

**Sinta
Werner**

**Im
Bildraum
der
Wirklichkeit**

**In the
pictorial space
of
the real**

KERBER

Inhalt / Contents

5-24

Ludwig Seyfarth

**Spiegel, die keine sind –
Sinta Werners komplexes Spiel
mit dem, was wir wahrzunehmen
glauben
/ Mirrors that are not what
they seem—Sinta Werner's
complex play with what we believe
to perceive**

169-188

57-72

**Ein Gespräch zwischen Andreas Koch
und Sinta Werner
/ A conversation between
Andreas Koch und Sinta Werner**

**Index mit Kurztexen
/ Index with short texts**

189-190

121-136

Anne van Leeuwen

**Dompte-regard oder dies ist ein Rohr
/ Dompte-regard or this is a pipe**

**Biografie
/ Biography**

191

**Autoren
/ Authors**

192

**Impressum
/ Colophon**



**Ein
Gespräch
zwischen
Andreas
Koch
und
Sinta
Werner**

**/ A
conversation
between
Andreas
Koch
and
Sinta
Werner**

Andreas Koch

Wenn man jetzt spontan einen Einstieg finden wollte, würde man auf die Begriffe Raum und Wahrnehmung kommen oder auch auf „an der Schnittstelle von Zwei- und Dreidimensionalität“, was lustigerweise Teil deines Statements zu deiner Arbeit ist, aber auch mein Portfolio einleitet. Dazu aber später. Mich würde dein Anfang interessieren. Was sind die ersten Arbeiten, mit denen du dich immer noch identifizieren kannst? Gab es irgendwann einen Moment, bei dem es Klick gemacht hat?

Andreas Koch

If one now wanted to spontaneously find an inroad, the concepts of space and perception or even “the interface of two and three-dimensionality” would immediately suggest themselves. Funnily enough, these are part of your statement on your work, but also introduce my portfolio. But more on that later. To begin with, I’m interested in how you started out. Which are the first works that you can still identify with now? Was there a moment at any point when it all slotted into place?

Brauch ist, die nicht verborgen bleiben kann. Andere dagegen halten Spiegel für Symbole der Falschheit, weil sie Dinge oft anders zeigen, als sie sind.“¹

In der Architektur, vor allem im Barock, werden Spiegel häufig als Mittel der Täuschung eingesetzt. Spiegelkabinette lassen Räume dort erscheinen, wo keine sind, oder gegenüberliegende Spiegel lassen einen begrenzten Raum so erscheinen, als ob er sich ins Unendliche fortsetzen würde.

Auch das Erlebnis des eigenen Spiegelbildes, „diese Enteignung des Bildes, die permanente Versuchung, mich selbst für einen anderen zu halten“, schreibt Umberto Eco in seinem Essay *Über Spiegel*, „macht die Spiegelerfahrung zu einer absolut singulären Erfahrung auf der Schwelle von Wahrnehmung und Bedeutung.“²

Diese Erfahrung macht René Magritte in seinem Bild *La Reproduction interdite* von 1937 exemplarisch deutlich, in dem sich ein vor einem Spiegel stehender Mann von hinten spiegelt, was der physikalischen Realität widerspricht. In Magrittes Bild „sehen“ wir einen Spiegel, der keiner ist. Ähnliches geschieht immer wieder in der Kunst

“Some, I say, would have seen mirrors as hieroglyphs of truth, because they are able to unveil everything that shows itself to them, as is customary to truth, which cannot remain hidden. Others, however, deem mirrors to be symbols of falseness, because they often show things in a different way to how they really are.”¹

In architecture, especially that of the Baroque period, mirrors have often been put to use as means of deception. Mirror cabinets make rooms appear where there are none, while mirrors placed opposite each other can turn a confined room into a space that seems to extend into infinity.

Our experience of our own mirror image, too, “that dispossession of the image, the permanent temptation to think that I am somebody else,” as Umberto Eco writes in his essay *On Mirrors*, “makes the mirror experience an absolutely singular one on the threshold of perception and meaning.”²

René Magritte brought home this encounter by way of example in his painting *La Reproduction interdite* of 1937. There, a man stands with his back to the viewer in front of a mirror that shows him from behind, essen-

1

Raphael Mirami, zit. n. / quoted after: Jurgis Baltrusaitis, *Der Spiegel*, Gießen 1986, S./p. 6.

2

Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München / Munich 1988, S./p. 38.

von Sinta Werner, so bei ihrer 2008 bei COMA in Berlin realisierten Installation **Empfang**¹.

Das doppelte Inventar

Hier hatte, wer die Galerie betrat, zunächst den Eindruck, ein wandfüllender Spiegel sei quer hinter dem langen Empfangstresen angebracht worden.

Bei näherem Hinsehen stellte sich jedoch heraus, dass vom Spiegel nur der Rahmen existierte, es handelte sich einfach um einen Durchblick. Dahinter befand sich ein täuschend echter, seitenverkehrter Nachbau des gesamten davor befindlichen Inventars – Tresen, Laptop, Regale, Bücher, Ordner und vieles mehr – aus Holz, MDF-Platten, Farbe und Karton.

Mit nicht ganz so großem handwerklichen Aufwand, aber ebenso wirkungsvoll, ging Sinta Werner 2009 bei **4xDoublefixed / Classic Aluminium**^{II} vor. In den historischen Räumen des Kunstvereins Aichach waren vier

tially producing a reflection which goes against physical reality. In Magritte's painting we “see” a mirror that isn't one. Something similar happens in Sinta Werner's art time and again, as was the case in her installation **Empfang**¹, realized at COMA in Berlin in 2008.

Twice the furniture

Those stepping into the gallery would at first have been under the impression that a mirror, as wide as the wall, had been installed horizontally behind a long reception counter. Yet on closer inspection it turned out that only the frame of this mirror actually existed, for this was in fact simply an opening onto a space behind the counter, furnished with a deceptively real, mirror-inversed replica of the entire front space, with all of its furniture and fixings—counter, laptop, shelves, books, folders and much more—made of wood, MDF panels, paint and cardboard.

Sinta Werner's piece **4xDoublefixed / Classic Aluminium**^{II} presented in

I

Empfang

/ Reception

Abbildungen / Images S. / pp. 100–103

Index S. / p. 180

II

4xDoublefixed / Classic Aluminium

/ 4xDoppelgesichert / Aluminium Klassik

Abbildungen / Images S. / pp. 156–159

Index S. / p. 187

7

Sinta Werner:

Die früheste relevante Arbeit, welche bis heute in meinem Portfolio auftaucht, ist die Installation **Disjunction**^I von 2007, welche ich als Abschlussarbeit am Goldsmiths College realisiert habe. Zuvor hatte ich für Fotoarbeiten Spiegel verwendet^{II}, um mehrere Perspektiven in einem Bild zu verbinden, und hatte plötzlich diesen Schlüsselmoment, welcher mich dann später zu der Installation geführt hat. Wie wäre es die Seiten zu wechseln und von der anderen Seite des Spiegels zurückzublicken? Das hört sich jetzt an, wie aus einem Fantasyfilm, aber es war mehr eine Art psychologisches Erlebnis, eine Ablösung des Bewusstseins aus dem eigenen Körper, quasi ein zweites Lacan'sches Spiegelerlebnis¹. Mit dem Unterschied zum berühmten identitätsbildenden Spiegelstadium des Kleinkindes, dass man sich plötzlich fremd ist und sich wie im Traum durch veränderte Gesetzmäßigkeiten der physischen Realität bewegt.

I

S./p. 59

II

S./p. 59

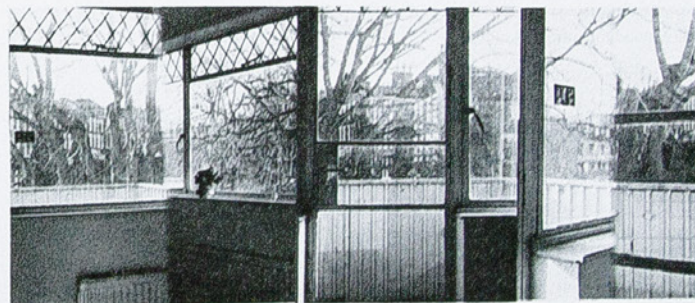
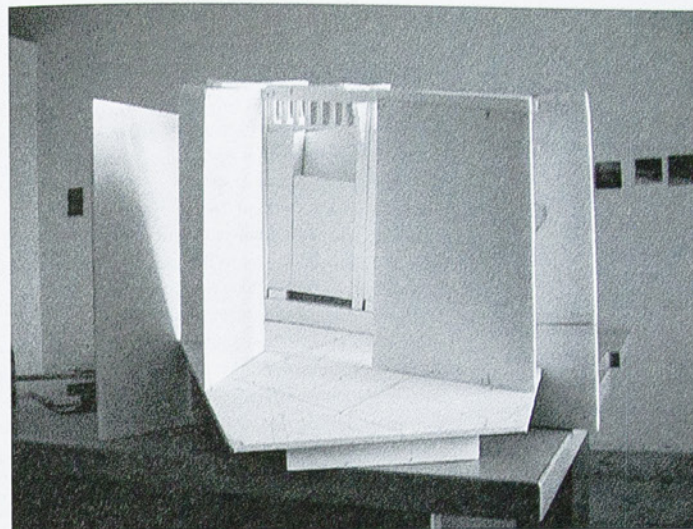
Sinta Werner:

The earliest relevant work that I still include in my portfolio today is the installation **Disjunction**^I, which I created in 2007 for my final degree show at Goldsmiths College. Previously, I had worked with mirrors^{II} in order to combine several perspectives in one photographic image, and then I suddenly had this key moment which subsequently led me to creating installations. What would it be like to switch sides and look out from the other side of the mirror? That sounds like something out of a fantasy film, but it was more of a psychological experience: My consciousness detached from my body, it was like a second Lacanian mirror stage¹ if you will. The difference from the famous identity-forming mirror stage of infancy here being that you suddenly feel alien to yourself and move through a reality in which the laws of physics have changed as if in a dream.

In seinem Essay *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-funktion* beschreibt der Psychoanalytiker Jacques Lacan, wie beim Kleinkind das Erkennen der eigenen Person im Spiegel dazu beiträgt, das Bewusstsein über das eigene Ich auszubilden. (Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-funktion, wie sie uns in der psycho-analytischen Erfahrung erscheint* (1948). In: Ders.: *Schriften I. Quadriga, Weinheim, Berlin 1986, S. 61–70*).

/ I

In his essay *The Mirror Stage*, the psychoanalyst Jacques Lacan describes how recognizing himself in the mirror aids the young child in forming I-consciousness. (Jacques Lacan, *Ecrits*, New York: W. W. Norton, 1977. *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience.*)



I

Disjunction

/ Disjunktion,
Modell / Model

Konstruktionszeichnung
/ Design drawing
S. / p. 127

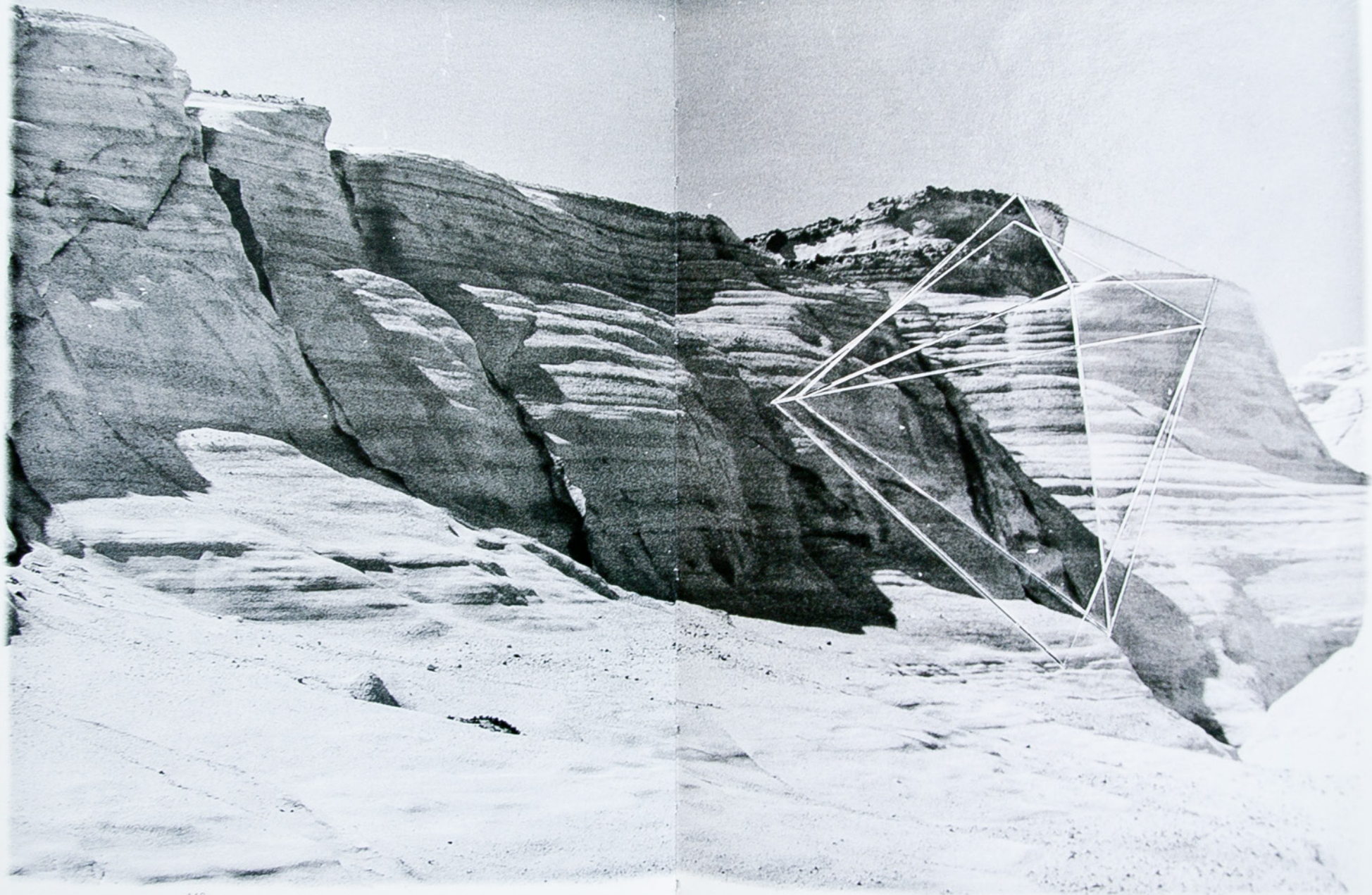
Weitere Abbildungen
/ Further images S. / pp. 42–45
Index S. / p. 172

II

untitled (Jerningham Road) II

/ ohne Titel (Jerningham Road) II
2007

Analoger Farbazug
/ Analog color print
30 x 70 cm







Die Flucht der Fassade
/ The Escape of the Facade

2016
Collage aus Archiv-Pigment-Druck
/ Collage made from archival pigment print
27 x 20 cm

S. / pp. 25-29



25

III
Detail



26

III



27

Vorzugsausgabe
/ Collector's Edition
Detail



28

Die Flucht der Fassade

Vorzugsausgabe
/ Collector's Edition
Auflage / Edition: 25



29

II

Imperial Measurements
/ Imperiale Messungen

2010
MDF, Holz, Pressspanplatten, Styrodur, Plexiglas, Aluminium, Farbe
/ MDF, wood, chip board, styrodur, acrylic glass, aluminum, paint

S. / pp. 30-33



30



31



32



33

Ausstellungsansicht
/ Installation view:
Magic Show, Hayward Touring
Exhibition, The Grundy,
Blackpool

Programm

Samstag, 4. Juli 2009

16:00 Uhr: Einleitender Vortrag über Organisation und Arbeitsverhältnisse in Unkapanı mit 20.000 Mitarbeitern in der unabhängigen Kunstszene Istanbuls. Von Deniz Erbaş, freie Kulturarradas Ladengeschäft mit der Nummer 5533 mit einem Archiv, einer Bibliothek und einer Mitarbeiterin (in englischer Sprache)

16:30 Uhr: Präsentation und Diskussion, mit Gästen von: 5533, ApartmentmentProject & 2+1, Artık Mekan, Atilkunst, Daralan, Hafriyat-Karaköy, Kuryeyewandelt; die Künstlergruppe Hafriyat, Masa Project, Nomad & Upgrade! Istanbul, Oda Projesi, xurban_collective.

Moderation: Deniz Erbaş (in englischer Sprache)

ab 19:30 Uhr: Grillen auf dem Balkon20:00 Uhr: Podiumsdiskussion

Berlin Istanbul im Vergleich. Mit: Nancy Atakan (5533, Istanbul), Dement Projekt in Tünel, das alternativ zu nız Erbaş (Istanbul), Stefan Kallage (Westgermany, Berlin), Antje Weitzel (UqGalerien Räumlichkeiten für Künstlerprojekte zur Verfügung stellt. Das Projekt Bas in Sishane, das sich auf die Produktion von Künstlerbüchern spezialisiert hat, dringt über Drucksachen in den öffentlichen Raum. Pist erstellt seit zwei Jahren die Kunstlandkarte List, mit der das Projekt einen aktuellen Kunstkalender kostenlos zur Verfügung stellt.

Moderation: Stéphane Bauer, Sencer Vardarman
(Veranstaltung in englischer Sprache)

4. Juli bis 16. August 2009

Kunstraum Kreuzberg / Bethanien

istanbul-off-spaces

Parallele Veranstaltung

4. Juli, 18:00 Uhr

Videovorführung – Selda Asal: BE A DREAM!/SEI EIN TRAUM! – Ballne Ausstellungen organisiert; die Künstlerhaus Naunynstraße, Galerie, Naunynstr. 27, 10997 Berlin. Im Rahmen des Juher und Kuratoren von 5533 definierten sich gendfestivals „mehr PomPoms!“, Berlins junges Kulturweekend, 3. bis 5. Juli 2009 bis zur Eröffnung ihres Kunstraumes nicht als Gruppe, doch ihre Arbeiten sind organisch miteinander verbunden. Die Initiatorin von Apartman Projesi, Selda Asal, realisierte zahlreiche Kollektivprojekte, darunter auch das an der gegenwärtigen Ausstellung teilnehmende 2+1.

Begleitende Projekte

BE A DREAM!/SEI EIN TRAUM! von Selda Asal & Serdar Ateşer Die fehlende Kunst im öffentlichen (Apartment Project). Lyrics & performers: Cemre Ceylan, Şirin Gerçek, SandraRaum führt zu Praktiken, sich im öffentlichen Raum zu behaupten. Der öffentliche Raum, und folglich auch das gesamtgesellschaftliche Leben und die Individuen, wird von Repression, Kontrolle und Diskriminierung beherrscht. Diese repressiven Strukturen durchzieht die Gesellschaft und macht auch gegenüber der Kunst keinen Unterschied. Dies aber bedeutet das Gegenteil von Freiheit, die für Künstler unverzichtbar ist. Weil sie fehlt, politisieren sich

SPECIAL DAYS AND WEEKS – BERLIN & ISTANBUL VON 5533

Aus Istanbul: Altı Aylik, Apartment Project, Artık Mekan, Atıl Kunst, Diskriminierung beherrscht. Diese repressiven Strukturen durchzieht die Gesellschaft und macht auch gegenüber der Kunst keinen Unterschied. Dies aber bedeutet das Gegenteil von Freiheit, die für Künstler unverzichtbar ist. Weil sie fehlt, politisieren sich

Aus Berlin: Arttransponder, Art laboratory, copyright, Kulturpalastne Ausnahme. Dies aber bedeutet das Gegenteil von Freiheit, die für Künstler unverzichtbar ist. Weil sie fehlt, politisieren sich

alternative Projekte zum einen die Grenzen von privaten Kunsträumen im Stadtzentrum und schaffen zum anderen öffentliche Kunsträume. Zu diesen Projekten zählen beispielsweise Pist, das sich an der Peripherie der Kunstszene, im Stadtviertel Pangalti in einer Wohngegend niederließ; die Initiative 5533, die mitten im lebendigen Geschäftszentrum der Textilhändler

gesellschaftlichen Bereichen kennen und erweitern ihre interdisziplinären Arbeitspraktiken. Beispielhaft dafür stehen Kooperationen mit Organisationen wie Amargi, Filmor, Lambda Istanbul, Sulukule-Plattform, Imece und Urbane Bewegung der Gesellschaft.

Das besondere Merkmal dieser Initiativen und Organisationen liegt darin, dass Künstler gemeinsam eine Sensibilität für die gesellschaftliche und politische Tagesordnung der Türkei entwickeln. Sie erweitern ihr Wirkungsfeld im Austausch mit Personen und Organisationen aus anderen Disziplinen und produzieren dabei weniger kunstimmanente oder ästhetische Ansätze als vielmehr aktionsgerichtete Organisationsformen. Dadurch hat ein Prozess begonnen, in dem die Kunst zum öffentlichen Raum und zur gesellschaftlichen Realität eine direkte Verbindung aufnehmen, und so ihren Einfluss auf die Lösung der Probleme im Mikro- bzw. Makrobereich erhöhen können. Zweifellos haben die Strukturen, die auf den praktischen Erfahrungen der letzten zehn Jahre auf der Grundlage von „Zusammenarbeit, Koproduktion und Einsatz der Kollektiv-Vernunft“ basieren, zur Realisierung der oben erwähnten Künstlerinitiativen, Kunsträumen, Ausstellungen und Aktionen beigetragen.

Die Künstler kommen immer öfter zusammen und ergreifen Initiative, um aus gegenseitigen Produktionsprozessen zu lernen, durch die Bündelung ihrer Kräfte unabhängig von den Institutionen des Status Quo Freiräume in der Kunstszene zu, ihre Verzweigung gegenüber gesellschaftlicher Repression zu teilen und die Kollektiv-Vernunft einzusetzen.

Die nächste Etappe dieser Arbeitsweise sollte darauf zielen, durch breitere Organisationsformen die beruflichen Rechte von Künstlern zu stärken und die unabhängige und freie Entwicklung der Kunst auf die Tagesordnung zu setzen. Die bereits existierenden Organisationen können die Bedürfnisse der Kunstszene kaum erklären und zur Sprache bringen. Genau an diesem Punkt gewinnt der Aufruf „Eine Schrift zur Organisierung“ von Burak Delier und Kamil Senol, den sie auf ihrem Blog „Was tun?“ veröffentlichten, eine immense Bedeutung.

Unabhängige Kunsträume im Dialog
Ausstellung – Veranstaltungen – Vermittlung

Eröffnung Freitag, 3. Juli, ab 19:00 Uhr

Begrüßung durch Dr. Franz Schulz, Bezirksbürgermeister Friedrichshain-Kreuzberg

Programm Freitag, 4. Juli, ab 16:00 Uhr

Moderation: Deniz Erbaş (in englischer Sprache)
ab 19:30 Uhr: Grillen auf dem Balkon

20:00 Uhr: Podiumsdiskussion

Berlin Istanbul im Vergleich. *Mit:* Nancy Atakan (5533, Istanbul), Deniz Erbaş (Istanbul), Stefan Kallage (Westgermany, Berlin), Antje Weitzel (UqGalerien Räumlichkeiten für Künstlerprojekte zur Verfügung stellt. Das Projekt Bas in Sishane, das sich auf die Produktion von Künstlerbüchern spezialisiert hat

Moderation: Stéphane Bauer, Sencer Vardarman
(Veranstaltung in englischer Sprache)

Ines Schaber
Avery F. Gordon

/ **The
Workhouse
(Breitenau
Room)**

/ **Das
Arbeitshaus
(Raum
Breitenau)**

Programm

Ausstellung - Program

alternativen
zentrum
liche Kunst
len beispiele
ripherie de
Pangalti in
die Initiative

die Bedeutung von unabhängigen na
merziellen Künstlergruppen un
men in Istanbul aufmerk
liche Künstler:
lichen D
liche

te
en
in-
st-
ge-
di-
nd
wa-
Be-
en
men
me
Ch
Kanal
"ne"
dieser
die die
die die
Sinn
wack

Programm
Samstag, 4. Juli 2009

16:00 Uhr: Einleitender Vortrag über Organisation und Arbeitsverhältnisse in der unabhängigen Kunstszene Istanbul (in englischer Sprache)
16:30 Uhr: ...

Ines Schaber
/ Avery F. Gordon

The
Workhouse
(Breitenau
Room)

/ Das
Arbeitshaus
(Raum
Breitenau)

Istanbul-off-spaces 1

alternative Projekte zum einen die Grenzen von privaten Kunsträumen im Stadtzentrum und schaffen zum anderen öffentliche Kunsträume. Zu diesen Projekten zählen beispielsweise Pist, das sich an der Peripherie der Kunstszene, im Stadtviertel Pangalti in einer Wohngegend niederließ; die Initiative 5533, die mitten im lebendigen Geschäftszentrum der Textilhandlung in Unkapani mit 20.000 Mitarbeitern

gesellschaftlichen erweitern ihre in- spraktiken. Beispi- operationen mit Or- argi, Filmmor, Lam- le-Plattform, Imece u- der Gesellschaft.

Das besondere M- tiven und Organisati- Künstler gemeinsam e- lschaftliche un- der Türkei ent- Wirkungsfeld i- und Organisati- on und produzier-

st- erich- hat- st zu- hafli- aufne- sung d- reich e- die Stru- ahnung- grundlag- aktion un- basieren,- hnten Kü- Ausstellung

men imme- Initiative, u- nsprozessen- g ihrer Kräfte- tionen des St- anstszene zu, i- gesellschaftlich- die Kollektiv-A-

licser Arbeitswe- ch breitere Org- ulflichen Rechte- und die unabhän- g der Kunst z-

16:00 Uhr: **Einleitender Vortrag** über Organisation und Arbeitsverhältnisse in der unabhängigen Kunstszene Istanbul. Von Deniz Erbay, freie Kulturarbeit als Ladengeschäft mit der Nummer 5533 mit einem Archiv des Bibliothek

berlein (in englischer Sprache)
Präsentation und Diskussion, mit Gästen von:
Atilkunst, Daralan, H-

1972

George Jackson ends his letters from Soledad Prison with the cry: SEIZE THE TIME! Calls for a human strike against EVERYTHING is WORK multiply. Absenteeism is rampant. The men at Attica take over the prison in September 1971. A wave of prisoner rebellions sweeps Europe. The prison is failing to produce compliant workers and extraneous persons. Later, they will improve their techniques but at the moment the rebels aren't working. They can't contain the rebels. The prisoners are talking and on the move. The boys at the Saint Paul prison workhouse in Lyon find the situation intolerable. They send for help. It arrives.

The Workhouse is erected off-site. No lessons are taught, no cures administered, no transportation provided. There are no stupid rules or punishments or chains of command. Photographic portraits are made by agreement only. Permission is granted to do nothing at all, to pretend, to move on, to think, to ask hundreds of questions to the point of annoyance, to revise, to wear your hair as you please, and to cause trouble. Daydreamers strikers idlers runaways travellers agitators blasphemers and their work-shy friends are welcome. A thousand welcomes are given to those who cry in their beds at night. Delicious rich soup is served. The Workhouse is not a workhouse.

n. d.

1972

George Jackson beendet seine Briefe aus dem Gefängnis Soledad mit dem Ausruf: NUTZE DIE ZEIT! Die Rufe nach einem „menschlichen Streik“ gegen ALLES IST ARBEIT mehrer sich. Ein Sich-Entziehen und Schwänzen greift um sich. Im September 1971 übernehmen die Männer in Attica das Kommando über das Gefängnis. Eine Welle von Gefangenenrevolten schwappt über Europa. Das Gefängnis scheitert daran, fügsame und irrelevante Menschen zu kreieren. Später werden sie ihre Methoden verbessern, aber gegenwärtig scheitert das Gefängnis. Sie können die Rebellen und Rebellinnen nicht beherrschen. Die Jungen im Zuchthaus und Arbeitshaus Saint Paul in Lyon finden die Situation nicht tolerierbar. Sie rufen um Hilfe. Sie kommt.

Das Arbeitshaus wird außerhalb errichtet. Es werden keine Lektionen erteilt, keine Heilung verordnet, keine Transportmöglichkeiten bereitgestellt. Es gibt keine dummen Regeln oder Strafen oder Befehlsketten. Fotografische Portraits werden nur mit Einverständnis gemacht. Es ist erlaubt, nichts zu tun, sich zu verstellen, sich aus dem Staub zu machen, zu denken, hunderte von Fragen zu stellen bis es lästig wird, sich zu revidieren, die Haare zu tragen wie es einem gefällt und Unruhe zu stiften. Tagträumerinnen Streikende Müßiggänger Ausreimerinnen Reisende Agitatorinnen Gotteslästerer und ihre arbeitsscheuen Freunde sind willkommen. Ein tausendfaches Willkommen gibt es für die, die nachts in ihren Betten weinen. Köstliche, reichhaltige Suppe wird serviert. Das Arbeitshaus ist kein Arbeitshaus.

n. d.

...berfrothmanen möchten wir auf die zunehmende Zahl und die wachsende Bedeutung von unabhängigen nichtkommerziellen Künstlergruppen und Kunsträumen in Istanbul aufmerksam machen.

Diese künstlerischen Projekträumstel-

... Jahren von Künstlern und Kuratoren in Istanbul realisiert wurden, werden zumeist mit Begriffen wie denen der Initiative, der Organisation, und dem der Unabhängigkeit beschrieben. Dies immer mehr an Relevanz gewinnende Phänomen lässt sich weniger als ein populärer Trend, als vielmehr als ein funktionaler Reflex auf

Anspruch des öffentlichen Raumes nach wie vor nur wenig gerecht werden, war die Existenz der Kunst im öffentlichen Raum von Anfang an beschränkt und problematisch. Im traditionellen und widerständigen Kunstverständnis belief die Kunst im öffentlichen Raum sich auf Denkmäler/ Statuen und konnte das öffentliche Bild mit nicht anderem füllen als mit riesigen Wer-

Informations- und Dokumentationsammlung sowie einer Rauminstallation realisiert wurde; die Ausstellung Sulukule von der Sulukule-Plattform, die sich mit den Betroffenen im gleichnamigen Stadtviertel solidarisiert, das im Zuge von Stadtumbauprojekten zwangsevakuiert wird...

Zusätzlich zu diesen Aktionen und Ausstellungen wird über alternative Felder in aktuelle Debatten eingegriffen: Das 10. Januar-Kollektiv veröffentlicht in

16:00 Uhr: Einleitender Vortrag über Organisation und Aktivitäten in der unabhängigen Kunstszene Istanbul. Von Deniz Erbaş, freie Kulturardas Ladengeschäft mit einem Archiv, einer Bibliothek und einem Ausstellungsraum in einem Kunststraßenraum
16:30 Uhr: Präsentation und Diskussion, mit Gästen von: 5533, Apartnem Ausstellungswanderte; die Künstlergruppe Hafriyat, die in Karaköy, inmitten einer Gegend mit
Moderation: Deniz Erbaş (in englischer Sprache)
Grillen auf dem Balkon
Mit:

ordnung der Wirkungsfeld im Austausch mit
Personen und Organisationen aus anderen
Disziplinen und produzieren dabei weniger
oder ästhetische Ansätze



Hi Ines,

I don't know if this is what you're looking for, but I found a couple of items in the Archive and I'm sending them along. If you're taking them out of the autonomous zone, please make copies and leave the originals here. Thanks. Let me know what you decide. Hugs,

Avery

Item 1

(A defaced and slightly torn page of a Workhouse dietary guide. Back-side of page hand-written. Part of a diary written on various scraps of cloth, hemp, bark (from the rasping rooms), bone, and paper—news-paper, pages torn from the bible and other unidentifiable scraps of paper.)

Loud complaints about the food again. Among ourselves after Fred got sent to the hole for refusing to work and trying to cook in the cells. We'll make a meal have a party Fred decided. Crazy. Food's disgusting and never enough. Worse than the back-breaking work or the edgy boredom when there's no work or the vicious punishments. Giving us garbage to eat while they get fat on fancy meals—what's that for except to show us who we are to them? Nothing, nobody. What makes me really angry and sad and worn out at the same time is that the humiliation is so sharp you start to lose your head and your bearings. There's no dignity in being hungry all the time or having to hide your fucking spoon so no one steals

beschrieben. Dies immer
tisch. Im traditionellen und widerständ
Kunstverständnis belief die Kunst im
Zusätzlich zu diesen Aktionen und
alternative Fel

106-107
6-7/20

Illust. 2, 1911
Eckardt, Psycho-Mimesis in Warburg



3 Maenad, Neo-Attic relief,
Naples, Museo Nazionale

6 / Bruchstücke 7. xi. 190, as quoted in
Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg
et l'image en mouvement*, Paris 1998, pp.
79-80.

7 / A reference to Vischer's concept of
"Einfühlung", as formulated in *Über das
optische Formgefühl*, appears in the pre-
face of Warburg's dissertation. Cf. War-
burg, *Gesammelte Schriften*, Vol. I.1, p. 5.
On Warburg's recourse to Robert Vischer
cf. already Lorenz Dittmann: *Stil - Sym-
bol - Struktur. Studien zu Kategorien der
Kunstgeschichte*, Munich 1967, p. 97.

vertauschen. Es heißt nicht mehr: 'Was
bedeutet dieser Ausdruck?' sondern 'Wo
will das hin?' Das Auge vollführt den Fi-
guren gegenüber Nachbewegungen, um
die Illusion zu erhalten, als ob der Gegen-
stand sich bewege.' (*The introduction of
forwardly moving figures forces the view-
er: to exchange comparative viewing for
anthropomorphic viewing. The question
is no longer: 'What does this expression
mean?', but rather 'Where is this directed
relation to the figures, to maintain the il-
lusion as if the object were moving.*)⁶

The key term here is *Nachbewegungen*
— literally "after-movements", or, more
elegantly put, "succeeding movements".
If the prefix *Nach-* already suggests a
general affinity to processes of *Nach-*
ahmung (literally after- or post-mim-
ing), this suspected proximity is corroborated through a comparison with
Robert Vischer's 1872 treatise *Das optische Formgefühl*.
In the fragment quoted above Warburg assumes that the impression of
movement is generated through a kinetic perceptual (re)performance
which occurs while viewing the pictorial representation of a moving fig-
ure, and he also conceives of these inner-organic movements that occur
in the perceiving subject as mimetic in relation to the perceived stimulus.
This follows the doctrines of *Einfühlungsästhetik* which had one of its
leading figures in Vischer.⁷ In *Das optische Formgefühl* Vischer speaks of

4 Domenico Ghirlandaio, *Birth
of St. John the Baptist* (detail), 1486-
1490, fresco, Florence, S. Maria No-
vella, Tornabuoni Chapel



Was war allerdings mit den Berichten über turbulente Starts, über „saubok-
kige“ Böen und tanzende Schleppmaschinen? Noch einmal Paul Steinig
zum 21. Mai: „Ich selbst soff zweimal ab, das letzte Mal in Giersdorf, wo
ich ein mozagotltypisches Erlebnis hatte. Der Wind war bei meiner Lan-
dung 1 bis 2 m Ost. Als ich vom Melden meiner Landung zum Flugplatz

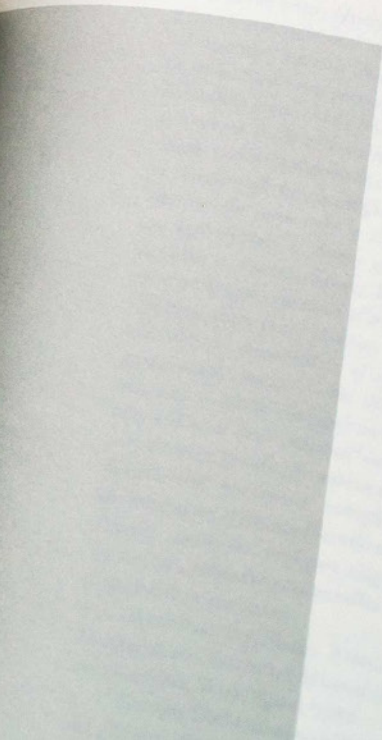
...eine Schrift
...k Deller und
...em Blog „Was
...immense Be-
...uns nicht nur
...sondern auch
...kann nur einen

86-87
16-17/2f
ilinx 1, 2009
Rosa, Kotsen und Leewellen

Ines Schaber
Avery F. Gordon

74-75
6-7/7
ilinx 1, 2011
Fabis, Nadelstanzungen

XIV-X'





#1 Chile is rich with saltpeter and copper. So valuable the treasures of nature, so long and harsh the history of exploitation of human labour. So great the profits of foreign enterprises and Chilean families owning the mines. In Lota, a coastal town in the south of Chile, coal was harvested underground for more than a hundred years. The rooms and tunnels of the mines extend far out under the sea. Lota's most infamous mine was called, by those who worked in it, Chiflón del Diablo. A place of the devil that took the lives of countless men—through rockslides or gas accidents. Chiflón means draft of air. The Lota mine is one of the few naturally ventilated mines in the world. You feel the air when you descend into it. As a visitor, at the entrance, you're provided with a helmet and a battery-powered headlight. The tour guide, a former miner, takes a group of maybe forty each time. In my pocket, I collect little pieces of coal as souvenirs. They sit idly now in a glass on my window sill.

The mine is Lota, and Lota is the mine, says the male voiceover in *Reportaje a Lota* (Report on Lota), a short documentary film by Diego Bonacina and José Román from 1970. Coal can be smelled everywhere, it is felt everywhere, it impregnates everything. The history of coal mining and its significance for modernisation of life in the industrial age shows to what extent groups of people, even whole towns or regions, can be shaped by a dominant economic activity. People commit their lives to one employer. I thought of this while watching an archival print of another documentary on an editing table, not at Arsenal, but one floor up, at Deutsche Kinemathek. Günther Hörmann's *Wir waren vorbereitet für Donnerstag, morgens um sechs Uhr, in den Streik zu treten* (We Were Prepared for Thursday, Six O'clock in the Morning, To Go On Strike) is about a miners strike in the Ruhr area in 1965 that was canceled at the last minute. The union leaders had settled on a compromise with the company's management and social democratic politicians, against the will of their members who were quite ready to take the struggle all the way. The film, produced at the Ulm School of Design, might mark for us the start of the decline of organised labour in the West. Under the auspices of the state, capitalist development progressively dismantles social security. Masked by the rhetoric of individual freedom, personal responsibility, and the virtues of privatisation, a new class project sets out to restore and consolidate corporate power. It is grounded in the promise that free markets perfectly



Kein Ort ging gründlicher verloren. Dabei wäre nirgendwo mehr zu erfahren gewesen über die Deutschen und ihre Hauptstadt im 20. Jahrhundert. Aber die Lesbarkeit des GELÄNDES schwand mit jedem Schritt hin zu dem, was Politik, Planung und Common Sense „Normalisierung“ nennen. Zwischen Hamburger Bahnhof im Norden und Anhalter Bahnhof im Süden hat „Normalisierung“ ihren fürchterlichsten Sieg errungen. Hier wurde alles porentief von jeder Spur bereinigt, hier vegetiert „Geschichte“ längst nur noch aus zweiter Hand. Was will man also Neues dazu denken!
Seit 1988 habe ich wiederholt Annäherungen an das GELÄNDE versucht. Aus den dabei entstandenen Notaten und Textfragmenten wurde die vorliegende „Einkreisung“ zusammengesetzt. Der Verlust, der

darin anklingt, hat meine Trauer aufgebraucht. Die Stadt, die danach kam, lässt mich kalt.

1

SAND

Hier waren Eroberungspläne geschmiedet worden, größenwahnsinnige Projekte, die sich schon lange vor der bewaffneten Aggression in der Vorstellung gefielen, diese Gegend zwischen Potsdamer und Pariser Platz zum Nabel der Welt zu machen, zur Zitadelle und Hofhaltung einer „Welthauptstadt Germania“, ausgestattet mit gigantomanischen Repräsentationsbauten von selbst noch tausendjährigem „Ruinenwert“. Von hier war der *Große Krieg* ausgegangen. Und hierher kehrte er, unvermeidlich, zurück: Nach 83 Luftangriffen allein zwischen Februar und April 1945 war die Gegend zermalmt (Zerstörungsgrad 85 Prozent), tagelang starben noch einmal Tausende auf Arealen, die ein Passant heute in wenigen Minuten überquert. Dann lag der *Märkische Sand*, die eigentliche Unterlage Preußens, offen und bereit, Kiefersamen aufzunehmen und trockene Halme auszutreiben. Einzig der Flugplatz Johannistal war noch endgültiger zugerechnet: Dort hat die Erschütterung der tagelang stadteinwärts feuernden Artillerie den Untergrund buchstäblich pulverisiert. Dort wollte für Jahrzehnte auch Gras nicht mehr wachsen. Deutschlandbilder zwischen Expressionismus und Heiner Müller.

Der Wahn allein war Herr in diesem Land. In Leichenfeldern schießt sein stolzer Lauf, und Elend, unermessbar, steigt herauf.
(Albrecht Haushofer!)

2

BEGEHUNG

Wenn ich mich recht entsinne, hieß das Stück „Straße aus Papier“. Die Handlung habe ich vergessen – irgendwas mit viel Blut und Tränen, Krüppel, Dirnen, Soldaten, Erschießungen und Vergewaltigungen, mittendrin so eine Art Mutter Courage ... deutsche Geschichte also. Aber wir waren ja nicht wegen des Stückes gekommen, sondern wegen des Aufführungsortes. Gespielt wurde im weitläufigen Gewirr der U- und S-Bahnsteige unter dem Potsdamer Platz. Hier waren wir noch nie. Zögernd tasteten wir uns die Treppen hinunter und durch einen langen, spärlich beleuchteten Gang. Überall Schutt, rostiges Eisen. Gruftgefühle. Dann das Zwischengeschoss, eine riesige gekachelte Höhle, seit 29 Jahren

Einzig Vineta vielleicht versank derart gründlich in einer Sintflut, wie die Stadt versank, von der ich rede. Doch wie der Wanderer Vinetas Glocken hört, wenn der Zufall es will ... so spürt auch der Spaziergänger in Berlin manchmal einen Anhauch der gewesenen Stätte.
(Günter Kunert²)

ru
jec
Prin
Comp
rischen
- wie es s
in Hand.
42 / Zur
versuche ink
verweises zur
zur absoluten V
mit seinem Flug
rige Studie von Pe
Christoph Hoffma
Schall, Ernst Mach

n Subjekt blieben
t. 6800 m, als von c
egen Sauerstoffm
nd hinten zu vert
usklinkstelle steh
seitwärts an der
in das Flugzeug i
strumente wied
Überschlesien, w
Armen entgeg
ausstieß“⁴³
dem Hirschbe
veines Gebirge
re in Schwin
dass es sich
der Atmo
schener
gen wie
fenem
Kütt-

... Mal in Giersdorf, wo
Der Wind war bei meiner Lan-
Melden meiner Landung zum Flugplatz

NOTES

1 Albrecht Haushofer, 'Moabiter Sonette', written while in custody of the Gestapo in 1944-45. Quoted in German in: Ulrich Eckhardt, *Der Moses Mendelssohn Pfad* (Berlin, 1987), p.15.

2 Günter Kunert, from *Berliner Gemäuer* (film screenplay), 1973. Quoted in: Ulrich Eckhardt, *Der Moses Mendelssohn Pfad* (Berlin, 1987), p.17.

3 Heiner Müller, 'Two Hearted City', in: *Die Endlichkeit der Freiheit*, handbook to the exhibition *Die Endlichkeit der Freiheit*, eds. Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius and Christoph Tannert (Berlin, 1990), p.9.

4 Durs Grünbein, 'Ilya Kabakov in Berlin', in: *Die Endlichkeit der Freiheit*, (see fn3), p.130.

5 'Naturschutzgebiet', in: Sarah Kirsch, *Erdreich*, quoted in *Gedichte* (Stuttgart / München, 1982).

6 Günter Kunert, 'Besuch im versunkenen Berlin', in: Thomas Höpker and Günter Kunert, *Berliner Wände* (München / Wien, 1976).

7 Michael Sontheimer in: *DIE ZEIT*, 3 August, 1990.

8 Senator for City Development and Environmental Protection at the City Forum, 4 October, 1991.

9 Erich Kuby, 'betr. Reichskanzlei', in: Riki Kalbe, Moshe Zuckermann (eds.) *Ein Grundstück in Mitte* (Göttingen, 2000), p.30.

10 Tina Veiheilmann, 'Das Phantom der Mauer', in: *der Freitag* 6/2009, p.3

11 The architect at the opening of the new Potsdamer Platz, on 14 June, 2000.

12 Dieter Hoffmann-Axthelm, 'Neues Herz oder neue Insel', in: *Bauwelt* 42/1998.

13 An aphorism by the Polish writer Stanisław Jerzy Leś, regularly quoted in the GDR.

Vor 1993

An der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin wurde erstmals 1963 das Fach Kulturwissenschaft eingeführt. Für den Diplomstudiengang Kulturwissenschaft waren die Theorie und Geschichte der Ästhetik, die Kultur- und Literatursoziologie ebenso profilbildend wie die marxistische Kulturtheorie. Im Zuge von Restrukturierungsmaßnahmen wurde 1968 die Sektion „Ästhetik und Kulturwissenschaft“ gegründet, die sich in die Abteilungen „Kulturtheorie“ und „Ästhetik“ unterteilte. Daneben gab es eine Abteilung, die der Kulturtheorie und Ästhetik der Massenkommunikation gewidmet war.

Durch Wolfgang Heises einschlägige Untersuchungen zu Hölderlin und Heine, Karin Hirdinas Forschungen zu historischen Avantgardebewegungen, Renate Reschkes kritische Nietzsche-Rezeption, Irene Döllings Arbeiten zu Genderfragen und Dietrich Mühlbergs kulturgeschichtliche Studien gelang es in den 80er Jahren, neue Themenfelder und Diskurse zu erschließen, die nicht den marxistischen Deutungsmustern unterworfen waren. Das wirkte sich 1991, nach dem Fall der Mauer und der Wiedervereinigung, positiv auf die Evaluierung der beiden Abteilungen für „Ästhetik“ und für „Kulturtheorie“ aus, die sich zunächst von der Abwicklung bedroht sahen. Dank des Einsatzes renommierter Wissenschaftler aus Ost und West konnte der Berliner Senat zu einer Zurücknahme seines Schließungsbeschlusses bewegt werden. Die „Personal- und Strukturkommission“ unter Vorsitz des K

INHALTSVERZEICHNIS

GESCHICHTE, GEGENWART, ZUKUNFT

Vor 1993.....3
 Nach 1993.....5
 Heute und in Zukunft.....7

STUDIUM

B.A. Kulturwissenschaft.....11
 B.A. Archäologie und Kulturwissenschaft.....12
 M.A. Kulturwissenschaft.....12

LEHRE UND FORSCHUNG

Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte
 PROF. DR. HARTMUT BÖHME.....15
 Kulturtheorie mit dem Schwerpunkt Geschlecht und Geschichte
 PROF. DR. CHRISTINA VON BRAUN.....16
 Wissensgeschichte und Genderstudies
 PROF. DR. CLAUDIA BRUNS.....21
 Geschichte der Kulturtheorien
 PROF. DR. IRIS DÄRMANN.....22
 Geschichte der Humanwissenschaften
 PROF. DR. PHILIPP FELSCH.....25

Grubisic / John Lewis: „St
 lect Revisited—50 Years
 in of the American Mete
 85 (2004), S. 1127–1142, Sch
 für die deutschen Be- Schw
 mechanisches Inte- Perspe
 arbeiten von Alwin
 Institut für
) der TH D
 elt das IPM d
 en Bahnen von
 ffen „instru-
 hen.
 hematiker flug
 ogie und Dru
 n Initiie- zehnt,
 gy Pro- makrosk
 dy in das Segelfl
 chen logie, Masch
 phä- dabei nicht mer
 i in der Kinematog
 d Momentfotografie
 turen (jenem fulmina
 Meßmedium par excell
 ls jede der damaligen S
 n, Berlin-Adlershof, Pe
 orrierender als das dara
 selbst, war 1937 über de
 in der unmittelbaren d
 nischen Situation aufg

Auflösung sich befindend
 e Effekte nicht erspart. Be
 ehr zu spüren war und
 nnen zu sehen und vor
 g, immer noch über o
 russtsein zusammen
 en Ende und dre
 nde später finger
 es weiter abwä
 „der mir mi
 ck polnisch
 er ersten W
 n verhält
 vesamte
 ringun
 en D
 der
 melos s
 ni auch nie ein
 g und ohne Sauersto
 tzogen.

en über turbulente St
 aschinen? Noch ein
 al ab, das letzte
 har



Gelände
Terrain

...be, Wolfgang Kil

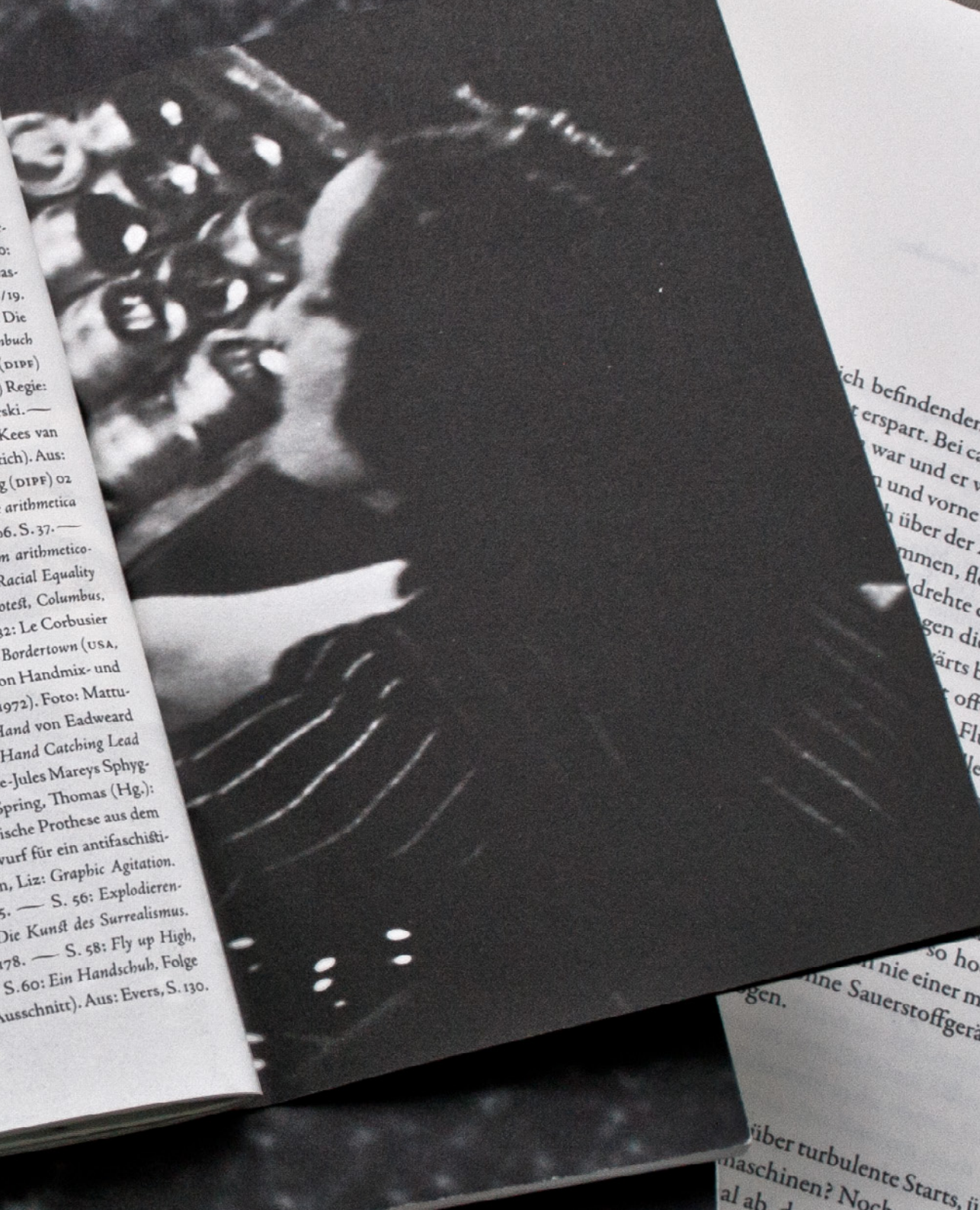
LEHRE UND FORSCHUNG

Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte
PROF. DR. HARTMUT BÖHME

Hartmut Böhme ist seit 1993 Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte. Nach seiner Dissertation 1973 zu Robert Musil war er ab 1977 Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hamburg. Von 1990 bis 1992 war er Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen. In den Jahren 1996, 1998, 2008 hatte er Gastprofessuren in den USA und Japan inne. Weitere Funktionen übte er von 2000 bis 2002 als Dekan der Philosophischen Fakultät III und ab 2002 als Mitglied des Akademischen Senats der Humboldt-Universität aus. Von 2009 bis 2010 war er Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnik und Medienphilosophie in Weimar. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen: Theorien der Kultur und Geschichte der Kulturwissenschaft; Wissensgeschichte und Wissensformen seit der Frühen Neuzeit; Geschichte des Körpers und der Sinne; Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Er ist Sprecher des SFB 644 „Transformationen der Antike“ und war Teilprojektleiter im SFB 447 „Kulturen des Performativen“.

PUBLIKATIONEN (Auswahl): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, hg. mit Johannes Endres, München: Fink 2010. — Benjamin, Walter: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, hg. mit Yvonne Ehrenspeck, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. — *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

BILDNACHWEIS — Umschlag innen: Lillian und Frank Bunker Gilbreth nutzen den Chronocyclographen, um Lichtspuren von Handbewegungen zu erzeugen (Mehrfachbelichtung, 1920). Smithsonian Institution 89-14251. — S.2/S.63: Arbeiterin, die für die Ball Company Gläser mit Deckeln versieht. Filmstill aus Frank Gilbreths wissenschaftlicher Bewegungsstudie *Ball Brothers Mason Jars Motion Study* von 1920. Purdue Libraries' Archives and Special Collections. — S.6: Alexander Calder mit dem *Cirque Calder* (1929). Foto: André Kertes. — S.9: Hände des Künstlers Dmitry Mitrohin (1973). Foto: Serge Lachinov. — S.10: *Marquer les Signes du Zodiaque, & les Fêtes de l'Année (Kupferstich)*. Aus: Pardies, Ignace Gaspar: *Deux Machines Propres À Faire Les Quadrans avec Tres-Grande Facilité*, Paris 1673, S.18/19. — S.14: Die Untersuchung der Pflanzenanatomie, (Kupferstich). Aus: Mössler, Johann Chr.: *Taschenbuch der Botanik, Hamburg 1805, Titelseite*. Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung (DIPF) AD 2492; CD 512; RF 20. — S.17: Filmstill aus *Copy Shop* (A, 2001, 35 mm, s/w, 12 Min.) Regie: Virgil Widrich. — S.18: Aus der Serie *Human Hands* (1933–1940). Foto: Helmar Lerski. — S.20: Schattentheater mit Fotografen im *De Roestbak* (2009, Almere/NL). Foto: Kees van Mansom. — S.23: Zwei Arbeiterinnen umwickeln einen Draht mit Wolle (Stahlstich). Aus: *Illustrirter Kalender 6/1851*. S.132. Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung (DIPF) A 2582; CD 765. — S.27: Fingerzeige der Computistik in Luca Pacioli's *Summa de arithmetica* (1494). Aus: Evers, Bernd: *Sprechende Hände*. Berlin: SMPK/Kunstabibliothek 2006. S.37. — S.29: Buchstaben und Zahlenzeichen der Hand aus Jacob Leupolds *Theatrum arithmetico-geometricum* (1727). Aus: Evers, S.12. — S.30: *Damage control: Congress of Racial Equality volunteers [...] are taught to protect themselves if attacked during a peaceful protest*, Columbus, Ohio. Aus: Bob Adelman, *Mine Eyes Have Seen*. London 2007, S.102. — S.32: Le Corbusier mit Architekturmodell in seinem Büro in Paris 1946. — S.35: Filmstill aus *Bordertown* (USA, 2006). Regie: Gregory Nava. — S.37: Arbeiterinnen bei der Herstellung von Handmix- und Rührgeräten, Fertigungsstraße des VEB Elektrogerätewerk Suhl (20. Juli 1972). Foto: Mattu. — S.42: *Movements of the Hand* von Richard Serra (Filmstills, 1986). Aus: Evers, S.109. — S.44: *Hand Catching Lead* von Richard Serra (Filmstills, 1986). Aus: Evers, S.109. — S.49: Étienne-Jules Mareys Sphygmograph zum Aufzeichnen der Pulsfrequenz. Aus: Iglhaut, Stefan/Spring, Thomas (Hg.): *Science and Fiction*, Berlin 2003, S.224. — S.50: *Eiserne Faust*, historische Prothese aus dem 17. Jahrhundert. Aus: Iglhaut, S.114. — S.52: *Aidez l'Espagne*, Entwurf für ein antifaschistisches Pamphlet von Joan Miró (1937, Ausschnitt). Aus: McQuiston, Liz: *Graphic Agitation. Social and Political Graphics since the Sixties*, New York 1993, S.25. — S.56: *Explodierende Hand* (um 1930), Foto: Lee Miller, aus: Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006, S.178. — S.58: *Fly up High*, Fixierung im Kettenkarussell (2009). Foto: Thomas Hawk. — S.60: *Ein Handschuh*, Folge von zehn Blättern von Max Klinger (Blatt 1x, Radierung, 1898, Ausschnitt). Aus: Evers, S.130.



so ho
nie einer m
Sauerstoffgerä
über turbulente Starts,
al ab



KEHRER

Kindheit in Hunderten von Bildern und Zeichnungen, die den Moment fixieren, die Bewegungen der Kinder einfrieren. Bei genauer Betrachtung des Themas fällt ins Auge, dass die Darstellung von Kindern immer auch Herausforderung an das Sehen des Künstlers ist. Das hat nicht nur mit jenem weichgezeichneten Schmelz zu tun, der wie eine unantastbare Lasur über den Gesichtern und Körpern liegt. Es ist vor allem die psychologische Komponente der – mit dem Malprozess synchron eintauchenden – Erinnerung an die eigene individuelle Kindheitsgeschichte, die jedes Bild zu einer mehrschichtigen Projektionsfläche macht. Zu den Vertretern der jüngeren Generation, die sich wiederholt und intensiv mit dem Sujet der Kindheit auseinandersetzen, gehört der Maler Lars Theuerkauff. Bereits ein erster Blick auf das umfassende Werk des Künstlers verrät die Passion für das in Intervallen immer wiederkehrende Motiv des Kindes. Die Faszination an den vielfältigen Bezugsmodellen innerhalb dieses weitläufigen Kosmos gibt Anlass zu immer neuen Variationen eines Themas, in dem nicht nur das weichgezeichnete Glück die Palette des Malers bestimmt. Neben den in Porträts gebannten Kindergesichtern oder Eltern-Kind-Variationen durchziehen Darstellungen das Werk, wie sie uns in den schlimmsten Agence-Press-Fotos der Berichterstattung von den globalen Krisenherden erreichen: schockierte und hungernde, apathische und leere Gesichter einer Kindheit, die nie gewesen ist.

Doch zieht Theuerkauffs Malerei ihre Wirkung nicht aus der aktuell „en vogue“ scheinenden Attraktion des Voyeurismus. Vielmehr möchte man ihm

eher den wachen Blick des Ethnologen zusprechen, der die Beziehungsgeflechte von Kind und Elternsein, von Kindheit, kultureller Umgebung und Gesellschaft anhand der von ihm fixierten Bilder befragt. Betrachten wir die Bilder, können wir fast davon sprechen, dass der Maler sozusagen Spuren von Erscheinungen festhält. Der Maler setzt auf die Intensität des Augenblicks. Es geht um flüchtige Eindrücke, die im Betrachter ein umfassendes Bilderlebnis auslösen. Um diesen ebenso klugen wie subtilen Effekt vollständig zu begreifen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die technischen Aspekte der Malerei richten. Bei Theuerkauff wird das Auge beständig mit einer Art visueller Ambivalenz konfrontiert. Der von ihm präferierte Realismus, das unmittelbare Erkennen des Motivs, wird dem Betrachter verwehrt, indem Theuerkauff das Motiv nicht transparent und klar auf der Leinwand stehen lässt. Für den physikalischen Vorgang des Sehens ist das zunächst pure Verweigerung. Der Betrachter sieht präzise in die Situation, nur ist sozusagen das Erkennen gestört. Mehr als dies sind es oft in der direkten Bewegung schockgefrorene Situationen, die durch das plötzliche Fixieren des Momentums eine überhöhte Bedeutung erlangen. Die Motive sind mitunter flüchtig wie ein Windzug, der das Kerzenlicht flackern lässt. Beispielfhaft dafür steht eine Reihe von intim gehaltenen kleineren Formaten, schlicht ‚Mutter und Kind‘ [Abb. 62–67] betitelt. Die Szene, in verschiedenen Variationen durchgearbeitet, stellt Mutter und Kind vollkommen unbekleidet dar. So suggeriert die Szenerie gleichsam eine zeitlich entthobene, paradisiache Ursprünglichkeit der

universellen Paarung von Mutter und Kind. Man könnte meinen, die Mutter sei in Ufernähe an einem See und würde – das Kind im Arm – durch die Vegetation auf dem Weg zum Wasser sein. Tatsächlich bannt der Maler die Szene in verschiedenen Variationen auf die Leinwand. Alle ähnlich, doch stellt jede ein Ereignis an und für sich dar. In der Gesamtheit betrachtet finden wir ein ganzes Arsenal an Interpretationsmöglichkeiten in den Bildern. Dabei ist die Spannweite gewaltig: Einige der Darstellungen kann man als Flucht unter archaischen Umständen deuten, in denen es ums nackte Überleben geht – andere wieder als Impressionen sommerleichter freier Unbeschwertheit. Theuerkauff setzt die Details dabei in einer virtuoson Beiläufigkeit ins Bild, aber gerade sie sind es, die letztlich unser Empfinden steuern. Szenen absoluter Beiläufigkeit, in denen es keine Interaktion zwischen Mutter und Kind gibt, wechseln mit Augenblicken, die fast elektrisch aufgeladen wirken. Meisterlich dargestellte Emotionalität dominiert hier. Mitunter erinnern die Bilder an Film-Stills, wirken wie aus dem Zusammenhang herausgeschnitten. Oberhaupt scheint das Konzept Theuerkauffs in aller Subtilität darauf hinzuwirken, den Betrachter des Bildes zum Beobachter seiner eigenen Interpretation werden zu lassen. Oft betonen die Bilder die Verletzlichkeit der kindlichen Psyche, setzen das Kind in eine Realität, die von Kultur zu Kultur verschieden ausfallen kann. Immer wieder begegnen wir in den Darstellungen den Verzerrungen eines aufgeklärten Humanismus. Theuerkauffs Kontinent Kind ist ein weites Land, in dem traumatisierte und hungernde, verstärkte und verwaiste Engel

über brennende Kämpfer steigen. Es ist zugleich auch ein Land, in dem Kindheit wie eine schöne Erinnerung auf dem Weg in ein selbstbestimmtes Leben ist.

Theuerkauffs Bilder arbeiten mit diesen Widersprüchen des Lebens und agieren aus der Tiefe. Niemand hatte diese Paradoxie, nämlich Ambivalenz und Widersprüche produktiv in Bilder zu bannen, besser formuliert als das Jahrhunderttalent Picasso: „A painter paints to unload himself of feelings and visions.“

Immer wieder fällt auch in Theuerkauffs Darstellungen die Nacktheit ins Auge, die alle Bilder wie ein psychologisches Leitmotiv durchzieht. Auf den meist klein- bis mittelformatigen Leinwänden, die bis zur Rahmung in einem langen Jahren entwickelten Konzept folgen, setzt Theuerkauff die Entkleidung – das Nackte als bildnerisches Moment – durchgehend ein.

Wir können dies als ein Moment existenzieller Verletzlichkeit deuten, das durch die Kraft der Malerei geradex auf die Netzhaut einschlägt. Die überdeutliche Darstellung eines schutzlosen, dem Sehen und den Umständen ausgelieferten Körpers nutzt der Maler als geschickten Tabubruch in seiner Darstellung und erreicht damit eine direkte emotionale Reaktion beim Publikum, ein tiefes Berührtsein, wie wir es sonst nur aus den Kompositionen großer Filmmusiken oder Arien kennen. Die emotionale Wirkung der Bilder ist direkt, unmittelbar und intensiv. Die langjährige Arbeit, die konzentrierte Darstellung von Gesicht und Korpus, die strategische Ausarbeitung von wirkungsvollen Bildelementen führen zu ebensolchen Bildern.

Mit Blick auf den Maler selbst und aus der Distanz heraus betrachtet sind die Bilder Spuren auf der Suche nach der Essenz des Schönen, wenn man so will nach dem kurzen Augenblick des Glücks, in dem das Leben kulminiert. Mit unserem Blick auf die Bilder können wir die Einsamkeit des Malers auf dem Weg dorthin für die Dauer eines Momentes aufbrechen und bekommen einen Hauch dessen zu spüren, was Augustinus mit durchschlagender Klarheit formuliert hat: „Schönheit ist der Glanz des Wahren.“

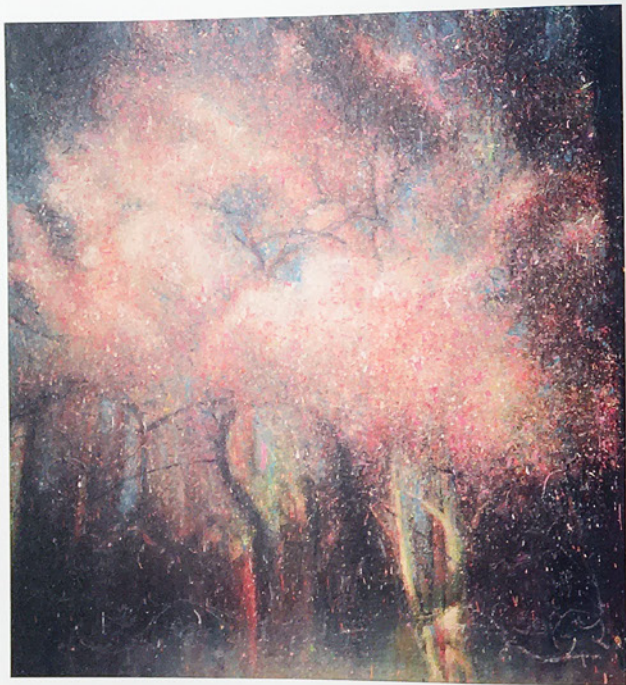
Those that do teach young babes
Do it with gentle means and easy tasks.
William Shakespeare

Years of Innocence
Lars Theuerkauff's compelling view of
childhood joy and trauma.

by Hans Irek

François Truffaut's films must be regarded as a stroke of luck for the history of cinema. Hardly any other film of the post-war era has engaged with childhood in a more profound and yet light-hearted way than 'L'Argent de poche' (Pocket Money), which was released in cinemas in 1976. It consists of a dense succession of eight interwoven episodes that illuminate the world of children with great narrative passion. Truffaut's camera truly loves children! Watching their candid, natural acting invariably seems to trigger memories of one's own childhood—fragments of a time when the world was shaped by the magic of one's early thoughts. Truffaut's own childhood, echoes of which reverberate in almost all of the director's

films, is at the same time the engine that produces the creative power enabling him to transform memories and stories into ever new images. It almost seems like a coincidence that Truffaut's preoccupation with the subject of childhood began at the same time that Philippe Ariès, the doyen of French historians, published his seminal bestseller 'Centuries of Childhood', in which he meticulously charts the evolution of childhood since the early Middle Ages. Visually, Ariès was guided by portrayals and portraits in which the artists expertly yet unconsciously captured the diverse facets of children in society. The history of art is rich in striking examples such as Bronzino's stately representation of the barely three-year-old Garcia de' Medici, Velázquez's enigmatic game of deception with the young infantes at the Spanish court or Picasso, who even at an advanced age turned the summers in La Californie into a celebration of life—life as an inexhaustible fountain of creative eruptions and crazy ideas, an energetic theatre where the leading roles are played variously by children, women or the artist's beloved animals. Picasso himself took great pleasure in staging his lifestyle. No one was better at playing against the bourgeois rulebook. His was a double fight—against the conventions in art and the rules of the bourgeoisie. His confrontation with childhood eventually gave rise to hundreds of paintings and drawings that capture the moment, freezing the children's movements in time. Upon closer inspection, it becomes clear that representing children is also a constant challenge to the artist's perception. This has not only to do with the blurred, impalpable glaze on the



18
Glück und
Verlieben 14
2017
120,5 x 118cm



19
Glück und
Verlieben 10
2017
103 x 105,5cm



75
Komposition II/5
2018
80 x 80 cm



76
Komposition II/1
2018
80 x 68,5 cm



77
Komposition II/7
2018
80 x 80 cm

Lebenslauf

- 1968 geboren in Lüneburg, Niedersachsen
1992-1997 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München bei Robin Pege (Malerei) und Cristina Iglesias (Bildhauerei)
1997-2000 Studium an der UAK Berlin in der Filmklasse von Heinz Emigholz

Lars Theuerkauff lebt und arbeitet in Berlin.

Currículum vitae

- 1968 born in Lüneburg, Lower Saxony (Germany)
1992-1997 studied at the Akademie der Bildenden Künste, Munich under Robin Pege (painting) and Cristina Iglesias (sculpture)
1997-2000 studied film at the University of the Arts (UAK) in Berlin under Heinz Emigholz

Lars Theuerkauff lives and works in Berlin.

Ausstellungen / Exhibitions (Auswahl / Selection)

- 2009 'One Artist Show' art KARLSRUHE, Galerie Tommen & Partner, Berlin, DE (G)
2018 'July III', Galerie Ralf Luke, Oldenburg, DE (G)
2018 'Michael Bannemer & Lars Theuerkauff', Galerie Tommen & Partner, Berlin, DE (G)
2007 'Jungs dead', Galerie Tommen & Partner, Berlin, DE (E)
2004 'Instinct BE', Instinct Berlin, DE (G)
2004 'ArtMatching Berlin', HurkArt, Berlin, DE (E)
2004 'ArtMatching Zürich', HurkArt, Zürich, CH (E)
2010 'In Head', The Gallery, Berlin, DE (G)
2010 'Maid', The Gallery, Berlin, DE (G)
2010 'Nacht', Galerie Fuchs, Stuttgart, DE (E)
2014 'Aus gutem Hause', Widmer & Theodoridis, Eschikon, CH (G)
2013 'Neues in der Sammlung', Schaefer Museum, Berlin, DE (G)
2013 'Juvet', Galerie Thomas Fuchs, Stuttgart, DE (E)
The 20th Annual Watermill Center Summer Benefit, The Watermill Center, New York, USA (G)
2012 'I've Seen This Happen In Other People's Lives. And Now It's Happening In Mine', Kit Schulte Contemporary Art Berlin, DE (E)
2011 'Men as Work', Widmer & Theodoridis, Zürich, CH (E)
2011 'ONE', Cain Schulte Gallery, San Francisco, USA (E)
2011 'ONE', Kit Schulte Contemporary Art Berlin, DE (E)
2011 'L'Origine Du Monde', Kit Schulte Contemporary Art Berlin, DE (G)
2011 'Tape Club 23', Tape Gallery, Berlin, DE (G)
2011 'Lars Theuerkauff and Jean Carlos Arango Flores', Galerie Christian Glass, Berlin, DE (G)
2010 'Spiel/Wiese', Widmer & Theodoridis, Zürich, CH (G)
2010 'NO PORTRAIT. NO PORNOGRAPHY', Kit Schulte Contemporary Art Berlin, DE (E)
2009 'Lars Theuerkauff, Malerei', Buehmannsraum, Leipzig, DE (E)
2009 'PLATTENPALAST', Berlin, DE (E)

G Gruppenausstellung / group exhibition
E Einzelausstellung / solo exhibition



Notes
on
Archives
3



Ines Schaber
PICTURE MINING

Photographer unknown, *Rosa Luxemburg* (ca. 1914). Depicted at Corbis as HU051959 (RM); *Rosa Luxemburg* in 2004. Caption: *Rosa Luxemburg (1871–1919), the German communist revolutionary, around 1914.* Copyright attributed to Bettmann/Corbis

PREFACE

This is a book about photographic archives—both the critique of them and questions relating to the practice within them. It is also a book about specific images, and the ways images become public. It looks at how images are organized in archives and considers how those procedures influence our reading and understanding of them. In that way, it is an inquiry into the archive as well as into how we understand images through the context in which they appear.

In past decades, the state of what we call “documentary” has dominated discussions in and around photography. In art theory and criticism as well as in statements and texts written by artists, the discussions have focused on questioning documentary photography’s realist assumptions. These challenges to the status of the photograph as empirical proof and historical legitimation have changed our understanding of the medium. While today we take for granted that images do not in any simple way tell the truth, the inverse statement, that they “lie,” is just as mystifying. Visual “facts” are subject to interrogation not only for the sake of questioning the truth of what is depicted but also with respect to the story or context to which the photograph alludes. Thus, any critique of the documentary mode requires at once a need for practice and an engagement with the genre as a discourse.

The discourses around both the documentary image and the archive are mostly detached from one another. By contrast, my assertion here is that they cannot be separated. Just as images can hardly be discussed without considering their forms of production, distribution, and collection, so, too, photographic archives should no longer be organized without taking in the discourses around the documentary image, because they condition the reading of photography itself. The archive is one of the places that acts upon the photographic image, makes it speak, makes it readable, locatable, and accessible. In this respect, I understand the archive as a form of production surrounding the medium of photography, a form that influences

proposed. We suspended the role of the author temporarily, but we clearly could not get rid of it altogether.

This is also a point that Foucault warns of in his text about authorship.¹⁹ He writes that the “figure of the author” had appeared in history only at a specific moment in discourse (the Renaissance) and that it is, therefore, not a timeless, irreducible category, but a “function of a discourse” which changes over the course of history. Foucault displays the mechanism by which the figure was invented, produced, and constructed and states that since it is constructed, it might as well be deconstructed. But abolishing the figure of the author as origin and owner of his work might, according to Foucault, be easier said than done. Philosophy and criticism announced its disappearance—or its death—some time ago;²⁰ and although a certain number of notions were invented in order to replace its privileged position, they actually seem to preserve it and suppress the real meaning of its disappearance.

Foucault, however, does not stop at exposing the shift in the discursive field. Instead, he concludes his text with a proposal to overturn the traditional problem and replace it with a different kind of question, one that does not change the terms, but rather fundamentally cancels out the questions asked. He writes:

19

Foucault, “What Is an Author?,” 196–210. Foucault’s lecture with the same name was given in 1969. It was first published in 1977.

20

The phrase “death of the author” stems from a text by Roland Barthes, which was first published in 1967. Similar to Foucault, Barthes criticizes the modern figure of the author as an invention, and, instead, introduces the figure of the writer and the reader: “A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused, and that place is the read-

er, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.” Barthes, *Image, Music, Text*, 145.

I think that as our society changes, at the very moment when it is in the process of changing, the author-function will disappear and in such a manner that fiction and its polysemic texts will once again function according to another mode, but still with a system of constraint—one which will no longer be the author, but which will have to be determined, or perhaps, experienced. . . . We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: “Who really spoke? Is it really he and not somebody else? With what authenticity and originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse?” Instead, there would be other questions, like this: “What are the modes of existence of this discourse? Where has it been used, how can it circulate, and who can appropriate it for himself? What are the places in it where there is room for possible subjects?”²¹

So where, one could ask, are the places where there is room for possible subjects who work at the creation of history through images, a history that is not only defined by authorship and the functions we attribute to it, but by a set of questions that circulate the production, use, and actors involved in the photographic process?

/ a notion, intentionally confused

All of these theoretical approaches to the notion of the author and authorship—whether they argue the point from a legal, Marxist, ontological, discursive, or literary view—resonate in photographic practices. Often, photography, in any given instance, is unable to actualize or resolve these theoretical arguments. Instead, they require a new way of handling or solving

21

Foucault, “What Is an Author,” 210.

There is no image of a lynching scene in the FSA file, but there are two images that relate to lynching. One is Marion Post Wolcott's 1940 photo of a historical marker in Yanceyville, North Carolina, stating "Caswell Courthouse. Erected about 1861. Alleged Ku Klux Klan murder here, 1870. Led to martial law and Kirk-Holden 'War,'" and Russell Lee's 1938 image of a tree in New Madrid, Missouri, from which, as is explained in the caption, "several Negroes have been hung."

The two images indicate that something can be found in relation to lynching in the FSA file—it is not as if the file would ignore the existence of lynching or refuse its presence—but they do not show the terror, the moment of lynching, and the faces of the people conducting it, as does the image in the book. Further, lynching was not a pursued topic or something that happened and stood in close relation to the form of production in the FSA files. One reason for this, as Nicholas Natanson writes, is that "FSA camera people were not news-oriented photographers based in particular locales [that] made such documentation likely. Capturing images of naked terror was no simple affair even for photographers with a thorough knowledge of the local turf, or for photographers who could afford to wait weeks and months to get such a shot."²⁸ They instead documented "something" in relation to it when they saw it, often only in passing. They did not travel for it, or wait or spend more time in one place.

Natanson, interested in the Black file of the FSA, also follows the images of Black activist responses to injustice: according to him, there are one hundred fifty images concerning radical

28

Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1992), 80.



xiv

Russell Lee, *New Madrid County, Missouri. The "Hanging Tree." Several Negroes have been hanged on this tree* (May 1938)

Black agrarian protest in the FSA files, from Dorothea Lange's portraits of Southern Tenant Farmers Union (STFU) members at Delta Farms in Mississippi to Rothstein's coverage of the 1939 Missouri sharecropper's demonstration, to Lee's work on the organizing in Oklahoma of the interracial STFU Worker's Alliance, the United Canning, Agricultural, Packing, and Allied Workers of America.²⁹ Looking at these, it might be understandable why Rosskam and Wright used other images. In Arthur Rothstein's series of a demonstration along Route 66, for example, there is only one image which holds a caption that mentions the term "demonstration."

29

Natanson, *Black Image*, 79f.



xv

Arthur Rothstein, *Meeting of sharecroppers who have been evicted from plantation and now live in a temporary camp. Many of these participated in the highway demonstration of January 1939. Butler County, Missouri (November 1939)*

* See images pp. 141 and 142

None of the other images in the series mention or help us understand that we are actually looking at a demonstration. A historical context that would allow for a different understanding of the images is not given in the titles, and there are no captions added in the digital files. But more importantly, we cannot visually comprehend that people participated in a demonstration in those images. We can see the taking possession of the edge of the highway or the gathering of a group of Black men, women, and children in a rural area, but the images do not clearly show or demonstrate their political situation.^{30*} Hidden among a huge number of images in the FSA collection, rarely captioned with keywords or titles like “lynching,” “demonstration,” “resistance,” or “violence” (even though quite a few bear the term “strike”), the images need a special researcher to recontextualize the situation. Natanson did exactly that. Among the few Black activist images in the FSA file are

* See images p. 144

** See images pp. 145–46

30

Natanson describes the situation in his book: Rothstein had planned routine coverage of a meeting of resettled sharecroppers with advisors on the FSA’s La Forge Project. The project was composed of sixty white and forty Black families. The situation in the area grew more acute at the end of 1938 when seventy of the largest landowners decided to shift operations from the tenancy system to day labor. Many sharecroppers received eviction notices and were faced with three months of unemployment until harvest. They would subsequently have to deal with a much lower wage. According to Natanson, Owen Whitefield, a Black Baptist preacher, La Forge resident, and activist for the STFU and United Canning, Agriculture, Packing, and Allied Workers of

John Vachon’s series of the King Farm strike in Morrisville, Pennsylvania, in 1938,* and his documentation of a picket line at Mid-City Realty Company in South Chicago in 1941.^{31**} Vachon’s series in South Chicago might have been included in *12 Million Black Voices*, but the scene was photographed after the production of the book and the strikers depicted in the images were not all Black. It is likely that the South Chicago series by Vachon was a direct outcome of the book’s production, as no series depicting an exclusively urban Black strike existed before its publishing. As we have seen in academic research of recent decades, images of strikes or other forms of resistance indeed existed but were far from common.³² Some of the five images that Wright (or Rosskam) added to the images of the FSA in the book are of a different kind. They

America, started to organize them. On January 10, 1939, some 1,300 sharecroppers and day laborers took their possessions to the edge of the open road and set up camps along seventy miles of Highway 61 and thirty miles of Highway 60. The demonstration turned into a confrontation between the FSA, STFU leaders, and local and state officials. Finally on January 13, state police removed the sharecroppers to less visible locales. See Natanson, *Black Image*, 113–41.

31

Generally, strike scenes can be found in the FSA file but are relatively rare. Additional series of strikes scenes include Rothstein’s depiction of the strike-torn Birmingham steel and coal district (1937), his images of strike pickets in New York (1937), and of the packing company strike in Cam-

bridge, Maryland (1937); Dick’s images of the auto worker’s strike in Flint, Michigan (1937); Lange’s documentation of the cotton pickers’ strike in Bakersfield, California (1938), the lettuce strike in Salinas Valley, California (1939), and the striking longshoremen during the waterfront strike in San Francisco, California (1937); Vachon’s images of the farm worker strike in Morrisville, Pennsylvania (1938), the coal strike in Kempton, West Virginia (1937), and the strike in front of the Coca-Cola Company in Sikeston, Missouri (1940); Marion Post Walcott’s images of copper miners on strike in Ducktown, Tennessee (1939); Collier’s photo of a nightclub waiter’s strike in Washington, D.C., (1941); and Delano’s images of strikers in Yabucoa, Puerto Rico (1941).



Diskussionsveranstaltung

„Volksmusik in der Großstadt“

27.05.08 um 20.30 Uhr

Kaffee Burger, Torstraße 58/60 in
10119 Berlin Mitte

mit Radio Hochsee (Falko Hennig)
und vielen interessanten Gästen

Record Release Party

31.05.08 ab 22.00 Uhr

supamolli, jessner str. 41,
10247 berlin

Polynushka live
DJ Nordpolzigeuner
und DJ Mona MUSIK SPEEDFOLK

Polynushka LIVE

Lieder der Großmutter aus Russland
Dorflein

Polynushka

Authentische russische Folklore in der
Großstadt | Authentie Russia
in Urban Culture

www.polynushka.de

Info: 030/polynushka.de

Tel: 030-58-30-55 60

Tel: 030-58-30-54 81 17 97

Wir danken dem Berliner Phonogramm-Archiv: Albrecht Wiedmann,
Dr. Susanna Ziegler, Dr. Lars-Christian Koch, Maurice Mengel, und
MitOat o.V. für die finanzielle Unterstützung unseres Projektes „Über
das Fortleben traditioneller Musik in urbanen Gesellschaften“

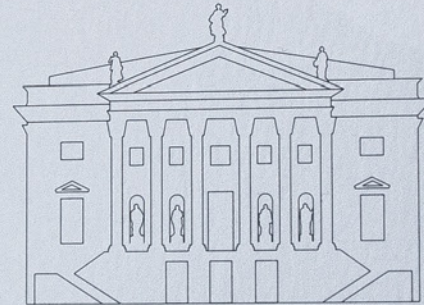




Festakt

zum
Tag der Deutschen Einheit
am
3. Oktober 2018
in
Berlin

Programm



 **NUR** Tag der
MIT Deutschen Einheit
EUCH Berlin 2018



Programm

1

Ludwig van Beethoven
„Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3, op. 72a
Staatskapelle Berlin,
dirigiert von Daniel Barenboim

2

**Ansprache des Bundesratspräsidenten
und Regierenden Bürgermeisters
von Berlin**
Michael Müller

3

Film
NUR MIT EUCH
Teil 1

4

Musik
Alles leuchtet
*Joy Denalane live aus dem Klunkerkranich
in Berlin-Neukölln*

5

Film
NUR MIT EUCH
Teil 2

6

Film
**Meilensteine auf dem Weg zur
Deutschen Einheit**
Björn Tritschler

7

**Ansprache des Präsidenten des
Deutschen Bundestages**
Dr. Wolfgang Schäuble

8

Film
NUR MIT EUCH
Teil 3

9

Musik
„Berliner Luft“ & Nationalhymne
*Chöre live vom Bebelplatz,
Staatskapelle Berlin,
dirigiert von Daniel Barenboim
aus der Staatsoper*



Der U-Bahnhof Unter den Linden

Während des Festaktes zeigt sich Berlin im Hier und Jetzt. Das Geschehen wechselt zwischen drinnen und draußen. An das Vergangene wird erinnert und unsere Protagonisten sehen die Hauptstadt von oben und unten. Valery Tscheplanowa, Jonas Sippel und Juri Wilsdorf sind während ihrer Entdeckungsreise durch Berlin ständig in Bewegung – die Zeit ist knapp. Selbstverständlich müssen sie daher einen Teil des Weges mit der U-Bahn zurücklegen.

Der U-Bahnhof Unter den Linden steht einmal mehr dafür, was es bedeutet, in einer ehemals geteilten Stadt zu leben. 28 Jahre nach der Wiedervereinigung gilt es nach wie vor, Lücken zu schließen. Die U-Bahnlinie 5 bringt den Ost- und Westteil Berlins noch näher zusammen. Die traditionelle Linie U5 von Hönow bis Alexanderplatz soll mit der U55 zwischen Alexanderplatz und Brandenburger Tor verbunden werden. Das Projekt umfasst den Bau von 2,2 Kilometern Tunnelstrecke und drei neuen U-Bahnhöfen: Rotes Rathaus, Museumsinsel sowie Unter den Linden.

Rohbau des U-Bahnhofs
Unter den Linden. Vom
Kreuzbahnhof aus fahren Züge
in alle Himmelsrichtungen.

Die Protagonisten

Valery Tscheplanowa, geboren 1980 in Russland, wuchs in Kiel auf und studierte Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin.

Nach ihrem Abschluss hatte sie ein Engagement am Deutschen Theater in Berlin und arbeitete unter anderem mit Dimiter Gotscheff, Jürgen Gosch und Hans Neuenfels zusammen.

Danach war sie beim Schauspiel Frankfurt und am Residenztheater in München engagiert. Sie spielte außerdem in einigen Spielfilmen und Fernsehproduktionen.

In Milo Raus dokumentarischem Theaterstück „The Dark Ages“, das sich mit dramatischen Kontinuitäten europäischer Biografien auseinandersetzt, erzählte Tscheplanowa berührend von ihrer Migrationsgeschichte. Sie sprach von ihrem Vater, der in Russland zurückblieb, der Zerrissenheit zwischen den Ländern und auch immer wieder von ihrer Zugehörigkeit zu Deutschland.



Anlässlich ihrer Auszeichnung zur Schauspielerin des Jahres 2017 betonte sie, dass ihr der Preis vor allem wegen ihrer russischen Herkunft viel bedeute.

Weitere Auszeichnungen Tscheplanowas waren unter anderem der Alfred-Kerr-Darstellerpreis 2014, der Bayerische Kunstförderpreis 2015, der Kunstpreis Berlin 2017 und der Ulrich-Wildgruber-Preis sowie der Deutsche Hörbuchpreis 2018. Valery Tscheplanowa lebt in Berlin.

Jonas Sippel, geboren 1994 in München, ist Schauspieler.

Sippel wurde mit Trisomie 21 geboren. Er wuchs bei seinen Eltern und seinem älteren Bruder in Rangsdorf in Brandenburg auf. Nach zwei Praktika wurde er von der Regisseurin Gisela Höhne ans Theater geholt. Seit 2012 gehört er fest zum Ensemble des integrativen Theaters RambaZamba in Berlin. Dort spielte er mehrere Hauptrollen, unter anderem Neoptolemos, den Sohn des Achilles in Sophokles' „Philoktet“, und den Clov in Samuel Becketts





Regie von Harry Kupfer und unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim zum 26. Jahrestag der deutschen Wiedervereinigung Premiere feierte.

Die Ouvertüre der Befreiungsoper „Fidelio“ steht beim diesjährigen Festakt für die Überwindung von Unterdrückung und Gefangenschaft, die mit dem Mut Einzelner und der Unterstützung der Gemeinschaft erreicht werden konnte.

Die
Staatskapelle Berlin
und
Daniel Barenboim

Seit mehr als 25 Jahren verbindet sie eine einzigartige künstlerische Partnerschaft: die traditionsreiche Staatskapelle Berlin, deren Ursprünge sich in das 16. Jahrhundert zurückführen lassen, und Daniel Barenboim, der als Dirigent, Pianist und Impulsgeber zahlreicher Initiativen zu den zentralen



Ludwig van Beethoven
„Leonore“-Ouvertüre Nr. 3, op. 72a
Staatskapelle Berlin,
dirigiert von Daniel Barenboim

Ludwig van Beethovens
Freiheitsoper „Fidelio“

Ein Stück über Liebe und Freiheit ist Ludwig van Beethovens einzige Oper „Fidelio“, die einst „Leonore“ hieß. Das Werk orientiert sich am Typus der sogenannten „Rettungsoper“, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert europaweit populär war. Nicht von ungefähr sind ihre Ursprünge mit der Französischen Revolution verbunden. Auch davon dürfte Beethoven angesprochen worden sein.

Für die Staatskapelle Berlin und ihren Generalmusikdirektor Daniel Barenboim hat diese bekannteste deutsche Freiheitsoper eine wichtige Bedeutung. Die in ihr zum Ausdruck gebrachten bürgerlichen Ideale von Freiheit und Brüderlichkeit haben bis heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren. So war es kein Zufall, dass „Fidelio“ am 3. Oktober 2016 als Saison-eröffnungstück in einer Neuproduktion in der

Szenenbild aus
der Premiere des
„Fidelio“ im Pariser
Théâtre Lyrique
1860, Zeitungs-
illustration, Stich
von Janet-Lange

Calle
Libertad

24

La
SERENIDAD



Casa y Casita
laserenidad.mx



Favor de depositar papel higiénico y
todo tipo de basura en el cesto, nunca en la taza,
ya que de lo contrario se tapaná. ¡Gracias!



Please put toilet paper and trash in the bin
only, not in the toilet, as it will otherwise
clog. Thanks!

