratisieren sollen. Es lässt sich nicht leugnen – die Kaiserwache spielt in dieses System hinein, und auch dieser Text ist mitschuldig. Aber wie, liebe Leserschaft, können wir uns aus dieser Gefangenschaft der gedämpften Echo-Kammer des Kunstbetriebs befreien?

Wenn das, was wir in *Skulptur Projekte* erleben, durch dieses System bedingt ist, wird die Verantwortung der pseudo-willigen Teilnehmer in Frage gestellt – insbesondere die Kritiker, die den Zustand der Dinge ansprechen, die Kunst und/oder Diskurs aus der misslichen Lage machen. Wenn Kritik ein integraler Bestandteil der eigenen Arbeit wird, wird sie mit dem System verknüpft und auf das System angewiesen, das sie kritisiert. In diesem Kontext wird die Stabilität der eigenen Position innerhalb der Kunstwelt von der Beharrlichkeit der angesprochenen Probleme abhängig. Die Maschine läuft weiter, genährt von dem fortlaufenden Zyklus der Kritik und des Widerstands, der ihre Mängel sowohl offenbart als auch aufrechterhält. Bedeutet jede Auseinandersetzung mit Kunst, wie kritisch und widerständig sie auch sein mag, nicht ein gewisses Maß an Komplizenschaft mit dem bestehenden System? Dies könnte den zentralen inneren Konflikt in der heutigen Kunst zusammenfassen. Es hebt auch das zugrunde liegende Dilemma im Herzen dieses Textes hervor.

Sanna würde in jedem Fall zustimmen, dass Kunst ein schmutziges Geschäft ist. Aber wiederum hält dies das Opfer nicht davon ab, zum Täter zu werden. In diesem verstrickten System wird es jedoch sinnlos, in diesen Schubladen zu denken. Sie und ich sind gleichzeitig Opfer und Komplizen; im pseudo-öffentlichen oder post-öffentlichen Geltungsbereich sind wir Post-Opfer und Post-Täter. Dennoch muss Sanna das Spiel spielen, bewaffnet mit Kritik, Skepsis und Selbstreflexion. Es fühlt sich an wie eine Sackgasse (*impasse*). Aber was bleibt einem übrig, als weiterzumachen, obwohl die Dinge nun mal so sind, wie sie sind? Das Handtuch werfen scheint sowieso nicht die angemessene Antwort zu sein. Es handelt sich um eine komplizierte Situation, die keine einfachen ethischen Stellungnahmen hervorbringt. Daher kann Sannas Arbeit nicht als abschließende Lösung oder eindeutige Antwort auf die Situation betrachtet werden. Auf dem Marktplatz handelt sie nämlich nicht mit Geld. Richtig, Sanna?

Es scheint mir, dass Sanna bewusst im Schmutz der Kunst wühlt, nur um sich sofort wieder zu reinigen und ihr schmutziges Laster aus der Distanz zu betrachten – und das alles in einem Zug. Sie begutachtet ihre Kleidung, die sowohl dreckig als auch sauber ist. Im Schlamm vor ihr sieht sie nicht nur ihr Spiegelbild, sondern den Spiegel selbst. Das Geheimnis dieses Spiels liegt darin, dass es keine perfekten Spiegel gibt. Man befindet sich immer in einem Spiegelkabinett, in dem die Verzerrungen der eigenen Reflexion als Werkzeuge dienen, um den eigenen Schmutz zu verbergen. Wenn ich mich mit ihrem Werk beschäftige, habe ich unweigerlich das Gefühl, selbst in diesen Schmutz gezogen zu werden. Liebe Leserschaft, es ist jetzt an der Zeit, einen genauen Blick in den Spiegel zu werfen. Vielleicht haben Sie einen Ausweg aus diesem Dilemma oder einen besseren analytischen Rahmen, der die einzelnen Komponenten in eine vielversprechendere Konstellation bringt. Falls dem so ist, bitte kontaktieren Sie mich.

Sannas Werk ist so „konzeptuell“, wie es nur geht. Das gesamte Rahmenwerk, all die Höhen und Tiefen des Kunstapparats, dienen als Materialien für ihre Arbeit. Da diese Art von Materialität über bloße Materie oder Präsenz hinausgeht, kann sie nicht einfach wie jedes andere Objekt analysiert werden. Die Werke sind mobil, in dem

leiser
Ent-

schlossenheit,
die riesigen Bälle
wieder
und ließ die
anfängliche
Wut der Öffentlichkeit wie
Wellen am Ufer
vorüberziehen.

Sie wussten, dass
die Zeit selbst die
härtesten Herzen
erweichen konnte.
Und tatsächlich, als
die Tage zu Wochen
wurden und die Wochen
zu Monaten, gewöhnten
sich die Stadtbewohner an
den guten Geschmack, der
ihnen von oben verordnet
worden war.

Die riesigen Billardkugeln,
einst ein Symbol ihres Widerstands,
wurden zu einem kuriosen Wahrzeichen,
einem Gesprächsthema und schließlich zu
einem geschätzten Teil ihrer Landschaft.
Jedes Jahrzehnt, mit der Einführung
immer neuer Kunstwerke,
verwandelte sich Münster in eine sich
ständig erweiternde Freiluftgalerie.

Und wenn sie nicht gestorben sind, dann
leben die Dorfbewohner von Münster noch
heute glücklich und zufrieden, umgeben
von Skulpturen, die sie weder gewählt noch
vollständig verstanden hatten, aber dennoch
finanzieren mussten. Sie mochten die Kunst
akzeptiert haben, doch ob sie jemals den guten
Geschmack wirklich anerkannten—oder sich
einfach damit abgefunden hatten—bleibt eine Frage,
so abstrakt wie Rickey's wirbelnde Quadrate.

Über Kaiserwache:

Kaiserwache bietet eine Plattform für zukunftsweisende Künstler*innen sich mit einem einzigartigen Raum auseinanderzusetzen. Die unter Freiburger*innen als „Kaiserwache“ bekannte Bedürfnisanstalt war aufgrund ihrer zentralen Lage in der Stadt und Unmittelbarkeit zu den Uferwiesen der Dreisam eine stark frequentierte Stätte. Mit der endgültigen Außerbetriebnahme der öffentlichen Toiletten stellt sich die Frage, wie eine alternative Nutzung des denkmalgeschützten Gebäudes aussehen könnte, welche möglicherweise sogar von diesen Bedingungen profitieren könnte. Eine Frage, die angesichts des akuten Raummangels in Freiburg trotz vieler leerstehender Gebäude an Brisanz gewinnt. Vor diesem Hintergrund präsentiert sich das KW als Projekt-raum, der sich mit seiner eigenen Zeitlichkeit auseinandersetzt und über die Zwischennutzung hinaus Alternativen aufzeigen möchte. Darüber hinaus wirkt die Vergangenheit des Raumes als Katalysator, der einen Diskurs über eine Vielzahl von Fragen rund um die Institution der öffentlichen Toilette ermöglicht.

Kuratiert von Christina Sperling, Lena Reckord und Ilja Zaharov.

Diese Ausstellung wird durch die Förderung des Staatlichen Kulturrat Schwedens, des Kulturamts Freiburg und des Regierungspräsidiums Freiburg ermöglicht.

Über die Künstlerin:

Berger ist eine in Schweden geborene Künstlerin, die in Berlin arbeitet. Sie hat zuvor ausgestellt bei Centralbanken (Oslo, 2024); Rinde am Rhein (Düsseldorf, 2024); PHILIPPZOLLINGER (Zürich, 2024); Cittipunkt (Berlin, 2024); Shahin Zarinbal (Berlin, 2023); Den Frie (Kopenhagen, 2023); Bærum Kunsthall (Oslo, 2023); Galerija Miroslav Kraljevic (Zagreb, 2023); Waf Galerie (Wien, 2023); Skånes Konstförening (Malmö, 2023); Kunsthalle Bremerhaven (2022); Spazio ORR (Brescia, 2022); Kunstverein Kärnten (Österreich, 2021), Cell Project Space (London, 2020) und mehr. Zu den Herausgebern von Bergers Texten zählen der Verlag Ida Neustadt, vorstellen.network, Jennifere-See Alternate, Artist Network Theory, die Eva Hesse Foundation und Las Injurias. Sie ist Mitbegründerin des Performance-Programms „amatter“.

Sinne, dass sie von einem breiteren Netzwerk des aktuellen Kunstdiskurses und dessen unvermeidlichen Mutationen konstituiert werden. Das Potenzial von *Skulptur Projekte* beruht auf einer Transformation des Außen, die unmittelbare Auswirkungen auf das Innen hat. In gewisser Weise wartet es auf Ihren Antwortbrief. Ich möchte sagen, dass ihr Werk (und das vieler ihrer künstlerischen Kolleg*innen) fast unweigerlich erst durch diese Wiederkehr seine volle Wirkung entfaltet. Wen werden wir in ein paar Jahren im Spiegel betrachten? Wenn das Blatt neu gemischt wird und die Karten neu verteilt werden, ändern sich manchmal die Regeln des Spiels. Aber vergessen wir nicht, dass Spiegelkabinetts meist mobile Konstruktionen sind, die für den Transport demontiert werden können.

„Wir“ leben in der Vergangenheit. Die Vergangenheit, die einst unsere Gegenwart war, wird ständig von einer Vielzahl möglicher Zukünfte umgestaltet. Die Zukunft ist nicht nur ein gerader Weg, sondern ein Netz unterschiedlicher Möglichkeiten. Dieses Zeitgemisch zeigt, dass unsere Prinzipien nicht feststehen, sondern sich ständig im Wandel befinden, beeinflusst von unterschiedlichen Kräften und Perspektiven. Während wir diesen zeitlichen Fluss navigieren, kommen immer wieder Hinweise aus der Zukunft – wie Lichtblitze am Horizont – zurück zu uns und verwandeln unsere gegenwärtige Erfahrung in eine Art Zeitreise. Helden werden zu Bösewichten, öffentliche Güter werden privat (das Umgekehrte passiert nur in geringerem Maße, wenn überhaupt), Spiegel (*mirror*) werden zu Schimären (*mirage*) und so weiter. Dies ist, was die besondere fluid-materielle Beschaffenheit von *Raumwiderpiegelung* und *Post-öffentliche Objekt* ausmacht. Unser Blick, scheinbar nach außen auf diese nicht greifbare Materie gerichtet, ist tatsächlich eine Betrachtung unseres eigenen Abbildes. Doch wir befinden uns in einem Paradoxon – wir können uns selbst beobachten, aber noch nicht erkennen, wer wir werden. Unser Spiegelbild ist in ständiger Bewegung. Die ontologische Frage nach dem „wir“ bleibt daher ungelöst. In diesem Sinne ist es vielleicht immer schon zu früh gewesen, um definitiv darüber zu sprechen, was uns vor Augen schwebt.

Auf was ich hinweisen kann, ist, dass der Begriff „wir“ in der Kunst ein Konstrukt ist – eine fiktive Erzählung, die nicht nur die Vielfalt individueller Erfahrungen verschleiert, sondern auch als Figur der Insider-Spielstrategien fungiert. Wir sind nicht „wir“, liebe Leserschaft. Zwischen uns gibt es eine Kluft, welche sich nicht bloß zweiteilig auftut, sondern von fluid-materieller Natur ist. Lassen Sie es mich so formulieren: Einige Kunstwerke sind wie Witze, abhängig von einer gewissen Unmittelbarkeit des Humors und der Fähigkeit des Betrachtenden, spontan eins und eins zusammenzuzählen. Dieser Moment der Faszination (*captivation*) ist flüchtig; das Erklären der notwendigen Elemente des Witzes kann Einblick in seine Struktur geben, aber Sie werden nie den singulären Moment der Erkenntnis, den Berührungspunkt, den Impuls des Verstehens zurückerlangen. Liebe Leserschaft, haben Sie den Witz verstanden?

¹ Jean Baudrillard. *The Conspiracy of Art*, 2005, Semiotext(e), Seite 29 (dt. Übersetzung durch Autor)