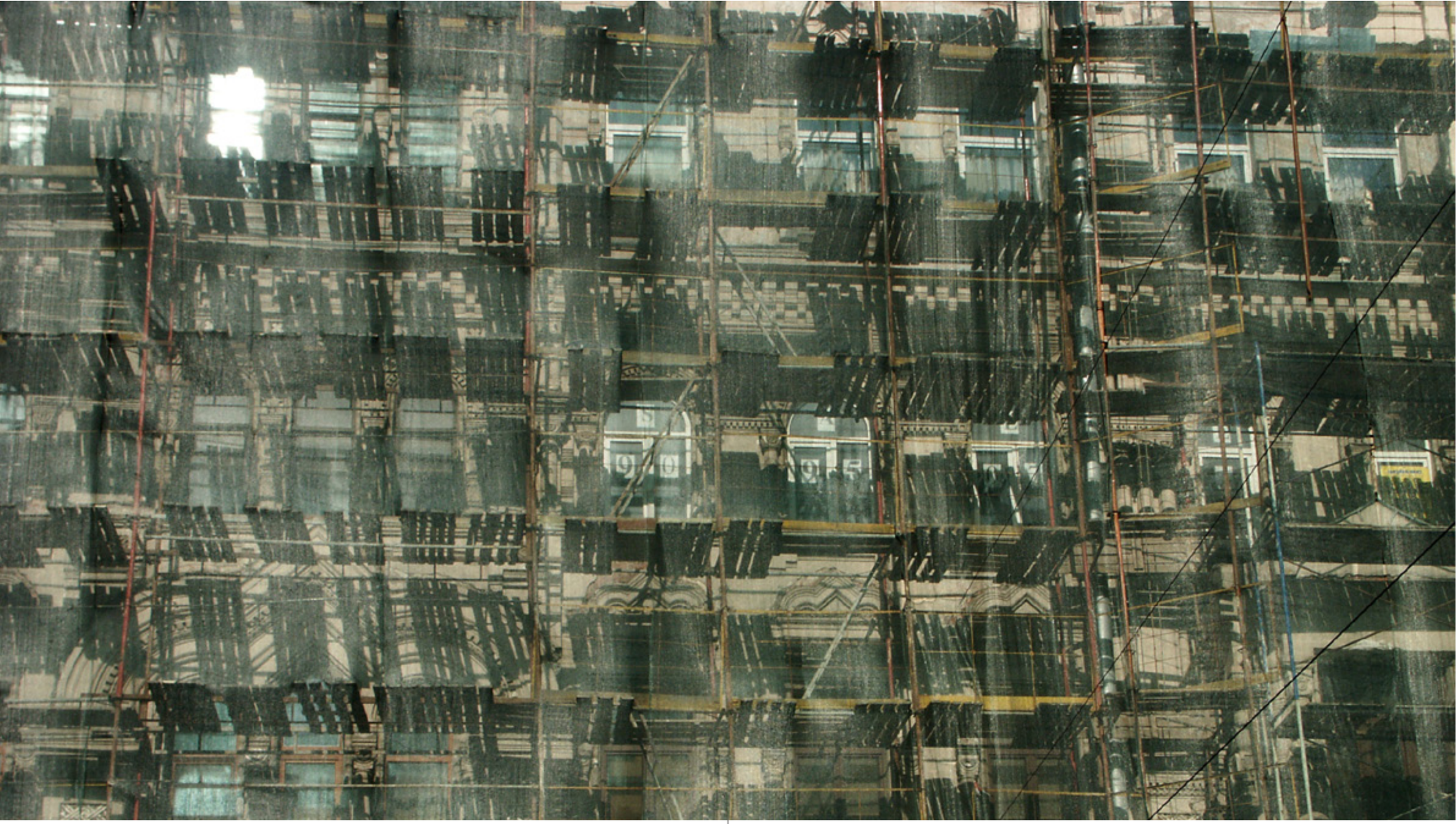


fragments of an unknown city
Kunst und Stadtplanung

27-30 Okt. 2011, Krasnoe Znamja, St. Petersburg

Фрагменты неизвестного города
искусство и городское пространство

27-30 окт 2011, Красное Знамя, Санкт-Петербург

Künstler
Katja Burlyga
Julian Charrière
Jan Franke
Andreas Greiner
Felix Kiessling
Fabian Knecht
Markus Hoffmann

Kuratoren
Tina Gebler
Lukas Töpfer

Organisation
Nick Teplov
Dmitry Vorobjev

Художники
Катя Бурлыга
Юлиан Чарьер
Ян Франке
Андреас Грайнер
Феликс Кисслинг
Фабиан Кнехт
Маркус Хоффман

Кураторы
Тина Геблер
Лукас Тёпфер

Организаторы
Ник Теплов
Димитрий Воробьёв

Die Ausstellung fand anlässlich der Stadtplanungskonferenz „Urban development and politics in Europe and Russia“ (28.-30. Oktober 2011) statt. Выставка была приурочена к градостроительной конференции „Urban development and politics in Europe and Russia“ (28-30 октября 2011).

Gefördert und unterstützt durch: / Выставка проходит при поддержке:
Goethe Institut St. Petersburg, Kulturzentrum Krasnoe Znamja, Centre for Independent Social Research, Centre for European and German Studies, EU-Centre am Centre for European Studies.

Urbane Räume führen ein Eigenleben, sie werden angeeignet, umgenutzt und immer wieder überformt. Planbar mögen sie sein, kontrollierbar aber sind sie nicht. Sie sind lebendig: Stadtplanung wird so zu einem Paradox. Wie kann geplant werden, was sich ununterbrochen verändert?

In „Fragments of an unknown city“ haben sich sieben Berliner Künstlerinnen und Künstler für etwa eine Woche den Eigenarten und Widersprüchen urbaner Strukturen gewidmet. Mit so ungewöhnlichen Materialien wie Bakterien, Pilzen oder Geigerzählern haben sie Fragen nach dem produktiven Potential von Verfallsprozessen, der verwirrenden Anmut zufälliger städtischer Konstellationen und der gesunden Selbstregulation des öffentlichen Raums aufgeworfen. Jenseits von Pragmatik und Funktionalität, spielt die Kunst mit den Grenzen der Konvention und den ungedachten Möglichkeiten urbaner Interventionen. Darin liegt die Produktivität einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum.

Der überwiegende Teil der Ausstellung war in der alten Textilfabrik „Krasnoe Znamja“ zu sehen, einem imposanten Gebäudekomplex, der 1925 vom deutschen Architekten Erich Mendelsohn entworfen wurde. Als ehemalige Fabrik und wichtiges Bauerbe, ist das 2006 von Igor Burdinsky erworbene Gelände ein exemplarischer Ort aktueller Stadtplanungsdebatten. Wie können die verlassenen Industriegebiete genutzt werden, die die historische Innenstadt von den Plattenbauvierteln trennen? Welcher Umgang mit der gebauten Vergangenheit ist angemessen?

„Fragments of an unknown city“ ermöglicht einen fremden, spielerischen Zugang zum städtischen Raum und macht ihn wieder zu dem, was er immer war: ein lebendiger und daher letztlich unbekannter Ort, der jeden Tag aufs Neue erlebt werden muss.

Wir möchten uns herzlich bei Nick Teplov, Dmitry Vorobyev und Elena Belokurova für die tatkräftige Unterstützung und Gastfreundschaft bedanken, ohne die die Ausstellung nicht hätte realisiert werden können. Unser Dank gebührt sodann dem Goethe-Institut St. Petersburg, namentlich Ekaterina Gottschalk, Jana Soboleva, Ilya Gorbunov und Dr. Friedrich Dahlhaus. Ein besonderer Dank gilt Herman Bolotov für die technische Unterstützung. Ein herzliches Dankeschön geht schließlich an die vielen nicht namentlich erwähnten Helferinnen und Helfer, die uns während der Ausstellungsvorbereitung so großartig unterstützt haben.

Tina Gebler & Lukas Töpfer

Город – организм, природа которого неизвестна. Город живет по особым законам, не вписывающимся в рамки градостроительных планов и урбанистических проектов. Художники исследуют его укромную стихийную жизнь и вдохновляются ею. В свое время свидетельствовать о хаотической подавляющей человека реальности мегаполиса стремились в своем искусстве футуристы. Сюрреалисты искали на городских задворках и окраинах галлюцинаторную действительность, неразличимую в суете парадных проспектов и помпезных площадей. Художники, работающие в берлинском «Институте экспериментов с пространством» под руководством Олафура Элиассона, продолжают эти урбанистические опыты в новых обстоятельствах и используя новые средства.

Выставка в цехе бывшей фабрики «Красное знамя», в постройке которой принимал участие знаменитый немецкий архитектор-конструктивист Эрих Мендельсон, исследует постиндустриальную урбанистическую реальность. Фабрика давно выведена из эксплуатации и используется как арендные помещения или пространство для художественных проектов. Когда-то она была производственным объектом, шумным, грязным, напичканным станками и механизмами. Затем она была величественной индустриальной руиной, символизировавшей крах советской цивилизации. Теперь тут нет ни былой энергии, ни пафоса. Жизнь на бывшей фабрике идет своим чередом, как идет она ни шатко, ни валко в постсоветском Петербурге, где даже из иллюзий извлекают выгоду. Город нашел для себя новый ритм, новый уклад, новое настроение.

Берлинские художники хотят рассказать о жизни города, не делая акцент на местной специфике. Город для них место безымянное, но конкретное. Это не собственно Берлин и не непосредственно Петербург, но некое урбанистическое пространство, а также пространство художественного сотрудничества с петербургскими коллегами и друзьями. Оно развертывается относительно соединяющей эти города оси, знаки которой установлены в цехе «Красного знамени» и в берлинском институте. Оно обжито грибными культурами, выращенными совместными усилиями на стопках рекламных газет в обычной петербургской квартире.

Неизвестный город, открытый берлинскими художниками, игнорирует злободневную политику и события большого исторического масштаба. Новое урбанистическое искусство мимикрирует под городскую среду и облечено в ее формы. Эффектная инсталляция сделана из старых ламп, найденных на территории «Красного знамени». Абстрактная скульптура собрана из пыли, скопившейся в пустующих цехах. Из бактерий, живущих в петербургском воздухе, выращены географические карты. Бас-гитары, подсоединенные к счетчикам Гейгера, озвучивают изменения уровня радиоактивного фона. Реальность города обнаруживается в безвременье вышедшего из употребления, мало приметного или не видимого невооруженным глазом. О городе, в котором мы живем, мы знаем, как оказывается, далеко не все. Берлинские художники изобретательно и занимательно, по канонам сайнс-арта, знакомят нас с ним.

Станислав Савицкий

5-6	
Ort der Ausstellung Textilfabrik „Krasnoe Znamja“	**Место проведения выставки** Текстильная фабрика „Красное Знамя“
8-45	
Dokumentation der Werke	**Документация произведений**
46-51	
Fragmente einer Ausstellung. 1. Zoll, Entgrenzung, Kunstfreiheit. 2. Erinnern und repräsentieren. 3. Da draußen. 4. Gast zu sein. (Tina Gebler)	**Fragmente einer Ausstellung.** 1. Zoll, Entgrenzung, Kunstfreiheit. 2. Erinnern und repräsentieren. 3. Da draußen. 4. Gast zu sein. (Тина Геблер)
52-55	
Vorstellung und Ereignis. Über die Wirkung einer Ausstellung. (Lukas Töpfer)	**Vorstellung und Ereignis.** Über die Wirkung einer Ausstellung. (Лукас Тёпфер)
56-61	
Abbau, Impressum	**Демонтаж выставки,** **выходные данные**

Die russischen Texte sind keine Übersetzungen der deutschen Texte, sondern wurden eigens für das Publikum vor Ort geschrieben.
Тексты на русском языке не является переводом немецкого текста, они были написаны специально с расчётом на местную публику.

Textilfabrik „Krasnoe Znamja“ (dt. „Rote Fahne“),
entworfen von Erich Mendelsohn,
Abb. 1: Fotografie aus den 30er Jahren.

Фабрнка „Красное знамя“,
наброски Эриха Мендельсона,
1: Фотография из 1930-х годов.

Маркус Хоффман | Markus Hoffmann
SET 2: deep duett

Фабиан Кнехт | Fabian Knecht
Treidler
Landung

Катя Бурлыга | Katja Burlyga
PWLN-2-40

Феликс Кисслинг | Felix Kiessling
Berlin – St. Petersburg – Vektor

Фабиан Кнехт | Fabian Knecht
Rasierung

Андреас Грайнер, Юлиан Шарьер
Andreas Greiner, Julian Charrière
3x3

Ян Франке | Jan Franke
Obsession 1
Obsession 2

Маркус Хоффман
Markus Hoffmann
Density

Фабиан Кнехт | Fabian Knecht
Staubfeld

Маркус Хоффман | Markus Hoffmann
Digesting fragments

Экспонаты, выставленные за пределами выставочного пространства:

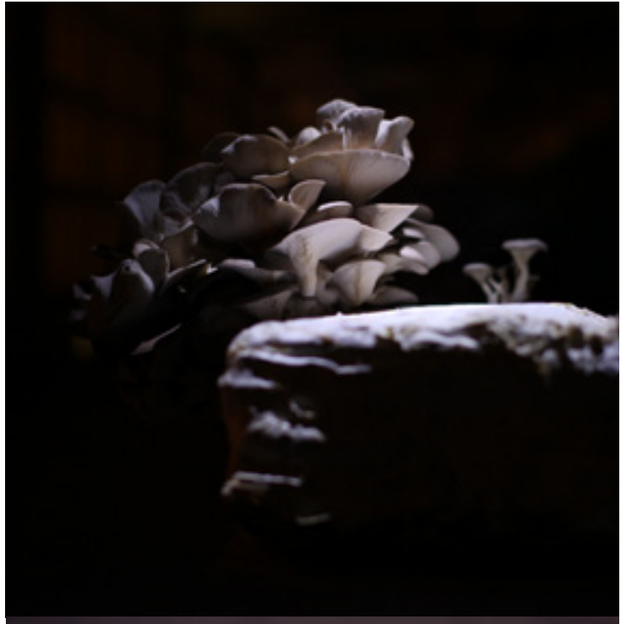
Фабиан Кнехт
Fabian Knecht
Nothing is bad without something good.

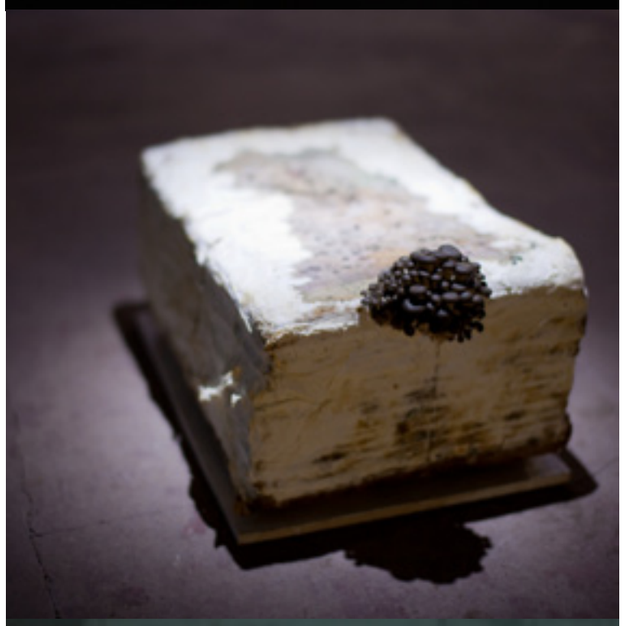
Катя Бурлыга
Katja Burlyga
Untitled

Markus Hoffmann | **Маркус Хоффман**

Digesting fragments
Neun in einem regelmäßigen Raster angeordnete Zeitungsstapel sind von Pilzen durchwachsen. Die Mitte des Rasters ist durch einen von der Decke hängenden Quader hervorgehoben. Die Zeitungsstapel formen organische, sich unablässig verändernde Einheiten und bilden so das paradoxe Konzept eines sich selbst zerstörenden Baustoffs.

Маркус Хоффман и его петербургские коллеги и друзья в течение нескольких недель растили восемь грибниц на стопках газет в обычной квартире. Грибы быстро обжили печатную почву, превратив ее в органические образования. Ни в архитектурных, ни в урбанистических проектах невозможно точно прогнозировать, как будет изменяться в естественных условиях материал и конструкция с течением времени. Несет ли в себе органическое трансформацию городской среды или оно угрожает ей разрушением?





Density
In einem schmalen Zwischenraum, der zwei Fensterscheiben voneinander trennt, bildet sich eine dichte, ephemere Wand aus Rauch. Von Zeit zu Zeit steigt er auf, hängt für einige Minuten schwer in der Luft, dringt in die Ausstellungshalle ein und löst sich langsam im Raum auf. Eine Wand wird aufgerichtet aus einem Material, das Zerstörung bedeutet: ein vergängliches Spiel mit Konstruktion, Verfall und flüchtiger Schönheit.

Завеса белого дыма появляется между двумя оконными рамами. Дым поднимается, застывает на короткое время, сочится в щели рам, затем рассеивается. Эфемерная дымная завеса – символ постоянного изменения сущностей, зарождающихся, развивающихся до полноценной формы и переживающих неизбежный распад.

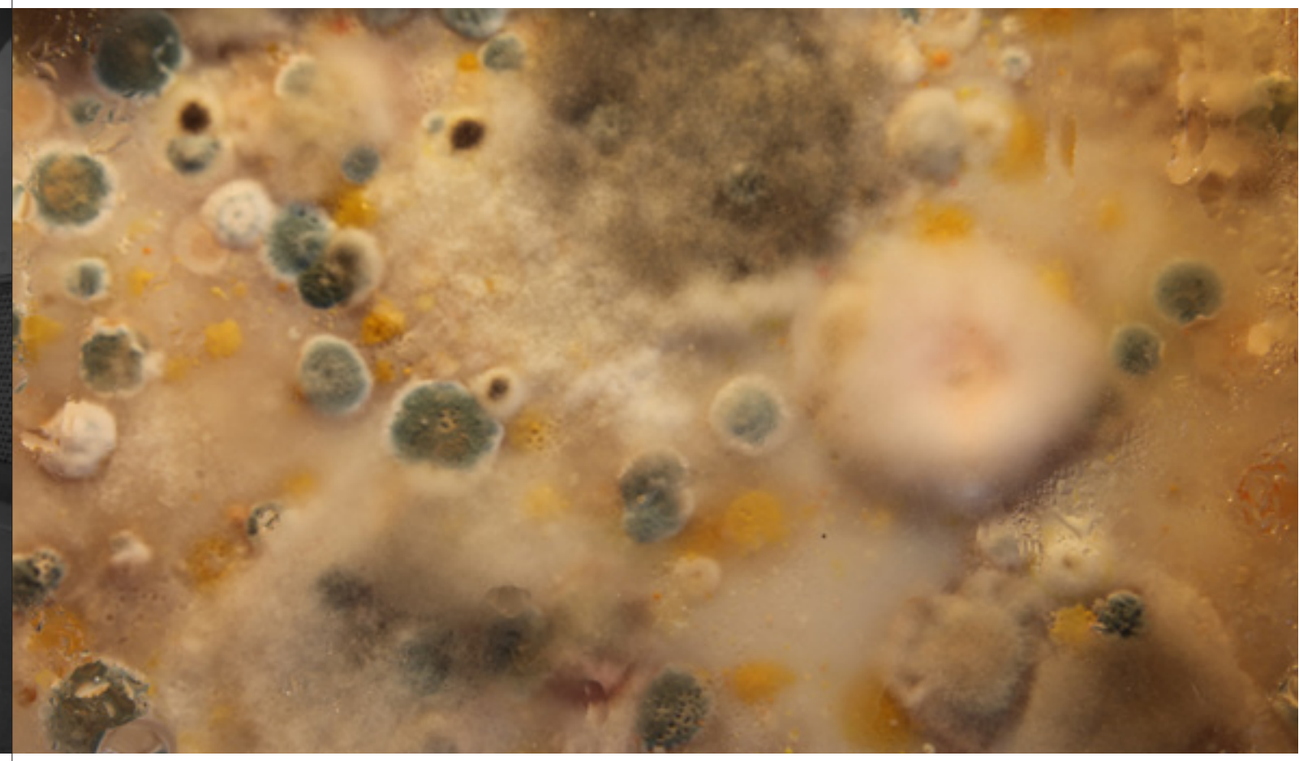
Andreas Greiner, Julian Charrière
Андреас Грайнер, Юлиан Шарьер

3x3
Ein präzises Raster wurde auf eine Karte St. Peterburgs gezeichnet. An den so markierten neun Orten wurde jeweils ein Holzkasten geöffnet, der mit Agar, einem Nährboden für Bakterien, gefüllt ist. Mikroorganismen, die dabei „eingefangen“ wurden, wuchern ungehindert in den nun versiegelten Kästen. Sie zeichnen eine belebte Karte des heterogenen urbanen Raums und fragen nach der Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Teile der Stadt. Jeder der Kästen wird von einem Polaroidfoto begleitet, das den Ort zeigt, an dem die Bakterien eingefangen wurden.

Художники произвольно выбрали девять мест в Петербурге, чтобы взять пробы воздуха в разных районах. В каждой из девяти точек они открывали запечатанный контейнер с питательной средой для микроорганизмов, в который проникали бактерии, содержащиеся в воздухе. Местность фотографировалась на «Полароид». Бактерии, приживаясь в питательной среде, начинали рисовать фрагменты красочной сюрреалистической карты. Бактерии присутствуют повсюду. Возможно, карта, созданная ими, открывает нам город, который тоже нужно знать и любить.

9 die Kästen begleitende Polaroids

9 поларойдных снимков, сопровождающих деревянные контейнеров.



Katja Burlyga | **Катя Бурлыга**

PWLN-2-40
Vier Lampen aus einem Raum im verlassenen Teil der Krasnoe Znamja Fabrik wurden deinstalliert und in die Ausstellungshalle überführt. Tief über den Boden gehängt und ihrer Funktion beraubt, rücken die materialen Qualitäten der Lampen in den Fokus. Anstatt Licht zu geben, wie früher, werden sie selbst von oben beleuchtet: ein melancholischer Blick auf das industrielle Erbe des letzten Jahrhunderts.

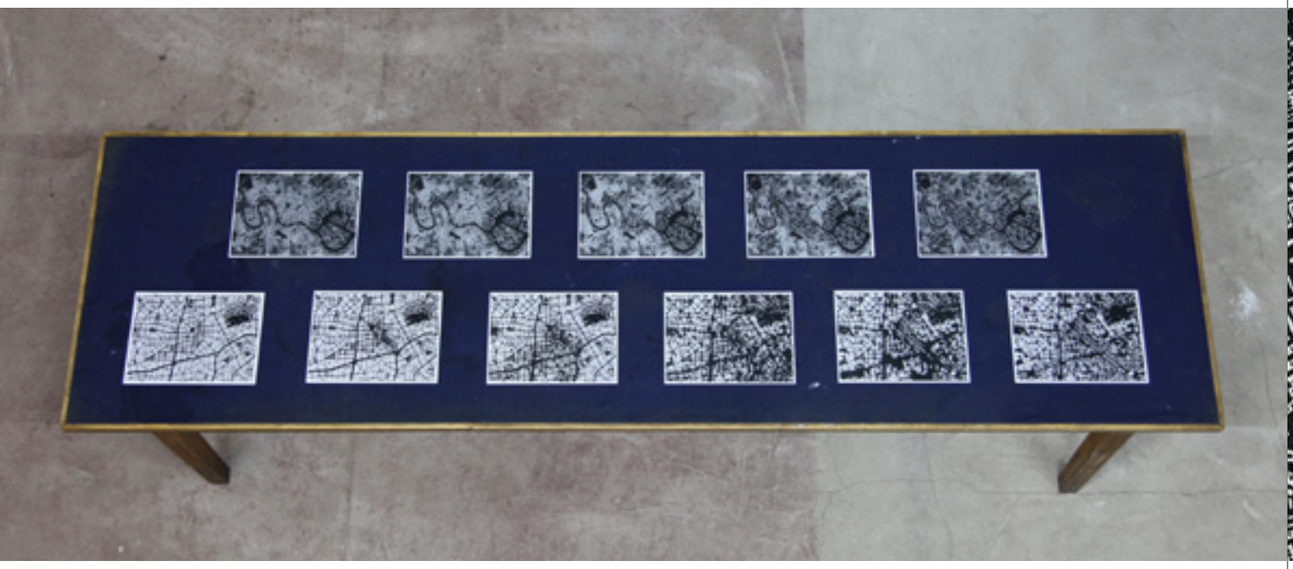
Старые лампы были найдены в цехах бывшей фабрики «Красное знамя». Лампы не горят, они освещены дополнительной подсветкой. Фабрика выведена из эксплуатации вместе с механизмами и устройствами, использовавшимися здесь на производстве. Каково ее будущее? Станет ли она еще одним арт-центром, как это происходит со многими старыми заводами в Берлине?

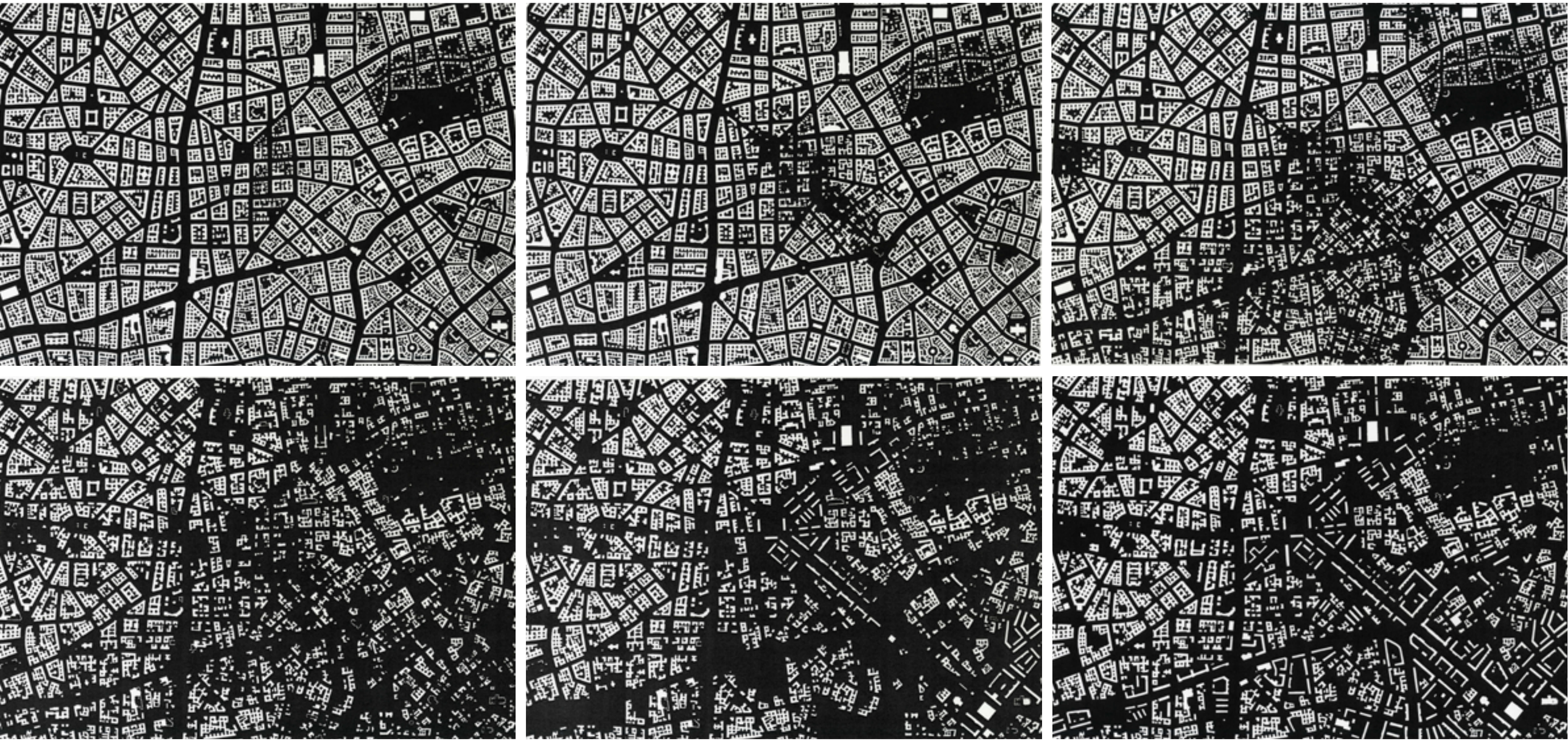
Jan Franke | **Ян Франке**

Obsession 1, Obsession 2
Jan Franke imaginiert – an realen Entwicklungen orientiert – die Vergangenheit einer fiktionalen Stadt. Akribisch von Hand gezeichnet, dokumentiert „Obsession 1“ den Verfall und Wiederaufbau eines durch Krieg geprägten urbanen Raums. Anhand von Karten werden sechs aufeinander folgende Phasen der historischen Entwicklung der erfundenen Stadt vermittelt: von der verheerenden Zerstörung durch Luftangriffe und Brände bis zu den monumentalen Bauvorhaben der sozialistischen Nachkriegszeit.

Шесть рисунков Яна Франке рассказывают историю вымыш-ленного города, расположенного в Центральной Европе. В годы Второй мировой войны союзники бомбили его так, что-бы создать коридор, ведущий в самый центр. Затем город был выжжен напалмом. Последние разрушения пришлись на послевоенное время, когда город был застроен блочными кварталами спальных районов с линейной планировкой. Эта история полностью вымышлена, но это не означает, что она не могла произойти в действительности. Истори-ческие факты зачастую только подтверждают интуитивные догадки, в то время как последовательное планирование часто застраховано случайностью и удачей.

Jan Franke, Obsession 2, Drawing 4, 2010



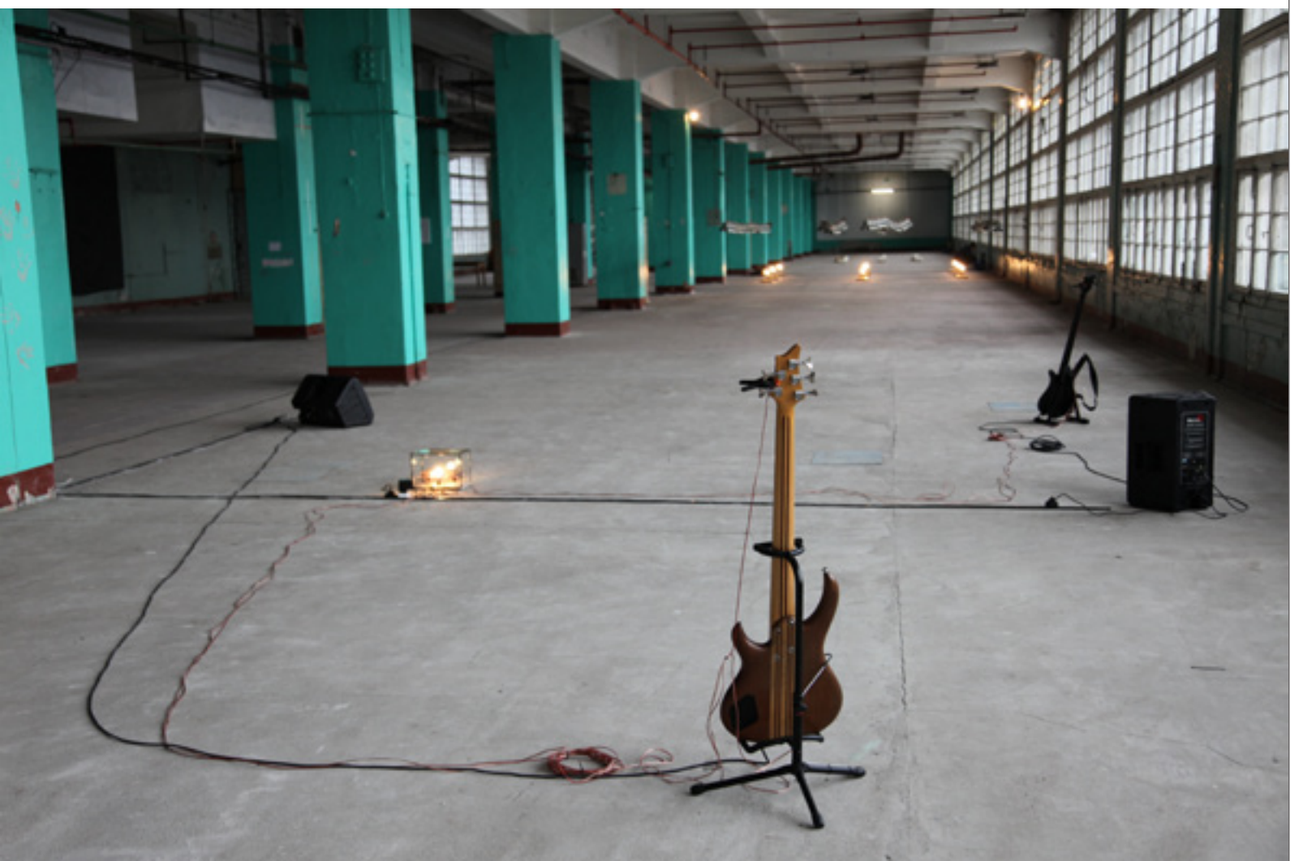


Jan Franke, Obsession 1, 2010

Markus Hoffmann | **Маркус Хоффман**

SET 2: deep duett
Zwei Gitarren sind mit Geiger-Müller-Zählern verbunden, die nukleare Zerfälle im Ausstellungsraum detektieren. Immer, wenn ein Teilchen zerfällt, wird das Signal in einen tiefen, anhaltenden Basston transformiert. „SET 2: deep duett“ bringt den Raum dazu, sich selbst zu spielen und macht Prozesse erfahrbar, die der Wahrnehmung unzugänglich ist. Die Teilchen, die zerfallen, schreiben ihre eigene Komposition des Zufalls und der Vergänglichkeit – jeden Augenblick einen neuen Ton.

Две бас-гитары подсоединены с помощью сенсоров к счетчикам Гейгера. Всякий раз, когда уровень радиации меняется, они издают низкий раскатистый звук. Инструменты озвучивают само пространство, те его свойства, которые невозможно воспринять без специальных приборов. Мы слышим процессы, происходящие в любом архитектурном и урбанистическом пространстве. О существовании этих процессов мы часто даже не подозреваем.

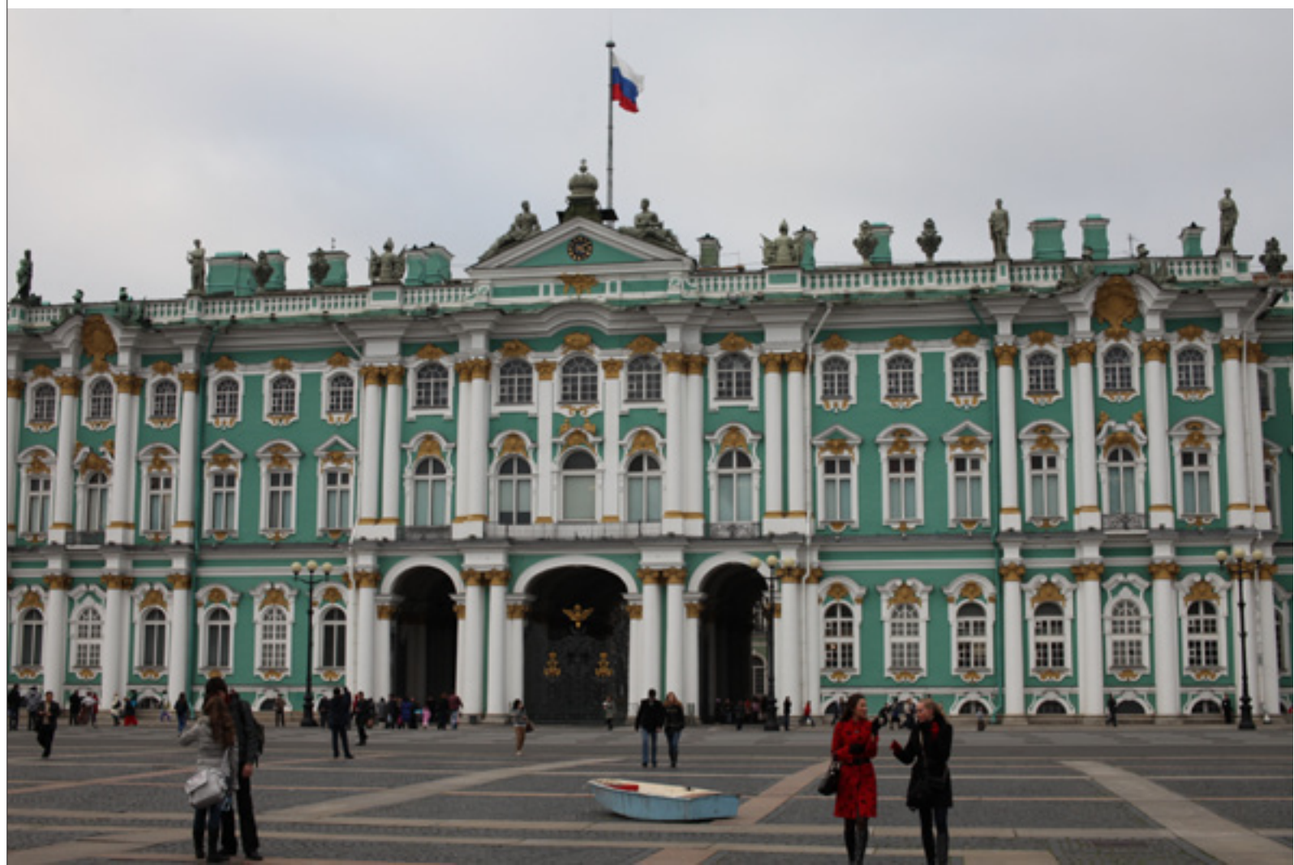


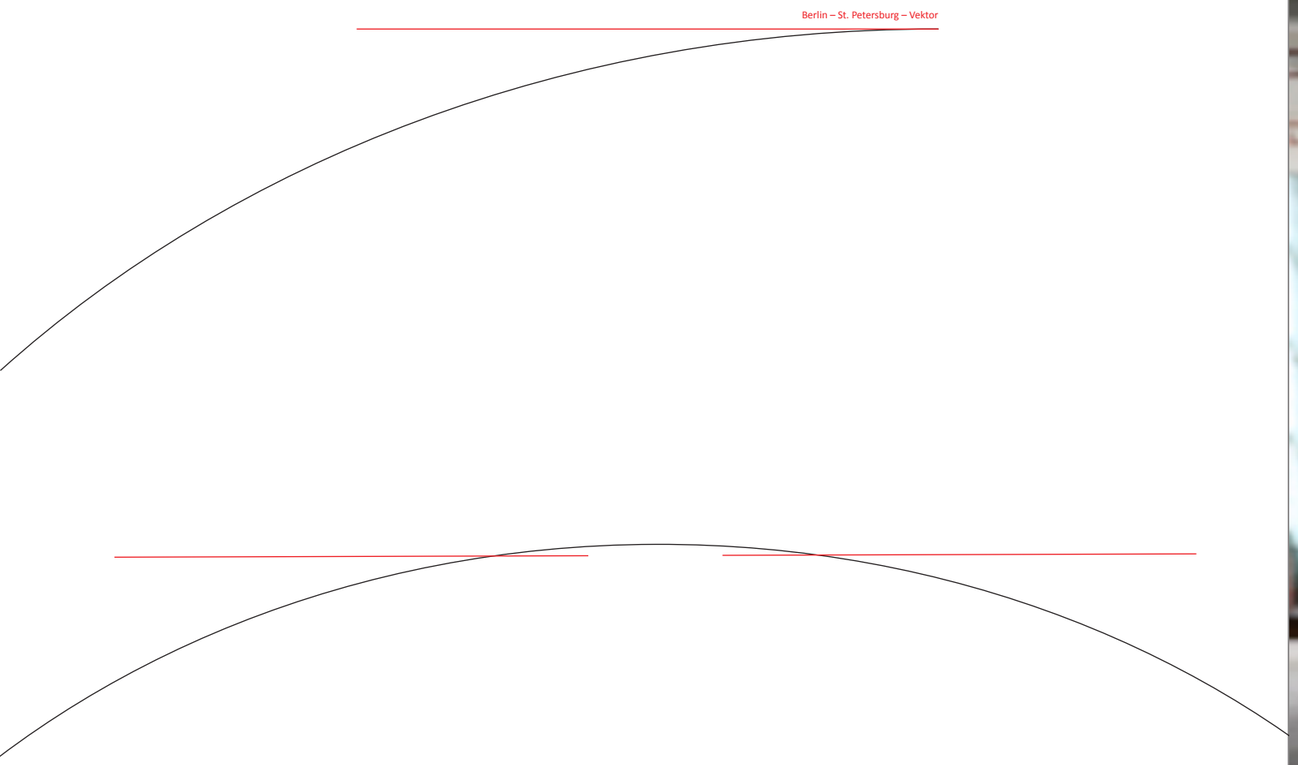
Fabian Knecht **| Фабиан Кнехт**

Treidler, Landung
Auf einem Fernsehdiptychon wird die Dokumentation einer Aktion gezeigt, die wenige Tage vor der Ausstellung im öffentlichen Raum durchgeführt wurde. Links ist zu sehen, wie Fabian Knecht ein Boot durch den Verkehr zieht, vom Ausstellungsort im Norden der Stadt zur Eremitage im Herzen St. Petersburgs („Treidler“). Rechts wird in einer einzigen, langen Halbtotale gezeigt, wie er das Ruderboot vor der Eremitage abstellt und weggeht („Landung“).

Художник проносит лодку через плотное городское движение и паркует на автостоянке перед «Красным Знаменем». Видеодокументация этого перфоманса демонстрируется на выставке. Наше передвижение в пространстве строго структурировано, мы действуем по предначертанным правилам. Всему отведено свое место: тротуары для пешеходов, каналы для кораблей. Своим вмешательством Фабиан Кнехт обнажает структуру организованного городского пространства и использует его непредусмотренным правилами образом.

128





Felix Kiessling | **Феликс Кисслинг**

Berlin – St. Petersburg – Vektor
Eine lange, dünne Aluminiumstange ragt im Winkel von 6,2 Grad aus dem Boden der Fabrikhalle in den Ausstellungsraum hinein. Es handelt sich um ein Ende eines imaginären Vektors, der die Erde durchstößt und zwei entfernte Orte miteinander verbindet. Das andere Ende des Vektors befindet sich im Tegeler Forst in Berlin. Eine Linie wird so vom deutschen Wald zur russischen Fabrik gezogen. Durch die Vorstellung des anderen, über 1000 Kilometer entfernten Raums rücken die Eigenarten und Formprinzipien des eigenen Ortes in den Fokus. Das „Hier und Jetzt“ gewinnt eine unerwartete Qualität – in dem Moment, in dem es mit der vorgestellten Fremde verglichen wird.

Тонкая алюминиевая ось зафиксирована под углом 6,2 градуса от пола. Это один из сегментов математического вектора, пронизывающего нашу планету. Другая часть оси установлена в Берлине, соединяя два города. Угол наклона обеих осей вычислен в соответствии с их местоположени-ем. Делают ли эти точные подсчеты связь между двумя го-родами прочнее или это только усугубляет отчужденность Берлина и Петербурга, разделенных расстоянием в 1300 км?

Rasierung
48 x 45 cm, Acryl, Holz, Barthaar (Abb. unten: Detail)
48x45 см, акрил, дерево, сбритые волосы

Fabian Knecht | **Фабиан Кнехт**

Staubfeld
Ein präzises Quadrat aus dichtem Staub bedeckt den Boden der Ausstellungshalle. Die Menge entspricht dem einmaligen Kehren des gesamten Raums. Durch die Anhäufung der winzigen Teilchen werden die Spuren der vergangenen Zeit in einem einzigen, dunklen Feld verdichtet und „in Ordnung“ gebracht.

Квадрат собран из пыли, выметенной из заброшенных цехов бывшей фабрики «Красное знамя». В течение пяти дней фабричная пыль фиксировалась на белом холсте, висящем на стене рядом с квадратом. Фабиан Кнехт навел художественный порядок в помещении, которое едва ли в ближайшее время будет использоваться функционально. В Берлине выведенные из эксплуатации заводы часто становятся арт-центрами. Индустриальные руины возвращаются к жизни, тогда как новостройки часто стоят в запустенье. Как поется в одной песне “Einstürzende Neubauten“, “Alles nur künftige Ruinen, Material für die nächste Schicht” (Нет ничего, кроме будущих руин, материала для следующего археологического слоя).

Nothing is bad without something good.
Am Eröffnungsabend war für mehrere Stunden ein Krankenwagen mit laufendem Blaulicht vor dem Eingang des Ausstellungsortes geparkt. Wer beim Verlassen der Ausstellung den Wagen wieder erkannte, der noch immer vor der Fabrik wartete, sah sich für einen flüchtigen Augenblick mit einem irritierenden Eindruck konfrontiert, der weder ganz in die gleichgültigen Emotionen des Alltags noch in den Rahmen der Ausstellung integriert werden konnte. Der Zeitpunkt wurde markiert als ein Moment, der von Bedeutung ist, obwohl oder gerade weil er nicht als Kunst erkennbar war.

Долгое время машина «скорой помощи» стоит на месте с включенной мигалкой. Это настораживает находящихся рядом людей. Сигнал «скорой помощи» вызывает тревогу, выбивает из колеи. В этом месте городская жизнь застывает в ожидании опасности.

So hoch wie Berlin
Ein Boot wird von einem Kran auf die Höhe der Spree gehoben und hängt 40 Meter über dem Boden der Innenstadt. Berlin und St. Petersburg werden ineinander geschachtelt und bilden einen einzigen irrealen, hybriden Raum. (Nicht realisiertes Konzept)

При помощи крана лодка поднята на условную высоту уровня реки Шпрее, и подвешена на высоте 40 метров над уровнем земли в самом центре города. Таким образом Берлин и Санкт-Петербург как бы вставленные друг в друга, образуют одно единое ирреальное, гибридное пространство. (Проект не был реализован)

Katja Burlyga | **Катя Бурлыга**

Untitled
Ein Stein aus dem Berliner Technoclub „Berghain“ wurde in eine Wand der Krasnoe Znamja Fabrik eingemauert. Der Stein, dessen Platz er einnahm, wurde nach Berlin gebracht und ins „Berghain“ zurückgebaut.

Кирпич из стены знаменитого берлинского клуба «Berghain» вмонтирован в стену бывшей фабрики «Красное знамя». Кирпич, извлеченный из стены «Красного знамени», будет доставлен в Берлин. Этот символический обмен продемонстрирует разницу между двумя городами. В Берлине большинство бывших индустриальных построек возвращаются к жизни как культурные центры. В Петербурге этот процесс только начинается.

FRAGMENTE EINER AUSSTELLUNG

1. Zoll. Entgrenzung. Kunstfreiheit.

22. Oktober 2011: Ankunft in St. Petersburg

Es gibt genau einen unter unseren fünf Koffern, den der russische Zoll bei der Einreise gern übersehen darf und ihn genau deswegen als einzigen nicht außer Acht lässt. Mit jedem Beutel, den die Beamten Markus bitten zu öffnen, wird die Kombination der Dinge bizarrer, skepsiserregender: Elektronik-Werkzeug, Kabel, umgebaute Geiger-Müller-Zähler, Pigmentdosen - Kleinformat einer Ausstellung, die nur fünf Tage später eine ganze Fabrikhalle füllen soll. Immer stärker versuchen die Beamten, ihre vor Überforderung und Unsicherheit strotzenden Mienen hinter strenger Autoritärmimik zu verstecken. Gut, dass wir uns dazu entschlossen hatten, die Rauchbomben, die für eine Arbeit vonnöten sind, erst vor Ort zu kaufen. Ein geringes Budget fordert Kompromisse. Weder hätten wir die benötigten Materialien schicken lassen können noch blieb viel Zeit, um durch Petersburger Baumärkte zu schlendern. Was sich in Berlin vorbereiten ließ, sollte nun möglichst nur noch installiert werden. Um den Zollbeamten aus den Einzelteilen einen Gesamteindruck der geplanten Arbeiten zu vermitteln, zeigten wir ihnen Skizzen, Fotos, Videos. Zwei Bassgitarren, die durch die Hintergrundstrahlung des Ausstellungsraumes gespielt werden sollten. Bakterien, in Schaukästen wuchernd, die eine alternative Kartographie der Stadt bilden würden. Sichtlich verwirrt, ließen sie unseren Enthusiasmus auf Unverständnis prallen. In Berlin wird alles von der alltäglichen Ordnung Abweichende potenziell zu Kunst erklärt, das Stichwort Kunstfreiheit zu einer oft zitierten Ausrede jedweder Handlung. Im Russischen hingegen vermittelt schon die Übersetzung des Wortes „Künstler“ eine zumindest in breiten Teilen der Gesellschaft verbreitete Erwartungshaltung an Kunst. Ein Chudoschnik (художник) entspricht dem Stereotyp eines Malers, so gab es das zu Sowjet-Zeiten anerkannte Berufsbild vor. So gebührt auch die Anerkennung der staatlichen Institutionen vor allem denjenigen, die lange Jahre handwerkliches Akademiestudium auf sich nehmen, um Meister ihrer Disziplin, Kenner ihres Mediums zu werden. Wenn im Gegensatz die Entgrenzung der Künste in Zeiten der Globalisierung immer wieder zu Fragen der Beliebigkeit oder mangelnden Kritikfähigkeit zeitgenössischer Werke führt, treffen wir hier auf ein offizielles, ernsthaftes Bewertungssystem.

Dass die geplanten Arbeiten aus diesem herausfallen, zeigt die anfängliche Hartnäckigkeit der Beamten. Trotz Übersetzungshilfe, Zeitdruck und offizieller Papiere fordern sie uns auf, Anträge auszufüllen, in drei Tagen wieder zu kommen. Da hilft es nicht, dass auch Andreas eines Zufalls wegen ein Kilogramm Agar-Agar, ein oft für Bakteriennährböden verwendetes Geliermittel, auspacken muss und so den Klischee-Fall eines jeden Einreiseverbots erfüllt: eine Plastiktüte weißen Pulvers. Als ob auch die Beamten nach etwa einer Stunde die Komik der Situation nicht mehr abwehren können, lassen sie die Bürokratie plötzlich links liegen und uns mitsamt Gepäck gehen. „Sie müssen doch verstehen, dass wir sie... damit. nicht einfach einreisen lassen können.“

2. Erinnern und repräsentieren.

5. - 11. September 2011: Erste Reise (Dmitry, Lukas, Nick, Tina)

Auf einer schlendernden Suche nach Abseitigem sollten wir die Möglichkeiten dieser Stadt erkunden. Innerhalb einer Stadtentwicklungs-Konferenz waren wir eingeladen, eine Woche blieb uns nun, das Festgefahrene, Widersprüchliche und Verschiebbare St. Petersburgs kennenzulernen und einen passenden Ort für die Ausstellung zu finden. Auf langen Spaziergängen mit Dmitry, einem auf urbane Fragen spezialisierten Soziologen, kreuzten wir reihenweise Orte, die gar nicht programmatisch sein sollten und gerade deswegen davon sprechen, welche Ideale das Programm aufstellen (und welche eben nicht). Ein Gräuel ist Dmitry der Newski-Prospekt, die berühmte Prachtstraße, die mit ihren viereinhalb Kilometern Länge unweigerlich jede Route kreuzt. Wir laufen also abseits und treffen nur unweit davon auf ein Krankenhaus im Stile des Konstruktivismus, das sein eigenes Leiden vor den Patienten nicht zurückhalten kann. Gebrechliche Knochen humpeln durch zerbrechliche Konstruktionen, gezeichnete Gesichter laufen müde an zerkerbten Fassaden vorbei: Das triste Vergehen dieses Ortes ist bezeichnend. Es ist ein Zeuge davon, wie St. Petersburg den modernen Avantgarden abgesagt hat. Ist der Tod des ungeschätzten Bauerbes ein schleichender, so unterstreicht der Verfall doch abschätzig, was in der Geschichte der aus demonstrativem Repräsentationswillen geborenen Stadt glänzen soll. (Innerhalb weniger Jahre ließ Zar Peter der Große Anfang des 18. Jahrhunderts aus dem sumpfigen Boden der Newa-Mündung St. Petersburg als neue Hauptstadt bauen. Zehntausende Zwangsarbeiter kamen bei der fantastischen Stadterrichtung des „Fensters zu Europa“ um.) Die Frage, worauf zeitgenössisches Kunstschaffen in St. Petersburg heute basiert, ist unmittelbar damit verbunden.

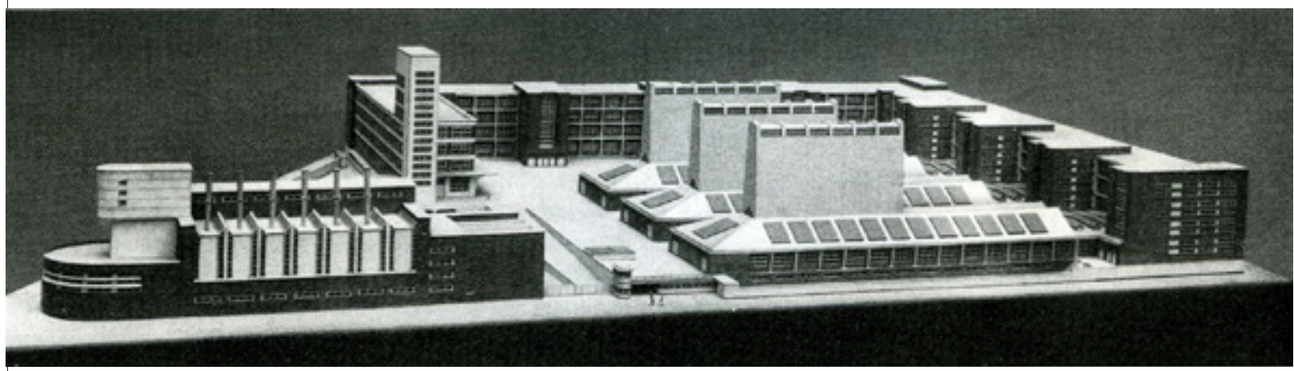
Schon vor der Reise hatten wir versucht, einen Eindruck aktuellen Kunstgeschehens in der Stadt zu bekommen. Was sich aus der Ferne findet, sind die Extreme. Da steht die Akademie, trutzburgenhaft die Klassik wahrend. Und dort wird sie vom vieldiskutierten Phallus der Gruppe Vojna (dt. „Krieg“) buchstäblich übermannt. (Im Sommer 2010 malte die Gruppe einen 65 Meter langen Phallus auf eine Klappbrücke nahe des Gebäudes des russischen Geheimdienstes FSB. Mit der allnächtlichen Öffnung der Brücke erhob er sich über die Stadt.) Da zählt die Eremitage etwa drei Millionen Werke zu ihrer Sammlung, dort zählen wenige, kleine und meist erst kürzlich gegründete Institutionen zeitgenössischer Kunst ihr Geld. Ein Museum jüngsten Kunstschaffens gibt es in St. Petersburg nicht. Nur wenige Ausstellungsräume, von denen neben engagierten Projekten, wie dem Kunstraum Taiga, viele an größere Galerien erinnern – etwa das Loftprojekt ETAGI. Oft werden Beschwerden laut, wie Galerien vom fragwürdigen Geschmack neureicher Gattinnen geführt würden. Grober Abklatsch westlicher Positionen, so die Kritik. Wir werden nach Moskau verwiesen, immer wieder: Seit dem Jahre 2008 versammelt Abramovic-Freundin Daria Zhukova in „The Garage“ international agierende Künstler wie James Turrell, Mark Rothko oder das Ehepaar Kabakov.

Das, wie gesagt, sind die Extreme. Es fehlt ein Dazwischen. Einerseits, weil unser Eindruck nach diesen zwei kurzen Reisen sicher nur ungenügend sein kann. Andererseits, weil tatsächlich eine Lücke zu bestehen scheint: Der etablierte Aufruhr gegen die Tradition, dessen Bedingung eine umfangreiche und öffentliche Aufarbeitung des letzten Jahrhunderts (Kunst-)Geschichte ist. Seit über hundert Jahren denkt die Kunst im westlichen Raum vornehmlich über Fragen ihrer selbst, ihrer Handlungsorte und -bedingungen nach. So bestrebt darin, sich frei zu machen von Institutionen, Medien oder Autorschaft, dass sie letztlich selbst fraglich wurde und die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst verschwommen ist. In Russland hingegen, einst so zentraler Schauplatz der Moderne, scheint die Erinnerung an den energischen Aufruhr zu vergilben. Denken wir an die Reichweite zurück, mit der konstruktivistische Architektur und Kunst vor hundert Jahren dem handwerklichen, schöpferischen Gestus abgesagt hatte, den die Staatliche Akademie heute weiterhin fördert und fordert. „Die Kunst ist tot. Es lebe die Maschinenkunst Tatlins!“, verkündeten auch in Berlin John Heartfield und George Grosz auf Plakaten der internationalen Dada-Messe 1920. Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ (1915) ist in Europa noch immer umgangssprachliches Klischee, um die Bedingungen von (und oft auch das Unverständnis gegenüber) abstrakten Tendenzen in Europa bis in die Gegenwart zu erklären. Während die sowjetische Avantgarde im Ausland hochgeschätzt wird, scheint in St. Petersburg die Auseinandersetzung mit Kunst und Architektur um die Revolution 1917 und später nur zögernd zu beginnen. So fand etwa die erste umfangreiche Ausstellung zum konstruktivistischen Bauerbe der Stadt im Jahre 2008 statt („Vom Experiment zur Praxis - der Leningrader Konstruktivismus“). Trotz Sanierungsschwierigkeiten werden langsam aber mehr und mehr Bauten unter Denkmalschutz gesetzt. Während bis in die 1990er Jahre nur 15 Objekte auf der Liste standen, waren es 2008 schon etwa 80 Bauten. (Unter ihnen auch die Textilfabrik „Krasnoe Znamja“ (dt. „Rote Fahne“), entworfen von Erich Mendelsohn, in der unsere Ausstellung stattfand.)

Ähnlich steht es um Werke der späteren Sowjet-Zeit, als unmittelbare Reaktion und Diffamierung des modernen, freiheitlichen Gedankenguts. Wie auch in der Bundesrepublik, füllen Werke, die den Idealen bzw. Richtlinien des Sozialistischen Realismus folgen, nicht Ausstellungen, sondern vielmehr Depots. Ob nun Verhaltenheit oder programmatisches Vergessen, ein solcher Umgang mit ganzen Werkepochen reiht sich in den Kanon einer problematischen Vergangenheitsbewältigung ein. Bietet uns doch die Kunst Möglichkeit zur Situierung in der Zeit, in dem wir das (Bild-)Vokabular, die Ausdrucksformen und vor allem das Zeitgefühl unserer Vergangenheit und Gegenwart erfahren und studieren können. In Russland jedoch spielt ein Lied, das zwischen Verdrängung oder Verherrlichung der Sowjetzeit changiert, Ängste zwischen Existenzverlust und Perspektivlosigkeit schürt, Erinnerungen an Weltkriegs- und Weltmachtszeiten weckt. In Rahmen dieser Zeilen ist es unmöglich sich dieser Problematik detailliert zu widmen, sie nicht an einseitige Einzelbeispiele zu binden. Vielmehr soll ein grundlegender Umgang mit historischen Spuren und das offensichtliche Ausklammern jüngster Geschichte als Widerspruch zu einer mündigen Zeitgenossenschaft angesprochen werden.

Spuren müssen öffentlich markiert, vermittelt und diskutiert werden, um zu bedeuten. Es ist ein Unterschied, ob wir vor einer Wand mit einem Loch stehen oder vor einer, von der wir wissen, dass das Loch durch einen tödlichen Schuss entstanden ist. Was also passiert, wenn diese Geschichte in sich zerfällt, wie das konstruktivistische Krankenhaus oder späteres Sowjeterbe, weil es nicht geschätzt wird? Worauf basiert das Zeitgenössische, wenn eine Stadt sich so stark über Vergangenes definiert und gleichzeitig bewusst so große Teile ausspart? Nicht nur zeitgenössische Künstler müssen sich in einem Paradox befinden. Während sich nach dem Zerfall der Sowjetunion die Konsumkultur stark am Westen orientiert, das Internet Zugang zu weitläufigen Quellenlandschaften bietet, werden Werte um jahrhundertealte Tradition hochgehalten und gleichzeitig mit Bezug auf die Orthodoxe Kirche zu legitimieren versucht. Wenn jedoch die jüngere Geschichte nur diskreditiert, nicht aber als Grundlage des Gegenwärtigen diskutiert wird, was rahmt das Handeln der Zeitgenossen, der Künstler? Jahrhundertealte Tradition, in sich gefestigt, ja heilig? Respekt, Angst oder Desillusionen?

Wir fühlen wir uns erst dann bereit, Verantwortung zu übernehmen, wenn wir uns als Teil unserer heutigen Umgebung begreifen. Ein distanzschaffender Umgang mit jüngst Vergangenem entmündigt die Akteure des sie umgebenden und durch sie erst belebten Ortes. Nicht nur, weil ihr Handlungsrahmen tatsächlich determiniert ist – bereits durch Fragen der Förderung, Ausbildung, Existenzgrundlage. Sondern weil Geschichte und mithin das Gegenwärtige starr und unnahbar wird. Wenn die Kunst nicht mehr über das Aktuelle reden darf, nur Gefestigtes bestätigt, welche Funktion nimmt sie ein? Restauration. Sich von dieser Bestimmtheit frei zu machen, ist sogleich mit einer Grobheit (wie etwa der Gruppe Vojna) verbunden – ein subtileres Vokabular ist nicht etabliert. Eine Grobheit, die aber auch auf Angst stößt und gleichermaßen genutzt werden kann, um mit Exempelprozessen noch mehr Angst vor öffentlicher Teilhabe und Auflehnung zu schüren. So geben sich viele zurückhaltend vor Grenzen, die vielleicht gar nicht existieren. Bevor Fabian etwa mit einem Boot durch den Straßenverkehr lief und dieses vor der Eremitage abstellte, wurde er von mehreren davor gewarnt. Er könne Probleme bekommen. Es sei nicht mehr lang zur Wahl, die Polizei somit gereizt. Vielleicht ein Zufall, doch passiert ist nichts. „Seht, alles ist in St. Petersburg möglich, den Leuten wird nur Angst davor gemacht“, rief uns auch Dmitry übereifrig zu, als er eines Nachts das Dach eines Supermarktes bestieg und uns aufrief, mitzukommen. Sein Freund blieb unten. Es sei Privatbesitz, da müsse er doch Respekt wahren.



3. Da draußen.

Am Bahnhof zieht ein bedrohlich geschlossener Menschenstrom vorbei, im Chor singend treten Orthodoxe gegen Abtreibung ein. Das verzerrte Lächeln eines Markenmodells auf dem überdimensionierten Plakat dahinter ist nicht weniger eindringlich. Neben Leuchtreklamen der zahlreichen Einkaufszentren blitzen immer wieder blankpolierte Kirchturmspitzen auf. Konsum und Kirche ziehen durch die Straßen, doch der Schritt der Einwohner scheint schneller. Keine Kaffeepausen, um die Plätze zu beschauen. Die Zigarette wird im Laufen geraucht, wenige unterhalten sich. Viele geben sich dem Strom hin, tagsüber entladen sich die außerhalb gelegenen „Schlafbezirke“ im Zentrum. Weil wir nur umherschweifen, scheint uns das Ziel der anderen umso fester. Alles wird zum Durchgangsort, um weiter zu kommen. Wohin aber? Nicht unzufrieden oder trüb wirken die Gesichter, nur wenig eingenommen von den uns überwältigenden Maßen - den breiten Straßen entlang der imposanten Gebäudezüge. Teilnahmslos, als wolle sich keiner mit dem Öffentlichen einlassen. Als gehe es einen nicht an.

4. Gast zu sein.

22. - 31. Oktober: Zweite Reise (Andreas, Dmitry, Fabian, Katja, Lukas, Markus, Nick, Tina)

In Berlin verliert sich nicht nur der Überblick, sondern auch die Bedeutung schnell in der Masse. Die Zahl der Ausstellungen ist überfordernd groß und die sich um sich selbst drehenden Publikums-Kreise sind gefestigt. Ohne die Potentiale der Kunst bestreiten zu wollen, legt sich doch zu oft eine

lähmende Gewohnheit über die Kunsterfahrung. Wer fragt noch, ob ein Kunstwerk tatsächlich Bedeutung hat? Was das eigentlich soll? Und noch wichtiger: Wer antwortet, ohne es über ein Nippen am Sektglas hinweg zu vergessen? Wir kauen auf der Kunst herum, ohne sie so recht zu verdauen. Man nippt, und nickt.

In St. Petersburg hingegen wurde uns erstaunlicherweise sogleich im Vornherein gesagt, dass unsere Ausstellung wichtig für die Stadt sei. Warum? Höflichkeit oder Hoffnung? Es war unklar, was passieren würde. Und gerade deshalb schürte es Erwartung. Obwohl kaum Zeit blieb, die Ausstellung in St. Petersburg anzukündigen und keiner der Künstler international renommiert ist, kamen zur Eröffnung zumindest dreihundert Besucher. „Ausstellung Berliner Künstler“ stand auf den Plakaten, vom Goethe Institut gefördert. Berlin wird symbolisch. Wird zu etwas, das Hoffnung auf eine produktive Auseinandersetzung schürt. Miwon Kwon spricht in ihrem Artikel „One Place after another: Notes on Site Specifity“ (1997) davon, dass ortspezifische Arbeiten in der globalisierten Kunstwelt zur Ware geworden sind, die Orte als unverwechselbar authentifizieren soll. Künstler würden seit jeher als Garanten der Originalität gelten, auch in einer Zeit, da sich Städte weltweit angleichen. Es sei Gang und Gäbe, Künstler als „Experten“ und „exotische Besucher“ zu importieren, habe identitätsstiftende Wirkung. St. Petersburg jedoch, mag man sagen, sei doch kein Ort, dessen kulturelle Wichtigkeit in Frage steht. Die bildende Kunst, die sich aus der Tradition nährt, füllt die Museen und Fassaden der Stadt. Als repräsentatives Instrument eines auf Machtsicherung ausgerichteten Systems angelegt, schult sie den Umgang mit diesem: Distanz und Achtung. Doch macht sich dagegen Unmut breit, wie nicht nur die breiten Proteste der letzten Monate zeigen. Geschürt aus bitterem Gefühl, nicht teilhaben zu können und bevormundet zu werden. Es rührt eben daher, Künstler aus Berlin einzuladen, eine Ausstellung zu machen. Die Erwartung ist hoch, dass die Künstler der reglementierten und reglementierenden Praxis vor Ort widersprechen.

Nicht die städtische Identität bestätigen, sondern sie destabilisieren. (Natürlich hat eine vereinzelte Ausstellung nur Impulscharakter.) Schließlich bat uns nicht eine Institution, zuvor ausgewählte Kunstwerke in einem feststehenden Rahmen zu präsentieren. Sondern fragten vielmehr Einzelne, allen voran Nick und Dmitry, aus persönlichem Interesse, ob denn nicht „etwas“ möglich sei. Durch Zufall hatten sie während einer Reise nach Berlin eine Ausstellung einiger der Künstler gesehen, die in loser Verbindung schon oft an verschiedenen Projekten zusammengearbeitet hatten. So zum Beispiel an der Ausstellungsreihe „Geist“, die sich verlassene Orte aneignet und für eine Nacht mit Kunst „besetzt“: Ein Abrisshaus inmitten einer schick gewordenen Galeriegegend oder im Umfeld einer unter hitzigen Diskussionen geschlossenen Kunsthalle - Versuche, unabhängig vom exklusiven Ausstellungswesen zu agieren.

Allgemeiner: Kunst muss den erwarteten Bezügen zwischen den Zeichen, die wir nutzen, um Wirklichkeit zu beschreiben, nicht getreu bleiben. Sie nährt sich aus der empfindsamen Intuition, der Möglichkeit abwegiger Verbindungen, dem Spiel mit der Willkürlichkeit der Konventionen und Zuschreibungen der Dinge. Doch gilt es nicht nur, Realität als fragile Konstruktion auszuweisen, sie zu fragmentieren bis sie unecht erscheint, sondern Mittel zur Mitgestaltung zu sein und bestenfalls zu geben. In dem Künstler auf Ebene der Vorstellung Zeichen verschieben, in anderen Bezügen ordnen oder gerade ihre Unbestimmtheit unterstreichen, können sie Räume der Diskussion bilden, die unmittelbare Reaktion einfordern, überdacht werden müssen. Erst, wer sich als beweglicher Teil seiner umgebenden Struktur begreift, verspürt Hoffnung und Interesse, sie formen zu können. Die Kunst fußt darauf über die Wahrnehmung nachzudenken: wie wir von Geräuschen (oder Wörtern), Formen, Strukturen, Bewegungen, Licht (oder Farben) verführt werden. Wie diese Macht auf uns wirkt, und wie Situationen geschaffen werden können, diese Gemachtheit auszustellen. Künstler einzuladen, deren Kunstverständnis offensichtlich ein anderes ist, kann heißen, eigene Bezüge überdenken zu wollen. Gewissermaßen auszuprobieren, ob nicht auch eine andere Praxis (eine andere Identität) am selben Ort möglich ist.

Auch die eingeladenen Künstler und Kuratoren müssen die Selbstverständlichkeit ihrer „Kunst“ aufgeben und ihren Handlungsraum verhandeln: In verschiedenen Kunstverständnissen zu agieren bedeutet, die Bedingungen und Rechtfertigung des eigenen Kunstschaffens einer offenen, unerwarteten Kritik auszusetzen. Dass etwa jemand nach einer Bedeutung fragt, die sich in einem anderen Kontext womöglich verschiebt oder gar bedeutungslos wird. Dass wir gefragt werden, ein Kollektiv zu gründen, weil die Gruppenkonstellation nicht durch feste Funktionszuschreibungen strukturiert ist, Kuratoren und Künstler ungewöhnlich nah zusammenarbeiten. Dass sich Erfahrungsgewohnheiten von Kunst unterscheiden, Anordnungen fraglich werden: Dass es etwa nicht selbstverständlich ist, dass die Arbeiten nicht objektzentriert angelegt sind. Wer sich ihnen also annähert ohne Licht, Ton, sich selbst, kurz: ohne den Raum als integralen Bestandteil zu sehen, fragt berechtigterweise nach der Größe. Nun kann man fragen: Aber müssen wir erst nach Russland reisen, um Kunst wieder als Möglichkeit zum Austausch zu verstehen und so Verantwortung für die eigene Position zu übernehmen? Natürlich nicht. Aber wir werden offensiv dazu aufgefordert, müssen das Feld, auf dem wir uns bewegen, erst abstecken, in dem fremde Selbstverständlichkeiten ungeahnte Wichtigkeit haben. Auch die fehlende Sprachkenntnis fordert uns dazu auf, umzudenken, Stichwort-Gewohnheiten abzulegen. Wir orientieren uns anders, können uns nur schwerlich eigenständig verständigen und müssen so ein einschüchterndes Vertrauen haben in eine Übersetzung, die wir selbst nur bruchstückhaft verstehen. Ihrem Kontext entfremdet, dienen weitgefasste Schlagworte nur schwerlich der Vermittlung. Plötzlich müssen die Kunstwerke wieder unmittelbar sein. Etwas, das wir beinah vergessen haben, seit Kunstwerke ab spätestens den sechziger Jahren im Laufe konzeptueller, minimalistischer und institutionskritischer Ansätze zu Modellen ihrer eigenen Thesen wurden. Thesen, die sich oft wiederholen, ja mittlerweile teilweise zu Vernissagefloskeln geworden sind – einmal genannt, haben sie eine betäubende Wirkung. Wenn sie jedoch ihre Macht verlieren, nimmt eine produktive Ungewissheit ihre Stelle ein.

Tina Gebler, 2011

Vorstellung und Ereignis

Über die Wirkung einer Ausstellung

Es mag verlockend sein, eine Ausstellung im Nachhinein zu rechtfertigen – dann, wenn alles vorbei und schon der Erinnerung überantwortet ist –, vor allem, wenn die Ausstellung für ein „Publikum“ rekapituliert wird, dass sie im Normalfall nicht vor Ort, in St. Petersburg, besuchen konnte. Die Erinnerung wird im Nachhinein den Erlebnissen eine Form verleihen, obwohl sie, was auch immer das heißen mag, einfach „passiert“ sind – nicht, weil die Ausstellung vorher nicht geplant worden wäre, im Gegenteil, sondern weil sie vielleicht im Vorhinein nicht geplant werden *konnte*.
Es mag verlockend sein, die Dinge in eine suggestive Form zu kleiden. Ob es legitim ist, werden andere zu entscheiden haben. Hier soll – das sei klar gesagt – eine Ausstellung *vermittelt* werden. Von nun an wird sie, wohl oder übel, im Raum der Vorstellung leben müssen.

Eine Ausstellung, die nicht geplant werden kann? – „Urbane Räume führen ein Eigenleben, sie werden angeeignet, umgenutzt und immer wieder überformt. Planbar mögen sie sein, kontrollierbar aber sind sie nicht. Sie sind lebendig: Stadtplanung wird so zu einem Paradox.“ Mit dieser Behauptung begann die erste Fassung unserer Pressemitteilung zur Ausstellung „Fragments of an unknown city“, die Ende Oktober 2011 in der alten Textilfabrik Krasnoe Znamya („Rote Fahne“) eröffnet wurde. Auf zweierlei sollte mit der Einleitung aufmerksam gemacht werden: auf eine Ambivalenz innerhalb des Feldes der Stadtplanung (die Diskrepanz zwischen geplantem und gelebtem Raum) und auf die unumgängliche Prozesshaftigkeit lebendiger urbaner Strukturen. Beide Punkte mussten im Status einer Behauptung verbleiben.
Die Beantwortung der Fragen (wenn sie denn überhaupt beantwortbar sind) war der Konferenz „Urban Development and Politics in Europe and Russia“ vorbehalten, in deren Rahmen „Fragments of an unknown city“ stattfand. Wir wollten und sollten *mit den Mitteln der Kunst* über Stadtplanung nachdenken.
Mit den Mitteln der Kunst? – Eine naheliegende und zu Beginn der Planung angedachte Form der Ausstellung war die Verkettung von „Ereignissen“ im städtischen Raum. Ein „Spaziergang“ (in Ermangelung eines besseren Wortes) durch die Stadt war die favorisierte und bereits mehrfach erfolgreich erprobte Möglichkeit (von Dmitry Vorobyev in St. Petersburg und von den Teilnehmern des Instituts für Raumexperimente in Berlin [Andreas Greiner, Julian Charrière, Markus Hoffmann, Felix Kiessling und Fabian Knecht]). Im Rahmen eines solchen „Spaziergangs“ hätte die Vielfalt und Eigendynamik der Stadt *am eigenen Leib* und daher *unmittelbar* erfahren werden können – in einer losen Folge realer, wenn auch vorstrukturierter Erlebnisse, die nicht in allen Einzelheiten hätten geplant werden können. Die Erfahrung hätte Anschluss gefunden an jene, die wir im Alltag machen; die Grenze zwischen Akteuren und Betrachtern wäre brüchig geworden. Die Veränderbarkeit des urbanen Raums hätte sichtbar gemacht und erprobt werden können. Warum haben wir uns gegen diese Möglichkeit entschieden?

Für mich (ich werde und sollte hier ganz und gar nicht für die Künstler sprechen) läuft das unmittelbare Erleben immer Gefahr, zu *formlos* zu werden. „Das macht das Ereignis gerade aus“, wird man (zu Recht) entgegnen, „dass es uns mit Dingen konfrontiert, die unerwartet sind.“ Im Ereignis werde – wird man ergänzen – letztlich aufgebrochen, was für unverrückbar in der Welt (und in uns selbst) gehalten wird. Ein Ereignis muss und wird, wenn es erfolgreich ist, *erschüttern* – und Erschütterungen sind, in Anbetracht der Lage, gut zu heißen. (Man könnte sogar behaupten, Erschütterungen wirkten immer belebend und müssten daher als eine Art „permanente Revolution“ verstanden werden – eine Revolution, für die vielleicht die Kunst des frühen zwanzigsten Jahrhunderts mit gutem, lebendigem Beispiel vorangeht.)
Hier soll nicht (wie in einer alten, verworfenen Version des Textes) gegen die Unvermitteltheit von Ereignissen argumentiert werden. Ereignisse werden – mit gutem Recht – zuletzt wieder wichtig genommen, nach dem Tod des postmodernen „anything goes“ im letzten Jahrzehnt (man denke nur an den unverhofften Rückbezug auf die Situationisten und auch, im Feld des Denkens, an die Philosophie Alain Badious). Hier möchte ich daher deutlich weniger versuchen. Hochgehalten wird nur, was eigentlich ohnehin selbstverständlich sein sollte: dass aus den Erlebnissen oder Werken *irgendetwas folgt*, dass sie fordern, wie der „Archaische Torso“: „Du musst dein Leben ändern“ (Rilke). Nur dann hat das Erlebnis (oder das Werk) seine erhoffte Wirkung: wenn der Bruch/die Erschütterung zu irgendetwas *führt*. Erlebnisse können für Brüche sorgen und Änderungen herbeiführen. Häufig aber werden sie „nur“ erlebt oder unverstanden vergessen. „Ereignis“ kann daher letztlich nur genannt werden, was Wirkungen hat, die über den unmittelbaren Moment hinausgehen und trotzdem erschüttern. Alle anderen „bloßen Erlebnisse“ gehen wieder im Alltag verloren, in dem sie wirksam werden sollten: ihr Bruch bleibt folgenlos.

Es mag nahe gelegen haben, der Eigendynamik des urbanen Raums die Eigendynamik von unmittelbaren Ereignissen zur Seite zu stellen (von Ereignissen, wohlgemerkt, die im urbanen Raum selbst stattfinden), hätte aber allzu leicht zur Anmaßung geraten können. In Berlin konnten und können wir im öffentlichen Raum agieren, Grenzen überschreiten und (hier und da) auch verschieben – durch illegale Ausstellungen, die „Ereignischarakter“ haben und nur durch ihre Existenz (vielleicht) bereits eine Provokation bedeuten. In Russland ist der öffentliche Raum jedoch ein anderer, ein Raum, der – wie wir gesagt bekommen haben – *wirklich* erkämpft werden muss. Genau das war vielleicht die Aufgabe, die wir hätten angehen können. Genau dazu fühlten wir uns (als Kuratoren) jedoch nicht in der Lage.
Der öffentliche Raum muss von der *russischen* Allgemeinheit erkämpft (oder, wenn man die Lage weniger pessimistisch beurteilt: erhalten) werden. Ihr zu zeigen, wie es geht: *das* wäre die Anmaßung, *das* wäre Bevormundung, obwohl wir uns zurückhalten sollten (denn so toll ist der öffentliche Raum bei uns nun wirklich nicht; *auch wir* müssen uns immer wieder daran erinnern, um ihn zu kämpfen). Wie dem auch sei, letztlich haben wir ein Ausstellungsformat gewählt, das mehr oder minder konventionell, in jedem Fall aber: „maßvoller“ war. Die Gefahr, dass die Werke „nur“ erlebt und vergessen werden, war geringer; ebenso die Gefahr, im kleinen Rahmen „imperialistisch“ zu sein. Die Ausstellung bestand daher zu weiten Teilen aus raumgreifenden „Installationen“. Viele von ihnen machten sich ungewöhnliche Materialien zunutze. Wachstums- und Verfallsprozesse (von Pilzen, Bakterien, Rauch, Atomen) wurden zu zentralen Metaphern für die Eigendynamik der Stadt. Der Stadtraum wurde zwar einbezogen, aber *im* Ausstellungsraum reflektiert. „Erlebnisse“ gab es auch (es gab sogar solche, die nicht verstanden werden *sollten*). Wir nahmen daher an, die Konventionen so gewahrt zu haben, dass sie *aus ihrer eigenen Logik heraus* verändert werden können.

(Die Begriffe könnten oben zu Verwirrungen geführt haben, da „Ereignis“ hier in zwei unterschiedlichen Kontexten verwendet wird. Zunächst war von Ereignissen im öffentlichen Raum die Rede, die zumeist die unbestimmte Form von „Aktionen“ annehmen. Der Begriff wurde dann jedoch erheblich erweitert: auf Erschütterungen von sonst für unverrückbar gehaltenen Ordnungen. Von Ereignissen als „Aktionen“ haben wir uns distanziert – aus den obengenannten Gründen, aber auch aus dem folgenden: Vielleicht hinterlassen erst „vermittelte“ Erlebnisse eine bleibende, wirklich nachhaltige Wirkung – durch Objekte vermittelte Erlebnisse bspw., die dem Denken einen Halt und dem inneren Auge ein Bild geben. Auch die „Vorstellung“ kann zu einer solchen Vermittlungsinstanz werden, die real gemachten Erfahrungen Festigkeit und Dauer verleiht. Gewährleistet werden muss daher beides: ein Bruch mit der Ordnung und eine Form, in der dieser Bruch überdauern kann [eine materielle oder nicht].
Es soll nicht bezweifelt werden, dass auch Aktionen Formen generieren. Die Form, die im Moment entsteht, kann jedoch allzu leicht missraten. Das war weiter oben mit der Gefahr, „formlos“ zu werden, gemeint. Jedes Ereignis als Aktion muss nicht zuletzt dagegen kämpfen.

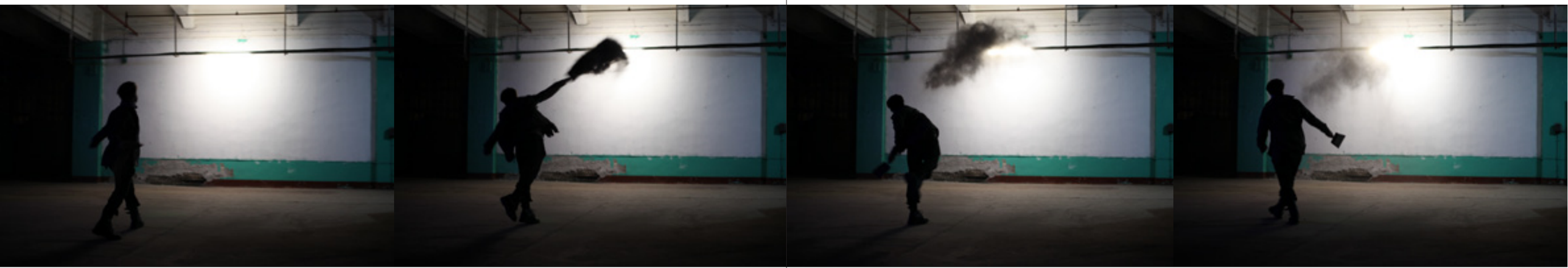
Auch Werke, die *nicht* unter den ersten Begriff des Ereignisses fallen, können daher – wenn sie erfolgreich sind – zu Ereignissen *werden* und unser Denken, unsere Haltungen oder Wahrnehmungen so verändern, dass die Ordnung [*unsere* Ordnung] der Welt in Frage gestellt wird. Hier soll jedoch nicht nach den Ereignissen gefragt werden, die die Werke *innerhalb der Ausstellung* separat bewirkt haben, sondern vor allem danach, was die Ausstellung *als Ausstellung* bedeutet hat. Die Ausstellung *im Ganzen* muss vielleicht als Ereignis begriffen werden.)

Letztlich war die Ausstellung im Ganzen für das Publikum erheblich schwerer anzunehmen als wir erwartet hatten. Die Leere der Räume (nur zwölf Arbeiten, die eine Fabrikhalle „füllen“ sollten) traf hier und da auf Unverständnis, obwohl die Werke „raumgreifend“ waren (Rauch, Licht, Klang etc.); ebenso die spärliche Ausleuchtung einiger Arbeiten (mit von der Decke hängenden Batterie-LEDs); zu guter Letzt die „Schönheit“, die den Werken zugeschrieben wurde (und die wir als ein positives Merkmal begriffen hatten, das hilft, einen Zugang zu den Arbeiten zu finden); kurz: die Ausstellung wurde nicht „einfach so“ hingenommen. In Berlin wäre eine solche Reaktion kaum denkbar gewesen. Allzu vieles ist (allzu unrecht und allzu schnell) selbstverständlich geworden. Wie Tina im Text, der meinem vorangeht, so schön gesagt hat: „Man nippt, und nickt“ – und geht dann ohne Nachzudenken vom einen Werk zum nächsten über.
„Fragments of an unknown city“ wurde jedoch als Ausstellung (und jetzt kommt ein vielleicht verblüffendes Eigenlob) *in Frage* gestellt. Aus welchen Gründen, wird im letzten Absatz noch zu klären sein: durch eine „Vermittlung“ von Ereignis und Vorstellung.

Dem „Ereignis“, das von mir oben so misstrauisch beäugt wurde, kann die „Vorstellung“ als eine Kraft des Denkens entgegengehalten werden: ein Nachdenken über das, was erlebt werden konnte (oder aber überhaupt nicht erlebt werden kann). Die „Vorstellung“ macht das Erlebte zu einem Inhalt des Bewusstseins und gibt Erlebtem (oder Erwartetem, Nicht-Erlebtem) Ordnung und Halt. Ereignisse können (wie oben gezeigt) die Ordnungen durcheinander bringen – bis es der Vorstellung wieder gelingt, eine neue Ordnung zu etablieren. Erlebnisse hingegen, die die Vorstellung unverändert lassen, verfehlen das in ihnen ruhende Potential des Ereignisses: weil sie als Bekanntes abgestempelt und eingeordnet werden; oder weil sie unverständlich bleiben und daher nicht erschüttern können. Unverständlich bleiben sie, wenn sie *allzu unkonventionell* sind; abgestempelt werden sie, wenn sie *zu konventionell* sind. Ereignisse aber, die wirksam sind, werden in die Vorstellung eindringen können, nur um dort die Ordnungen unserer Vorstellungswelt zu „erschüttern“. Sie sind verständlich (oder verstehbar), ohne bereits verstanden zu sein. Sie docken an Bekanntes an, ohne es dabei „bekannt“ zu lassen. Ereignisse ohne Vorstellung sind daher letztlich keine Ereignisse mehr und bleiben – als Erlebnis – ebenso harmlos wie die Konvention.
„Fragments of an unknown city“ hat (vielleicht oder hoffentlich) eine solchen Bruch mit der wohlgeordneten Vorstellungswelt bewirken können – durch ein Ereignis, das zu großen Teilen in der Vorstellung stattfand; die Vorstellung als Ereignis: das ist das fruchtbare Zusammenspiel. Nicht das Erlebnis wurde als Ereignis Teil der Vorstellungswelt, sondern die Vorstellung brachte selbst ein wirksames Ereignis hervor, das vielleicht nicht im Voraus geplant werden konnte, weil es – wie in einer unmittelbaren „Aktion“ – im Moment entstand.

Die „Vorstellung“, die das Nachdenken über die Ausstellung begleitet hat, war die, dass es um Werke geht, die Berlin „vertreten“ sollen – was natürlich *nicht* der Fall war, ebenso wenig wie die heterogenen Werke das „Studio Eliasson“ oder das „Institut für Raumexperimente“ vertraten. Um Berlin ging es *auch* (um die Arbeit *zwischen* den beiden Metropolen), und doch war das Berlin, um das es ging, eher Vorstellung als Realität: Die „Hauptstadt der Kunst“, von der die Presse immer wieder behauptet hatte, die Kunst sei hier lebendiger als anderswo (aber stimmt das?). *Diese* Stadt war es wohl, die nun die Vorstellungswelt betrat, in dem Moment, wo *wirklich* Werke „aus Berlin“ vor die Augen kamen. *Diese* Werke forderten eine Haltung ein, die nicht „neutral“ ist. Diese Werke waren – ob sie es wollten oder nicht – exemplarisch. Man musste sich verhalten zu den Dingen, die repräsentieren sollten, wofür die Kunst, die „junge“ Kunst (angeblich) gerade steht. Die Werke, die wir zeigen durften, mussten *in Relation* gesetzt werden – zu dem, was in St. Petersburg, vor Ort, produziert wird. Dem wirklich gewordenen „Fremden“ wurde zugestimmt oder nicht. In jedem Fall trat – über den Umweg des Fremden – das Eigene in den Fokus: Die eigene Ordnung/das Wohlbekannte konnte von Neuem hinterfragt werden. Die Ausstellung war so doch zu einem ungeplanten Ereignis geworden.

Lukas Töpfer, 2012



Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
fragments of an unknown city. Kunst und Stadtplanung.
27. - 30. Oktober 2011, Krasnoe Znamja, St. Petersburg.

Kontakte
Katja Burlyga: katjaburlyga@gmail.com
Julian Charrière: www.julian-charriere.com
Jan Franke: jan.franke@fu-berlin.de
Andreas Greiner: www.andreasgreiner.com
Markus Hoffmann: www.markushoffmann.cc
Felix Kiessling: www.felixkiessling.net
Fabian Knecht: www.fabianknecht.de

Tina Gebler: tina.gebler@gmail.com
Lukas Töpfer: lukas.toepfer@fu-berlin.de

Texte zu den Werken: Tina Gebler, Lukas Töpfer
Texte (russisch): Stanislav Savitsky
Grafische Gestaltung: Tina Gebler,
Nick Teplov (Poster, Flyer, Raumplan)
Abbildungen: Alle Rechte liegen bei den jeweiligen Künstlern.
S. 6: Abb. 1) Fotografie aus den 1930er Jahren in: Haspel,
Jörg (Hg.): *Das architektonische Erbe der Avantgarde - in Russland und Deutschland*, Berlin: Bäßler, 2010, S. 24.
S. 52: Eröffnungssituation, Fotografin: Jana Tschertkowskaja
S. 19: Stadtplan St. Petersburg, 2011 Google Maps.

выходные данные

Эта публикация издаётся в связи с выставкой Фрагменты неизвестного города. Искусство и Городское пространство.
27-30 октября 2011, Красное Знамя, Санкт-Петербург

Описание произведений: Тина Геблер, Лукас Тёпфер
Графическое оформление: Тина Геблер, Ник Теплов (плакат, флаер, план помещений)
Иллюстрации: Все права принадлежат, указанным художникам.
Стр. 6: Илл. 1) Фотография 30-ых годов, из: Хаспель, Йорг (Ред.): Архитектурное наследие авангарда в России и Германии), Берлин: Bäßler, 2010, Стр. 24.
Стр. 52: Фотографии с открытия, Фотограф: Яна Чертковская
Стр. 19: план города Санкт-Петербурга, 2011 Google Maps.