

lokal, dezentral

Ausstellungsprojekt der
WeißenseeKunsthochschuleBerlin
im Kulturzentrum Berlin/Adlershof

ERIK ALBLAS » 08

MARIE LUISE BIRKHOLZ » 10

JULE FROMMELT » 12

NICOLAS GRIMMER » 14

DANIELA GUGG » 16

DAVID HARTEN » 18

VALENTIN HERTWECK » 20

KERSTIN HONEIT » 22

ANNE DUK HEE JORDAN » 24

DANIEL KEMENY » 26

OFRI LAPID » 28

PAULINA LEÓN » 30

SILVIA LORENZ » 32

KATHARINA LÜDICKE » 34

SOICHIRO MITSUYA » 36

JOHANNA NAATZ » 40

MIRIAM PIETRUSKY » 42

SOPHIA POMPÉRY » 44

EIKO SABELA » 46

CHRISTIAN SAUERTEIG » 48

JAN VORMANN » 50

SHIRA WACHSMANN » 52

CAROLIN WACHTER » 54

JOANIS WALTER » 56

RITA WESIAK » 58

HENRIKE EIBELSHÄUSER » 09, 41, 47, 49

REBEKAH FLAKE » 27

LISA HACKMANN » 25, 39, 55, 57

JORIS CORIN HEYDER » 15, 17, 29, 31

FIONA McGOVERN » 21, 43, 59

SILVIA PLONER » 13, 51, 53

MAGNUS SCHÄFER » 11, 35, 37

MAJA WISMER » 19, 23, 33, 45

lokalnie, decentralnie

स्थानीय, विकेन्द्र

lokális, decentralís

local, descentral

lokaal, decentraal

локално, децентрално

localmente, decentrato

מקומי, שולי

locally, decentral

ロカール、デイツェントラール

localement, décentral

местно, децентрализовано

» Die Ausstellung in der Galerie Alte Schule Adlershof geht aus der Zusammenarbeit von Studierenden der Weißensee Kunsthochschule Berlin, der Freien Universität Berlin und der Humboldt Universität zu Berlin hervor. Sie stellt eine übertragene Verlagerung vom Nordosten in den Südosten Berlins dar.

» Neben dem Stadtteil Adlershof auf der einen Seite, gibt es den Technologie- und Medienstandort Adlershof – als typischerweise dezentral gelegenes, komprimiertes Innovationszentrum, auf der anderen Seite. Dieses bildet eine Welt in sich und könnte auch an einem anderen Ort sein. Durch seine Tätigkeitsfelder ist es universal. Die Stadt, im Besonderen das Kulturzentrum Adlershof im Anwohnergebiet um die Dörpfeldstraße, ist das Hier dieser Ausstellung: Es ist ein temporäres Lokal. Doch findet sich dieses Motiv in den künstlerischen Arbeiten inhaltlich weniger im territorialen Sinn, als vielmehr idiomatisch wieder. Wie könnte eine Verbindung von dem Gegensatz lokal/universal aussehen?

» Die Offenheit des Titels sollte größtmögliche künstlerische Freiheit im Dialog mit dem Ort oder Galerieraum erlauben. Der Dialog soll in dieser Form der Begegnung mit den Besuchern der Ausstellung weitergeführt werden.

» Die auf den ersten Blick ähnliche, aber in mancher Hinsicht verschobene Bedeutung von lokal und dezentral interessierte uns. Die Begriffe beleuchten, wenn man sie auf ein Strukturmodell bezieht, unterschiedliche Aspekte. Lokal betont die einzigartigen und veränderbaren Eigenschaften, die sich aus der Position eines Struktur-Bestandteils ergeben. Dezentral hebt die Gleichwertigkeit und Verbundenheit der Bestandteile hervor.

» Man könnte sagen, dass eine Ausstellung die künstlerischen Arbeiten temporär lokalisiert. Es eröffnen sich neue Lesarten und ihr universales Potential bildet sich heraus.

Idee und Begleitung:

Berndt Wilde

Eine Zusammenarbeit zwischen Studenten
der Weißensee Kunsthochschule Berlin
der Freien Universität Berlin
sowie der Humboldt Universität zu Berlin

AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG **lokal, dezentral,** GALERIE ALTE SCHULE, BERLIN/ADLERSHOF, 21.06.2007

» Welch eine Fülle, welch eine Verschiedenheit in Haltung und konzeptioneller Auffassung. Man muss in dieser Ausstellung als ästhetischer Detektiv unterwegs sein, um alle Details entdecken zu können, von den zart andeutenden Markierungen bis zu den sich markant aufblasenden Installationen. Beschreibungsstatistiker könnten beim Aufspüren der 27 künstlerischen Positionen ermatten, denn die ungeheure Fülle ergibt im Ganzen einen wahrlich erschlagenden Akkord.

» Der Titel der Ausstellung **lokal, dezentral** ist thematischer Schirm und Untersuchungsgegenstand. Es geht um historische Tiefenbohrungen und Ereignisformen, um Registratur und Reflexion, Perspektivwechsel und Wahrnehmungsstörungen, um das Verständnis von Stadt und Stadtentwicklung, das Ortsspezifische und das Universelle, die Fixierung auf die Ausstellungslocation und das Sich-Befreien von der auf Musealisierung drängenden Macht des Ortes.

» Viele Werke sind das Ergebnis von Recherchen. Mehrfach wirken einzelne Kunstwerke und damit auch die Ausstellung selbst als Analyseinstrumente. Dadurch beweist sich, dass Kunst heute mehr denn je eine Forschungsleistung ist.

» **Daniela Gugg und Silvia Lorenz** spitzen sogar noch zu und hinterfragen das Verhältnis von theoretischem Befund und künstlerischer Durchdringung im Sinne komplementärer Erkenntnisformen. Man muss schon ein gewaltiges Potential an Eigensinn besitzen, um mit Sack und Pack, einer aberwitzigen Fülle von Alltagsramsch und liebevoll drapiertem Künstlernippes aus der Mitte der Stadt bis an die Peripherie zu wandern, um ein verunsicherndes Raumbild zwischen Patrouille und szenischem Zeitrafen zu kreieren.

» Diese Ausstellung kann als Statement gegen die Ignoranz gelesen werden, gegen die schneller werdende, sich ihrer Vergangenheit entledigende, damit gesichtsloser werdende Stadt, in der Vergänglichkeit, Geschichtsvergessenheit und Disneyfizierung Prinzip sind. Kunst wird diesen Prozess nicht aufhalten können. Die Suche nach dem Geist des Ortes, nach geistiger Heimat und intellektueller Verortung klingt in vielen Werken unmissverständlich an – geboren aus künstlerischen Engagement und vielleicht auch als Warnung.

» Da ist **Kerstin Honeits** Installation **Junost Bäng**, die Adlershof als Produktionsstandort des Fernsehens der Deutschen Demokratischen Republik in Erinnerung ruft, den politischen Systemwechsel von 1989 an Hand der gleichgeschalteten Ost-West-Ausstrahlung eines Hollywood-Blockbusters thematisiert, und durch die lebendige Einbeziehung von ein paar älteren Damen aus dem örtlichen Seniorentreff auch noch gewisse Gender-Fragestellungen auf heiter unangestregte Art und Weise mitverarbeitet.

» Wenden Sie sich bitte auch dem Werk von **Anne Duk Hee Jordan** zu, die eine **Spur der Steine** legt unter Verwendung von Fundmaterial aus dem Adlershofer Kino Capitol, unterfüttert mit einem die Zeit des Kalten Krieges von heute aus spiegelnden Geräusche-Mix aus Sowjet-Hymne, Nachrichten-Sprech, den schrägen Tönen ideologischen Übermuts und überflüssigen politischen Linienrichtertums.

» Wie **Miriam Pietrusky** es vermag, in ihrem Foto-Film **Der Mitschnitt, Ilona und die Schleuse** Ausschnitte aus DDR-Fernsehsendungen der Serie **Polizeiruf 110** dem Archivtod zu entreißen und in einer künstlichen Animation das Propagandistische des DDR-Staatsfernsehen in nur 8 Minuten als Film im Kopf des Betrachters zu decouvrieren, das hat Witz und entbehrt dennoch nicht einer soliden reflexiven Basis.

» Überhaupt: Die gesamte Ausstellung hält sich in einer entspannten, das Zwerchfell rüttelnden, oft hintersinnigen Tonlage, bietet leichte Kost für schwere Herzen, gibt sich wohltemperiert intellektuell, anspruchsvoll, aber eben keinesfalls verkopft, riskiert Schmunzeln und Lachanfänge.

» Wer hat schon mal eine Verschmelzung des heliozentrischen mit dem geozentrischen Weltbild auf Kinderspielzeug-Modell-Ebene gesehen? **Jan Vormann** bietet dafür eine, von jeglichen wissenschaftlichen Stabilisatoren freie, in künstlerischer Sensorik ausschweifende, bunte Lösung an. So viel Heiterblick ins Weltall ist selten.

» Oder wer ging schon mal durch eine Doppeltür, die von sich aus auf Einzeldurchgang achtet und den Durchschreitenden per Doppelspiegel anzieht, während sie ihn zu einer Grenzüberschreitung anstiftet, in der Eintritt und Austritt sich in voller Regelkenntnis in einem Zwischenraum vollziehen, von **Valentin Hertweck** erdacht, über des Messers Schneide, die bekanntermaßen keine Dicke hat.

» Mehrfach spielt das Thema Fliegen (inklusive Aufsteigen und Absturz) eine Rolle. Bei **Irene Pätzug** darf man einen Holzflieger mit eigener Muskelkraft starten und landen lassen. Das ist Do-it-yourself-Kunst auf revidierter Ernsthaftigkeitsbasis. Romantisch beseelt, philosophisch luftig gefüllt und gesüßt mit Poetenzucker gesellt sich ein Wolkenwerk hinzu, das sich gegenüber der Wortwelt entrückt zeigt und wohl in seinem So-Sein mit offenem Mund betrachtet werden will.

» **Jule Frommelt** hat den aufregenden sowie tragischen Lebensweg der Künstlerin und ersten deutschen Fliegerin mit Pilotenlizenz Melli Beese, die in Johannisthal eine Flugschule sowie eine Fabrik unterhielt, als fotografisches Melodram in Schwarz/Weiß inszeniert – eine anrührende Bild- und Text-Komposition im Dauervibrato.

» **Joanis Walters Bote** ist, einem großen Papierflieger ähnlich, Sinnbild der Erinnerung an den eigenen Schulalltag, im Außenraum gelandet. Dort steckt er nun, anmutig in Blech gefaltet und vernietet, in den Büschen. Ob er nur die Zeit überflogen oder zwischen Gestern und Heute eine Bruchlandung vollzogen hat, mag der Betrachter entscheiden.

» Auf jeden Fall liegt seine Achse auf einer Verbindungslinie mit dem Flieger von Irene Pätzug. Wenn das kein Zufall ist? Kunst lebt auch aus Paraphrasen. Diese hier rundet den Ausstellungsparcours in punktsicherer Weise.

» Von einigem Gewicht sind die andeutenden, das Raumgefüge tastend erobernden Werke, etwa **Carolin Wächters** Fensterdurchblick als fotografische Langzeitstudie und die mit Krepp-Band auf der Eingangsglastür der Galerie platzierte Wie-wird-Raum-zur-Fläche-Untersuchung von **Johanna Naatz**.

» Von der subtilen Dimension her, Seh- und Erkenntnisvorgänge zu bereichern, stehen sie zu den leise bleibenden Ansätzen, Schönheit auszubreiten und das Stille zur Geltung zu bringen, etwa in den Werken von **Ofri Lapid** und **Rita Wesiak**, auf qualitativ gleicher Ebene.

» Die Ausstellung profitiert besonders von der dialogischen bzw. konträren Positionierung der Kunstwerke in den jeweiligen Räumen.

» So entsteht auf Augen öffnende Art eine innere Peripherie-Zentrum-Konstellation, in der jeder Künstler/jede Künstlerin als Gegenkandidat/-kandidatin aufzutreten in der Lage ist, um die Ausstellung als Cluster und Debatten-Plattform neu zu gewichten – z.B. **Christian Schellenberger** mit einer wilden zeichnerischen Mixtur aus Sub-Sprachen und Sub-Zeichen, Zitaten und Bewertungen, **David Harten** mit seiner Gefühle und Blickwinkel differenziert zusammensetzenden Collage-Taktik oder **Eiko Sabela**,

der das Große ins Kleine, das Ganze ins Nichts, in die Leere, in Rückzugsräume übersetzt. Seine Kulturlumen genannten portable shelters etablieren sich als Reflektoren zwischen Natur und Kultur, das Besucherhirn fütternd.

» **Christian Sauerteig** ist für das aufgebaut Statuarische, das Fortschreiten der Form-Grund-Relation durch die Zeiten zuständig, **Nicolas Grimmer** für das Maschinenwesen in der Kunst und für das Nachsinnen über Effekt und Tiefe. Noch nie entwickelte eine Nebelmaschine so viel symbolische Energie. Was bei Grimmer verpufft, pumpt **Daniel Kemeny** in rote Wunder, die man nur auf der Toilette bestaunen kann. Kemeny ist der agent provocateur der Ausstellung. Man kann nur hoffen, dass der deutsche Vorschriftenwahnsinn nicht über die Kunst triumphiert.

» Wer sich mit Raum, Volumen und dem eigenen Körper befasst, hat auch die vergehende Zeit im Blick. Das klug im Gang aufgesockelte Video **Hin und weg** von **Marie-Luise Birkholz** mit seiner rasanten Farb/Streifen/Aufteilung, inklusive Standbild-Unterbrechung, zeigt unsere Zeitklassengesellschaft, in der einige Anschluss haben und andere denselben verpassen. Zeit gewinnen, Zeit nutzen, Zeit vergehen lassen – wir sind gefangen in einem riesigen Zeitvernichtungsfeld. **Shira Wachsmann** zeigt uns, indem sie uns auf's Glatteis führt, was die Sekunde geschlagen hat.

» Die grassierende Philosophie des **Pasta & Grappa-Urbanismus**, die uns weismachen will, dass wir alle in einem menschenfreundlichen globalen Dorf leben mit reich möblierten Fußgängerzonen und schick designten Fassaden, lässt uns übersehen, dass Städte nicht zuerst durch ihre Bauten leben, sondern durch die Menschen in ihnen.

» **Katharina Lüdicke** hat im Garten ein Holzhaus errichtet, das jahrzehntelang im Ostteil der Stadt stand, hat sein Inneres nach außen gekehrt, so dass wir nicht nur der Überschreitung eines Verfallsdatums, sondern auch der Patina der Mangelgesellschaft ansichtig werden. Der Titel des Werkes lautet: **Freies Land, Straße 46, Parzelle 118, Berlin-Weißensee**. Nichts vermag eindringlicher als Auftakt und Abschluss des Ausstellungsrundgangs darauf zu verweisen, dass Kunst und Künstler die Anforderung zu meistern haben, sich mit Vergegenwärtigungsprozessen und dem Unvollendeten, Zukunfts-offenen herumzuschlagen, dem organischen Arbeiten an Wesensgehalten, dem Um- und Übersetzen des Existentiellen.

» Hierbei geht es um eine zentrale Aufgabe, die in den Kategorien Wahrheit und Wahrhaftigkeit ausgefochten wird. Und nicht etwa auf dem Kunstmarkt.

» Der Slogan von **Sophia Pompéry Niveau ist keine Hautcreme – Provinz wird gemacht** kann getrost als Headline und Kampfruf der Ausstellung verstanden werden, der ich einen Sieg auf ganzer Linie bescheinige, auch wenn ich einige Künstlerinnen und Künstler nicht genannt und auch die Begleitung durch Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen der Freien Universität nicht gewürdigt habe.

» Eine abschließende Verneigung auch vor Berndt Wilde, ohne dessen Hintergrundwirken und Durchhaltevermögen dieses Experiment nicht hätte Gestalt annehmen können.

C.T.



V&D

2007, 55 x 35 x 150 cm,
elektrische Installation,
bewegte Figuren

- » In einem an vier Seiten offenen Holzkasten befinden sich in zwei Reihen angeordnete mechanische Gehäuse, die mithilfe eines Schalters aktiviert werden können. Begleitet von rasselnden und scheppernden Geräuschen vollführen die symmetrisch angeordneten Figuren ein skurriles Schauspiel, das an eine Zirkusvorführung in Miniaturform erinnert. Die Figuren bewegen sich zunächst gleichzeitig, die Synchronität wird jedoch bald durch Unregelmäßigkeiten in ihrem Bewegungsablauf unterbrochen. In das laute Scheppern, das durch die Mechanik erzeugt wird, dringen gelegentlich Musikfetzen. Zwei von der Form her identische schwarze Halbkugeln mit rundem Aufsatz flankieren die Komposition rechts und links und erinnern an trommelnde Tanzbären, die ihres Felles beraubt wurden. Sie bilden ein formales Gegengewicht zu den hoch aufragenden, anthropomorph anmutenden Gestalten, die im Hintergrund hin und her wackeln.
- » Die Figuren wurden ihres Felles, ihrer Attribute, ja überhaupt jeglichen Schmuckes entledigt und somit auf ihren technischen Aspekt reduziert. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage nach der Funktion des Kastens. Ursprünglich geplant, jedoch aus Zeitgründen nicht mehr zu realisieren, war ein Schlitz zum Einwerfen von Münzen, die den Bewegungsmechanismus auslösen sollten. Ein Überschuss von Münzen hätte das Schauspiel durch das Blockieren des Mechanismus zum stoppen gebracht. Damit ist dem Konzept das Problem der Übersättigung und der daraus folgenden Endlichkeit seines zyklischen Ablaufs eingeschrieben.
- » Der Künstler lenkt den Fokus des Betrachters auf weggeworfene, scheinbar nutzlos gewordene Spielzeuge, die er im Sperrmüll oder auf Flohmärkten fand, und erweckt diese Überbleibsel der Kindheit in seiner Installation zu neuem Leben. Die Arbeit spielt auch mit der nostalgischen Erinnerung an antiquiertes Spielzeug, wie es beispielsweise in dem Film *Die Blechtrommel* von Volker Schlöndorff zu bestaunen ist.
- » Neben dem Aspekt der Komik, hervorgerufen durch die staccatoartigen, kuriosen Bewegungen, wohnt den Gestalten durch die roboterartige Monotonie ihrer Bewegung eine gewisse Melancholie inne. Denn die Aktion der Figuren hat kein Ziel; darin wird die Vergänglichkeit ihres Tuns offenbar.
- » In seiner performativen Arbeit setzt Erik Alblas den Betrachter durch das Betätigen des Druckknopfes in Beziehung zu den animierten Objekten. Das Verhältnis von Mensch und Maschine ist somit ein integraler Bestandteil seiner Installation.

Henrike Eibelshäuser



Hin und Weg, Adlergestell,
24.04.2007, 11.59–12.24Uhr
2007, 150 x 46 x 35 cm,
DVD/Multi-Media

» Marie-Luise Birkholz' künstlerisches Interesse setzt bei dem phänomenologischen Reichtum des Alltags mit seinen wechselnden Rhythmen und Strukturen an. Wie die genauen Orts- und Zeitangaben in dem Titel ihres Beitrages zu der Ausstellung lokal, dezentral bereits andeuten, nimmt auch dieses Video einen Ausschnitt aus einem alltäglichen Geschehen als Ausgangspunkt. Marie-Luise Birkholz filmt 25 Minuten lang mit unbewegter Kamera den Verkehr auf dem Adlergestell, einer stark befahrenen Durchfahrtsstraße, die den eher dörflich geprägten Teil von Adlershof und das moderne Wissenschafts- und Technologiezentrum voneinander trennt. Dieses Bild- und Tonmaterial schneidet sie so zusammen, dass konstant Bewegung im Bild zu sehen ist, wobei jedoch die ursprüngliche Abfolge der Sequenzen beibehalten wird. Die Arbeit greift vorgefundene Strukturen in ihrer Zufälligkeit unmittelbar als kompositorische Parameter auf und lässt ihre visuelle Dynamik mit den formalen Qualitäten des Videobildes in Dialog treten.

» Der Verkehrsfluss verdichtet sich zu einem kontinuierlichen, horizontal über den Bildschirm ziehenden Strom, der in dem vertikal im Bild positionierten gelben Streifen der Fahrbahnmarkierung sein kompositorisches Gegengewicht findet. In den gegenläufigen Bewegungen des Verkehrs, dem rhythmisierten Wechselspiel von unterschiedlichen Farben und Geschwindigkeiten, von kurzen Momenten der Ruhe, die abgelöst werden von schnellen, sprunghaften Schnitten, in dem Wechsel von Nähe und Ferne und von scharfen oder durch die hohe Geschwindigkeit der Fahrzeuge verschwommenen Bildsequenzen gewinnt der Verkehrsstrom eine starke Bildhaftigkeit. Die Farben, Formen und Rhythmen der vorbeiziehenden Fahrzeuge werden so zu Elementen einer Komposition, die in diesem Phänomen, in dem zufälligen, dichten und lauten Verkehrsfluss, malerische und skulpturale Momente aufscheinen lässt.

Magnus Schäfer



Über die Freiheit im Raum

2007, 16 x 24 cm,
bzw. 30 x 40 cm,
bzw. 30 x 24 cm Fotografie,
s/w, Barytpapier

- » 13. September 1911: die erste deutsche Frau erhält ihre Flugzeugführerlizenz in Berlin Johannisthal.
- » Anfangs belächelt und boykottiert, körperlich wie seelisch immer wieder zurückgeworfen, lebt Melli Beese ihre Passion. Rasant der Aufstieg und steil der Fall nach nur drei Jahren. Der Krieg kostet sie die Lizenz zum Fliegen, nimmt ihr ihre Flugschule und -fabrik; in der Folge auch ihren Mann. 32 Jahre jung und vollkommen verarmt startet sie einen letzten Versuch. Sie stürzt ab. Sieben Jahre später wird sie sich in einer kleinen Pension, unweit des Ortes, an dem sie das Fliegen als die Freiheit im Raum gelebt hat, erschießen.

- » Es ist etwas Wunderbares wie viel Mut jemand in sich haben muss, um etwas zu tun wenn er ein erster ist. – Gertrude Stein

- » Jule Frommelts Ausgangspunkt war eben diese Faszination am Menschen, die Gertrude Stein umschreibt. Nicht aber der Zeit im Glanz, sondern dem Wellengang rundherum nähert sich ihre semi-dokumentarische Fotoarbeit.
- » Vorangestellt ist die Rückenfigur; an den Boden gebunden und käfiggleich umfungen von Birken. In dieses Sehnsuchtsmotiv schreibt sie sinngemäß zitierte Gedanken Melli Beeses in den Himmel ein. Ein weißes Taschentuch weht im Wind; Fliegen ist notwendig, Leben nicht ist an anderer Stelle collagiert. Man sieht Konstruktions-skizzen und Tuchflügel, abstrahiert liegen Fliegerteile auf der Erde. Fragmentarisches und Zerbrochenes durchziehen die 15 auf Papier abgezogenen schwarz/weiß Fotos, von denen eine starke Melancholie ausgeht. Am Ende steht ein Datum – 22. Dezember 1925 – sie gibt auf. Die den Abschluss der Arbeit bildenden vier Fotos zeigen ein Zimmer im Halbdunkel, das genauso bruchstückhaft wie das Geschriebene erscheint. FREMDE steht schwarz auf weiß unter dem Tisch, MORPHIUM kaum lesbar im Halbdunkel des Vorhangs; am Boden ein Körper.

- » Die Ästhetik dieser Fotoarbeit verortet das Dargestellte in die Lebenszeit Melli Beeses, ohne die einzelnen Bilder auf bestimmte Daten festzulegen. Dadurch wird eine lineare Leseart aufgehoben. Die imaginierten in sich geschlossenen Situationen öffnen dem Betrachter die Möglichkeit, eine eigene Dramaturgie durch die erzählte Geschichte zu finden.

Silvia Ploner



Je ne crains que ce que j'estime. – Stendhal

Szenario 1: Ein Ausstellungsbesucher A nähert sich der Alten Schule über die Straßenseite und bemerkt plötzlich aufsteigenden Rauch in einem der Fenster des 1. Obergeschosses. Die Fensterscheiben sind geschlossen und weiß verblendet, so dass die Ursache des beunruhigenden Vorfalles zunächst unklar bleibt.

Szenario 2: Ein Ausstellungsbesucher B nähert sich der Alten Schule über die Straßenseite und betritt die Ausstellung ohne besondere Vorkommnisse. In einem der Ausstellungsräume stößt er auf eine Arbeit, bei der ein weißer Kasten durch einen Schlauch mit einem Fenster verbunden ist. Der Besucher B drückt den zur Installation gehörenden goldenen Klingelknopf, doch innerhalb des Raumes passiert nichts. In diesem Augenblick nähert sich Besucher A der Galerie und sieht Rauch aufsteigen, der durch die von Besucher B betätigte Nebelmaschine erzeugt wird. Besucher B bleibt zunächst ahnungslos, da alle Fenster des Raumes durch Rollläden verschlossen sind.

» Die aus der Arbeit des französischen Künstlers Nicolas Grimmer resultierende ästhetische Wirkung auf die Besucher ist offenbar abhängig vom eingenommenen Standort. Die scharfe Trennung zwischen Innen- und Außenraum, die kühl-funktionale Apparatur auf der einen und der sich in abstrakte Formen auflösende Rauch auf der anderen Seite funktionieren unabhängig voneinander. Gerade diese Janusköpfigkeit steht im Mittelpunkt von Grimms Überlegungen zum Thema lokal, dezentral.

» Gemäß dem Motto *changing place is also changing the way we think** konfrontiert er den Betrachter mit zwei ästhetischen Phänomenen, die nie gleichzeitig erfahrbar sind und sich grundsätzlich in ihrer lokalen Verankerung voneinander unterscheiden. Dabei ist das Werk ohne die trennende Wand undenkbar. Dieses als Achse und Grenze angelegte Zentrum der Installation verhindert eine globale Rundumsicht. Der Besucher muss sich mit einer dezentralen Annäherung begnügen. Nur die Erinnerung ermöglicht eine Verknüpfung der beiden Seiten. Grimmer inszeniert eine Grenzsituation um den Raum erfahrbar zu machen: *Moving from a location to another, moving from an interpretation to another, but staying at the border, in between, decentral.*** Es ist der Besucher, der durch seine aktive Teilnahme einen Teil der Installation in Gang bringen kann. Die erlangte Kontrolle läuft jedoch ins Leere, da der ausgelöste Effekt nur außerhalb der Galerie sichtbar ist.

Szenario 3: Zufällig verwickelt Besucher A Besucher B in ein Gespräch über den beobachteten Rauch. Auflösung.

*und**: aus einem Konzept des Künstlers über das vorliegende Werk

Joris Corin Heyder



Parasitäre Vibrationen 1–4

pv1: its oh so quiet

[gedankenguss im atelier],
2007, 50 x 75 cm,
Fotografie auf Aluminium

pv2: feldforschung

[abgabe rückspiel treffer],
2007, 50 x 75 cm,
Fotografie auf Aluminium

pv3: siliziumzeitalter

[konzentrierte arbeitsraum-
verschmelzung],
2007, 50 x 75 cm,
Fotografie auf Aluminium

pv4: white cube

[soon there is another riot],
2007, 300 x 300 x 450 cm,
variable Installation

Einziehen bei neuen Wirten: Ein Tisch ist überstapelt mit Büchern, Fotografien, leeren Marzipanverpackungen und vielen unterschiedlichen Schriftstücken (Gedankenschnipsel). Dazwischen sind zwei Laptops so angeordnet, dass ihre BenutzerInnen ständigen Augen-, Wort- und Gedankenkontakt halten können. Ein Bett mit Spuren des aktiven Gebrauchs verknüpft die Arbeitsatmosphäre mit den Rückzugsmöglichkeiten eines privaten Raums. Ein Eimer voll Kabelsalat steht im Zentrum der vielen sich durch die Installation schlängelnden intakten Kabel und Vernetzungen. Transparente Schläuche an einer gelben Gießkanne führen die Idee der allgegenwärtigen Vernetzung nur scheinbar ad absurdum. Das angeregte Betrachterauge verweilt einen Moment auf einem behaglich anmutenden Sessel und versucht die Wirkung des privaten Arbeitsraums in den Kontext Galerie einzuordnen. An einer Wand hängen drei Fotografien, die das beschriebene Ensemble an drei unterschiedlichen Orten dokumentieren. Das Gedankenlabor macht Station an einem vierten Ort: der Galerie.

organischen denkraumverschiebung und -erweiterung: Die vorliegende Arbeit entwickelt eine Grundidee des gemeinsamen Projekts der Künstlerinnen Daniela Gugg und Silvia Lorenz über die deutsch-polnische Grenzstadt Görlitz weiter. Auch in der Arbeit für die Ausstellung **lokal, dezentral** stehen das Kennenlernen eines zuvor fremden Ortes durch ausgedehnte Spaziergänge, der Dialog über das Beobachtete und das Reagieren auf gemeinsame Reizpunkte im Mittelpunkt. Analytische Spaziergänge im Stadtteil Adlershof führten Gugg/Lorenz erneut zu einer Grenzsituation. Diesmal handelte es sich aber nicht um das Auffinden einer nationalen Grenze, sondern um die scharfe Unterteilung in das Wohngebiet und den Wissenschaftsstandort Adlershof. Die Grenzüberschreitung, die Konfrontation mit der unbekanntem Welt der Nanoskalik und Makroskopik inspirierte die Künstlerinnen zu einem **laborexperiment feldexperiment gedankenexperiment***. Über einen Zeitraum von mehreren Wochen ließ sich die kreative Recherche von Begriffen wie **kristallzucht** oder **siliziumzeitalter**** in Schwingungen bringen. Neben dem Versuch die Erfahrungen mittels Fotografie, Text und Installation zu übersetzen, führen die Untersuchungsergebnisse eine grundsätzliche Besonderheit des Gedankenlabors vor Augen: Die künstlerische Versuchsanordnung bleibt im Gegensatz zu den Labors der Forschungseinrichtungen immer beweglich.

künstlerischer dialog vibriert über tapetenwechsel: Zwischen Künstler-Atelier, Mitarbeiter-Basketballplatz und Kristallzuchtanlage wandert das Gedankenlabor Gugg/Lorenz mitunter wie ein Fremdkörper und lässt sich durch den Ortswechsel nicht nur in Vibrationen versetzen, sondern auch temporär assimilieren. Die umständliche Verlagerung des Labors (LKW-Transport) sprengt die Grenzen des Projektdualismus Und bezieht das Forschungsfeld (den temporären Wirt) mit in den künstlerischen Dialog ein. Plötzlich interessiert sich auch der Wirt für die kurzfristige parasitäre Einnistung.

antemporäre orte gekoppelteschwingung: Der von Gugg/Lorenz begonnene Feldversuch endet nicht in der Galerie, sondern setzt sich während der Ausstellungszeit kontinuierlich fort. Die Arbeit ist ein Zwischenbericht der bisher erzielten Ergebnisse ohne abgeschlossen zu sein. Der Denkraum ist nun jedoch an das Publikum übergeben.

* und **: Dialogausschnitte aus Parasitäre Vibrationen 1–4

Joris Corin Heyder



Das Gelbe vom Ei
2007, 100 x 91 cm,
Digital-Print

Krawallspaß
2007, 94 x 91,5 cm,
Digital-Print

Lebenstod
2007, 91 x 110 cm,
Digital-Print

Magier
2007, 80 x 110 cm,
Digital-Print

Vive la fête
2007, 93 x 91 cm,
Digital-Print

» David Hartens Collagen aus Pressebildern und Schnipseln der Wochenzeitschrift Spiegel zeigen einzelne Szenen, die er durch Dazukleben von figürlichen und abstrakten Formen verfremdet und sich in einem nächsten Schritt durch Abfotografieren erneut aneignet. Dadurch werden die verschiedenen Schichten, die beim additiven Verfahren der Collage entstehen, auf eine Ebene gebracht. Abschließend vergrößert David Harten die Fotografien, so dass aus den ursprünglich kleinformatigen Collagen großformatige Poster werden.

» Die durch Inhalt und Hängung als lose Gruppe zu bestimmenden Arbeiten scheinen in Folge permanenter Konfrontation mit Bildmedien gängige Ikonographien und Themen der Tagespolitik aufzugreifen. Durch das Hinzufügen von farbigen Papierschnipseln und damit dem gleichzeitigen Überkleben von vorhandenen Bild-elementen wird das jeweilige Bild jedoch neu gewichtet und aufgebaut. David Harten verunsichert unsere Einordnung allgegenwärtiger Pressebilder in bereits bekannte Kategorien und legt stattdessen, unterstützt durch die Titel, seine eigene Lesart der Bilder nahe. So verliert die Arbeit *Spaßkrawall*, die einen schwarz gekleideten Fotografen vor einem meterhohen Zaun zeigt, ihre eindeutige Zugehörigkeit. Der Fotograf könnte vor einem Stadion voller tobender Fußballfans als auch vor einer Absperrung zum Schutz vor Demonstranten stehen. Durch die hinzugefügten Punkte wird nicht klar, ob sich der Fotograf auf der Seite der Fans bzw. Demonstranten oder auf derjenigen der Ordnungshüter sieht. Ähnlich verhält es sich mit der Collage *Lebenstod*, deren Bestimmbarkeit sich durch den Wirbel von menschlichen Gliedmaßen, die vermutlich zum ursprünglichen Bildhintergrund gehören und später dazu geklebten Papierschnipseln im Bildzentrum verliert und durch den Titel zusätzlich an Ambivalenz gewinnt. Die Marktsszene in *Der Magier* wirkt durch den Passanten im Bildzentrum mit angeklebtem Affengesicht bei längerer Betrachtung zunehmend unheimlich. Ein Effekt, der durch die sich über den Bildrand hinaus verselbstständigenden flammenähnlichen Strukturen, die sich bei genauerem Hinsehen als vergilbte Schriftstücke entpuppen, verstärkt wird. Die durch die Collage entstehenden Hinweise können mit einer im Comic üblichen Gedankenblase verglichen werden. Eine Strategie um unterschwellig implizierte Bildinhalte als Kommentar direkt im Bild zu illustrieren und den Blick bewusst auf eben diese Details zu lenken.

» David Harten hat sich bereits in früheren Arbeiten für Unausgesprochenes und dennoch Wahrnehmbares interessiert und dies auf einer zeichnerischen Ebene zu einem Konglomerat im Sinne eines Stimmungsbarometers verdichtet.

Maja Wismer



Doppeltür
2007, 60 x 160 cm,
Spiegel

- » Es ist der Raum des Alltäglichen, in dem Valentin Hertwecks Arbeiten sich entfalten. Raum, sowohl im physikalischen Sinne als auch bezogen auf die Handlungen, die wir stetig ausführen, ohne uns selbst darüber bewusst zu werden. Die hier gezeigte Arbeit ist einem Ort innerhalb der Galerie gewidmet, der zwar eine elementare Funktion hat, aber als autonomer Raum im regulären Galeriebetrieb keine Beachtung findet: der Raum zwischen der Doppeltür, die den Flur mit der ehemaligen Aula der Alten Schule verbindet.
- » Die beiden großen Flügel der Doppeltür sind mit einer Stange verbunden, so dass sie immer in einem rechten Winkel zueinander stehen. Wird eine Tür geöffnet, schließt sich automatisch die andere. Durch die festgestellten kleineren Türflügel entsteht so ein betretbarer Zwischenraum innerhalb des Türrahmens, der durch das dort angebrachte Neonlicht zusätzlich an Eigenwert gewinnt. Jeder Galeriebesucher, der vom Flur in die Aula gelangen möchte oder umgekehrt, muss diese Schleuse einzeln passieren. Das gewohnte Überschreiten der Türschwelle wird verlangsamt – ein Prozess, der besonders denjenigen Galeriebesuchern eindrücklich vorgeführt wird, die mit den Räumen der Galerie vertraut und daran gewöhnt sind, dass der Durchgang zum größten Galerieraum weit offen steht. An den Innenseiten der großen Türflügel sind Spiegel angebracht. Durch sie wird der Betrachter beim Öffnen einer der Türen mit seinem eigenen Spiegelbild im Werk konfrontiert. Da die beiden Spiegelflächen in einem rechten Winkel zueinander stehen, werden die Spiegelbilder darüber hinaus von einem bestimmten Blickwinkel aus gesehen gegenseitig reflektiert. Zugleich wird jeweils der Raum, der gerade verlassen wird, im Spiegel aufgefangen und auf den Ausstellungsbesucher zurückprojiziert. Der Türzwischenraum gewinnt an scheinbarer Größe, in dem er den Raum vor ihm – entweder Flur oder ehemalige Aula – über die Spiegelung in ihren Dimensionen ausdehnt. Dem Betrachter, der auf die Tür zutritt bzw. in die Doppeltür eintritt, wird seine momentane Präsenz im Ausstellungsraum vor Augen geführt. In dem Moment, in dem er Teil des Kunstwerks wird, wird sich der Betrachter über die äußere Wahrnehmung seiner selbst bewusst.

Fiona McGovern



Junost Bang

2007, Installation: Schwarz-Weiß Video 8:43 min., Monitor und Abspielgerät, Fernsehgerätscherben, Fotos und Hocker

» Ausgangspunkt für Kerstin Honeits Installation **Junost Bang** bot ein ausrangierter Kofferfernseher sowjetischer Herstellung mit einem verblichenen Werbeaufkleber für den Actionthriller **Dead Bang**, der als einer der ersten Hollywoodfilme in den knapp wieder vereinten Teilen Ost- und Westdeutschlands gleichzeitig in die Kinos gekommen war. Die konkrete Gegenüberstellung des kyrillischen Schriftzugs der Marke des Fernsehgerätes mit dem Titel des stereotypischen amerikanischen Films irritiert als Zeitdokument für das Aufeinanderprallen von der frisch deklarierten Vergangenheit des Ostens mit der zeitgleich bestimmten Gegenwart des Westens.

» Kerstin Honeit hat dieses Element der zeitlichen und perspektivischen Verschiebung aufgenommen und weitergeführt, indem sie einzelne Szenen des Actionthrillers **Dead Bang** (mit dem Miami Vice Darsteller Don Johnson in der Hauptrolle) ausgewählt und wieder montiert hat, um sie schließlich neu zu synchronisieren und damit die Adlershofer Tradition als ehemaliger Sitz des Fernsehens der DDR weiterzuführen. Dabei ist sie anders vorgegangen, als dies bei Vertonungen üblich ist: Statt dass die Synchronisationssprecherinnen ihr Tempo dem Film anpassen, hat Kerstin Honeit die Geschwindigkeit des Films an die Sprecherinnen angepasst. Die Dialoge werden nun, nicht von den originalen bzw. für die deutsche Fassung ihrerseits bereits synchronisierten Stimmen der Polizisten und Grosstadtcowboys, sondern von vier weiblichen Sprecherinnen des Seniorentreffs **Alte Schule** in Adlershof geführt. Durch diesen Eingriff verdreht und thematisiert Kerstin Honeit einerseits die typischen Geschlechtercodes und eröffnet andererseits durch die eindeutig als älter identifizierbaren Stimmen und dem damit verbundenen Sprechtempo, eine ungewohnte Perspektive auf das klischierte Genre des Actionthrillers. Mit den Porträts der Sprecherinnen, die die Künstlerin in die Installation integriert hat, gibt sie den üblicherweise gesichtslosen Synchronstimmen in Adlershof einen Platz und lässt sie in Anbetracht des **Junost** Fernsehgeräts als Zeitzeugen imaginieren.

» Der **Junost** als Initialmoment und beinahe Protagonist hat sich beim Aufbau verselbstständigt und die Drohung des Aufklebers **Dead Bang** wahrgemacht: Er ist durchgebrannt und musste durch einen konventionellen 90er Jahre Fernseher – ein eindeutiges Westprodukt, also – ersetzt werden.

Maja Wismer



- Wann?
- Ton aufnahmen → diffuse Geräusche
- innerer Zentrose → Stimme?
- Imaginäre Doppelung v. Ort u. Zeit → Hymne → O-Ton, topographisch
- Song ist DOR, MOR, DOR, MOR
- Steine verändern ihre Energie & transparenz Gestalt
- in anderen Dimensionen → Song ist Stones kann zerbrechen, speichert Erinnerung
- Andreas Gysin, 'Es ist alles eitel'
- Du siehst dich du siehst nur Fiktion auf Erde.
- Was dieses heute laut, reißt gar nicht mehr ein...

Spur der Steine
2007, 100 x 135 x 45 cm,
Mixed-Media

- » Unterschiedlichste Szenen laufen vor dem inneren Auge ab, lässt man sich auf das visuelle und audiovisuelle Erleben des Werks der südkoreanischen Künstlerin Anne Duk Hee Jordan ein.
- » Übereinandergetürmte Trümmerteile, Fundstücke und Erde bilden ein scheinbar zufällig angeordnetes Sammelsurium von Dingen, wie es durch unvorhersehbare Erschütterungen, Katastrophen, Umbrüche und Abbrüche zustande kommen könnte. Die Orange-, Braun- und Schwarztöne der Gegenstände mischen sich genauso wie ihre unterschiedlichen Materialitäten.
- » Verstärkt wird der Eindruck des Fragmentarischen von Geräuschen, die den sich nähernden Betrachter umfängen. Zunächst nur als Wortfetzen erkennbar, als Nebeneinander von schwermütigen und leichten Melodien, Gesängen, dumpfen und schrillen Stimmen, stellt sich bei längerem Zuhören ein Wiedererkennungseffekt ein. Die Nationalhymnen existierender und verschwundener Staaten, wie der Süd- und Nordkoreas, der DDR, BRD und der Sowjetunion, reihen sich aneinander. Sie werden überlagert von Politikerreden aus jüngster und entfernter Vergangenheit, sind durchsetzt von heiteren Kinderliedern aus der DDR und Alltagsgeräuschen und evozieren Gedanken an Teilung, Vertreibung, überwundene und unüberwundene politische Konflikte. Bei den hier verwendeten Fragmenten handelt es sich um Überreste des durch einen Brand zerstörten und nur noch als Ruine bestehende Kino Capitol. Es befindet sich in unmittelbarer Nähe der Alten Schule, wodurch das Kunstwerk in einen ortsgebundenen Kontext rückt. Die Bruchstücke sind Zeitzeugen des vergangenen Lebens von Adlershof; das Kino diente zu DDR-Zeiten gleichermaßen der Unterhaltung wie auch propagandistischer Manipulation.
- » Unabhängig von der lokalen Gebundenheit ruft das Werk Assoziationen von Vergänglichkeit und Zerstörung hervor. Als letzte Spuren stehen die Fundstücke für etwas, das war und nun unwiederbringlich verloren ist. Ein Gedächtnis scheint ihnen eingebrannt zu sein, sie gehören der Vergangenheit an, werden durch den Vorgang der Rezeption jedoch immer wieder aktualisiert.
- » Der Betrachter ist es, der assoziiert, Verbindungen herstellt zwischen Gehörtem und Gesehenem und das Vergangene durch imaginierte Bilder – durch ein Kino im Kopf – in die Gegenwart transponiert.

Lisa Hackmann



» Manche Künstler bringen Exkremente in die Galerieräume und nennen sie Kunst; Daniel Kemeny geht seinen eigenen Weg: er möchte die Kunst in den Ort, wo primäre Sachen passieren, wie das Pissen und Scheißen bringen. Die Arbeit befindet sich in der Männertoilette des Kulturzentrums Adlershof, welche auch von Galeriebesuchern genutzt wird. In einer geschlossenen Toilettenkabine installierte er drei rote Luftballons, die mit Hilfe einer elektronischen Luftpumpe aufgeblasen werden, bis sie über die Seiten der Kabine hinauswachsen und für den außerhalb stehenden Betrachter sichtbar werden. Nach der Phase des Aufpumpens geht die Luft aus den Ballons, und sie verschwinden wieder.

» Selbst öffentliche Toiletten bieten Besuchern einen Art Privatsphäre an. Wenn ein Mann die Toilette der Galerie Alte Schule betritt, und vor dem Pissoir steht, erwartet er nicht, das laute Stöhnen einer Luftpumpe im Hintergrund zu hören. Ein fremdes Etwas hat sich in seine Privatsphäre hineingedrängt. Das Etwas ist eine künstlerische Erfahrung, inszeniert von Daniel Kemeny. Der Bildhauer ist viel mehr Regisseur und Provokateur als einer, der Plastiken produziert. Auch in anderen Arbeiten von Daniel Kemeny wird der Betrachter mit verschiedenen Unannehmlichkeiten konfrontiert. In diesem Fall muss der Mann am Pissoir entscheiden, ob er sich umdreht, um nach der Quelle der Störung zu suchen, oder ob er bei der Sache bleibt und weder dem Kunstwerk noch neugierigen Ausstellungsbesuchern seine Aufmerksamkeit schenkt.

» Daniel Kemenys Kunst provoziert durch die Zweckentfremdung der öffentlichen Toilette als Galerieraum. Ob man(n) einfach nur seine primären Bedürfnisse befriedigen oder das Kunstwerk erleben möchte, wird offen gelassen. Im Bezug zur Ausstellung liegt die Arbeit am Rand und könnte übersehen werden. Doch der in sich geschlossene Raum erlaubt Daniels Arbeit ohne Kontext und Konkurrenz der Arbeiten seiner Kommilitonen, ganz allein auf den Besucher zu wirken.

» Daniel Kemenys Arbeit in den Toiletten bringt Kunst und Alltag zusammen und verlangt vom Besucher sich mit der Frage Wohin gehört die Kunst? zu beschäftigen. Manchmal bleibt die Kunst nicht hinter den Wänden versteckt, sondern bläst sich im Alltag auf. Zudem sind die Menschen herausgefordert, die gewohnten Pfade eines Galeriebesuchers zu verlassen und sich auf die Suche nach Kunstwerken zu begeben, die sich außerhalb der Ausstellungsräume befinden.

Rebekah Flake



ohne Titel

2007, 500 x 350 cm,

Wasserinstallation, Acrylglas

» Auf den ersten Blick liegen schwarze Gegenstände wie zersplittertes Glas auf dem Boden des Galerieraums. Erst bei näherer Betrachtung erkennt der Galeriebesucher in den Objekten sehr flache Behälter aus schwarzem Kunststoff. Die scharfen Kanten und spitzen Winkel der Gefäße folgen strengen, geometrischen Formen und sind bis zum Rand mit Wasser gefüllt. Durch Lichteinfall reflektiert die Oberfläche der Flüssigkeit, so als handle es sich um einen auf dem Boden zerborstenen Spiegel.

» Die Arbeit der israelischen Künstlerin Ofri Lapid überwindet dank ihrer expansiven Kraft die vorgegebenen Grenzen des Raums. Die scheinbar zufällig angeordneten Wasserbehälter beziehen die Galeriewand als Achse mit in ihre Anordnung ein. Auf der anderen Seite der Wand setzt sich die Installation mit einer wesentlich kleineren Anzahl an Objekten fort und erweckt den Eindruck der Durchlässigkeit des normalerweise Undurchdringbaren. Nur Licht durchdringt sonst ungehindert Wände. Der Besucher muss den Raum wechseln, um beide Seiten der Installation zu sehen. Er wird durch das Wiederauftauchen der Objekte in einem anderen Raum überrascht und fragt sich unvermittelt, in welchem Zusammenhang die Teile zueinander stehen.

» Die Künstlerin beschreibt diesen Prozess als *extension of mind*, der durch eine räumliche Manipulation hervorgerufen wird. Das Licht als eine Form der Manipulation von Räumen taucht in beinahe allen ihren Arbeiten auf. Tageslicht verwandelt die zahlreichen Wasserflächen ihrer Objekte von schwarzen Tiefen zu spiegelnd-vibrierenden Raumbildern. Diese einfachen Seismographen reagieren sensibel auf ihre Umwelt. Auch wenn die Objekte an einen in viele Teile zerbrochenen, großen Gegenstand erinnern, herrscht weder eine unruhige noch eine desaströse Grundstimmung vor. Ruhe und Schlichtheit des scheinbar Fragmentarischen wird durch die klaren Grundformen und den ästhetischen Eigenwert der Objekte erreicht. Die Ambivalenz des schwarzen Kunststoffs besteht darin, dass das vermeintlich Zerbrochene, Wasser aufbewahren kann. Jedes Teil scheint Teil eines Ganzen, ist aber selber ein kunstvolles Ganzes. Der Betrachter entdeckt mit einem Mal die im Werk aufleuchtende Idee eines im Mikrokosmos enthaltenen Makrokosmos und verweilt verständlich vor den Objekten.

Joris Corin Heyder



**Das Leben ist schwarz
für mich**

**Habe ich eine dunkle
Vergangenheit?**

2007, 40 x 59,5 cm,

Digital-Print

Aus der Fotoserie **Das Leben
ist schwarz für mich**

Fotoassistenz: Batata Goizueta

» Ein junger Mann betritt eine U-Bahn und trägt ein weißes T-Shirt mit dem Aufdruck: **Fahre ich schwarz?** Verdutzte BVG-Kontrolleure schauen dem Mann misstrauisch nach, andere Fahrgäste blicken interessiert aus ihren Büchern und Zeitungen auf. Die scheinbar harmlose Frage entzündet ihre Wirkkraft nur im Bezug auf ihren Träger. Unbewusst verknüpfen die Fahrgäste die schwarze Hautfarbe des jungen Mannes mit der negativ besetzten Aussage **Schwarzfahren**. Macht der Schwarze, der vielleicht schwarzfährt, nur einen Spaß oder zielt die Frage auf etwas anderes ab?

Fahre ich schwarz?

2007, 59,5 x 40 cm,

Digital-Print

Aus der Fotoserie **Das Leben
ist schwarz für mich**

Fotoassistenz: Batata Goizueta

» Für die ecuadorianische Künstlerin Paulina León sind es gerade die mitschwingenden Assoziationen und Wertungen unserer Sprache, die im Mittelpunkt ihrer Fotoreihe rund um die Nichtfarbe schwarz stehen. Die Zutaten sind denkbar einfach: in unterschiedlichen Berliner Alltagssituationen abgelichtete Migranten tragen T-Shirts mit Sätzen und Fragen wie **Arbeite ich schwarz?** oder **Ich bin der schwarze Mann**. Dabei entsteht die Provokation insbesondere durch die negative Grundbedeutung der aus unserem alltäglichen Sprachgebrauch entnommen Redewendungen. Wieso arbeitet Der Schwarzarbeiter eigentlich schwarz und nicht weiß? Als Südamerikanerin wunderte sich die bereits mehrfach ausgezeichnete Künstlerin León immer wieder über die negative Bedeutung des Schwarzen in der westlichen Kultur.

» Ihre Arbeit fragt nach der Existenz eines unbewussten Sprachrassismus ohne diesen weiterführend nachzuweisen, noch zu widerlegen. Dieser spielerisch-groteske Umgang mit Randgruppen und Minderheiten unserer Gesellschaft stellt eine Leitidee des Werkes der achtundzwanzigjährigen Meisterschülerin dar. Der Betrachter soll zum Nachdenken über alltägliche Redewendungen angeregt werden, ohne gleich das Wort **Schwarzarbeiter** aus seinem Wortschatz zu verbannen. Manchen wird die gewählte Form der Inszenierung vielleicht aufstoßen, doch die ungezwungene, plakative Botschaft Leóns trifft den Betrachter genau da, wo er sich am sichersten fühlt: in seiner Sprache, in seinen Gewohnheiten und sprichwörtlich ins Schwarze.

Joris Corin Heyder



Freies Land, Straße 46,
Parzelle 118, Berlin-
Weißensee
2007, 300 x 400 x 250 cm,
Installation aus Holz

» Katharina Lüdicke hat für die Ausstellung **lokal, dezentral** eine komplette, ausrangierte Hütte aus der Gartenkolonie **Freies Land** in Berlin-Weißensee nach Adlershof in den Vorgarten der Galerie **Alte Schule** versetzt. Die einzige Veränderung, welche die Künstlerin durch die Rekonstruktion an der ursprünglichen Hütte vorgenommen hat, ist deren Umstülpung von Innen nach Außen – wie sich an den nach oben ragenden Nägeln der Dachlatten, dem Schrank sowie der Zimmerlampe an der äußeren Stirnwand erkennen lässt.

» Einem Findling ähnlich steht die Hütte nun vor der Galerie und scheint auf längst vergangene Zeiten zu verweisen. Fensterscheiben, Türklinken und verblichene Tapetenreste lassen sich als Zivilisationsspuren interpretieren, als ob es sich dabei um ein Haus handelt, welches als einziges der letzten Flutkatastrophe getrotzt hätte und als kuriose Erinnerung daran stengelassen wurde. Katharina Lüdicke rettete die Hütte der Parzelle 118 in der 46. Straße der Gartenkolonie in Weißensee vor der bevorstehenden Zerstörung und enthebt sie durch die Überführung in den Ausstellungskontext gleichzeitig ihrer eigentlichen Funktion. Die nach außen gedrehten, verwitterten Innenwände geben kaum noch den erhofften Einblick in ein privates Freizeitleben, sondern zeigen formalexemplarische Konstruktionsweisen einer gezimmerten Hütte. Statt als Gartenhütte privaten Zwecken vorbehalten zu sein, ist diese nun im Vorgarten der städtischen Galerie einer größeren Allgemeinheit zugänglich und schreibt sich damit in ein generelles kulturelles Gedächtnis ein – vergleichbar mit den Resten einer Pfahlbauersiedlung, die im Heimatmuseum als Repräsentanten und Garanten unserer Zivilisationstradition konserviert werden.

» Das nach wie vor gepflegte, wenn auch etwas muffig wirkende Phänomen Schrebergarten wird durch Katharina Lüdickes Geste im Sinne einer Archäologie der Gegenwart objektiviert und untersucht. Der im Titel der Arbeit enthaltene Name der Kolonie **Freies Land** verweist auf die utopischen, allgemein menschlichen Sehnsüchte, die in Peripherien und Vorstädten durch den Besitz einer Parzelle im Schrebergarten erfüllt werden wollen – in Weißensee genauso wie in Adlershof.

Maja Wismer



Eintopf für Adlershof;
Püree
2007, DVD

» In seinem vielgestaltigen, unterschiedliche Medien und Artikulationsformen umfassenden Werk untersucht der aus Japan stammende Soichiro Mitsuya Strukturen und Prozesse des sozialen und urbanen Raums. Seine bildnerischen und performativen Arbeiten verfolgen die Spuren der Konstitution und Wandlung von Identität, greifen ästhetische, ökonomische und soziale Phänomene des öffentlichen Raumes auf, oder schaffen selbst eine Umgebung für Kommunikation und Interaktion. Dabei verweisen sie auf weithin geläufige Elemente der alltäglichen Erfahrung, die Soichiro Mitsuya in quasi dokumentarischer Form verarbeitet oder in einem neuen Kontext reinszeniert.

» In der Ausstellung *lokal, dezentral* zeigt Soichiro Mitsuya zwei Videos, die auf seine Performance *Die Suppe für Adlershof* (Berlin, Mai 2007) zurückgehen. Im Rahmen dieser Performance, die den Charakter einer informellen Party hatte, bereitete er, begleitet von Videos und Live-Musik, eine Gemüsesuppe zu. Parallel dazu bat er die Teilnehmer, ihr bevorzugtes Suppenrezept in ihrer jeweiligen Muttersprache zu beschreiben. Das Video *Eintopf für Adlershof* führt in loser Abfolge Ausschnitte der Performance zusammen, die sich im zweiten Teil des Films immer stärker überlagern und von auf dem Bildschirm erscheinenden und die Bilder kontextualisierenden Wörtern durchsetzt werden. *Püree* dagegen verdichtet das Bild- und Tonmaterial durch vielfache Überlagerung, die Gesichter, Stimmen, Geräusche und Musik zu einem intensiven, reich nuancierten Rauschen verschmelzen lässt. Diese Vermischung verschiedener Elemente zu einem reichhaltigen Ganzen zieht sich als ein Leitmotiv durch Soichiro Mitsuyas Arbeiten für die Ausstellung in Adlershof. Die Suppe fungiert hier als Metapher, insofern sie ihren Geschmack gerade aus der Kombination und Durchmischung ihrer Zutaten gewinnt. Die Performance überträgt diese Prozesse auf eine soziale Ebene, indem sie einen Anlass für das Zusammentreffen und den Austausch zwischen den Teilnehmer schuf, wie dies in dem Film *Eintopf für Adlershof* zu sehen ist. Das Video *Püree* stellt schließlich eine visuelle Analogie her, die diese Vorgänge in komprimierter Form anschaulich werden lässt.

Magnus Schäfer



ohne Titel

2007, 238 x 165 cm,

Kreppband auf Glasscheibe

» Johanna Naatz präsentiert in der Ausstellung **lokal, dezentral** eine Arbeit, die unmittelbar auf die Räumlichkeiten der Galerie **Alte Schule** Bezug nimmt. Auf der Glastür, durch die man die Ausstellungsräume vom Treppenhaus aus betritt, entwirft sie mit schmalen, opaken Klebebandstreifen ein perspektivisches Schema der architektonischen Situation des Eingangsbereiches, wie sie sich einem eintretenden Betrachter darbietet. Die Darstellung greift dabei einige Linien der räumlichen Umgebung auf und überführt sie in eine minimalistische und formal strenge Komposition. Dies verleiht der Arbeit den Charakter einer Zeichnung, doch öffnet sich die transparente Fläche der Glastüre zugleich für den dahinter liegenden Raum, so dass ein komplexes Wechselspiel von Fläche und Raum entsteht, das von der architektonischen Konstellation dieses Durchgangsbereiches genauso lebt, wie von der formalen und materialästhetischen Reduktion.

» Den Raumkonstruktionen der Renaissancemalerei vergleichbar, impliziert die perspektivische Anlage der Darstellung einen idealen Betrachterstandpunkt, von dem aus gesehen die Linien des Bildes mit den realen Architekturelementen zur Deckung kommen. Dieser Standpunkt entspricht demjenigen, den Johanna Naatz beim Erstellen der Zeichnung selbst eingenommen hat, und verweist so auf die Präsenz ihres eigenen Körpers im Raum. Ihre Körpergröße, ihr Standpunkt und die sich daraus ergebende Beziehung zu den architektonischen Elementen bestimmen die grundlegenden Parameter der Darstellung und schreiben sich so unmittelbar in die Zeichnung ein.

» Mit ihrer schlicht anmutenden Intervention greift Johanna Naatz auf elegante und konzentrierte Weise in die architektonische Situation der Galerie ein. Sie lässt die Flächigkeit ihrer Klebebandzeichnung und die Transparenz der Eingangstüre direkt mit einer körperlichen Erfahrung des Raumes einhergehen und reagiert damit ebenso auf den baulichen Charakter des Eingangsbereiches und seine Unterteilung des Raumes in **Innen** und **Außen**, wie auf das Verhältnis des Betrachters zu dem ihn umgebenden Raum.

Magnus Schäfer



Wolke II

2007, 180 x 100 x 60 m,
Seidenpapier, Epoxidharz

Flieger

2007, 25 m, Forex,
Nylonschnur

» Die Künstlerin Irene Pätzug ist mit zwei Arbeiten, **Wolke II** und **Flieger**, in der Ausstellung vertreten. Beide haben ihren Platz in himmlischen Sphären und nehmen thematisch Bezug auf den ersten deutschen Flugplatz, der in Johannisthal-Adlershof 1909 eröffnete.

» Während die **Wolke II** unbewegt und 1,80 Meter groß unter der Decke der Aula schwebt, entfaltet der kleine **Flieger** seine Wirkungskraft erst durch aktives Eingreifen bzw. Mitmachen. Das 25 cm große Flugzeug durchziehen zwei mehrere Meter lange Schnüre, deren eines Ende an der Decke befestigt ist, das andere mündet in zwei Griffen. Nimmt man die zwei Griffen in die Hand und öffnet die Arme mit Schwung, wird der Flieger beschleunigt und gleitet in Wolkennähe Richtung Decke. Lag der Flieger zunächst unscheinbar am Boden, erreicht er durch das Eingreifen des Besuchers eine raumgreifende Präsenz: das kleine Flugobjekt durchschneidet in einer Diagonale plötzlich den großen Raum. Ein Spielzeug avanciert zum Kunstwerk. Die Faszination an Spielzeugen mit einfachen Mechanismen aber großer Wirkungskraft, welche die Künstlerin schon in früheren Arbeiten, wie ihren **Hampelmännern**, beschäftigte, ist auch dem **Flieger** anzusehen. Hat sich der Galeriebesucher erst einmal auf das Spiel eingelassen, lässt der kindliche Rausch eines Spielwütigen ihn nicht mehr los. Der Traum vom Fliegen wird unmittelbar.

» Der **Flieger** ist Produkt eines rationalen Konstruktionsprozesses; **Wolke II** kann, der Künstlerin zufolge, als Zwischenstufe eines experimentellen Werkprozesses begriffen werden und stellt eine von mehreren Versuchen dar, die nicht-stoffliche und formlose Wolke der Wirklichkeit, in eine Stofflichkeit zu überführen. Aus Seidenpapier geformt und mit Kunstharz fixiert, ist die **Wolke II** ungleichmäßig aus weißen, kugelähnlichen Formen zusammengesetzt. Spuren des blauen Himmels und der gelben Sonne zeichnen sich wie zufällig auf ihr ab. Sie lädt den Betrachter ein, sich in ihr zu verlieren und sich auf die Suche nach Wolkenbildern zu begeben.

Lisa Hackmann



Der Mitschnitt, Ilona
und die Schleuse
2007, Video-Installation

mit

Baldur Bragason, Hendrik de
Hass, Ofri Lapid, Kevin Lucbert,
Anna Szaflarski, Christian Schel-
lenberger, Anna Herms, Kerstin
Honeit, Valentin Hertwick,
Camille Neher, Stefanie Bringezu,
Ulrike Solbrig, Ulrich Brockhaus,
Gregor Wedl

» Die Installation von Miriam Pietrusky, in der der Originalton aus drei Folgen des in den 70er und 80er Jahren in Adlershof produzierten Polizeirufs 110 fotografisch nachgestellten Szenen gegenübergestellt wird, bewegt sich im Spannungsfeld von Inszenierung und Improvisation.

» Fotografien, die wie spontane Momentaufnahmen wirken, wechseln sich ab mit solchen, in denen die Haltung der Akteure, die Figuren der Krimiserie imitieren, bewusst als Pose entlarvt wird. Auch bestimmte Requisiten wie ein angeklebter Schnurrbart, der in zwei der nachgestellten Filmstills verwendet wird, betont die Künstlichkeit der Szene und kennzeichnet diese als Inszenierung. Der Kontrast von Künstlichkeit und Authentizität fällt auch bei der Lichtführung auf. In den Fotografien verändert der unmittelbare Wechsel von natürlichem, kaltem Tageslicht und warmem Kunstlicht subtil die Stimmung. Dieses von der Künstlerin eingesetzte Mittel steht jedoch in keinem Sinnzusammenhang mit dem Inhalt der Erzählung, die durch den Ton vermittelt wird.

» Überhaupt täuscht der erste Eindruck, dass Bild und Ton sich kongruent zueinander verhalten. Die Brechung entsteht dadurch, dass der Originalton der Krimiserie, die beansprucht, die Lebenswirklichkeit in der DDR wiederzugeben, in einer Weise von den Bildern kommentiert wird, die gerade den Aspekt ihrer Künstlichkeit und Inszenierung hervorheben. Miriam Pietrusky betreibt so eine Dekonstruktion filmimmanenter Strategien, mit Hilfe derer der Betrachter beeinflusst wird. Ihr Anliegen ist die Bewusstseinsensibilisierung für die Reglementierung von Seiten des Staates, der die Regisseure des Polizeiruf 110 ausgesetzt waren. Der Ansatz der Künstlerin ist die Idee, aufzuzeigen, dass im Polizeiruf 110 ein Grundtenor von glücklicher Familie, stabilem Umfeld und guter Zusammenarbeit mit der Polizei transportiert und Kriminalität als singulärer Einzelfall präsentiert wird, der seine Ursprünge nicht in der Gesellschaft hat, sondern von Außen in diese eindringt. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der sich der Täter mit einem Kuscheltier in die Kleinfamilie einschleicht.

» Die Entscheidung der Künstlerin, die Szenen nicht nach zu drehen, sondern zu fotografieren, liegt in ihrem Interesse begründet, mit den Bruchstellen zwischen den Einzelbildern zu experimentieren, die Raum für die Imagination des Betrachters lassen.

Henrike Eibelshäuser

**NIVEAU IST KEINE HAUTCREME
PROVINZ WIRD GEMACHT**



Niveau ist keine Hautcreme
– Provinz wird gemacht
2007, 300 x 30 cm,
Acrylfarbe auf Wand

» Sophia Pompéry's Beitrag zu dieser Ausstellung besteht aus den zwei Schlagworten **Niveau ist keine Hautcreme** und **Provinz wird gemacht**. Die Schriftzüge sind direkt mit Farbe auf die Wand aufgetragen und stehen damit in direkter Verbindung zur Architektur des Galerieraumes. Bereits in früheren Arbeiten setzte sich die Künstlerin wiederholt mit dem Ausstellungsraum und seinem geographischen wie kulturellen Umfeld auseinander. Der Versuch, neue Formen der Präsentation und Kommunikation zu finden, ist dabei immer präsent.

» In dieser Arbeit äußert sich ein Statement, das zur topographischen Lage Adlershofs Stellung bezieht und gleichermaßen den Ausstellungstitel **lokal, dezentral** aufgreift. Die **Alte Schule** als lokale Galerie bot Sophia Pompéry Anlass, sich mit der Bedeutung des Standortes kultureller Einrichtungen für ihre Akzeptanz in der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Wer stellt hier für wen aus?

» Die beiden Slogans werfen die Frage danach auf, ob außerhalb kultureller Ballungszentren eine Kunst entstehen kann, die in ihrem Niveau in der Kunstwelt mithalten kann, und von wem sie rezipiert wird. Künstlerdörfer oder dezentral gelegene Kunstinstitutionen, die eine breite Akzeptanz in der internationalen Kunstszene erlangt haben, zeugen von der Möglichkeit, die Provinz in ein Zentrum zu kehren. Unter stadogeographischem Gesichtspunkt zeigt das Phänomen der Gentrifizierung diese – in Berlin allgegenwärtige – Verschiebung. Künstler beziehen wegen günstigerer Mieten häufig Ateliers abseits des etablierten Zentrums und tragen so zu einer Aufwertung der Randbezirke bei. Ihnen wird nach und nach eine kunstinteressierte und bildungsstarke Klientel in die Viertel folgen, bis diese sich der damit einhergehenden Steigerung der Lebenskosten beugend wieder weiterzieht. **Provinz** und **Zentrum** sind Begriffe, die in ihren Zuschreibungen Verschiebungen unterworfen sind. Was heute **Provinz** ist, kann morgen **Zentrum** sein und umgekehrt. Der Künstlerin zufolge unterliegen ihren Bestimmungen bewusste Entscheidungen.

» Vielleicht ist diese Arbeit auch als Aufruf zu verstehen, der allgemeinen Abwanderung von kulturellen Einrichtungen, Galerien und Zeitschriften aus den verschiedenen Ecken Deutschlands nach Berlin entgegen zu wirken und wieder einen Blick über den hauptstädtischen Tellerrand zu werfen.

Fiona McGovern



Portable Shelter, Kulturblumen

Portable Shelter-Intelligence Apparatus

2007, 18 x 12 x 25 cm,
lebender Bonsaibaum mit
Unterschale, Modular, grau-
grüne Farbe, Plexiglas
und **Keine Arbeit/dialektisch**
– **Hochsicherheit**
2007, 13 x 9 x 25 cm,
toter Bonsaibaum mit Unter-
schale, Holz, rosa Farbe

Portable Shelter II

2007, 25 x 15 x 35 cm,
lebender Bonsaibaum mit
Unterschale, Holz, Sandstein,
weiße Farbe, Plexiglas

» Eiko Sabelas Arbeit **Portable Shelter, Kulturblumen** besteht aus drei Bonsaibäumen, die einzeln auf klassischen Sockeln zu einer losen Gruppe arrangiert, präsentiert werden. In die Wipfel der beiden grünenden Bonsais sind jeweils im entsprechenden Maßstab ein gemauertes Baumhaus mit Glasdach sowie ein nach Stealthmethode konstruiertes Tarniglu eingebaut. Dem dritten, verdorrten Bonsai wurde ein komplett fenster- und türloser pinkfarbener Jagdhochsitz übergestülpt. Durch die Höhe der Sockel erhalten die Betrachter leichte Aufsicht auf die Bonsais und gleichzeitig bequeme Einsicht in die Baumhüttchen – vergleichbar mit der üblichen Perspektive auf Architekturmodelle.

» Bereits im Titel verweist Eiko Sabela auf den modellhaften, durchaus utopischen Anspruch der Arbeit und greift damit die traditionelle Aufgabe von Bonsais auf, die entsprechend ihrer fernöstlichen Philosophie bei guter Gedeihung den Einklang zwischen Naturelementen und Mensch in Miniaturform repräsentieren sollten: Das Große im Kleinen, alles im Nichts und umgekehrt. Gleichzeitig bricht Eiko Sabela massiv mit dem Sinnbild des angestrebten harmonischen Nebeneinanders, indem er durch die Baumhütten in den Bonsais, die Natur als Rückzugsmöglichkeit und Schutz des Menschen instrumentalisiert. Der Vorschlag, den menschlichen Lebensraum auf Bäume auszuweiten, lässt sich einerseits als visualisiertes Gedankenspiel für einen angemessenen Umgang mit sciencefictionähnlichen Zukunftsszenarien verstehen, die die Vertreibung der Menschen aus ihrem Wohnraum voraussehen. Andererseits könnten Eiko Sabelas unterschiedliche Varianten von Hüttchen auch als Katalog interpretiert werden, der die Vorzüge eines Lebens in und mit der Natur im Gegensatz zum hektischen Großstadtleben anpreist. Allerdings nicht in dem seit Jahrhunderten propagierten Einklang und gegenseitigem Respekt, sondern als Adaption davon. Mit dem Titel **Portable Shelter** spielt Eiko Sabela auf das Bedürfnis nach Schutzhütten an, die im zeitgenössischen Sinn überall und schnell, je nach Situation, eingesetzt werden können. Der Zusatz **Kulturblumen** verdeutlicht die ironische Gedankenspielerlei, die sich hinter Eiko Sabelas imaginiertes Baumhausarchitektur verbirgt. So könnte der als Fluchort gedachte Hochsitz, ohne Ein- und Ausgang, zum Gefängnis der eigenen Vorstellungen werden – erst recht, da ausgerechnet dieser Bonsai vertrocknet ist und den Untertitel **Hochsicherheit** trägt.

Maja Wismer



Süßer Grund

2007, 200 x 150 cm,
Druck

WISTA

2007, 138 x 100 x 50 cm,
Ziegel

» Die aus unbearbeiteten Ziegeln aufgetürmte massive Mauer, die den Titel **WISTA** trägt, bildet für den Betrachter zunächst ein sperriges Hindernis, das es zu umrunden gilt. Erst auf den zweiten Blick wird das eingearbeitete Rautenmuster sichtbar, geformt durch dunklere Ziegel, die sich von dem übrigen Rotbraun der Mauer abheben. Zudem liefert der Sockel aus diagonal versetzten Steinen, der die Schwere des Gebildes durchbricht, den entscheidenden Hinweis, dass es sich hierbei um ein Versatzstück der Gründerzeitarchitektur handelt. Aus dieser Epoche, in der die Industrialisierung auch in Adlershof Einzug hielt, stammen die für Arbeiterfamilien im gleichen Stil errichteten Doppelhäuser. Sie säumen auch heute noch die benachbarte Genossenschaftsstraße.

» Doch nicht nur die skulpturale Mauer verweist auf eine Epoche der Besiedlung von Adlershof. Der Titel des Holzdrucks **Süßer Grund**, ist ebenfalls nach einer Straße benannt und erinnert an die Weideflächen einer Büdnerkolonie, die dort im 18. Jh. angesiedelt wurde.

» Die Kuh bildete häufig die einzige Existenzgrundlage dieser Kleinbauern, vergleichbar mit der Bedeutung der Medienparks **WISTA** für die heutigen Arbeitnehmer Adlershofs.

» Auf dem Holzdruck zu sehen ist ein in seiner haptischen Qualität dreidimensional anmutendes Stück abgehangenes Fleisch, wobei der blutrot gefärbte Abdruck der Holzmaserung die Assoziation von Muskelfasern hervorruft. Hier wird das Fleisch dieses Tieres zu einer Metapher für den materiellen Ursprung der städtebaulichen und industriellen Entwicklung Adlershofs. Die Entscheidung mit Rohmaterialien zu arbeiten, spiegelt die Absicht des Künstlers wider, unsere von Hochtechnologie geprägten Umwelt, für die der Titel **WISTA** steht, in einem physisch erfahrbaren, konkreten Fundament zu verankern. Damit geht sein Ansatz über den lokalen Rahmen der Vorstadt hinaus und bekommt eine universelle Bedeutung.

» Auf formaler Ebene entsteht durch die Gegenüberstellung von Skulptur und Druck, von Form und Fläche, ein beziehungsreiches Spiel. Denn so wie die Mauer auch ornamentale Elemente aufweist, erhält der Holzdruck durch seine fast monumentale Größe eine raumgreifende Wirkung.

» Indem Christian Sauerteig ausgehend von dem heutigen Technologiestandort **Adlershof**, die Etappen dieses Entwicklungsprozesses veranschaulicht und nach dessen materiellen Wurzeln fragt, vollzieht er die Geschichte des Fortschritts in umgekehrter Weise nach.

Henrike Eibelshäuser



i'm gangster
 it's winner
 there is nothing for me to loose
 my name
 my game
 my style
 my life
 Real life
 Ghetto life
 Cocaine in my brain
 Voll drauf
 Hacke wie sau
 im from future not from mars
~~WIKI PICT LOVE~~
 DID YOU EVER FEEL LOVE?
 LOVE MY CREW (MY REAL NIGGERS)
~~FOR THE GUY WITH HIS NIGGERS (MY REAL NIGGERS)~~
 BOMBEN BIS DER ARZT KOMMT
 STROCK BURN WEL
 BLOCKIE RUNG VERSTEIFT VERKACKT NICHT FERTIG
 KACK FLAVOUR ALOI STYLE
 I FOUND THE ONE BUT SHE'S GONE
 FICK ALLES FUCK YA ALL
 MA ONLY ONE LOVE TINA! (i'm coming home)

We LOVE TO BOMB
 it's time to BOMB
 LOVE ANVANG
 FUCK FOR PANK



my name my game my style

my life

2007, 24,5 x 20 cm,

Zeichnung, Buch

» Christian Schellenberger beschäftigt sich in seinem narrativen Zyklus von Zeichnungen mit Jugendkultur. Die Nähe zum Graffiti ist unverkennbar. Er analysiert diese Form der low-art jedoch nicht als distanzierter, nüchterner Beobachter; vielmehr nimmt er die Direktheit, die Aggressivität und die sexuelle Spannung, die häufig in diesen Darstellungsformen transportiert wird, in sich auf und setzt sie in seinen eigenen Malprozessen um.

» Energie und Anspannung fungieren beim Akt des Zeichnens als eine Art Motor, mit Hilfe derer Unbewusstes freigelegt werden kann. Ich zeichne gern mit zu viel Energie, erklärt Christian, dabei wird der Körper zu einem zuckend tanzenden Organ, das unbewusst und schnell rudimentäre Brocken abwirft. Die Prozesshaftigkeit dieses Vorganges ist das zentrale Motiv in seinen Arbeiten, ebenso wie die physischen und psychischen Erfahrungen, die er während des zeichnerischen Aktes durchlebt. Die Transformation von überschüssiger Energie in ein dynamisches Form- und Farbgewebe kann in seinen Zeichnungen nachvollzogen werden. Die schnell mal kräftigen, mal gebrochenen Linien gehen ineinander über oder überschneiden sich, aber fast immer rufen sie Assoziationen zu figürlichen Darstellungen hervor.

» Die einzelnen Zeichnungen werden kommentiert von Markennamen diverser Energiedrinks oder von Statements der Sprayer, wie sie an Berliner Hauswänden zu lesen sind. Dabei werden die plakativen Aussagen wie z. B. my name, my game, my life, my style durch die Gegenüberstellung mit den komplexen Zeichnungen ironisch gebrochen. Gerade die Selbstdarstellung der Jugendlichen, die sich in den Sprüchen, Toy-Graffiti und Pseudonymen manifestiert und die viel über deren Befinden aussagt, interessiert den Künstler. Zudem ist es die Allgegenwärtigkeit dieser Kunstform, die ihn fasziniert: Überhaupt beeindruckt mich aber auch ganz einfach die Masse von Graffiti. Graffiti stapeln sich zu ganzen Landschaften auf, da entsteht eine vollkommen neue Welt mit eigenen Regeln und Gesetzen. Durch das ausliegende Heft, in denen die Zeichnungen und Subtexte zu einer narrativen Einheit verbunden werden, entsteht ein vielschichtiges Bild von der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Formen- und Zeichenwelt der Sprayer-Szene. Es handelt sich dabei jedoch um eine subjektive und experimentelle Herangehensweise, in der bewusst auf einen dokumentarischen Anspruch verzichtet wird.

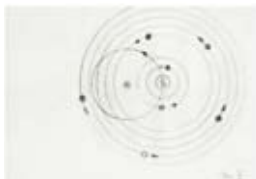
Henrike Eibelshäuser



» Im Modell des Planetensystems werden zwei Anschauungen verbunden und Positionen von Zentralität im Raum relativiert.



» Während, bewiesenermaßen, alles um die Sonne rotiert, dreht sich das vorher beschriebene System außerdem um die Erde.



You are here

2007, 60 x 35 x 140 cm,
elektrische Installation

» Angefangen hat alles mit einem Einkauf bei Ebay: Planetensystem dreht leuchtet spricht. Jan Vormanns Umformung dieses blauen Kinderspielzeugs deckt sich mit dem Bild des Sonnensystems in unserer Vorstellung. Allerdings nur im Stillstand. Auf einer Spanholzplatte stehen vorne, leicht vorragend, die Basis und der Controller des pädagogischen Spielzeuges. Drückt man auf eines der Planetensymbole oder auf die Taste mit der Sonne, hört man eine männliche Stimme kurz über das Ausgewählte berichten. Mittels Gummibändern ist die ursprüngliche Basis mit dem weiter hinten auf der Platte stehenden Gestänge verbunden, auf dem die Sonne und alle Planeten (außer der Erde) fixiert sind. Mit dem gelben Einschaltknopf vorne wird eine Kettenreaktion ausgelöst, die die Planeten gemäß dem heliozentrischen Weltbild um die Sonne kreisen lässt. Bedient man zusätzlich den Schalter unterhalb der Spanplatte, beginnt sich diese mit allem auf ihr Stehenden zu drehen. Nur die von oben herabhängende Erde verabschiedet sich von der allgemeinen Rotation. Ruhend bildet sie den Punkt, um den sich alles dreht.

» Dem tychonischen Weltbild ähnlich geben sich Helio- und Geozentrik die Hand. Das Zitat des Systems aus dem 15. Jahrhundert – das als Kompromiss zwischen Religion und Wissenschaft gelesen werden kann – ist eine mögliche Kritik am aktuellen politischen Diskurs, der von interesseorientierten Zugeständnissen geprägt ist. Die revolutionäre Entdeckung, dass unsere Erde keineswegs das Zentrum des Sonnensystems und noch weniger des Universums ist, sondern bloß einen gänzlich peripheren Bestandteil davon bildet, war – so Freud – eine enorme Kränkung für das menschliche Selbstbewusstsein.

» **You are here** titelt die Arbeit von Jan Vormann; den Pfeil auf jenen Punkt richtend, von dem allein aus das einen Umgebende wahrgenommen werden kann. Er spricht also weniger von einer narzisstischen Kränkung im Sinne Freuds, sondern zeigt auf, dass es notwendig ist den eigenen Standpunkt im größeren System zu finden, ohne dieses aus den Augen zu verlieren.

Silvia Ploner

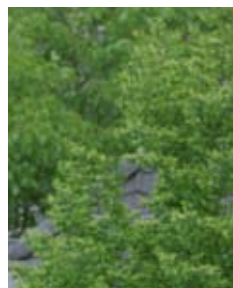


TAK TIK
2007, ca. 60 cm,
Uhr

- » Shira Wachsmanns Arbeit provoziert durch die Umkehrung eines verinnerlichten Ablaufs den zweiten Blick aufs Gewohnte.
- » An der Stirnwand des Korridors hängt ein mit Holzimitat rund eingefasstes schwarz-weißes Ziffernblatt, also eine klassische Wanduhr. Unnachgiebig verschafft sie sich mit ihrem verstörend lauten Ticken den Weg ins Bewusstsein. Aufmerksam geworden bemerkt man, dass die Zeiger nicht in gewohnter Manier kreisen; alles läuft links herum. Dank der Spiegelung des Ziffernblattes erfüllt die Uhr aber dennoch die für sie vorgesehene Aufgabe. Sie zeigt das Unvermeidliche – das Vergehen der Zeit. Das penetrante, an den menschlichen Herzschlag erinnernde Ticken schreibt uns dabei auf eine nerventötende Art und Weise vanitas vor das geistige Auge.
- » Schwarz auf Weiß steht deutlich lesbar unter der Zwölf am Ziffernblatt Shira, – der Vorname der Künstlerin – darunter als Emblem die Lotusblüte. Signatur und Sinnbild zeitgleich. Der buddhistischen Lehre folgend ist jedem Lebewesen die Vollkommenheit inhärent, meist aber verdeckt durch einen Schleier aus falschen Vorstellungen und Störendem. Die Lotusblüte, die ihre Wurzeln im Morast schlägt, lässt, nachdem sie sich ihren Weg durch den Dreck ans Licht gebahnt hat, alle Unreinheiten von sich perlen.

- » Ihre Uhr hängt Shira Wachsmann als Metonym für den Zwang der sozialen Zeitinstitution an die Wand, die in unserer Gesellschaft mit einer gewissen Selbstverständlichkeit als natürliche Gegebenheit akzeptiert ist.
- » Indem das Symbol der unvermeidlichen Sterblichkeit mit jenem der Schöpferkraft und Reinheit gebrandmarkt ist, setzt sich die Künstlerin in Bezug zu beidem. An der Wand hängt die Aufforderung sich von dem Stress, der von der alten Erkenntnis der alles bestimmenden Vergänglichkeit ausgeht, zu lösen. Mittels Verunsicherung stellt Shira Wachsmann den in unserer Wahrnehmung festgefahrenen Begriff von Zeit zur Diskussion.

Silvia Ploner



ohne Titel

2007, 43,5 x 49,5 x 40 cm,

Fotografie auf Folie

- » Der Versuch, die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung mittels der Fotografie zu veranschaulichen und den Betrachter mit gegenwärtiger und vergangener Wirklichkeit auf einer Ebene zu konfrontieren, stehen im Mittelpunkt der Arbeit von Carolin Wachter. Zudem kann das Werk als eine Reflexion über die Fähigkeiten des menschlichen Auges im direkten Vergleich zu den Möglichkeiten der Fotografie angesehen werden.
- » Mehrere durch Kreuze von einander getrennte Kompartimente eines Fensters sind mit transparenter Fotofolie beklebt, sie stehen neben solchen, die unbelebt sind und hinter denen der reale Außenraum auftaucht. Die farbigen Fotografien zeigen sowohl natürliche als auch architektonische Elemente.
- » Verändert man vor dem großen Fenster seine Betrachterposition, um Farbe und Umrisse der Abbildungen in den jeweils herrschenden Lichtverhältnissen möglichst gut erkennen zu können, wird deutlich, dass es sich bei den Motiven auf den Folien um die Wiedergabe eines Ausschnitts des realen Außenraums hinter dem Fenster handelt. Findet der Betrachter den scheinbar idealen Standpunkt, kommt es zu einer Überlagerung von Ausschnitt und realer Welt: Der Betrachter vollzieht den Standpunkt der Fotografin und damit auch den Schaffensprozess nach; er sieht die Welt mit ihren Augen. Drei Ebenen ergeben sich: Der Galerieraum bildet die erste Ebene, als zweite Ebene fungieren die Abbildungen auf dem Fenster, das von der dritten Ebene, dem Außenraum, hinterfangen wird.
- » Während einige Bildausschnitte sich mit der dahinter liegenden aktuellen Realität zu decken scheinen (weitgehend statische Motive, wie ein Haus), weichen andere Bildausschnitte von dieser ab (veränderliche Motive, wie Baum oder Himmel). Die Opposition von unbeweglicher Architektur zu sich stets in Bewegung befindlicher Natur wird verdeutlicht, ein Nachdenken über das menschliche Sehen und die Wahrnehmung von Wirklichkeit setzt ein.
- » Die Äste des Baumes verweisen auf verschiedene, zyklisch bedingte Stadien; so sind Ausschnitte des knospenden Baumes neben solchen platziert, die vollständig entfaltete Blätter zeigen. Unterschiedliche Zeitpunkte in der Vergangenheit treffen auf die Gegenwart. Ein zeitlicher Abstand zwischen den einzelnen Fotografien wird offensichtlich; die Fotos entstanden im Abstand von einem Monat im März, April und Mai diesen Jahres jeweils in der Mittagszeit.
- » Durch die Arbeit Carolin Wachters, erhält der Betrachter die Möglichkeit, mehrere Seinszustände gleichzeitig zu erfahren und bricht so aus den alltäglichen Sehgewohnheiten aus. Wie in anderen Werken der Künstlerin wird der Betrachter auch hier sensibilisiert und auf feine, teilweise alltägliche Veränderungen und Details aufmerksam gemacht.

Lisa Hackmann



Bote

2007, 200 x 130 x 40 cm,
gefaltetes, lackiertes Blech

- » Ganz deutlich hebt sich das weiße Objekt vom Grün des Rasens ab. Nähert man sich, erkennt man die typische Form eines Papierfliegers, hier angewachsen auf eine zwei Meter große Skulptur aus Blech. Scheinbar zufällig scheint er, vor wenigen Momenten noch in der Luft schwebend, hier im Rosenstrauch gelandet zu sein. Erinnerungen an kindliches Spiel werden wachgerufen; man wird zurückversetzt in das selbst erlebte Falten eines Papierfliegers aus einer Seite Papier, das Entlassen desselben in die Freiheit, das Nachverfolgen seiner Flugbahn. Diese Assoziationen lassen unweigerlich einen Blick nach oben, die Fassade der Alten Schule empor folgen. Die vermeintliche Flugbahn rekapitulierend begibt man sich auf die Suche nach einem woher, einem Sender, einem Kind am Fenster.
- » Dieser Blick nach oben kommt einem Zurückschauen in die Vergangenheit gleich, denn die Kinder der Schule sind verschwunden, die Schule ist ihrer eigentlichen Funktion enthoben. Sie gehört einer vergangenen Zeit an.
- » Der Flieger wird so zum Gelenk, zur Brücke und zur vermittelnden Instanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Unterstrichen wird dies durch die Maßstabsverschiebung des Fliegers, der dadurch eine überzeitliche Präsenz erhält, ohne dabei den Eindruck von Leichtigkeit einzubüßen. Auf der einen Seite steht die ursprüngliche Funktion des Gebäudes, auf der anderen die gegenwärtige Nutzung des Hauses durch Studenten – also durch Schüler im weitesten Sinne – als Präsentationsraum ihrer Werke, wodurch sich ein Kreislauf abzeichnet.
- » Wie diese Arbeit, findet sich die Mehrzahl der Kunstwerke Joanis Walters nicht in einem Galerie- bzw. Innenraum, sondern im öffentlichen Raum, denn nur dort kann die Kunst ihm zufolge in den unmittelbaren Kontakt mit den Menschen treten und so seinen eigentlichen Wert entfalten. Während die Arbeiten des Künstlers bisher vorwiegend die skulpturale Auseinandersetzung mit organischen Formen umfasste, wendet er sich hier einer am konkreten Gegenstand orientierten Form dreidimensionalen Gestaltens zu.

Lisa Hackmann



Bauzeichnung

2007, 400 x 300 x 150 cm,
Kreide, Tusche, Kohle auf
Wand

» Die Auseinandersetzung mit den Gegensätzen und Überlappungen von Stadt und Land in kleinem Rahmen wie globalen Zusammenhängen stehen im Zentrum von Rita Wesiaks künstlerischem Werk. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten bilden dabei sowohl besondere Extreme, wie Hochhaussiedlungen oder innerstädtische Brachflächen, also auch die unauffälligen Dinge und Szenerien, die erst beim Warten an der Ampel oder an Bahnsteigen ins Auge fallen. Der hier ausgestellten Bauzeichnung gingen Streifzüge durch die Umgebung der Galerie voraus, in denen die Künstlerin Eindrücke vom sozialen Leben in Adlershof und den städtebaulichen Merkmalen des Ortes sammelte.

» Im Ausstellungsraum wurden diese auf der Wand in Tusche- und Kreidezeichnungen umgesetzt und mit Materialien wie Metallstangen, Schnüre, Kabel, Draht, Rohre und Holzleisten in den Raum ausgedehnt. Die Farbigkeit und Formensprache der Zeichnung an der Wand werden dabei in den skulpturalen Elementen aufgegriffen und fortgeführt. Ineinander verschachtelt tauchen signifikante Elemente aus Adlershof in den Zeichnungen auf, wie beispielsweise Straßenlaternen oder Details der lokalen Architektur, die verbunden mit den atmosphärischen, nicht konkretisierbaren Eindrücken der Künstlerin zu einem visuell erfahrbaren Abstraktum des Ortes verwachsen. Es entsteht ein fragiles Konstrukt, das eng mit dem Ausstellungsort zusammenhängt.

» Das Wort **Paradox**, im Zentrum der Arbeit, das den Namen eines Geschäfts für Frauenmode in Adlershof aufgreift, kann laut Rita Wesiak ebenso gut als Sinnbild für das gesamte Ausstellungsprojekt dienen: aus der Peripherie in die Peripherie. Die vereinzelt eingewobenen comichaften Elemente ergänzen die Arbeit um eine humorvolle Komponente.

» Rita Wesiak schafft so in Form dieser von der Wand ins Dreidimensionale wachsenden Zeichnungen eine direkte Verbindung der subjektiven Eindrücke des Außenraums mit der Architektonik des Galerie(innen)raumes. Das durch die Fenster hereinfallende Licht erzeugt einen Schattenwurf, der das Werk um eine weitere zeichnerische Dimension an Wand und Boden ergänzt. Mit dem Wechsel des Sonnenstands verändern sich deren Linien im Laufe des Tages und bilden immer wieder neue Formen und Ansichten der Arbeit.

Fiona McGovern

KUNSTWISSENSCHAFTLER

Henrike Eibelshäuser

*1982 Heidelberg, Deutschland

seit 2002 Studium der Kunstgeschichte und der Geschichte an der Freien Universität Berlin
Studium der Kunstgeschichte an der Univerität Ca' Foscari, Venedig, Italien

Rebekah Flake

*1982 Napa/California, USA

2001–2006 University of Pennsylvania (in Philadelphia, Pennsylvania, USA),
Bachelor of Arts im Fach German Studies (mit History of Art als Nebenfach)
2006–2007 DAAD Stipendium (an der FU-Berlin im Kunsthistorischen Institut matriculiert)

Lisa Hackmann

*1983 Berlin, Deutschland

2003–2004 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Leipzig
seit 2004 Fortsetzung des Studiums an der Freien Universität Berlin (Kunstgeschichte)
und Technischen Universität Berlin (Neuere Deutsche Philologie)
2005–2006 Auslandsstudium an der Université Sorbonne-Panthéon (Paris 1)

Joris Corin Heyder

*1981 Mühlhausen/Thüringen, Deutschland

2001–2005 Neuere deutsche Literatur, Kunstgeschichte, Philosophie, Freie Universität Berlin
2005–2006 Auslandsstipendium Erasmus/Sokrates für das Hauptfach Kunstgeschichte in
Paris, Université Sorbonne-Panthéon (Paris 1)
seit 2005 Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur, Freie Universität Berlin

Fiona McGovern

*1982 Hamburg, Deutschland

2002–2004 Studium der Komparatistik, Englischen Philologie und Kunstgeschichte
an der Georg-August-Universität Göttingen
seit 2004 Studium der Kunstgeschichte und der Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin

Silvia Ploner

*1982 Innichen, Italien

seit 2003 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2006–2007 Auslandsstudium (Erasmus) an der Freien Universität Berlin

Magnus Schäfer

*1981 Koblenz, Deutschland

bis dato Studium der Kunstgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin

Maja Wismer

*1981 Basel, Schweiz

seit 2002 Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literaturwissenschaften
und Philosophie an der Universität Basel, Schweiz
2006–2007 Austauschsemester (Erasmus) an der Humboldt Universität zu Berlin

KÜNSTLER

Erik Alblas

*1965 Boskoop, Niederlande

2003–06 Willem de Kooning Akademie, Rotterdam
2006–07 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Marie Luise Birkholz

*1982 Bernau bei Berlin, Deutschland

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

2006–07 Auslandsemester Glasgow

Jule Frommelt

*1981 Bielefeld, Deutschland

seit 2002 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

seit 2006 Ostkreuzschule für Fotografie, Berlin

Nicolas Grimmer

*1981 Paris, Frankreich

2001–02 Kunsthochschule Ecole de Sèvres (Vorbereitungsjahr) Paris

2002–05 Kunsthochschule Rueil-Malmaison (92), Frankreich

seit 2005 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Daniela Gugg

*1981, Frauenfeld, Schweiz

1999–2002 Berufsfachschule für das Holzbilbauerhandwerk, München

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

David Harten

*1979 Berlin, Deutschland

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Valentin Hertweck

*1978 Bonn, Deutschland

2000 Steinmetzgeselle

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Kerstin Honeit

*1977 Berlin, Deutschland

1998–2001 Ausbildung zur Tischlerin

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Anne Duk Hee Jordan

*1978 Seoul, Süd-Korea

1998–2001 Ausbildung zur Ergotherapeutin

2003–04 Fachoberschule Humboldtstraße

seit 2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Daniel Kemeny

*1981 Pietrapaola, Italien

2003–2005 Accademia delle Belle Arti Bologna, Italien

seit 2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Ofri Lapid

*1983 Haifa, Israel

2006 Studium an der The School of Visual Theater in Jerusalem, Israel

2006–2007 Second semester an der Weißensee Kunsthochschule Berlin as exchange student

Paulina León

*1978 Quito, Ecuador

2000–2001 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Paris

2003–2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

seit 2006 Meisterschülerin bei Prof. Karin Sander, Weißensee Kunsthochschule Berlin

Silvia Lorenz

*1978 in Dresden, Deutschland
 1996–2003 Studium der Kunstgeschichte/Anglistik/Romanistik, TU Dresden,
 UEA Norwich, Università Cattolica Mailand
 seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Katharina Lüdicke

*1981 Potsdam-Babelsberg, Deutschland
 2003–04 Studium der Bildenden Kunst an der Universität Greifswald
 seit 2004 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei
 2007 Gaststudium an der Hochschule für Angewandte Kunst, Settin, Polen

Soichiro Mitsuya

*1980 Osaka, Japan
 1998 Abschluss an der Osaka Highschool.
 1996–1999 Grundstudium für Eitempera/Malerei an der La Campanella Malschule, Osaka
 1999–2000 Metallo Nobile Goldschmiedeschule, Florenz
 seit 2001 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Johanna Naatz

*1982 Henstedt-Ulzburg/Hamburg, Deutschland
 2003–04 Studium an der FU Berlin, Theaterwissenschaften und Kunstgeschichte
 2004–05 Studium am Chelsea College of Art and Design, University of the Arts London,
 Diploma in Foundation Studies in Art and Design
 2005 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Malerei
 2006 Wechsel ins Studienfach Freie Kunst/Bildhauerei

Irene Pätzug

*1975 Dresden, Deutschland
 1995-1998 Ausbildung an der Fachschule für Holzbildhauer in München
 2003/2004 5_monatiger Praktikumsaufenthalt in Kathmandu, Nepal
 2004/2005 6_monatiger Studienaufenthalt in Marseille, Frankreich
 2006 Diplom an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei
 seit 2006 im Meisterstudiengang an der Weißensee Kunsthochschule Berlin

Miriam Pietrusky

*1977 Wittenberg, Deutschland
 2001–2002 Studium am Institut für Künstlerische Keramik und Glas, Koblenz
 2003–2006 Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg
 u.a. bei Eran Schaerf, Inga Svala Thorsdottir, Stephan Dilleuth
 seit 2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Sophia Pompéry

*1984 Berlin, Deutschland
 seit 2002 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei,
 DAAD-Stipendium für einen Studienaufenthalt in St. Petersburg, Gast der Gryznaya Galereya
 seit 2006 Assistentin von Heike Baranowsky

Eiko Sabela

*1980, Deutschland
 seit 2004 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin,
 Studienfach Freie Kunst/Bildhauerei

Christian Sauerteig

*1982 Neubrandenburg, Deutschland

seit 2003 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin,

Studienfach Freie Kunst/Bildhauerei

Jan Vormann

*1983 Bamberg, Deutschland

2003-04 Kunstgeschichte und Baudenkmalpflege, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg

seit 2004 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Shira Wachsmann

*1984 Tel Aviv, Israel

1990-2002 Demokratisches Gymnasium Eynot Yarden, Galilee/Israel,

Abschlussarbeit: Installation *Sterile Zone*, zum Thema Oekologie

2003 Kostümdesign für *Letters from Rishikesh* (Fernsehfilm)

seit 2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Carolin Wachter

*1979 Essen, Deutschland

1998-2001 Ausbildung zur Scheibentöpferin in der Töpferei Dietz, Königswinter

2001-05 Studium am Institut für künstlerische Keramik und Glas, Höhr-Grenzhausen

2003-04 Studienaufenthalt an der Gerrit-Rietveld-Akademie, Amsterdam

2005 Diplom Freie Kunst/Keramik am IKKG

seit 2005 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

seit 2006 Künstlerförderung des Cusanuswerkes

Joanis Walter

*1982 Berlin, Deutschland

seit 2006 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Rita Wesiak

*1981 Rosenheim, Deutschland

2001-04 Holzbildhauerausbildung in Garmisch-Partenkirchen

seit 2004 Studium an der Weißensee Kunsthochschule Berlin, Freie Kunst/Bildhauerei

Herausgeber: Berndt Wilde,
Prof. der Bildhauerei/Freie Kunst, Weißensee Kunsthochschule Berlin
Redaktion: Miriam Pietrusky, Silvia Lorenz
Korrektur: Grit Steckmann
Fotografie: thomas drescher
Bildbearbeitung und Cover-Layout: Tania Mourinho
Design: Tania Mourinho, E-Mail: tania@mourinho.de
Druck: Druckhaus Berlin-Mitte
Auflage: 1000
Berlin, 2007

© Copyright für Texte und Bilder
bei den Autorinnen und Autoren

Vertrieb im Buchhandel
Deutscher Kunstverlag München Berlin
Neue Grünstr. 17
10179 Berlin
ISBN 978-3-422-06758-5



Für die finanzielle Unterstützung dankt Berndt Wilde:

Kulturamt Berlin Treptow-Köpenick
Kulturzentrum Berlin-Adlershof, Dörfeldstr. 54-56, 10785 Berlin
Dr. Sasse AG, Schöneberger Ufer 71, 10785 Berlin
Plabis GmbH/Geschäftsstelle Berlin, Am Baltenring 41, 12621 Berlin
Weißensee Kunsthochschule Berlin, Bühringstr. 20, 13086 Berlin
Rotary Club Berlin-Gendarmenmarkt, Mohrenstr. 30, 10117 Berlin

Es danken

Jule Frommelt: Pension Funk, Frau Zibler vom Heimatmuseum
Treptow, Herrn Dr. Ahlbrecht, Jara Schreiber
Daniela Gugg und Silvia Lorenz: Dr. Helge Riemann,
Dipl.-Ing. Michael Schirmer, Alex Ferraté, Guggi
Kerstin Honeit: Renate Kano, Ursula Baumgärtel,
Rose-Maria Zaddach, Helga Giese vom Seniorentreff **Alte Schule**
Adlershof, Emma Cattell, Gunter Eisermann
Daniel Kemeny: Georg Stockburger
Ofri Lapid, Irene Pätzig, Jan Vormann: Martin Eder
Miriam Pietrusky: Arndt Cöppius, Olaf Kube, Katrin Kube,
Antje Neher, Uwe Schulz
Katharina Lüdecke: Marcus Kaiser, **Mittendrin Anders**, Rita Wesiak
und Cornelia Wecke