

LASST UNS 3 HÜTTEN BAUEN



Ein Kunstprojekt der Elisabeth Montag Stiftung
mit Unterstützung der Stadt Bonn

MONTAG
STIFTUNGEN

Elisabeth Montag Stiftung

Gefördert von

KUNSTSTIFTUNG  NRW

LASST UNS 3 HÜTTEN BAUEN

ZEITGENÖSSISCHE
BILDENDE KUNST
UND ARCHITEKTUR
IM DIALOG

3. SEPTEMBER -
30. OKTOBER 2005
STADTGÄRTNEREI
BONN-DRANSDORF

DIE KÜNSTLER:

CLAUS BURY

FRANKA HÖRNSCHEMEYER

THOMAS KLEGIN

ARTUR KLINOW

STEFAN KORSCHILDGEN

ULRICH KÜGLER / GUNNAR HEILMANN

ANTON MARKUS PASING

ROLF WICKER

INHALT	SEITE
Grußwort der Oberbürgermeisterin der Stadt Bonn Bärbel Dieckmann	4
Räume im Raum Carl Richard Montag	5
Wir wollen drei Hütten bauen Sigurd Trommer	6
Drei Hütten – ein Begegnungsfeld Theo Eckmann	10
Künstler und Architekten Ingrid Raschke-Stuwe	14
Die KünstlerInnen:	
Claus Bury	20
Franka Hörnschemeyer	30
Thomas Klegin	40
Artur Klinow	50
Stefan Korschildgen	60
Ulrich Kügler / Gunnar Heilmann	70
Anton Markus Pasing	80
Rolf Wicker	90
Kunst und öffentlicher Raum – ein Forderungskatalog Florian Matzner	100
Lasst uns drei Hütten bauen! Renate Puvogel	104
Raum fürs eigene Sein Eine Skizze zu Architektur und Kunst Heinz Thiel	108
Biografien	112
Impressum	120

GRUSSWORT
DER OBERBÜRGERMEISTERIN
DER STADT BONN

Wenn Künstlerinnen und Künstler in einen Dialog mit Architektinnen und Architekten eintreten, dann ist Innovation nicht weit. Ich danke allen Beteiligten, insbesondere aber den Initiatorinnen und Initiatoren in der Elisabeth Montag Stiftung und der Kunststiftung NRW, die diese sehenswerte Ausstellung förderte, dafür, dass sie mit dem Projekt „Lasst uns drei Hütten bauen!“ eine experimentelle Auseinandersetzung auslösten. Auf dem Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei in Dransdorf stehen die überraschenden Ergebnisse eines gewagten Spiels mit den Begriffen Leben, Wohnen, Haus und Heimat in der Symbiose zwischen Kunst und Architektur. Ich freue mich besonders, dass auch Jugendliche aus Bonn und Köln sich vom Beziehungsgeflecht zwischen Kunst, Natur und Architektur inspirieren lassen.

Den Organisatoren und Gästen der Ausstellungseröffnung wünsche ich erlebnisreiche Stunden und auch allen Besucherinnen und Besuchern der kommenden Wochen interessante Denkanstöße.

Bärbel Dieckmann

**WELCOME ADDRESS
OF THE LADY MAYOR
OF THE CITY BONN**

When artists and architects come together in dialogue, innovation is never far behind. I would like to thank all the participants, in particular the initiators in the Elisabeth Montag Foundation and the Art Foundation NRW who have promoted this fascinating exhibition, for having set up an experimental encounter in the project “Let us build three shelters”. In the grounds of the former municipal plant nursery in Dransdorf, the surprising results of this bold venture which deals with concepts of life, living, house and home are presented in a symbiosis of art and architecture. I am especially pleased that young people from Bonn and Cologne are also being inspired by the network of connections between art, nature and architecture.

I wish the organisers and guests at the opening of the exhibition many fruitful hours and also wish all visitors in the coming weeks much interesting food for thought.

Bärbel Dieckmann





RÄUME IM RAUM

Freiheit und Poesie im Umgang mit dem Raum

Der Raum, der den Künstlern, Architekten und Schülern hier zur Verfügung stand, ist von der immerwährenden Kraft der Natur geprägt. Er zeigt die Spuren der Aneignung durch den Menschen und die Vergänglichkeit des gestalteten Raumes, sobald ihn der Mensch aufgibt.

Die Natur schafft im Prozess der Rückeroberung des vom Menschen gebauten Raumes – hier die Gewächshäuser der ehemaligen Stadtgärtnerei – auf ihre Weise ein spannungsreiches Gesamtkunstwerk.

Mit viel Einfühlungsvermögen entwickelten und integrierten die neun Künstler, Architekten und zwölf Schüler zweier Schulen ihre Räume, Freiräume – Denkräume – Schutzräume – Verbindungsräume. Sie fügen sich ein in den Veränderungsprozess, nutzen ihn und ihre Freiheit von funktionalen und wirtschaftlichen Zwängen.

Die Seele dieser Räume voller Fantasie bis hin zur Poesie soweit wie möglich in die Nutzräume unseres Alltags zu transportieren, ist die Botschaft, die von der behutsamen, auf einen Zeitraum von acht Wochen beschränkten Mitgestaltung dieses Raumes, ausgehen soll. Dass dieses experimentelle, temporäre Kunstprojekt die Unterstützung der Kunststiftung NRW und der Stadt Bonn erfahren hat, unterstreicht die Aktualität und Bedeutung der Auseinandersetzung mit der Qualität unserer Lebens-, Arbeits- und Lernräume in unserer Gesellschaft. Dem Raum vor Ort.

Carl Richard Montag

Stifter und Vorstand der Elisabeth Montag Stiftung

SPACES IN SPACE

Freedom and poetry in relation to space

The space that the artists, architects and school pupils had at their disposal here is marked by the enduring power of nature. It shows the signs of how it was taken into human possession, and it shows how transient the form bestowed on it is once the space has been abandoned.

In the process of reconquering the space of human building – in this case the greenhouses of the former municipal plant nursery – nature creates in its own manner a stimulating integral work of art.

The nine artists and architects together with the twelve pupils from two schools put a great deal of empathy into developing and integrating their spaces: their free spaces – spaces for thought – spaces for shelter – connecting spaces. They fit into a process of change, making use of this process and of their freedom from functional and economic constraints.

The soul of these spaces is so full of imagination and even poetry that it should, to the extent possible, be transported into the utility spaces of our everyday life: that is the message that the restrained co-formation of this space, limited to a period of eight weeks, is supposed to convey. The fact that this experimental, temporary art project received support from the Kunststiftung NRW (Art Foundation of North-Rhine-Westphalia) and from the city of Bonn underscores the acuteness and significance of the reflection on the quality of our living, working and learning spaces in our society. Of space right here.

Carl Richard Montag

Founder and Head of the
Elisabeth Montag Foundation





Luftaufnahme der Stadtgärtnerei Bonn-Dransdorf
Aerial photograph of the municipal plant nursery in Bonn-Dransdorf

„WIR WOLLEN DREI HÜTTEN BAUEN“

spricht Petrus zu Jesus. Der hatte ihn, Jakobus und Johannes mit auf einen hohen Berg genommen. In einer mystischen Verklärung erschien den Jüngern Moses und Elia, mit Jesus sprechend. Und diesen Dreien, Jesus, Moses und Elia, will Petrus je eine Hütte bauen, drei Hütten für drei Männer. Es bleibt allerdings lediglich bei diesem Wunsch, euphorisch aus der Verklärung entstanden, ein Wunsch, der nicht realisiert wird.

Bedeutung?

MOSES hatte seinem Volk das Gesetz Gottes gegeben, also das Wort Gottes. Diesem Wort Gottes oder auch ganz allgemein „dem Wort“ soll eine Hütte, oder anders ein Haus: Heimstatt, Zuflucht, Schutz gebaut werden. ELIA steht für Mut und Tatkraft, er gebot der Abkehr Israels vom Glauben an Gott Einhalt unter Einsatz seines Lebens. Eine Hütte, ein Haus für die Tatkraft, für die Tat. Was ist ein Leben ohne Mut und Tat? Und die Hütte für JESUS? Es ist das Haus für die ethische Grundlage, für den Glauben, für das Vorbild. Drei Hütten, drei Häuser, drei Bollwerke: Für das Wort, für die Tat, für den Glauben! Drei Hütten, drei Häuser, drei Bollwerke, die gewollt, aber nicht realisiert werden.

„Wir wollen drei Hütten bauen“
als Kunstprojekt:

Eine Herausforderung
für die architektonische Skulptur,
für die experimentelle Architektur,
für die Bildende Kunst.

“LET US BUILD THREE SHELTERS”

Peter says to Jesus. Jesus has taken Peter, James and John up a high mountain. In a mystical transfiguration, Moses and Elias appear to the disciples, speaking to Jesus. Peter wishes to build a shelter for each of them, Jesus, Moses and Elias, three shelters for three men. However, it does not become anything more than a wish, springing euphorically from the transfiguration but ultimately not realised.

Significance?

MOSES had given his people God’s Law – that is to say, the Word of God. A shelter, or in other words a house, a home, an asylum, a refuge is to be built for the Word of God or, more generally, for “the Word”.

ELIAS stands for courage and energy – he risked his life to put an end to the people of Israel’s renunciation of their faith in God. A shelter, a house for energy, for action. What is life without courage and action? And the shelter for JESUS? It is the house for the ethical foundation, for faith and example.

Three shelters, three houses, three bulwarks.

For the Word
for action
for faith!

Three shelters, three houses, three bulwarks which are wished for, but not realised.

Let us build three “shelters”
as an artistic project:

A challenge
for architectonic sculpture,
for experimental architecture,
for the fine arts.



Gewächshaus
Greenhouse



Claus Bury, Gewächshaus für Gedanken, Detail
Greenhouse for Ideas, detail

Der Ort, das Spielfeld, die Szene und die Spielzeit im Übergang vom Sommer zum Herbst sind wesentlicher und integrierter Bestandteil des Kunstprojektes. Sie fokussieren auf Vergänglichkeit:

Die entlasteten Gewächshäuser der aufgegebenen Stadtgärtnerei, der benachbarte Aktionsbereich des Deutschen Werkbundes „Aus Hecken werden Häuser“, der perfekt das Werden und Vergehen alles Irdischen symbolisiert und der wiederum mit seinen Kunstprojekten insbesondere zur Expo 2000 immer noch mit schönen Bildern in uns lebendig ist.

Zurück zu den drei biblischen Hütten:
Der Augenblick der Verklärung und das Entschwinden veranlassen Petrus zu dem Wunsch

„Wir wollen drei Hütten bauen“.
Er will Wort, Tat und Glaube dauerhaft festigen, schützen. Geht das? Oder sind Verklärungen, Höhepunkte, große Augenblicke eben nicht festzuhalten, nichts für die Ewigkeit, nicht von Hütten, Häusern, Bollwerken schützend zu umgeben?
Unerfüllbar – faustisch auch das „Verweile doch! Du bist so schön!“

Wer Hütten baut, baut auch die Vergänglichkeit mit ein. Das wissend zu erkennen eröffnet uns die Chance, Verklärungen, Höhepunkte, große Augenblicke zu nutzen,

- uns immer wieder neu aufzurichten für Wort, Tat und Glauben und Vertrauen;
- daraus Kraft und Zuversicht zu gewinnen;
- um zu begreifen, dass nach Vergehen, Zerstörung und Untergang Entstehen, Bauen und Wachsen folgen.

The location, the playing field, the scene and the season during the transition from summer into autumn are an intrinsic and integral part of the artistic project. They focus on transience:

The glassless greenhouses of the derelict municipal plant nursery, the neighbouring area of activity of the Deutscher Werkbund's "Aus Hecken werden Häuser" ("From hedges to houses") which perfectly symbolises the coming into being and passing of all things earthly and which in turn is still kept alive in us through the beautiful images of its artistic projects, which were created in particular for Expo 2000.

Back to the three biblical shelters.

The moment of transfiguration and disappearance prompts Peter's wish "Let us build three shelters".

He means to strengthen and protect word, deed and faith permanently. But is this possible? Or are transfigurations, apogees and great moments not meant to be fixed, to last for all eternity, to be surrounded protectively by shelters, houses or bulwarks?

Unrealisable – like Faust's plea "Ah, still delay—thou art so fair!"

By building shelters, we also incorporate transience. To recognise this knowingly opens up the chance for us to make use of transfigurations, apogees and great moments,

- to bolster us over and over again in word, deed, faith and trust
- to gain strength and confidence from this;
- to understand that after decay, destruction and downfall follow birth, building and growth.

»Wir wollen drei Hütten bauen«
als Akteursprojekt für
Architekten,
Künstler,
Jugendliche.

Ein Gegenstrom-Projekt wider den Zeitgeist
der Egozentrierung, der Spezialisierung,
des Zerhackens und Zerlegens?
Ein Projekt des konstruktiven Auseinander-
setzens, des Ringens um ein gemeinsames
Thema, des Einlassens, des Mitnehmens,
des Erwartens gemeinsamer Freude?
Es ist eine nicht alltägliche Kombination,
wenn Architekten und Künstler, geschweige
denn auch noch Jugendliche an einem
gemeinsamen Thema arbeiten sollen.
Drei unterschiedliche Blickwinkel mit der
Gelegenheit, fragmentarisch eine thema-
tische Nachdenklichkeit zu initiieren, mit
der Gelegenheit, zu suchen und zu fragen,
zu gestalten und zu erkennen.

Die Hütte, das Haus, das Bollwerk gleicher-
maßen als Schutz, aber doch mit Verfall,
mit Vergänglichkeit zu begreifen, ist in
unserer örtlichen vermeintlich fest gefügten
und sicheren Welt eine Herausforderung.
Aber schon die weltweiten täglichen Bilder
von Erdbeben, Überschwemmungen,
Kriegen und Terrorakten zeigen die Ver-
letzlichkeit der Behausung. Sie spielt in
der jüdischen Religion (Laubhütte) und der
christlichen eine wichtige Rolle, sowohl in
direktem Sinne der Geborgenheit, als auch
im übertragenen Sinn der Verletzlichkeit,
Zerbrechlichkeit.

„Wir wollen drei Hütten bauen“:
Vergänglich, aber mit Lebensgewinn.

Sigurd Trommer

Stadtbaurat der Bundesstadt Bonn und Kuratoriums-
mitglied der Carl Richard Montag Förderstiftung



Rolf Wicker, Operation Morin

**“Let us build three shelters”
as a participative project for
architects,
artists,
young people**

**A counter-current project to the zeitgeist of
egocentricity, specialisation, fragmentation
and deconstruction?**

**A project of constructive debate, of
wrestling with a common theme, of open-
mindedness, of the anticipation of shared
joy? It is not an everyday combination when
architects and artists – not to mention
young people as well – work together on a
common project. Three different perspectives
which provide an opportunity to initiate a
thematic reflection in fragments, to seek
and to question, to create and to understand.**

**It is a challenge to see the shelter, the
house, the bulwark as a refuge when they
are equally linked with decline and transi-
ence in our local, supposedly orderly and
secure world. But the images of landslides,
floods, wars and acts of terrorism which
we witness around the world on a daily
basis show the vulnerability of the concept
of dwelling. It plays an important role in
the Jewish (the tabernacle) and Christian
religion, both in the immediate sense of
security and in the figurative sense of
vulnerability and fragility.**

**“Let us build three shelters”:
transient, but life-rewarding.**

Sigurd Trommer

**Head of the Municipal Planning and Building Control
Office of the City of Bonn and member of the Board
of Trustees of the Carl Richard Montag Foundation**





Franka Hörnschemeyer, 137

DREI HÜTTEN – EIN BEGEGNUNGSFELD

Mit dem Projekt „Lasst uns drei Hütten bauen“ greift die Elisabeth Montag Stiftung eine lang verfolgte Idee Carl Richard Montags auf, seine Stiftungsinitiativen einmal in einem gemeinsamen Projekt zusammenzuführen und damit den Dialog zwischen Architektur, Kunst und Pädagogik in der Praxis zu führen. Diese drei Stiftungsbereiche bilden drei unterschiedliche Orte oder Begegnungs- und Gestaltungsfelder für grundlegende Merkmale menschlicher Zusammenarbeit und Mitverantwortung. Hier erhalten sie nun die Gelegenheit, an einer gemeinsamen, übergreifenden Thematik übersetzt zu werden. Wenngleich jede von ihnen ihre eigene Sprache hat, so sind sie dennoch in ihrem Ziel identisch, menschliches Leben und Miteinander nachhaltig zu verbessern.

Architektur ist verantwortlich für qualifiziertes basales Zuhause sein, sie definiert den Ort nach seinen existentiellen Bedingungen. Die Kunst füllt den Raum der Freiheit, des Besonderen. Sie repräsentiert auf ihre Weise Fantasie, die eigene Handschrift und die sinnliche Erfahrung von Vielfalt. Erziehung und Bildung geht es um die zeitgemäße und überzeugende Einführung und Integration des jungen Menschen in seine Gesellschaft und Kultur. So stehen diese drei existentiellen Räume Architektur, Kunst und Bildung in enger Verbindung. Sie bilden eine inklusive Gestalt.

THREE SHELTERS – A FIELD OF ENCOUNTER

With the project “Let us build three shelters”, the Elisabeth Montag Foundation picks up a long cherished idea of Carl Richard Montag’s, the idea of uniting his three foundations in a joint project, thus engaging in a dialogue in practice between architecture, art and education. These three foundation fields constitute three different places, or fields of encounter and creation for basic aspects of joint work and shared responsibility. Here they have the opportunity to be implemented in a joint, overarching topic. Although each of them has its own specific language, they pursue one identical goal: the sustainable improvement of human life and community.

Architecture is responsible for providing a qualified basis for being at home; it defines the place in terms of its existential conditions. Art occupies the space of freedom, of the exceptional. In its manner, it represents imagination, an own, distinctive signature and the sensual experience of diversity. Education aims at a contemporary, convincing initiation and integration of the young into their society and culture. Thus, these three existential spaces – architecture, art and education – are closely linked. They constitute an inclusive form.



Eröffnungsveranstaltung (v.r.n.l.: Ulrich Kügler, Gunnar Heilmann, teilnehmende Schüler)
Opening ceremony (from right to left: Ulrich Kügler, Gunnar Heilmann, participating pupils)

„Lasst uns drei Hütten bauen“ vereinigt so Beiträge von Künstlern und Architekten und stellt in einem integrierten Jugendkunstprojekt die Begegnung mit Schülern zweier Schulen her, die hier in einem außerschulischen Raum völlig neue Denkanstöße erhalten können. Zwei Künstler begleiten die Schüler künstlerisch. Auf diesem Wege werden deren Ideen aufgenommen und in das Gesamtprojekt eingebunden.

Die Aufgabe der Elisabeth Montag Stiftung in diesem Rahmen ist es, materielle, organisatorische und ideelle Hilfestellung zu geben, um die unterschiedlichen Aufgabenstellungen mit ihren vielfältigen Deutungsmöglichkeiten bearbeiten zu können. Für die teilnehmenden Partner gilt die Bereitschaft zu Kooperation, also zu Austausch und gegenseitiger Inspiration als grundlegende Voraussetzung. Dies lässt sich auch in Grundsätzen ausdrücken, die für alle drei Montag Stiftungen von besonderer Bedeutung sind und mit der Metapher „der andere Weg“ Carl Richard Montags gesamtes Stiftungsprogramm und dessen Arbeitsmethoden beschreiben. Dazu gehören:

- gemeinsam eine Haltung zu entwickeln gegen Pessimismus, Einsamkeit, Kälte und Angst,
- bereit zu sein zum Dialog und Wissen zu teilen,
- die bestmögliche eigene Leistung zu suchen und einzubringen,
- die Gegebenheiten eines Ortes zu nutzen für jede konstruktive Form des Gestaltens,
- damit auch das Bewusstsein und den Respekt für den Ort zu vertiefen,
- Explorations- und Einfallsreichtum zu unterstützen für nachhaltige Qualitäten.

Diese Grundsätze lassen sich auf eine einfache Formel bringen: durch gemeinsames Handeln das dem Menschen Mögliche möglicher zu machen. Für die pädagogische Praxis heißt ein solches Handeln Sozialästhetik.



Stefan Korschildgen, Raum auf Zeit – Zeit im Raum
Room for a Time – Time in a Room

“Let us build three shelters” thus unites contributions by artists and architects, and in an integrated youth art project it establishes an encounter with pupils of two schools who here, outside of school, receive completely new food for thought. Two artists accompany the pupils on the artistic path. This way, their ideas are picked up and incorporated into the overall project.

Within this framework, it is the task of the Elisabeth Montag Foundation to provide material, organisational and moral support in dealing with the diverse tasks together with their various potential interpretations. For the participating partners, the fundamental presupposition is the willingness to engage in cooperation, that is, exchange and mutual inspiration. This can also be expressed in the principles that are of special significance for all three Montag Foundations and which, in terms of the metaphor of “the other way”, describe Carl Richard Montag’s entire foundation policy and its work methods. These include:

- jointly developing a posture opposed to pessimism, loneliness, coldness and fear,
- being willing to engage in dialogue and to share knowledge,
- striving for one’s own best possible performance and contributing it,
- using the pre-given features of a place for all constructive forms of design,
- thus also expanding the awareness of and respect for the place,
- supporting the wealth of exploration and imagination for sustainable qualities.

These principles can be resolved to a simple formula: by means of joint action to make what is humanly possible more possible. In educational practice, such action is called social aesthetics.

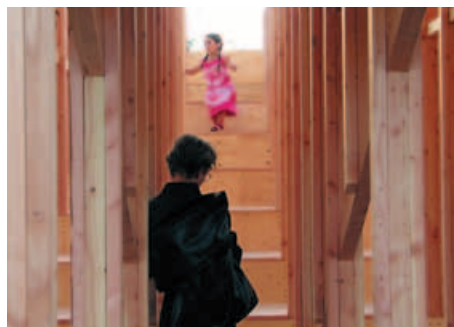


Sie verbindet individuelle und soziale Kreativität und nutzt sie für gemeinsame neue Wirklichkeiten. Hierfür brauchen Menschen offene und gleichzeitig inhaltlich anregende Räume. In ihnen können Fähigkeiten entdeckt, bestärkt und ausgetauscht werden. So können persönliches Interesse und das Interesse an einem Ganzen ein reichhaltiges Begegnungsfeld finden an einem richtigen Ort zur richtigen Zeit mit den geeigneten Partnern.

Um die spürbare Unterstützung einer umfassenden Thematik in einer Atmosphäre von Gegenseitigkeit wird es also in diesem Projekt gehen. Das verstehen die Montag Stiftungen als die lebendige Praxis demokratischer Kultur, als den „anderen Weg.“ In ihm fließen alle Handlungsenergien, fließen Inspiration, Vertrauen, Ermutigung, Entscheidung und Tun im praktischen Gestalten zusammen. Vermutlich kann in einer solchen Atmosphäre von Sachbezogenheit und fantasievoller Anregung Gegenwart am überzeugendsten erfahren werden als inspirativer und pragmatischer Gestaltungsraum gleichermaßen. Dies gilt als Haltung und Orientierung für jede Initiative der Montag Stiftungen.

In dem Projekt „Lasst uns drei Hütten bauen“ werden die Hütten zur Metapher von überzeugendem Neben- und Miteinander, von Verschieden- und doch Gleichsein, von Dialog zwischen verschiedenen Experten und Generationen. Der Appell zum Bau von drei Hütten, das ist seit den neutestamentlichen Berichten der Evangelisten Matthäus und Markus eine tiefe Symbolik für das Neben- und Miteinander verschiedener Deutungen der Welt, wobei die dritte Hütte den anderen Weg, die Erneuerung und gleichzeitig das entschiedene Bekenntnis zu einem alles integrierenden zeitgemäßen Verständnis versinnbildlicht. „Lasst uns drei Hütten bauen“, ein unüberhörbarer Appell also zu einer zeitlosen Idee eines anderen Weges auf eine Zukunft hin, die in einer guten Gegenwart ihre überzeugendste Übersetzung findet.

Theo Eckmann
wissenschaftlicher Vorstand
der Carl Richard Montag Stiftung



It unites individual and social creativity, using both for new common realities. To this end, people need spaces that are open and at the same time stimulating in content. In such spaces, abilities can be discovered, fortified and exchanged. Thus, personal interest and an interest in a whole can find a rich field of encounter at the right place, at the right time, with appropriate partners.

The point of this project will thus be a palpable support for a broad range of topics in an atmosphere of reciprocity. This is what the Montag Foundations conceive as the living practice of democratic culture, as the “other way”. In this “way”, all energies of action flow together, inspiration, trust, encouragement, decision and doing flow together in practical creation. It may well be that in such an atmosphere of sober attention to the matter at hand and imaginative stimulation, the present can be experienced most convincingly as a creative space that is both inspiring and pragmatic. This holds as the attitude and orientation for every initiative of the Montag Foundations.

In the project “Let us build three shelters”, the shelters are a metaphor for a credible coexistence and community, for being different and still the same, for dialogue between diverse experts and generations. Since the accounts of the evangelists Matthew and Mark in the New Testament, the call to build three shelters is a profound symbol for the coexistence and community of various interpretations of the world; and the third shelter symbolises the other way, renewal and at the same time the committed profession of a timely understanding integrating everything. “Let us build three shelters”: a clear call to a timeless idea of another way towards the future that has its most convincing translation in a good present.

Theo Eckmann
academic director
of the Carl Richard Montag Foundation



KÜNSTLER UND ARCHITEKTEN

Das Verhältnis von Bildender Kunst und Architektur wird in der Kunst- und Architekturtheorie kontrovers diskutiert. Die Kunstgeschichte hat von der Gotik über die Baukunst des Barock bis hin zum Jugendstil einen Dialog zwischen gleichberechtigten Partnern hervorgebracht und in dieser Austauschbewegung ständig neue Impulse für die Entwicklung ästhetischer Konzepte gefunden. Durch das Manifest von Adolf Loos „Ornament und Verbrechen“ (1908) ist dieser Prozess jäh unterbrochen worden. Der Beitrag Bildender Künstler zur zeitgenössischen Architektur wurde als Reaktion auf die serielle Fertigung dekorativer Versatzstücke im Historismus als verwerflich und gleichsam „unmoralisch“ diskreditiert, werde hiermit doch die tektonische Gliederung des Bauwerks verschleiert und „heuchlerisch“ verziert. Künstler, Architekten und Designer aus dem Umfeld von Bauhaus haben das Experiment unternommen, Architektur, Bildende und Angewandte Künste in ein neues Gleichgewicht einzubringen. Während die Gründungsphase des Bauhaus durch die visionären, mythisch gestimmten Konzepte von Malern wie Josef Itten, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger geprägt war, errangen dann doch die Architekten mit Mies van der Rohe und Walter Gropius die Vorherrschaft. Das Programm der „Kunst am Bau“, so wie es in den Jahren des Wiederaufbaus nach 1945 auch politisch formuliert wurde, war Ausdruck dieser Positionierung von Bildender Kunst und Architektur im Sinne einer klaren Ressortverteilung: Der Bildende Künstler vermochte in die Planung und Gestaltung gebauter Räume nur noch oberflächlich einzugreifen. Durch Wandbilder, Reliefs oder Skulpturen auf umliegenden Freiflächen

ARTISTS AND ARCHITECTS

The relationship between the fine arts and architecture is currently a controversial topic of discussion in art and architectural theory. The history of art has created a dialogue between equal partners since the Gothic period through to Baroque architecture and on to art nouveau, and this exchange has constantly provided new impulses for the development of aesthetic concepts. It was Adolf Loos' manifesto "Ornament and Crime" (1908) which abruptly broke off this process. As a reaction to the serial production of decorative set pieces of historicism, the contribution of fine artists to contemporary architecture was discredited as reprehensible and in a sense "immoral" because it allegedly blurred and "hypocritically" embellished the tectonic organisation of architecture. Artists, architects and designers from the Bauhaus movement undertook the experiment to establish a new balance between architecture, the fine arts and the applied arts. Whereas the early foundation years of Bauhaus were shaped by the visionary, mythically-laden concepts of painters such as Josef Itten, Wassily Kandinsky and Lyonel Feininger, the architects Mies van der Rohe and Walter Gropius later came to the fore. The programme Kunst am Bau, as it was also politically formulated in the post-1945 years of reconstruction, was an expression of the positioning of the fine arts and architecture along the lines of a clear allocation of roles – the fine artist was only able to intervene superficially in the planning and creation of constructed spaces. He was allowed to accentuate the structure, which had already been determined by the architect, with murals, reliefs or sculptures in the surrounding free spaces or to bring out the function of the building in the form of a symbol, yet he was denied any autonomous aesthetic contribution.



Thomas Klegin, Distrikt
District



Rolf Wicker, Operation Morin; Franka Hörschemeyer, 137; Thomas Klegin, Distrikt

konnte er die durch den Architekten festgelegte Struktur zwar akzentuieren, die Funktion eines Gebäudes in einem Sinnbild anschaulich verdichten, doch ein autonomer ästhetischer Beitrag bleibt ihm verwehrt.

Erst die Kritik an der „Unwirtlichkeit unserer Städte“ (Alexander Mitscherlich, 1965) leitete einen Paradigmenwechsel ein. Bildende Künstler dringen als „Spurensucher“ in das soziale Gefüge der Stadt ein, um Wirkungs- und Verhaltensweisen zu erkunden und durch künstlerische Irritationen fiktive und reale, historische und gegenwärtige Dimensionen der Stadt miteinander zu verknüpfen. Der Kunstvermittler Jan Pieper beschreibt 1984 in seinem Aufsatz „Ort – Erinnerung – Architektur“ die Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Architektur folgendermaßen:

„Immer mehr Künstler gestalten Räume, Installationen und Skulpturen, in denen sie sich mit den spezifischen Eigenschaften von Orten auseinandersetzen, geografische oder kulturhistorische Gegebenheiten berücksichtigen oder verdeutlichen und dem Genius Loci nachspüren. [...] Im Bereich der Architektur beginnt sich allmählich wieder die Erkenntnis durchzusetzen, dass kein menschenwürdiges Bauen möglich ist, wenn nicht einprägsame Orte geschaffen oder erhalten werden, die Identifizierung ermöglichen. Die Künstler sollten ihren engen goldenen Käfig des Kunstbetriebs verlassen und wieder Verbindung mit der Architektur suchen, jenem gestalterischen Bereich, der wie kein anderer direkt unsere Befindlichkeit beeinflusst; die Architekten sollten wieder mehr auf das schauen, was Künstler machen: wir brauchen wieder eine Integration aller Künste, wenn wir unsere desolate kulturelle Situation bekämpfen wollen.“

The critique of the “Inhospitality of our Cities” (Alexander Mitscherlich, 1965) first introduced a paradigm shift. Fine artists penetrate the social structure of the city as “sign searchers” in order to explore modes of action and behaviour patterns and link together the fictional and real, historical and contemporary dimensions of the city through artistic irritations. The art mediator Jan Pieper described the discussion of the relationship between art and architecture in his 1984 essay “Place – Memory – Architecture” as follows:

“An increasing number of artists are creating spaces, installations and sculptures in which they tackle the specific characteristics of locations, incorporate or elucidate geographical or historico-cultural actualities and trace the genius loci. [...] In the field of architecture, there is a gradually re-emerging recognition that no kind of building activity in line with the dignity of man is possible unless memorable locations are created or preserved which allow identification. Artists should leave the narrow gilded cage of the art world and seek out a connection with architecture again, the creative field which influences our sensitivities more directly than any other; architects should again look more at what artists do – we need an integration of all art forms again if we want to combat our desolate cultural situation.”

In dem Symposium „Neue Stadträume zwischen Musealisierung, Mediatisierung und Gestaltlosigkeit“ (Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1997) wurde die Stadt als Symbol der modernen Gesellschaft und als Bild des modernen Lebensgefühls von Soziologen, Architekten, Kunsthistorikern und Literaturwissenschaftlern interdisziplinär diskutiert. Das Plädoyer für eine Stadt, in der beide Aspekte, „[...] urbs als die Stadt im Sinne von gebauter Architektur und civitas im Sinne von Empfindungen und Ritualen der Bewohner, neue Planungen prägen müssen“, wurde als wünschenswert, jedoch schwerlich erreichbar qualifiziert, – so zumindest die Sicht des Soziologen.

Bildende Künstler dringen gleichwohl nicht erst seit den „Skulptur Projekten Münster“ (1977, 1987, 1997) in urbane Räume vor, um in ortsspezifischen Interventionen der Atmosphäre einer Stadt, der Befindlichkeit ihrer Bewohner und den möglichen Freiräumen, „Denk-“ oder „Gestaltungsräumen“ nachzuspüren. Die Skulptur erweitert sich zum raumgreifenden Konzept, das den Betrachter interaktiv einbezieht und ihm Entscheidungen abverlangt. In der zeitgenössischen Videokunst richtet sich die Wahrnehmung auf die Phänomene gigantisch anwachsender Mega- und Cluster-Cities, das Verfließen der Grenzen zwischen urbanen und agrarisch geprägten Räumen, das Auswuchern der Vorstädte zu ungegliederten Stadtgebilden, die weniger durch eine beständige, traditionell gebundene, als vielmehr eine nomadische, sich beständig anpassende Lebensweise bestimmt sein können.



Artur Klinow, Straw Empire

In the symposium “New city spaces between museumisation, mediatisation and formlessness” (Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1997), an interdisciplinary discussion took place involving sociologists, architects, art historians and literature scholars on the subject of the city as a symbol of modern society and as an image of the modern experience of being alive. The plea for a city in which both aspects, “[...] urbs as the city in the sense of constructed architecture and civitas in the sense of the sensations and rituals of its inhabitants, must determine new planning,” was qualified as desirable, but very difficult to achieve – at least in the sociologist’s view.

Nevertheless, fine artists did make inroads into urban spaces even before the “Münster Sculpture Projects” (1977, 1987, 1997) in order to trace “spaces of thought or creation” by means of site-specific interventions in the atmosphere of a city, in the sensitivities of its inhabitants and in the possible free spaces. Sculpture is broadening out into a far-reaching concept which involves the observer interactively and demands decisions from him. In contemporary video art, perception is being directed towards the phenomena of gigantically cumulative mega and cluster cities, the blurring of the boundaries between urban and agrarian spaces, and the unruly growth of suburbs into formless city entities which can be defined less by a constant, traditionally based way of life than by a nomadic, constantly adapting one.



Claus Bury, Gewächshaus für Gedanken, Detail
Greenhouse for Ideas, detail

Die Verlangsamung des wirtschaftlichen Wachstums veranlasst parallel zu diesen Entwicklungen in der Bildenden Kunst auch Architekten zum Innehalten. Die Notwendigkeit, möglichst schnell und flexibel auf sich permanent wandelnde ökonomische und soziale Ansprüche zu reagieren, erfordert neue Konzepte von Wohnen, Leben und Arbeiten. Unter den Bedingungen des konkreten Ortsbezugs erhält die Diskussion zwischen der zeitgenössischen Bildenden Kunst, der architektonischen Skulptur und der experimentellen Architektur neue Denkansätze. Auf der einen Seite entfaltet sich die Baukunst gegenwärtig mit der experimentellen Kraft des Plastischen, als wollte sie die Erbschaft der Skulptur antreten. Auf der anderen Seite entwickelt sie mobile Rasterysteme, die sich den unterschiedlichsten Bedürfnissen anpassen und durch die Nutzer möglichst einfach transformiert werden können.

The slowing down of economic growth is also causing architects to pause at the same time as these developments are occurring in the fine arts. The necessity to react as fast and as flexibly as possible to constantly changing economic and social demands calls for new concepts of inhabiting, living, and working. The discussion between contemporary fine arts, architectonic sculpture and experimental architecture is gaining new thought impulses from the requirements of the relationship to the concrete location. On the one hand, architecture is currently evolving through the experimental energy of the plastic arts, as if wanting to share in the inheritance of sculpture. On the other hand, architecture is developing mobile grid systems which adapt to the most diverse requirements and can be transformed by users as easily as possible.



Die Ausstellung „Lasst und 3 Hütten bauen“ lässt diesen neu aufgenommenen Dialog in acht künstlerischen Arbeiten anschaulich sichtbar werden. Die künstlerische Diskussion bewegt sich dabei um den Archetyp des Hauses als Sinnbild für das Urbedürfnis des Menschen, sich eine Behausung, einen Schutz, eine schützende Bleibe zu schaffen, eine Höhle, eine Hütte oder ein Haus zu bewohnen, sich ein Baumhaus, ein Traumhaus zu errichten. Die Teilnehmer – Claus Bury, Gunnar Heilmann und Ulrich Kügler, Franka Hörnschemeyer, Thomas Klegin, Artur Klinow, Stefan Korschildgen, Anton Markus Pasing und Rolf Wicker – artikulieren dieses elementare Bedürfnis auf die ihnen adäquate Weise in Werken, die in Auseinandersetzung mit dem Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei auf dem Dransdorfer Berg in Bonn entstanden sind. Wie in einer Laborsituation skizzieren die Künstler Utopien und Visionen, die den Besucher zu ihrer weiteren Ausgestaltung schöpferisch einbeziehen. Die zeitgenössische Stadt erscheint dabei modellhaft als ein permanenter Prozess, der erst im spannungsvollen Zusammenwirken unterschiedlicher gestalterischer Konzepte und sozialer Lebensentwürfe Gestalt gewinnt.

Ingrid Raschke-Stuwe

Kuratorin und Vorstand der Elisabeth Montag Stiftung



Thomas Klegin, Distrikt
District

The exhibition “Let us build three shelters” presents a visualisation of this newly reopened dialogue by means of eight artistic works. The artistic discussion centres around the archetype of the house as a symbol of the primal human urge to create a dwelling, a refuge, a protective roof over one’s head, to inhabit a cave, a hut or a house, to construct a tree house or a dream house for oneself. The participants – Claus Bury, Gunnar Heilmann and Ulrich Kügler, Franka Hörnschemeyer, Thomas Klegin, Artur Klinow, Stefan Korschildgen, Anton Markus Pasing and Rolf Wicker – articulate this basic urge in a way they find appropriate in works which originated in the confrontation with the site of the former municipal plant nursery on Dransdorfer Berg in Bonn. The artists sketch utopias and visions as if in a laboratory which involve the visitor creatively in their further definition. The contemporary city thus appears like a model of a permanent process which only takes on a form through the exciting interaction of different creative concepts and social living designs.

Ingrid Raschke-Stuwe

Curator and Head of the Elisabeth Montag Foundation

CLAUS BURY

Gewächshaus für Gedanken
Greenhouse for Ideas

Ortsbezogene Kunst korrespondiert mit dem Bestehenden. Sie lässt sich von diesem formal und thematisch inspirieren, um mit ihrer ästhetischen Eigenartigkeit Gestaltung und Umfeld sinnlich anregend zu vereinen. Als ein Meister dieses kreativen Dialogs gilt der Frankfurter Bildhauer Claus Bury. Seine jüngste Architektur-skulptur auf dem Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei in Bonn-Dransdorf erzählt davon. Die gänzlich vom Glas befreiten Metallkonstruktionen ihres unbepflanzten Treibhauskomplexes imponieren durch die formklare Ästhetik ihrer linearen und statisch bedingten Rhythmen – und wen wundert es, dass sie den Künstler anregten, im gebührenden räumlichen Abstand eine Art skulpturale Paraphrase des einstigen „Gewächshauses“ erst zu entwerfen und dann von versierten Zimmerleuten errichten zu lassen. Die handwerkliche Ausführung geschah in ähnlich funktionaler Konstruktion, mittels (6000 Mal) fest verschraubter Stützen, Verstrebungen und Brettern aus hellem Douglassholz, bei baustatischer Berücksichtigung der erforderlichen Stabilität, denn das Innere von Claus Burys 5 Meter hohem, 10 Meter langem und 8 Meter tiefem „Gewächshaus“ darf begangen, bestiegen und besetzt werden.



Site-specific art communicates with what exists. It is inspired by this on a formal and thematic level in order to unite creation and surroundings in a stimulation of the senses through their aesthetic singularity. Frankfurt sculptor Claus Bury is regarded as a master of this creative dialogue. His latest architectural sculpture on the site of the former municipal plant nursery in Bonn-Dransdorf bears witness to this. The entirely glassless metal constructions of the empty greenhouse complex are remarkable for the formally clear aesthetic of their lineal and structurally-conditioned rhythms – and it can come as no surprise that they stimulated the artist first to design a kind of sculptural paraphrase of the former “greenhouse” with the appropriate spatial distance and then to have professional carpenters construct it. The skilled execution of the work followed similarly functional construction principles using struts, cross beams and planks (firmly fastened together by 6000 screws) made of light Douglas Fir, selected to provide the required structural stability, because Claus Bury’s 5-metre high, 10-metre long, 8-metre wide “greenhouse” should be entered, climbed and occupied.





Grundsätzlich eröffnet die Betrachtung von Burys begehbaren Architekturskulpturen bereits zahlreiche Aspekte bei der räumlichen Annäherung, verbunden mit der vergleichenden Wahrnehmung der Skulptur zur umgebenden Topographie, sodann weitere bei aufmerksamer Umrundung des „Gebäudes“, und nicht zuletzt mannigfaltige Momente der physischen und visuellen Erfahrung seiner inneren Gestalt, aus der man gleichsam wie aus dem eigenen Körper hinaus in die mehr oder weniger von Konstruktionselementen verstellte Welt blicken kann oder auch nicht. Denn nicht nur die eigene Körperlichkeit und visuelle Wahrnehmung wird durch das Schreiten und Steigen im Kunstwerk bewusster, sondern darüber hinaus laden bestimmte, architektonisch irrational erscheinende Bereiche zur Besinnung, zur Erinnerung an das Gesehene oder momentan Verborgene ein.

Wohl beflügelt bereits des Bildhauers miniaturartiges Arbeitsmodell aus zarten Holzstäben die Phantasie, doch gelangt letztere erst im ausgeführten Kunstwerk konkreter sich inspirierend und sinnlich umfassender zur Entfaltung. Burys hausförmige Skulptur folgt der Giebelrichtung der stahlgerippigen Treibhäuser und ist akkurat inmitten lang fluchtender Pflanzbeete und Wege ausgerichtet, deren einer zentral auf die Giebelseiten zu- und als verlängerter Holzsteg in die Skulptur hineinführt und besonders aus seinem Blickwinkel den mobilen Betrachter in die perspektivische Staffelung einer konstruktiv geordneten Struktur aus 80 vertikalen Stützen und 160 Verstrebenungen hineinschauen lässt. Wohl enden 16 schlanke Stützen an den insgesamt 20 Giebelbalken, die sich zu einem offenen Dachstuhl aus zehn Giebeldreiecken addieren. Jedoch nur jede zweite von ihnen erreicht den Erdboden.

On a fundamental level, when one contemplates Bury's walkable architectural sculptures, a wide variety of aspects is opened up on first approaching the space, combined with the comparative perception of the sculpture with the surrounding topography, then further aspects present themselves on circling the "building" attentively, and last but not least the manifold moments of physical and visual experience of its inner structure reveal themselves, from which one can as it were look out, as if from one's own body, into the world which is more or less obstructed by the construction elements, or then again not. Not only do one's own physicality and visual perception become more conscious by walking through and climbing the artwork, but also certain seemingly architectonically irrational areas invite one to reflect and remember what one has seen or what is momentarily hidden.

The sculptor's miniature-like working model made of frail wooden sticks may well fire the imagination, yet it is only when in the executed artwork that the imagination can unfold more tangibly on an inspirational and more extensively sensory level. Bury's house-shaped sculpture follows the direction of the steel-skeleton greenhouse's gable and is accurately arranged amid the long, aligned planting beds and service paths, one of which leads centrally up to the gable ends and into the sculpture as an extended wooden ramp, and, particularly from the mobile observer's viewpoint, allows him to look into the perspective graduation of a constructively ordered structure consisting of 80 vertical support struts and 160 cross beams. There are indeed 16 slender struts ending at the 20 gable beams in total which are added to an open truss consisting of 10 gable triangles. However, only every second one of them reaches ground level.





Weil die Längsseiten der Skulptur zehn Stützen zählen, ergeben sich daraus, mit besagten acht multipliziert, die 80 tragenden „Pfeiler“. Die verbliebenen acht vertikalen „Pseudostützen“ enden hingegen – gewissermaßen „vorzeitig“ – an den, vom Erdboden aus wie ein gespiegeltes Giebelbild seitlich aufsteigenden Balken. Sie erwecken die Irritation, als „hinge“ an ihnen die gesamte, sich gleichsam aus den zehn hintereinander gestaffelten Rautenformen zusammensetzende Zentral-konstruktion, durch die sich in voller Breite eine dynamische (in der Tiefe verzehnfachte) Horizontverstrebung zieht und, über ihre statisch Aufgabe hinausgehend, die Skulptur in zwei sich gegenseitig reflektierende Dreiecke teilt. Der dadurch entstehende Eindruck, die „Raute“ schweben – der aber nur von den Giebelseiten her erkennbar ist – wird befördert durch die offene Reihung der durchgehenden und in Wahrheit tragenden Ständer, wohingegen die früher endenden sich mit diesen je nach Perspektive zu einer geschlossen erscheinenden „Wand“ zusammenziehen – wenngleich das einfallende Tageslicht ihre Transparenz, mysteriös scheinend, verrät.

Das „Gewächshaus“ von Claus Bury – gleichsam eine aufgeständerte Rautenreihe – lässt uns erleben, dass seinen architektonischen Skulpturen die sinnliche, zuvörderst die visuelle Irritation immanent ist. Aus ihren kubisch und geometrisch formreinen Rhythmen, aus ihren logischen Zahlenverhältnissen und Anwendungen traditioneller Kompositionsregeln wie dem Goldenen Schnitt, beziehen seine plastischen Kunstwerke zwar ihre baumeisterliche Akkuratess sowie ihre attraktive Spannung, denn jede Seite ist anders, jedoch herrscht in ihnen – bei aller anklingenden Symmetrie, ja sogar Harmonie – die Eigenwilligkeit vor und begegnet man nicht nur dem Pendant, sondern auf Schritt und Tritt auch dem Gegenteil.

Because the longitudinal sides of the sculpture consist of 10 support struts, multiplied by the afore-mentioned eight, this results in 80 supporting “pillars”. On the other hand, the remaining eight vertical “pseudo-struts” end – to a certain extent “prematurely” – at the beams which rise at the side from ground level like a mirror-image of the gable-end. They cause an irritating impression: it seems as if the entire central construction, composed of ten rhombic forms which are arranged one after the other, “hung” on them. A dynamic horizontal cross beam (multiplied by ten in depth) extends to the full width of this construction, fulfilling not only its structural role but moreover splitting the sculpture into two triangles which mirror each other. The impression that this “rhombus” is suspended, an impression which can only be gained when looking from the gable ends, is enforced by the open sequence of continuous stands which do in fact act as supports, whereas the ones which end earlier are drawn together with these to form a seemingly solid “wall” according to the perspective – although the daylight which enters reveals its seemingly mysterious transparency.

Claus Bury’s “Greenhouse” – a row of rhombuses on stands, so to speak – makes it clear to us that sensory, and above all visual, confusion is inherent in his architectural sculptures. His sculptural artworks attain their architectural precision and attractive tension from their cubically and geometrically pure rhythms, their logical numerical ratios and their application of traditional composition rules such as the Golden Section because each side is different, yet within them originality predominates – in spite of all the discernible symmetry, even harmony – and one encounters not only the pendant but also the opposite at every step of the way.







In diesem Sinne kontrastreich treten auch die beiden äußerst unterschiedlich konstruierten Längsseiten des „Gewächshauses“ in Erscheinung, deren Profil sich an den „Giebelseiten“ ablesen lässt. Von der östlichen Längsseite her – die sich in besagte zehn Stützen (und zehn Giebelbalken) sowie in neun Durchgänge gliedert, deren mittlerer als Plankensteg in das Skulptureninnere führt – tritt man in das Kunstwerk ein. Der rautenförmig umrissene „Raum“, durch seine lichte Transparenz keine optische Begrenzung kennend, lässt auf den Eingetretenen das lebendige und bei jeder seiner Bewegungen sich sogleich verändernde Spiel aus vertikalen und horizontalen Stützen und Verstrebungen, aus linear-rhythmischen Verdichtungen und Öffnungen, aus Licht und Schatten sowie daraus resultierenden ästhetischen Phänomenen der materiellen Massierung und lichten Entstofflichung wirken. Ein der Längsachse folgender Plankensteg lässt den Schauenden durch die sich andauernd wandelnden Erscheinungsformen der Stützenreihen schreiten, so, als ginge er, wengleich formal minimalistischer, durch den Säulenwald der berühmten Moschee bzw. Kathedrale zu Córdoba.

Schon beim Eintreten von der Ostseite her lenkt, je nach Sonnenstand, eine mehr oder minder intensiv erhellte, sechsstufige Sitztribüne die Aufmerksamkeit auf sich, die größtenteils den filigranen „Stützenwald“

In this sense, both of the most differently constructed longitudinal sides of the “Greenhouse” also appear in stark contrast, their profile discernible on the “gable ends”. One enters the artwork from the east longitudinal side, which consists of the ten afore-mentioned struts (and ten gable beams) and nine passages, the central one of which, a wooden ramp, leads into the interior of the sculpture. The rhombus-defined “space”, optically unlimited in its bright transparency, achieves its effect on the visitor through the lively interplay – which changes with every one of his movements – of vertical and horizontal struts and cross beams, lineally rhythmical compressions and openings, of light and shadow and the phenomena of material concentration and bright dematerialisation which result from them. A wooden ramp, which follows one of the longitudinal axes, allows the observer to step through the constantly changing manifestations of the rows of struts as if, albeit formally more minimalist, he were walking through the forest of pillars in the famous mosque-cathedral in Córdoba.

Immediately upon entering from the east side, depending on the position of the sun, a more or less intensely lit, six-stepped sitting platform draws attention to itself, which for the most part forms a contrasting background to the filigree “forest





kontrastierend hinterfängt. Letzterer liegt zu einem erheblichen Anteil im stündlich wandernden Schatten einer geschlossenen, treppenartigen Überdachung der östlichen Giebelhälfte, in deren dämmrige Schräge die hyperschlanken „Stützpfeiler“ hineinragen. Gewissermaßen ist das treppenartige Dach, welches sich an den Schmalseiten der Skulptur wie ein gotischer Stufengiebel zu erkennen gibt, das eine Etage höher und versetzt liegende Gegenstück zur Besuchertribüne, die unter der offenen Giebel-schräge liegt. Jedoch, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, sind beide dimensional identischen Stufenelemente kompositorisch als auch von der sinnlichen Raumerfahrung her mehr als ihre korrespondierenden „Gegenteile“ zu betrachten.

Weil Claus Burys architektonische Großskulpturen optisch den Wandel der Tages- und Jahreszeiten spiegeln, wurden sie bereits mehrere Male mit Kalenderbauten verschiedener archaischer und antiker Kulturen (Stonehenge, Indien, Altamerika) in Verbindung gebracht. Der Frankfurter Künstler setzt auch bei seinem „Gewächshaus“, dessen Name bereits das Wirken der Sonne reflektiert, auf das ästhetische und Plastizität fördernde Wechselspiel von Licht

of struts“. A considerable part of these struts lies in the hourly shifting shadow of a closed, step-like roofing above the eastern half of the gable, into whose shadowy slope the extra-slender “support pillars” rise up. To a certain extent, the step-like roof, which reveals itself as a gothic stepped gable on the narrow side of the sculpture, is an elevated and shifted counterpart to the visitor platform which lies beneath the open gable slope. However, as mentioned before, in respect of the composition as well as of the sensory experience of the space, both dimensionally identical step elements are to be seen more than their corresponding “opposites”.

Because Claus Bury’s large-scale, architectonic sculptures optically reflect the change in the time of day and in the season, they have already been linked on several occasions to the calendar constructions of various ancient and archaic cultures (Stonehenge, India, Ancient America). With his “Greenhouse”, whose very name reflects the influence of the sun, the Frankfurt artist also centres on the aesthetic interplay of light and shadow which enhances its plasticity in the course of the day as it appears dialogically on



und Schatten im Tageslauf, wie es dialogisch an den Ober- und Unterseiten der Stufenelemente, des weiteren linear an den schlanken Stützen und Verstrebungen variationsreich in Erscheinung tritt – dabei von einer weichen Impression über eine kontrastierende Hell-Dunkel-Konstellation bis hin zu einer vom grellen Sommerlicht reduzierten, linearschattigen Zeichnung reichend.

Wie schon gesagt, bietet der Künstler dem Besucher seiner Skulpturen nicht nur gestalterische und Sinne weckende Überraschungen, sondern auch Zonen der Kontemplation – wenn man nicht ohnehin seine gesamten begehbaren Plastiken als Orte der Besinnung und des Erkennens betrachtet oder als plastische Phänomene empfindet, die Extrovertiertes und Introvertiertes symbiotisch vereinen. Deswegen ist die sechsstufig ansteigende Tribüne auch nicht die eines lärmenden Fußballstadions, sondern vielmehr ein Platz, an dem man sich niederlassen, schauen und überlegen, sich unterhalten oder seinen Tagträumen hingeben kann. Hinab und hinauf und in die Tiefe gleitet der Blick des Besuchers entlang der linear gestaffelten Stützenarchitektur und ihren wechselnden Lichtphänomenen. Zu den Seiten vermag er in die spezifische Topographie der Gärtnerei abzuschweifen, soweit es die Architektur gestattet. Doch direkt gegenüber dem Sitzenden steigen die Stufen der überdachten Giebelhälfte schattig auf und bieten ihm sowohl eine Projektionsfläche für vielerlei persönliche Gedanken oder Erinnerungen an das Dahinterliegende als auch die Möglichkeit reflektierenden Selbstbewusstseins, indem er zum Beispiel seine aktuelle Sitzposition imaginär auf die entsprechende Stufung der unzugänglichen Giebeltribüne projiziert, um sozusagen aus höherer Sicht einerseits den Standort des „Gewächshauses“ und andererseits den eigenen besser zu überblicken.

Gerhard Kolberg



the upper and lower sides of the step elements and in addition on the slender struts and cross beams in a variety of different ways – thereby ranging from a soft impression through a contrasting constellation of lightness and darkness to a lineally shaded outline which is reduced by the glaring summer light.

As already mentioned, the artist not only offers the visitor to his sculptures creative surprises which arouse the senses, but also zones of contemplation – if one does not already see his entire, walkable sculptures as places for reflection and identification or experience them as sculptural phenomena which unite the extroverted and introverted symbiotically. Therefore the platform which can be accessed up six steps is not like a stand in a noisy football stadium but much more a place where one can sit down, look and contemplate, talk or drift off into daydreams. The visitor's gaze passes up and down and into the depths along the lineally graduated strut architecture and its changing light phenomena. At the sides his gaze may wander off into the specific topography of the plant nursery as far as the architecture allows it. Yet directly opposite the seated visitor, the graduations of the roofed gable-half rise up in shadow and offer him both a projection screen for all kinds of personal reflections or memories of what lies beyond and the possibility of reflective self-awareness by, for instance, projecting his current sitting position in his imagination onto the corresponding graduation of the inaccessible stair gable so as on the one hand to survey the situation of the "Greenhouse" from an as it were higher viewpoint, and on the other to survey his own situation better.

G. K.

FRANKA HÖRNSCHEMEYER

137

Franka Hörnschemeyer erforscht räumliche Gefüge im Hinblick auf Bewegungen, Verhaltensweisen und Handlungsmuster, die durch diese bedingt werden. Hierbei versucht sie auch ihre jeweilige geschichtliche Dimension zu erkunden. Ausgehend von den Spuren aktueller oder früherer Nutzungen zieht sie zur weiteren Recherche Archivmaterialien oder Augenzeugenberichte hinzu. Der Künstlerin geht es darum, die vorhandenen Bezüge durch Verdichtung, Kommentierung oder Verschiebung als raumzeitliches Kontinuum zur Anschauung zu bringen und mit unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung und des Bewusstseins zu verknüpfen. Vorgefundene bauliche Situationen werden ergänzt, verändert und neu definiert, um die innere Struktur und eine innewohnende Logik sinnlich erfahrbar werden zu lassen. Neue Raumzuschnitte, modellhafte oder labyrinthische Einbauten in gegebene öffentliche oder museale Räume sollen durch den Besucher begangen und durchschritten werden. Durch Irritation oder Verzögerung gewohnter Abläufe wird die Aufmerksamkeit auf gesellschaftliche, kulturelle oder funktionale Fragestellungen ausgerichtet. Die Künstlerin findet immer im Ort selbst den Ausgangspunkt für ihre Interventionen, in seiner Funktion, seiner historischen, gegenwärtigen und potentiellen Frequentierung durch Menschen. So wird Raum vor allem als dynamischer erlebbar, als eine Verbindung von Außen und Innen, Geschichte und Gegenwart, als zu besetzender, zu durchmessender Lebensbereich, der erst durch die mit ihm verwobenen Geschichten eine soziale Qualität gewinnt und in die Zukunft ausstrahlt.



Franka Hörnschemeyer explores the way that spatial structures condition movement, patterns of behaviour and patterns of action. In this, she also attempts to ascertain their respective historical dimension. Starting from the traces of current or former uses, she consults archive material or eye-witness accounts as further research. The artist sets out to visualise the existing relationships in the context of a space-time continuum by condensing, commenting or shifting, and to link them to several different levels of perception and consciousness. Existing structural situations are complemented, changed and redefined in order to make it possible to experience the inner structure and internal logic on a sensory level. The observer should enter and walk through the new spatial layouts and model-like or labyrinthine installations in given public or museum spaces. The focus of attention is directed towards social, cultural or functional questions through the confusion or retardation of familiar processes. The artist always finds the starting point for her interventions in the location itself, in its function and in the historical, current and potential use people make of it. In this way, the space can primarily be experienced as a dynamic space, as a link between outside and inside, past and present, and as a living area to be occupied and discovered which only acquires a social quality and extends into the future through the stories which are interwoven with it.

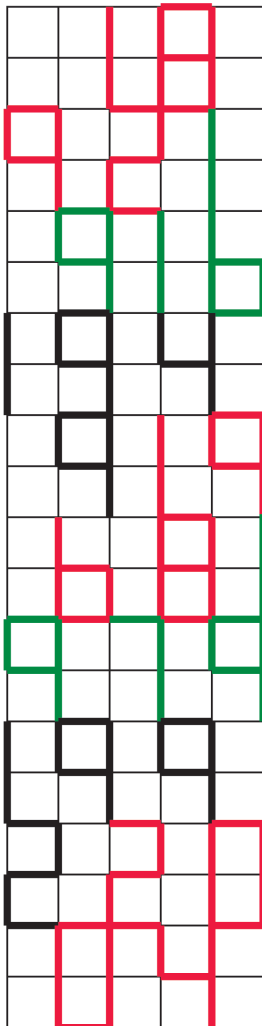
137, Installation mit Gewebepanzen aus Schattierungs- und Bändchengewebe im entglasten Gewächshaus (Grundfläche ca. 900 m², Höhe 3,20 m)

137, Installation with lengths of cloth and protective canvas covers in the glassless greenhouse (surface area approx. 900 m², height 3.20 m)





Für das Gelände auf dem Dransdorfer Berg entwickelt Franka Hörnschemeyer eine bewegliche Raumkonzeption, die als eine Art Schleusensituation durch den Besucher zu passieren ist. Den Ausgangspunkt ihrer Arbeit bildet das noch bestehende Gerüst eines der nicht mehr genutzten Gewächshäuser, das sich durch eine klare Rasterstruktur auszeichnet. Ganz bewusst wählt sie für ihre Installation ein in Fertigbauweise, als sogenannter „Venlo-Block“ errichtetes Nebengebäude, denn der in sich geschlossene Komplex der zentralen Gewächshausanlage stellt sich ihr als homogenes, nicht antastbares Gebilde dar. Die Verglasungen sind nicht mehr erhalten, so dass der ursprünglich gläserne Körper auf ein lineares Element reduziert ist. Das erhaltene Gestänge zeichnet sich dem Umraum ein, doch ohne Innen und Außen, damit eben auch unterschiedlich klimatisierte Zonen voneinander abzugrenzen. In diese noch erhaltene Struktur bringt Franka Hörnschemeyer eine begehbare Raumkonstruktion ein, deren mobile



Grundriss
Ground plan

Franka Hörnschemeyer has developed a moving spatial concept for the site on Dransdorfer Berg through which the visitor is meant to flow in a kind of floodgate situation. The starting point of the work is the still existing framework of one of the unused greenhouses whose central feature is its clearly defined grid structure. She consciously selects an adjoining building for her installation, a pre-fabricated construction – a so-called “Venlo Block” – because to her, the self-contained complex of the central greenhouse site represents an homogeneous and inviolable entity. As the glass has not been preserved, the original glass body has been reduced to a lineal element. The preserved struts plot out the surroundings, but with neither inside nor outside, and without demarcating different climate zones from each other. Franka Hörnschemeyer introduces a walkable spatial construction into the still preserved structure whose moveable wall elements refer back to the context of the plant nursery. The artist uses materials found on site – different coloured lengths





Wandelemente auf den Kontext des Gartenbaubetriebs Bezug nehmen: Die Künstlerin nutzt das am Schauplatz vorgefundene Material – Stoffbahnen unterschiedlicher Farbe (grün, orange, schwarz) –, um das bestehende Gerüst temporär und provisorisch neu zu nutzen und wieder als Architektur zu gestalten. Die aufgelesenen Abdeck- und Schutzplanen – Schattierungs- und Bändchengewebe – werden nach vertikalen Konstruktionsprinzipien an den Trägerelementen angebracht und als Raumteiler eingesetzt. Die Wandsegmente sind nicht fest eingefügt, sondern beweglich verankert, so dass sie die Reaktionsweisen der Besucher bei körperlich-taktilen Bewegungen aufnehmen, jeweils eine neue Position einnehmen und so permanent neue Orientierungen abverlangen. Es entsteht eine Interaktion zwischen der räumlichen Struktur, den Handlungsformen des Betrachters und der jeweiligen Stärke des Windes. Die eingebrachte Konstruktion bleibt prozesshaft offen, so dass der Besucher einen für ihn zunächst ungewohnten Umgang in der Begegnung mit Architektur findet.

of cloth (green, orange, black) – to make a new, temporary and provisional use for the existing framework structure and re-design it as a piece of architecture. The protective canvas covers also found on site are mounted on support elements according to vertical construction principles and used as partitions. The wall segments are not fixed but are free to move so that they absorb the ways that visitors react when they come into bodily contact with them, each time taking on a new position and thereby constantly demanding a new orientation. This produces an interaction between the spatial structure, the patterns of action of the observer and the respective strength of the wind. The openness of the installed construction is a central part of the process so that the observer experiences an initially unfamiliar interaction in his encounter with architecture.





Die Anordnung der mobilen Wandsegmente ist dabei nicht willkürlich. Die Künstlerin hat – gestützt auf ihre Recherchen zur Geschichte der Stadtgärtnerei – für deren Entwicklung relevante Jahreszahlen – von der Gründung im Jahr 1892 bis zur Schließung im Jahr 2004 – in den Grundriss der von ihr konzipierten Installation eingebracht. Die Anordnung der Stoffbahnen gibt in der Aufsicht die entsprechenden Jahreszahlen zu erkennen, was jedoch für den Besucher in der Begehung der Installation zunächst kaum nachvollziehbar ist. Durch die unterschiedlichen Farben der Stoffbahnen und deren Licht- bzw. Wärmedurchlässigkeit schafft Hörnschemeyer eine Vielfalt unterschiedlicher räumlicher Wirkungen, die mehr oder weniger durch Offenheit bzw. Abgeschlossenheit gegenüber dem Umraum, durch Helligkeit oder Dunkelheit charakterisiert sind. Während ein durch schwarze Stoffe umhüllter Raum sich nach außen deutlich abgrenzt und optische Reize nur stark gefiltert durchdringen lässt, wird einfallendes Licht durch grünen oder orangen Stoff in unterschiedlicher Weise atmosphärisch aufgeladen. Ein Indiz zur Ergründung der historischen Bezüge vermittelt sich dem Besucher über den Titel der Installation, denn die Zahl „137“ ergibt sich als Quersumme aus allen Jahreszahlen, die dem Grundriss eingeschrieben wurden. Letztlich erschließt sich die historische Dimension allerdings eher

The arrangement of the moveable wall segments is not arbitrary. Based on her research into the history of the municipal plant nursery, the artist has incorporated the relevant dates in its development – from its founding in 1892 to its closure in 2004 – into the layout of her installation. Viewed from above, the arrangement of the lengths of cloth indicate the corresponding dates, something which is, however, scarcely discernible to the observer at first as he walks through the installation. As a result of the respective amounts of light and warmth which the different colours of the lengths of cloth let through, Hörnschemeyer achieves a variety of different spatial effects which are characterised to a greater or lesser extent by their respective open or closed character compared to the surrounding space and by their brightness or darkness. Whereas a space which has been enveloped in black cloth is clearly demarcated from the outside and only allows highly filtered optical stimuli to permeate, light which falls through green or orange cloth is atmospherically charged in an entirely different way. The title of the installation gives the visitor an indication of the historical references because the number “137” is the sum of the individual digits of all the dates which are inscribed in the layout. Ultimately the historical dimension is rather inferred intuitively so as to control the observer’s patterns of









intuitiv, um jedoch gerade in dieser begrifflichen Unbestimmtheit, in eine räumliche Struktur übersetzt, die Verhaltensweisen der Besucher zu steuern. Indem die Installation jede Bewegung aus dem Umfeld aufnimmt und verstärkt, vermittelt sie den Prozess der Erinnerung sinnlich und sinnhaft als dynamische Austausch Erfahrung. Die Vielzahl der Anekdoten und Geschichten, mit denen die Künstlerin sich im Vorfeld ihres Entwurfs auseinandersetzt, fließt latent in das Projekt mit ein. Es geht nicht darum, sich die Gesamtheit dieser Fakten auch auf rationalem Weg anzueignen. Vielmehr wird hier eine Anregung gegeben, sich in die Dichte und Vielschichtigkeit dieses historisch bedeutsamen Ortes einzufühlen und sich über die eigenen Reaktionsweisen in die weitere Gestaltung dieser Lokalität einzubringen.

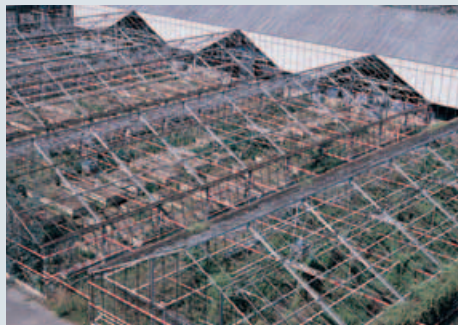
Christoph Kivelitz

behaviour precisely through the conceptual uncertainty which has been translated into a spatial structure. By absorbing and intensifying every movement from the surroundings, the installation conveys the process of retrospection on the level of the senses and of meaning as a dynamic experience of exchange. The diversity of anecdotes and stories which the artist has examined while preparing her design flows into the project latently. It is not a question of the visitor appropriating all of these facts according to a specific rationale. It is much more a question of receiving a stimulus to empathise with the density and complexity of this historically significant location and to play a part in the further shaping of the locality by the ways one reacts to it.

Ch. K.

THOMAS KLEGIN

Distrikt
District



Thomas Klegin komponiert räumliche Strukturen aus seriell gefertigten Materialien, denen er ein breites Spektrum an individuellen Gestaltungsvariationen abgewinnt. Als Grundmuster seiner temporären Installationen oder Interventionen im öffentlichen Raum setzt der Künstler ein Koordinatensystem, dem als Raster - scheinbar planlos - verschiedene Elemente eingefügt werden. Aus dem Gegensatz von Ordnung und Chaos entsteht ein Spannungsfeld, das den Betrachter im Versuch der räumlichen Orientierung unmittelbar einbezieht und widersprüchliche Verhaltensmuster provoziert. Durch gespannte Bänder, verschachtelte Körper oder Anordnungen von Dingen - Stühlen, Türen, Fernsehgeräten - deutet Klegin Wegeführungen an. Er gestaltet räumliche, begehbare oder auch zu benutzende und zu „besitzende“ Situationen, um eine gegebene räumliche Konstellation in einem Sinnbild zu verdichten oder durch eine komplexe Struktur zu überlagern.

Thomas Klegin composes spatial structures out of materials produced in series from which he is able to gain a broad spectrum of individual form variations. As the basic pattern of his temporary installations or interventions in public space, the artist sets up a coordinate system into which various elements are inserted as into a grid - seemingly at random. The opposition between order and chaos yields a force field that directly includes the viewer in the attempt to achieve spatial orientation and provokes contradictory behaviour patterns. With ribbons tied and tautened, bodies interpenetrating each other, arrangements of things - chairs, doors, television sets - Klegin indicates pathways. He designs spatial situations that can be walked into or used, even ones to be sat on, in order to condense a given spatial constellation into a symbol or to cover it with a complex structure.

Distrikt, Installation in 6 entglasten Gewächshäusern (30 x 90 m),
ca. 2.500 m Kunststoffabsperrrand

District, Installation in 6 glassless greenhouses (30 x 90 m),
approx. 2500 m of plastic barrier tape





Hierbei greift der Künstler auf die Typologien des Labyrinths und des Irrgartens zurück. Obwohl das klassische Labyrinth und der Irrgarten auf den ersten Blick sehr ähnlich aussehen, setzen sie den Besucher ganz gegensätzlichen Erfahrungen aus. Das Labyrinth gestaltet sich aus nur einem einzigen verschlungenen Weg, der zum Zentrum führt. Dieser Weg ist auch der einzige, der herausführt. Im Prozess der Annäherung verschiebt er sich in einer kontinuierlichen Pendelbewegung zwischen Nähe und Ferne. Durch einen großen Umweg führt er wiederholt am erstrebten Zentrum vorbei, bis er endlich ins Zentrum mündet. Während der Weg des Labyrinths kreuzungsfrei ist, verlangt der Irrgarten dem Besucher vielfältige Orientierungen ab. Der Weg zum Zentrum oder zu einem Ausgang muss durch viele Abzweigungen

In doing so, the artist takes recourse to the typologies of the labyrinth and the maze. Although the classical labyrinth and the maze look very similar at first sight, they expose the visitor to completely opposite experiences. The labyrinth is designed with only a single, winding path leading to the centre. This is also the only path leading out. In the course of the approach, it shifts between proximity and distance in a continuous pendulum movement. In a huge detour, it repeatedly leads one past the centre, the goal, until it finally reaches it. Whereas the path of the labyrinth has no crossings, the maze demands a diversity of orientations from the visitor. The path to the centre or to an exit must be found past numerous branches and crossings. It conveys the impulse to infer the spatial coordinates





und Kreuzwege hindurch gefunden werden. Es vermittelt sich der Impuls, die räumlichen Koordinaten aus der eigenen Erfahrung abzuleiten und mögliche Systemzusammenhänge an der Realität zu überprüfen. Der Wechsel von Blick- und Standpunkten vermittelt Einsicht in die vielschichtige Logik seiner Arbeiten. Auf dieser Ebene berühren sich die Rauminstallationen von Thomas Klegin mit der existentiellen Symbolik des Labyrinths, in dessen ornamentaler Struktur sich eine übergreifende, rationale Logik offenbaren soll. Die ortsspezifische Situation, deren Bedeutung in Geschichte und Gegenwart, bildet die Folie für neu geschaffene Reflexions- und Handlungsräume.

from one's own experience, and to test potential systematic correlations on reality. The shift in perspectives and standpoints imparts an insight into the complex logic of his works. On this level, Thomas Klegin's spatial installations touch the existential symbolism of the labyrinth, the ornamental structure of which displays an overarching rational logic. The situation specific to the location, its significance in history and in the present, is the backdrop for newly created spaces of reflection and action.







Der Projektbeitrag „Distrikt“ von Thomas Klegin basiert auf der Tatsache, dass das Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei – nicht zuletzt nach deren Schließung – als verbotenes Terrain aus dem öffentlichen Leben ausgegrenzt wurde. Um diese Situation zu akzentuieren, gibt Klegin dem zentralen Gebäudekomplex für den Zeitraum der Ausstellung den Charakter eines geschlossenen Bezirks. Die Architektur der Gewächshäuser ist durch ein Raster klar strukturiert. Versorgungsleitungen und die aus Beton gegossenen Bassins zur Anzucht der Pflanzen füllen die Innenflächen so weit aus, dass nur schmale Wege zwischen diesen erhalten bleiben. Die Erfahrung, das Innere dieser nur noch rudimentär vorhandenen Gebäude nur mit Schwierigkeiten und unter Gefahr begehen zu können,

Thomas Klegin's contribution to the project, "District", is based on the fact that the grounds of the former municipal plant nursery were excluded from public life as a forbidden territory, particularly after having been closed. To accentuate this situation, Klegin bestows on the central building complex the character of a closed zone for the duration of the exhibition. The architecture of the greenhouses is clearly structured by a grid. Supply lines and the concrete basins for seedlings occupy so much of the interior that only narrow paths remain between them. The experience that walking in the interior of this building, which now only exists in rudimentary form, is difficult and dangerous, leads Klegin to deny access to the complex by means of a symbolic barrier as a striking symbol of





veranlasst Klegin dazu, den Zutritt zu diesem Komplex durch eine symbolische Absperrung als markantes Sinnbild der noch ungeklärten Nutzungsperspektive zu verwehren. Vergleichbar einer Bau-, einer Unfall- oder Gefahrenstelle schließt Klegin die Öffentlichkeit aus dem entglasten Gewächshaus aus. Nachdem Innen- und Außenraum durch den Verlust der Glasscheiben ineinander verflossen waren, wird hier eine neue, unhintergehbare Grenze formuliert. Mit rot-weißem Absperrband deutet er Wegeverläufe an, die das Ordnungsmuster der ehemaligen Gewächshäuser aufgreifen und in Variationen weiter entwickeln. Auf fünf Ebenen bringt Klegin – wieder im Rekurs auf das vorgegebene Grundraster – weitere räumliche Einheiten in den offenen Baukörper ein.

the fact that the perspective for further use is still unclear. In a manner comparable to a construction or accident site or a dangerous place, Klegin excludes the public from the glassless greenhouse. After the interior and the exterior had merged into each other because of the loss of the panes of glass, a new and insurmountable boundary is set here. With red and white barrier tape, he indicates pathways that pick up the ordering pattern of the former greenhouses and develop further variations on them. On five levels, Klegin incorporates further spatial units into the open structures, again taking recourse to the pre-given basic grid. The horizontal sequence of the framework is breached by these potential new divisions, the uniform sequence is, as it were,



Die horizontale Sequenz der Gerüstkonstruktionen wird durch diese möglichen neuen Aufteilungen aufgebrochen, in der gleichförmigen Abfolge gewissermaßen retardiert und auf eine vertikale Raum-schichtung ausgerichtet. Das Grundgerüst wird durch die sich überlagernden, in- und gegeneinander verschobenen Raumebenen komplex strukturiert und gewinnt eine labyrinthische Anmutung. Die kilometerlangen rot-weißen Absperrbandfolien riegeln das Gebäude nach außen ab, um es gleichzeitig durch eine Vielzahl von Einschnitten und Durchbrüchen zu zerschneiden, zu zergliedern und vieldimensional zu rhythmisieren. Die Außenperspektive vermittelt die widersprüchlichen Eindrücke einer klaren tektonischen Gliederung und einer sukzessiv vorangetriebenen Zersetzung eines jeden Ordnungsprinzips. Je nach Blickwinkel dominieren orthogonale, sich perspektivisch verjüngende Verläufe, die den Gebäudekomplex dynamisch in die Horizontale bzw. die Vertikale vorstoßen lassen, oder aber diagonale Linienführungen, die – sich vielfältig kreuzend – jedem eindeutigen Richtungsimpuls zuwiderlaufen. Zwar liegt die Assoziation an ein Labyrinth nahe, doch weder gibt es einen Eingang noch ein Zentrum, das nach einem mathematischen Konzept und einem ornamentalen Muster aufgefunden werden kann. Ordnung und Chaos durchdringen sich wechselseitig und stellen sich in dieser Interaktion als gleichermaßen existentielle Faktoren dar. Die auf ein Gerüst reduzierte Architektur wird durch die Absperrbänder umwickelt und durchdrungen, um den Ort der ehemaligen Stadtgärtnerei, scheinbar auf rein funktionale Kriterien und die ökonomische Verwertung von Natur ausgerichtet, nach der Stilllegung als Untersuchungsgegenstand neu zur Anschauung zu bringen. Thomas Klegin verwandelt die Restarchitektur der Gewächshäuser in eine Art Irrgarten und lässt in diesem – wie in einem abgeschlossenen Versuchsraum – neue Handlungsperspektiven sozialer und kultureller Prägung aufkeimen.

Christoph Kivelitz



retarded and oriented on a vertical layering of space. The basic framework is complexly structured by the spatial levels superimposed on each other, interlocking with each other and out of line with each other, and thus takes on a labyrinth air. The kilometres of red and white barrier tape seal off the building from the outside, but at the same time it is divided and partitioned by numerous cuts and breaches, thus taking on a multidimensional rhythm. The outer perspective conveys contradictory impressions of a clear tectonic partitioning and a successive subversion of all ordering principle. According to angle, orthogonal lines tapering off in perspective may be predominant, making the building complex push dynamically into the horizontal or the vertical dimension, but there are also diagonal lines, crisscrossing each other, thwarting any clear impulse in a certain direction. Though the association with a labyrinth is plausible, there is neither an entrance nor a centre to be found according to a mathematical concept or an ornamental pattern. Order and chaos interpenetrate each other, presenting themselves in this interaction as existential factors of equal rank. The architecture, reduced to a framework, is wrapped and penetrated by the barrier tape: the location of the former municipal nursery, seemingly oriented on purely functional criteria and the economic exploitation of nature, thus becomes an object of study, open for new insight. Thomas Klegin transforms the remains of the architecture of the greenhouses into a kind of maze where he brings new perspectives of action of a social or cultural nature to bud as if in a closed experimental space.

Ch. K.

ARTUR KLINOW

Straw Empire

Aus vergänglichem Material, bevorzugt aus getrocknetem Stroh, schafft Artur Klinow Bauformen und architektonische Versatzstücke, die bestimmte Epochen und einen hiermit verknüpften Bedeutungskanon und Symbolzusammenhang zitieren. Er zielt hierbei auf die Widersprüchlichkeit zwischen einer auf Ewigkeit angelegten abendländischen Kultur und deren Verfall, der zwangsläufig durch die Einwirkung der Witterung eintreten wird. Durch die Aufnahme einer altehrwürdigen Tradition reflektiert der Künstler eine Situation des gesellschaftlichen Umbruchs, so wie er sich krisenhaft in seiner Heimat Weißrussland vollzieht, ebenso aber auch – vor dem Hintergrund der Globalisierung – im gesamtgesellschaftlichen Kontext der Länder der Europäischen Gemeinschaft und der Vereinigten Staaten spürbar werden kann. Seine Kunstprojekte wurzeln oftmals im schwarzen Humor und zielen auf eine dezente Umformulierung von rigiden, scheinbar unumstößlichen Wertvorstellungen. In seinem Kunstprojekt „Weltliteraturbar“ füllt er beispielsweise Repräsentanten der Weltliteratur als Asche in einer satirischen Aktion in Flaschen ab: Goethe, Nietzsche, Marx, Heidegger, Schlegel oder Freud. Die als „Geistesgrößen“ in ein Pantheon entrückten Schriftsteller und Philosophen werden hier gewissermaßen „eingekocht“, um so auch die Erstarrung und Verfestigung des Begriffs der „Kultur-nation“ vor Augen zu führen.



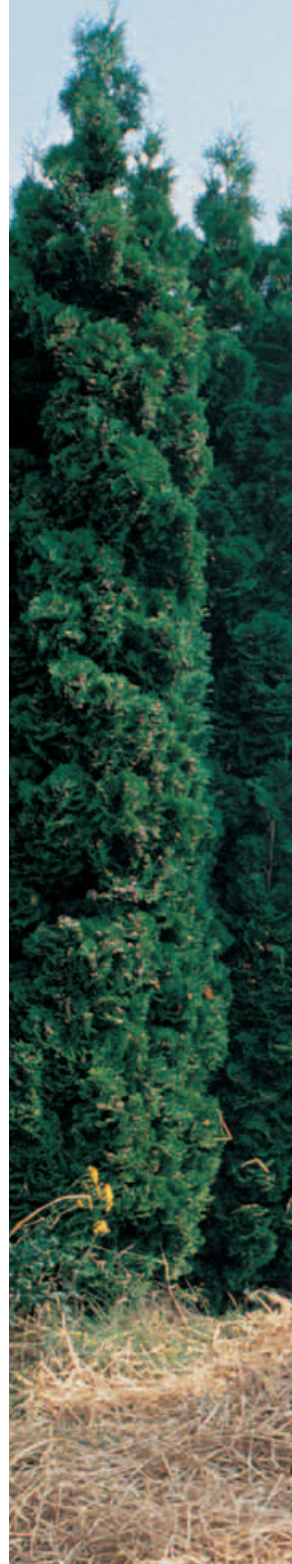
It is out of material subject to decay, preferably dried straw, that Artur Klinow makes building forms and architectural set pieces quoting certain eras and thus also the canons of significance and the symbolic contexts that they involve. He is aiming at the contradiction between western culture's orientation on eternity and its decay, which will inevitably be brought about by weathering. In adopting an old and venerable tradition, the artist is reflecting a situation of social upheaval such as what is taking place in his home country, Belorussia, but something that – against the background of globalisation – can also be sensed in the overall social context of the countries of the European Community and the United States. His artistic projects are often rooted in black humour, aiming at a muted reformulation of rigid, seemingly incontrovertible values. In his art project "world literature bar", for example, he fills representatives of world literature in a satirical action as ashes into bottles: Goethe, Nietzsche, Marx, Heidegger, Schlegel or Freud. The authors and philosophers who as "great minds" are far removed in a pantheon are here "boiled down", as it were, in order to make the paralysis and ossification of the concept of the "cultural nation" apparent.



Für das Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei inszeniert Artur Klinow eine ortsspezifische „Verkommenheitsromantik“. Er verwandelt das nicht mehr genutzte Areal in eine parkähnliche Anlage mit Ruinenelementen. Hierüber nimmt er Bezug auf die romantische Konzeption der Ruinenlandschaft als Projektionsraum für persönliche Sehnsüchte und Erinnerungen. Die aus getrocknetem Stroh geformten Architekturelikte, Amphoren und Figurentorsi lassen antike Versatzstücke assoziieren und richten so das allmählich verwildernde Grundstück auf persönliche Fantasien und Assoziationen aus. Gleichzeitig verändert sich hierüber auch die Wahrnehmung der noch vorhandenen Gerüstkonstruktionen der Gewächshäuser, die plötzlich ihrerseits eine ästhetische Ausstrahlung gewinnen. Der Betrachter evoziert imaginär eine Gartenbaukultur, die in der heutigen Zeit zwar auf die eher nüchterne Pflege des Stadtraums ausgerichtet ist, aber idealiter durchaus noch in der barocken Tradition der Parklandschaft wurzelt. Über die Verknüpfung antikisierender Zitate und funktional bedingter Strukturen setzt Klinow behutsam eine Bedeutungsver-schiebung ins Werk. Vorgefundenes gewinnt eine metaphorische Bedeutung, die die rein funktionale Sichtweise der Gegenwart auf vieldeutige Qualitäten öffnen mag.



For the grounds of the former municipal plant nursery, Artur Klinow enacts a “romantic decay” specific to the location. He transforms the grounds, which are no longer in use, into a park-like complex with ruin elements. He thus makes reference to the romantic conception of the ruin landscape as a space for the projection of personal longings and memories. The architectural relicts, amphorae and torsos, all made of dried straw, call up associations with ancient set pieces, thus lending the land that is gradually overgrowing an orientation on personal fantasies and associations. At the same time, the perception of the existing frames of the greenhouses is modified, they suddenly take on an aesthetic radiance of their own. The viewer’s imagination evokes a gardening culture that, despite its contemporary orientation on the unadorned upkeep of city space, is still ideally rooted in the baroque tradition of the park landscape. By linking ancient-looking quotations and functional structures, Klinow gently sets a meaning shift into motion. Things that are already there take on a metaphorical significance that may open up today’s purely functional perspective for ambiguous qualities.





Auf einer erweiterten symbolischen Ebene setzt Artur Klinow sich mit der Problematik von Tod und Vergänglichkeit in einer tragikomischen Weise auseinander. Gleichsam spielerisch ersinnt er eine poetisch anmutende Situation des Niedergangs, um mahnend einzuwerfen: „Die Perspektive des Tragischen und Hoffnungslosen wird uns niemals befreien“. Hoffnungslosigkeit und Endzeitsehnsucht entgegnet er mit der Persiflage: „Der Dämon Angst wird vom Engel des Lachens besiegt.“

On an extended symbolic level, Artur Klinow grapples with the problem of death and transience in a tragicomic manner. Playfully, as it were, he invents a situation of decline with a poetic air, then to interject a warning: “The perspective of the tragic and the hopeless will never liberate us.” He replies to hopelessness and apocalyptic longings with a persiflage: “The demon of fear is vanquished by the angel of laughter.”





Dezent aus einer möglichen Mittelachse des Geländes verschoben, ragt auf einer zentralen Lichtung ein Triumphbogen auf. Die ursprünglich in Reih und Glied angepflanzten, mittlerweile ungebändigt aufwachsenden Koniferen unterstreichen durch den farblichen Kontrast den symbolischen Herrschaftsgestus, der dieser Architektur eingeschrieben bleibt. Allerdings wird dieses Baumotiv der barocken Festarchitektur durch goldene Ketten gerade noch aufrecht gehalten, während ein zweiter Bogen bereits weitestgehend versunken ist. Die mühevoll über einem Gerüst aus Holz und mit Draht in Form gebrachten Strohballen scheinen zwar permanent kurz davor zu stehen, sich wieder in strukturlose Anhäufungen aufzulösen, oder aber, bei unachtsamem Verhalten, in Flammen aufzugehen und in ihrer eigenen Zerstörung eine Vorahnung der Apokalypse zu geben. Doch gerade diese einkalkulierte Bedrohung verschafft uns einen Freiheitsraum, uns über die der Gestalt eingepresste Symbolik von Macht und Stärke hinwegzusetzen und die menschliche Hybris von Ewigkeit und Unsterblichkeit zu relativieren.

Shifted slightly out of a potential central axis of the grounds, a triumphal arch rises over a central clearing. The conifers, originally planted row on row, but now growing out of bounds, underscore with the colour contrast the symbolic gesture of dominance inscribed in this architecture. However, this motif of Baroque ceremonial architecture is only just held upright by golden chains, whereas a second arch has already largely collapsed. The bales of straw, arduously placed in form on a wooden scaffold and with wire, permanently seem to be on the point of degenerating into unstructured heaps, or, in case of incautious behaviour, of going up in flames, giving a premonition of the apocalypse in their own destruction. But precisely this calculated threat gives us the latitude to disregard the symbolism of power and might pressed into the form, and to set human hubris of eternity and immortality in perspective.







In einer zweiten Lichtung schafft Klinow durch weitere Versatzstücke eine fast schon intim anmutende Atmosphäre. Über die hier aufgebauten Dinge – einen Kleiderschrank, eine Amphore und einen umgeworfenen Stuhl – umgrenzt der Künstler einen privaten Raum des meditativen Rückzugs, in dem er auch seinen Respekt vor der Geschichtlichkeit dieser Lokalität und den hier sich offenbarenden Traditionsbezug zum Ausdruck bringt. Das romantische Thema der Ruinenlandschaft gipfelt hier also nicht in einem pessimistischen Endzeitpanorama. Aus der gesellschaftskritischen Analyse bezieht Artur Klinow vielmehr einen schöpferischen Impuls, der zwar in der Kulturtradition einen Anstoß findet, deren festgelegte Strukturen er jedoch durch die Mittel der Ironie und der Persiflage zu durchbrechen und neu zu definieren vermag.

Christoph Kivelitz

In a second clearing, Klinow uses other set pieces to create an atmosphere with an almost intimate feel. By way of the items set up here – a wardrobe, an amphora and a tipped chair – the artist marks off a private space of meditative retreat in which he expresses his respect for the historic character of this location and the lines of tradition that become apparent here. Thus, the romantic theme of a landscape of ruins does not come to a head in a pessimistic panorama of the last days. Rather, Artur Klinow draws from the social-critical analysis a creative impulse that is indeed prompted by a cultural tradition, but one whose fixed structures he is nevertheless able to rupture and redefine by means of irony and persiflage.

Ch. K.



STEFAN KORSCHILDGEN

Raum auf Zeit – Zeit im Raum
Room for a Time – Time in a Room

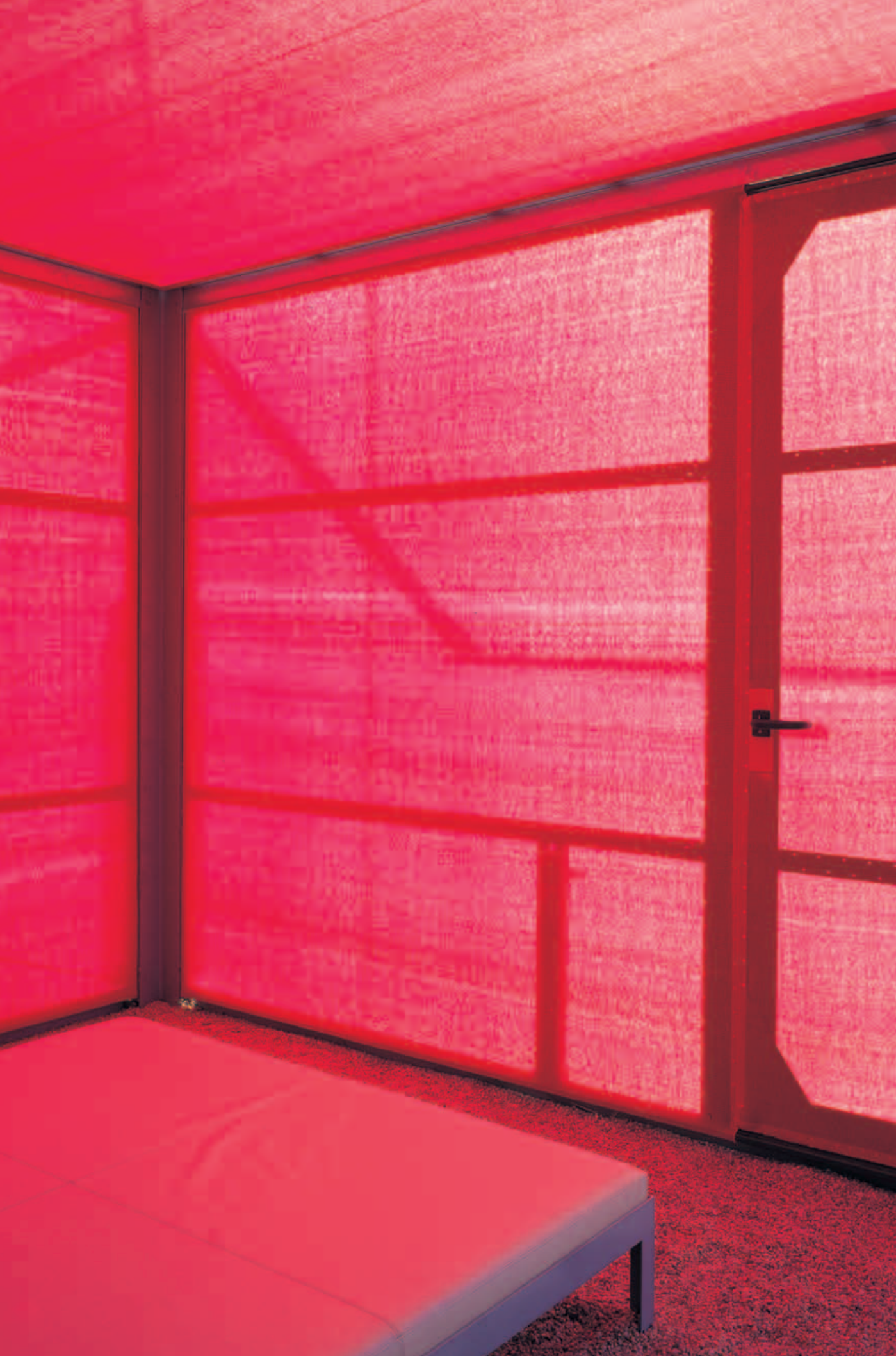
Stefan Korschildgen verfolgt in seiner praktischen und theoretischen Arbeit das Konzept einer „performativen Architektur“. Wohnen begreift der Architekt als komplexen Vorgang, der auf unterschiedlichen Ebenen erfahrbar werden soll. Er reagiert auf eine zunehmend komplexe Auftragslage, die einer kaum zu kontrollierenden ökonomischen und sozialen Wirklichkeit entspricht und auf flexible und variable Formen drängt. Folglich entwirft Korschildgen mit seinem Büropartner Gerhard Kalhöfer nicht eine in allen Details vollendete und festgelegte bauliche Struktur, sondern er hält für den jeweiligen Ort verschiedene Räume als optionale Baukonzeptionen verfügbar. Die klassischen Grenzen einer schematisch auf Nutzungen festgelegten Architektur werden aufgebrochen, um in fließenden Gebilden die Widersprüche und Mehrdeutigkeiten des sozialen Lebens aufzunehmen und eine dieser kaum steuerbaren Situation gemäße Wandelbarkeit des Raumes herbeizuführen. Die Wohnung figuriert nicht als Endzustand der Arbeit des Architekten, als ästhetisches Objekt der Repräsentation oder als Ordnungsbild für tradierte Verhaltensmuster, vielmehr als offenes System und Katalysator für nicht vorgefasste Handlungsmöglichkeiten.



In his practical and theoretical work, Stefan Korschildgen pursues the concept of a “performative architecture”. As an architect, he conceives living as a complex process that should become experienceable on various levels. He reacts to an increasingly complex work situation corresponding to an almost uncontrollable economic and social reality pressing for flexible and variable forms. Consequently, with his agency partner Gerhard Kalhöfer, Korschildgen does not design a building structure complete and fixed in all details, but rather provides various spaces as optional building conceptions for the location concerned. The classical limits of an architecture schematically restricted to stipulated uses are breached in order to integrate the contradictions and ambiguities of social life into the fluid shapes and to make space mutable in a manner appropriate to this almost uncontrollable situation. The dwelling figures not as the final state of the architect’s work, as an aesthetic object of representation or as an ordering image for traditional patterns of behaviour, but rather as an open system and catalyser for potentials for action that are not pre-determined.

Raum auf Zeit – Zeit im Raum, Konstruktion aus 4 Garagen-Fertigschwingtoren (3,30 x 3,30 x 3,30 m), Stahl-Rahmenkonstruktion, Edelstahl-Seilabspannungen, PE-Gerüstbau-Plane und Raschelgewebe; geöffnete Konstruktion (8,30 x 8,30 x 3,30 m) mit Lederliege

Room for a Time – Time in a Room, Construction consisting of 4 pre-fabricated garage swing doors (3.30 x 3.30 x 3.30 m), steel frame construction, stainless steel cable bracing, polyethylene scaffolding canvas and Raschel fabric; open construction (8.30 x 8.30 x 3.30 m) with leather sofa



Der Projektbeitrag „Raum auf Zeit – Zeit im Raum“ von Stefan Korschildgen nimmt die Grundform der „Urhütte“ als architektonisches Motiv auf. Dieses versteht sich im Denken der Philosophie der Aufklärung als Sinnbild für die Versöhnung von Mensch und Natur, archetypisch formuliert über den harmonischen Ausgleich tragender und lastender Kräfte. Diesen Grundsatz findet er in den Konstruktionsrelikten der Gewächshäuser wieder. Auch deutet sich in der Offenheit dieser verfallenden Struktur ein dynamisches Verhältnis von Innen und Außen an, so wie es seine eigene Entwurfsarbeit kennzeichnet. Im allseits geschlossenen Zustand stellt der von Korschildgen errichtete Raum tatsächlich den Urtyp der Hütte dar. Das Dach zitiert das Giebelmotiv des griechischen Tempels als prägend für die abendländische Baukultur. Die Materialisierung dieser architektonischen Idealform bedient sich allerdings moderner zeitgenössischer Verfahren und industriell produzierter Materialien, die in die architektonische Installation eingebracht werden: Fertigteile aus dem Garagenbau und Gerüstfolien und -gewebe. Die so geschaffene Konstruktion ist unvermittelt in das verwilderte Areal hineingestellt, so dass die klare Struktur des Gebäudes sich körperhaft aus dem weitestgehend ungegliederten Umfeld hebt. In seiner herausgehobenen Lage suggeriert es einen möglichen axialen Bezug zwischen dem Panorama, das sich um die Anhöhe entfaltet, und einer Lichtung, die auf das Ensemble der Gewächshäuser ausgerichtet ist, ohne diese Achse tatsächlich aufzunehmen. Das „Haus“ – von außen weiß bespannt – lädt zur Einkehr, zum Verweilen und zur Kontemplation ein. Der Besucher ist angeregt, in das Innere der Hütte vorzudringen und sich auf einer flachen, mit Kunstleder bezogenen Bank – gleichzeitig Sockel, Altar, Sofa oder Tisch – niederzulassen. Der zunächst vollständig gegenüber außen abgegrenzte Raum vermittelt durch die rote Bespannung eine Atmosphäre von Intimität, Geborgenheit und Wärme, die zu einer verinnerlichten Haltung des Besuchers führt. Über seilverspannte Stahlträger, die die Hütte kreuzförmig umfassen, greift der auf eine Grundform reduzierte Baukörper in das Gelände aus.

The project contributed by Stefan Korschildgen, "Room for a Time – Time in a Room", picks up the basic form of the "primal" hut. In the philosophy of the Enlightenment, this is understood as a symbol for the reconciliation between humankind and nature, archetypically put in terms of the harmonious balance of bearing and loading forces. He rediscovers this principle in the structural relicts of the greenhouses. Moreover, the openness of this decaying structure intimates a dynamic relationship between inside and out akin to a characteristic of his own designs. Closed on all sides, the space built by Korschildgen does indeed represent the primal form of the hut. The roof quotes the motif of the pediment of the Greek temple, which has left its mark on western architectural culture. But to materialise this ideal architectural form, modern, contemporary procedures and industrially produced materials are used for the architectural installation: prefabricated parts for garage construction and scaffolding sheeting and fabric. The resulting construction is placed arbitrarily into the overgrown terrain so that the clear structure of the building stands out from the generally unstructured surroundings. In its prominent location, it intimates a potential axis between the panorama that unfolds around the knoll and a clearing oriented towards the ensemble of the greenhouses, but does not in fact pick up this axis. The "house" – outwardly with a white covering – is an enticement to enter, to remain and to contemplate. The visitor is encouraged to enter into the interior of the hut and to settle down on a flat bench with an artificial leather covering: at once a pedestal, altar, sofa or table. At first completely separated from the outside, the room conveys, by virtue of the red covering, an atmosphere of intimacy, safety and warmth, resulting in an inward-looking attitude on the part of the viewer. Steel girders stayed by cables grip the shelter in a cross formation so that the construction, reduced to a basic form, reaches into the surroundings.









Diese zunächst nicht verständlichen Träger fungieren als Schienen, die wie bei einer Garage das schrittweise Ausfahren der Außenwände erlauben und damit den Innenraum mit der umfassenden Landschaft verbinden. Durch diese Öffnung auf den Außenraum bietet sich eine Aussicht in die Weite der Landschaft, die durch drei Kirchtürme klar rhythmisiert ist. Bei hoch

At first incomprehensible, these girders function as tracks making it possible to extend the outer walls step by step, thus linking the interior with the surrounding area. By means of this opening towards the outside, a view of the expanse of the landscape presents itself, rhythmically articulated by three church spires. When the walls are raised, the building



gefahrenen Wänden verwandelt das Gebäude sich in eine Art Unterstand, der vollkommen in den Umraum verfließt, diesen atmosphärisch einbezieht, wohl aber noch Schutz vor Regen oder Sonne bieten kann. Die vielfältige, temporäre Auflösung der Außenhülle schafft einen ambivalenten Raum sinnlicher Innen- und Außenerfahrung.

is transformed into a sort of shelter that completely flows into the surroundings, including them atmospherically, but still able to provide protection against rain and sun. The variable, temporary dissolution of the outer shell creates an ambivalent space for inner and outer experience.





Die neuerliche Abgrenzung von Innen und Außen bleibt allerdings als Option grundsätzlich bestehen. Als dynamische Handlungsform und als experimentelles Modul einer Architekturvision errichtet Korschildgen einen Raum der Montage, der vom Benutzer formbar ist und der nach Belieben von einem zum anderen Zustand wechseln kann. Hiermit setzt er einen Impuls für eine eher nomadische Lebensweise, in der die klassische Abgrenzung von öffentlichem und privatem Raum nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, die sich vielmehr durch komplexe Übergangssituationen von Privatheit und Öffentlichkeit, Ruhe und Bewegung neu entwickelt.

Christoph Kivelitz

However, the restoration of the boundary between inside and out always remains as an option. As a dynamic form of action and as an experimental module of a vision of architecture, Korschildgen erects a space for construction, one that the user can form, one that can at will change from one state to another. He thus gives an impulse for a way of life with a bent towards the nomadic in which the classical delimitation of public and private space cannot be maintained, but rather is developed anew through complex transitions between private and public, rest and motion.

Ch. K.



ULRICH KÜGLER GUNNAR HEILMANN

Bodeninterventionen
Ground Interventions

„Wir beabsichtigen, zusammen mit den Schülerinnen und Schülern der August-Macke-Schule Bonn und der Schule am Thymianweg Köln im Rahmen einer fiktiven Ausgrabung einen Entwurf von Wohnen zu entwickeln, der die Beziehung von Individualität und Gemeinschaft reflektiert und sinnlich erfahrbar werden lässt.“

“Our intention, in collaboration with pupils from the August Macke School in Bonn and the Am Thymianweg School in Cologne, is to develop a design for living within the framework of a virtual excavation which reflects the relationship between individuality and community and can be experienced by the senses.“



DREI HÜTTEN – EINE SOZIALÄSTHETISCHE PRAXIS

Selten übertrifft die Realität die Wünsche und Vorstellungen einer Konzeption. Im Kunstprojekt der Elisabeth Montag Stiftung „Drei Hütten“ ist eben dies mit dem in das Projekt integrierten Jugendkunstprojekt geschehen.

Was geplant war als der Dialog zwischen Architektur, Kunst und pädagogischer Praxis, die Zusammenführung der Idee Carl Richard Montags von „einem anderen Weg“, dem Grundanliegen seiner Stiftungen, das entwickelte sich im Verlauf einer Gestaltungswoche auf dem Gelände der ehemaligen Stadtgärtnerei Bonn-Dransdorf zu einem beeindruckenden und überzeugenden Beleg von der Kraft gegenseitiger Inspiration, des Lernens über das Modell und des Austausches, aber auch von der Kraft und Dynamik eines Ortes.

THREE SHELTERS – A SOCIAL-AESTHETIC PRACTICE

It rarely happens that reality surpasses the wishes and ideas behind a conception. But this is precisely what happened with an integral part of the art project “Three Shelters” of the Elisabeth Montag Foundation, namely the young artists’ project.

In the course of a creative week on the grounds of the former municipal plant nursery in Bonn-Dransdorf, what had been planned as a dialogue between architecture, art and educational practice, the unity of Carl Richard Montag’s idea of “an other way”, which is the fundamental point of his foundations, developed to become impressive and convincing evidence of the power of reciprocal inspiration, of learning mediated by the model and of exchange, and also of the power and dynamism of a place.





Die Schüler entdeckten nicht nur einen natürlichen Gestaltungsraum, sondern ebenso ihre eigenen Empfindungs- und Wahrnehmungsräume als Räume ihrer Geschichte, ihrer Fantasie und ihrer Fähigkeiten zum Handeln und Gestalten. Zwischen den beiden Schulen entstand ein Dialog, der wie selbstverständlich Fragen und Antworten hervorbrachte, Entscheidungen und Initiativen. Es bildeten sich Gruppen, Reflexionsecken für Krisenmanagement und Problemlösungsstrategien, Ideenschmieden und Arbeitskollektive. Der Ort und die frei zugänglichen Impulse durch die Arbeiten der künstlerischen Experten (Ulrich Kügler und Gunnar Heilmann) steckten an. Sie erzeugten eine intensive Auseinandersetzung mit der Aufgabe, dem Ort und den hier wirkenden Personen. Es entstand Identifikation, die wichtigste Voraussetzung für engagiertes Mitarbeiten und von Verantwortung für das Gemeinsame.

Not only did the pupils discover a natural space for creativity, but also the spaces of their own sensation and perception as the spaces of their history, their imagination and their ability to act and to create. A dialogue emerged between the two schools, one that naturally gave rise to questions and answers, decisions and initiatives. Groups were formed, reflection corners for crisis management and problem-solving strategies, idea shops and work collectives. The place and the freely accessible impulses provided by the experts' works (Ulrich Kügler und Gunnar Heilmann) were contagious. They generated an intensive reflection on the task, the place and the people at work here. This led to identification, the most important presupposition for commitment to working together and for a sense of responsibility for what is common to all.





Schüler bei der Arbeit am Projekt
Pupils at work on the project





In der Sprache der Stiftung für Jugend und Gesellschaft entstand eine sozialästhetische Wirklichkeit, in der die Schlüsselbegriffe des „anderen Weges“ für die pädagogische Praxis wie selbstverständlich einander ergänzten: Ermutigung, Initiative, Anregung, Abbau von Ängsten, Wagnis, konstruktive Kritik, humorvolles Kommentieren, Mühe und Freude über das gelungene gemeinsame Ergebnis. Dies war äußerst anschaulich die Ganzheit von Wahrnehmen, Erleben, Erfahren, Erkennen und Handeln.

Das war sozialästhetischer Alltag, ein Ereignis von höchster Verdichtung persönlicher Vorstellungen, von Ergänzung und Mitverantwortung. Die Bodeninterventionen der Schüler – eine in sich stimmige soziale Skulptur – entwickelte sich im Verbund mit den Arbeiten der Künstler und Architekten zu einer originellen Ergänzung und Bereicherung des Gesamtprojekts.

In the language of the Foundation for youth and society, a social-aesthetic reality emerged in which the key concepts of the “other way” naturally came to supplement each other in educational practice: encouragement, initiative, stimulus, reduction of fears, risk taking, constructive criticism, humorous comment, effort and pleasure that the collective result has turned out well. This was quite palpably the integral whole of perceiving, sensing, experiencing, knowing and acting.

This was social aesthetics in everyday life, an event in which personal ideas reached the highest degree of condensation, an event of complementarity and shared responsibility. The pupils’ ground interventions – a social sculpture coherent in itself – was developed in concert with the works of the artists and architects to become an original supplement to and enriching factor for the overall project.



Es wird niemanden verwundern, dass eine solch vielfältige und qualifizierte Zusammenarbeit mit dem Projektabschluss nicht zu Ende sein kann. Es wird sich fortsetzen in mehr als in weichen Empfindungslinien. Es wird sich fortsetzen in der entschiedenen Forderung, das Versprechen der Beteiligten einzulösen, die Erfahrung der „Drei Hütten“ konkret zu vertiefen in weiteren gemeinsamen Initiativen. Es könnte für beide Schulen ein Anstoß werden für eine nicht gehante pädagogische Erweiterung.

Zwei Künstler haben ihre Bereitschaft erklärt, zu begleiten. Auch ihnen fiel der Abschied schwer von einer Wirklichkeit, von der viele träumen: Es ist die Wirklichkeit des gemeinsamen Erfolges, der aufrichtigen Freude über gemeinsam Geleistetes und die Anerkennung durch eine Öffentlichkeit, die staunend registriert, dass Vertrauen in die Vielfalt und der Glaube an die Kraft des miteinander Handelns nicht nur imstande ist Probleme zu lösen, sondern auch eine Haltung hervorbringen kann, die den Anderen als die Bedingung einer lebenswerten Gegenwart geradezu fordert.

Theo Eckmann



No one will be surprised that such a cooperative enterprise featuring such variety and quality cannot come to an end simply because the project has come to a conclusion. It will be continued in more than just soft lines of sensibility. It will be continued in the resolute call that the participants' promise should be kept, the promise to deepen the experience of the "Three Shelters" concretely in further joint initiatives. For both schools, it could become a stimulus for an unimagined educational broadening.

Two artists have agreed to accompany. They, too, found it difficult to take leave of a reality that many people dream about: the reality of joint success, sincere joy about what has been jointly achieved and about the recognition by a public that is astonished to acknowledge that trust in diversity and belief in the power of joint action are not only able to solve problems, but can also lead to an attitude such that the other person is called upon to be nothing less than the condition of a present worth living in.

Th. E.





Aufsicht auf die fiktive archäologische Ausgrabung mit 12 Schülern und Schülerinnen auf dem Wiesengelände der ehemaligen Stadtgärtnerei, Dransdorfer Berg, vom 24. bis 27. 8. 2005
Top view of the virtual archaeological excavation with twelve pupils in the field on the site of the former municipal plant nursery in Dransdorfer Berg, 24 to 27 August 2005

ANTON MARKUS PASING

TRANSVERSUM



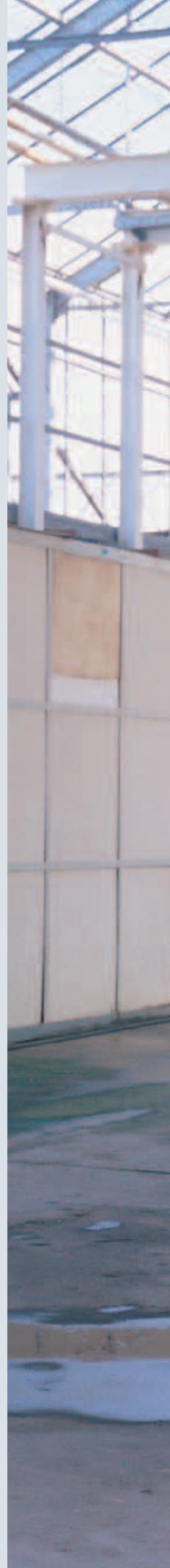
TRANSVERSUM 3

Anton Markus Pasing arbeitet in den Zwischenbereichen von Architektur und bildender Kunst. Sein Aktions- und Experimentierfeld sind utopische Entwürfe des 21. Jahrhunderts, die er in Modellsituationen überführt, in weiter gehenden Visionen zuspitzt und in Versuchsanordnungen auf ihre möglichen gesellschaftlichen, politischen und ethischen Auswirkungen hin überprüft. Die künstlerische Arbeit von Anton Markus Pasing lässt sich im weiteren Sinne als eine hypothetische Machbarkeitsstudie zu Dimensionen der Architektur, des Städtebaus und der Kunst im öffentlichen Raum verstehen. In der Reflexion aktueller Debatten über „Architektur und Gesellschaft“ entwickelt der Künstler eine Theorie der „experimentellen Architektur“, die er selbst im Begriff der „remote controlled architecture“ zu fassen sucht.

Anton Markus Pasing works in the intermediate area between architecture and the fine arts. His field of action and experimentation consists of utopian designs of the 21st century which he transfers into model situations, concentrates into extended visions and scrutinises in experimental arrangements for their possible social, political and ethical implications. Anton Markus Pasing's artistic work can be seen in a broader sense as a hypothetical feasibility study of the dimensions of architecture, urban development and art in the public sphere. In his reflections on the current debates surrounding "architecture and society", the artist develops a theory of "experimental architecture" which he himself attempts to conceptualise as "remote-controlled architecture".

TRANSVERSUM, Automat mit Mini-TVs (5,7 x 7,5 x 2,6 cm)

TRANSVERSUM, Vending machine with mini-TVs (5.7 x 7.5 x 2.6 cm)



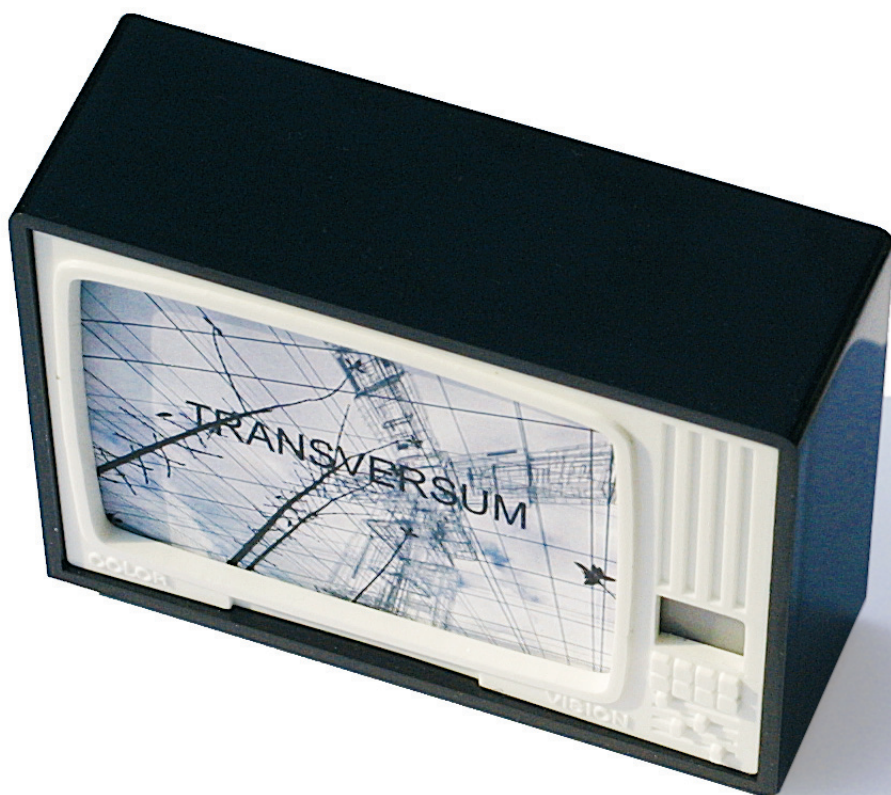


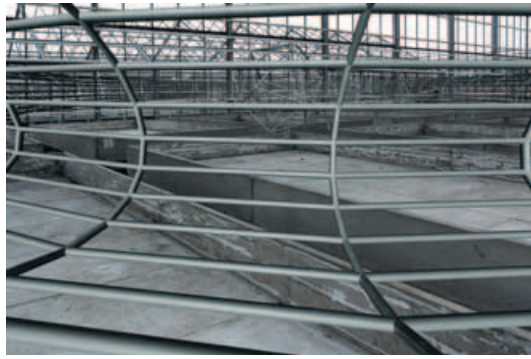


Automatenfach, Mini-TV mit 8 C-Prints
Vending machine tray, mini-TV with 8 C-prints

Es geht hierbei um eine Form des Wirklichkeitszugriffs per „Teleskopierung“: durch ein Distanzwerkzeug, das die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit, virtueller und realer Welten für unsere Wahrnehmung und damit auch unser Bewusstsein verfließen lässt. Über die Fernbedienung erhebt sich jeder – zumindest in seiner Vorstellung – zum „Omnipotentor“, der per Knopfdruck sein Umfeld zu beherrschen und zu verändern vermag. Andererseits wird der Medienkonsument zum passiven Objekt eines zwar rational, doch undurchschaubar operierenden Systems, das gezielt Bewusstseins- und Wirklichkeitskonstrukte im Kopf erzeugen und manipulieren kann.

It is a matter of accessing reality by means of “telescoping” – through a distancing tool which allows the boundaries of fiction and reality, of virtual and real worlds to blur in our perception and thus also in our consciousness. Via remote control, everyone – at least in his own imagination – is raised to the level of an “omnipotentor” who can control and change his environment at the press of a button. On the other hand, the media consumer becomes the passive object of a rationally though inscrutably operating system which can deliberately generate and manipulate constructs of consciousness and reality in the mind.





TRANSVERSUM 5



TRANSVERSUM 7



TRANSVERSUM 8



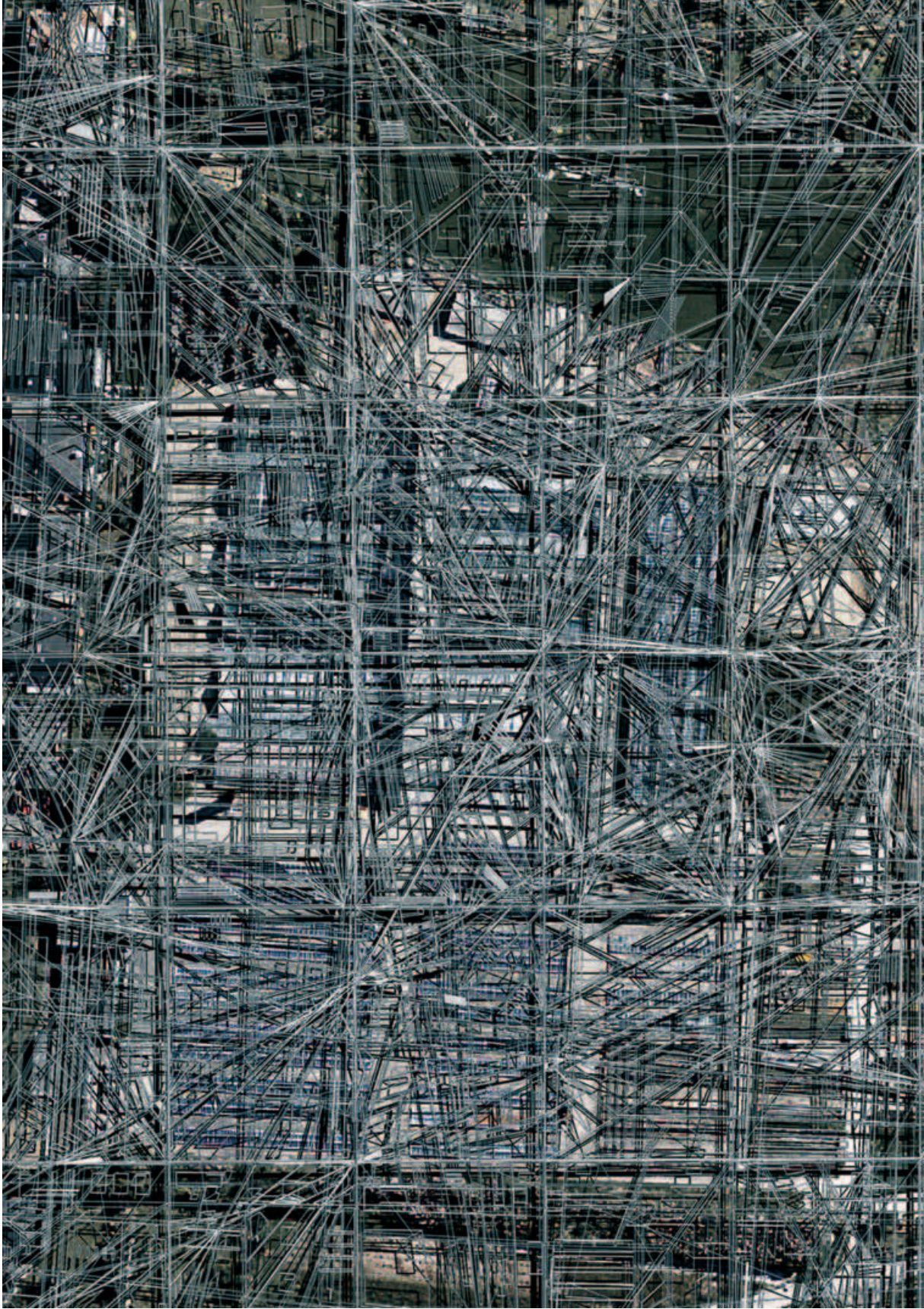
TRANSVERSUM 9

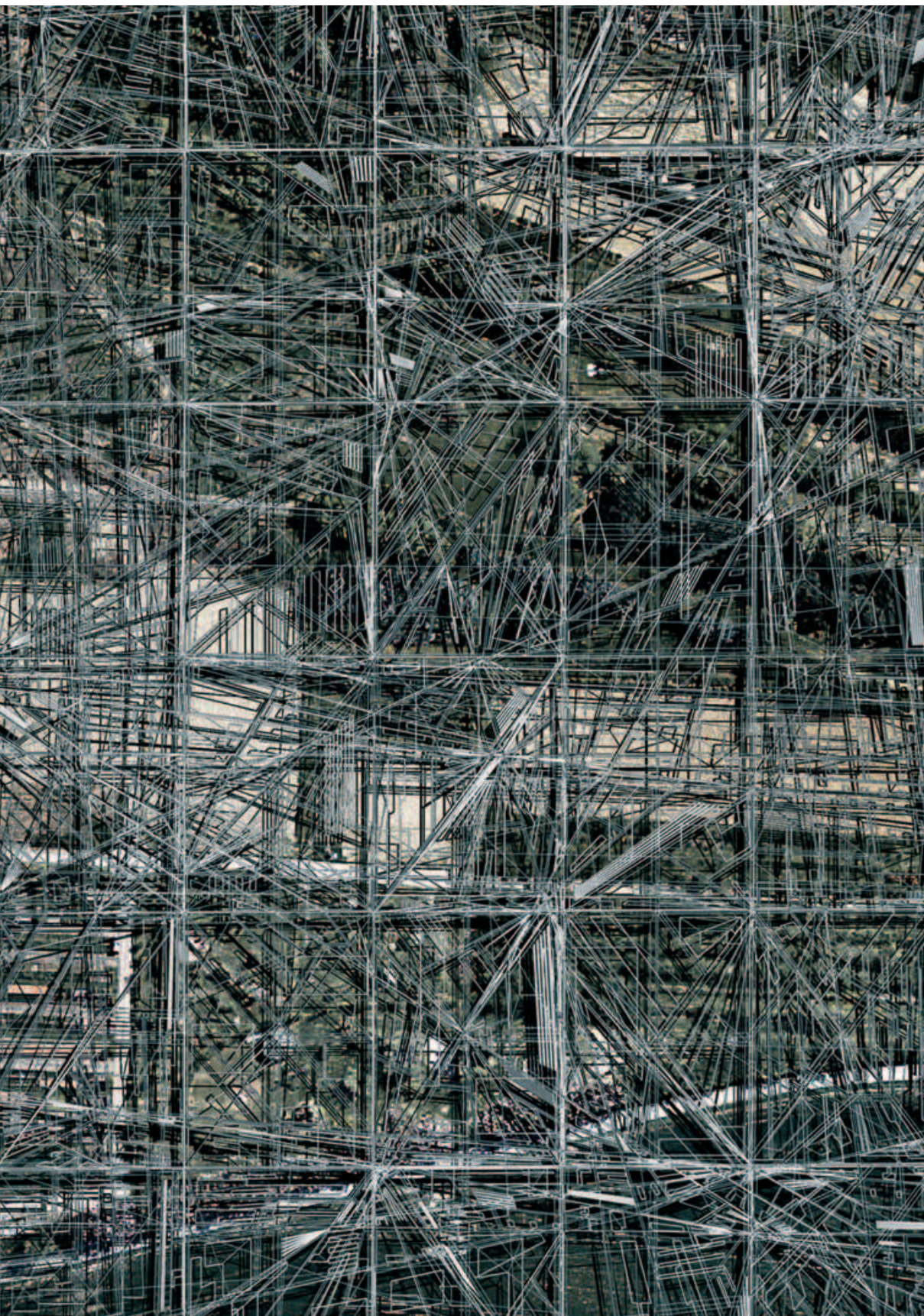
Um sich in diese ambivalente Situation einzubringen, macht Pasing sich die Mechanismen und Attribute des Informationszeitalters zu Eigen. In einer vielschichtigen Collagetechnik inszeniert er in unterschiedlichen Medien ein Spiel der Doppeldeutigkeiten, die das schöpferische und gleichermaßen destruktive Potential der Zukunftsbilder aus kulturellen, wissenschaftlichen und technischen Bereichen deutlich werden lassen.

In seinem Projekt „TRANSVERSUM“ geht Anton Markus Pasing von einer systematischen Erkundung der noch vorhandenen Strukturen des Gartenbaubetriebs aus. Der Eindruck von Verlassenheit und Verwahrlosung ist bestimmt durch abgestorbene Pflanzenteile, defekte Gerätschaften und Konstruktionsrelikte der ehemaligen Gewächshäuser. Der vorgefundenen Situation stellt der Künstler visionäre Entwürfe entgegen, die dann per Mini-TV betrachtet werden können. An einem herkömmlichen Automaten erhält jeder Besucher per Münzeinwurf einen Plastiskop-Bildbetrachter, durch den an frei wählenden Beobachtungsstandpunkten ein Spektrum potentieller Veränderungen ins Visier genommen werden kann. Die Projektion überblendet das Bild des verwahrlosten Geländes, das in Folge dessen mit verändertem Bewusstsein – im Hinblick auf den jeweiligen Umgestaltungsvorschlag – neu betrachtet werden kann. Das mögliche Zukunftsbild vermittelt dem Besucher einen Impuls, in Bezug auf die ihm angetragenen Entwurfs Optionen selbst Entscheidungen zu treffen, Konzepte zu verfolgen oder als nicht sinnvoll zu verwerfen. Die Aneignung des temporär nicht mehr genutzten Geländes gestaltet sich so als offener, diskursiver Prozess, der unterschiedliche Intentionen in sich aufbewahrt und dem Betrachter den kontinuierlichen Wechsel seiner Perspektive abverlangt.

In order to play a part in this ambivalent situation, Pasing adopts mechanisms and attributes from the information age. In his multi-layered collage technique, he sets up a game of double meanings which reveal, through a variety of media, both the creative and destructive potential of images of the future from the fields of culture, science and technology.

In his project “TRANSVERSUM”, Anton Markus Pasing takes as his starting point a systematic investigation of the remaining structures of the municipal plant nursery. The impression of desertion and neglect is characterised by dead plant remains, defunct equipment and the structural remains of the former greenhouses. The artist sets visionary designs against the existing situation which can then be observed through a mini-TV. By inserting a coin into an ordinary vending machine, visitors get a Plastiskop Viewmaster through which they are presented with a spectrum of potential changes which can be viewed from an observation point of their choice. The projection is superimposed onto the image of the derelict site which can consequently be viewed by a shift in consciousness in a new way according to the suggested transformation. The possible image of the future provides a stimulus for the observer to decide for himself from the design options put forward and to pursue or reject the concepts. In this way, the appropriation of the temporarily unused site becomes an open, discursive process which intrinsically contains various different intentions and demands a continual shift of perspective from the observer.





Anton Markus Pasing dockt sich mit seinen jeweiligen Entwürfen an die Relikte des ehemaligen Gartenbaubetriebs an. Apparaturen der Strom- und Wasserversorgung vergegenwärtigen die ursprüngliche Rasterstruktur des Geländes, ohne allerdings die damit verbundenen Funktionen noch erfüllen zu können. Die Gerüstkonstruktionen der Gewächshäuser stellen sich als Linien dar, die einen architektonischen Körper zwar umreißen, doch ohne diese nunmehr offene Struktur als Volumen vom Außenraum abzugrenzen. Der Künstler begreift diese Linienverläufe als Transversalen, die einen geometrischen Körper tangieren, ohne ihn zu durchschneiden. Indem sie sich beliebig verlängern lassen, verknüpfen sie das gegebene Volumen potentiell mit einer unendlichen Vielzahl anderer Räume. Dementsprechend erweitern die im Mini-TV erscheinenden Bilder die technischen Relikte, Rohre, Kabel und Leitungen zu fantastischen Konstruktionen, die das Gelände in einem feingliedrigen Netzwerk überwuchern. Dieses Geflecht verdichtet sich zu einer komplexen Struktur, die zwar eine mögliche Funktionalität suggeriert, ihre tatsächliche Bestimmung jedoch nicht zu erkennen gibt. Der Betrachter verliert sich in tunnelartigen, labyrinthischen Räumen, die sich teilweise von den Kräften der Schwerkraft abzukoppeln und energetisch in alle Richtungen vorzustößen scheinen. Die Überblendungen transformieren die vorgefundene Übergangssituation in ein dynamisches Gebilde, das in gewaltigen Dimensionen die Festplatte eines Rechners oder auch utopische Räume aus Computerspielen assoziieren lässt.

So verschränken sich im Projekt TRANSVERSUM unterschiedliche Wahrnehmungsebenen. Es geht darum, in den Renaturierungsprozess des Landschaftsraumes versuchsweise einzugreifen und diesen unter Berücksichtigung emotionaler und intuitiver Wahrnehmungen auf mögliche Zukunftsentwürfe auszurichten. Durch die Verknüpfung mit Erinnerungs- und Erwartungsbildern wird der Topographie eine zeitliche Dimension abgewonnen.

Christoph Kivelitz

Anton Markus Pasing latches on to the remains of the former municipal plant nursery in each of his designs. Electricity and water supply equipment recall the original grid structure of the site, but without being able to carry out the functions connected with them anymore. The framework constructions of the greenhouses appear as lines which form the outline of an architectonic body, yet without demarcating the now open structure as volumes of external space. The artist sees these contours as transverses which intersect a geometrical shape. As they can be extended arbitrarily, they connect the given volume potentially with an infinite variety of other spaces and thus create an energetic system. The images which appear on the mini-TV correspondingly extend the technical remains – the conduits, cables and wires – into visionary structures which overgrow the site in a fine network. This meshwork is condensed into a complex structure which, though it suggests a possible functionality, does not, however, reveal its actual designation. The observer gets lost in tunnel-like, labyrinthine spaces which seem in part to become disconnected from the forces of gravity and advance energetically in all directions. The superimpositions transform the existing transitional situation into a dynamic entity which can be associated in its vast dimensions with the hard disk of a computer or utopian spaces from computer games.

In this way, various different levels of perception intersect each other in the TRANSVERSUM project. It is a matter of intervening experimentally in the renaturation process of a landscape space and of orienting this space towards possible future designs by taking into account emotional and intuitive perceptions. The topography acquires a temporal dimension through the connection with images of retrospection and anticipation.

Ch. K.



HEYLO

ROLF WICKER

Operation Morin



Rolf Wickers Arbeit „Operation Morin“ kauert krötenartig in der Erdmulde des ehemaligen Rückhaltebeckens der Stadtgärtnerei. Da sie etwas höher als das umgebende Geländeniveau ist, scheint sie im Wiesen- und Feldland umherzuäugen. Die Anlage erinnert an eine vergrabene Bunkeranlage. Der Titel bekommt so eine strategische Färbung. Er lässt an Geheim-Operation, an Entlarvungs- und Überwachungstechniken denken. Damit besitzt Wickers Anlage ein recht eigenwilliges Verhältnis zum öffentlichen Raum und der unmittelbaren Umgebung. Ortsbezug meint nicht Auf- und Abarbeitung an regionalen Gegebenheiten, nicht überhöhende Symbolisierung qua künstlerische Inszenierung, sondern etwas anderes: Die „Operation Morin“ verhüllt dem Betrachter ihr Wissen über das Terrain jenseits des Grubenrandes, über das sie durch fein gesponnene unterirdische Informationsfäden möglicherweise verfügt. Wie ein Kokon kehrt sich damit Wickers Arbeit nach innen, in chthonische Untiefen des Terrestrischen.

Rolf Wickers work “Operation Morin” crouches like a toad in the hollow of the former retention reservoir of the municipal plant nursery. Since it is somewhat higher than the level of the surrounding grounds, it seems to be eyeing the meadows and fields around it. The complex is reminiscent of an underground bunker complex. Thus, the title takes on a strategic coloration. It calls secret operations, techniques of unmasking and surveillance to mind. This gives Wicker’s complex a quite peculiar relationship to public space and the immediate surroundings. The relationship to place does not mean working on and with regional givens, it does not mean an exalted symbolisation through artistic enactment, but rather something different: the “Operation Morin” hides from the viewer its knowledge of the terrain beyond the edge of the hollow, knowledge that it may well possess via finely spun underground information threads. Like a cocoon, Wicker’s work turns in on itself, in the chthonic depths of the terrestrial realm.

Operation Morin, Installation aus OSB Platten (18,60 x 16,20 x 2,80 m)

Operation Morin, Installation made of OSB panels (18.60 x 16.20 x 2.80 m)







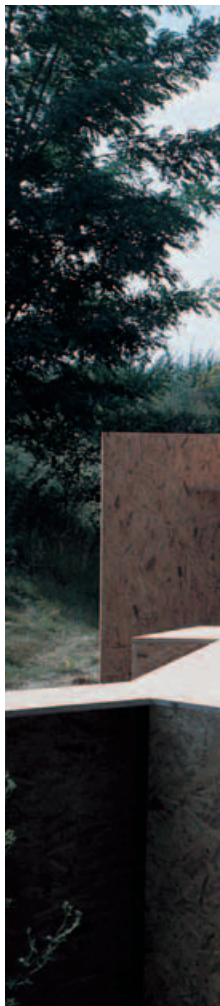
Als Fläche im Zentrum nimmt Wicker die rechteckige Form der Löwengrube wieder auf, um die sich radial Räume anordnen, an denen Kuben und Platten wie Tentakeln an einer Krake befestigt sind. Im assoziativen Gedankenspiel erinnert die Grundform dieses sternartigen Gebildes an außerirdische Objekte wie UFOs, also an nicht eindeutig bestimmbare Dinge, an das Vage, Wahrscheinliche, orakelhaft Vieldeutige.

Der Titel verweist auf eine weitere semantische Facette, auf einen zerlegenden, sezierenden und analysierenden Aspekt, der Wickers Vorgehen kennzeichnet. Ausgangspunkt für die Bonner Arbeit war eine mittelalterliche Architektur, die er in Originalgröße reproduzierte. Der Ausgangskörper besitzt stark räumliche und plastische Merkmale durch ineinander verzahnte und verschachtelte Raumstrukturen. Wickers konstruktive Umschreibung dieses diskontinuierlichen, in sich kreisenden Formapparates beginnt mit der Erstellung eines zweidimensionalen Planwerks, setzt sich mit der Verwendung speziellen Materials und der Übertragung an einen anderen Ort fort. Die aufgehende Wand, Halte- und Stabilisationsmechanismen, Verspannungen, Unterbauten und Substrukturen transformieren systematisch die ursprünglich architektonisch-mathematische Grundrissstruktur in ein surreales



Wicker picks up the rectangular form of the lion's den for the central surface; rooms are arranged around it radially, and cubes and panels are attached to them like the tentacles of an octopus. In an associative play of thought, the basic form of this star-like structure is reminiscent of extraterrestrial objects such as UFOs, that is, things that cannot be clearly determined, the vague, the probable, the oracular and ambiguous.

The title refers to another semantic facet, to the aspect of breaking down, dissecting and analysing that is characteristic of Wicker's procedure. The point of departure for the Bonn work was a structure of medieval architecture that he reproduced in its original size. The original corpus has strongly spatial and plastic features by virtue of spatial structures that interconnect with each other and interpenetrate each other. Wicker's constructive paraphrase of this discontinuous form apparatus that circles in itself begins with the production of a two-dimensional plan and continues with the utilisation of a special material and the transposition to another place. The rising wall, the support and stabilisation mechanisms, stays, foundations and substructures systematically transform the architectural-mathematical structure of the ground plan into a surreal texture of



Gewebe aus Platten, Wänden, Räumen und Kammern, die allein von dialogischen Prinzipien wie Stützen und Tragen, Halten und Lösen, Trennen und Verbinden, Offen und Geschlossen bestimmt sind. Umso tiefer sich Wicker in dieses System hineinbaute, umso stärker begann sich die Wirkmacht der Struktur zu verselbständigen, die schließlich die nächste Setzung (den Ort für die nächste Platte, den nächsten Winkel, das nächste Scharnier) selbst bestimmte.

Wickers Arbeitsweise ähnelt einer spleenigen Heimwerkerei. Sie ist vergleichbar mit der Begeisterung an Ausschneidebögen in Papier und Karton, aus denen Traumlandschaften in Kinderzimmern entstehen. Wicker verwendet ganz ähnlich unzählige Stützen und Pfeiler, die jedoch nicht verborgen werden, sondern offen die Form konstituieren. Die Konsequenzen sind klar: Nicht mehr bestimmbar ist Innen und Außen. Klare Grenzen gibt es nicht. Wände ersetzt er durch Membranen, die schwingen, durchlässig sind und sich sowohl von ihrer Umwelt abgrenzen als auch gleichzeitig in ihr aufgehen. Raumgrenzen denkt er sich als Tapeten ohne materiellen Träger.

panels, walls, rooms and chambers that are exclusively governed by dialogical principles such as supporting and bearing, holding and letting go, separating and linking, open and closed. The deeper Wicker built into this system, the more the effective power of the structure took on a life of its own, itself determining the next adjunct (the place for the next panel, the next angle, the next hinge).

Wicker's work procedure is similar to an eccentric tinkering. It is comparable to the enthusiasm for paper or cardboard cut-out sheets from which dreamscapes emerge in children's bedrooms. In a similar fashion, Wicker uses innumerable supports and struts, which, however, are not hidden, but rather openly constitute the form. The consequences are clear: inside and out can no longer be identified. There are no clear boundaries. He replaces walls with membranes that vibrate, are permeable, which at once set themselves off from their environment and merge into it. He conceives the boundaries of rooms as wallpapers without a material to which they are affixed.





Bekanntlich haben Installationen über einen konkreten Ortsbezug zu verfügen sowie das Eintauchen des Betrachters in die künstlerische Arbeit und die Gestaltung von Wahrnehmungsmodalitäten zu ermöglichen. Das hat schließlich bei Ilja Kabakov zur Erweiterung des Begriffs auf den Weltkosmos geführt. Wickers frühere Arbeiten zeigen ebenfalls die genannten Merkmale, doch geht er in der „Operation Morin“ einen anderen Weg, wenn er umgekehrt den Betrachter am Grubenrand die Arbeit umrunden lässt. Diese traditionelle Struktur der Wahrnehmung wird seit Jahrhunderten für die Betrachtung von plastischen Körpern genutzt. Durch Umstülpung der gängigen Betrachter-Raum-Disposition, wie sie für Installationen typisch ist, taucht bei Wicker das Skulpturale aus dem Räumlichen auf, ein Prozess, der die ursprüngliche Entwicklung der Kunstform auf den Kopf stellt. Der Betrachter ist nicht mehr Teil, sondern Zaunzeuge einer plastischen Metamorphose, deren rätselhafter und eigenwilliger Aura er gegenüber steht.

It is well known that installations have to have a concrete relationship to the location and have to make it possible for the viewers to immerse themselves into the artistic work and into the process of forming modalities of perception. With Ilja Kabakov, this led to the extension of the concept to the entire cosmos. Wicker's earlier works display the features cited, but he follows a different path in "Operation Morin", having the viewer walk around the work on the edge of the pit. This traditional structure of perception has been used for centuries for viewing sculptured objects. When with Wicker the usual disposition of viewer and space that is typical of installations is turned inside out, the sculptural emerges from the spatial in a process that stands the original development of the artistic form on its head. The viewer is no longer a part of a spatial metamorphosis, but a witness standing at the fence, facing its mysterious and peculiar aura.





Im Grunde ist demzufolge alles ganz einfach: Der erhöhte Betrachterstandpunkt am Grubenrand bot Wicker eine einmalige Ausstellungssituation, die es ermöglichte, plastische und skulpturale Momente wie Massen, Räume und Formen deutlich zur Anschauung zu bringen.

Tobias Pfeifer

In these terms, everything is basically quite simple: The elevated viewers' standpoint at the edge of the pit provided Wicker with a unique exhibition situation making it possible to make spatial sculptural factors such as masses, spaces and forms clearly perceptible.

T. P.



KUNST UND ÖFFENTLICHER RAUM – EIN FORDERUNGSKATALOG

Florian Matzner

„Das Kunstwerk wird nicht an einem Ort aufgestellt, der Ort selbst ist das Kunstwerk“ hat Robert Smithson bereits in den 60er Jahren proklamiert und damit einen ebenso einfachen wie konkreten Hinweis auf das Verhältnis von Kunst und öffentlichem Raum gegeben (1). Allerdings hat sich seitdem viel verändert: Nach der Hochkonjunktur der Ortsspezifika in den 80er und frühen 90er Jahren folgten Cross Over, Publikumsspezifika und Dienstleistungskunst. Heute – zu Beginn des 21. Jahrhunderts – ist nicht nur die aktuelle Kunst in einem Dilemma, sondern die gesamte westliche Welt scheint aus den Fugen geraten: globalisierte Medienmacht, weltweite ökonomische Krise, internationaler Terrorismus. Und die Kunst? Der Rückzug der Künstler und Kuratoren in die Theorie-diskussion in zahlreichen Kongressen und Workshops ist vorläufig sinnvoll, trotzdem müssen schleunigst Perspektiven für die Zukunft der Public Art entwickelt und realisiert werden.

Kunst und Architektur Mit dem Plädoyer für den Cross Over in den bildenden Künsten seit Mitte der 90er Jahre hat sich gerade eine junge Künstlergeneration auch dem Verhältnis zu Architektur und Stadtplanung gewidmet. Die Zeiten, dass gute Kunst des öfteren zur Repräsentation und Dekoration mittelmäßiger Architektur missbraucht wurde, sind lange vorbei, denn es geht um mehr: Der Rückzug in die eigenen vier Wände, vor allem verursacht durch die sogenannten neuen Medien mit Home Shopping und Internet, Live Chats und E-Mails, stellt an den öffentlichen Raum als Benutzeroberfläche menschlicher Kommunikation eine erhebliche Aufgabe – die Rückgewinnung der Stadt durch ihre Bevölkerung, die Bestätigung der Stadt als Austragungsort gesellschaftlicher und ökonomischer, sozialer und menschlicher Aktivitäten. Gerade hier versuchen Kooperationen zwischen Architekten und Künstlern neue Strategien der Öffentlichkeit herzustellen, nachdem das Motiv der allabendlich leergefegten Fußgängerzonen inzwischen zu einem Horrorszenerium geworden ist und Flaneure und Pärchen in Stadtparks auf Grund der umfassenden Videoüberwachung nicht wissen, ob sie sich jetzt küssen dürfen oder nicht – und: das Motiv der Gated Communities wird nur noch wenige Jahre auf die USA beschränkt bleiben.

ART AND PUBLIC SPACE – A CATALOGUE OF DEMANDS

Florian Matzner

“The artwork is not installed in a site, the site itself is the artwork“ proclaimed Robert Smithson as early as the 1960s, thus giving a simple and concrete indication of the relationship between art and public space (1). Indeed, much has changed since then. After the boom of site-specific art in the 1980s and early 1990s came cross-over art, public-specific art and service art. Today, at the beginning of the 21st century, not only does contemporary art find itself in a dilemma, but the whole of the western world seems to be coming apart at the seams – the power of global media, a worldwide economic crisis, international terrorism. And what about art? The retreat of artists and curators into theoretical discussion in many congresses and workshops makes sense for the time being; nevertheless, there is a pressing need for perspectives for the future of public art to be developed and realised.

Art and architecture Since the plea for a crossover in the fine arts since the mid-1990s, the young artistic generation have also been dedicating themselves to the relationship between architecture and town-planning. The times are long gone since good art was often misused to decorate and lend a good image to mediocre architecture. There is now much more at stake. The retreat behind closed doors, brought about in particular by the so-called new media, with home shopping and the Internet, live chat and e-mail, poses a considerable challenge to the public sphere as a user interface for human communication – the reclaiming of the city by its population, the affirmation of the city as a venue for social and economic as well as social and human activity. It is precisely here that cooperation between architects and artists is attempting to create new strategies of publicity now that the motif of deserted pedestrian zones every evening has become a horror scenario and strollers and couples in city parks do not know if they can kiss or not because of the ever-present video surveillance – and it is only a matter of time before the motif of gated communities is no longer confined to the USA.



Artur Klinow, Straw Empire

Kunst und Natur „Auf der griechischen Insel Santorin applaudieren die Touristen jeden Abend dem Sonnenuntergang. Demnach ist nicht auszuschließen, dass an diesem Ort die Sonne aus ästhetischen Gründen untergeht.“ Diese Beobachtung des in Mailand lebenden Künstlers Bert Theis weist auf die merkwürdige „Eventisierung“ von Natur seit der Ökologiebewegung der 80er Jahre hin (2). Doch auch die Kunst war nicht untätig und betätigt sich hier pseudowissenschaftlich: Der verdoppelte Sonnenaufgang eines Olafur Eliasson, die Überwachungsstationen der Tierwelt eines Henrik Hakansson oder die Naturstudien eines Mark Dion geben dem Menschen das Gefühl, wenigstens über den Umweg der Kunst wieder ein intimeres und gerechteres Verhältnis zur Natur herzustellen. Doch der Schein trügt: Das Ozonloch wächst weiter, die Klimakonferenz scheitert immer wieder aufs Neue, die Einführung des Rußpartikelfilters in Deutschland verhindern Politik und Wirtschaft erfolgreich gemeinsam und über den sauren Regen spricht man schon gar nicht mehr, denn – wie schon Oscar Wilde zynisch bemerkte – „Das Leben ist das, was passiert, während wir an etwas anderes denken.“(3)

Art and nature “Every evening on the Greek island of Santorini, the tourists applaud the sunset. You cannot rule out the possibility that the sun sets in this place for aesthetic reasons.” This observation by the Milan-based artist Bert Theis alludes to the curious “eventisation” of nature since the green movement of the 1980s (2). Art also joined in, with pseudo-scientific results. The double sunset of Olafur Eliasson, the observation stations of the animal kingdom of Henrik Hakansson or the nature studies of Mark Dion give people the feeling of forging a more intimate and legitimate bond with nature indirectly via art. But appearances are deceptive. The hole in the ozone layer is increasing, the climate conference continues to fail, politics and economics join forces to prevent the introduction of the diesel particulate filter into Germany, and no-one talks about acid rain anymore because, as Oscar Wilde cynically put it, “Life is what happens while we are thinking of other things.”(3)



Rolf Wicker, Operation Morin; Franka Hörnschemeyer, 137

Kunst und Stadt Nach neuesten Untersuchungen werden westeuropäische Großstädte im kommenden Jahrzehnt erheblich schrumpfen. Für das Ruhrgebiet und Düsseldorf etwa wird eine Entvölkerung von mehr als 10 Prozent erwartet. Dazu kommt modernes Nomadentum, Emigration und Immigration, die Trennung von Arbeits- und Lebensbereichen: Der „klassische“ Gastarbeiter der 60er und 70er Jahre wird in Zukunft durch den in Containern hausenden Fremdarbeiter ersetzt, der ebenso wie seine Familie nicht einmal genau weiß, in welcher Metropole er sich gerade befindet. Dazu kommen die sogenannten Televillages, wie sie bereits in der Nähe von Paris realisiert werden, Siedlungen also, in denen die Menschen nicht nur wohnen, sondern unter drohendem Verlust jeden Realitätsbezugs an heimischen PC-Arbeitsplätzen sitzen und ihre Wohnung nicht einmal mehr zum Einkaufen verlassen müssen, denn der per E-Mail oder SMS geordnete Supermarkteinkauf wird selbstverständlich frei Haus geliefert. Also: In Städten werden konkret Leerräume, Restflächen und Unorte entstehen, die als Chance oder als Risiko verstanden werden können. Zahlreiche Künstler haben sich in den vergangenen Jahren mit diesen Motiven auseinandergesetzt und – übrigens schneller und effizienter als Stadtplaner und Gesellschaftspsychologen – Alternativen entwickelt, wenn beispielsweise die Slowenin Marjetica Potrc in ihren „Fallstudien“ die urbanen und sozialen Probleme westlicher Metropolen protokolliert und hier Lösungsvorschläge erarbeitet: die Künstlerin als HighTech-Nomadin!{4}

Art and city According to the latest research, western European cities will shrink considerably in size in the coming decade. For Düsseldorf and the Ruhrgebiet area, a depopulation of more than 10 per cent is expected. On top of this will come modern nomadism, emigration and immigration, and the separation of work and living space. The traditional guest worker of the 1960s and 1970s will in future be replaced by the foreign worker living in containers who along with his family does not know which metropolis he is in. What is more, so-called televillages will come, as can already be witnessed on the outskirts of Paris – settlements where people not only live at home but work at home on their computers, in danger of losing all contact with reality and no longer having to leave their homes to shop because the supermarket shopping they have ordered via e-mail or text message is delivered to their door. The result is that empty spaces, leftover areas and non-sites are emerging in cities which can either be seen as a chance or a risk. Many artists have tackled these motifs in the last few years and developed alternatives – and it must be said faster and more efficiently than town-planners and social psychologists. To name but one example, Slovenian-born Marjetica Potrc, in her “Case Studies”, lists the social and urban problems of western metropolises and puts forward possible solutions – the artist as a high-tech nomad!{4}

Kunst und Öffentlichkeit Mit der fortschreitenden Anonymisierung und Beschleunigung alltäglicher Lebensabläufe hat auch der öffentliche Raum und das Verhalten der Menschen in und mit ihm eine andere Qualität bekommen: Schloss man „früher“ zum ungestörten Telefonieren die Zimmertür, so werden heute unauf-schiebbare Beziehungsprobleme unter zahl-reichen Zeugen in der Straßenbahn erledigt: Aus der langsamen Industriegesellschaft des späten 20. Jahrhunderts ist unversehens die schnelle Informationsgesellschaft des frühen 21. Jahrhunderts geworden, oder – um noch einmal Bert Theis zu zitieren – eine „neoliberale Stressgesellschaft“ (5), die sich der Lebenslüge hingibt, effizienter und sparsamer mit dem ‚Faktor Zeit‘ umzu-gehen, als dies ihre Vorgängergeneration getan hat. Gerade hier hat die aktuelle Kunst die Aufgabe, die sich zu verwischen beginnende Grenze zwischen Beschleuni-gung und Entschleunigung zu thematisieren, wie dies bereits Vito Acconci thematisiert hat. „Die Zeit vergeht schnell und der Raum ist langsam. Der Raum ist ein Versuch, die Zeit zu orten und zu verstehen. Raum ist ein Bedürfnis, etwas zu sehen. Raum ist ein Verlangen, dem Lauf der Dinge zu folgen und an das Prinzip von Ursache und Wir-kung zu glauben.“ (6) In diesem Kontext der Verortung des Individuums im Netzwerk von Raum und Zeit scheinen außerdem die Schnittstellen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit sowie weiterführend zwischen Virtualität und Realität immer mehr an Gültigkeit zu verlieren, und Marjetica Potrc hat im Zusammenhang ihrer urbanen Fallstudien festgestellt: „Aber da gibt es einen Dreh: Wir sublimieren gerne die Wirklichkeit, oder nicht? Es ist nicht das Wirkliche, was da ist – da ist, was wir für das Wirkliche halten.“ (7)



Thomas Klegin, *District*
District

Art and the public With the progressive de-personalisation and acceleration of everyday life, the public sphere and human behaviour in it and interaction with it have taken on a different quality. Whereas “once” people would have closed a room door to telephone in private, today people sort out urgent problems in their relationships in the presence of a crowd of witnesses on the tram. The slow-moving industrialised society of the late 20th century has become the fast-moving information society of the early 21st century without our really noticing it, or, to cite Bert Theis again, a “neo-liberal stress society” (5) which abandons itself to the self-deception that one has to deal with the “time factor” in life more efficiently and economically than previous generations did. It is the duty of contemporary art here to focus on the theme of the blurring boundary between acceleration and deceleration, as Vito Acconci has already done: “Time passes quickly and space is slow. Space is an attempt to situate and understand time. Space is a need to see something. Space is a desire to follow the course of things and to believe in the principle of cause and effect.” (6) In this context of the situating of the individual within the network of space and time, the interfaces between the private and the public and by extension between the virtual and the real seem increasingly to lose validity. As Marjetica Potrc declared in the context of her urban case studies: “There is, however, a trick here: we like to sublimate reality, or do we? It is not the real that is there – it is what we perceive as the real.” (7)

Anmerkungen / Notes

- 1 Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt / Klaus Vöckler, Köln 2000, S. 242.
- 2 Bert Theis, *Einige Samples*, in: *Public Art – Kunst im öffentlichen Raum*, hg. von Florian Matzner, Ostfildern 2001, S. 112.
- 3 Zit.nach *Public Art* (wie Anm. 2), S. 113.
- 4 Siehe Livia Páldi, *Die Neuverortung der Vorstellungskraft*, in: *Kat. No Art = No City. Stadtutopien in der zeitgenössischen Kunst*, hg. von Florian Matzner / Hans-Joachim Manske / Rose Pfister, Ostfildern 2001, S. 124-29.
- 5 Bert Theis, *Public Art* (wie Anm. 2), S. 110.
- 6 Vito Acconci, in: *Public Art* (wie Anm. 2), S. 39.
- 7 Marjetica Potrc, *Statement*, in: *Florian Matzner, Künstlerumfrage*, in: *Basisarbeit*, hg. von Olaf Metzel, München 1999, S. 187.

LASST UNS DREI HÜTTEN BAUEN!

Renate Puvogel

Der Titel des Kunstprojektes ist gut gewählt, denn der biblische Text, dem der Ausspruch entstammt, spricht in mehrfacher Hinsicht die Problematik von Geschichte, derzeitiger Situation und offener Zukunft der ehemaligen Stadtgärtnerei an. Bekanntlich berichtet das Matthäusevangelium im 17. Kapitel, Jesus habe Petrus, Jacobus und dessen Bruder Johannes auf einen hohen Berg geführt. Als den Jüngern neben Jesus, zur Lichtgestalt verklärt, noch die beiden wesentlichen Repräsentanten des Alten Testaments, nämlich Moses als Hüter jüdischer Gesetze und Elias als Vertreter des Prophetentums, erschienen, schlug Petrus in seiner Ergriffenheit vor, für jede der drei visionären Gestalten an dem Ort eine Hütte zu errichten. Doch als eine Stimme Jesus als „mein lieber Sohn“ anrief, erkannten die Jünger ihren Irrweg und ließen sich von ihrem Messias wieder hinabgeleiten. Matthäus widmete sich um 50 n. Chr. ganz besonders der Auseinandersetzung mit dem Judentum, und das geschilderte Ereignis markiert gleichnishaft eine Zäsur zwischen dem Alten und Neuen Testament. Daher lässt es sich als Metapher für die derzeitige Umbruchsituation der ehemaligen Stadtgärtnerei heranziehen und zwar in dem Sinne, dass eine Rückbesinnung angebracht ist, dass aber die ursprüngliche Nutzung nicht wiederzubeleben ist, das Areal somit einer neuen Bestimmung zugeführt werden muss.

Losgelöst vom christlichen Kontext lässt sich der Titel aber auch positiv als Ermunterung interpretieren, Visionen Raum zu geben. Und so reagieren die Architekten und Künstler in sehr unterschiedlicher Weise auf den ruinenösen Zustand der baulich wie landschaftlich dahinvegetierenden Anlage. Allerdings tritt keiner der Beteiligten etwa mit praktikablen Vorschlägen auf, es ist ihnen nicht darum zu tun, den Planungen für eine neue Nutzung zuvorzukommen, wenn es denn solche gibt. Vielmehr dienen die Konzepte dazu, die gesamte Problematik wahrnehmbar zu machen, nicht zuletzt mit dem Ziel, die Stadt als Eigentümerin in die Pflicht zu nehmen, damit sie nach sozial und politisch vertretbaren Lösungen Ausschau hält.

Stefan Korschildgen, Raum auf Zeit – Zeit im Raum
Room for a Time – Time in a Room

LET US BUILD THREE SHELTERS!

Renate Puvogel

The title of this art project is well chosen since the biblical text from which it originates deals in many respects with the problem of the history, present situation and as yet undecided future of the former municipal plant nursery. In chapter 17 of St Matthew's Gospel we are told that Jesus leads Peter, James and his brother John up a high mountain. When the two central representatives of the Old Testament – Moses, the guardian of Jewish Law, and Elias, the representative of prophethood – appear to the two disciples next to Jesus, who has become transfigured in shining light, Peter in a highly emotional state suggests building a shelter there for each of the three visions. But when a voice calls Jesus "my beloved son", the disciples realise their error and let themselves be led back down the mountain by their Messiah. St Matthew is addressing the debate surrounding Judaism around 50 AD, and the event he illustrates allegorically marks a caesura between the Old and the New Testament. In this way, it can also be seen as a metaphor for the present changing situation of the former municipal plant nursery in that although a reappraisal is called for, its original use cannot be revived and thus a new role for the area must be found.

Outside the Christian context, the title can also be interpreted positively as an encouragement to provide space for visions. In this vein, the architects and artists react in entirely different ways to the dilapidated condition of both the structure and landscape of the vegetating site. However, none of the participants puts forward any viable suggestions – it is not for them to anticipate the planning of a new use, if such a thing actually exists. The concepts rather serve to draw attention to the overall problem, not least in order to remind the city of its duty as the owner of the site to search for socially and politically justifiable solutions.





Franka Hörnschemeyer, 137

Künstler gehen mit einem solchen Thema heute anders um als etwa die sogenannten Modellbauer der 80er Jahre. Künstler wie Wolfgang Luy, Harald Klingelhöller oder Reinhard Mucha hatten seinerzeit ihre Installationen vorwiegend im isolierten Kunstraum aufgebaut. Kritische Stellung bezog dabei insbesondere Thomas Schütte mit seinen modellhaften Kunsttempeln. Heute sind die Künstler gefordert, einem Realraum für eine begrenzte Zeit besondere Gestalt angedeihen zu lassen, Denkmodelle zu schaffen in der Hoffnung auf einen verantwortungsvollen Umgang mit dem öffentlichen Raum. Damit ist eine Möglichkeit aufgezeigt, kommunale Problemfelder von Künstlern und Architekten wenigstens reflektieren zu lassen. Die Ergebnisse des Projektes zeigen, wie fruchtbar sich der Dialog auswirkt, wenn sich Vertreter beider Berufe in ihren Artikulationen aufeinander zubewegen und Anleihen beim Formenrepertoire des jeweils anderen machen. In dem Zusammenhang sei erwähnt, dass der Bibeltext auch in formaler Hinsicht anwendbar ist, denn, wenn mit einer Hütte seinerzeit die Stiftshütte gemeint war, so war diese eine transportable Behausung, halb Zelt, halb Bretterbude, und sie beherbergte vor dem Bau eines ortsfesten Tempels die Bundeslade, das Heiligtum der Juden.

Artists approach this kind of theme differently today than the so-called model-makers of the 1980s. Artists such as Wolfgang Luy, Harald Klingelhöller or Reinhard Mucha at that time built their installations predominantly in the isolation of the art room. Thomas Schütte in particular took issue with this in his model-like art temples. Today, artists are required to lend a real space a special form for a limited period of time, to create new models of thinking in the hope of achieving a responsible treatment of the public space. This at least provides an opportunity to reflect communal problems faced by artists and architects. The results of the project show how effectively dialogue can bear fruit when representatives of both professions move towards each other through expression and borrow from each other's formal repertoire. In this context it should be mentioned that the biblical text is also applicable in a formal respect because, if by shelter at that time a tabernacle was meant, this was also a moveable dwelling, part tent, part booth, which housed the Ark of the Covenant – the holy relic of the Jews – before the construction of a permanent temple.

Einer solchen flexiblen Behausung kommen mehrere Teilnehmer mit ihren provisorischen Bauten und metaphorischen Gebilden durchaus nahe. Mit den Beiträgen von Claus Bury und Stefan Korschildgen seien zwei Möglichkeiten kontemplativer Annäherungen benannt. Beide greifen Elemente vorgefundener Bauten, sprich Gewächshaus bzw. Garage, auf, transformieren diese aber generationsbedingt sehr unterschiedlich. Beide beziehen das Publikum ausdrücklich mit ein. Bury schafft ein Areal zur Meditation, und zwar dadurch, dass er für seinen „Raum im Raum“ das geneigte Dach eines Gewächshauses zum getrepten Aufenthaltsraum spiegelbildlich „verdoppelt“. An Ordnungsprinzipien wie Symmetrie und Zentrierung sind Burys zumeist ortsfeste Konstruktionen generell ausgerichtet. Demgegenüber entwirft der jüngere Korschildgen ein Zelt, das wie eine Garage beidseitig zu schließen ist, das in geöffnetem Zustand aber den doppelten Freiraum anbietet. Mit seinem Einfall, im Zentrum einen Divan zu platzieren, ironisiert er das Verhältnis von Innen und Außen. Korschildgen greift die Garage als Metapher auf, weil sie exemplarisch eine Schnittstelle zwischen ortsfester Häuslichkeit und vagabundierender Beweglichkeit benennt. Auch Franka Hörnschemeyers Arbeit erfüllt ihren Sinn erst in dem Moment vollständig, wenn Besucher in Berührung mit den in den offenen Gewächshäusern aufgehängten, dem Wind ausgesetzten Geweben kommen. Dass diese Gewebe bei der Pflanzenzucht dazu verwendet werden, Schatten zu spenden oder Verdunstung zu vermindern, erfuhr Hörnschemeyer von Herrn Strothmann, dem ehemaligen Leiter der städtischen Gärtnerei. Diese Frage bot ihr einen willkommenen Anlass für eingehende Gespräche mit diesem. Die Recherche über die Geschichte des Betriebes macht den ergänzenden Teil ihres künstlerischen Beitrages aus.

Das Ergebnis sei hier kurz nachgezeichnet: die städtische Gärtnerei wurde im Jahr 1892 gegründet, bezog aber erst 1968 den Standort Dransdorfer Berg. In den Jahren, als Bonn als Hauptstadt der BRD fungierte, erfüllte die Gärtnerei über die kommunale Versorgung hinaus vor allem den Auftrag, Dienstleistungen für die unterschiedlichsten politischen Ereignisse zu erbringen. Nach

Several of the participants come very close to creating such a flexible dwelling with their temporary buildings and metaphorical constructions. The contributions of Claus Bury and Stefan Korschildgen can be seen as two possibilities of a contemplative approach. Both make use of elements of buildings found on site, a greenhouse and a garage respectively, and transform them in such very different ways as to reveal the difference in approach of two generations. Both emphatically engage the public. Bury, in his “Raum im Raum” (“Room within the Room”), creates an area for meditation through a mirror image “doubling” of the sloping roof of a greenhouse to form a stepped lounge space. Bury’s usually permanent constructions are generally designed according to such formal organising principles as symmetry and centring. In contrast, the younger Korschildgen designs a tent which can be closed on both sides like a garage, but which in its open state provides twice as much free space. His idea of placing a divan in the centre portrays the irony of the relationship between inside and outside. Korschildgen seizes upon the garage as a metaphor because it exemplifies an interface between fixed domesticity and errant mobility. In a similar way, the aim of Franka Hörnschemeyer’s work is only fulfilled at the moment when visitors come into physical contact with the fabric which is hung, exposed to the wind, in the open greenhouses. Hörnschemeyer learnt from Mr Strothmann, the former director of the municipal plant nursery, that this fabric is used when growing plants to create shade or reduce evaporation. This question provided her with a welcome opportunity to have detailed conversations with him. Her research into the history of the works forms the rest of her artistic contribution.

The results can only be briefly outlined here. The municipal plant nursery was founded in 1892, but only moved to its current location in Dransdorfer Berg in 1968. In the years when Bonn was the capital of the Federal Republic of Germany, the plant nursery’s main role, beyond being a service provider for the community, was as a supplier to a wide variety of political events. After the seat of government moved to Berlin, this lucrative role came to

Claus Bury, Gewächshaus für Gedanken, Detail
Greenhouse for Ideas, detail



dem Umzug der Regierung nach Berlin fiel diese lukrative Aufgabe weg; und bereits 1992 stellte die CDU den Antrag, den Betrieb einzustellen. Die politischen Gegner konnten die Auflösung zwar hinauszögern, jedoch nicht verhindern. Selbst Strothmanns Vorschlag, den Bereich Serviceleistungen um ein ökologisches Zentrum anzureichern, war finanziell nicht mehr realisierbar. So kam es 2004 in einer politischen Pattsituation zur Schließung. Nun wartet das hoch über der Stadt Bonn liegende Areal auf seine neue Verwendung, wobei es in jedem Fall als Luftschneise für die Stadt erhalten bleiben soll. Wenigstens ein Teil des Geländes wird seit über 10 Jahren von der Initiative „Die grüne Spielstadt“ gepflegt, die auch im Rahmen der Expo 2000 das Weidenprojekt „Aus Hecken werden Häuser“ realisiert hatte. Vielleicht kann die Ausstellung dazu verhelfen, dass das wertvolle Gelände nicht weiter verkommt oder Spekulationen ausgesetzt wird; statt dessen könnten die Denkmodelle realisierbare Ideen freisetzen, schließlich hat die Höhenluft einst schon Petrus zu Visionen inspiriert. Gunnar Heilmann und Ulrich Kügler weisen mit ihren Interventionen, die sie mit Bonner Schülern durchführen, einen Weg, indem sie, ausgehend von genauer Erkundung der gegebenen Situation, an architektonischen Grundformen orientierte Lösungsvorschläge erarbeiten. Denn die eigentliche Zukunft der Kunst im öffentlichen Raum sollte darin bestehen, Künstler nicht nur modellhaft experimentieren zu lassen, sondern sie tatsächlich von Anfang an in städtebauliche und architektonische Aufgaben einzubeziehen.

an end, and as early as 1992 the Christian Democrats were calling for its closure. Political opponents were able to delay the closure, but not prevent it. Even Strothmann's proposal to extend the service provision into an ecological centre was no longer financially viable. In the midst of a political stand-off in 2004, the market garden was finally closed. Now the area, which is located high above the city of Bonn, is waiting for a new use, although it is certain to remain an air-lane for the city. One part of the site at least has been tended for over ten years by the initiative "Die grüne Spielstadt" ("The green playground city"), which also created the field development project "Aus Hecken werden Häuser" ("From hedges to houses") for Expo 2000. Perhaps the exhibition might help to prevent this precious site from becoming even more dilapidated or stop any further speculation over its future. Instead, the thought-provoking models could inspire viable ideas – after all, the mountain air even inspired Peter's visions. Gunnar Heilmann and Ulrich Kügler's interventions, which they are carrying out with pupils from schools in Bonn, show one way by developing possible solutions based on basic architectonic forms using a precise exploration of the existing situation as a starting point. The real future of art in the public sphere should lie not only in artists experimenting with models, but in actually involving them right from the start in urban and architectonic projects.



Claus Bury, Gewächshaus für Gedanken
Greenhouse for Ideas

RAUM FÜRS EIGENE SEIN EINE SKIZZE ZU ARCHITEKTUR UND KUNST

Heinz Thiel

Seit den späten 1960er Jahren ist der reale Raum in der zeitgenössischen Kunst zu einem wesentlichen Element, ja geradezu zu einem Material geworden. Bei Installationen, Land Art und Performance ist der Raum Teil und Bezugspunkt der künstlerischen Arbeit. Installationen besetzten Räume, die von anderen Nutzern aufgegeben worden waren. Industriebereichen wurden zu Experimentierfeldern für die Kunst, die aus dem Materialbild einen bildhaften Materialraum machte.

Land Art (im Deutschen auch als NaturKunst bezeichnet) bewegte sich, wie auch Performance, im Bereich von Erinnerung und Anregung, und etablierte sich schon in den 1980er Jahren als eine Kunst-im-öffentlichen-Raum Variante in Parks und Gartenschauen. Unterschiedliche Formen gestalteter Landschaft verbanden sich zu einem zeitgemäßen (Park)Gesamtkunstwerk – und nahmen damit eine höfische Tradition wieder auf, die sich in der Parkanlage um Schloss Wilhelmshöhe und Herkules in Kassel (1710) noch erhalten hat und auf großen Publikumszuspruch stößt.

SPACE FOR ONE'S OWN BEING AN OUTLINE OF ARCHITECTURE AND ART

Heinz Thiel

Since the late 1960s, real space has become a fundamental element, indeed a material, in contemporary art. In installations, Land Art and performance, space is a part and reference point of the artistic work. Installations occupied spaces which had been abandoned by other users. Industrial wasteland became experimental fields for art which made a pictorial material space out of a picture containing material.

Land Art (in German referred to as NaturKunst), like performance, centred around the field of memory and suggestion and as early as the 1980s established itself as a type of art in the public sphere in parks and garden shows. Various forms of created landscape combined to produce a contemporary complete (park) work of art – thereby taking up a courtly tradition again which has been preserved and still enjoys great public acclaim in the grounds of the Wilhelmshöhe palace and the Herkules statue in Kassel (1710).

Eine ähnlich enge Verzahnung von Installation und Architektur hat es nicht gegeben, obwohl auch hier die Gedanken immer wieder zum Gesamtkunstwerk tendierten. Von zwei sehr unterschiedlichen Ausgangspunkten kann man zur aktuellen Szene finden: dem von Karl Junker (1850 – 1912) errichteten und eingerichteten Junkerhaus in Lemgo und den Merz-Bauten von Kurt Schwitters (1887 – 1948, Rekonstruktion des ersten Merzbaus im Sprengel Museum Hannover). Bei beiden Künstlern steht das Sich-Befinden, vor allem das Sich-Wohlbefinden im Raum im Vordergrund. Aufgenommen wurde es sehr intensiv wieder in den 1990er Jahren. Dazwischen gibt es aber auch noch eine „Vätergeneration“, die den Raum als Aufenthalts-, Lebens- und Meditationsraum auslotete.

Als Niki de Saint Phalle (geb. 1930 in Paris, aufgewachsen in New York, Spross einer der ältesten Adelsfamilien Frankreichs) 1966 zusammen mit Jean Tinguely und Per Olof Ultvedt im Moderna Museet in Stockholm mit „Honen katedral“ die erste begehbare Skulptur baut, ist ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung des architektonisch-künstlerischen Raums vollzogen. Fassade und Raumform sowie Raumnutzung sind zu sich gegenseitig bedingenden Elementen geworden.

An der Fortsetzung und Vervollkommnung ihrer bewohnbaren Menschen hat sie dann seit 1978 mehr als zwanzig Jahre in Garavicchino (Italien) mit ihrem Giardino dei Tarocchi gearbeitet. Wenn man die Biographie der Niki de Saint Phalle kennt, dann gerät man bei der Interpretation ihrer Figuren-Architektur leicht ins Psychologisieren: ist es ein Rückzug in sich selbst, ein Verkriechen? Mit „Hon“ hat sie [möglicherweise] die Frage gestellt, ob der Mensch selbst sein eigenes Zuhause ist, Architektur also einen Entfremdungsprozess darstellt. Mit ihrem Giardino dei Tarocchi hat sie eindeutig die mythische Figur (vielleicht den Mythos schlechthin) als ein Zuhause des Menschen formuliert.

There has been no similarly close interconnection of installation and architecture, although here too the tendency has repeatedly been towards producing a complete work of art. One arrives at the current scene from two very different starting points – the Junker House, constructed and furnished by Karl Junker (1850 – 1912) in Lemgo, and the Merz Buildings of Kurt Schwitters (1887 – 1948, reconstruction of the first Merz House in the Sprengel Museum in Hanover). For both artists, being, and above all being comfortable in a room, is of primary concern. This was taken up again very intensively in the 1990s. In between, however, there is also an “elder generation” which explored space as a space to reside in, live in and meditate in.

When Niki de Saint Phalle (born in Paris in 1930, raised in New York, daughter of one of the oldest aristocratic families in France), in collaboration with Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt, built the first walkable sculpture “Honen katedral” in the Moderna Museet in Stockholm in 1966, a fundamental step was taken in the development of architectonic-artistic space. Façade, spatial form and the use of space became mutually conditional elements.

As a continuation and perfection of her inhabitable people, she then spent over twenty years from 1978 onwards working on her Giardino dei Tarocchi in Garavicchino (Italy). When one knows the biography of Niki de Saint Phalle, it is easy to fall into psychological interpretations of her figure architecture – is it a retreat into oneself, a form of hiding? In “Hon”, she (possibly) questioned whether man himself is his own home, architecture therefore presenting a process of alienation. In her Giardino dei Tarocchi, she unambiguously formulated the mythical figure (perhaps myth per se) as a home for man.

Drei Jahre nach Niki de Saint Phalle (1933) wurde Ilya Kabakov in Dnepopetrovsk (damals UdSSR) geboren, in eine völlig andere Welt hinein und mit gänzlichen anderen gesellschaftlichen und privaten Problemen. Und doch findet man unter seinen „Installationen“ (Antwerpen 1998) eine große weibliche Puppe, unter deren Rock ein „gepolsterter Raum“ (1) den Ausstellungsbesucher einlädt, es sich in einem Stuhl unter einer Lampe mit einem (Kinder)Buch gemütlich zu machen (Titel „Reverse“ / „Umgekehrt“). „You can sit down on the chair and get lost in reading“ lockt und prophezeit Kabakov zugleich.

Sich gewinnen im Verlieren ist eines der wichtigen Themen von Kabakov. In der gleichen Ausstellung „16 Installations“ wurde „The closet“ gezeigt, ein in die Wand eingelassener Schrank mit den Maßen 190 x 110 x 60 cm (2). Es ist ein perfekt eingerichtetes Wohn-/Schlafzimmer sogar mit Mini-Küchenbrett. Alles weist auf einen langen Aufenthalt hin. Kabakovs eigene Beschreibung gipfelt in der Schlussfolgerung: „...the person who has settled into the Closet has hidden precisely from such curious people as the viewer, he has fled from that life in which all of us are submerged from morning until night, he wants to disappear...“. Zusammen mit Kabakovs Krankenhaus-Installationen und seinem „Roten Wagon“ (Museum Wiesbaden) wird erkennbar, dass er Räume baut, die einen/den Betrachter ins Selbst zwingen. Dass ein Schutzraum auch eine Falle sein kann, bleibt hier unberücksichtigt.

Niki de Saint Phalle lockt in die „Wohnung Mensch“, Kabakov verweist auf die Situationen, in denen die „Wohnung Mensch“ die einzig komfortable ist und das sich Einrichten bei sich selbst die Folge von Druck.

Zur gleichen Generation, ebenfalls 1930 geboren, gehört Dani Karavan. Er wurde in der ersten jüdischen Stadtgründung nach der Vertreibung der Juden aus Jerusalem durch die römische Administration, in Tel Aviv, als Zionistenkind geboren, als die wandernden Sanddünen noch nicht von Asphaltstrassen erstickt worden waren. 1977 – 1988 hat er auf der höchsten Erhebung der Stadt, auf der Kuppe des Hügels im Edith Wolfson Park, einen „Weißen Platz“ (Kikar Levana) gebaut: Ein „Skulpturendorf“, wie Amnon Barzel diese Art der skulpturalen Ansammlung bei Karavan nannte. Ein Stück domestizierte Natur wurde mit weißem Beton in eine spielzeugähnliche Kunst-Architektur verwandelt, die Auge

Three years after Niki de Saint Phalle was born, Ilya Kabakov was born in Dnepopetrovsk in 1933 (then the USSR) into an entirely different world with entirely different social and private problems. And yet amongst his “Installations” (Antwerp 1998), one finds a large female doll under whose skirt a “padded space” (1) invites the visitor to the exhibition to make himself comfortable in a chair under a lamp with a (children’s) book (title: “Reverse”). “You can sit down on the chair and get lost in reading” Kabakov both lures and prophesies at the same time.

To find oneself by losing oneself is one of Kabakov’s important themes. In the same exhibition “16 Installations”, “The Closet” appeared, a closet measuring 190 x 110 x 60 cm set into the wall (2). It is a perfectly furnished living cum bedroom, even with a mini kitchen worktop. Everything points to a lengthy stay. Kabakov’s own description culminates in the conclusion: “...the person who has settled into the Closet has hidden precisely from such curious people as the viewer, he has fled from that life in which all of us are submerged from morning until night, he wants to disappear...”. Together with Kabakov’s hospital installations and his “Red Wagon” (Museum Wiesbaden), it becomes apparent that he builds spaces which force one/the observer into one’s/his self. The fact that a protective space can also be a trap is not considered here.

Niki de Saint Phalle entices into the “Person Home”; Kabakov refers to the situations in which the “Person Home” is the only comfortable one and settling down in one’s own interior is the consequence of pressure.

Dani Karavan, also born in 1930, belongs to the same generation. He was born into a Zionist family in Tel Aviv, the first Jewish city founded after the expulsion of the Jews from Jerusalem by the Roman administration, before the shifting sand dunes had been smothered by asphalt streets. Between 1977 and 1988, he constructed a “White Square” (Kikar Levana) on top of the city’s highest point, the hill in the Edith Wolfson Park – a “sculpture village”, as Amnon Barzel called Karavan’s kind of accumulation of sculptural objects. A plot of tamed nature was transformed using white concrete into toy-like art-architecture which immediately catches the eye and captivates the mind. Karavan only works with geometric elements; there are no hints at figures or stories. The abstraction

und Sinn sofort gefangen nimmt. Karavan arbeitet nur mit geometrischen Elementen, es gibt keine Andeutungen von Figuren oder Erzählung. Die Abstraktion der Elemente macht den „Platz“ zu etwas staunenswert anderem als die natürliche und die architektonische Umwelt. Kikar Levana ist für die Bewohner von Tel Aviv zu einem Wochenendtreffpunkt geworden, wo man sich mit Kindern, Freunden und Grill trifft. Die Kinder nehmen das Kunstwerk als immer aufs Neue anregenden Spielplatz in Besitz, während die Erwachsenen sich in respektvoller Entfernung mit dem Anblick begnügen. Der „Weiße Platz“ ist zum Himmel wie zu seiner Umgebung offen und definiert doch einen eigenen Raum. Wer die Skulptur betritt, spürt den Raum zwischen Pyramide, geteilter Kugel, Rampen, Treppen, Turm und abgesenkter Amphitheater-Mulde und genießt das ungewohnte Gefühl einer hoch attraktiven Nutzlosigkeit. Die 30 x 50 m große Betonfläche hat eine kaum zu beschreibende Schönheit, die sich wie durch eine metaphysische Stille (trotz Kinderlärms) mitteilt. Es ist kein Ort zum Leben, aber es ist ein Raum zum Sein.

Niki de Saint Phalle hat in ihrer barocken Formulierung einen vergleichbar intensiven Raum geschaffen, der sich in allem des Gegenteils von Dani Karavan bedient: die Grotte im barocken Großen Garten in Herrenhausen (Hannover). Auch dies ist kein Ort zum Leben, aber ein Raum, sich des eigenen Seins zu versichern.

Anmerkungen

- 1 siehe Günter Grass: Die Blechtrommel. Dort sind die sieben Röcke sowohl Refugium, als auch das dunkle Zimmer des japanischen Hauses.
- 2 Raymond Federman verdankt seine Rettung vor dem Holocaust der Tatsache, dass seine Mutter ihn, wie in Grimms Märchen vom „Wolf und den sieben Geisslein“, anwies, sich in einem Schrank zu verstecken. Er hat immer wieder über diese Situation geschrieben, u.a. in „Die Stimme im Schrank“, Hamburg 1989



of the elements makes the “square” into something astonishingly different from the natural and architectonic environment. Kikar Levana has become a weekend meeting place for the inhabitants of Tel Aviv, where they come together bringing children, friends and barbecues. The children appropriate the artwork as a constantly exciting playground, whereas the adults maintain a respectful distance and content themselves with the view. The “White Square” is exposed to the sky as well to its surroundings, and yet it defines a space of its own. On entering the sculpture, one feels the space between the pyramid, the cleft sphere, the slopes, the steps, the tower and the sunken amphitheatre pit, and one enjoys the unfamiliar feeling of its highly attractive uselessness. The 30 x 50 m concrete area has a beauty which is difficult to describe and which communicates itself through a metaphysical silence (in spite of the noise of children’s voices). It is not a place in which to live, but rather a space in which to be.

Niki de Saint Phalle, in her Baroque formulation, created a comparably intense space which is in stark contrast to Dani Karavan in all respects: the grotto in the Baroque Great Garden of the Herrenhausen palace in Hanover This is also not a place in which to live, but rather a space in which to assure oneself of one’s own being.

Notes

- 1 cf. Günter Grass, “The Tin Drum”. There, the seven skirts are both a refuge and the dark room of the Japanese house.
- 2 Raymond Federman owes his survival of the Holocaust to the fact that his mother instructed him, like in the Grimms’ fairy tale “The Wolf and the Seven Little Kids”, to hide in a closet. He has repeatedly written about this situation, for example in “The Voice in the Closet”, Buffalo, New York, 2001.

Claus Bury

- 1946 geboren in Meerholz/Gelnhausen
 1965-69 Studium an der Kunst-und Werkschule Pforzheim
 1969-70 Studienaufenthalt in London
 1976 Stipendium des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI)
 1979 Auf Einladung des Goethe-Instituts Aufenthalt in Australien
 1979-84 wohnhaft in Providence, Rhode Island, USA
 1981 Stipendium des National Endowment for the Arts, Moore College of Art, Philadelphia, U.S.A.
 1986 August-Seeling-Förderpreis des Wilhelm Lehmbruck Museums e.V., Duisburg
 1990 Stipendium Skulpturenpark Am Seestern, Düsseldorf
 1990 Stipendium Skulpturenpark Schloß Philippsruhe, Hanau
 1991 Kunstförderpreis Stadtbildhauer der Stadt Hanau
 1996 Projektförderung durch die Hessische Kulturstiftung
 1997-02 Professur an der Bergischen Universität/Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Architektur
 seit 2003 Professur für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (selection)

- 1984 Museum Ludwig, Köln
 1986 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
 1987 Museum Wiesbaden
 1989 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
 1989 Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen
 1990 Helen Drutt Gallery, New York, N.Y. U.S.A.
 1990 Kunstverein Wolfenbüttel
 1992 Kunstverein Pforzheim
 1994 Museum Folkwang, Essen
 1994 Museen der Stadt Gotha, Schloß Friedenstein
 1995 Hessisches Landesmuseum Darmstadt
 1995 Kunstverein Ludwigsburg
 1996 Kunstverein Schwerte
 2001 Von der Heydt-Museum, Wuppertal
 2001 Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen
 2001 Kunstverein Würzburg
 2002 Städtische Kunsthalle Mannheim
 2003 kunst galerie fürth
 2003 Deutsche Bank, Köln
 2004 Bühnenbild für „Tristan und Isolde“ am Nationaltheater Mannheim

www.clausbury.de





Franka Hörnschemeyer

- 1958 geboren in Osnabrück. Lebt in Berlin.
 1981–87 Studium an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg
 1986–87 Studienstiftung des Deutschen Volkes
 1987–88 DAAD-Stipendium New York
 1990 Stipendium Kunstfond e. V. Bonn
 1991 Deutsches Studienzentrum in Venedig
 1992–94 Karl Schmidt-Rottluff Stipendium
 1994 Friedrich-Vordemberge-Stipendium der Stadt Köln

Einzelausstellungen (Auswahl) / Personal exhibitions (selection)

- 1989 Durch 100 x 3,3, Lichtschacht der Galerie Vorsetzen, Hamburg (Publ.)
 1990 Kunstverein Lingen
 1993 Galerie Rolf Ricke, Köln (Publ.)
 1995 Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkamp, Münster
 Peking Kunstaussstellungen, Berlin
 1996 Reinhard Hauff bei Achim Kubinski, Stuttgart
 Kunststiftung Sabine Schwenk, Schloss Haigerloch, Haigerloch (mit Bethan Huws)
 1997 Galerie Rolf Ricke, Köln
 1998 Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart
 2001 Das Westzimmer, Kapinos Galerie, Berlin
 2002 Büroauflösung (mit Birgit Hansen), Kapinos Galerie, Berlin
 Versuchsanlagen, Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart
 Nr. 109 (WerkRaum. 12), Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin (Kat.)
 2004 Gipskarton, Kapinos Galerie, Berlin
 2005 Kunstverein Ruhr, Essen (Kat.)
 Versuchsanstalten, Historisch-Technisches Informationszentrum, Peenemünde

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 1987 Fünfte Ausstellung der Jürgen Ponto-Stiftung, Frankfurter Kunstverein / Kunstverein Hamburg (Kat.)
 1988 New York Art Made in Japan, E. D. Labo, Nagoya und Kemin Gallery, Shingu
 1989 Stücker 1, Org.: Galerie Littmann, Basel, in Zusammenarbeit mit Gabriele Rivet, Köln, ehemalige Stückfärberei, Basel (Kat.)
 New York Art Made in Japan, Hachiman Shrine, Shingu und Renaissance Square, Himeji
 1990 Programm VIII, Galerie Rolf Ricke, Köln
 1991 Snap, Galerie Equilibrist, St. Niklaas, Belgien
 1992 Mü-könyvek – Könyv-művek. Művészkönyvek Európából / Artists' Books from Europe, Kur.: Ágnes Eperjesi und Judith A. Hoffberg, Liget Galéria, Budapest (Kat.)
 Jeroen Doorenweerd, Ann Veronica Janssens, Franka Hörnschemeyer, Alan Murray, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgien
 1993 11, Kölnischer Kunstverein, Köln (Broschüre)
 Art Cologne, Förderkoje Galerie Rolf Ricke, Köln

- 1994 Franka Hörnschemeyer, Tina Haase, Rolf Bier, Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz
 Der Stand der Dinge, Kölnischer Kunstverein, Köln (Publ.)
 1995 Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf (Einzel-Kat.)
 1996 Fishing for Shapes? Fotografische Arbeiten von Bildhauern. Photographic Works by Sculptors, Ausstellungsprojekt von Rolf Bier und Rainer Splitt, Projektraum Voltmerstraße, Hannover / Künstlerhaus Bethanien, Berlin
 1997 Köln zur Zeit. Zwölf Positionen, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel (Kat.)
 1997 Augenzeugen. Die Sammlung Hanck. Papierarbeiten der 80er und 90er Jahre, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Kat.)
 Franka Hörnschemeyer, Lawrence Weiner, Tim Zulauf, Kur.: Christoph Schenker, Galerie Friedrich, Bern (Kat.) / Galerie Andreas Binder, München 1998
 1998 Poseidons Auge, Kur.: Sery C., Europäischer Kulturmonat Linz, Handelshafen, Linz
 Kunst und Parlament. Kunst für das Reichstagsgebäude und das Paul-Löbe- und Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, Deutscher Bundestag, Berlin
 Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die Kunst der 90er Jahre / Minimal Art and its Influence on International Art of the 1990s, Neues Museum Weserburg Bremen (Kat.) / Kunsthalle Baden-Baden 1999 / Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1999 (Broschüre) / City Museum of Art, Chiba 2001 / National Museum of Modern Art, Kyoto 2001 / Fukuoka Art Museum, Fukuoka 2001 / National Museum of Contemporary Art, Seoul 2002
 1999 Collection 99, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig
 Neues Gestirn. Jonge kunst uit Nordrhein-Westfalen in Nederlandse galleries en in Consortium, Consortium, Amsterdam u.a. Orte [Galerien in Amsterdam, Haarlem, Rotterdam]
 2000 City-Index. Recherchen im urbanen Raum, diverse Orte in Dresden [Hörnschemeyer: Margonhaus] (Kat.)
 Real[work]. 4. Werkleitz Biennale, Werkleitz und Tornitz (Kat.)
 Sur-Face. Oberflächen im Raum, Kunstforum München e.V. im Ausstellungsforum FOE 156, München
 Ein/räumen. Arbeiten im Museum, Hamburger Kunsthalle (Kat.)
 Die Künstlerstiftung. 25 Jahre Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Kunsthalle Düsseldorf (Kat.)
 2002 Dreieineins. A Show by Berlin Galleries [Kapinos Galerie, Galerie Barbara Wien, Wohnmaschine], Essor Gallery, London
 Ten Years – Phase #2, Galerie Andreas Binder, München
 2003 Perpetuum Mobile. 40 Jahre Galerie Rolf Ricke, Kur.: Günter Umberg, Galerie Rolf Ricke, Köln
 2004 Mobile Museen, Org.: Public Art Lab, Potsdamer Platz, Berlin / Museumsquartier, Wien / Forum 2004, Centre Cultural Can Fabra, Barcelona (Kat.)
 2005 Lasst uns 3 Hütten bauen, Kur.: Ingrid Raschke-Stuwe, ehemalige Stadtgärtnerei, Bonn (Kat.)
 Franka Hörnschemeyer, Volker Kreidler, Kapinos Galerie, Berlin

Thomas Klegin

- 1961 geboren in Bochum
 1983-90 Studium Visuelle Kommunikation
 an der Fachhochschule Münster (Diplom)
 1988-94 Studium an der Kunstakademie Münster
 bei Prof. Joachim Bandau
 1992 Meisterschüler
 1993 Förderpreis der Kulturstiftung Sparkasse Unna
 „Junge Bildhauer“
 1994 Graduiertenstipendium des Landes NRW
 1995 Förderpreis - Studiogalerie XVIII - des
 Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe
 1996 Arbeitsstipendium Schloß Ringenberg des Landes NRW
 1997 Barkenhoff-Stipendium Worpswede des Landes
 Niedersachsen und der Stadt Bremen
 Ordo-Förderpreis für Bildende Kunst
 1997-02 Lehrauftrag für Plastisches Gestalten / Angewandte
 Formgestaltung an der Fachhochschule Dortmund /
 Fachbereich Design
 1998 Förderpreis der Stadt Dortmund für junge Künstler
 „Bildende Kunst“
 1999 Villa Aurora Stipendium,
 Los Angeles / USA
 2000 Stipendium Schleswig-Holsteinisches Künstlerhaus
 Eckernförde
 2001 Stipendium der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen
 2002 Vertretungsprofessur für Gestaltungslehre /
 Plastische Gestaltung an der Hochschule Niederrhein /
 Fachbereich Design in Krefeld
 2003 Professur an der Hochschule Niederrhein /
 Fachbereich Design in Krefeld
 lebt in Schwerte

Einzelausstellungen (Auswahl) / Personal exhibitions (selection)

- 1992 Wewerka Pavillon, Münster
 1994 Produzentengalerie Kassel
 1995 Kunstraum Fuhrwerkswaage Köln
 1996 Schloß Ringenberg, Hamminkeln
 1997 Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen (K)
 Galerie Januar, Bochum
 1998 Heidelberger Kunstverein (K)
 1999 Villa Aurora, Los Angeles (K)
 2003 Kunsthalle Recklinghausen (K)
 2004 Galerie Voss, Dortmund

**Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)**

- 1995 junger westen`95 - Skulptur; Kunsthalle Recklinghausen (K)
 1996 CL III STORAGE AREA GE 62 Oberolmerwald; Mainz (K)
 1997 STAD(t)T - ART / Kunst in 56 homöopathischen Dosen;
 Pulheim / Köln (K)
 mitteln - raum vor Ort; Kunstverein Bonn (K)
 1998 BRÜCKENGANG; Container- Installationen im öffentlichen
 Stadtraum von Köln
 1999 EINGELADEN / UITGENODIGD; de PAVILJOENS /
 ALMEERS CENTRUM HEDENDAAGSE KUNST, NL
 2000 Here we go; Skulpturenprojekt Gladbeck in der
 Maschinenhalle Zweckel (K)
 2001 WERK 2001; Bildhauersymposium Heidenheim (K)
 2002 Auswahl - Preis der Darmstädter Sezession -; Darmstädter
 Ziegelhütte (K)
 2003 Jaar van de Boerderij; Roermond, Niederlande (K)
 Mit Sinnen; Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl (K)
 2004 PRIVATGRÜN; Kunstraum Fuhrwerkswaage Köln (K)
 2005 Transatlantische IMPULSE, Martin Gropius Bau, Berlin (K)



Artur Klinow

- 1965 born in Minsk, Belarus
 1987 graduated of Architecture Department
 of Belarussian Technical Academy
 since 1998 Chief of Belarus Association of
 Contemporary Art
 since 2001 Publisher and editor of artmagazine – pARTisan
 place of living Minsk

Einzelausstellungen (Personal exhibitions)

- 1994 Vita Nova Gallery, Minsk, Belarus
 1995 Six Line Gallery, Minsk, Belarus
 1996 Six Line Gallery, Minsk, Belarus
 1998 Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle,
 Warsaw, Poland
 1999 Oficyna Gallery, Szczecin, Poland
 2000 Kulturforum Rheine/ Kloster Bentlage, Rheine,
 Germany
 2000 Künstlerhaus Boswil, Boswil, Switzerland
 2000 AT Gallery, Poznan, Poland
 2001 Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle,
 Warsaw, Poland
 2003 RLBQ Gallery, Marseille, France
 2003 Narod Sobie Gallery, Poznan, Poland

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 1987 „Artists' studio“, House of Art Workers, Minsk, Belarus
 „The Exhibition of BLO Association“, Minsk, Belarus
 „The Exhibition on Kolektornaja street“, Minsk, Belarus
 1989 „Panorama“, Minsk, Belarus
 „Treasury of Belarussian Venguard“, Minsk, Belarus
 „Red and White“ Open Haven Museum,
 Amsterdam, Holland
 Oosterkerk Gallery, Amsterdam, Holland
 1990 Cottenham Gallery, London, England
 Nobel Gallery, Utrecht, Holland
 City Theatre Gallery, Darmstadt, Germany
 Gallery of St. Petersburg's University,
 St. Petersburg, Russia
 Artistic Centre „Petrovskije Linii“, Moscow, Russia
 Aryadna Gallery, St. Petersburg, Russia
 1991 Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland
 Zachenta Gallery, Warsaw, Poland
 1992 The Polish Museum of America, Chicago, USA
 Kulturforum Mönchengladbach, Mönchengladbach,
 Germany
 1994 Künstlerforum, Bonn, Germany
 1996 Villa Weiner, Ochtrup, Germany
 The Festival of Conceptual Art, Manez,
 St. Petersburg, Russia
 1997 Museum of Belarussian Academy of Art, Minsk,
 Belarus

- 1998 Arsenal Gallery, Bialystok, Poland
 Amfilada Gallery, Szczecin, Poland
 Kulturforum Rheine/ Kloster Bentlage, Rheine,
 Germany
 Künstlerdorf Schöppingen, Schöppingen, Germany
 Stadtmuseum Beckum, Germany
 Borey Gallery, St. Petersburg, Russia
 BWA Gallery, Slupsk, Poland
 The Festival „In-Formation 98“, Vitebsk, Belarus
 1999 Galérie d'Ecole des Beaux-Arts, Marseille, France
 Villa Valcampana, Macerata, Italy
 BWA Gallery, Kelce, Poland
 The Centre of Polish Sculpture, Oron'sko, Poland
 Manhattan Gallery, Lodz', Poland
 Moderna Museet, Stockholm, Sweden
 2000 Museum of Contemporary Art, Minsk, Belarus
 Arsenal Gallery, Poznan, Poland
 Museum of Contemporary Art - Ludwig Museum,
 Budapest, Hungary
 Hamburger Bahnhof Museum, Berlin, Germany
 The Centre for Contemporary Art Ujazdowski
 Castle, Warsaw, Poland
 Museum of Churlonis, Kaunas, Lithuania
 2001 Kulturhuset, Stockholm, Sweden
 WAK Gallery, Vlissingen, Holland
 The Centre of Polish Sculpture, Oron'sko, Poland
 National Museum in Szczecin, Poland
 2002 Centre for Contemporary Art, Vilnius, Lithuania
 2002
 2003 Garde à vue Gallery, Clermont-Ferrand, France
 2004 Die Werft, Galerie Münsterland e.V., Emsdetten
 2005 Lasst uns 3 Hütten bauen, Elisabeth Montag
 Stiftung, Bonn
 Sweet Straw Life – Keimzelle Kunst, Ostbevern

Stefan Korschildgen

- 1982-84 Ausbildung zum Zimmermann
 1984-92 Studium Architektur: RWTH Aachen
 1989-90 University of Washington, Seattle
 1990-92 Kunstakademie Düsseldorf, Gaststudent
 bei Prof. Elia Zenghelis,
 1992 Studentische Mitarbeit beim Metallbildhauer
 Albert Sous, Aachen

**Praxis / Practice**

- Mitarbeit in Architekturbüros in Aachen,
 Düsseldorf (D), Graz (A) and Seattle (USA)
 Eigenes Architekturbüro mit Gerhard Kalhöfer
 „Kalhöfer-Korschildgen“ in Köln (Aachen/Paris 1995-2000)

Lehre / Tutorship

- 1997-01 Wissenschaftlicher Mitarbeiter „Technischer Ausbau und Entwerfen“,
 RWTH Aachen
 1999-00 Lehrbeauftragter der Fachhochschule Lippe, Detmold 1999-00
 Dozent der Academie van Bouwkunst, Maastricht, NL
 Professor der Peter Behrens School of Architecture
 seit 2001 Düsseldorf University of applied sciences,
 Lehrgebiet „Innenraumlehre und Entwerfen“

Ausstellungen / Exhibitions

- 1997 „Raum & Transformation“, Graz-Pischelsdorf (A)
 1999 „Het Detail“, Academie van Bouwkunst, Maastricht (NL)
 1999 „Orte auf Dauer - Orte im Wandel“, „plan 99“, Köln
 2001 „Archilab“, Orléans (F)
 2002 „Wie wohnen - heute“, Architektur Galerie am Weissenhof,
 Jubiläums-Einzelausstellung im Rahmen des 75-jährigen Bestehens
 der Weißenhof-Siedlung, Stuttgart
 2005 „New kid on the old block“, AIA Seattle Historic Resources, Seattle (USA)

Publikationen / Publications

- 1991 „Architektur Ruhrgebiet“, Häusser Verlag
 1997 „Apokalypse Now - Fragen zum Berufsbild der Architekten“,
 dva, Stuttgart
 1999 „New houses in old buildings“, Links International, Barcelona (ES),
 1999 „Single family housing“, Quaderns Actar, Barcelona (ES),
 2000 „Destellos (Flashes)“, Quaderns Actar 224, Barcelona (ES),
 2000 „Rehabilitation“, Editions La Moniteur, Paris (F),
 2000 „Junge Architekten in Deutschland 2“, Birkhäuser,
 Berlin-Zürich-New York,
 2000 „Living+Working Spaces“, Loft publications, New York (USA),
 2001 „Archilab 2001“, Mairie d'Orléans, Orléans (F),
 2001 „Costruzione ed uso della terra cruda“, Editore Maggioli (I),
 2001 „Umbauen und Erweitern“, Callwey Verlag,
 2002 „Architektur Ver...rückt“, Bauwerk Verlag, Berlin,
 2002 „Archilab's future house“, Thames&Hudson, London (UK),
 2002 „Dachatlas“, Edition Detail, München,
 2002 „Wie wohnen - heute: Kalhöfer-Korschildgen“, 75 Jahre Weissenhof-
 Siedlung, Spurbuchverlag, Baunach,
 2003 „Gekonnt Planen - Richtig Bauen: Haus-Wohnung-Garten“, 3.Aufl.,
 Peter Neufert, Vieweg + Sohn Verlag, Wiesbaden
 "Mini House Style", Ricorico Editorial, Tokyo (JP),
 2005 Loft Publications, Barcelona (ES)

Gunnar Heilmann

- 1964 geboren in Minden
 1985-93 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Münster bei Paul Isenrath,
 1990 Meisterschüler
 seit Ende der 80er Jahre zahlreiche Ausstellungen und Kunstprojekte im In- und Ausland, Arbeiten im öffentlichen Raum und in öffentlichen Sammlungen, lebt in Minden

Preise und Stipendien / Prizes and scholarships

- 1990 Stipendium Cité Internationale des Arts/Paris des Landes Nordrhein-Westfalen
 1990 Förderpreis für Skulptur des Ressort de La Créativité Paris
 1996 Stipendium Pleinair Müritz-Nationalpark, Mecklenburg-Vorpommern
 1997 Kulturpreis des Kreises Minden-Lübbecke
 1997 3. Preis Skulpturenwettbewerb „Kräftetreffen“, Elektrizitätswerk Minden-Ravensberg und Stadtwerke Minden

Projekte / Projects

- 1995 „Heisterholz“, Landschaftsskulptur Forstamt Minden, Petershagen
 1996 Landschaftsskulptur Federow, Müritz-Nationalpark, Mecklenburg-Vorpommern
 1997 Landschaftsskulptur Besucherbergwerk Porta Westfalica-Kleinenbremen
 1997/98 Landschaftsskulptur, Industriegebiet Nord, Fa. Quarder, Espelkamp
 1998 „Die Kraft der Bäume“, Blockheizkraftwerk, Stadtwerke Minden
 1998 Landschaftsskulptur Kanzlers Weide, Minden
 1999 Landschaftsskulptur Breslauer Straße, Espelkamp
 2001 „Oase“ Landschaftsskulpturprojekt mit Beschäftigten und Mitarbeitern der Diakonischen Werkstätten Minden
 2004 „Basislager K.“ Landschaftsskulptur Kutenhausen

Ulrich Kügler und Gunnar Heilmann

seit Mitte der 90er Jahre enge Zusammenarbeit vornehmlich bei Kunstprojekten im öffentlichen Raum

Preise / Prizes

- 2000 1. Preis Skulpturenwettbewerb „Kunst und Bau“ des Landesbauministeriums NRW für die Laborschule Bielefeld
 2001 2. Preis Zweiter Herforder Recycling Kunstpreis
 2002 1. Preis Skulpturenwettbewerb „Kunst und Bau“ des Kreises Minden-Lübbecke für die Sonderschule für Geistigbehinderte in Lübbecke
 2004 1. Preis Wettbewerb „Übergänge. Auf der Schwelle zwischen Innen und Außen von Kirchenräumen“ der Evangelischen Stiftung „Protestantismus, Bildung und Kultur“

Ulrich Kügler

- 1956 in Geseke/Westfalen geboren
 1975-82 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Münster bei Bernd Minnich und Gunther Keusen,
 1980 Meisterschüler
 seit 1980 zahlreiche Ausstellungen und Kunstprojekte im In- und Ausland, Arbeiten im öffentlichen Raum und in öffentlichen Sammlungen
 seit 1990 enge Zusammenarbeit mit Bernhard Sprute im Rahmen des gemeinsamen Kunstprojektes „Bereitschaft zur Annäherung“, Mitglied im Westdeutschen Künstlerbund, lebt in Minden

Preise / Prizes

- 1997 Kulturpreis des Kreises Minden-Lübbecke
 1997 1. Preis Skulpturenwettbewerb „Kräftetreffen“, EMR und Stadtwerke Minden (mit B. Sprute)

Einzelausstellungen – Projekte (Auswahl) /**Personal exhibitions – Projects (selection)**

- 1988 „MALABAR“, Galerie artefakt Bad Oeynhausen
 1990 „TIMAIOS“, Torhaus Galerie Münster
 1992 „Innenwelt und Außenhaut“, Galerie Bärbel Schulz, Hamburg
 seit 1993 „Bereitschaft zur Annäherung - Bilder Objekte Installationen“ (mit B. Sprute), Städtische Galerie u. Märchenmuseum Bad Oeynhausen (1993), Mindener Museum (1994), Städtisches Museum „Hexenbürgermeisterhaus“ Lemgo (1994), Wilhelm-Morgner-Haus Soest (1994), Siegerland Museum, Siegen (1996), Historisches Museum Osnabrück (1997)
 2000 „Projekt Marienkirche“, Verein für aktuelle Kunst im Kreis Minden-Lübbecke
 2000 „Gemischtes Doppel - Bewegte Skulptur“, Mindener Museum, Kulturfestival „zerrissen und doch ganz“
 2001 „Pilot im Chaos“, Galerie artefakt Bad Oeynhausen

**Projekte / Projects**

- 1998-04 Landschaftsskulpturprojekt Schulgelände Ratsgymnasium Minden
 2000 „Denk-Mal an die Deserteure des Naziregimes“, Internationaler Versöhnungsbund
 2000-02 Landschaftsskulptur „Freilegung“ mit Schülern und Lehrern der Laborschule Bielefeld
 2002 „Inseln und Gärten“, Stadt Emsdetten, Rathausplatz und Bahnhofplatz
 2003 Landschaftsskulptur „Flusslandschaft“, Sonderschule für Geistigbehinderte Lübbecke
 2003 „Symbioseversuch“, Stadt Minden, Kleiner Domhof/Rathausplatz
 2004 Landschaftsskulptur „Standortbestimmung“, Fa. Quarder Werkzeugbau, Espelkamp



Anton Markus Pasing

- 1962 Geboren in Greven a. d. Ems
- 1980 Bauzeichner
- 1989 Diplom der Architektur, Münster
- 1991 Ernennung zum Meisterschüler an der Kunstakademie Düsseldorf
- 1993-01 Lehraufträge an der Universität Innsbruck, Österreich und der University of Applied Sciences, Münster
- 1994 Studiogründung Münster
- 1994-01 Künstlerischer Assistent an der RWTH Aachen
- 1996 Erotisches Museum Berlin; Sonderpreis & Ausstellung, Galerie Aedes East
- 1996 Stipendiat der Plus-Min Stichting / Rotterdam-Renesse, Niederlande.
Stiftung für Bildende Kunst und Architektur
- 1997 Villa Massimo Stipendium, Deutsche Akademie Rom
Romaufenthalt 1999
- 1999 Förderpreis für junge Künstler und Künstlerinnen des Landes Nordrhein-Westfalen, Sparte Design, Architektur, Städtebau
- 1990-00 Ausstellungen und Beteiligung an Gruppenausstellungen, u.a.: Architektur Biennale Venedig, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., NAI-Netherlands Architecture Institute, Galerie Aedes Berlin, Galerie A.A.M, Rom, Mehrwert Kunstverein Aachen, Cubus Kunsthalle Duisburg, Biennale Rotterdam_Mob.Lab, Neue Sammlung München
- 2000/1 Leiter der Architekturabteilung eines amerikanischen Unternehmens in Hamburg zur Erstellung einer interaktiven 3-D online Welt im World Wide Web
- 2001 Symposium DigitalReal des Deutschen Architektur Museums, Frankfurt
- 2001 Haus der Gegenwart, Ausstellung i.d. Neuen Sammlung München
- Seit '02 Freier Illustrator für die Wochenzeitung „Die Zeit“, Hamburg
- 2002 Gastprofessur für „Experimentelles Gestalten mit neuen Medien“ an der TU-Darmstadt, Fakultät Architektur
- 2002 UIA Kongresses Berlin, Symposium: Architecture & Soul.Organisationmatter
- 2002 Gastprofessur an der Muthesius Hochschule für Kunst und Gestaltung, Kiel, Lehrgebiet: „Simulation“
- 2002 Professor für „Entwerfen und Typologie der Bauformen sowie deren Darstellungen“ an der Peter Behrens School of Design, University of Applied Sciences, Düsseldorf
- 2005 1. Preis Kunstausschreibung KVNO Düsseldorf.
Rauminstallation
- 1991-05 Diverse Publikationen, u.a. : „16:9_remote-controlled II“ und „Unschärferelationen“
- 2005 Lasst uns 3 Hütten bauen, Ausstellungsbeitrag „Transversum“, ein Projekt der Elisabeth Montag Stiftung, Bonn

lebt in Münster und Düsseldorf

www.pasing.kulturserver-nrw.de
www.speicher2.com

- 1965 geb. in Ravensburg
- 1990 Akademie der Bildenden Künste Nürnberg
- 1993 Kunsthochschule Berlin-Weißensee (KHB),
Meisterschüler bei Berndt Wilde
- 1997 NaföG-Stipendium des Berliner Senats
- 1998 Arbeitsaufenthalt New York
- 1999 Stipendium Künstlerdorf Schöppingen
Förderpreis für Bildende Kunst des Landes Brandenburg
- 2000 DAAD Jahresstipendium für Italien/Rom
- 2000 Will Grohmann-Preis der Akademie der Künste Berlin-
Brandenburg
- 2001 Lehrauftrag an der Kunsthochschule Berlin
- 2003 Arbeitsstipendium des Berliner Senats
- 2003/04 Gastdozent für Künstlerische Grundlagen an der
Kunsthochschule Berlin
- 2005 HAP Grieshaber-Stipendium Reutlingen

Einzelausstellungen (Auswahl) / Personal exhibitions (selection)

- 1996 Berlin, Galerie Artificium
- 1997 Berlin, Skulpturenprojekt im öffentlichen Raum, Berlin-Mitte
- 1999 Künstlerdorf Schöppingen, Galerie F6
- 2000 Münster, Förderverein Aktuelle Kunst
- 2001 Porto Alegre, Künstlerhaus Torreo
- 2002 Berlin, Galerie Inga Kondeyne
- 2004 Rastatt, Kunstverein Rastatt, Marstall

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 1995 Lichtenstein i. S., Sächsische Landesgartenschau
Lichtenstein, 1. Preis
- 1996 Ludwigshafen/Rhein, Wilhelm-Hack-Museum, Junge Kunst.
Saar-Ferngas-Förderung
- 1997 Leipzig, Künstler der Gegenwart zum 27. Ev. Kirchentag,
Wundmale
- 1998 Berlin und München Räumereien, Vol. I und Vol. II
- 1999 Cottbus, Brandenburgische Kunstsammlungen,
Förderpreisträger und Stipendiaten
- 2001 Wangen, Städt. Galerie Badstube, Korpus
- 2002 Berlin, Georg Kolbe-Museum und Stiftung für Bildhauerei,
Capricci zum Schloßplatz
- 2003 Lahr/Schwarzwald, Stadtpark, Genius loci - Kunst und
Garten
- 2004 Weingarten, Kloster, Zeitzonen - 3. Triennale zeit-
genössischer Kunst Oberschwaben
- 2005 Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Europäische Kunst in
der Südwestkurve
Kreis Borken, Skulptur-Biennale Münsterland

www.rolf-wicker.de



IMPRESSUM

Kuratorin:

Ingrid Raschke-Stuwe, Vorstand der Elisabeth Montag Stiftung

Mitarbeit:

Eva Wanzeck, Projektassistentin, Elisabeth Montag Stiftung, Bonn

Verena Voigt, Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit, Rosendahl

Fotografie:

Carsten Gliese, Köln (Seite 6 u.; 8-10 o.; 11 o.; 12; 15; 16; 20; 22-26; 29; 30-37; 39; 40; 42-47; 50-69; 72; 74 o. und u.; 75; 76; 78; 79; 81; 82; 90; 92-104; 107; 108; 112; 113; 115; 116)

Weitere: Gunnar Heilmann (Seite 71; 73 M.; 77), Michael Lorenzen (Seite 11; 70; 73 o.; 73 u.; 74 M.; 117), Jürgen Oelgemöller (Seite 4; 5; 7; 10 u.; 13; 14; 17; 18; 19; 21; 27; 28; 38; 41; 48; 49; 83; 91; 105; 111; 114; 118; 119), Stadt Bonn (Seite 6)

Texte:

Dr. Theo Eckmann, wissenschaftlicher Vorstand der Carl Richard Montag Stiftung

Dr. Christoph Kivelitz, Kunsthistoriker, Geschäftsführer Kunstverein Dortmund

Dr. Gerhard Kolberg, Oberkustos Museum Ludwig Köln

Professor Dr. Florian Matzner, Kunsthistoriker und Kurator, Akademie der Bildenden Künste, München

Tobias Pfeiffer, Kunsthistoriker, Hamburg

Dr. Renate Puvogel, Kunsthistorikerin und freie Publizistin, Aachen

Heinz Thiel, Kunsthistoriker und freier Publizist, Hannover

Übersetzungen:

Donald Goodwin, Bochum (Seite 5; 10ff; 40ff; 50ff; 60ff; 70ff; 90ff; 100ff)

Stuart Vizard, Berlin (Seite 4; 6ff; 14ff; 20ff; 30ff; 80ff; 104ff; 108ff)

Lektorat:

Willi Kleigrewe, Ennigerloh

Konzeption des Kataloges:

Ingrid Raschke-Stuwe

Gestaltung:

[designbüro], Münster

Druck:

Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co. KG, Bramsche

Copyright:

Elisabeth Montag Stiftung, Autoren, Künstler, Fotografen

Herausgeber:

Elisabeth Montag Stiftung

Verwaltung und Vorstand:

Raiffeisenstr. 2

53113 Bonn

Tel. 0228- 267160

www.e-montag-stiftung.de

DANKSAGUNG / THANKS

Die Elisabeth Montag Stiftung bedankt sich, auch im Namen der Künstler, bei folgenden Firmen und Privatpersonen, die bei der Realisierung der Installationen mitgewirkt haben:

The Elisabeth Montag Foundation would like to thank, also on behalf of the artists, the following companies and private individuals who have collaborated in the realisation of the installations:

Raum auf Zeit – Zeit im Raum (Stefan Korschildgen):

Entwurf: Kalhöfer-Korschildgen

Mitarbeit bei der Ausführung:

Marcel Franken, Felix Franke, Lei Lei, Miriam Lück

Trimborn Metallbau GmbH (Metallbau), Bad Honnef

Novoform GmbH (Tore), Niederlassung Dortmund

Eiting-Räume (Polsterung), Köln

Gerüstbau Müller GmbH (Folien), Niederkassel

Tegum AG (Gewebe), CH-8501 Frauenfeld 1

Vreden, Henneker & Partner (Statik), Bonn

Operation Morin (Rolf Wicker):

Bau- und Möbeltischlerei Peter Nonn (Personal),

Brohl-Lützing

Gewächshaus für Gedanken (Claus Bury):

Vreden & Partner (Statik), Bonn

J. Happerschoß Holzbau GmbH, Köln

Distrikt (Thomas Klegin):

Denny Mohr

137 (Franka Hörnschemeyer):

Gerd Strotmann

Bodeninterventionen (Gunnar Heilmann/ Ulrich Kügler):

August-Macke-Schule in Bonn:

Fabian Laabs, Dennis Stricker, Olesia Kiriltschenko,

Anil Kirat, Eduard Neufeld, Artur Rieb

Schule am Thymianweg in Köln:

Nadine Weynen, Regina Rotkopf, Sarah Lissner,

Hüseyin Kayaalti, Manuel Krux, Alessandro Luongo

Carl Ley Landschaftsbau GmbH (Material), Düren

Für das gesamte Ausstellungsprojekt:

Bertram Elektro-Anlagen (Strom), Bonn

MVS Zeppelin GmbH & CO.KG (Werkzeug), Köln

T-Mobile Deutschland GmbH, Bonn

Funk Fine Arts – Arts Insurance Management

(Versicherung der Kunstprojekte), Hamburg

Germania GmbH (Reinigung), Bonn

Hemmer & Felder GmbH, Versicherungsmakler, Köln

Deutscher Werkbund NRW

