

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 77 (1990)
Heft: 12: Dolf Schnebli

Artikel: Sperrige Orte, verquere Objekte : Rückblick auf die Ausstellung "Die Endlichkeit der Freiheit" in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-58425>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sperrige Orte, verquere Objekte

Rückblick auf die Ausstellung «Die Endlichkeit der Freiheit» in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren

Mit der deutsch-deutschen Annäherung und dem Versuch der Normalisierung wuchsen die Distanzen, die im Rausch der Wiederbegegnung verschüttet waren. Die Entfremdung, bedingt durch gegensätzliche Gesellschaftssysteme und verschiedene Vergangenheiten, trat offen zutage. Das Niemandsland zwischen den Grenzen erschien plötzlich als Exotenland, das der Berliner mit Fahrrad, Reitpferd oder Auto erkundete. Ein friedliches und doch trügerisches Bild einer Freizeitlandschaft, das die Spuren der Vergangenheit bewahrt hatte und die Insignien der Macht in der Phase des Zerfalls offenlegte.

Geköpfte Türme, zerschnittene Kabel und tiefe Gräben, ein verwüstetes Panorama, zusammengepresst in einem schmalen Streifen, zeitlos, hoffnungslos, zukunftslos.

Mit dem Zerfall der politischen Macht der DDR wuchs das räumliche Vakuum über den eigentlichen Grenzbereich hinaus. Den Graffiti entwand ihr subversiver Charakter, Wächter warteten auf verlorenen Posten, und hinter den Verordnungen stand nicht mehr die Autorität eines Machtapparates.

Die befreiende Unordnung wurde dankbar aufgenommen, bot sie doch Gelegenheit, mit dem neuen Gefühl von Freiheit zu experimentieren und ehemalige Verbotszonen zurückzuerobern. Der Abbau von Macht-

strukturen vollzog sich nicht nur symbolisch, er glich eher einem Akt spontaner Selbstbefreiung. Jugendliche erkletterten verlassene Wachtürme, Sperrgitter wurden abmontiert und als neue Umzäunung für Kleingärten eingesetzt, die Betonpisten der Staatskontrolleure als Rennstrecken entdeckt. Das territoriale Verhalten des Menschen, gewöhnlich von Normen geregelt und angepasst, schien vorübergehend in den Bereich von Rechtsunsicherheit abzugleiten. Der Wachturm als weithin sichtbares Herrschaftssymbol und Kontrollinstrument war zwar seiner Funktion enthoben, doch die verhaltenen Ängste und die jahrelange Gewöhnung an die Mauer schlugen sich im depressiven Verhalten von Erwachsenen und in aggressiven Ausbrüchen von Jugendlichen nieder.

Der demontierte Wachturm wurde vorübergehend zum Bunker, ein Stück deutsche Geschichte noch einmal nachgespielt: Das Trauma der Vergangenheit bleibt den Deutschen auch nach der Vereinigung noch einige Zeit erhalten.

Heiner Müllers hintersinniger Satz von der «Endlichkeit der Freiheit» hat als fruchtbarer Denkanstoß wohl mehr auf die Kunstkritiker denn auf die Arbeit der Künstler gewirkt. Berlins Künstler und Kunsthüter, ohnehin in den letzten zehn Jahren stark auf die eigene Örtlichkeit bezogen, zeigten sich vom Lokalkolorit der Stadt gefangen und präsentierten sich als glänzende Ideenverwerter. Die tatsächliche oder vorgetäuschte Aura eines Ortes wurde oftmals in die Ar-

beit des Künstlers hineininterpretiert und die Faszination einer Idee mit dem Ergebnis künstlerischer Arbeit gleichgesetzt. Auch bei dem Projekt des DAAD gibt es zwischen Katalogtext und Kunstobjekt erhebliche Deckungslücken, was zweifellos für den Idealismus der Autoren spricht, doch gleichzeitig einige Zweifel an der ästhetischen Reizschwelle der Betroffenen nährt. So witzelte Bernhard Müller im Berliner Tagesspiegel über die unendlichen Möglichkeiten künstlerischer Äußerungen und über die Endlichkeit der Einfälle – eine durchaus zutreffende Bemerkung, die dem sophistischen Grundgedanken Heiner Müllers von der Endlichkeit der Freiheit entspricht.

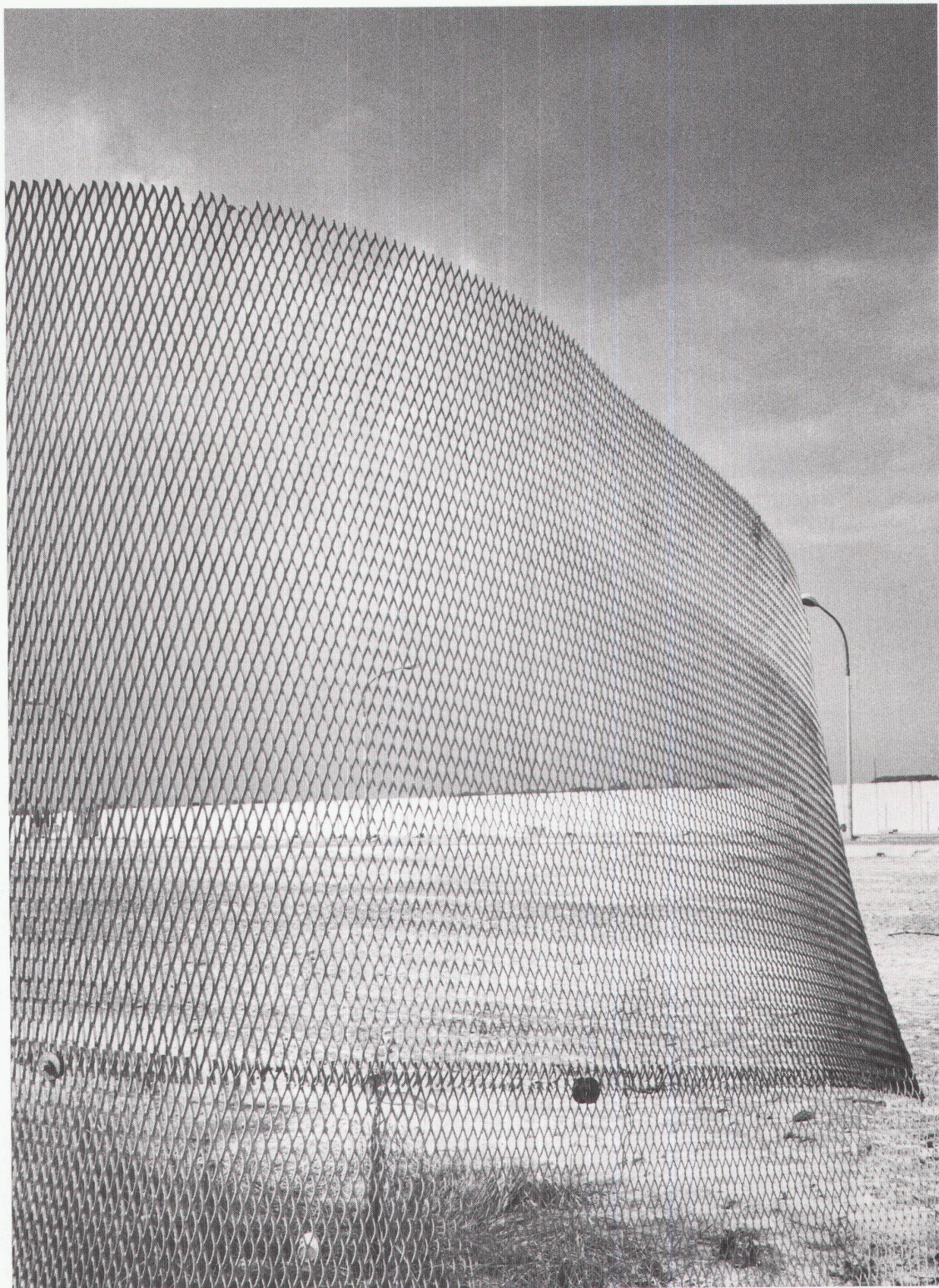
Wer enthüllen will, setzt Verborgenes voraus. Eine überzeugende Inszenierung mit installierten Objekten verlangt jedoch eine subtile Vorgehensweise. Das durch den Künstler Offengelegte muss auf andere, noch verborgene Zusammenhänge verweisen, das Gewusste neu überdacht und neu bewertet werden. Doch die so schön konstruierte Imaginationsbrücke der Katalogautoren verblasst bisweilen vor der Banalität der Objekte, und die hochgestimmte Sprache wirkt angesichts des Dargestellten matt.

Ortsbestimmungen durch die Kunst, in den letzten Jahren in Berlin reichlich praktiziert, sie wurden bei diesem Projekt ein wenig voreilig vermarktet, die Möglichkeiten der Idee bei weitem nicht ausgeschöpft. Vielleicht haben einige der eilig nach Berlin eingeflogenen Künstler die Macht

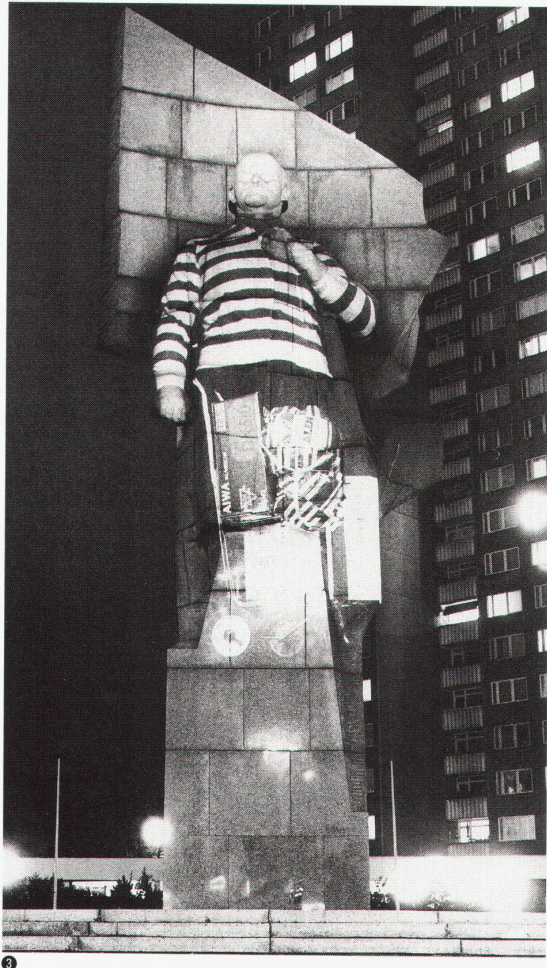
1 2
Niemandsland Berliner Mauer



1



2



des Faktischen unterschätzt und zu sehr ihren ersten Einfällen vertraut. Doch wer sich die Zeit nimmt, die Grenzen der Berliner Innenstadt auszuloten, der wird die Klippen eines solchen Unternehmens gewiss nicht übersehen.

Es ist schon ein wenig mühsam und bisweilen geradezu spekulativ, eine Synthese zwischen der Denkakrobatik eines Heiner Müller und der lapidaren Formel eines Mario Merz im innerstädtischen Gewirr Berlins zu finden: Das winzige, in leuchtender Kursivschrift auf dem Lehrter Stadtbahnhof und auf dem S-Bahnhof Marx-Engels-Platz hingekritzelte Kürzel «Was nun?» des Mailänder Nomadenkünstlers ist von verblüffender Einfachheit, ein geradezu exemplarisches Beispiel an Gedächtnisverlust von Berliner Geschichte, eine Geschichte rollender Züge, die zwischen Ost- und West-Berlin verkehrten, ein Erinnerung an den Stillstand der Zeit, geprägt von Ängsten und bösen Erfahrungen, von labyrinthischen Räumen und bürokratischen Reglementen, belastet mit traumatischen Erlebnissen, die zwischen den einzelnen Stationen liegen und heute noch den Reisenden auf seiner Fahrt durch Berlin begleiten. «Was nun?» – doch die Bilder der Vergangenheit sind stärker, sie überdecken das Stenogramm des Zugereisten. Auch die nur wenige hundert Meter entfernt in einem dunklen Raum operierende Rebecca Horn vertraut mehr der eigenen Intuition denn der Aura des Ortes. Ein verdeckter Zugang führt den Besucher in einen abgedunkelten

Raum, der erfüllt ist von zwei asynchron schlagenden Metronomen und von gespenstisch aufflackernden Blitzen. Eine Kammer als Tribunal für fiktive Verhöre, eine zeit- und ortlose Metapher, die auf die innere und äussere Folter unserer Zeit aufmerksam macht. Mindestens ebenso weit entfernt von der Geschichte des Ortes bewegt sich der sowjetische Künstler Ilya Kabakov, der auf die verschwundene Mauer am Potsdamer Platz mit einem langen schmalen Holzkorridor antwortet und den Passanten mit Fundstücken der Mauer konfrontiert. Doch die Abfallprodukte an der ehemaligen Mauer – Nägel, Blechbüchsen, Stoffetzen, Filmreste –, sie wirken wie sorgfältig aufgelistete Souvenirstücke, die, ordentlich mit kleinen Texttafeln versehen, in deutscher, englischer und russischer Sprache über die Obsessionen eines Künstlers Auskunft geben. Die «Zwei Erinnerungen an die Angst», wie sie Ilya Kabakov beschwört, sie werden in dem schmalen Korridor auf das Ambiente von literarischen Fussnoten reduziert. Überzeugender und nachhaltiger in seiner Wirkung ist das Projekt des polnischen Künstlers Christian Boltanski, der den Ankommenden mit den Namen vormaliger Hausbewohner konfrontiert. Der Ort in unmittelbarer Nähe des ehemaligen Jüdischen Friedhofs in Ost-Berlin dokumentiert ein Stück Berliner Nachkriegsgeschichte. Ein verwilderter Garten, links und rechts verputzte Brandwände, auf denen Namen und Beruf der früheren Hausbewohner zu lesen sind, und in der Mitte die Lücke: das ver-





9

3
Krzysztof Wodiczko, Projektion
auf das Lenin-Monument, Leninplatz

4
Raffael Rheinsberg, *Joint venture*,
Installation aus 50 Kabeltrommeln

5
Jannis Kounellis, Produktionsstillstand,
veranschaulicht durch das sinnlose Hin-
und Herfahren eines Transportwagens

schwundene Haus, das zum fiktiven Objekt unserer Vorstellung wird. Die Gegenwart der Vergangenheit wird durch Reduktion präsent. Auch Hans Haacke, einem der profiliertesten politisch agierenden Künstler, gelingt es, mit einem minimalen Aufwand das Verhältnis von Kunst und wirtschaftspolitischer Macht an einem umdekorierten Wachturm sichtbar zu machen. Das neue wirtschaftliche Machtsymbol – ein leuchtender Mercedesstern – wird durch zwei unscheinbare, vertraut klingende Sätze an der Trennwand «Bereit sein ist alles» und «Kunst bleibt Kunst» konterkariert. Der Mantel der politischen Unterdrückung ist zwar abgelegt, doch die neue Machtstruktur im alten Symbol präsent. Scheitert Jannis Kounellis an der allzu durchsichtigen Vorlage, den Produktionsstillstand und den Verfall eines Elektrizitätswerkes durch das sinnlose Hin- und Herfahren eines Transportwagens zu illustrieren, so wird mit einer einfachen Diaprojektion auf das Lenin-Monument am Lenin-Platz der Umschlag vom Revolutionshelden zum Hifi-Konsumenten evident. Gestern vielleicht noch ein provokanter Eingriff, wird mit der Arbeit des Polen Krzysztof Wodiczko eine wohlwollende Distanz zum festgefügtten Denkmalsbild in Ost-Berlin geschaffen. Eine ironische Brechung, die befreiend wirkte. Dem ortskundigen und erfindungsreichen Raffael Rheinsberg blieb es vorbehalten, den stärksten dramatischen Akzent der Ausstellung zu setzen. Seine *Joint-venture*-Inszenierung aus 50 riesigen Kabeltrommeln, die sich in einer Barriere zu einem archaischen Bild von martialischer Geschlossenheit verdichten, sind doppeldeutig und der politischen Umbruchsituation durchaus adäquat: Konfrontation und Kommunikation, mythologisches Urbild und standardisiertes industrielles Zeichen vereinigen sich und lassen jede Option für Interpretationen offen. Das Schillernde und Ungewisse Berlins ist in einem kraftvollen Bild zusammengefasst, die Grenzen des Raumes sind durch die Barriere gesprengt.

Gerhard Ullmann



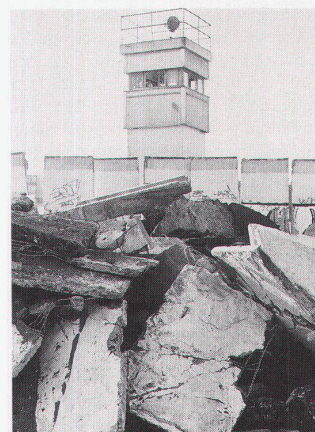
6

6 Ilya Kabakov, Korridor mit Fundstücken der Mauer, Potsdamer Platz



7

7
Hans Haacke, Verhältnis von Kunst und
Macht mit semantisch neu besetztem
Wachturm konterkariert



8



9

8 9
Demontierte Wachtürme

Fotos: Gerhard Ullmann, Berlin