

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: Cumulus aus Europa : die Endlichkeit der Freiheit = the finiteness of freedom

Autor: Dickel, Hans / Britt, David

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681396>

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: 14.03.2025

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

CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH - ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG. In diesem Heft berichtet der Kunsthistoriker HANS DICKEL, der an der Hochschule der Künste in Berlin unterrichtet, über die Ausstellung «Die Endlichkeit der Freiheit», während aus New York die Künstlervereinigung «GROUP MATERIAL» im Rahmen einer Kunstmedienaktion in eigener Regie eine Doppelseite gestaltet haben.

DIE ENDLICHKEIT DER FREIHEIT

Eine Ausstellung in Berlin, 1990

Die erste Idee für eine Skulpturen-Ausstellung in beiden Teilen Berlins stammt noch aus der Zeit vor der weltpolitischen Wende: Rebecca Horn, Jannis Kounellis und Heiner Müller hatten schon vor der Öffnung des Ostens Künstlerfreunde eingeladen, sich durch Installationen in der Stadt zum Problem der Teilung zu äussern. Nun sicherte die neue Situation der Initiative die Zustimmung der Behörden: Ein 1,5-Mio.-DM-Etat zur Realisierung von 17 Arbeiten sowie ein Team von Organisatoren standen bereit, um die Ausstellung noch vor der Vereinigung der beiden deutschen Staaten zu zeigen. Man verlängerte zwar die Künstlerliste, doch weitere Beiträge, besonders jüngerer Künstler, wären vielleicht noch möglich gewesen.

Seit dem Berliner *Skulpturenboulevard* 1987 wurde die vieldiskutierte

HANS DICKEL

Kunst im öffentlichen Raum oft als «Invasion aus dem Atelier» gescholten.¹⁾ Für den jetzigen Anlass war den Künstlern ein politisches Thema vorgegeben: Pendants sollten es sein, Installationen in Ost und West, zweiteilige Werke für die noch erkennbar in zwei Hälften geteilte Stadt.

Trotz der vielen Vorbehalte sind im öffentlichen Raum seit Jahren einige substantielle Arbeiten entstanden; die Künstler meiden wieder das Neutrum der Museumsräume und suchen die Herausforderung durch fremde Orte. Berlin als besonders bildhafte Stadt der deutschen Geschichte bietet gerade jetzt beeindruckende Kulissen für die öffentliche Aufführung bewährter künstlerischer Positionen. Doch

mit diesem verlockenden Angebot sind die Künstler – was für sie spricht – vorsichtig umgegangen.

CHRISTIAN BOLTANSKI und ILYA KABAKOV stiessen in Berlin auf eine für sie neue Aufgabe, denn ihr Metier ist eigentlich das Interieur, der Alltag, die Erinnerung. Die preussischen Prachtstrassen im Zentrum der ehemaligen Reichshauptstadt wirkten auf Boltanski eher abschreckend, denn es sind auch die Orte der Täter des «Dritten Reiches». Er suchte sich eine stille Seitenstrasse und fand einen Wohnblock mit einer Baulücke im Hinterhof. THE MISSING HOUSE, so der Titel seiner Installation in einem ehemals jüdischen Viertel, erinnert nicht nur an das im Krieg zerstörte Gebäude: Boltanski liess an den Brandmauern zur Seite des fehlenden Hauses Schilder mit den Namen der Bewohner

anbringen. Ohne den ästhetischen Aufwand offizieller Denkmäler erinnert sein MONUMENT exemplarisch an alle getöteten Zivilisten dieser Stadt. Zugeordnet ist seiner Installation eine Dokumentensammlung (THE MUSEUM), die von zwei Berliner Studenten zusammengestellt wurde: Fotos und Archivalien zum Leben der Menschen, von denen nach dem Fall des Gebäudes nur die Namen im Adressbuch blieben. Bei den Recherchen wurde deutlich, wie die deutsche Geschichte auf diese Strasse eingewirkt hat: Das Altenheim vis-à-vis des Hauses war eine Sammelstelle zur Deportation von 50 000 Juden. Boltanski Zeichensetzung bleibt in ihrer politischen Aussage präzise auf den Ort bezogen und gewinnt doch durch die Form der Namensschilder eine weitere Bedeutung. Der Künstler hat die Erinnerung an die Bewohner noch einmal

zu wecken versucht, die «Klagemauern» weisen hin auf die Gefallenen und den Fall des Hauses zugleich. Für die semiotische Fragestellung seiner Kunst hat er hier eine neue Dimension hinzugewonnen; deutlich wird das Verhältnis der Zeichen zum Bezeichneten: Wenn reales Leben verschwindet, werden Zeichen zum Gedenken gesetzt.

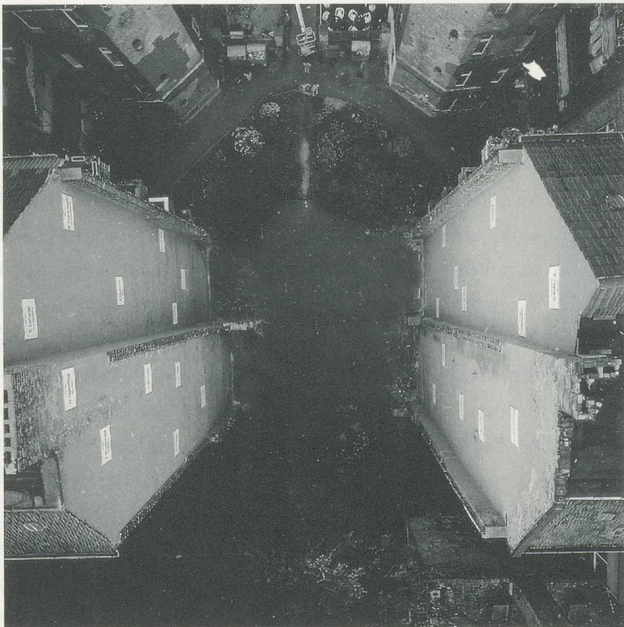
Ilya Kabakov suchte sich eine Stelle im ehemaligen Todesstreifen am Potsdamer Platz, dem inzwischen versandeten, 1945 zerstörten Zentrum der Stadt. Parallel zur früheren Mauer liess er zwei Korridore aus Holz errichten. ZWEI ERINNERUNGEN AN DIE ANGST ist ihr Titel. Die Passanten bekommen darin diverse Abfälle zu sehen, in Kopfhöhe hängen leere Limonadenbüchsen, Zigarettenschachteln, Schokoladenpapier – die Reste einer westlichen Konsumgesell-

schaft. Kabakov hat kleine Texttafeln an sie geheftet, die beispielhaft die Mutmassungen der Menschen über die jeweils andere Seite (Ost/West) zitieren. Die kleinen Schilder ähneln den mit Sorgen, Meinungen und Gesuchen vollgeschriebenen Wunschzetteln, die in vielen sowjetischen Städten an den Wänden kleben. Im Gegensatz zu den konkreten Dingen, die in den Gängen an Metalldrähten baumeln, erscheinen diese allgemeinen Äusserungen wie weltfremde Kopfgeburten. Listig legt Kabakov den Umkehrschluss nahe, der eigentliche Abfall sind die alten Ideologien in unseren Köpfen, die mentalen «Mauern», die noch zwischen Ost und West bestehen. Wer den Müll und die Texte direkt vor Augen wahrgenommen hat, wird die Korridore vielleicht geläutert verlassen. Sie bündeln die vielen Kleinigkeiten zu einer Intensivstation der Geschichte,

CHRISTIAN BOLTANSKI, THE MISSING HOUSE, BERLIN, GROSSE HAMBURGER STRASSE 15 / 16, BERLIN, 1990.

CHRISTIAN BOLTANSKI, THE MUSEUM, BERLIN, 1990,

(PHOTOS: WERNER ZELLIEN)





ILYA KABAKOV, ZWEIERINNERUNGEN AN DIE ANGST /
TWO MEMORIES OF FEAR, POTSDAMER PLATZ, 1990.

die auch in ästhetischer Hinsicht eine Begegnung herstellt zwischen dem seelenlosen Materialismus der westlichen Wegwerfgesellschaft und der puren Not des materiell noch unterversorgten Ostens.

Die Installationen von Boltanski und Kabakov wollen nicht nur Gedenkstätten sein, sondern vor allem als Denkstätten wirken, die Geschichte nicht abschliessen, sondern vor Ort erst für die Zukunft offenlegen.

Nach den Spuren der Vergangenheit und der Entwicklung der beiden Systeme fragen auch VIA LEWANDOWSKY und KRZYSZTOF WODICZKO. Der städtische Raum ist für sie ein Handlungsfeld, sie operieren dort mit den schon vorhandenen Bildern. Durch ihre materiell auf ein Minimum beschränkten Installationen versuchen sie das Stadtbild zu stören, mit subversiven Gesten (Lichtbild-Projektio-

nen und Montagen) irritieren sie die offizielle Sicht. Sie haben sich Monumente ausgewählt, die einmal öffentlich Ideologie vermitteln sollten, die Siegessäule des geeinten Kaiserreichs im Westen bzw. das Lenin-Monument im Osten.

Lewandowsky nahm der Siegessäule das Sockelgeschoss, indem er ein unten umlaufendes Schlachtenbild mit hellem Stoff verhängte. Von dem unsichtbar gewordenen Mosaik, das nach einem Entwurf Anton von Werners die «Rückwirkung des Kampfes gegen Frankreich auf die Einigung und die Schaffung des Deutschen Kaiserreiches» darstellen soll, nahm er eine Frottage ab, um sie in Ost-Berlin zu zeigen. Das Abziehbild des preussischen Militarismus hängt nun vor einem Wandbild des Arbeiter- und Bauernstaates, das die DDR als Paradies der Werktätigen erscheinen lassen

sollte. Indem Lewandowsky das reaktionäre Bild des Krieges mit einem verblichener Meisterwerk der sozialistischen Kunst im öffentlichen Raum²⁾ kombiniert – eine raffinierte Kulissenschieberei –, demontiert er zwei Ideologien zugleich. In West-Berlin stiess der temporäre Bildersturm auf die Siegessäule zunächst auf die Gegenwehr der Denkmalpfleger, doch die graue Frottage, die das idealisierende Historienbild zum Raster seiner Mosaiksteine reduziert, verdeckt nun das verlogene Bild des Friedens im Osten. Lewandowsky kritisiert mit dem Transfer des Bildes sowohl die Sieger-Mentalität der West-Bürger als auch die blinde Vereinigungseuphorie seiner Landsleute aus dem Osten.

Das von Krzysztof Wodiczko in der Nacht mit Lichtbildern neu beleuchtete Lenin-Monument steht auf einer gigantischen Platzanlage im Zentrum der Hauptstadt der DDR. Inmitten von monoton im Einheitsstil errichteten Hochhäusern signalisiert das Denkmal die Botschaft, der Kommunismus sei durch Lenin gross geworden. Statt jedoch wie einst im SED-Staat im Scheinwerferlicht zu leuchten oder, wie seit der Wende im November 1989, nachts im Dunkeln zu bleiben, wird der Revolutionsführer aus rotem Granit nun zum Bildträger einer neuen Erscheinung: Lenin geht einkaufen! Wodiczko hat den Helden nach dem Beispiel der vielen Polen, die täglich Waren aus West-Berlin holen, in einen Plastiktüten schleppenden Konsum-Touristen verwandelt – eine pointierte Korrektur des Denkmals durch nächtliche Licht-Zeichen; gesellschaftliche Widersprüche werden sichtbar, so wie es Bert Brecht gefordert hatte. Auch in West-Berlin interveniert Wodiczko durch die Projektion von Grossdias in

die öffentliche Diskussion.³⁾ Auf der Brandmauer eines am Potsdamer Platz erhalten gebliebenen bürgerlichen Kontorhauses nimmt er Stellung zur Planung des mit 60 000 m² Bürofläche als post-bürgerlich zu bezeichnenden Gebäudes für den Daimler-Benz-Konzern: In der Nacht erscheint dort das Bild eines Adlers.

Auch HANS HAACKE urteilt aus kunstsoziologischer Sicht eher skeptisch über die Verbreitung von Kunstwerken im öffentlichen Raum.⁴⁾ In Berlin greift der Künstler erneut Vorhandenes auf und fügt nur wenige Zeichen hinzu, um gesellschaftliche Verhältnisse in einem prägnanten Bild zu verdeutlichen. Im Grenzstreifen der Mauer hat er einen ehemaligen Wachturm restaurieren und in einen vornehmen Werbeturm verwandeln lassen: der auf dem Aussichtsdach montierte Mercedes-Stern wirkt wie ein Blickfang für künftige Konsumenten. Die an den Wänden zu lesenden Sätze «Bereit sein ist alles» (Shakespeare) bzw. «Kunst bleibt Kunst» (Goethe) sind Zitate aus Mercedes-Reklamen. Haackes drastische Koppelung von Symbolen der alten und neuen Machthaber irritiert alle Ost-Bürger, die noch nicht gegen moderne Werbestrategien abgehärtet sind. Den West-Bürgern dagegen bietet der Mercedes-Turm im Todesstreifen andere Lesarten an: Seit langem dominiert der Mercedes-Stern auf dem Europa-Center die Skyline von West-Berlin, und der Daimler-Benz-Konzern ist das umsatzstärkste Unternehmen der Bundesrepublik, seit er auch im Militärgeschäft operiert.⁵⁾

REBECCA HORN und JANNIS KOUNELLIS, die Initiatoren der Ausstellung, haben für ihre Installationen ein sinnfälliges Motiv gefunden: die

pendelnde Bewegung. Zwischen zwei Hallen einer stillgelegten, seit Jahren verfallenden Umspannstation für Starkstrom lässt Kounellis einen Transportwagen langsam hin- und herfahren. Das durch eine Winde mechanisch bewegte Bild wiederholt sich in regelmäßigem Rhythmus. Die stockende Fahrt und der auf dem Wagen liegende archaisch anmutende Kohlehaufen erinnern an die Frühzeit der Industrialisierung, der Wiederholungszwang in der Bewegung des Wagens lässt dagegen Melancholie aufkommen bei der Frage nach dem Fortschritt. Kounellis' Installation weist hin auf die Vergangenheit des Ortes und vielleicht zugleich auf seine Zukunft. Der alte

Mechanismus scheint nicht zur Ruhe kommen zu können, ein pendelndes Fahren ohne Ziel, und doch ist die artifizielle Szene zugleich ein neues Lebenszeichen. Die bildhafte Bewegung zwischen beiden Hallen ist lesbar als ein bewegtes Bild der Verbindung – als liessen sich auf diese Weise Spannungen abbauen. Hatte Kounellis in früheren Werken vor allem das Feuer als magische Energie dargestellt, so ist der maschinell gesteuerte, nur mühsam vorankommende Wagen nun auch ein Bild der in Berlin bevorstehenden Prozesse. Das Pendant dieser Installation sollte ein Baueisen vor der Fassade einer prachtvollen Villa im saturierten Westen sein, doch Kounellis fand dafür

KRZYSZTOF WODICZKO, LENINPLATZ-PROJEKTION, BERLIN, 1990.

(PHOTOS: WERNER ZELLIEN)



Blutwurst

Es waren einmal eine Blutwurst und eine Leberwurst, und die Blutwurst bat die Leberwurst zu Gast. Und wie die Leberwurst ins Haus der Blutwurst kam, so sah sie unten an der Thüre und auf jeder Treppe, deren viel zu steigen waren, immer eine wunderbare Sache, als einen Besen und Schippe, die sich einander schlugen, einen Affen mit einer grossen Wunde im Kopf usw.

Als sie nun endlich ganz erschrocken über diese Begegniss in die Stube der Blutwurst getreten und derselben über die Bewandnis dieser Dinge Fragen vorlegte, so erklärte diese jede Sache gezwungen und ausweichend. So sagte sie von der Schippe und dem Besen: «ei, es wird meine Magd gewesen seyn, die mit jemand auf der Treppe geschwätzt hat.»

Zuletzt ging die Blutwurst fort, um Anstalten zu machen; da wurde die Leberwurst von (jemand) gewarnt, denn sie würde sonst gleich vielen andern mit dem Leben büssen. Eilig ergriff sie die Flucht, und wie sie unten am Haus sich umsah, so stand die Blutwurst oben im Bodenloch mit einem langen Messer und rief ihr nach: «hätt ich dich, so wollt ich dich!»

BRÜDER GRIMM⁶⁾

bei den Behörden keine Zustimmung. Im fensterlosen Lagerraum eines heruntergekommenen Behördengebäudes inszenierte Rebecca Horn ein mehrteiliges Ensemble, das die Grenzen in der Stadt zum Thema hat.⁶⁾ An der Decke sind paarweise sechs schlangenförmige Kupferrohre montiert, die mit Hochspannungsstrom geladen sind und zwischen sich ein zischendes Blitzlicht erzeugen, elektrische Küsse, die vor Ort als Bild der Vereinigung zu deuten sind. In der Achse darunter schaut der Besucher durch ein Fernglas auf

zwei Gucklöcher in der Wand: aus dem direkt an der Grenze gelegenen Gebäude geht der Blick hinüber von Ost nach West. Er folgt den Augen der ehemaligen Wächter des SED-Staates, die hier durch ein skurriles Fundstück dargestellt werden, durch eine alte eiserne Schneidemaschine. Das Gerät gab der Arbeit den Titel DER RAUM DES VERWUNDETEN AFFEN, denn ein sich rhythmisch daraus hervorhebendes Element ähnelt tatsächlich dem Umriss eines Ausschau haltenden Affen. Am Fussboden schlagen zwei

Metronome verschiedene Zeit-Takte an: im Westen schneller als im Osten. Rebecca Horn hat das Thema ihrer biomorphen Apparate hier in einer auch politisch zu verstehenden Form variiert. Die Installation zeigt die Qualität und das Anliegen der ganzen Ausstellung; als ob die «freie» Kunst ihre Endlichkeit ahnen würde, beginnt sie sich wieder explizit an gesellschaftlichen Zusammenhängen zu orientieren.

Auch aus der Perspektive der Kunstgeschichte ist eine Deutung des von Heiner Müller formulierten Titels *Die Endlichkeit der Freiheit*⁷⁾ möglich. Die gegen Widerstände durchgesetzte und dann als Markenzeichen des westlichen Liberalismus gefeierte Freiheit der Kunst scheint heute insofern erschöpft, als zumindest in den Grenzen des Kunstbetriebs ohnehin alles möglich ist. Die Autonomie als Kategorie der modernen Kunst ist vielleicht nur dadurch noch zu bewahren, dass die Kunst selbst sich vom Dogma der Autonomie befreit und wieder eine Zielbestimmung für ihre Freiheit findet.⁸⁾ Viele Künstler suchen von sich aus die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, nicht zuletzt deshalb, weil sie dort über die Präsentation ihrer Werke selbst verfügen.

1) Walter Grasskamp, *Invasion aus dem Atelier*. In: Ders. (Hrsg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*. München 1989, S. 141–170.

2) Das Wandbild wurde 1952 nach einem Entwurf von Max Lingner in der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen angefertigt.

3) *Projection as intervention*. An interview with Krzysztof Wodiczko. In: *New Art Examiner*, Februar 1989, S. 29–31.

4) Vgl. dazu: Martin Warnke, *Kunst unter Verweigerungspflicht*. In: *Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard*, Berlin 1987, S. 25–31.

5) Haacke setzt hier frühere Arbeiten fort, sowohl die 1984 in Berlin gezeigte Installation *Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig*, eine Auseinandersetzung mit den DDR-Geschäften und dem Kunstverstand des Aachener Schokolade-Fabrikanten Peter Ludwig, als auch die Installation *Kontinuität* (auf der documenta 8), die die Signets von Daimler Benz und Deutsche Bank in eins setzte und die Südafrika-Geschäfte der Unternehmen dokumentierte.

6) Neben die Skizze zu ihrer Arbeit setzte Rebecca Horn im Katalog das oben zitierte Märchen der Brüder Grimm von der *Blutwurst und der Leberwurst*.

7) Eine politische Lesart des Titels liegt näher, nämlich die aus der Perspektive der Dritten Welt: In einem Interview mit dem Spiegel, publiziert in der Ausgabe vom 30. 7. 90 (dort S. 141); äussert Heiner Müller die Befürchtung, dass «vielleicht wirklich Ausbeutung der Preis der Freiheit ist».

8) Michael Lingner hat diesen Paradigmenwechsel unter dem Stichwort «Finalisierung» untersucht: Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformierung ästhetischer Autonomie. In: Volker Plagemann (Hrsg.), *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*. Köln 1989, S. 246–258.

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS - AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES. In this issue, the art historian HANS DICKEL, who teaches at the Academy of Fine Arts in Berlin, reports on the exhibition, "The Finiteness of Freedom," and GROUP MATERIAL from New York have designed their own two-page spread as part of an art media action.

THE FINITENESS OF FREEDOM

An Exhibition in Berlin, 1990

The initial idea of a sculpture exhibition in both parts of Berlin predates the political changes of 1989. Before the opening of the Wall, Rebecca Horn, Jannis Kounellis, and Heiner Müller asked a number of artist friends to contribute installations on the theme of the division of the city. The changed situation brought with it a guarantee of official cooperation; and a budget of DM 1.5 million for seventeen works was made available, together with a team of organizers, to mount the exhibition before the unification of Germany. The list of artists was extended, but there might still have been room for further contributions, especially from younger artists.

Ever since the *Skulpturenboulevard* show in Berlin in 1987, the controversial idea of art in public spaces had come in for a great deal of criticism;

HANS DICKEL

one critic described it on that occasion as an "invasion from the studio."¹) In the present case the artists were confronted from the start with a political theme: it was decided that their works would be pendants, paired installations in East and West, two-part works for a city that was still visibly divided into two halves.

Whatever reservations may be in order, it remains true that over the years a number of substantial works has been created for public spaces by artists who choose to abandon the neutrality of museum spaces and to welcome the challenge of an alien setting. At this moment, Berlin, as the place where German history is most vividly alive, offers some striking openings for

artists to make public statements of their positions. To their credit, they have handled this alluring opportunity with caution.

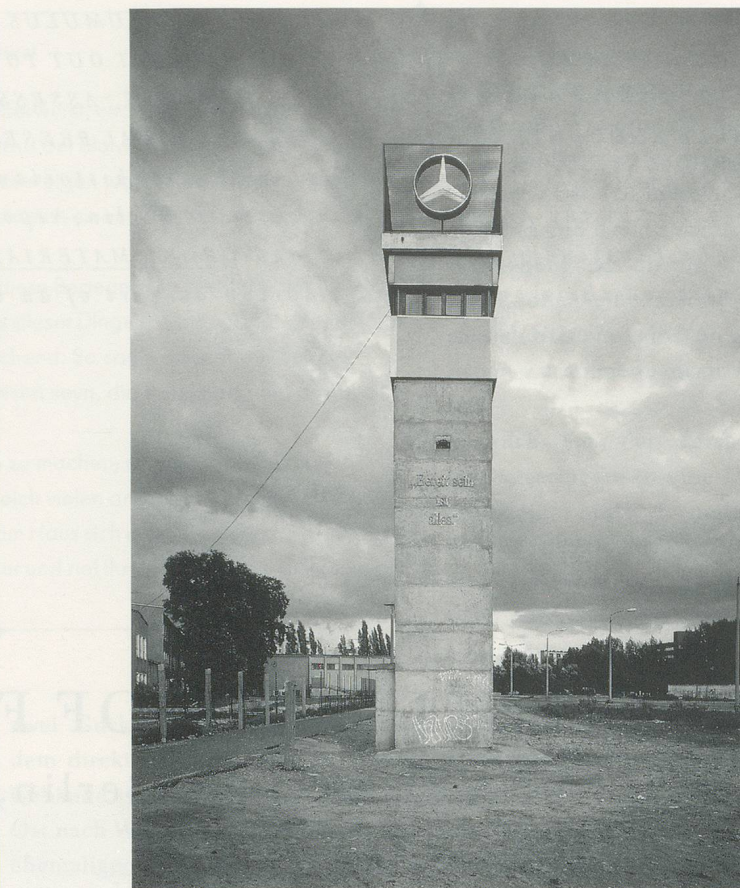
In Berlin, Christian Boltanski and Ilya Kabakov found themselves confronted with a task that was new to them; for they have always specialized in the world of interiors, of ordinary life, and of memory. Boltanski was repelled by the great Prussian ceremonial thoroughfares in the center of the former Reich capital; for these, too, were once the haunts of the malefactors of the "Third Reich." He sought out a quiet East Berlin side street, where he found a residential block with a gap in the wing facing the courtyard. *THE MISSING HOUSE*, the title of his installation in what was once a Jewish neighborhood, is not only a reminder of a building destroyed in the war. On

the fire walls next to the empty site, Boltanski put up signs bearing the occupants' names. With none of the aesthetic pretensions of official memorials, this MONUMENT is an exemplary reminder of all the civilians who were killed in this city.

As the Western pendant to his installation, Boltanski presents a collection of documents (THE MUSEUM), assembled by two Berlin students: photographic and archival material on the lives of people of whom, after the building fell, nothing remained but their names in the street directory. In the course of the research, the impact of German history on this one Berlin street became clear: the retirement home opposite had been a collection point for the deportation of 50,000 Jews.

Boltanski's use of signs is a political statement precisely related to a single place; and yet the formal device of the nameplates takes it into a wider dimension. The artist has sought to reawaken the memory of the occupants: he creates "wailing walls" to recall both those who fell and the fall of the building itself. Here he has broken new ground for the semiotic inquiry inherent in his art. The relationship between signs and what they signify springs into focus: when real life disappears, signs are set up as reminders.

Ilya Kabakov found himself a site in what was once the death strip, on Potsdamer Platz, the former city center, destroyed in 1945 and left as a wasteland ever since. There, parallel to the former course of the Wall, he has set up two wooden corridors under the title of TWO MEMORIES OF FEAR. Those who pass through are faced by an assortment of trash: empty drink cans, cigarette packs, chocolate wrappers,



HANS HAACKE,

*DIE FREIHEIT WIRD JETZT EINFACH GESPONSERT - AUS DER PORTOKASSE /
NOW FREEDOM IS SIMPLY SPONSORED - OUT OF THE PETTY CASH,
BERLIN, 1990.*

the detritus of a Western consumer society. To these objects Kabakov has stapled little texts, quoting typical remarks made by individuals about the "other" side, whether East or West. These are rather like those handwritten notices, expressing worries, opinions, or requests, that appear on the walls in many Soviet cities. In contrast to the tangible objects that dangle from wires in the corridors, these generalized statements seem like unworldly, cerebral constructs. Cunningly, Kabakov insinuates the corollary: the real garbage consists of the old ideologies in

our heads, the mental "Walls" that still stand between East and West.

Anyone who has taken a good look at these pieces of debris, and at the accompanying texts, ought to walk out of the corridors a little wiser than before. With its accumulation of trifles, this is a work that puts history into intensive care. Aesthetically, it stages a confrontation between the soulless, throw-away materialism of the West and the sheer destitution of the materially underprivileged East.

Boltanski's and Kabakov's installations are intended not only for

remembrance but for reflection: far from marking the end of history, they stand on the spot where history was made and open it up to the future.

Via Lewandowsky and Krzysztof Wodiczko are two other artists who investigate the past evolution of the two systems. Urban space, to them, is a field of action in which they operate by making use of the imagery that already

exists there. In their installations, which in material terms are pared to a minimum, they seek to disrupt the cityscape; their subversive gestures (projected images and montages) are made in order to disturb the official view. They have chosen monuments that were once intended to convey established ideologies: in the West, the Victory Column (*Siegessäule*) raised to

commemorate the unification of the German Empire; in the East, the Lenin Monument.

Lewandowsky has deprived the Victory Column of its plinth by draping it with light-colored fabric and thus concealing the mosaic of a battle scene that runs around it. This mosaic was designed by Anton von Werner to depict "The Effects of the War against France on the Union and Creation of the German Empire." Lewandowsky has taken a rubbing of it for exhibition in East Berlin. This transferred image of Prussian militarism now hangs in front of a mural depicting the "Workers' and Peasants' State" of the German Democratic Republic as a paradise for the laboring classes. Lewandowsky's combination of a reactionary image of war with a faded masterpiece of Socialist art in public space²) is a cunning piece of sceneshifting that contrives to deconstruct two ideologies at once. In West Berlin, his temporary iconoclastic gesture against the Victory Column was initially resisted by the custodians of historic monuments; but the gray *frottage* that has reduced the idealized historical subject to the pattern of its tesserae now hangs in the East, masking the bogus image of peace. By thus transferring the image, Lewandowsky simultaneously censures both the triumphalism of the West and the reckless unity-mania of his compatriots in the East.

The Lenin Monument, which Krzysztof Wodiczko illuminates at night with projected transparencies, stands in a gigantic square laid out in the center of the Capital City of the GDR. Surrounded by monotonously uniform high-rise buildings, the monument is there to proclaim the message that Communism was made great by Lenin.

JANNIS KOUNELLIS, OHNE TITEL

(*Ruine Umspannwerk*) /

UNTITLED (*derelict substation*), Berlin 1990.

(PHOTOS: WERNER ZELLIEN)



Floodlit by the Communist State, and left in the dark after the upheavals of November 1989, the revolutionary leader in red granite has now been transformed into a screen on which a new phenomenon is projected: Lenin goes shopping. Inspired by the many Poles who return from West Berlin every day laden with goods, Wodiczko has converted the hero into a cross-border consumerist festooned with shopping-bags. Light signals are thus used nightly to add a witty corrective to a public monument; and, in accordance with Bert Brecht's precept, social contradictions are made visible.

In West Berlin, too, Wodiczko intervenes in the public debate through the large-scale projection of color transparencies.³⁾ On Potsdamer Platz, on the bare fire wall of a surviving bourgeois office building, he makes his comment on the project to erect a building on a post-bourgeois scale of vastness—646,000 square feet of office space—for the Daimler-Benz corporation. There on the wall, every night, the image of an eagle appears.

Hans Haacke, too, takes a skeptical view, in sociological terms, of the dissemination of works of art in public space.⁴⁾ In Berlin, as on previous occasions, he takes a pre-existing scene and adds a few signs to it, creating a succinct image that clarifies a truth about society. Along the Wall, he has had a former watch-tower restored and converted into a high-class billboard tower. The Mercedes star logo on the roof looks like a device to catch the future consumer's eye. The messages on the sides of the tower, such as "Readiness is all" (Shakespeare), or "Art remains art" (Goethe), are all quotations from Mercedes advertising copy. Haacke's blatant coupling of the symbols of the old and new regimes is unsettling to the citizens of the East not yet inured to modern advertising strategies. The Westerners extract different meanings from this Mercedes tower on the death strip: the Mercedes star on the Europa-Center has long dominated the West Berlin skyline, and Daimler-Benz has been the Federal Republic's leading corporation in turnover terms

ever since it embarked on military as well as civil production.⁵⁾

Rebecca Horn and Jannis Kounellis, the initiators of the exhibition, have chosen an allegorical motif for their installations: that of motion to and fro. Kounellis has a truck rolling slowly back and forth between two halls of a long-disused electrical transformer station. With mechanical motive power supplied by a winch, the tableau regularly repeats itself. The jerky motion, and the rather archaic-looking heap of coal that lies on it, recall the early days of the Industrial Revolution; the compulsive repetition evokes a melancholy reflection on the nature of progress. The installation points to the past of the site, and perhaps to its future as well. Trundling aimlessly back and forth, the old mechanism seems unable to find rest; and yet this artificial scene is also a portent of new life. The motion from one hall to the other can be read as a kinetic image of connection—as if this were the way to alleviate tensions. In his earlier works, Kounellis used fire as a magical energy: here the labored, mechanically controlled motion of the truck is an image of the processes that are taking place in Berlin. This installation was to have had a pendant in the form of an iron cramp on the façade of a lavish villa in the sated West; but for this Kounellis was unable to secure official permission.

In the windowless storeroom of a dilapidated official building, Rebecca Horn has staged an ensemble in several parts on the theme of Berlin's frontiers.⁶⁾ On the ceiling, six snake-like copper pipes are fixed in pairs. Charged with high-tension current, they flash and hiss as the current arcs between them: electrical kisses, to be interpreted in this context as an alle-

Blood Sausage

Once upon a time there were a Blood Sausage and a Liver Sausage, and Blood Sausage invited Liver Sausage to call upon her. And when Liver Sausage came to Blood Sausage's house she saw, at the front door and at every flight of stairs, of which there were many to be climbed, some strange sight or other: a broom coming to blows with a dustpan, a monkey with a wound in his head, and so forth.

By the time she came to the parlor where Blood Sausage lived, she was very much alarmed by all these encounters, and asked what such things might mean; but her enquiries met with none but forced and evasive answers. When she asked about the broom and dustpan, Blood Sausage said: "Oh, that will be my maid, no doubt, chattering with somebody on the stair."

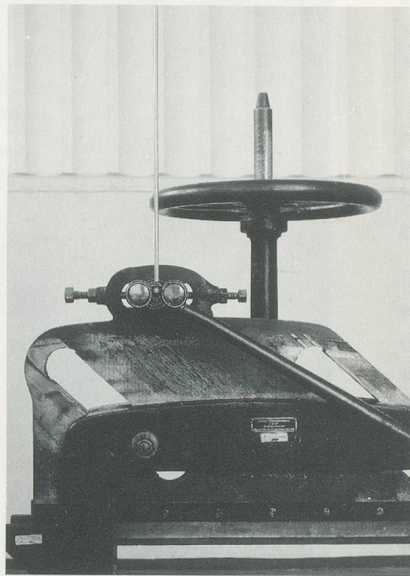
At length, Blood Sausage went to make herself ready; and then Liver Sausage was warned, or else she would surely have lost her life, as so many had done before her. She took to her heels at once, and when she stood outside the house once more she turned and saw Blood Sausage standing at the attic window with a long knife and calling out to her: "If I had thee, what would I do to thee!"

BROTHERS GRIMM⁶⁾

gory of unification. Directly beneath these, and in the same axis, the visitor looks through binoculars into two peepholes in the wall. This building stands directly on the border and commands a view of the West. The visitor follows the gaze of the former guardians of the Communist State, who are represented here by a comical objet trouvé in the shape of an old iron cutting machine. This piece of equipment has given the piece its title, THE ROOM OF THE WOUNDED MONKEY; from it emerges rhythmically a component that looks like the silhouette of a peering monkey. On the floor, two metronomes are set to different beats: faster on the West than on the East side.

Here, Rebecca Horn has given an additional political twist to her theme of biomorphic machines. Her installation exemplifies the quality of the whole exhibition, and the intention behind it: the impression conveyed is that autonomous or "free" art is becom-

REBECCA HORN,
DER RAUM DES VERWUNDETEN AFFEN /
THE ROOM OF THE WOUNDED
MONKEY, BERLIN, 1990.
(PHOTO: WERNER ZELLIEN)



ing aware of its own finiteness and beginning once more to take stock of its social context.

The title of the exhibition, *Die Endlichkeit der Freiheit* (The Finiteness of Freedom), was suggested by Heiner Müller; and it also bears an art-historical interpretation.⁷⁾ The freedom of art, achieved in the teeth of vigorous resistance and subsequently extolled as the trademark of Western liberalism, appears to have exhausted itself, in that now – within the confines of the art world, at all events – anything is possible. Autonomy as a category in the definition of modern art can perhaps be maintained only by permitting art to emancipate itself even from the dogma of autonomy itself, in order to add purpose to freedom.⁸⁾ Of their own accord, many artists are seeking the confrontation with public space, not least because there they can remain in charge of the presentation of their own works. (Translation: David Britt)

1) Walter Grasskamp, "Invasion aus dem Atelier," in Walter Grasskamp, ed., *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum* (Munich, 1989), 141–170.

2) Designed by Max Lingner, the mural was made in 1952 at Staatliche Porzellan Manufaktur, Meissen.

3) "Projection as Intervention: an Interview with Krzysztof Wodiczko," *New Art Examiner* (February, 1989), 29–31.

4) On this see Martin Warnke, "Kunst unter Verweigerungspflicht," *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin* (Berlin, 1987), 25–31.

5) Haacke was here taking up the theme of earlier works. The installation WEITE UND VIELFALT DER BRIGADE LUDWIG (Scope and Variety of the Ludwig Brigade), shown in Berlin in 1984, was a comment on the East German business dealings – and the artistic acumen – of the Aachen chocolate manufacturer Peter Ludwig. At *documenta 8*, the installation KONTINUITÄT (Continuity) combined the Daimler-Benz logo with that of Deutsche Bank and documented the South African interests of both corporations.

6) In the catalogue, alongside the sketch for her work, Rebecca Horn has inserted the Brothers Grimm story quoted here.

7) A more obvious interpretation of the title is political, as seen from the Third World viewpoint. In an interview published on page 141 of *Der Spiegel* on July 30, 1990, Heiner Müller expressed the fear that "perhaps exploitation is really the price of freedom."

8) Michael Lingner has explored this particular paradigm shift, under the heading of "finalization," in his chapter entitled "Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst," in Volker Plagemann, ed., *Kunst im öffentlichen Raum: Anstöße der 80er Jahre* (Cologne, 1989), 248–258.