



// Ein grenzüberschreitendes Projekt – zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges //

Un projet transfrontalier – en mémoire du début de la Première Guerre mondiale

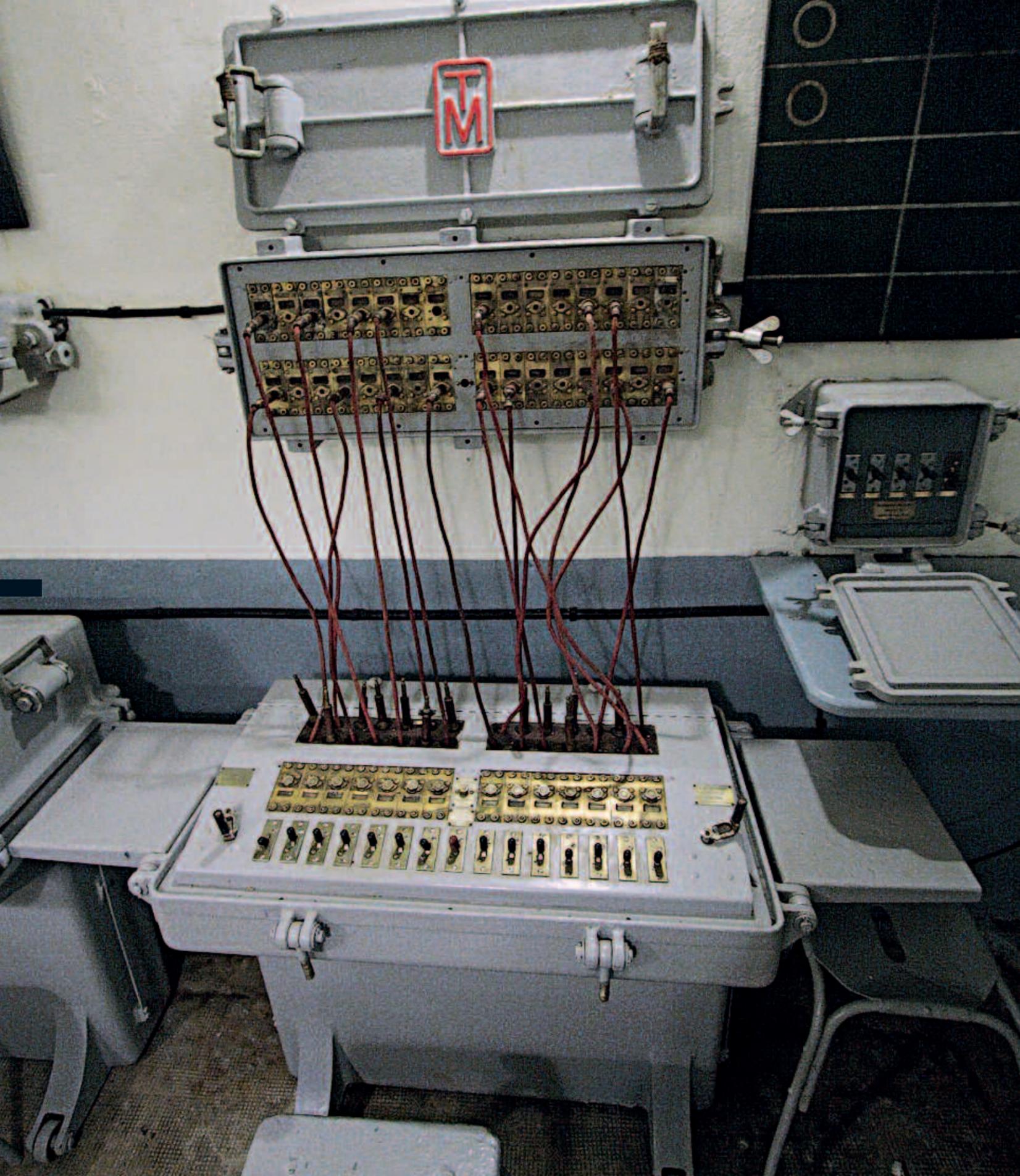
Underground













Numéro de l'observatoire	Emploi
○ Périscope Cloche conjugée	Libre
○ Périscope Cloche conjugée	Libre
○ Périscope Cloche conjugée	Libre
○ Auxiliaire	Libre

CENTRAL	
RELIEZ	AVEC

Transmetteurs

Renseignements relatifs		
Bloc 3	Bloc 4	Bloc 5

FICHAGE



Underground

**Ein grenzüberschreitendes Projekt –
zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges**

**Un projet transfrontalier –
en mémoire du début de la Première Guerre mondiale**

Herausgegeben von Raimund Menges, Kontur. Kunstverein Stuttgart e. V.

Sous la direction de Raimund Menges, Kontur. Kunstverein Stuttgart e. V.

Inhalt

- Dank der Kuratoren**
16 Dr. Raimund Menges, Dr. Otto Rothfuss,
- Grußworte**
18 Winfried Kretschmann, Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg
20 Philippe Richert, Präsident des Regionalrats des Elsass
20 Dr. Andrew Holland, Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
- Geleitwort**
22 Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges
Dr. Raimund Menges, Dr. Otto Rothfuss
- Beiträge**
26 Der Krieg – die Kunst und der Frieden
Prof. Jean-Laurent Vonau
28 Vereinigung der Freunde der Maginot-Linie im Elsass (AALMA) – Festung Schoenenbourg
Marc Halter
30 Am Limit
Dr. Gabrielle Obrist
- Essay**
34 Das Bild unseres psychischen Überlebens.
Der Erste Weltkrieg und die Kunst
Dr. Dietrich Heißenbüttel

46 Katalog der Kunstwerke mit Begleittexten

- Anhang**
118 Biografische Angaben
124 Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke
128 Impressum

Table des matières

- Remerciements des commissaires d'exposition**
17 Dr Raimund Menges, Dr Otto Rothfuss
- Mots d'accueil**
19 Winfried Kretschmann, Ministre-président du land de Bade-Wurtemberg
21 Philippe Richert, Président du Conseil Régional d'Alsace
21 Dr Andrew Holland, Directeur de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia
- Préface**
23 Underground – un projet transfrontalier en mémoire du début de la Première Guerre mondiale
Dr Raimund Menges, Dr Otto Rothfuss
- Contributions**
27 La Guerre – L'Art et la Paix
Prof. Jean-Laurent Vonau
29 Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA) – le fort de Schoenenbourg
Marc Halter
31 Expériences limites
Dr Gabrielle Obrist
- Essai**
35 L'image de notre survie mentale
La Première Guerre mondiale et l'art
Dr Dietrich Heißenbüttel

47 Catalogue des œuvres d'art avec des textes d'accompagnement

- Annexe**
118 Références biographiques
124 Index des œuvres d'art exposées
128 Mentions légales

Kontur. Kunstverein Stuttgart e. V. (AdKV)
in Zusammenarbeit mit en partenariat avec
Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA)
Verein Kunsthalle Wil/SG
Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (CEAAC)



KUNST
HALLE

CEAAC

Den Förderern und Sponsoren von »Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges« gilt unser herzlicher Dank

Schirmherr Winfried Kretschmann, Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg, Stuttgart;
Schirmherr Philippe Richert, Präsident des Regionalrats des Elsass, Straßburg;
Jürgen Walter, MdL, sowie Joachim Uhlmann, Ministerialrat, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart;
Regionalrat des Elsass, Straßburg;
Ernst Göhner Stiftung, Zug;
Karin Abt-Straubinger Stiftung, Stuttgart;
Alfred Ritter GmbH & Co. KG, Waldenbuch;
Institut für Auslandsbeziehungen e.V. – ifa, Stuttgart;
Deutsch-Französisch-Schweizerische Oberheinkonferenz, Straßburg;
Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, Zürich;
Stanley Thomas Johnson Stiftung, Bern;
Stiftung Theaterhaus Stuttgart;
Schloss Freudental GmbH, Allensbach-Freudental;
Goethe-Institut, Nancy;
Offizin Scheufele Druck und Medien GmbH & Co. KG, Stuttgart.

Für die Mitarbeit bei der Entwicklung und Durchführung des Projekts danken wir

dem gesamten Team der Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA), Hunsbach, allen voran dem Präsidenten Marc Halter, dem Vize-Präsidenten Jean-Marc Birsinger, Michel Grasser und Karl-Hans Stöß, für ihre Unterstützung;
Dr. Gabrielle Obrist, Art Consultant und Leiterin der Kunsthalle Wil/SG, ohne deren engagierte und ausgesprochen professionelle Mitarbeit eine Beteiligung der Schweizer Künstlerinnen und Künstler nicht zustande gekommen wäre;
Evelyne Loux, Direktorin des CEEAC – Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Straßburg, für die Betreuung der französischen Künstlerinnen und Künstler;
Prof. Jean-Laurent Vonau, Vize-Präsident des Generalrates des Départements Bas-Rhin, für seinen Katalogbeitrag;
Dr. Dieter Heißenbüttel, Kunsthistoriker, für die treffende Einordnung des Projekts in den (kunst-)historischen Kontext;
Johannes Sternstein, Kommunikationsdesign, Stuttgart, für die umfassende Unterstützung des Projekts und die hervorragende Gestaltung des Katalogs;

Lutz Sternstein, Visuelle Kommunikation, Frankfurt a. M., für die professionellen Fotos der Kunstwerke im Kontext der Ausstellung;
Maren Witthoeft, Stuttgart, für das professionelle und engagierte Katalogmanagement und das Lektorat;
Uwe Rettich, Stuttgart, für den Aufbau und die jederzeit prompte Pflege unserer Internetseite;
Fritz Stier, Mannheim, für die wertvolle Hilfe bei allen Fragen rund um die eingesetzten Medien;
Eberhard Weiss, Stuttgart, für das Verbreiten der Lehrmaterialien und für die Pressearbeit;
kunst.stueckchen Kreativ- und Medienagentur, Viernheim;
des Weiteren: Siglinde Adam de Rivadeneira, Kerim Chaïeb, Markus Fräsch, Gudrun Knapp, Christophe Lucchese, Markus Probst, Annick Scherer, Walter Schnerring, Heimo Schulreich, Gabriele Simon, Simone Stoll, Artur Ulmer, Rainer Vogt, Sina Witthöft.

Für Beratung und wohlwollende Begleitung danken wir

Gabriele Bartsch, mehrwert gGmbH, Agentur für Soziales Lernen, Stuttgart;
Hans D. Christ, Württembergischer Kunstverein Stuttgart;
Klemens Ficht, Regierungspräsidium Freiburg;
Elke aus dem Moore, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. – ifa, Stuttgart;
Petra von Olschowski, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart;
Dr. Michael Pope, Staatsministerium des Landes Baden-Württemberg, Stuttgart;
Marko Schacher, Raum für Kunst, Stuttgart;
Marzio Tartini, Schweizer Generalkonsul in Straßburg;
Dr. Tobias Wall, Karin Abt-Straubinger Stiftung, Stuttgart.

Für die Kommunikationspartnerschaft geht unser Dank an

Die AnStifter e.V., Stuttgart;
Deutsche Friedensgesellschaft DFG/VK, Stuttgart;
Württembergischer Kunstverein Stuttgart.

Unser ganz besonderer Dank gilt

den Künstlerinnen und Künstlern für ihre engagierte Teilnahme am Projekt »Underground«.

Dr. Raimund Menges, Dr. Otto Rothfuss

Nous remercions chaleureusement pour leur aimable soutien les mécènes et les sponsors de « Underground – un projet transfrontalier en mémoire du début de la Première Guerre mondiale »

Parrain Winfried Kretschmann, Ministre-Président du land de Bade-Wurtemberg, Stuttgart;
Parrain Philippe Richert, Président du Conseil Régional d'Alsace, Strasbourg;
Jürgen Walter, membre du parlement du land, et Joachim Uhlmann, conseiller au ministère, Ministerium de Sciences, Recherches et Arts de Bade-Wurtemberg, Stuttgart;
Conseil Régional d'Alsace, Strasbourg;
Ernst Göhner Stiftung, Zug;
Karin Abt-Straubinger Stiftung, Stuttgart;
Alfred Ritter GmbH & Co. KG, Waldenbuch;
Institut für Auslandsbeziehungen e.V. – ifa, Stuttgart;
Conférence franco-germano-suisse du Rhin supérieur, Strasbourg;
Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, Zurich;
Stanley Thomas Johnson Stiftung, Berne;
Stiftung Theaterhaus Stuttgart;
Schloss Freudental GmbH, Allensbach-Freudental;
Goethe-Institut, Nancy;
Offizin Scheufele Druck und Medien GmbH & Co. KG, Stuttgart.

Pour leur bénévolat au développement et à la réalisation du projet nos sincères remerciements à

L'équipe entière de la AALMA – Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace, Hunsbach, tout d'abord le président Marc Halter et le vice président Jean-Marc Birsinger, Michel Grasser et Karl-Hans Stöß, pour leur soutien;
Dr Gabrielle Obrist, Art Consultant et directrice de Kunsthalle Wil/SG, qui a rendu possible la participation d'artistes suisses par leur engagement très qualifié;
Evelyne Loux, Directrice du CEEAC – Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Strasbourg, pour la prise en charge des artistes français;
Prof. Jean-Laurent Vonau, Vice-Président du Conseil Général du Bas-Rhin, pour sa contribution;
Dr Dieter Heißenbüttel, historien de l'art, pour avoir judicieusement remplacé le projet dans son contexte historique;
Johannes Sternstein, Kommunikationsdesign, Stuttgart, pour le soutien global et le graphisme extraordinaire sur le catalogue d'exposition;

Lutz Sternstein, Visuelle Kommunikation, Francfort-sur-le-Main, pour les photographies professionnelles des œuvres d'art dans le contexte de l'exposition;
Maren Witthoeft, Stuttgart, pour la rédaction et la révision compétente et engagée du catalogue;
Uwe Rettich, Stuttgart, pour la création et la mise à jour de notre site web;
Fritz Stier, Mannheim, pour son aide précieux concernant les média utilisés;
Eberhard Weiss, Stuttgart, pour la diffusion du matériel d'apprentissage et le travail de presse;
kunst.stueckchen Kreativ- und Medienagentur, Viernheim;
En outre: Siglinde Adam de Rivadeneira, Kerim Chaïeb, Markus Fräsch, Gudrun Knapp, Christophe Lucchese, Markus Probst, Annick Scherer, Walter Schnerring, Heimo Schulreich, Gabriele Simon, Simone Stoll, Artur Ulmer, Rainer Vogt, Sina Witthöft.

Pour leurs conseils et leur accompagnement bienveillant par rapport au projet nous souhaitons remercier

Gabriele Bartsch, mehrwert gGmbH Agentur für Soziales Lernen, Stuttgart;
Hans D. Christ, Württembergischer Kunstverein Stuttgart;
Elke aus dem Moore, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. – ifa, Stuttgart;
Petra von Olschowski, Académie nationale des Beaux-Arts de Stuttgart;
Dr Michael Pope, Ministère d'Etat du land de Bade-Wurtemberg, Stuttgart;
Marko Schacher, Raum für Kunst, Stuttgart;
Marzio Tartini, Consul général de Suisse à Strasbourg;
Dr Tobias Wall, Karin Abt-Straubinger Stiftung, Stuttgart.

Pour le partenariat de communication nous remercions

Die AnStifter e.V., Stuttgart;
Deutsche Friedensgesellschaft DFG/VK, Stuttgart;
Württembergischer Kunstverein Stuttgart.

En particulier nous remercions

les artistes pour leur participation engagée au projet « Underground ».

Dr Raimund Menges, Dr Otto Rothfuss

2014 jährt sich der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum hundertsten Mal. Dieser Krieg, den George F. Kennan als »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« beschrieben hat, stellte für die Menschheit eine bedeutende Zäsur dar, war es doch der erste Krieg der Weltgeschichte, bei dem in großem Stil Giftgas, Maschinengewehre, Handgranaten oder Panzer gegen den Gegner eingesetzt wurden.

Mit ihrer grenzüberschreitenden Initiative »Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges« erinnern die Vereine Kontur. Kunstverein Stuttgart e. V. und die Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace an diesen ersten »industrialisierten« Krieg der Geschichte. Mehr noch: Das »Underground«-Kunstprojekt trägt wesentlich dazu bei, dass französische, deutsche und Schweizer Bürgerinnen und Bürger sich begegnen, sich mit ihrer gemeinsamen Geschichte auseinandersetzen und sich gleichzeitig das große Privileg und hohe Lebensgut des friedlichen Zusammenlebens in der EU vergegenwärtigen. Ich begrüße die Konzeption des Projekts sehr und habe gern gemeinsam mit dem Präsidenten des Conseil Régional d'Alsace, Philippe Richert, die Schirmherrschaft übernommen.

Die Schrecken des Krieges lassen sich meist nur schwer in Worte fassen. Kunst kann das Unausprechliche dort begreiflich machen, wo Sprache zu versagen droht, das massenhafte Sterben in den Materialschlachten des Ersten Weltkrieges zu vergegenwärtigen.

So auch beim Projekt »Underground«: Der Festungsbunker Schoenenbourg, Teil der von der französischen Regierung zwischen den beiden Weltkriegen errichteten Maginot-Linie, dient den Künstlerinnen und Künstlern als geschichtsträchtiger Rahmen, um an den Beginn des Ersten Weltkrieges zu erinnern. Die in den engen Räumen und Gängen der Bunkeranlage ausgestellten Skulpturen, Installationen, Malereien, Zeichnungen, Filme und Fotografien führen uns die Abgründe des Krieges vor Augen und halten uns dazu an, unsere Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kritisch zu hinterfragen.

Doch Kunst und Kultur können auch Brücken schlagen: nicht nur zwischen Epochen, sondern auch über Grenzen hinweg zwischen Nationen. Im Rahmen der grenzüberschreitenden Begegnung und des gemeinsamen Gedenkens will das Projekt »Underground« die Besucherinnen und Besucher dazu animieren, sich immer wieder auch selbst für ein friedliches Zusammenleben in Europa einzusetzen.

Allen an der Initiierung, Organisation und Durchführung des »Underground«-Projekts Beteiligten danke ich für ihr vorbildliches Engagement und wünsche der Ausstellung den breiten Zuspruch des Publikums.

Winfried Kretschmann

C'est cette année, en 2014, que l'on commémore pour la centième fois le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Qualifiée par George F. Kennan de « plus Grande Catastrophe du 20^e siècle », cette guerre a représenté une césure pour l'Humanité. En effet, ce fut le premier conflit de l'Histoire universelle au cours duquel furent utilisés, à grande échelle, des gaz toxiques, des mitrailleuses, des grenades à main et des blindés contre l'ennemi.

Pour commémorer le début de la Première Guerre mondiale, les associations Kontur. Kunstverein Stuttgart et Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace évoquent par leur initiative transfrontalière « Underground – un projet transfrontalier en mémoire du début de la Première Guerre mondiale » la première guerre industrialisée de l'Histoire. Plus encore, le projet artistique « Underground » contribue essentiellement à favoriser la rencontre de citoyens français, allemands et suisses, afin de leur donner la possibilité de discuter de leur histoire commune, et de pouvoir constater en même temps le grand privilège et l'immense chance que représente le fait de vivre ensemble, en paix, dans l'Union Européenne. Je me félicite de la conception de ce projet dont j'ai pris volontiers le patronage avec Monsieur Philippe Richert, le Président du Conseil Régional d'Alsace.

Les horreurs de la guerre ne se laissent en général que difficilement évoquer. L'art peut faire comprendre l'inexprimable, là où les mots ne peuvent pas matérialiser l'agonie massive survenue au cours des combats d'artillerie de la Première Guerre mondiale.

Ainsi, avec le projet « Underground », le Bunker de Schoenenbourg, faisant partie de la ligne Maginot et construit par le gouvernement français entre les deux guerres mondiales, sert aux artistes d'encadrement historique pour remettre en mémoire le début de « La Grande Guerre ». Les sculptures, installations, peintures, dessins, films et photographies exposés dans les pièces et les galeries du bunker, nous font voir les abîmes de la guerre et nous poussent à remettre en question notre passé, présent et avenir d'une manière critique.

L'art et la culture établissent des ponts, non seulement dans le temps, mais aussi entre les nations. Dans le cadre de la rencontre transfrontalière et de la commémoration collective, le projet « Underground » a pour but de motiver les visiteurs à s'impliquer eux-mêmes dans une cohabitation pacifique en Europe.

Je remercie tous ceux qui, par leur engagement exemplaire, ont contribué à la création, l'organisation et à la réalisation du projet « Underground », et souhaite à l'exposition beaucoup de succès auprès du public.

Winfried Kretschmann

Der Alliierte Oberbefehlshaber der Westfront im Ersten Weltkrieg, Marschall Foch, schrieb: »Weil ein Mensch ohne Gedächtnis ein Mensch ohne Leben ist, ist ein Volk ohne Gedächtnis ein Volk ohne Zukunft.« In der Menschheits- sowie in der Staatengeschichte wird niemals etwas von Dauer auf Vergessen und Amnesie gebaut. Denkt man jedoch über die Vergangenheit nach und versucht, ihre Vielschichtigkeit und Komplexität zu verstehen, so kann man tatsächlich die Zukunft vorbereiten.

Genau aus diesem Grund hat der Regionalrat des Elsass entschieden, dem hundertsten Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkrieges zu gedenken. Es war eine entsetzliche Katastrophe: Der vierjährige Krieg hinterlässt in Europa fast neun Millionen Tote und sechs Millionen Kriegsversehrte. Jede Grundlage und Vorstellung von Zivilisation und Menschlichkeit geht im Höllenfeuer der Schützengräben verloren. Als der Waffenstillstand unterzeichnet ist, überkommt Furcht die Gemüter. Die europäischen Nationen ziehen sich zurück: Deutschland hinter die »Siegfried-Linie«, den Westwall, Frankreich hinter die Maginot-Linie ... Bald wird ein weiterer Krieg ausbrechen, noch schrecklicher und zerstörerischer als der vorausgegangene.

Darum sind wir heute aufgefordert, über unsere gemeinsame europäische Geschichte nachzudenken. Dies ist umso mehr notwendig in einer Zeit, in der sich unsere Gesellschaften in einer Krise befinden und Stimmen sich erheben, die das geeinigte Europa aller Übel anklagen. Umso dringlicher ist es, daran zu erinnern, dass Europa Frieden bedeutet. Hier am Rhein haben wir, Franzosen und Deutsche, dafür ein geschärftes Bewusstsein.

Ich möchte der Vereinigung der Freunde der Maginot-Linie im Elsass und seinem Präsidenten, Marc Halter, wie auch Dr. Raimund Menges, Vorstand des Stuttgarter Kunstvereins Kontur, danken, dass sie uns in der Festung Schoenenbourg eine wundervolle Gelegenheit bieten, gemeinsam über Geschichte, Europa und die Welt zu reflektieren.

Philippe Richert

»Warum ist Landschaft schön?«, fragte der Basler Soziologe Lucius Burckhardt und begründete in den 1980er-Jahren die Spaziergangswissenschaft. Die Entschleunigung der Fortbewegung sollte es ermöglichen, das Betrachten wiederzuentdecken: genau hinsehen, neue Blickwinkel erschließen, Gewohntes auf ungewohnte Weise wahrnehmen. Landschaft entsteht dabei in unseren Köpfen und ist nicht mit Natur gleichzusetzen. Sie kann auch eine Industriebrache sein, ein Flughafen oder – wie im Fall von »Underground« – eine Bunkeranlage aus der Zwischenkriegszeit, die zu einem unterirdischen Spaziergang einlädt. Künstlerinnen und Künstler aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz haben dafür ortsspezifische Installationen erarbeitet und schaffen Raum für eine Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Geschichte. So wird aus dem Bild des Bunkers als Rückzug in die eigene Festung ein Ort der Begegnung und des grenzüberschreitenden Austausches.

Der Blick über die Grenzen eröffnet neue Perspektiven auf eine gemeinsame Landschaft, die unseren Alltag berührt und auch Gegenstand künstlerischer Fragestellungen sein kann. Aus diesem Grund setzt sich die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia für den Dialog mit den Nachbarländern ein und lädt mit Initiativen wie »Triptic – Kulturaustausch am Oberrhein« oder »Viavai – Contrabbando culturale Svizzera-Lombardia« dazu ein, die Grenzregionen als Experimentierfelder für Kooperationen zu erkunden. Indem Institutionen und Kunstschaffende Gemeinsamkeiten ebenso wie Unterschiede aushandeln, schaffen grenzüberschreitende Projekte einen Freiraum für Wissensaustausch, Innovation und kulturelle Vielfalt. Ganz im Sinne der Spaziergangswissenschaft können dabei Kulturschaffende über Sprachbarrieren und kulturelle Missverständnisse hinweg den einst geteilten Lebensraum neu entdecken.

Auf Burckhardts Spazierstock stand: »Hier ist es schön.« Mit einem solchen Blick ausgestattet und mit Neugier dazu, lässt es sich gut durch einen Bunker spazieren.

Dr. Andrew Holland

Commandant en chef des forces alliées sur le front occidental durant la Première Guerre mondiale, le maréchal Foch écrivait : « Parce qu'un homme sans mémoire est un homme sans vie, un peuple sans mémoire est un peuple sans avenir... ». Dans l'histoire des hommes comme dans celle des nations, on ne construit jamais rien de durable sur l'oubli et l'amnésie. C'est en méditant sur le passé, en essayant de comprendre son épaisseur et sa complexité, qu'on peut réellement préparer l'avenir.

Voilà pourquoi le Conseil Régional d'Alsace a choisi de commémorer le centième anniversaire de la Première Guerre mondiale. Ce fut un cataclysme effroyable : quatre années de guerre auront causé, en Europe, presque 9 millions de morts et 6 millions d'invalides. Tous les principes et idées de la civilisation et de l'humanité auraient péri dans l'enfer des tranchées. Une fois signé l'armistice, la peur envahit les esprits. Les nations européennes se replient sur elles-mêmes : l'Allemagne derrière la ligne Siegfried, la France derrière la ligne Maginot ... Bientôt, une autre guerre éclatera, encore plus terrible et dévastatrice.

C'est sur cela que nous sommes appelés aujourd'hui à réfléchir sur l'histoire européenne que nous avons en commun. C'est d'autant plus essentiel au moment où nos sociétés sont en crise et que des voix s'élèvent pour accuser la construction européenne de tous les maux. C'est d'autant plus une urgence de rappeler que l'Europe, c'est la paix. Ici, sur le Rhin, Français et Allemands, nous en avons la conscience aiguë.

Je veux remercier l'Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace, son président Marc Halter, ainsi que le Dr Raimund Menges, président du Kontur. Kunstverein Stuttgart de nous offrir, au Fort de Schoenenbourg une magnifique occasion de réfléchir ensemble sur l'Histoire, sur l'Europe et sur le monde.

Philippe Richert

« Pourquoi un paysage est-il beau ? », s'est interrogé le sociologue bâlois Lucius Burckhardt – à la suite de quoi il a développé la promenadologie dans les années 1980. Le ralentissement du déplacement devrait permettre de redécouvrir la contemplation: regarder attentivement, s'ouvrir à de nouvelles perspectives et percevoir l'habituel d'une façon inhabituelle. Le paysage se forme dans nos têtes et n'est pas l'équivalent de la nature. Le paysage peut aussi représenter une friche industrielle, un aéroport ou – comme dans le cas de « Underground » – un bunker de l'entre-deux-guerres qui nous invite à une promenade souterraine. Des artistes venus d'Allemagne, de France et de Suisse ont élaboré des installations spécifiques à l'endroit et créent un espace pour affronter l'histoire commune. Ainsi l'image du bunker comme retrait dans la propre forteresse se transforme en un lieu de rencontre et d'échange transfrontalier.

Le regard par-dessus les frontières ouvre de nouvelles perspectives sur un paysage commun qui touche notre quotidien et qui peut aussi constituer un objet de questionnement artistique. Pour cette raison, la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia s'engage pour le dialogue avec les pays voisins et invite avec des initiatives telles que »Triptic – Echange culturel dans le Rhin Supérieur« ou »Viavai – Contrabbando culturale Svizzera-Lombardia« à explorer les régions frontalières comme terrains d'expérimentation pour des coopérations. Tandis que des institutions et des artistes négocient les points communs et les différences, des projets transfrontaliers créent un espace libre pour l'échange de savoir, l'innovation et la diversité culturelle. Tout à fait dans l'esprit de la promenadologie, les artistes peuvent redécouvrir l'espace vital partagé au-delà des barrières linguistiques et des incompréhensions culturelles.

Sur la canne de Lucius Burckhardt était gravée : « c'est beau ici. » Equipé d'un tel regard et d'une telle curiosité, il fait bon se promener à travers un bunker.

Dr Andrew Holland

Geleitwort

Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges

Kunst ist frei und unerwartet wandelbar. Sie ist nicht an den Ort gebunden, den man ihr bereitet hat, sondern sie beweist sich auch am Unort. Ihrem Wesen nach ist sie subversiv; das heißt, sie stellt listig und kraftvoll die Verhältnisse auf den Kopf und kippt das Etablierte leicht in die Schräglage. Das aus dem Museum bekannte »Djé-à-vu«-Erlebnis wird zu einem »Jamais-vu«.

Die extremsten Bühnen für solche Kunst sind Bunker und Festungen. Sie sind vergleichbar mit den Höhlen der Steinzeit oder jenen, die in der Renaissance dem harmlosen gemeinsamen Grusel dienten. Doch die Grotten der Neuzeit boten vielmehr eine Chance, dem oberirdischen Inferno eine Zeit lang standzuhalten. Wenn sich der Künstler heute aus seiner vertrauten Sphäre löst und zum »Unterirdischen« auf Zeit wird, setzt er sich dieser Aura des historischen, durch den zeitlichen Abstand gemilderten Grauens aus. Wenn die Kunst stark genug ist, wird sie das aushalten und die Möglichkeiten des Subversiven ausspielen.

Der Bunker als Metapher der Rückzugsmöglichkeit wird dem Zeitgenossen immer weniger fremd. Angst ist sein ständiger Begleiter geworden: Angst vor Schicksalsschlägen, Naturgewalten und Technik, vor Wirtschaftskrisen, Arbeitsplatzverlust und sozialem Abstieg ebenso, wie vor dem aggressiven Nächsten oder dem heranbrandenden unheimlichen Fremden und der Angst vor Ideen, die Veränderungen bedeuten. Kunst im Bunker kommt ihm hier auf halbem Wege entgegen.

Dem Menschen scheint die ewige Suche nach Sicherheit wie eine Last aufgegeben: Wälle, Gräben, Mauern, Höhlen, Burgen, Bunker, Festungen, Forts, Versicherungen, Gesetze, Regierungen – nichts hilft ihm auf Dauer. Kein Ort kann das so deutlich machen wie die Forts der Maginot-Linie. Geboren aus dem Wunsch, ein solches Grauen wie den Stellungskrieg des Ersten Weltkrieges zukünftig zu verhindern, igelte ein Volk sich ein: 1930 bis 1940 baute die französische Regierung auf den Traumata eben dieses Ersten Weltkrieges einen Sicherheitswall, etwa 400 Kilometer lang, bis zu 30 Meter tief unter der Erde, mit Vorwerken, Kasematten und Aufklärungssitzen. Was eine Burg an Eskapismus in die Vertikale gestemmt hatte, kippte die Maginot-Linie in die Horizontale, mit allen listenreichen Features des Mittelalters: Sprengkammern imitierten die Fallgitter, unterirdische Gänge die Fluchtwege, Beton und Erdreich ersetzten meterdicke Mauern. Für Wasser und Vorräte war gesorgt, in den Kemenaten der Hospitäler konnten Verletzte behandelt, in Kapellen Verzweifelte getröstet, in Totenkammern Zinnsärge gestapelt werden. Das Abwehrsystem war maschinell vom Feinsten, wurde aber durch emporgespritztes Erdreich behindert, das nachts unter Lebensgefahr weggeschaufelt werden musste. Im Bewegungskrieg umrun-

dete man die Forts, wie »Behemoth mit seinen Knochen wie eherne Röhren«, und knackte sie nicht militärisch, sondern politisch.

2014 ist das Jahr, in dem sich der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum hundertsten Mal jährt, der Krieg, der von 1914 bis 1918 nicht nur den Boden von Verdun, sondern die ganze europäische Geschichte umgepflügt hat und das »Laboratorium« für den wirklich globalen Zweiten Weltkrieg war. Wie kaum ein anderes militärisches Bauwerk steht die Maginot-Linie für diesen epochalen Konflikt und schafft eine sichtbare und erlebbare Verbindung zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg.

»Underground« ist ein künstlerisches Projekt von höchster Aktualität. Es fokussiert bewusste und unbewusste Ängste in einer Welt des Terrorismus, der nuklearen Bewaffnung und der latenten Kriegsgefahr. Ausgangspunkt ist die schmerzliche Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, der die bis dahin bestehende Ordnung Europas endgültig verändert und unsere Geschichte maßgeblich beeinflusst hat.

Dabei sollte es aber nicht bleiben. Der Mensch ist auch ein hoffendes Wesen, ein Geschöpf, das nach Utopien verlangt. Europa, der vereinte Kontinent, ist der Traum, der auf den rauchenden Trümmern zweier Weltkriege geträumt wurde und heute eine seit nun bald siebzigjährige Epoche des Friedens zwischen den einstigen Kontrahenten der beiden Kriege lebbar gemacht hat. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich heute europäische Künstlerinnen und Künstler vor dem Hintergrund der europäischen Geschichte zum Abenteuer einer solchen Ausstellung zusammenfinden, ist höchst ermutigend.

Dr. Raimund Menges, Dr. Otto Rothfuss

Kuratoren der Ausstellung

Préface

Underground – un projet transfrontalier en mémoire du début de la Première Guerre mondiale

L'art est libre et surprenant. Il n'est pas lié à un environnement classique et se justifie n'importe où. De nature subversive, il provoque la remise en question des relations fondamentales avec astuce et force, et il fait basculer ce qui est établi. Le « déjà-vu » vécu dans les musées se transforme en « jamais-vu ».

Les Bunkers et les forteresses sont les scènes les plus extrêmes pour un tel art. Ils sont comparables aux grottes d'un âge de pierre, ou bien à celles qui servaient au temps de la Renaissance au frisson inoffensif et collectif. Mais ces grottes des temps modernes offrent plutôt la possibilité de résister pendant un temps à l'enfer sur le terrain. Si aujourd'hui l'artiste se détache de son environnement familial pour devenir temporairement « homme termite », il s'expose à cette aura de l'historique horreur, atténuée par le temps. L'art relèvera le défi s'il est assez pertinent et il jouera alors la carte du subversif.

Le Bunker, métaphore de la possible retraite, devient de moins en moins étranger à l'homme d'aujourd'hui. La peur est devenue son compagnon permanent : peur du destin, de la violence de la nature et de la technique, de crises économiques, de perte de travail et de régression sociale tout comme celle de l'Autre agressif, ou encore celle de l'étranger déferlant et inquiétant, peur d'idées, synonymes de changement. L'art le rencontre ainsi sur son chemin, dans le Bunker.

La recherche incessante de la sécurité semble être le fardeau de l'homme. Remparts, tranchées, enceintes, trous, châteaux forts, Bunkers, forteresses, forts, assurances, lois, gouvernements – rien ne peut l'aider dans la durée. Aucune construction ne peut mieux exprimer cette pensée que les forts de la ligne Maginot. Voulant empêcher le renouvellement d'une telle horreur, comme celle de la guerre de position de la Première Guerre mondiale, un peuple se retrancha : sur les traumatismes de cette guerre le gouvernement français construisit de 1930 à 1940 une ligne de fortification d'environ 400 kilomètres de long, jusqu'à 30 mètres sous terre, avec tourelles, casemates et cloches d'observation. Le désir d'évasion qui fit construire les châteaux forts en hauteur, fit basculer la ligne Maginot à l'horizontale, avec toutes les « astuces spécifiques » du Moyen-Âge. Les chambres à explosifs imitèrent les herses de forteresses, les galeries souterraines, les issues de secours, le béton et la terre, les remparts de plusieurs mètres d'épaisseur. L'eau et les provisions assurées, on put soigner les blessés dans les salles chauffées des hôpitaux, consoler les désespérés dans les chapelles, empiler les cercueils en étain dans les

chambres mortuaires. La défense, techniquement parlant du plus raffiné, fut entravée par les éclaboussures de boue, qui devaient être dégagées à la pelle, la nuit, au péril de la vie. La guerre de mouvement cerna les forts, « Béhémots avec leurs os pareils à des tuyaux d'airain ». Elle ne les détruisit pas militairement mais politiquement.

2014 est l'année au cours de laquelle se renouvelle pour la centième fois le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Cette guerre a non seulement labouré le sol de Verdun de 1914 à 1918, mais aussi transformé toute l'histoire européenne en étant le « laboratoire » pour la Deuxième Guerre mondiale, un conflit réellement planétaire. La ligne Maginot est le seul édifice militaire à pouvoir représenter ce conflit qui a fait époque. Il crée un lien visible et appréhensible entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale.

« Underground » est un projet artistique extrêmement actuel. Il focalise les peurs contemporaines conscientes et inconscientes, comme celles qui se sont développées dans un monde de terrorisme, d'armement nucléaire, de danger de guerre latent. Le point de départ en est le souvenir douloureux de la Première Guerre mondiale, qui a transformé définitivement les systèmes établis de l'Europe.

Néanmoins il ne faut pas en rester là. L'homme est aussi une nature optimiste, une créature qui a besoin d'utopie. L'Europe, continent réuni, est le rêve, qui fut rêvé sur des ruines fumantes et qui signifie une période de paix pour maintenant presque 70 ans entre les anciens adversaires des deux guerres mondiales. L'évidence, avec laquelle se réunissent des artistes européens pour vivre l'aventure d'une telle exposition, avec comme toile de fond l'histoire européenne, est extrêmement encourageante.

Dr Raimund Menges, Dr Otto Rothfuss

Commissaires d'expositions



Beiträge // Contributions

#01

Jean-Laurent Vonau // [Der Krieg – die Kunst und der Frieden](#) // [La Guerre – L'Art et la Paix](#)

Marc Halter // [Vereinigung der Freunde der Maginot-Linie im Elsass – Festung Schoenenbourg](#) //

[Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace – le fort de Schoenenbourg](#)

Gabrielle Obrist // [Am Limit](#) // [Expériences limites](#)

Der Erste Weltkrieg, in Frankreich als der »Große Krieg« bezeichnet, verwandelte sich bereits 1914 sehr schnell in einen Stellungskrieg, in dem man versuchte, den Feind im Schlamm der Schützengräben zu zermürben. Es wurde ein langer, entmutigender Krieg mit einer hohen Zahl an Opfern, der zugleich das Ende einer Epoche und den Beginn einer neuen Ära manifestierte, in der man kontinuierlich an der Menschheit zweifelte.

Diese konfliktreiche Auseinandersetzung war in den kriegsführenden Ländern der künstlerischen Kreativität abträglich; allein die neutral gebliebenen Staaten schufen die notwendigen Voraussetzungen für eine innovative Kunst. Nach 1918 jedoch erlebte man eine wahre Explosion an neuen, zum Teil tragisch zu nennenden künstlerischen Ausdrucksweisen, welche das Kriegsdrama mit einem provozierenden Realismus thematisierten. Man wollte die Zeitgenossen schockieren, das Abschlachten sichtbar machen: »Niemals wieder!«, lautete die allgegenwärtige Devise.

Leider trug der wiedergewonnene Friede den Keim der Vergeltung bereits in sich. Er enthielt alle Ingredienzen, um einen neuen Weltenbrand zu entfachen. Der Zweite Weltkrieg war dann auch noch grausamer und kostete noch mehr Menschen das Leben.

Nichtsdestoweniger hatten die Militärs aus den Schrecken des Ersten Weltkrieges gelernt. An die Stelle der Schützengräben und der Feldartillerie traten unterirdische Galerien und versenkbare Panzertürme. Aber ein Krieg ähnelt nicht dem anderen. Durch Umgehung eroberte die Wehrmacht die Maginot-Linie von der Rückseite. So wurde sie doch zu einem Kriegsschauplatz. Sie entsprach den in sie gesetzten Erwartungen und wurde erst auf ausdrücklichen Befehl des französischen Generalstabs aufgegeben.

Mit der Festung Schoenenbourg wurde somit ein mythischer Ort für das Projekt »Underground« gewählt. Die grenzüberschreitende Initiative möchte die Kunst in den Dienst des Friedens stellen, eines in unserer heutigen Welt zerbrechlichen Friedens, der durch reale oder vermeintliche Gefahren der Gegenwart wie den Terrorismus, die Kernenergie oder den Klimawandel bedroht ist. Ein zur Selbstverteidigung führender Reflex der Furcht führt zu einer Sakralisierung der Zufluchtsorte und Schutzeinrichtungen. Auf dieser Ebene kommt es zu einer Begegnung zwischen Bunkeranlagen und der Kunst: In beiden manifestiert sich der menschliche Impuls zu fliehen, Traumwelten oder Welten der vagabundierenden Fantasie zu erschaffen, die in uns neue Kräfte wecken können.

Sowohl unter der Erde als auch in der experimentierenden Kunst sind wir von den Alltagssorgen und der Alltagswirklichkeit abgeschnitten. Die Übel verschwinden, vorhergesagte Katastrophen, natürlichen oder technologischen Ursprungs, lösen sich im Nichts auf, Wirtschaftskrisen können uns nichts mehr anhaben. Wir sind anderswo. Wir vergessen alles. Angst und Schrecken existieren nicht mehr. Wir leben wie in einer Blase ... verzaubert durch die Kunst.

An der kulturellen Initiative »Underground« sind Vereinigungen unterschiedlicher Kreise, Länder und Regionen beteiligt. Um dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, dieser großen Konfrontation, welche ganz Europa tief gespalten hat, mit einer grenzüberschreitenden künstlerischen Manifestation zu gedenken, haben sich der Stuttgarter Kunstverein Kontur sowie weitere Partner aus Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz, dem Saarland, aus den Regionen Franche-Comté und Lothringen und selbst aus dem Aargau, ferner aus Basel, Schaffhausen und Zürich, den Amis de la Ligne Maginot d'Alsace angeschlossen.

Mit der bindenden Kraft von Beton und den hiervon ausgehenden tellurischen Kräften kann die zeitgenössische Kunst zur Völkerverständigung beitragen.

Jene, die sich in den Weltkriegen als Feinde gegenüberstanden, können dank künstlerischen Ausdrucks eine Botschaft der Menschlichkeit, der Brüderlichkeit und der Freundschaft aussenden. Die Grenzen in Europa sind gefallen, die Masken ebenfalls: Die Aufrichtigkeit des Gegenstands, die Wahrhaftigkeit der verbreiteten Botschaften und die Authentizität der ausgestellten Kunstwerke können dazu beitragen, auch im Angesicht der historischen Rückschau, zwischen den Völkern weitere Brücken zu bauen und den Frieden in Europa zu erhalten.

Der Generalrat des Départements Bas-Rhin freut sich, seinen Obolus für diese Gesamtschau entrichtet zu haben – eine symbolträchtige Ausstellung, die in diesem ungewohnten Rahmen eine weitere Dimension über die künstlerische Aussage hinaus erhält. Die zeitgenössische Kunst des Projekts »Underground« trägt dazu bei, eine Botschaft des Friedens auszusenden, zum Wohl aller Besucherinnen und Besucher, und gibt der künstlerischen Disziplin wieder einmal eine außergewöhnlich humanistische Bedeutung.

Prof. Jean-Laurent Vonau

Vize-Präsident des Generalrates des Départements Bas-Rhin;
Präsident der Kommission für Kultur, französisches Kulturerbe und französische Erinnerungskultur

La Grande Guerre se transforma dès 1914, c'est-à-dire très rapidement, en une guerre de position où l'on tenta d'user l'ennemi dans la boue des tranchées. Cela devint alors une guerre longue, coûteuse en vie humaine, démoralisante, marquant la fin d'une époque et ouvrant une ère nouvelle où l'on allait constamment douter de l'humanité.

Cet affrontement conflictuel ne fut pas propice à la création artistique dans les différents camps des belligérants. Seuls les pays demeurés neutres apportèrent les conditions indispensables à l'expression innovante des artistes. Toutefois, après 1918, ce fut une explosion d'idées neuves, parfois tragiques, reprenant les thèmes du drame vécu avec un réalisme inquiétant. On voulait choquer les esprits, montrer la « boucherie » subie : « Plus jamais cela ! » était un mot d'ordre qui courrait alors sur toutes les lèvres...

Malheureusement, la paix retrouvée nourrissait déjà la revanche. Elle contenait en elle-même tous les ingrédients devant conduire à un nouvel embrasement de la planète. La Seconde Guerre mondiale fut effectivement plus terrible encore et occasionna encore plus de pertes.

Cependant, les militaires avaient retenu la leçon : la tranchée s'aménagea en galerie enterrée et l'artillerie de campagne devint des blocs cuirassés escamotables. Mais une guerre ne ressemble pas à une autre, et ce fut par un mouvement d'encerclement que la Wehrmacht a prit la ligne Maginot à revers. Elle devint néanmoins le théâtre de combats. Elle tint ses promesses et ne céda que sur ordre expresse de l'Etat-major français.

C'est donc un lieu mythique, le Fort de Schoenenbourg, qui fut choisi pour ce projet »Underground«. Cette initiative transfrontalière désire montrer l'art au service de la Paix ; une paix qui demeure actuellement fragile à travers le monde, et qui est menacée par des dangers contemporains, réels ou supposés, comme le terrorisme, le nucléaire, voire le changement climatique. Un réflexe de crainte, qui déclenche l'auto-défense, mène à une sacralisation des lieux de refuge et de protection. A ce niveau-là, les bunkers et l'art se rencontrent. L'un et l'autre manifestent le désir humain d'évasion, de rêve où de créer des mondes d'imagination vagabonde qui peuvent libérer des nouvelles forces en nous.

Sous terre comme dans l'exploration artistique, nous sommes coupés des préoccupations quotidiennes et de la vie réelle. Les malheurs s'éloignent, les catastrophes prédites, naturelles ou technologiques, se disloquent, les crises économiques n'ont plus d'emprise sur nous. Nous sommes ailleurs. Nous oublions tout. La peur n'existe plus. Nous vivons dans une bulle, bercée par l'enchantement de l'art.

Le projet culturel »Underground« rassemble symboliquement des associations provenant d'horizons, de pays ou de régions différents. Aux Amis de la Ligne Maginot d'Alsace s'est joint le Kontur. Kunstverein Stuttgart ainsi que des partenaires venant du Bade-Wurtemberg, de la Rhénanie-Palatinat, de la Sarre, de Franche-Comté, de Lorraine et même d'Argovie, de Bâle, de Schaffhouse et de Zurich, pour commémorer le début de la Première Guerre mondiale, la grande confrontation qui a divisé l'Europe toute entière, par une manifestation artistique transfrontalière.

Par le ciment du béton et des forces telluriques qui s'en dégagent, la création contemporaine peut contribuer au rapprochement des peuples. Les belligérants de hier peuvent s'humaniser et délivrer un message de fraternité et d'amitié par l'émotion artistique ressentie. Les frontières sont tombées en Europe. Les masques aussi ! La sincérité des propos, la véracité des messages délivrés et l'authenticité des œuvres exposées contribuent ainsi, même face à une rétrospective historique, à multiplier les ponts entre les peuples et à maintenir la paix en Europe.

Le Conseil Général du Bas-Rhin est heureux d'avoir apporté son obole à ce projet : une exposition emblématique qui dans ce cadre insolite prend une nouvelle dimension s'ajoutant à la valeur artistique. L'art contemporain du projet »Underground« contribue ainsi à lancer un message de paix au bénéfice de tous les visiteurs et donne à nouveau à la discipline artistique une extraordinaire portée humaniste.

Prof. Jean-Laurent Vonau

Vice-Président du Conseil Général du Bas-Rhin ;
Président de la Commission de la Culture, du Patrimoine et de la Mémoire

Vereinigung der Freunde der Maginot-Linie im Elsass – Festung Schoenenbourg

Die Festung Schoenenbourg ist als militärisches Großbauwerk Teil des Festungssystems, das Frankreich ab 1930 an den Grenzen zu Deutschland, zur Schweiz, zu Italien, Luxemburg und Belgien in defensiver Absicht errichtete. Neben großen Bauwerken besteht es aus mehreren hundert Einzelbunkern, sogenannten Kasematten.

Der Name »Maginot-Linie« geht auf den 1932 verstorbenen Kriegsminister André Maginot zurück. Der Zusatz »Linie« sollte etwas Durchgehendes und Unüberwindbares suggerieren und hat entscheidend zur Mythenbildung beigetragen.

Der Bau der Festung Schoenenbourg begann 1931 und dauerte bis 1936. War es ihr wohlklingender Name, der die Soldaten dazu anregte, während ihres Aufenthaltes im Winter 1939/1940 an vielen Stellen die Wände mit Malereien und Zeichnungen zu zieren? 3000 Bomben und Granaten schlugen auf die Festung ein – sie konnten ihm wenig anhaben. Auch die Bilder blieben erhalten, und sie überstanden die fast 75 Jahre bis heute. An 40 Stellen ist dargestellt, woran es den Höhlenkünstlern mangelte: an frischer Luft und Sonne, sie sehnten sich nach Frieden und nach Liebe, und sie vermissten ihre Angehörigen.

Zehn Monate verbrachte die 650 Mann starke Besatzung in den weiten Gängen der unterirdischen Bunkeranlage. Bis zum Waffenstillstand am 25. Juni 1940 hielt die Festung stand. Danach gerieten die französischen Truppen in Gefangenschaft; sie mussten die Festung auf Befehl des französischen Oberkommandos an die Wehrmacht übergeben – unzerstört.

Zerstörungen durch Sprengungen erlitt die Festung erst in der Endphase des Zweiten Weltkrieges 1945 während des Rückzugs der Wehrmacht. Der aufkommende Kalte Krieg führte dazu, dass die französischen Pioniere die Festung wieder instand setzten und sie für den Schutz gegen einen potenziellen Angriff mit Atombomben umrüsteten. Zur Festung gehörten zwei Eingangsbauwerke: Ein Eingang war für die Munition, der andere für die Soldaten vorgesehen. Der Munitionseingang blieb erhalten, wie er 1934 gebaut worden war, der Mannschaftseingang wurde 1945 gesprengt und 1954 in veränderter Form wieder aufgebaut.

Seit 1967 wird die Festung nicht mehr vom Militär unterhalten. Unbefugte waren die einzigen, die aufgrund unterschiedlicher Motivationen ins Innere eindrangen. Wassereinträge und Zerfall führten dazu, dass die Festung in den folgenden Jahren mehr Schäden erlitt als während der beiden Kriege.

1978 gründeten einige Franzosen und Deutsche die AALMA – die Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace. Ihr Ziel ist es, die Festung zu bewahren und Besuche zu ermöglichen. 900 000 Besucher haben bis heute die unterirdischen Räume, in denen die Truppen während des Zweiten Weltkrieges zehn Monate ihren Alltag verbrachten, die langen Gänge und die Kampfbunker besucht.

Ein weiteres Ziel des Vereins ist es bis heute, mit Mythen aufzuräumen, die sich um die Maginot-Linie ranken. Die häufig gehörte Meinung, sie habe »nichts genützt« und »versagt«, ist nicht richtig. Sie hat im Gegenteil genau die Rolle erfüllt, die ihr von den Erbauern zugeordnet war: einen Angreifer an der Grenze aufzuhalten, um ein paar Tage Zeit für die Mobilisierung der eigenen Truppen zu gewinnen.

Die Mitglieder der AALMA leisteten Zehntausende von Arbeitsstunden, um die Ruine der Festung, die sie in den 1970er-Jahren war, in ihren ursprünglichen Zustand zurückzusetzen, sie zu verschönern und einen Rundgang für Besucher einzurichten.

Die Region Elsass, das Departement Unterelsass (Bas-Rhin), der Gemeindeverband von Weissenburg (Wissembourg) und die Gemeinden Hunspach und Ingolsheim haben, gemeinsam mit weiteren Organisationen, ihre Kräfte und ihr Wissen gebündelt und im Winter 2008/09 einen Umbau organisiert, um das Werk – entsprechend der Vorschriften – für Besucher zu sichern.

In über 35 Jahren war die AALMA bestrebt, zur deutsch-französischen Versöhnung beizutragen, getreu dem Motto: »Gemeinsam reparieren, was uns trennen sollte«.

Die Mitglieder der AALMA schließen sich mit Überzeugung dem Projekt »Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges« an, initiiert durch den Stuttgarter Kunstverein Kontur. Das Kunstprojekt im Dienste des Friedens fällt in die Zeit des Gedenkens an den Ersten Weltkrieg, dessen Beginn sich zum hundertsten Mal jährt.

Die Kunst hat eine universelle Sprache, die keine Grenzen kennt. Die Anlage Schoenenbourg mit ihren unterirdischen Gängen verbindet den Ersten mit dem Zweiten Weltkrieg. Durch »Underground« wird die Festungsanlage Schoenenbourg zu einem Bindeglied zwischen den Völkern.

Marc Halter

Präsident der Vereinigung der Freunde der Maginot-Linie im Elsass (AALMA)

Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace – le fort de Schoenenbourg

Le fort de Schoenenbourg est un ouvrage militaire important de la ligne Maginot. Au début des années 30, entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale, la France a construit des fortifications pour assurer la protection de ses frontières face à l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, le Luxembourg et la Belgique. Ces casemates et ces forts ne furent pas construits en vue d'une préparation à la guerre mais dans un but purement défensif.

Ces fortifications porteront le nom du ministre de la guerre André Maginot et c'est la propagande qui se chargera de créer le mythe de la « ligne Maginot ».

La construction du Schoenenbourg fut réalisée entre 1931 et 1936. Dans cet univers de béton, d'acier et d'armes, le fort a la particularité unique de porter un nom romantique. Est-ce pour cette raison que les soldats réalisèrent de nombreuses peintures murales et dessins en noir et blanc ou en couleurs ? Malgré les bombardements de 1940, durant lesquels le fort encaissa plus de 3000 bombes et obus, soixante-quinze ans après ces terribles combats, le fort a su protéger une quarantaine d'œuvres originales. Dans les souterrains protecteurs du « Schoen » ces artistes troglodytes représentèrent ce qui leur manquait le plus : des êtres chers, l'air, le soleil, l'amour et la paix.

Après une occupation régulière de plus de 10 mois par son équipage français de 650 hommes, la forteresse vaincue au moment de l'Armistice du 25 juin 1940, fut livrée à la Wehrmacht sur ordre formel du Haut Commandement et des Autorités françaises.

En 1945, la Wehrmacht procédera à des destructions dans l'ouvrage. A partir de 1950, le Génie français le remettra en état et en profitera pour le protéger des dangers nucléaires de la guerre froide. Cette transformation fait du fort de Schoenenbourg une réalisation architecturale militaire unique : son entrée des munitions date de 1934 et son entrée des hommes de 1954.

Petit à petit, l'entretien de l'ouvrage cessa et en 1967 le fort fut abandonné et laissé au bon vouloir des pillards et autres profanateurs.

En 1978, l'AALMA (Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace), composée de passionnés de fortification et d'histoire, tant français qu'allemands, prennent l'initiative de préserver le fort. C'est le point de départ d'une

formidable aventure qui consiste à le remettre en état et à l'ouvrir au tourisme. Plus de 900 000 visiteurs se sont déjà plongés dans les secrets de ses souterrains et de ses blocs de combat, ils ont pu vivre le quotidien des troupes de forteresse et découvrir la vérité historique de la ligne Maginot : contrairement à certaines idées reçues, la fortification a parfaitement rempli son rôle qui était d'arrêter l'attaquant à la frontière pour gagner du temps pour la mobilisation des troupes.

Les bénévoles de l'Association fournissent des dizaines de milliers d'heures de travail pour maintenir l'ouvrage en état, l'embellir et animer les visites.

La Région Alsace, le Département du Bas-Rhin, la Communauté de Communes du pays de Wissembourg, les communes de Hunspach et d'Ingolsheim, la DRAC, l'ADEAN et l'AALMA ont mis en commun leurs ressources, leurs savoir-faire et leur volonté pour réaliser d'importants travaux de mise en sécurité.

Depuis plus de 35 ans, l'Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace est très fière de contribuer à la réconciliation franco-allemande. Dès le début de cette superbe entreprise humaine, l'idée qui guide ses bénévoles est : « Reconstruire ensemble un ouvrage qui devait nous séparer ».

Les membres de l'AALMA ont adhéré avec enthousiasme au projet culturel « Underground – un projet transfrontalier en mémoire de la Première Guerre mondiale » proposé par le Kontur. Kunstverein Stuttgart. En cette période de commémoration du Centenaire de la Grande Guerre, qui devait être la Der des Der, au fort de Schoenenbourg, la rencontre de l'Art et des Hommes opère.

L'Art est un langage universel qui interpelle, enrichit et qui efface toutes les frontières.

Les souterrains du fort de Schoenenbourg sont un lien entre la Première et la Seconde Guerre mondiale et grâce à « Underground », elles deviennent un trait d'union entre les peuples.

Marc Halter

Président de l'Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA)

Kunst und Festungsbau scheinen per se wenig gemein zu haben, sieht man einmal von Leonardo da Vincis *Bollwerk*-Zeichnungen aus der Renaissance, den barocken Ideal-Bastionen wie etwa im elsässischen Neuf-Brisach und vom weitverbreiteten Bedürfnis von Festungsnutzern ab, ihren temporären Lebensraum mit Comic-Motiven zu dekorieren.

Eine Verbindung ausgewählter zeitgenössischer Kunstwerke zur weitläufigen Verteidigungsanlage Schoenenbourg indes findet sich im übergeordneten Aspekt der existenziellen Bedrängnis, der Beklemmung und des Autonomieverlusts. Solche menschlichen Erfahrungen sind nicht nur dem Krieg gezollt, sie sind schlechthin Teil einer jeden Lebensgestaltung, sind die Schattenseite der Condition humaine.

Der Willkür eines herrschenden Systems – nicht nur in Kriegszeiten – ausgesetzt zu sein, schränkt die persönliche Freiheit drastisch ein, beeinträchtigt die individuelle kreative Entfaltung bis hin zur Selbstaufgabe und zum Verlust des schützenden Wertmaßstabs. Es sind solche prekären Situationen, die den in der Festung Schoenenbourg ausgestellten Installationen und Videoarbeiten eingeschrieben sind – im Ausdruck von großer Vielfalt, im Kern diesem zentralen Thema verpflichtet.

Die zeitgenössischen Kunstschaaffenden aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz richten ihren Blick in die Dunkelkammer des Daseins, finden Bilder, Klänge und Konstellationen, die uns Betrachtende vereinnahmen, unsere Fantasie in Beschlag nehmen, unsere emotionale Beteiligung provozieren. Die Künstlerinnen und Künstler näherten sich der Verteidigungsanlage mit großem Respekt vor den historischen Gegebenheiten. Sie orientierten sich bei der Wahl ihrer Exponate beziehungsweise bei der Kreation ihrer ortsspezifischen Werke an ihrer persönlichen Wahrnehmung des unwirtlichen Kontextes sowie an der geschichtlichen Dimension; eine künstlerische Konkretisierung zum Thema Krieg an sich sollte derweil nicht in die Festung gebracht werden.

Vielmehr wollen die an einem für Kunst so unorthodoxen Ort platzierten Werke als potenzierte Impulsgeber wirken und Anstoß geben zu einem weitreichenden Nachdenken über gesellschaftliche Zusammenhänge. Das Erkunden des unterirdischen Labyrinths weckt bei Besucherinnen und Besuchern unweigerlich Beklemmung und erhöhte Wachsamkeit, sodass die Begegnung mit den pointierten künstlerischen Setzungen von gesteigerter Konzentration geprägt sein dürfte. Die Inszenierungen sind darauf angelegt, auf das vorübergehende Visavis einzuwirken. Vermittels der rätselhaften wie eindringlichen Mises en Scène werden den Hin-

zutretenden vehemente Sinneswahrnehmungen und brisante thematische Auslegungen offeriert.

Ein Ignorieren der Exponate ist schwerlich möglich, zu sehr ziehen diese die Vorübergehenden in ihren Bann und drängen zur aufmerksamen Betrachtung. Die Installationen involvieren physisch, die Videoarbeiten absorbieren durch die Anziehungskraft des suggestiven Bildflusses und der verstörenden Tonspur. Die Begegnung mit den Kunstwerken beschränkt sich hier nicht auf ein visuell-intellektuelles Erfassen eines vor Augen geführten Gegenstandes, sondern ist darauf angelegt, eine wirkungsvolle Auseinandersetzung zu evozieren. Die Exponate haben das Ziel zu verlocken wie zu verunsichern, zu stören, ja gar vor den Kopf zu stoßen und führen dergestalt ein einprägsames Erleben herbei. Sie kommunizieren wortlos mit den Anwesenden, indem die inhaltlichen Vorstöße unter Anwendung ausdrucksstarker Bildsignale vollzogen werden. Es obliegt nun ganz den Betrachtenden, inwieweit sie sich auf den anspruchsvollen Dialog zwischen den Kunstmetaphern und ihrer eigenen Vorstellungskraft einlassen und die in den Werken vergegenwärtigten Grenzerfahrungen persönlich nachvollziehen.

Dr. Gabrielle Obrist

Art Consultant und Leiterin der Kunsthalle Wil/SG

L'art et la fortification n'ont, à première vue, pas grand chose en commun, du moins si l'on excepte les dessins du *Bollwerk* de Leonard de Vinci, l'archétype baroque du bastion de Neuf-Brisach en Alsace et le besoin répandu parmi ceux qui ont occupé le fort de dessiner sur les murs de ce qui fut pour un temps leur lieu de vie.

Le lien qui unit cette sélection d'œuvres d'art contemporain au vaste ouvrage défensif de Schoenenbourg réside principalement dans la détresse existentielle, l'oppression et la privation d'autonomie. Ces sentiments ne sont toutefois pas le seul apanage de la guerre, ils constituent bien davantage le lot de tout un chacun, le revers de la condition humaine.

Être soumis à l'arbitraire d'un pouvoir – et pas uniquement en période de guerre –, a pour corollaire la privation de liberté individuelle, la contention de l'épanouissement créatif et peut même pousser le renoncement de soi et la perte de critères d'appréciation protecteurs. C'est dans un tel contexte que s'inscrivent les installations et vidéos exposées dans le fort de Schoenenbourg – chacune à sa manière mais toutes autour du même sujet.

Les créateurs contemporains venus d'Allemagne, de France et de Suisse inspectent de leur regard les zones sombres de l'être, en tirent des images, des sons et des configurations qui s'emparent de nous, les spectateurs, monopolisent notre imagination, aiguillonnent notre sensibilité. Les artistes ont abordé l'ouvrage fortifié avec une grande considération des réalités historiques. Pour le choix de leurs pièces, ou plutôt pour la réalisation de leur œuvre in situ, les artistes se sont fiés à leur perception personnelle de l'environnement inhospitalier et à la dimension historique du lieu, une concrétisation artistique sur le thème de la guerre n'était cependant pas l'intention primaire de l'exposition.

Les œuvres exposées dans un lieu si étranger à l'art fonctionnent bien plus comme le catalyseur et le déclencheur d'une réflexion profonde sur des problématiques sociales. Sonder le labyrinthe souterrain provoque inévitablement chez le visiteur un sentiment d'oppression en même temps qu'une vigilance accrue, ce qui se traduit par une attention renforcée à la scénographie artistique. La disposition de l'espace est pensée pour retenir le spectateur en cours de route. Par l'intermédiaire de mises en scène aussi énigmatiques qu'éloquentes, le visiteur s'ouvre à des percepts intenses et des interprétations détonantes.

Dans ces conditions, il est difficile de survoler une pièce d'exposition, les visiteurs sont littéralement happés et leur imagination vivement sollicitée. Les installations impliquent physiquement le spectateur, les vidéos accaparent son attention par leur flot continu d'images et leur bande sonore troublante. Les œuvres d'art ne sont pas uniquement destinées au regard et à l'intellect, elles contribuent également à un réel échange. Les lieux d'exposition entendent autant attirer qu'inquiéter, déranger, brusquer pour ainsi provoquer une expérience marquante. Elles transmettent leur contenu avec les personnes présentes par des signaux imagés dont la force d'expression se passe et surpasse les mots. C'est au visiteur qu'il incombe en dernière instance de prendre part à l'exigeant dialogue entre la métaphore artistique et son imagination propre, pour ainsi appréhender les expériences limites dont ces œuvres d'art sont l'expression.

Dr Gabrielle Obrist

Art Consultant et directrice de Kunsthalle Wil/SG



Essay // Essai

#02

Dietrich Heißenbüttel //

[Das Bild unseres psychischen Überlebens](#)

[Der Erste Weltkrieg und die Kunst //](#)

[L'image de notre survie mentale](#)

[La Première Guerre mondiale et l'art](#)

Das Bild unseres psychischen Überlebens Der Erste Weltkrieg und die Kunst

Dietrich Heißenbüttel

Für die Geschichte der modernen Kunst scheinen die etwas mehr als vier Jahre des Ersten Weltkriegs auf den ersten Blick nicht viel mehr als eine vorübergehende Unterbrechung zu bedeuten. So fand – um ein Beispiel zu nennen – 1913 in Köln die bis dahin wichtigste Werkbundaustellung statt, an der viele der berühmtesten modernen Architekten teilnahmen. Erst 1919 fand diese Entwicklung mit der Gründung des Bauhauses ihre Fortsetzung.

Tatsächlich stellt *La Grande Guerre* bei näherer Betrachtung eine Zäsur dar, wie sie in der Geschichte der Kunst wohl kein zweites Mal vorkommt. Heute wissen wir kaum noch von den zahllosen Hermann- und Hunnenschlachten, die in den Museen, Ausstellungshallen und privaten Wohnzimmern des Kaiserreichs die Leinwände bevölkerten, gehen an den allgegenwärtigen Kriegerdenkmälern achtlos bis peinlich berührt vorbei, betrachten den Hermann bei Detmold, Germania-Standbilder wie das Niederwalddenkmal bei Rüdeseheim oder das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig als touristische Attraktionen, ohne uns über ihre *Raison d'être* Gedanken zu machen. Dabei haben all diese Bildwerke in nicht unerheblichem Maß dazu beigetragen, dass die überwiegende Mehrzahl der Deutschen 1914 mit Begeisterung in den Krieg zog, und wohl auch später noch zum Erfolg der nationalsozialistischen Ideologie.

Nach 1919 dagegen verbindet sich die Darstellung des Krieges mit Namen wie Otto Dix oder Käthe Kollwitz, die zum ersten Mal in der Geschichte dem Phänomen mit scharfer Kritik begegnen. Sicher, es gab Goyas *Desastres de la guerra* oder bereits Jacques Callots *Misères de la guerre*, von denen Goya ausging. Aber Callots winzige Radierungen zum Dreißigjährigen Krieg waren keinesfalls weit verbreitet. Goyas Zyklus erreichte erst 80 Jahre später ein nennenswertes Publikum. Dix und Kollwitz dagegen sowie weitere Werke von weniger namhaften Künstlern waren den Zeitgenossen bekannt. Sie reagierten zeitnah auf die Kriegsgräuere, mit überdeutlichen Zuspitzungen und Engagement in der neu entstehenden Friedensbewegung.

Dieser Befund gilt interessanter Weise nicht nur für die realistische Kunst, sondern ebenso für die Moderne. Die erste Avantgarde-Bewegung, der italienische Futurismus, verherrlichte den Krieg. Dagegen versammelten sich 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich Versprengte aller Länder, die, wenn auch von den Impulsen des Futurismus ausgehend, eine ganz entgegengesetzte Auffassung vertraten. »Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen, die im besten Fall eine Interessengemeinschaft von Fellhändlern und Lederschiebern, im schlechtesten eine kulturelle Vereinigung von Psychopathen ist, die im deutschen ›Vaterlande‹ mit dem Goetheband im Tornister auszogen, um Franzosen und Russen auf Bajonette zu spießen«, schreibt Richard Huelsenbeck rückblickend nach

Kriegsende. »Der Dadaist«, bemerkt Hugo Ball, »kämpft gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit.«¹

Diese Entwicklung, von einer Bemühung nationaler Mythen und einer Ästhetisierung des Opfers im Dienste einer gewalt-samen Politik hin zu kritischen, unabhängigen Positionen war und ist nicht rückgängig zu machen, auch wenn die national-sozialistische Propaganda den Versuch darstellt, das Rad zurückzudrehen: Was herauskam, waren epigonale Werke von monumentalen, bombastischen Ausmaßen, von einer ebenso schematischen wie übertriebenen, aufgesetzten Mimik und Gestik. Kunst, die diese Bezeichnung verdient, sieht anders aus. Es gab sie auch in den zwölf Jahren der Nazi-Diktatur, wenn auch eher im Untergrund, im Verborgenen, im Exil. Viele Millionen Tote, zerstörte Städte und Seelenlandschaften waren nötig, um den Imperativ im Bewusstsein der Deutschen zu verankern, den schon Käthe Kollwitz zum Plakatmotiv erhob: Nie wieder Krieg!

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dagegen die Unabhängigkeit, die Autonomie der Kunst betont und in Institutionen wie der Documenta, der damals größten Kunstausstellung der Welt, für alle Zeiten festgeschrieben. Dies geschah – und geschieht weiterhin – ganz selbstverständlich im internationalen Austausch. Für vorbildlich erachtete deutsche Künstler wie Wols oder Hans Hartung lebten ohnehin in Frankreich. Einige der Protagonisten der Moderne waren in die USA emigriert, wo die moderne Kunst sich erst dadurch richtig durchzusetzen begann. Dies betrifft die »Westkunst«, während im Osten als wichtigste Aufgabe der Nachkriegskunst zahllose Denkmäler für die Opfer des Faschismus entstanden. Doch auch hier lag von vornherein – schon aufgrund des Internationalismus als Kernbestandteil der kommunistischen Ideologie – der Akzent auf dem internationalen Austausch. Hier soll keine Bewertung vorgenommen werden. Ost- und Westkunst reagierten beide auf die vorangegangene national-sozialistische Propaganda, wenn auch auf unterschiedliche Weise, wie zwei Seiten einer Medaille. Beide propagierten den Austausch und die friedliche Zusammenarbeit der Völker.

Allerdings gab es auf beiden Seiten auch blinde Flecken. Im Osten verdeckte die Formel der »Diktatur des Proletariats«, dass es sich in Wirklichkeit um die Diktatur einer Parteielite handelte, welche die Kunst für ihre Zwecke in Anspruch nahm und kontrollierte. Im Westen dagegen bewirkte die Akzentuierung der künstlerischen Autonomie, verstanden als eine von allen gesellschaftlichen Zusammenhängen gelöste, separate Sphäre, eine nahezu vollständige Entpolitisierung, die von Organisationen wie dem *Congress of Cultural Freedom* – einer Gründung der CIA – im Sinne einer politischen Neutralisierung der Linken bewusst gefördert und vorangetrieben wurde. Die Folge war eine Umwertung aller Werte, die bis heute nachwirkt, insofern die von den Nationalsozialisten

L'image de notre survie mentale La Première Guerre mondiale et l'art

Dietrich Heißenbüttel

En histoire de l'art moderne, les quatre et quelques années de la Première Guerre mondiale ne semblent pas être davantage qu'une interruption. En 1913, par exemple, se tenait à Cologne la plus importante exposition du Werkbund, exposition à laquelle participèrent nombre d'architectes contemporains parmi les plus célèbres. Il fallut attendre 1919 et la création du Bauhaus pour que l'histoire reprenne son cours.

À y regarder de plus près, la *Grande Guerre* opère dans les faits une césure telle que l'histoire de l'art n'en a pas connue d'autre. Tout juste si nous nous rappelons aujourd'hui des innombrables batailles de Teutobourg ou des champs de Catalauniques qui peuplaient les musées, les halles d'exposition et les appartements privés de l'empire; nous passons devant les monuments aux morts qui parsèment notre chemin sans y prêter attention ou alors avec un certain malaise; nous ne voyons dans l'Hermann de Detmold, l'effigie de Germania au Niederwalddenkmal de Rüdeseheim ou bien encore le Monument de la bataille des nations de Leipzig qu'une attraction touristique sans même nous interroger sur leur *raison d'être*. Or, toutes ces représentations ont contribué dans une partie non négligeable à ce qu'une grande majorité d'Allemands s'engage en 1914 tambours battants, et même plus tard encore pour le triomphe de l'idéologie national-socialiste.

Après 1919 en revanche la représentation de la guerre s'attache à des noms comme Otto Dix ou Käthe Kollwitz qui, pour la première fois de l'histoire, rejettent la guerre avec virulence. Il y avait bien entendu les *Desastres de la guerra* de Goya et même avant *Les Misères de la guerre* de Jacques Callot qui inspirèrent Goya. À cette différence près que les minuscules gravures de Callot sur la guerre de Trente ans n'étaient pas répandues et qu'il fallut quatre-vingts ans pour que le cycle de Goya atteigne un public conséquent. Dix et Kollwitz quant à eux étaient connus de leurs contemporains et s'insurgèrent promptement face aux atrocités de la guerre en redoublant leur charge et en s'engageant dans le nouveau mouvement pacifiste.

Il est intéressant de constater que cette répercussion ne s'applique pas uniquement à l'art réaliste mais également à tous les courants engagés dans la modernité. D'un côté, le premier mouvement avant-gardiste, le futurisme italien, exaltait la guerre. De l'autre, des apatrides se retrouvaient en 1916 au cabaret Voltaire de Zurich et développaient, bien qu'inspirés par les impulsions du futurisme, des conceptions diamétralement opposées. «Aucun de nous n'avait ce genre de courage, qui consiste à se faire fusiller pour les idées d'une nation qui, dans le meilleur des cas, n'est qu'un consortium de trafiquants

de fourrures et de peaux et, au pire, une association de psychopathes s'en allant dans la ›patrie‹ allemande avec un livre de Goethe dans leur havresac embrocher à la baïonnette Français et Russes», écrit Richard Huelsenbeck en repensant à la guerre. «Le dadaïste, de remarquer Hugo Ball, combat l'agonie et l'ivresse macabre du temps¹.»

Le passage de l'exaltation des mythes nationaux et de l'esthétisation des martyrs de la guerre servant une politique belliqueuse à l'attitude critique et libre d'esprit devint irréversible. À preuve, l'art nazi dont il n'est sorti que des semblants d'œuvres d'art monumentales et pompeuses, à la mimique et au geste aussi schématiques qu'emphatiques. L'art digne de ce nom ressemble à tout autre chose, et, même réduit à la clandestinité, la dissimulation, l'exil, les douze années de dictature nazie ne sont pas parvenues à le faire totalement disparaître. Il a fallu plusieurs millions de morts, la dévastation de villes et de paysages mentaux pour ancrer dans la conscience allemande l'impératif que déjà Käthe Kollwitz avait élevé à l'état de leitmotiv: plus jamais de guerre!

Mais au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'autonomie de l'art fut renforcée et inscrite à jamais dans des institutions comme la Documenta, alors la plus grande exposition d'art du monde. Cela se produisit – et continue à se produire – le plus naturellement du monde dans les échanges internationaux. Des artistes allemands qui faisaient office de modèles, comme Wols ou Hans Hartung, vivaient quoi qu'il en soit en France. Certains acteurs de la modernité s'étaient exilés aux États-Unis, où l'art moderne était de plus en plus présent. Telle était du moins la tendance à l'Ouest. À l'Est, la tâche principale de l'art d'après-guerre fut de créer d'innombrables monuments à la mémoire des victimes du fascisme. Mais là aussi, l'accent avait été mis dès le départ – ne serait-ce qu'en raison de l'internationalisme inhérent à l'idéologie communiste – sur les échanges internationaux. Il ne faut y voir aucun jugement de valeur. L'Est et l'Ouest ont tous deux réagi à la propagande nationale-socialiste, même si de manière différente, comme les deux facettes d'une même médaille. Tous deux ont propagé l'échange et la collaboration pacifique des peuples.

Les deux côtés étaient toutefois loin d'être au-dessus de tout reproche. À l'Est, la formule «dictature du prolétariat» cachait en réalité la dictature exercée par une élite du parti pour qui l'art n'était qu'un moyen de servir ses intérêts; à l'Ouest, la volonté d'autonomisation de l'art compris comme une sphère affranchie de tout contexte social parvint à une dépolitisation quasi totale, dépolitisation qui fut sciemment promue et encouragée par des organismes tels que le *Congress of Cultural Freedom* –

verfemten Werke der klassischen Moderne heute auf der Wertskala ganz oben stehen, während Künstler derselben Zeit, die nicht zu den Avantgarden gehörten, zu einer »verschollenen Generation«² gezählt werden müssen, deren Arbeit bis in die Gegenwart hinein nur marginale Beachtung finden.

Dies hat wiederum dazu geführt, dass gerade die Kunst, die zu den Zeitumständen, also auch dem Massensterben in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs ebenso wie später zum Nationalsozialismus kritisch Stellung bezogen hat, bis auf wenige große Namen nahezu vollständig in Vergessenheit geraten ist. Damit ist aber auch das Geschehen selbst – also die brutalen und traumatischen Abschnitte der Geschichte, jedenfalls so, wie sie sich aus künstlerischer Perspektive darstellen – der Auseinandersetzung entzogen: eine problematische Entwicklung. Wie Künstler, bekannte und unbekanntere, die Ereignisse des Ersten Weltkriegs erlebt und in ihren Werken verarbeitet haben, war bisher allenfalls punktuell bekannt. Ähnliches gilt für künstlerische Arbeiten, die, offen oder verdeckt, kritisch auf den Nationalsozialismus reagierten.

In Bezug auf den Ersten Weltkrieg könnten die Ausstellungen, die 2014 in verschiedenen Museen in Deutschland und anderen Ländern – etwa in der Bundeskunsthalle Bonn, in Reutlingen und Stuttgart, Augsburg und Mülheim an der Ruhr, im Sprengel Museum Hannover, der Villa Edenkoben und der Barlach-Stiftung in Güstrow, in Wien und Linz, im Louvre-Lens und im Centre Pompidou-Metz – anlässlich des Kriegsbeginns vor hundert Jahren stattfinden, daran nun etwas ändern. Das Von der Heydt-Museum in Wuppertal versucht erstmals, die Reaktionen französischer und deutscher Künstler einander gegenüberzustellen. Dies kann nur ein Anfang sein, die Forschungslage erlaubt bisher noch keinen umfassenden Vergleich.

Viele dieser aktuellen Ausstellungen beschränken sich nicht auf Klassiker wie Dix und Beckmann. Und selbst manche große Namen der klassischen Moderne erscheinen in neuem Licht, wenn etwa Félix Valloton in Bonn mit einem *Beschuss der deutschen Drahtverhaue in der Gegend von Bolante* oder Josef Albers im Reutlinger Spendhaus mit einer realistischen Darstellung von *Zwei Soldaten mit Marschgepäck* zu sehen ist. Ölgemälde auf Leinwand deuten darauf hin, dass Künstler wie Valloton, Oskar Kokoschka oder Max Slevogt in offiziellem Auftrag als Schlachtenmaler unterwegs waren. Viele andere brachten ihre Kriegserlebnisse aus eigenem Antrieb mit Zeichenstift zu Papier. Der Engländer Christopher R. W. Nevinson diente zuerst als Sanitäter und malte, als er aus gesundheitlichen Gründen zurücktreten musste, idealisierte futuristische Ansichten des Krieges. In späteren Bildern aus seiner Zeit als offizieller Schlachtenmaler ist von Kriegsbegeisterung nichts mehr zu spüren. So zeigt eines seiner bekanntesten Bilder, *Paths of Glory* im Imperial War Museum in London, gefallene Soldaten in Morast und Stacheldraht.

Erkennbar wird, dass Künstler den Krieg auf sehr unterschiedliche Weise wahrnahmen. Albert Heim aus Esslingen schildert humorvoll, fast idyllisch den Kriegsalltag des württembergischen Generalleutnants Theodor von Wundt. Eugen Nanz, Assistent Bernhard Pankoks an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule und Schüler des »schwäbischen Impressionisten« Christian Landenberger, zeigt den Krieg aus der Perspektive der Täter und als Urlaub in fernen Ländern: vorrückende Soldaten, der Stollenbau an der Somme und bei Ypern stehen serbischen Bauern und Ansichten der Stadt Conegliano im Veneto gegenüber. Ernst Kunkel, ein späterer Landenberger-Schüler, zeigt dagegen den Stellungskrieg bei Ypern als traumatisches Erlebnis: Während links und rechts Granaten einschlagen, bewegen sich Frontsoldaten in gebückter Haltung durch den Schützengraben. Dem ersten, noch jungen Soldaten bleibt vor Schrecken der Mund offen stehen: Auf einer Bank sitzt ein Mann ohne Kopf mit abgerissenem Bein, neben ihm am Boden ein Oberkörper mit heraushängenden Därmen.³

Künstler wie Max Ernst, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck oder Franz Marc meldeten sich 1914 freiwillig zum Kriegsdienst. Es bestand aber eine enorme Diskrepanz zwischen der Rhetorik der Heldentaten, wie sie in der Kunst des Kaiserreichs propagiert wurde, und den wahren Verhältnissen vor Ort. »Die Leute, die in Deutschland im Siegestaumel leben, ahnen nicht das Schreckliche des Krieges«, schrieb August Macke aus dem Feld, der Prominenteste unter den noch im ersten Kriegsjahr gefallenen Künstlern.⁴ Max Ernst und Paul Klee orientierten sich künstlerisch neu. Andere blieben traumatisiert: Lehmbrucks *Gestürzter* ist zum Sinnbild einer Krise geworden, die der Bildhauer nie mehr bewältigt hat. Er wählte 1919 den Freitod. Kirchner begab sich in psychiatrische Behandlung, blieb dann in Davos, wo er 1937, nachdem er von der Beschlagnahme seiner Werke im Zuge der Ausstellung »Entartete Kunst« erfahren hatte, ebenfalls seinem Leben ein Ende setzte.

Was die Beschäftigung mit den künstlerischen Darstellungen des Krieges interessant macht, ist genau die Vielfalt der Perspektiven. Diese rührt nicht nur von unterschiedlichen Erfahrungen: Beckmann war Sanitäter, Paul Klee arbeitete auf einem Flughafen, Ludwig Meidner und Egon Schiele porträtierten Kriegsgefangene, Conrad Felixmüller einen Soldaten im Irrenhaus. Ebenso unterscheiden sich die Bildmittel: Allegorie und Totentanz knüpfen an überkommene Bildmuster an. Dix zeichnet die Schrecken des Krieges in überdeutlicher Präzision, wie unter Adrenalin, beruft sich aber zugleich auf die »altdeutsche« Malerei der Dürerzeit. Beckmann geht von christlichen Deutungsversuchen zu einer eigenen, verschlüsselten Symbolik über. Fritz Fuhrken malt Explosionen auf dem Schlachtfeld in expressiven Formen und Farben. Käthe

fondé par la CIA – afin de neutraliser politiquement la gauche. Il s'en suivit un renversement de toutes les valeurs dont nous ressentons encore les conséquences, dans la mesure où les œuvres d'art moderne qui ont été proscrits par le national-socialisme se retrouvent au sommet de l'échelle des valeurs actuelles, tandis que les artistes de la même époque ne faisant pas partie de l'avant-garde constituent une « génération disparue² » dont le travail n'a suscité jusqu'à présent que peu d'intérêt. Cela a eu pour autre conséquence de faire sombrer dans l'oubli l'art qui s'était montré critique vis-à-vis de la guerre de 14 et du massacre de masse, et plus tard encore face au régime nazi. Or avec lui, c'est l'événement lui-même – la part brutale et traumatique de l'histoire, du moins telle qu'elle s'offre à nous d'un point de vue artistique – qui se voit évincée de la discussion, ce qui n'est pas sans poser problème. Il n'en demeure pas moins que des artistes – connus et inconnus – qui ont vécu et retranscrit dans leurs œuvres les horreurs de la Première Guerre mondiale jouissaient d'une certaine reconnaissance. Il en va de même pour les travaux artistiques qui, ouvertement ou non, ont critiqué le nazisme.

Les nombreuses expositions qui, à l'occasion du centenaire de la Première Guerre mondiale, se tiennent en 2014 dans divers musées allemands et ailleurs (comme à la Bundeskunsthalle de Bonn, à Reutlingen et Stuttgart, Augsburg et Mülheim dans la Ruhr ; dans le musée Sprengel Hannover, la Villa Edenkoben et la Fondation Barlach à Güstrow, à Vienne et Linz, au Louvre-Lens et au Centre Pompidou-Metz) peuvent peut-être y changer quelque chose. Le musée Von der Heydt-Wuppertal tente pour la première fois de rapprocher des artistes des deux côtés du Rhin. Ce ne peut être qu'un début, l'état des connaissances actuelles n'autorise pas de point de comparaison.

Beaucoup d'expositions qui se tiennent actuellement ne se limitent à des classiques comme Dix et Beckmann, et même certains grands noms de l'art moderne se voient éclairés d'un jour nouveau. C'est le cas par exemple de Félix Valloton à Bonn, avec un *Mitrailage des réseaux de fil de fer allemands dans la région de Bolante* ; ou de Josef Albers que l'on peut voir à la Spendhaus de Reutlingen avec une représentation réaliste de *Deux soldats avec barda*. Certaines peintures à l'huile montrent que des artistes comme Valloton, Oskar Kokoschka ou Max Slevogt, étaient sur le front en qualité de peintres de bataille. Beaucoup d'autres rapportèrent leur propre expérience de la guerre. L'Anglais Christopher R. W. Nevinson, qui servit d'abord comme secouriste et se mit à peindre avant de se retirer pour des raisons de santé, idéalisa d'abord la guerre avec un point de vue futuriste. Dans

ses images plus tardives, alors qu'il était peintre officiel sur le champ de bataille, on sent qu'il a perdu son enthousiasme. C'est ce dont témoigne une de ses images les plus connues, *Paths of Glory* à l'Imperial War Museum de Londres, où l'on voit des soldats gisant dans la boue, enfermés dans des barbelés.

Il devient clair que les artistes ont perçu la guerre de manières très différentes. Albert Heim de Esslingen portraiture de façon humoristique, presque idyllique, le quotidien du lieutenant général wurtembergeois Theodor von Wundt. Eugen Nanz, assistant de Bernhard Pankok à l'école des arts décoratifs de Stuttgart et élève de Christian Landenberger – l'« impressionniste souabe » –, montre la guerre du point de vue des coupables en villégiature dans des pays éloignés : d'un côté des soldats en marche, des tranchées dans la Somme à Ypres ; de l'autre des paysans serbes et des vues de la ville Conegliano dans le Veneto. Ernst Kunkel, élève cadet de Landenberger, montre au contraire la guerre de tranchées à Ypres comme une expérience traumatisante : tandis que les grenades explosent de part et d'autre, les soldats du front avancent courbés dans les tranchées. Un soldat, encore jeune, a la bouche grande ouverte d'horreur : sur un banc, un homme sans tête ni jambes est assis, un torse toutes tripes dehors gît à côté.³

Les artistes comme Max Ernst, Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck ou Franz Marc se portèrent volontaires en 1914. Il existait toutefois un gouffre entre la rhétorique héroïque, telle que l'art de l'empire le colportait, et la réalité de la guerre. « Les personnes qui vivent en Allemagne dans l'ivresse de la victoire n'ont aucune idée de l'horreur de la guerre », rapporta du front August Macke, un très grand artiste à périr la première année de la guerre⁴. Max Ernst et Paul Klee changèrent radicalement de point de vue artistique. D'autres furent profondément traumatisés : *Der Gestürzte* de Lehmbruck est devenu l'emblème d'une crise que jamais le sculpteur ne surmonta. En 1919, il mit fin à ses jours. Kirchner suivit un traitement psychiatrique, s'installa en 1917 à Davos et se suicida en 1938 après que les nazis aient jugé son art de « dégénéré ».

C'est justement leur multiplicité qui rend les représentations artistiques de la guerre si intéressantes. Mais cette diversité n'explique pas à elle seule cet intérêt : Beckmann était secouriste, Paul Klee travaillait sur un aéroport, Ludwig Meidner et Egon Schiele ont portraité des prisonniers de guerre, Conrad Felixmüller un soldat dans un asile de fou. La manière de représenter la guerre y tient également une bonne part : l'allégorie et la danse macabre se mêlent aux motifs traditionnels. Dix dessine les horreurs de la guerre de manière très explicite,

Kollwitz arbeitet dagegen mit Zeichenkohle, unverschnörkelt in tiefem Schwarz. Form und Inhalt sind hier nicht zu trennen. Es geht nicht nur um den Gegenstand, sondern auch um die Art und Weise der Darstellung.

»Wenn die historische Sichtbarkeit verblasst ist, wenn die Gegenwart der Zeitzeugenschaft ihre Macht des Festhaltens verliert, dann offerieren uns die De-Plazierungen der Erinnerung und die Umwege der Kunst das Bild unseres psychischen Überlebens.«⁵ Dieses Zitat Homi K. Bhabhas lässt sich durchaus auf den Ersten Weltkrieg beziehen. Zu Beginn der 1920er-Jahre war der Krieg noch sehr präsent, nicht nur in den Werken vieler Künstler. Es bildet sich eine internationale Friedensbewegung. In Berlin gründet Ernst Friedrich 1923 ein Anti-Kriegs-Museum und gibt eine Zeitschrift heraus mit dem Titel: *Die Waffen nieder!* Armut und soziale Not aufgrund von Inflation und Wirtschaftskrise überlagerten jedoch die Eindrücke. Im Nationalsozialismus war es nicht möglich, offen Stellung zu beziehen. Die offizielle Rhetorik kehrte zurück zu Heldentaten und Opfertod. Umso mehr zeigte sich nach 1945, dass von nun an niemand mehr »Sinn für den Mut [hatte], der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen«. Wenn auch die Kunst der Nachkriegszeit ein »Bild unseres psychischen Überlebens« abgibt, so zeigt sich darin jedoch nicht nur eine radikale Abkehr von aller Monumentalität und Repräsentationskunst, sondern ebenso die Unfähigkeit, sich mit den negativen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen: die »Unfähigkeit zu trauern«.⁶

Heute befinden wir uns in einer anderen Situation. Die Verbrechen des Nationalsozialismus sind zwar immer noch nicht vollständig aufgearbeitet, die Publikationen und Ausstellungen, die diese versuchen im gesellschaftlichen Bewusstsein präsent zu halten, stoßen aber bei einem breiten Publikum seit den 1990er-Jahren zunehmend auf großes Interesse. Wie war so etwas möglich, fragen sich Besucher von Gedenkstätten und historischen Museen: Wie hat es so weit kommen können? Und: Was geschah wirklich, vor Ort, wer war beteiligt? Die per Persilschein bescheinigten, bequemen Ausreden der Nachkriegszeit, man habe sich die ganze Zeit über in einem stummen inneren Widerstand befunden, werden heute nicht mehr vorbehaltlos akzeptiert. Immer noch gibt es jedoch überlebende Täter ebenso wie Angehörige, die das Ansehen ihrer Vorfahren vor Nachfragen schützen wollen. Aber sie sind immer weniger die »schweigende Mehrheit«.

Hinter all dem steht, wie eine frühere historische Schicht, mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus verbunden, aber noch mehr in Vergessenheit geraten, die Geschichte des Ersten Weltkrieges. Sie erscheint uns weit entfernt, und doch wissen wir, dass sie eine der Grundlagen unserer modernen Weltordnung darstellt. Hier beginnt die Geschichte des industrialisierten Massensterbens, ganz im Gegensatz zum

propagierten heldenhaften Kampf Mann gegen Mann. Hier beginnt sich die Geschichte der Eroberungen und Imperien umzukehren.⁷ Im Gaskrieg beginnt sich abzuzeichnen, dass es Waffen gibt, deren Macht darin besteht, dass sie nicht zum Einsatz kommen. Der Stellungskrieg, so besehen, geht dem Kalten Krieg und der Politik der Abschreckung voraus. Noch immer hat sich die Erkenntnis nicht allgemein durchgesetzt, dass mit Diplomatie mehr zu erreichen ist als mit Androhung von Vernichtung. Doch zumindest in Westeuropa ist eine Perspektive entstanden, in der Krieg keine Option zur Bewältigung von Interessenkonflikten mehr darstellt. Die negativen Erfahrungen der beiden Weltkriege haben dazu geführt, dass hier trotz weiterhin vorhandener Armeen paradoxer Weise so lange Frieden herrscht wie noch nie zuvor in der Geschichte.

Was bedeutet uns in dieser Hinsicht der Erste Weltkrieg? Er bedeutet zweifellos einen Einschnitt, der die letzten 100 Jahre geprägt hat. Aber auf welche Weise? Wie setzen wir uns zu den Ereignissen in Beziehung? Darauf wird es wohl keine einfache, keine eindeutige Antwort geben. Es kommt auf den Blickwinkel an: Interessiert uns das deutsch-französische Verhältnis? Oder die Geschichte der Grenzgebiete wie Elsass-Lothringen? Gibt es einen Bezug in der eigenen Familie? Bringen wir die Verteidigungsanlagen im Untergrund mit heutigen Waffensystemen in Verbindung oder mit den territorialen Abgrenzungen einer Welt, die Reisefreiheit weiterhin nur als Privileg von Wohlhabenden versteht? Würden wir die heutigen Atomwaffenarsenale nicht gern ebenso in funktionslose, weil unnötig gewordene Orte des Andenkens verwandeln wie die Bunker der beiden Weltkriege?

Kunst kann helfen, mit Traumata umzugehen. Ja vielleicht ist nur eine künstlerische Auseinandersetzung geeignet, die Auswirkungen traumatischer Erfahrungen, die sich unverarbeitet nach heutigen Erkenntnissen von einer Generation auf die nächste übertragen, zu redimensionieren. Durch Verschiebungen und Verdichtungen, wie sie nach Sigmund Freud die Traumarbeit charakterisieren, wird es möglich, dem Unbewältigten, Unaussprechlichen eine neue, symbolische Form zu geben. Denn wie das Medusenhaupt der antiken Mythologie lässt einen der Schrecken, dem man direkt ins Gesicht sieht, erstarren. Ein Spiegel ist notwendig, ein Blick auf Umwegen, um den Bann aufzuheben und die Bedrohung durch die ständig nachwachsenden Arme der Hydra zu besiegen. Die Hydra heißt Angst. Kunst kann ein solcher Spiegel sein, der erlaubt, Traumata zu konfrontieren.

Hierfür gibt es viele Beispiele, sowohl auf institutioneller Ebene wie auf der Ebene des einzelnen Werks. So befindet sich das ZKM | Zentrum für Kunst- und Medientechnologie Karlsruhe im Gebäude der ehemals größten Munitionsfabrik Europas. Carolyn Christov-Bakargiev hat historische Traumata sogar zum zentralen Thema der Documenta 13 gemacht,

comme sous adrénaline, tout en s'appuyant sur l'art « haut allemand » de l'époque de Dürer. Beckmann passe d'une tentative d'interprétation chrétienne à une symbolique codée qui lui est propre. Fritz Fuhrken peint des explosions sur un champ de bataille de manière expressionniste et haute en couleur. Käthe Kollwitz travaille quant à elle de façon minimaliste, au fusain, avec un noir profond. Forme et fond sont ici indissociables. Il ne s'agit pas seulement du sujet, mais de l'art et de la manière de le représenter.

« Quand la visibilité historique s'est évanouie, quand le temps présent du témoignage perd son pouvoir, alors les déplacements de la mémoire et les détours de l'art nous offrent l'image de notre survie mentale⁵. » Cette citation de Homi K. Bhabha peut s'appliquer à la Première Guerre mondiale. Aux débuts des années 1920, la guerre était encore très présente, et pas seulement dans les œuvres de beaucoup d'artistes. Un mouvement pacifiste se constitue. Ernst Friedrich fonde un musée contre la guerre à Berlin en 1923 et publie une revue répondant au titre de *Bas les armes!* La pauvreté et la misère sociale qui suivirent l'inflation et la crise économique interfèrent avec les impressions laissées par la guerre. Sous le nazisme, il n'était pas possible de prendre ouvertement position. La propagande officielle chercha à revenir en arrière en exaltant l'héroïsme et le martyr. Et après 1945, plus personne « n'avait ce genre de courage, qui consiste à se faire fusiller pour les idées d'une nation. » Et si l'art d'après-guerre constitue une « image de notre survie mentale » en renonçant à toute monumentalité ou à l'art figuratif, elle n'en est pas moins incapable de se confronter aux événements négatifs du passé récent : l'« incapacité de faire le deuil⁶ ».

La situation aujourd'hui est toute différente. Il reste certes des crimes du national-socialisme à élucider, mais les publications et expositions qui s'efforcent d'en garder la mémoire bénéficient depuis les années 1990 chez un large public d'un intérêt toujours croissant. Comment une chose pareille fut-elle possible, s'interroge les visiteurs de mémoriaux et de musées d'histoire : comment a-t-on pu aller si loin ? Et : que s'est-il vraiment passé, sur place, qui y a participé ? Les prétextes faciles, preuve à l'appui, qui attendent prouver après-guerre que l'on a résisté, au moins intérieurement, sont désormais sujettes à caution. Des coupables courent toujours, de même que des personnes qui, pour protéger la réputation de leurs aïeux, leur ont épargné toute interrogation. Mais ils ne sont plus la « majorité silencieuse ».

On retrouve derrière tout cela, comme une strate plus ancienne de l'histoire, liée à l'arrivée du nazisme au pouvoir, mais tombée plus profondément dans l'oubli, l'his-

toire de la Première Guerre mondiale. Elle nous paraît plus lointaine encore, et pourtant nous savons qu'elle est un des événements fondateurs de l'ordre mondial tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'est là que commence l'histoire du crime à l'échelle industrielle, à l'extrême opposée de l'image propagée du combat héroïque d'homme à homme. C'est à partir de là que l'histoire de la domination et des empires commence à décliner⁷. La guerre chimique préfigure l'existence d'armes qui tirent leur puissance du fait qu'on ne les emploie pas. La guerre de position, en ce sens, précède la guerre froide et la politique de dissuasion nucléaire. On a toujours du mal à accepter le fait que l'on puisse obtenir davantage avec la diplomatie qu'avec la menace de destruction, mais en Europe de l'Ouest du moins, la guerre n'est plus une option de résolution des conflits. Le traumatisme des deux Guerres mondiales a, aussi paradoxalement que cela puisse paraître et malgré qu'il existe encore des armées, apporté une paix durable comme jamais l'Histoire n'en a connu d'aussi longue.

De ce point de vue, quel sens donner à la Première Guerre mondiale ? Elle opère sans aucun doute une coupure qui a marqué les 100 dernières années. Mais de quelle manière ? Comment nous rapportons-nous à ces événements ? Il n'existe pas de réponse univoque et définitive à la question. Tout est histoire de point de vue : suivant que l'on s'intéresse aux rapports franco-allemands ou aux tracés des frontières dans l'histoire, comme pour l'Alsace-Lorraine ; suivant que des proches aient été impliqués ou que l'on compare les dispositifs souterrains de défense avec les systèmes d'armement actuels ; suivant les limites territoriales d'un monde dans lequel la liberté de mouvement demeure l'apanage des privilégiés ; selon que l'on transformerait nos arsenaux atomiques entre-temps devenus inutiles parce que superflus en lieux de mémoire comme nous l'avons fait avec les bunkers des deux guerres.

L'art peut aider à aborder les traumatismes. Peut-être la confrontation artistique est la seule appropriée pour redimensionner les répercussions des traumatismes qui sont passés d'une génération à l'autre sans qu'on n'ait pu les traiter à l'aune des connaissances actuelles. Il est possible de donner à ce qui a été ni verbalisé ni surmonté une nouvelle forme symbolique par le déplacement et la condensation, les deux mécanismes à l'œuvre selon Freud dans le travail onirique. Car, à l'instar de la Méduse dans la mythologie antique, la peur fige celui qui la regarde en face. Un miroir est nécessaire pour dévier le regard et ainsi lever la malédiction. La méduse, c'est la peur ; et l'art peut faire office de miroir pour se confronter aux traumatismes.

davon ausgehend, dass die Documenta selbst eine Reaktion auf das Trauma von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg darstellt. Aus demselben Grund entstand 1995, nach dem Vorbild der Documenta, die Biennale von Gwangju in Südkorea: an dem Ort, wo 1980 Studentenproteste mit Gewalt niedergeschlagen worden waren. Die erste Biennale war nach Besucherzahlen und finanzieller Ausstattung die bisher größte Kunstausstellung der Welt – und zugleich ein Weg, die Wunden des Massakers zu heilen. Auch die Biennale von Luanda wäre hier zu nennen, die in ihren Ursprüngen auf das Projekt *Memorias Intimas Marcas* des angolanischen Künstlers Fernando Alvim zurückgeht, welches darin bestand, ausgehend von einer Expedition zum größten Schlachtfeld des südafrikanisch-angolanischen Kriegs nach Cuito Cuanavale, die verdrängten Ereignisse mit künstlerischen Mitteln aufzuarbeiten.⁸

Im 1953 bis 1979 erbauten Atombunker Marschall Titos in Konjic, Herzegowina, findet seit 2011 die Biennale »D-0 ARK Underground« statt, organisiert vom Center for Cultural Decontamination aus Sarajevo. Alle zwei Jahre produzieren Künstler Werke für diesen Ort, der seinerzeit nur einer kleinen, ausgewählten Elite des Landes zugänglich war. Die Künstler reagieren mit ihren Arbeiten auf die spezielle Atmosphäre des Ortes. Die Arbeiten sollen im Besitz der Künstler, aber nach Möglichkeit dauerhaft vor Ort erhalten bleiben. Sie können, aber müssen nicht explizit auf den Bunker und seine Geschichte eingehen. Das Publikum besteht nicht nur aus Kunstinteressierten, sondern zum großen Teil aus Neugierigen und Touristen, die sich vom Schauer des Führungsbunkers angezogen fühlen, aber durch die Kunst eine zusätzliche Perspektive erhalten. Der Bunker, nach wie vor bewacht vom Militär Bosnien-Herzegowinas, wurde, nachdem das Nationalmuseum von Sarajevo geschlossen war, zu einem einzigartigen Ort der Gegenwartskunst des Landes. Dass hier Künstler aus dem gesamten früheren Jugoslawien ausstellen, hat mitunter zu Spannungen geführt, letztlich aber zu einem neuen Austausch über die Grenzen von Ländern und Ethnien hinweg beigetragen.

Fast absurd erscheint heute der Gedanke, Kunst könne sich von einer nationalistischen Agenda vereinnahmen lassen. Leicht gerät dabei in Vergessenheit, wie sehr jede künstlerische Äußerung noch bis etwa in die 1970er-Jahre als Ausdruck einer durch territoriale Zuordnungen bestimmten »Identität« verstanden wurde. Kunst galt als Indiz für die Befindlichkeit einer Nation, eines ganzen Kontinents – wie im Fall der Vorstellung einer »afrikanischen Kunst« – oder, wie im Begriff »schwäbischer Impressionismus«, einzelner Regionen und Städte. Ganz im Gegensatz dazu hat sich in jüngerer Zeit mit Homi K. Bhabhas Theorie der Hybridität und Édouard Glissants Begriff der *Relation* die Erkenntnis durchgesetzt, dass Neuerungen auf künstlerischem Gebiet häufig ein Er-

gebnis von Austausch-, Begegnungs- und Verhandlungsprozessen sind. Der »deutsche Expressionismus« entpuppt sich in dieser Perspektive als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit so unterschiedlichen Vor-Bildern wie der Malerei Van Goghs, Edvard Munchs und der Fauves, russischer Volkskunst und Objekten aus dem Völkerkundemuseum.

Heute betrachten sich viele Künstler als Nomaden. Sie identifizieren sich kaum noch mit einem Ort, an dem sie ihr ganzes Leben zubringen. Auslandsstudien, Stipendienprogramme und internationale Ausstellungen sind die Labore, in denen sich die aktuelle Entwicklung ereignet. Allein 200 Biennalen der Gegenwartskunst, von Gwangju bis São Paulo, von Jekatarinburg bis Lubumbashi, von der Ghetto Biennale in Haiti bis zur Biennale am Ende der Welt in Feuerland bieten zeitgenössischer Kunst aller Kontinente ein Forum, nicht nach dem Modell eines Wettbewerbs der Nationen wie noch im 19. Jahrhundert im Fall der Biennale von Venedig, sondern um Differenzen auszuhandeln und voneinander zu lernen. Zumindest kann es sich kein Künstler – es sei denn er wäre bereits sehr erfolgreich – mehr leisten, solche Entwicklungen zu ignorieren oder etwa auf internationale Ausstellungen zu verzichten.

Noch etwas hat sich damit geändert: Kunst, die sich in das Schneckenhaus einer vermeintlichen Autonomie zurückzieht und nicht mehr sein will als pure Form und Farbe, ist zur Nachhut der Avantgarden geworden. Nicht viel Neues ist von ihr mehr zu erwarten, es sei denn, hinter dem scheinbaren Rückzug auf die hermetische Welt der einstigen Avantgarde verbirgt sich in Wirklichkeit nicht eine Fortsetzung, sondern eine Hinterfragung der Positionen der Moderne. Aktuelle Kunst, spätestens mit der documenta X und 11, ist zu einem unverzichtbaren Podium kritischer Debatten geworden, nicht nur über Kunst, sondern über Gesellschaft. Umso mehr, als die politische Diskussion nach dem Niedergang des real existierenden Sozialismus und dem angeblichen »Ende der Geschichte«⁹ keine Alternativen zum dominanten Modell des Neoliberalismus mehr anzubieten hat.

Einer der ersten Gegenstände des künstlerischen Engagements ist seit dem Ersten Weltkrieg das aktive Eintreten gegen Krieg und für Frieden. Von Käthe Kollwitz über Picassos Guernica und seine Friedentaube als Emblem für den Pariser Weltfriedenskongress 1949 bis hin zu Joseph Beuys, der mit der Kölschrock-Gruppe BAP den Song *Sonne statt Reagan* aufnahm, gibt es dazu zahlreiche Beispiele.¹⁰ Viele heute zum Teil sehr bekannte Künstler hängten 1966 in Los Angeles insgesamt 418 Gemälde an Marc di Suveros *Peace Tower* auf, aus Protest gegen den Vietnamkrieg. Jasper Johns entwarf im Auftrag der Galerie Leo Castelli das Plakatmotiv für eine der größten Demonstrationen. Ein besonders gelungenes Beispiel ist das Projekt *Liminal Spaces* des Israeli Center for Digital Art und der Palestinian Association for Contemporary

De nombreux exemples témoignent de cette fonction de l'art, tant sur le plan institutionnel qu'individuel. Il en est ainsi du Centre des technologies de l'art et des médias (Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, ZKM) qui se trouve à Karlsruhe dans ce qui fut naguère la plus grande usine de munition d'Europe. Carolyn Christov-Bakargiev a placé le traumatisme au cœur de la Documenta 13, en ce que la Documenta même fut une réaction au traumatisme du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale. Dans la même optique, la Biennale de Gwangju a été fondée en 1995 sur le modèle de la Documenta : à l'endroit même où des mouvements étudiants furent violemment réprimés quinze ans plus tôt. La première édition de la Biennale fut, à considérer le nombre d'entrées et les moyens financiers mis en œuvre, la plus grande exposition d'art du monde à ce jour – en même temps qu'un moyen de panser les blessures du passé. Il faudrait aussi citer la Biennale de Luanda qui, à l'origine, renvoie au projet *Memorias Intimas Marcas* de l'artiste angolais Fernando Alvim : ce projet consistait à faire resurgir les événements refoulés par des moyens artistiques en se rendant à Cuito Cuanavale, le plus grand champ de bataille pendant la guerre qui opposa les Sud-Africains aux Angolais⁸.

Dans l'abri atomique du maréchal Tito à Konjic, en Bosnie-Herzégovine, se tient depuis 2011 la Biennale *D-0 ARK Underground* organisée par le Center for Cultural Decontamination, le Centre de décontamination culturelle de Sarajevo. Tous les deux ans, des artistes produisent des œuvres pour ce lieu qui, à l'origine, n'était destiné qu'à une petite élite du pays. Avec leurs travaux, les artistes réagissent à l'atmosphère particulière du lieu. Chaque œuvre reste la possession de l'artiste mais peut, selon le cas, demeurer plus longtemps sur place. Les travaux peuvent se rapporter à l'abri et à son histoire, sans pour autant que ce soit de manière explicite. Le public ne se compose pas seulement d'amateurs d'art, mais aussi et majoritairement de curieux et de touristes attirés par le frisson du bunker de commandement et découvrant ainsi une nouvelle perspective que leur offre l'art. Le bunker, qui reste gardé par des soldats bosniens, est devenu, après la fermeture du musée national de Sarajévo, un haut lieu de l'art contemporain dans le pays. Que des artistes venus de toute l'Ex-Yougoslavie y exposent leurs œuvres ne s'est pas fait sans quelques tensions, mais a finit par contribuer à un nouvel échange par-delà les frontières nationales et ethniques.

Que l'art puisse être accaparé par des intérêts nationalistes peut sembler impossible. On a toutefois tendance à oublier à quel point chaque expression artistique jusque dans les années 1970 était vue comme l'expression d'une

« identité » déterminée par des affections territoriales. L'art était comme l'indice d'humeur d'une nation, d'un continent tout entier – comme dans le cas d'une représentation d'un « art africain » – ou, comme dans le concept de l'« impressionnisme souabe », de régions ou de villes. Mais récemment, de nouvelles idées se sont imposées, comme la théorie de l'hybridité de Homi K. Bhabha ou le concept de *relation* d'Édouard Glissant, idées selon lesquelles les innovations de l'art sont souvent le résultat d'échanges, de rencontres et de négociations. L'« expressionnisme allemand » se révèle être, si l'on en croit ces idées, le résultat d'un croisement de différents modèles tels que la peinture de Van Gogh, d'Edvard Munch, des Fauves, de l'art populaire russe et d'objets de musées ethnologiques.

Aujourd'hui, nombreux sont les artistes à se considérer comme des nomades : tout juste s'ils s'identifient encore à un lieu où ils vont passer toute leur vie. Les programmes d'échange, les bourses de travail et les expositions internationales sont les laboratoires des évolutions à venir. On compte déjà 200 biennales d'art contemporain dans le monde, de Gwangju à São Paulo, d'Ekaterinbourg à Lubumbashi, de la Ghetto Biennale en Haïti à la Biennale au bout du monde à Terre de feu ; et ces biennales offrent comme une tribune à l'art contemporain, non pas dans un esprit de compétition, comme ce fut le cas au XIX^e siècle pour la Biennale de Venise, mais pour débattre des différences et apprendre les uns des autres. Aucun artiste – à moins qu'il ne connaisse le succès – ne peut se permettre d'ignorer de telles évolutions ou de renoncer par exemple à des expositions internationales.

Quelle chose d'autre a changé : l'art qui se recroqueville dans la coquille d'une prétendue autonomie sans vouloir être autre chose que forme ou couleur pure est devenu l'arrière-garde de l'avant-garde. Il n'y a pas beaucoup à attendre d'elle, à moins peut-être que derrière le retrait apparent dans l'hermétisme de l'ancienne avant-garde se cache non pas la continuation mais la remise en question de la modernité. L'art actuel, depuis au moins les documenta X et 11, s'est mué en inévitable tribune critique non pas de l'art mais de la société. D'autant plus que la discussion politique qui a suivi la chute du « socialisme réellement existant » et de la soi-disant « Fin de l'histoire⁹ » n'a plus aucune alternative à opposer au modèle dominant du néolibéralisme.

Un des premiers engagements artistiques depuis la Première Guerre mondiale fut contre la guerre. De Käthe Kollwitz en passant par le Guernica de Picasso et ses emblématiques colombes pour la conférence mondiale de la paix à Paris en 1949, jusqu'à Joseph Beuys qui enregistra avec le groupe de rock de Cologne BAP la chan-

Art. Über einen Zeitraum von acht Monaten hinweg erprobten israelische, palästinensische und internationale Künstler, Kuratoren und Autoren Wege der Zusammenarbeit, um der Logik von Feindseligkeit und Separation entgegenzuwirken. Das Projekt erregte nur wenig Aufsehen, schuf aber dauerhafte Netzwerke der Kooperation.

Mit dem Engagement gegen Missstände verbindet sich auch, dass die Kunst zunehmend den Galerieraum verlässt und mit Performances und Installationen in den öffentlichen Raum ausgreift. Damit ist es möglich geworden, dem *Circulus vitiosus* zu entkommen, der darin besteht, dass aktuelle Kunst immer nur einen kleinen Kreis von Eingeweihten erreicht. Eine weitere Veränderung, die damit einhergeht, ist, dass der räumliche Kontext, in dem die künstlerische Arbeit zu sehen ist, zunehmend an Bedeutung gewinnt. Wo konkrete Orte an die Stelle der neutralen Wände des Galerieraums treten, ist auch die künstlerische Arbeit nicht länger ein selbstgenügsames, mit sich selbst identisches Objekt: Der Hintergrund spricht mit. Dieses Mitsprechen ist freilich mehr als eine Hinzufügung. Bei kontextbezogenen Arbeiten besteht vielmehr eine Wechselwirkung: Die künstlerische Arbeit reagiert auf ihre Umgebung, die sie auf diese Weise neu beleuchtet.

Gerade im Fall historischer Bauwerke – und in gewissem Sinne ist jedes bestehende Gebäude historisch – entsteht so ein Dialog mit der Geschichte. Der Bau selbst bleibt unhintergehbare Realität: ein Zeugnis der Geschichte, die aber erst durch eine Auseinandersetzung, durch einen Bezug zur Gegenwart Bedeutung erhält. Dies leistet die Kunst, auf sinnlich-anschauliche Weise. Sie ist in diesem Fall nicht absolut, sondern relational. Wo der Bezug gesetzt wird, bleibt der Sensibilität, der Arbeitsweise, den Interessen des Künstlers überlassen. Das Ergebnis ist gleichwohl nicht eine autonome Setzung. Es entsteht im Dialog zwischen Werk und Umgebung, Künstler und Publikum: im Moment der Rezeption, vor Ort, im Kopf des Betrachters.

- 1 Richard Huelsenbeck, »En avant Dada« (1920), zit. nach: *Dada. Eine literarische Dokumentation*, hrsg. von Richard Huelsenbeck, Reinbek 1964, S. 111 f.; Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit* (1927), zit. nach: ebd., S. 154.
- 2 Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf, Wien 1980.
- 3 Zu Heim und Nanz: Ausstellung im Hauptstaatsarchiv Stuttgart (bis 2.5.2014); *Alltags-Ansichten. Skizzen und Bilder des Stuttgarters Ernst Kunkel (1894–1984)*, Museum für Volkskultur in Württemberg, Schloss Waldenbuch, Stuttgart 1994, S. 28.
- 4 Zit. nach der Website des Kunstmuseums der Stadt Mülheim an der Ruhr, wo derzeit zwei Ausstellungen August Macke (bis 27.4.2014) und dem Thema Kunst und Erster Weltkrieg (bis 1.6.2014) gewidmet sind.
- 5 Homi K. Bhabha, »DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation«, in: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997, S. 148.
- 6 Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.
- 7 1919 bedeutet das Ende des deutschen Kolonialreichs – die anderen bleiben bestehen. Im selben Jahr gründet sich der Völkerbund.
- 8 Vgl. <http://fernandoalvim.wordpress.com/memorias-intimas-marcas/>; dazu Christian Hanusek in: *springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 2/04, S. 50.
- 9 Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.
- 10 Vgl. Dietrich Heißenbüttel, *Kunst im Konflikt. Strategien zeitgenössischer Kunst*, hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Stuttgart 2014, veröffentlicht unter: http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/studien/heissenbuettel_kunst_im_konflikt.pdf.

son *Sonne statt Reagan*, les exemples ne manquent pas¹⁰. Il n'y a pas si longtemps, des artistes pour partie très célèbres accrochèrent en 1966 à Los Angeles 418 tableaux sur la *Peace Tower* de Marc di Suvero en signe de protestation contre la guerre au Vietnam. Sur une commande de la galerie Leo Castelli, Jasper Johns dessina le motif d'une des plus grandes manifestations. Un exemple particulièrement réussi est le projet *Liminal Spaces* du Centre israélien des arts numériques et de l'Association palestinienne d'art contemporain. Durant huit mois, artistes, curateurs et auteurs israéliens, palestiniens et internationaux expérimentèrent des moyens de collaborer pour contrer la logique de l'hostilité et de la séparation. Bien que le projet n'eût pas beaucoup d'écho, il permit de mettre en place un réseau durable de coopération. De manière concomitante à l'engagement contre certains dysfonctionnements, on assiste à une désertion croissante des galeries d'exposition au profit de performances et d'installations dans l'espace public. Il est ainsi devenu possible d'échapper au *circulus vitiosus* qui faisait que l'art contemporain n'était destiné qu'à un petit cercle d'initiés. On constate aussi que le contexte spatial du travail artistique prend toujours plus d'importance. L'œuvre d'art n'est plus un objet auto-suffisant, identique à lui-même, lorsqu'il se trouve dans un vrai lieu et qu'il n'est plus accroché au mur neutre d'une galerie d'exposition : l'arrière-plan fait partie de l'œuvre. Et cela est bien plus qu'une simple adjonction : il s'agit d'une interaction, d'une manière pour le travail artistique de réagir avec son environnement qui à son tour l'éclaire d'un jour nouveau.

Dans le cas d'un édifice historique – et dans un certain sens, chaque bâtiment est historique – il se noue un dialogue avec l'histoire. L'édifice est une réalité qu'il est impossible d'abuser : un témoin de l'histoire qui ne gagne en signification qu'en le confrontant, en le mettant en lien avec le présent. C'est ce que fait l'art, d'une manière sensible et visible. Dans ce cas, il n'est pas absolu, mais relationnel. Le point de jonction est toutefois laissé à la sensibilité, à la manière de travailler, aux intérêts de l'artiste. Il n'en résulte pas néanmoins une mise en relation autonome, mais un dialogue entre l'œuvre et l'environnement, entre l'artiste et le public : au moment de sa réception, sur place, dans la tête de celui qui contemple.

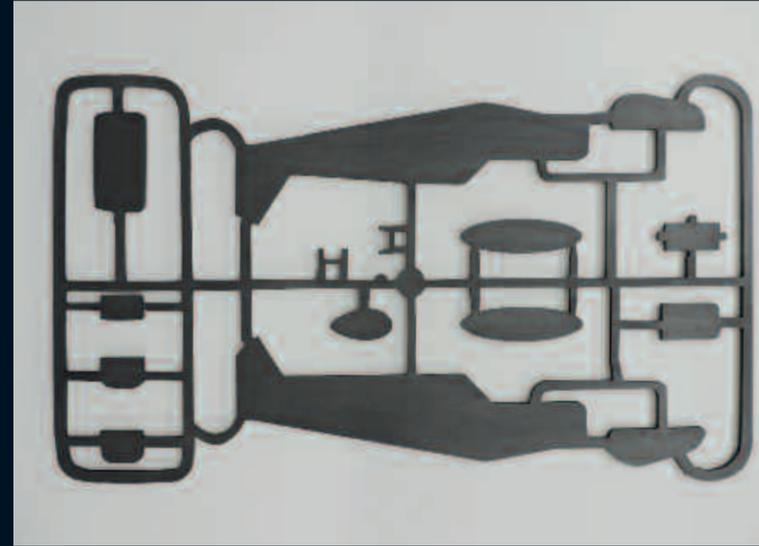
- 1 Richard Huelsenbeck, »En avant Dada« (1920), extrait de : *Dada. Eine literarische Dokumentation*, édité par Richard Huelsenbeck, Reinbek 1964, p. 111 sq.; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), p. 154.
- 2 Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf, Vienne 1980.
- 3 Heim et Nanz, exposition au Hauptstaatsarchiv de Stuttgart (jusqu'au 2 mai 2014); *Alltags-Ansichten. Skizzen und Bilder des Stuttgarters Ernst Kunkel (1894–1984)*, Museum für Volkskultur in Württemberg, Schloss Waldenbuch, Stuttgart 1994, p. 28.
- 4 Citation extraite du site Internet du musée d'art de la ville de Mülheim dans la Ruhr, où se tiennent deux expositions d'August Macke (jusqu'au 27 avril 2014) qui sont consacrées aux sujets de l'art et de la Première Guerre mondiale (jusqu'au 1er juin 2014).
- 5 Homi K. Bhabha, »DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation«, in : Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (sous la direction de), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997, p. 148.
- 6 Alexander et Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munich 1967.
- 7 1919 sonne la fin de l'empire colonial allemand – les autres perdurent. La même année est créée la Société des Nations
- 8 <http://fernandoalvim.wordpress.com/memorias-intimas-marca/>; voir aussi Christian Hanusek in : *springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 2/04, p. 50.
- 9 Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris 1993.
- 10 Dietrich Heißenbüttel, *Kunst im Konflikt. Strategien zeitgenössischer Kunst*, in : Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (sous la direction de), Stuttgart 2014, paru à http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/studien/heissenbuettel_kunst_im_konflikt.pdf.

#03

Joëlle Allet, Sirmach (CH) // Anna Anders, Berlin (D) // Sabine K. Braun, Stuttgart (D) // Daniele Buetti, Zürich (CH) /
Münster (D) // Robert Cahen, Mulhouse (F) // Klaudia Dietewich, Stuttgart (D) // Joachim Fleischer, Stuttgart (D) // Rainer Ganahl,
Stuttgart (D)/New York (USA) // Glaser/Kunz, Zürich (CH) // Sébastien Gouju, Strasbourg/Nancy (F) // Oliver Grajewski,
Berlin (D) // Peter Granser, Stuttgart (D) // Klaus Illi, Stuttgart (D) // Barbara Karsch-Chaïeb, Stuttgart (D) // William Kentridge,
Johannesburg (RSA) // František Klossner, Bern (CH) // Susanne Kutter, Berlin (D) // Marc Linder, Offenheim (F) //
Claudio Magoni & Ursula Bohren Magoni, Basel (CH) // Pia Maria Martin, Stuttgart (D) // Myriam Méchita, Paris (F)/Berlin (D) //
Daniel Mijic, Stuttgart (D) // Mohammed El Mourid, Strasbourg (F) // Victorine Müller, Zürich (CH) // Patrick Neu,
Wingen-sur-Moder (F) // Steffen Osvath, Stuttgart (D) // Elodie Pong, Zürich (CH)/New York (USA) // Margarete Rebmann,
Stuttgart (D) // Christoph Rihs, Biel/Bienne (CH)/Weimar (D) // Anina Schenker, Zürich (CH) // Paul Schwer, Düsseldorf (D) //
Fritz Stier, Mannheim (D) // Thomas Weber, Ludwigsburg (D) // Peter Weibel, Karlsruhe (D)

Katalog // Catalogue





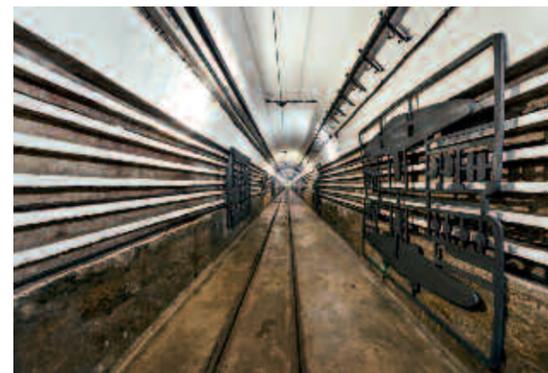
Joëlle Allet
Flieg, Vogel, Flieg!

Raum und Materialität sind zentrale Elemente in den Arbeiten von Joëlle Allet. Mit feinem Sinn für Ironie und spezifisch gewählten Größenverzerrungen schafft die Künstlerin Werke, die vom Visavis Offenheit in Wahrnehmung und Denken voraussetzen. Ihren Objekten und Inszenierungen wohnt eine verführerische Kraft inne, die nicht zuletzt von der überraschenden Anbindung an alltägliche Nebensächlichkeiten oder – konträr – an kulturgeschichtliche Ikonen herrührt. Dies gilt auch für ihre in den Gängen der Festung Schoenenbourg präsentierten fluguntauglichen wie martialischen »Vögel«.

»Fokker Dr. I – der rote Flieger«, »Focke-Wulf Fw 190 A – Nachtjäger« und wie sie alle heißen, waren zur Zeit ihrer Entwicklung und ihres Einsatzes durch die Luftwaffe technische Errungenschaften erster Güte. Hüben wie drüben setzten die Strategen des Ersten wie des Zweiten Weltkrieges auf diese wendigen und schlagkräftigen Waffen. Für den Ausgang des Zweiten Weltkrieges sollten sie entscheidend sein.

Die Faszination für diese ab den 1910er- bis in die 1940er-Jahre konstruierten »Wunder der Technik« klingt heute im Modellbau nach. Kleinmaßstäbliche Repliken der Flugobjekte, in minutiöser und stundenlangem Handarbeit zusammengebaut, begeistern Sammler wie Militärgeschichtler.

Die Künstlerin Joëlle Allet indes verwendet für ihre Installation in der Festung nicht die fertig hergerichteten Flieger, sondern montiert vergrößerte Modellbogen an die Wände. Im Format weder mit dem realen Kampfflugzeug noch mit dem Miniaturmodell übereinstimmend, wirken diese Reliefs bizarr. Sie lassen einerseits an die witzig-unsinnigen Vergrößerungen von Alltagsgegenständen der Pop Art denken und erinnern andererseits an Methoden der naturwissenschaftlichen Inventarisierung von Schmetterlingen und Käfern: Das einst zum Fliegen bestimmte Wesen ist – sachkundig präpariert – zur genauen Betrachtung aufgespießt und damit seiner Daseinsbestimmung entzogen. Der feine Graphitstaub, der als schimmernde Schicht auf den Holzrahmen liegt, entfremdet Allets Objekte außerdem und verleiht ihnen beinahe die Anmutung von Fossilien – Relikte fundamentaler »menschheitsgeschichtlicher Plattenverschiebungen«.



Joëlle Allet
Flieg, Vogel, Flieg! [Vole, petit oiseau, vole !]

Espace et matérialité tiennent une place centrale dans le travail de Joëlle Allet. Accordant une importance toute particulière à l'ironie et usant d'écarts d'échelles bien étudiés, l'artiste produit des œuvres supposant un certain degré d'ouverture chez le spectateur, tant en matière intellectuelle que sensorielle. Ses objets et mises en scène sont habités par une force d'attraction qui provient notamment de leur proximité avec des objets de la vie quotidienne ou, au contraire, avec des icônes historico-culturelles. Il en va de même pour les »oiseaux«, aussi martiaux qu'inaptes au vol, exposés dans les couloirs du fort de Schoenenbourg.

»Fokker Dr. I – l'avion rouge«, »Focke-Wulf Fw 190 A – Chasseur de nuit«, et tant d'autres, du temps où ils furent développés et employés par l'armée de l'air, passèrent pour des conquêtes techniques de premier ordre. Stratèges de tous bords de la Première comme de la Seconde Guerre mondiale ont cherché à mettre à profit ces armes, aussi puissantes que maniables, qui se sont avérées déterminantes pour l'issue de la Seconde Guerre mondiale.

La fascination dont ont fait l'objet ces »miracles de technique« construits entre 1910 et 1940 se poursuit de nos jours dans le milieu du modélisme. Les répliques miniatures d'objets volants minutieusement et patiem-

ment assemblés à la main enthousiasment les collectionneurs comme les historiens de la guerre. L'artiste Joëlle Allet, quant à elle, n'utilise non pas des avions pour son installation dans le fort, mais des patrons agrandis de modèles réduits qu'elle accroche aux murs. Ces reliefs dont le format ne correspond ni aux avions de combat réels ni aux modèles miniatures produisent un effet étrange. Ils font d'une part songer à ces objets Pop Art surdimensionnés s'inspirant eux-mêmes d'objets de la vie quotidienne, et ne sont pas sans rappeler d'autre part la technique de taxinomie entomologique dans les sciences naturelles : l'insecte volant se retrouve méticuleusement apprêté et punaisé pour être mieux observé, mais ce faisant se voit vidé de son essence même d'être volant. La fine poussière de graphite qui recouvre et fait briller la structure de bois accentue l'effet d'étrangeté des artefacts de Joëlle Allet et leur octroie comme une apparence de fossile – des reliques des »mouvements tectoniques [fondamentaux] de l'Histoire de l'humanité«.

Anna Anders
Submarines / Sous-Marins

Auf der Stirnwand eines mit Wasser gefüllten Bassins, das im Bunker als Löschwasser-Reservoir diente, tauchen als Projektion abwechselnd die Köpfe von Tauchern auf, ausgerüstet mit unterschiedlichen Schnorcheln, Brillen und Kappen in allen erdenklichen Farben. Die untere Kante der Projektion schließt mit der Wasseroberfläche ab, sodass der Eindruck entsteht, die Personen würden aus dem realen Wasser auftauchen. Ihr Prusten und das Glucksen des Wassers erfüllen den Raum. Unterlegt sind die Geräusche mit Textfragmenten aus zwei Unterwasserfilmen von Jean Painlevé.

Jean Painlevé (1902–1989) gilt als einer der wichtigsten Pioniere des Dokumentarfilms, der schon in den 1920er-Jahren Aufnahmetechniken für Unterwasserfilme entwickelte. Er war ein Sohn des französischen Mathematikers, Premier- und Kriegsministers Paul Painlevé (1863–1933), der ab 1917 das Verteidigungskonzept Frankreichs vorbereitete und 1929 sein Amt an André Maginot (1877–1932) übergab, der die Befestigungsanlagen entlang der Grenzen zur Schweiz, zu Deutschland und Belgien initiierte (Maginot-Linie).

Wie die Soldaten im Krieg das Versteck unter der Erde aufsuchten, tauchen hier die Taucher unter Wasser ab.

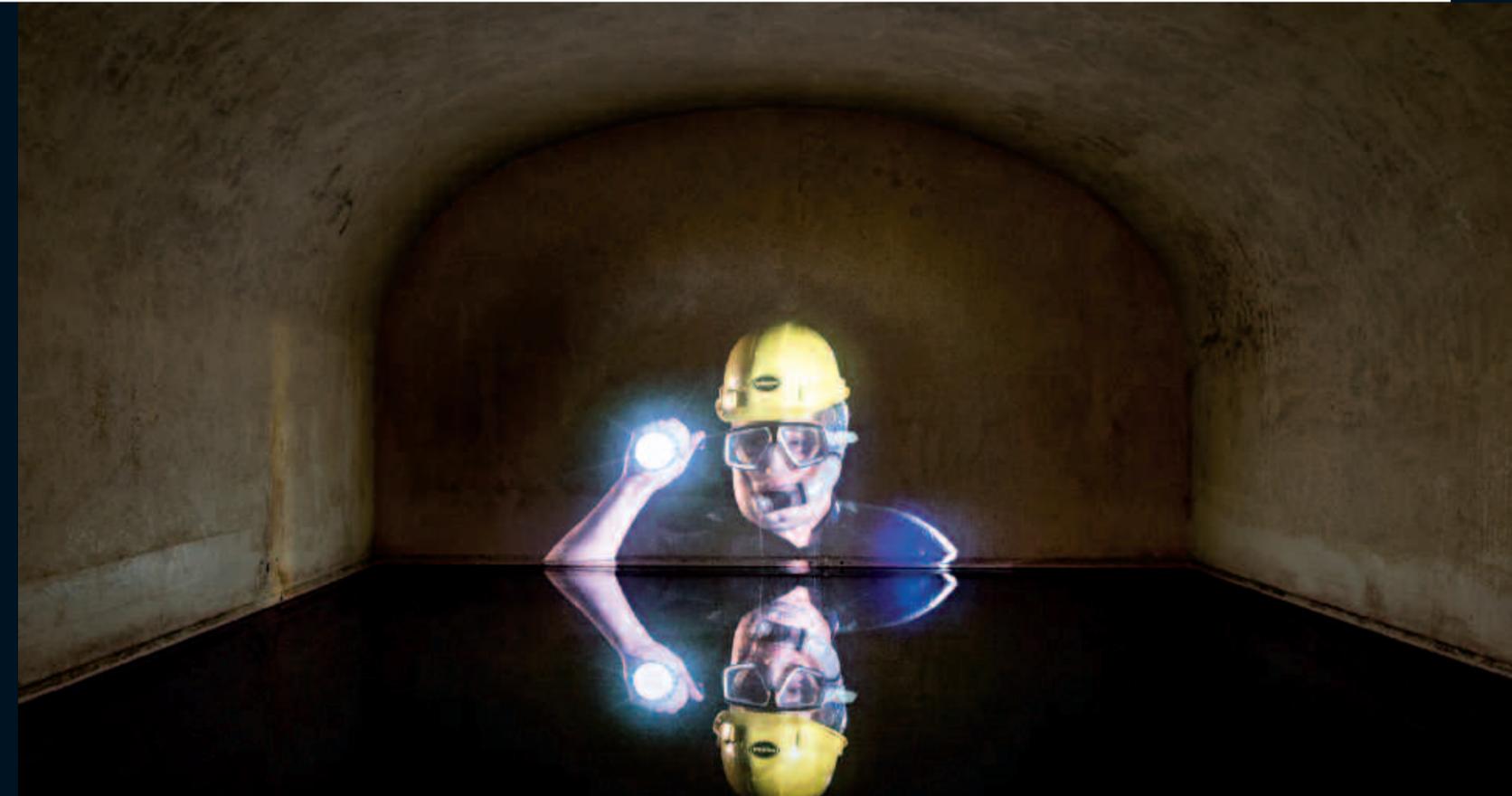
Die von Jean Painlevé dokumentierten Tintenfische zeichnen sich bekanntermaßen durch eine besondere Technik der

Tarnung aus und verstecken sich bei Gefahr in Höhlen. Die Garnelen schützen sich mit ihrem Panzer vor Angriffen. Auch hier finden sich Analogien zur Funktion des Bunkers und der Bekleidung von Soldaten.

Anna Anders
Submarines / Sous-Marins

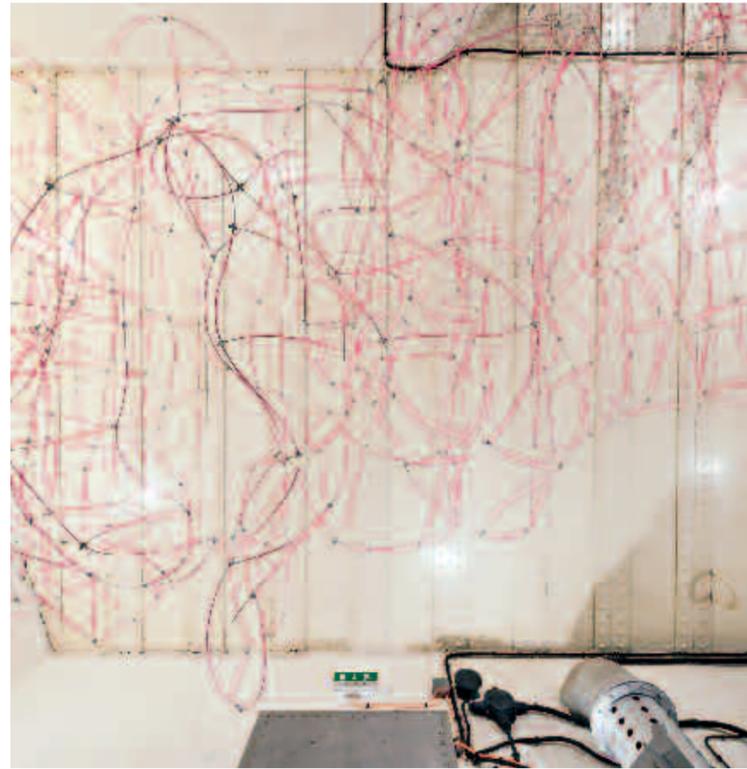
Projektiert auf die Stirnwand eines Bassins, das mit Wasser gefüllt ist, tauchen abwechselnd die Köpfe von Tauchern auf, ausgerüstet mit unterschiedlichen Schnorcheln, Brillen und Kappen in allen erdenklichen Farben. Die untere Kante der Projektion schließt mit der Wasseroberfläche ab, sodass der Eindruck entsteht, die Personen würden aus dem realen Wasser auftauchen. Ihr Prusten und das Glucksen des Wassers erfüllen den Raum. Unterlegt sind die Geräusche mit Textfragmenten aus zwei Unterwasserfilmen von Jean Painlevé. Der Regisseur dieses Films, Jean Painlevé (1902–1989), zählt zu den Pionieren des Dokumentarfilms, der schon in den 1920er Jahren Aufnahmetechniken für Unterwasserfilme entwickelte. Er war ein Sohn des französischen Mathematikers, Premier- und Kriegsministers Paul Painlevé (1863–1933), der ab 1917 das Verteidigungskonzept Frankreichs vorbereitete und 1929 sein Amt an André Maginot (1877–1932) übergab, der die Befestigungsanlagen entlang der Grenzen zur Schweiz, zu Deutschland und Belgien initiierte (Maginot-Linie). In 1929, Paul Painlevé cède son poste de ministre de la Guerre à André Maginot (1877-1932), qui donna par la suite son nom à la fameuse ligne de fortifications le long des frontières italiennes, suisses, allemandes, luxembourgeoises et belges. À l'instar des soldats qui se rendaient sous terre pendant la guerre, les plongeurs vont sous l'eau.

Les pieuvres documentés par Jean Painlevé se caractérisent, comme on sait, par une technique particulière de camouflage et se réfugent au moindre danger dans les cavités, par analogie avec la fonction du bunker et la tenue des soldats.



Sabine K. Braun
Verknüpfungen_Netz

Für Sabine K. Braun ist das Netz eine Metapher, die in ihrer Vielseitigkeit und Offenheit nicht festlegbar ist. Ihre Netzinstallationen öffnen weite Assoziationsräume – vom neuronalen Netz des menschlichen Gehirns, über das als Waffe wie auch als Werkzeug verwendbare Netz des Fischers oder Kriegers, bis zum konspirativen »Intelligence«-Netz der Geheimdienste oder zu weltweiten elektronischen Kommunikationsnetzen. Die Figuration macht uns klar, dass längst kein Land mehr eine abgeschottete Insel ist. Jeder ist mit jedem verbunden, sei es in positiver oder negativer Emotionalität. Das gilt heute umso mehr als zu Beginn des Ersten Weltkrieges vor 100 Jahren, mit einer ungleich größeren Reichweite der uns umgebenden, globalsten aller Netze – dem Internet und dem GPS –, in denen wir die Erde eingefangen haben. Die Längen- und Breitengrade des die Welt umspannenden Netzes lassen uns militärisch und merkantil navigieren und wir planen, es sogar dem Universum überzustülpen. Im Kontext der Festung entstehen von selbst weitere, neue Assoziationen, insbesondere durch das von Sabine K. Braun als Material verwendete Papier – ein Medium, das zwar vergänglich ist, aber heroisch seit Jahrtausenden der Vernetzung der Menschheit und über die Zeiten hinweg der Kommunikation gedient hat. Zudem wirkt der von Beton und Stahl geprägte Festungsraum dank der Ästhetik und Materialität der Installation unerwartet sanft.

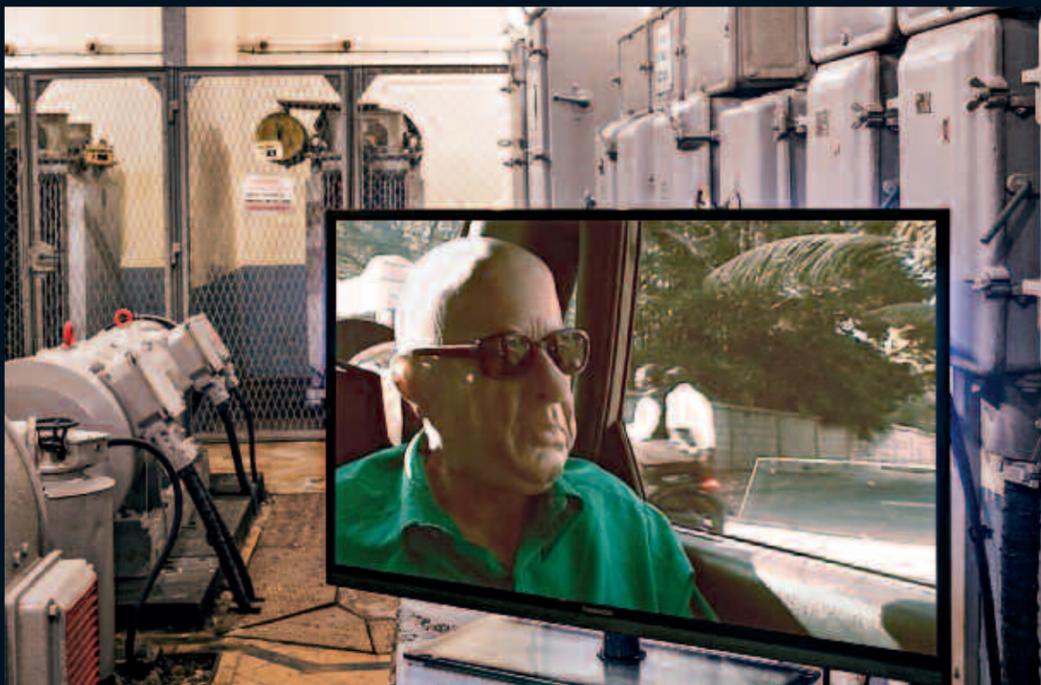


Sabine K. Braun
Verknüpfungen_Netz [liens_réseau]

La toile est une métaphore de l'ouverture et de la polyvalence sans borne pour Sabine K. Braun, dont les installations réticulées s'ouvrent sur de larges espaces associatifs : du réseau neuronique du cerveau humain



au filet du pêcheur ou du guerrier servant tantôt d'outil tantôt d'arme, en passant par les réseaux de conspirateurs des « Secret Intelligent Services » ou par les réseaux planétaires des télécommunications. Le travail de l'artiste montre clairement que cela fait longtemps déjà que plus aucun pays n'est isolé comme une île coupée du reste du monde. Chacun de nous est rattaché à tout le reste du monde, dans des rapports affectifs positifs comme négatifs. Et cela vaut d'autant plus de nos jours qu'il y a un siècle, à l'orée de la Première Guerre mondiale, si l'on considère les réseaux dont la portée dépasse de loin tous ceux qui les ont précédés : les réseaux Internet et GPS, dans les filets desquels nous tenons la Terre captive. Latitudes et longitudes enserrent le globe terrestre dans un filet de coordonnées, nous permettant de naviguer, commercer et guerroyer à sa surface ; et les temps ne sont pas si lointains où nous ferons de même avec l'univers... En liaison avec le bunker, de nouvelles associations se tissent d'elles-mêmes, grâce notamment au papier qu'utilise Sabine K. Braun, un médium qui, bien qu'éphémère, ne sert pas moins héroïquement à relier les hommes entre eux à travers le temps et l'espace. De plus, l'esthétique et la matérialité de l'installation confèrent à l'espace de béton et d'acier du bunker une impression inattendue de légèreté.



Daniele Buetti
Waiting for Desaster // Jammer von a bis a //
Bambusstacheln unter den Fingernägeln

Elegische Streichermusik, abweichende Instrumentensoli – gegen den Strich gebürstet – darübergelegt, untermalen die Fahrt des älteren Herrn im Fond eines Taxis. Seine Mimik ausdruckslos, seine Augen hinter einer schwarzen Sonnenbrille kaschiert, sein kahler Kopf unter einer schwarzen Schirmmütze – so lässt er sich durch anonyme Vorstadtquartiere und die urbane Peripherie chauffieren. Das Wo muss Vermutung bleiben, das Wielange ist anhand des wechselnden Sonnenstandes zu errahnen, das Weshalb bleibt gänzlich mysteriös. Ebenso kryptisch erscheint der Umstand, dass das Vehikel rückwärts zu fahren scheint und dass der durch das offene Fenster wehende Fahrtwind die Gesichtszüge immer wieder aufbläht, denn der Passagier trägt eine Maske und zeigt sich als sein artifizielles Alter Ego. Die Passivität des anonymen Protagonisten und das Fehlen einer zielgerichteten Handlung finden ihr Echo im Titel *Waiting for Desaster*: Die verkehrte Banalität wirkt unheimlich und unheilrohrend – wie die Ruhe vor dem Sturm.

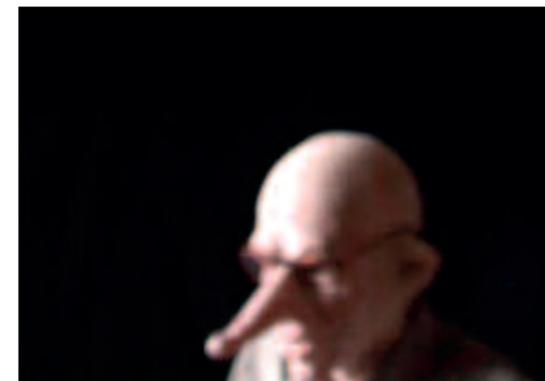
In den Werken *Jammer von a bis a* und *Bambusstacheln unter den Fingernägeln* werden in Deklamation und Schrift gängige Foltermethoden dargelegt. Während ein langnasiger Referent in schwer verständlicher Litanei die Gräueltatsabsichtsvollen Versehrens rezitiert und uns durch seine

verschwommene Erscheinung wie auch durch seine manierierte Artikulation irritiert, konfrontiert uns ein Spiegel mit der konkreten Benennung einer grauenvollen Qual. Ein in die Glasoberfläche geritzter Schriftzug lässt den Lesenden die Schmerzen errahnen, welche ein solcher Eingriff auslöst. Schon die Vorstellung des Geräusches, das beim Einkratzen der Worte entstand, lässt erschauern. Es steht uns frei, vermittels Spiegelbild einen direkten Bezug zum Selbst herzustellen und uns eine solche Gefährdung der eigenen Integrität auszumalen oder uns hinter die besprühte Stelle des Spiegels und somit aus der Reflexionszone zurückzuziehen.



Daniele Buetti
Waiting for Desaster // Jammer von a bis a //
Bambusstacheln unter den Fingernägeln
[Waiting for Desaster // Lamentations de a à a //
Épines de bambou sous les ongles]

Une musique élégiaque pour instruments à cordes recouverte par des solos déroutants – à rebrousse poil –, accompagne le voyage d'un vieil homme installé au fond d'un taxi. Inexpressif, les yeux cachés derrière une paire de lunettes noires, une casquette noire sur le crâne chauve, il traverse les quartiers anonymes de la péri-



phérie urbaine. On ne peut que faire des suppositions sur sa destination. La trajectoire du soleil donne une idée de la durée du trajet, le motif de son déplacement nous est entièrement inconnu. L'impression du fait que le véhicule roule à l'envers reste inexplicable, tout autant que le courant d'air soufflant par la fenêtre ouverte gonfle les traits du visage du passager. En effet, ce dernier porte un masque et se trouve être son propre alter ego. La passivité du personnage anonyme et l'absence de but font écho au titre *Waiting for Desaster*: la fausse banalité a quelque chose d'inquiétant et présage un malheur – comme le calme avant la tempête.

Dans ses œuvres *Jammer von a bis a* [*Lamentation de a à a*] et *Bambusstacheln unter den Fingernägeln* [*Épines de bambou sous les ongles*] sont déclamés et retranscrits des moyens de torture. Tandis qu'un conférencier au long nez et à l'affectation irritante récite des litanies d'atrocités difficilement intelligibles, un miroir nous met en face de l'appellation concrète du supplice. L'inscription à la surface du miroir laisse entrevoir au spectateur les douleurs que de tels actes font endurer. La seule inscription de ces mots sur le miroir fait grincer des dents. Il est alors possible d'établir par le biais du miroir un rapport direct à soi et d'imaginer pareille atteinte à son intégrité physique, ou bien alors de se retirer derrière les parties sprayées du miroir et sortir ainsi des zones de réflexion.



Robert Cahen
HWK ou les cicatrices de l'invisible
[HWK oder die Narben des Unsichtbaren]

Der französische Künstler Robert Cahen ist einer der großen Pioniere der Videokunst. Dem Medium Video wendet er sich bereits ab 1970 zu und benutzt dabei die Experimentiermethoden der *musique concrète*. Sein Erzählansatz stützt sich auf die Montage von Bildern und Musik. Sein Interesse gilt dem Übergang vom unbewegten zum bewegten Bild, er nutzt die Zeitlupe, um das Ungesehene wahrnehmbar zu machen. Durch eine bewusste Nebeneinandersetzung von Bild und Klang schafft Robert Cahen nicht-lineare, mehrdeutige Geschichten. So erzielt er durch die experimentelle Behandlung seiner Bildaufnahmen mittels elektronischer Instrumente erstaunliche visuelle Effekte. In der Festung Schoenenbourg präsentiert Cahen eine Videoinstallation, ein Format, in dem er seit Mitte der 1990er-Jahre arbeitet. In seiner Videokunst verzichtet er darauf, dem Betrachter frontal Ideen und Kritik zu vermitteln, vielmehr beabsichtigt er, ihn zu verführen und ihm lediglich mögliche Interpretationen einzuflüstern und ihm so zu helfen, das Unsichtbare zu lesen.

Robert Cahen
HWK ou les cicatrices de l'invisible

L'artiste français Robert Cahen est un des grands pionniers dans la création vidéo. Il s'oriente vers ce médium dès 1970, appliquant les expérimentations de la *musique concrète*. Son approche s'appuie sur le montage d'images et de musique. Il s'intéresse au passage de l'image inanimée à l'image animée et se sert du ralenti pour que l'invisible devienne perceptible. En juxtaposant volontairement image et son, il crée des histoires non-linéaires et complexes. Ainsi Cahen compose des effets visuels surprenants par le traitement expérimental de ses prises de vue au moyen d'instruments électroniques. Dans le fort de Schoenenbourg Cahen présente une installation vidéo, un format avec lequel l'artiste travaille depuis le milieu des années 1990. Dans sa création vidéo, il s'abstient de transmettre frontalement des idées et des critiques au spectateur, et a plutôt l'intention de le séduire et de lui insinuer des interprétations possibles pour l'aider ainsi à lire l'invisible.

Klaudia Dietewich
Himmel und Hölle

Klaudia Dietewich fotografiert Spuren. Ihr Interesse gilt der subtilen Ästhetik von im Alltag entstandenen Relikten. Wie eine Archäologin durchsucht die Künstlerin urbane und industrielle Räume. Im Geflickten, Übersehenen und Vergessenen findet sie das eigentlich Schöne und im allmählichen Verschwinden der Motive eine Parallele zur eigenen Existenz.

Ihre Fundstücke sind Fragmente und Bruchstücke, die – obgleich ganz ungegenständlich – Erinnerungen wachrufen und Geschichten erzählen. Als »Kondensat gelebten Lebens« stellen sie die Frage, was bleibt von uns und von der Welt, wie wir sie kennen.

In ihrer zweiteiligen Arbeit *Himmel und Hölle* beschäftigt sich Dietewich mit der Völklinger Hütte. Schmutzig, laut, heiß und gefährlich war die Arbeit dort, wo ab 1916 von Frauen und Gefangenen an Stelle der kämpfenden Arbeiter das Rohmaterial für fast alle deutschen Stahlhelme her-

gestellt wurde. 1915 entwickelt, boten diese den Soldaten mehr Schutz vor den tödlichen Granaten, die im Ersten Weltkrieg zum Einsatz kamen. Nichts ging mehr ohne Stahl im industriell geführten Krieg, in dem besonders die Schwerindustrie an Eroberungen zur Sicherung des Nachschubs von Eisenerzen interessiert war, deren größte Vorkommen in Lothringen lagen.

Die Raum- und Audioinstallation *O Ewigkeit, du Donnerwort* besteht aus deckenhohen Fotografien – von hinten erleuchtete, rußgeschwärzte »Fenster der Erinnerung« aus der Völklinger Hütte – und bildet die Form eines Kirchenschiffes. Darin erklingt der von Arbeitsgeräuschen überlagerte, gleichnamige Bach-Choral und wird zum Requiem für die im Krieg gestorbenen Arbeiter der Stahlhütte.

Das Asphaltgraffito auf Stahl *regarde le ciel* verweist auf die auch unter unmenschlichen Bedingungen vorhandenen menschlichen Sehnsüchte. Weder die Arbeiter der Stahlhütte noch die Soldaten der Festung sahen den Himmel, sondern erlebten die Hölle in ihrer Arbeit und im Krieg.



Klaudia Dietewich
Himmel und Hölle [Ciel et Enfer]

Klaudia Dietewich photographie les traces. Elle s'intéresse à l'esthétique délicate des reliques de la vie quotidienne. Telle une archéologue, elle explore les espaces urbains et industriels. La vraie beauté, l'artiste la débusque dans les choses rapiécées, ignorées ou oubliées. Elle tisse un parallèle entre l'effacement progressif des motifs et sa propre existence. L'artiste saisit des fragments et des bribes qui, bien que non figuratifs, font resurgir des souvenirs et racontent des histoires. En leur qualité de « condensés de vie », ils interrogent les traces que nous laissons et celles du monde tel que nous le connaissons.

Dans son travail en deux parties *Himmel und Hölle [Ciel et Enfer]*, Dietewich s'intéresse à l'usine sidérurgique de Völklingen. Le travail y était sale, bruyant, chaud et dangereux, et c'est là qu'à partir de 1916, femmes et prisonniers, qui remplacèrent les métallos mobilisés au front, produisirent l'acier de presque tous les casques, ces fameux *Stahlhelme*, développés en 1915 pour mieux protéger des grenades faisant leur apparition durant la Première Guerre mondiale. Dans cette guerre industrielle, il devint impossible de se passer de l'acier, surtout pour les industries lourdes dont le ravitaillement en minerai de fer (notamment en Lorraine où se trouvaient

les gisements les plus importants) dépendait directement des conquêtes militaires.

L'installation *O Ewigkeit, du Donnerwort [Éternité, parole foudroyante]*, composée de photographies à hauteur de plafond (des « fenêtres du souvenir » de l'usine sidérurgique de Völklingen rétroéclairées) rappellent l'intérieur d'une église. Des bruits d'usine s'entremêlent au choral de Bach « O Ewigkeit, du Donnerwort », faisant du choral un requiem pour les métallos morts à la guerre.

regarde le ciel, un graffiti d'asphalte sur acier en deux parties, renvoie aux aspirations humaines qui se manifestent même dans les conditions inhumaines. Sans avoir jamais vu le ciel, les métallos de Völklingen et les soldats du bunker ont vécu l'enfer, que ce soit à l'usine ou à la guerre.



Joachim Fleischer
Tomogramm

In der Lichtinstallation *Tomogramm* von Joachim Fleischer bildet sich eine Art Tomographie der Architektur der Festungsgänge ab. Im langen Verbindungsgang innerhalb der Festung sind Lichtquellen installiert, welche streifenförmig Lichtlinien aussenden. Diese legen durch das Scannen Details und Fragmente des Ortes offen: Das Licht sezziert den Raum. Die einzelnen Lichtstreifen sind durch eine Steuerung gekoppelt. Sie schreiten mit dem Besucher voran, rasen auf ihn zu oder entfernen sich und gewinnen so Autonomie. Wie Erinnerungsfetzen drängen sich die gescannten Raumsequenzen auf oder verhalten wie ein Knall in der Tiefe des Festungsganges, dessen Dimension und Geschichte assoziativ und bruchstückhaft erscheinen. Trotz der Reduzierung der Mittel und des radikalen Spiels mit Nähe und Ferne entstehen beim Abtasten des Raumes durch die Lichtquelle Gebilde, die ein Eigenleben führen und an Raum-Zeit-Modelle erinnern. Das Licht als Medium entfaltet seine metaphysische Qualität auf überwältigende Weise an diesem Ort, der seine Existenz der Verteidigung gegen zerstörerische Gewalt verdankt.

Joachim Fleischer
Tomogramme

Dans son installation lumineuse *Tomogramme*, Joachim Fleischer reproduit une sorte de tomographie architecturale des couloirs du fort. Dans le long couloir traversant de part et d'autre le fort sont installées des lumières produisant comme des bandes lumineuses mettant en évidence, à la manière d'un scanner, des détails et des fragments particuliers, comme si la lumière disséquait l'espace. Un système de pilotage associé aux bandes lumineuses permettent de suivre le visiteur, de foncer sur lui ou au contraire de s'en éloigner pour gagner en autonomie. Les séquences de balayage de l'espace s'imposent comme des lambeaux de mémoire ou résonnent telle une détonation dans les profondeurs du couloir du bunker, dont les dimensions et l'histoire se manifestent de manière associative et fragmentaire. Et bien que l'on ne s'attache qu'à quelques objets précis, la diversité des images créées met en évidence la richesse plastique de l'obscurité. Les formes produites au contact de la lumière semblent mener une vie propre et font continuellement songer à des paysages, à des formes générées par ordinateur ou encore à des modélisations mathématiques de l'espace-temps. La lumière comme médium déploie de façon saisissante sa dimension métaphysique dans ce lieu qui doit son existence à la volonté de tenir bon contre la violence destructrice.

Rainer Ganahl
DADALENIN HABER C. IMMERWAHR

Mit *DADALENIN HABER C. IMMERWAHR* zeigt Rainer Ganahl drei Marmorskulpturen. Fritz Haber entwickelte Senfgas und machte es während des Ersten Weltkrieges zur Waffe. 1915 wurde es in der Schlacht bei Ypern zum ersten Mal eingesetzt. Etwa 100 000 Menschen starben, eine halbe Million wurde schwer verletzt und der Erste Weltkrieg bekam einen neuen Begriff: die Gasmaske. Habers Frau Clara Immerwahr, ebenfalls Chemikerin und eine engagierte Frauenrechtlerin wie Kriegsgegnerin, protestierte gegen die Arbeit ihres Mannes und wählte am 2. Mai 1915, wenige Tage nach dem ersten Einsatzes des Gases, den Freitod. Am selben Tag reiste Haber an die Ostfront und stellte weiteres Gas für den Einsatz gegen die russischen Truppen bereit. 1918 erhielt Haber den Nobelpreis für Chemie und sein Team entwickelte weitere Gasprodukte, auch Zyklon A und B, die später in den Gaskammern der Nazis eingesetzt wurden. Trotz seiner nationalen Bedeutung und Bekanntheit wurde der deutsche Jude Fritz Haber 1933 von den Nazis seines Amtes als Direktor des Kaiser-Wilhelm-Instituts für physikalische Chemie und Elektrochemie, das er seit 1911 als Direktor geleitet hatte, enthoben und aus Deutschland vertrieben. Er starb 1934 in Basel an Herzversagen oder durch Selbstmord, wie manche Quellen vermuten. Ein Teil seiner Familie starb in jenem Gas, das er zu entwickeln half. Clara

Immerwahrs Sohn Hermann nahm sich nach dem Zweiten Weltkrieg das Leben. Fritz Haber verteidigte den Gebrauch von Giftgas mit den Worten »Tod ist Tod«. Für Ganahl stellt *DADALENIN HABER C. IMMERWAHR* die tragische Ironie, die tragisch-ironische Paradoxie dieser Biografien dar, die deformiert wurden durch Krieg, Ideologie, Kreativität und Zerstörung.



Rainer Ganahl
DADALENIN HABER C. IMMERWAHR

DADALENIN HABER C. IMMERWAHR donne à voir trois sculptures en marbre de Rainer Ganahl. Fritz Haber développa le gaz moutarde qui fut employé comme arme pour la première fois durant la bataille d'Ypres en 1915. Quelque 100 000 hommes furent tués, un demi million grièvement blessé et un nouveau terme définitivement fut associé à la Première Guerre mondiale : le masque à gaz. La femme de Haber, Clara Immerwahr, chimiste elle aussi, militante pacifiste et féministe, s'insurgea contre le travail de son mari et, le 2 mai 1915, soit peu de jours après la première attaque au gaz moutarde, se donna la mort. Le même jour, Haber se rendit sur le front est pour préparer d'autre gaz contre les troupes russes. Haber obtint en 1918 le prix Nobel de chimie et développa avec son équipe d'autres variétés de gaz, dont le zyklon A et B qui furent plus tard employés dans les chambres à gaz. En dépit de son importance et de sa notoriété en Allemagne, Fritz Haber, d'origine juive, fut expulsé du département de chimie physique et d'électro-chimie de l'Institut Kaiser-Wilhelm qu'il dirigeait depuis 1911, et contraint à l'exil. Il mourut à Bâle en 1934 des suites d'insuffisances cardiaques ou, comme certaines sources le laissent croire, mit fin à ses jours. Le gaz qu'il contribua à développer servit à tuer une partie de sa famille.

Le fils de Clara Immerwahr, Hermann, se suicida au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Fritz Haber défendit l'emploi d'armes chimiques avec les mots : « la mort c'est la mort ». *DADALENIN HABER C. IMMERWAHR* représente pour Ganahl la tragique ironie de ces destins pris dans le tourbillon de la guerre, de l'idéologie, de la créativité et de la destruction.

Glaser/Kunz (Daniel Glaser & Magdalena Kunz)
Aton & Amen

»Die ideale Kunst besteht für uns in der Erzeugung einer Unruhe, im Aufwerfen von Fragen, in der Stimulation zu Selbstreflexion. Kann Kunst berühren, verunsichern, fesseln; vermag Kunst uns aufzuwühlen? Regt sie unser Denken an? Ist sie visionär?«

Das Künstlerpaar Glaser/Kunz hat eine besondere Form der animierten installativen Plastik entwickelt und fasziniert das betrachtende Visavis durch eine frappierende Simulation: Lebensgroße Figuren in realistischem Ambiente – Abformungen der Protagonisten, mit alltäglicher Kleidung und spezifischen Requisiten ausgestattet – werden durch Projektionen sprechender Gesichter auf die plastischen Köpfe vermeintlich zum Leben erweckt. Die animierten Doppelgänger sind verstrickt in monologische Dialoge; jede Figur verharrt in ihren Gedankenkaskaden, ist zu keinem zwischenmenschlichen Austausch fähig, autistisch gefangen in den Zwängen des eigenen Desorientiert-Seins. Die Gedanken der von einem unbekanntem Schicksal zusammengeführten, und scheinbar aus wohlbehüteter Bürgerlichkeit ausgeschlossenen, Jugendlichen Aton und Amen kreisen um gesellschaftliche wie persönliche Fragen. Philosophisches mischt sich mit Selbstreflexion und individuellen Visionen: Im Kern beziehen sich all ihre alternierend, stakkatoartig in den Raum gestellten Äußerungen auf den Sinn des Lebens, auf Wahrhaftigkeit, Einsamkeit und so-



ziale Verortung. Das ziel- und ergebnislose Sinnieren offenbart eine existenzielle Verunsicherung, die in frappantem Widerspruch zu den Namen steht: Aton, der altägyptische universale Gott – Lichtgestalt und unerschöpfliche Energie, in der Sonne verehrt; und Amen, das Glaubensbekenntnis «so sei es», das von unerschütterlicher Gewissheit und Zuversicht zeugt.

Glaser/Kunz (Daniel Glaser & Magdalena Kunz)
Aton & Amen

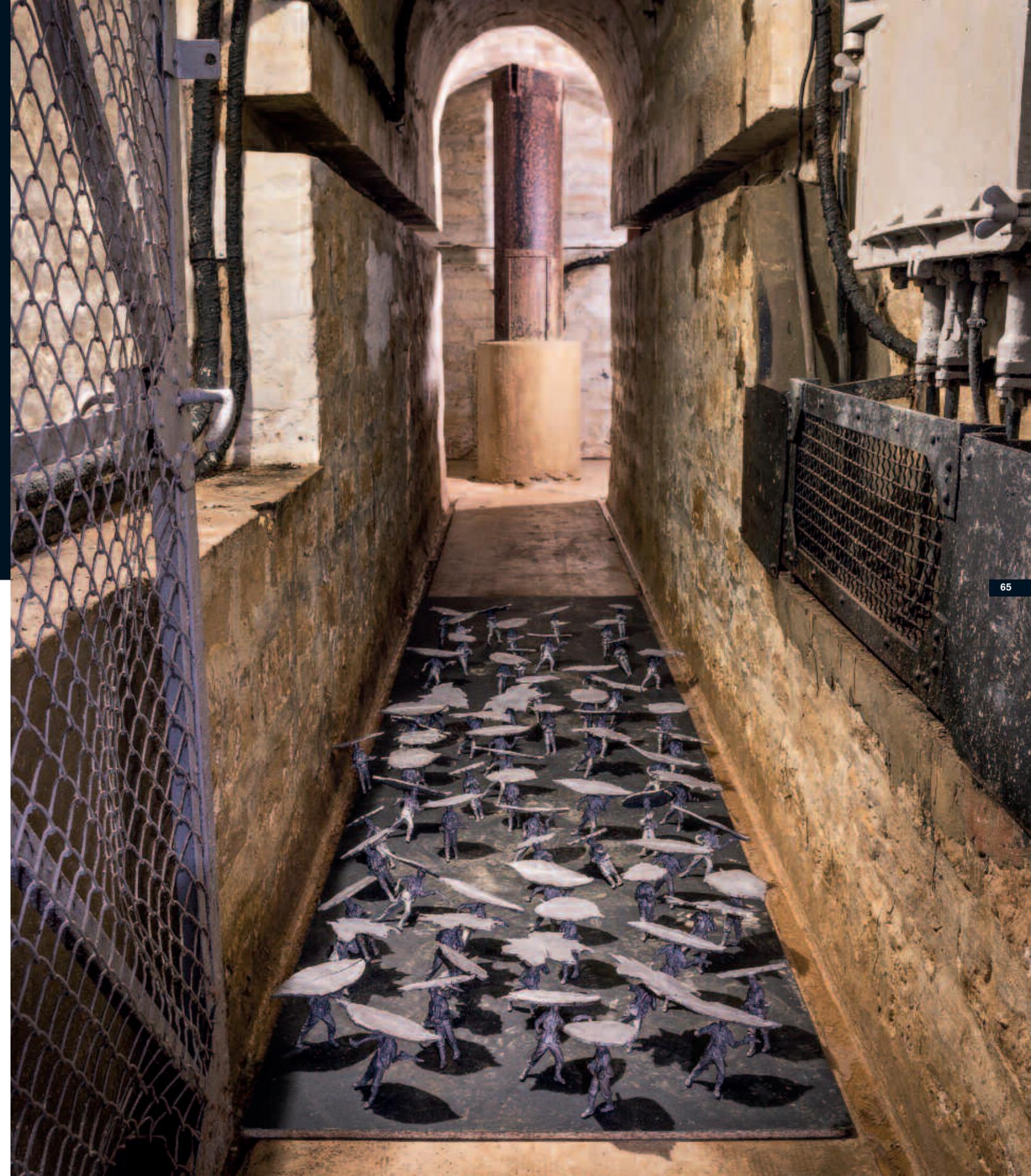
« Pour nous, l'art idéal consiste à produire une inquiétude, à soulever des questions, à inciter à la réflexion. L'art peut-il toucher, déstabiliser, captiver ? L'art peut-il nous bouleverser ? Stimule-t-il notre pensée ? Est-il visionnaire ? »

Le couple d'artistes Glaser/Kunz a développé une forme particulière de sculpture, à mi-chemin entre l'installation et l'animation, qui saisit le spectateur par une simulation frappante : deux personnages grandeur nature normalement vêtus et équipés d'accessoires particuliers font face au spectateur dans une ambiance réaliste. Des visages parlants sont projetés sur les têtes en plastique des mannequins qui semblent ainsi éveillés à la vie. Ces sosies animés sont empêtrés dans un dialogue de sourd, chaque personnage déversant ses pensées, incapable d'échanger réellement, enfermé de manière autistique dans les contraintes de son propre manque de repères.

Les pensées d'Aton et d'Amen, jeunes hommes écrasés par un destin inconnu et apparemment exclus de la bonne société bourgeoise, tournent autour de questions tant sociales que personnelles. Du philosophique se mêle à des réflexions et des points de vue personnels : au centre, toutes les discussions menées staccato portent sur le sens de la vie, sur la vérité, la solitude et

la détermination sociale. La méditation sans but ni résultat révèle une inquiétude existentielle en tout point opposée aux noms des deux jeunes hommes : « Aton » renvoie, dans la vieille Égypte, à la divinité de la lumière en plus d'être un symbole d'énergie inépuisable ; et « Amen » est une déclaration de foi, « ainsi soit-il », témoignant d'une inébranlable certitude et d'une confiance à toute épreuve.



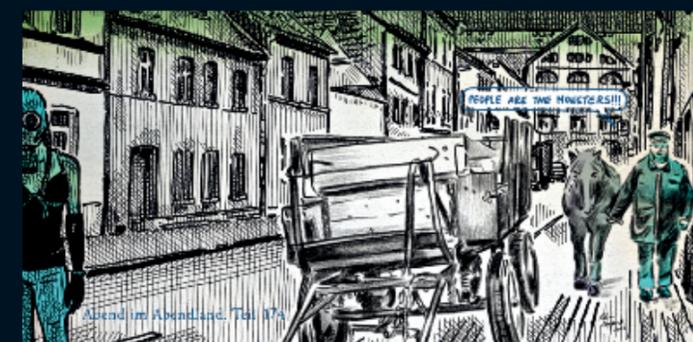


Sébastien Gouju Versteckte Details

Mit ausgefeilten Installationen und detailreichen Tusche-, Gouache-, Graphit- und Bleistiftzeichnungen entführt der französische Künstler Sébastien Gouju den Betrachter in eine skurrile Welt voller Nostalgie und Kindheitsträume. Er lädt uns ein, die Wirklichkeit zu überdenken, indem er sich vor allem Gegenstände und Motive aus einer vertrauten und alltäglichen Erfahrungswelt zu eigen macht. Der Künstler hinterfragt das Verhältnis von Mensch und Maschine, Handarbeit und industrieller Fertigung sowie von Kunst und Kunsthandwerk im weitesten Sinn. Dem Fertigungsprozess jedes einzelnen Teils, das der Zusammenarbeit, einer Technik, eines Werkzeugs bedarf, misst er besondere Aufmerksamkeit bei. Eine lang andauernde technische Schlacht zwischen dem Auge, der Hand und der Maschine beginnt und bringt eine tief sinnige Ikonografie hervor, die ihren Ursprung ganz offensichtlich im Kunsthandwerk hat. Inspiriert von Abbildungen in Zeitungen und Magazinen enthalten seine Arbeiten unter anderem Elemente aus Werbung, Militärpropaganda und Architekturgeschichte, die in ihrer Kombination neuen Raum für Gedankenspiele eröffnen. Wer Goujus Werke genauer in Augenschein nimmt, wird Helden aus der Welt des Kinos entdecken, darunter Idole aus Fantasy-, Science-Fiction- und Comic-Filmen. Man findet sich zurückversetzt in eine Zeit, in der die Vorstellungen von der Welt noch beweglich und nicht vorgefertigt und starr waren.

Sébastien Gouju Là où les détails se cachent

Avec des installations peaufinées et des dessins foisonnants à l'encre de Chine, à la gouache, au graphite et au stylo bille, l'artiste français Sébastien Gouju entraîne le spectateur dans un monde étrange baigné de nostalgie et de rêves d'enfant. En s'appropriant notamment les objets et les motifs d'un monde quotidien et familier, il nous invite à recouvrir la réalité. L'artiste questionne le rapport entre l'homme et la machine, entre le travail manuel et la fabrication industrielle, sans oublier l'art et l'artisanat au sens large. La fabrication de chacune des pièces qui fait appel à une collaboration, une technique, un outil, occupe chez lui une place toute particulière. D'une longue lutte technique entre l'œil, la main et la machine, naît une imagerie fouillée qui tire de toute évidence ses origines de l'artisanat d'art. Inspirés d'illustrations de journaux et de magazines, ses travaux comportent entre autres des éléments de publicité, de propagande militaire et d'histoire architecturale, dont la combinaison ouvre un nouvel espace propice aux jeux intellectuels. À regarder les œuvres de Sébastien Gouju de plus près, l'on découvre des héros tirés du monde du cinéma, parmi lesquels des idoles de la fantasy, de la science-fiction et des comics. L'on est replongé dans un temps où les images du monde n'étaient ni figées ni préfabriquées.



66 Abend im Abendland (Details aus diversen Folgen / détails des séquences diverses), 2004–2013

Oliver Grajewski
Abend im Abendland

Abend im Abendland war 2004 der Titel einer geplanten Reihe von Zeichnungen Oliver Grajewskis für das Cartoon-Bildformat im Ressort »Leben« des ZEITmagazins. Die Zeichnungen wurden dort jedoch nie abgedruckt. Grajewski plante skurril-dokumentarische Fragmente mit programmatischen Verweisen auf Kunst, Politik, Comic und tatsächliche sowie erst zu ahnende Katastrophen. Aus den Vorarbeiten entwickelte sich eine über Jahre sehr fruchtbare Reflexion des Künstlers über den seiner Ansicht nach angebrochenen Abend im Abendland. Seine Arbeit entwickelte sich zum fortlaufenden Kommentar zu einem Thema, das ihn nicht wieder loslassen sollte. Er selbst sieht seine Arbeiten eher als Komprimierung und Verschiebung von Realitäten, als eine Rekombination von Dokumenten und Zitaten. Bis heute entstanden 214 Folgen der Serie, die großformatig geplottet dazu dienen sollen, Räume auszukleiden und Menschen damit am schnellen Durchlaufen von Gemäuern zu hindern. Ausgestellt in der Festung Schoenenbourg, wirken sie gleich riesigen Menetekeln für das, was Menschen anderen Menschen gestern wie heute antun können.

Oliver Grajewski
Abend im Abendland [Crépuscule de l'Occident]

Abend im Abendland [Crépuscule de l'Occident] est le titre donné en 2004 à une série de dessins d'Oliver Grajewski qui devait paraître dans la rubrique « Leben » [Vivre] du magazine hebdomadaire allemand ZEITmagazin. Mais jamais les dessins ne sont parus. Grajewski prévoyait tout d'abord des fragments documentaires et décalés faisant allusion de manière programmatique à l'art, la politique, la bande dessinée, ainsi qu'à des catastrophes réelles ou seulement pressenties. Mais avec les années, le travail préliminaire se mue en riche réflexion sur le crépuscule de l'Occident qui, selon l'artiste, était déjà entamé. Depuis, Oliver Grajewski n'a plus cessé d'interpréter et de commenter ce sujet. L'artiste voit davantage son travail comme une condensation et un déplacement de la réalité que comme la recombinaison de documents et de citations. À ce jour, la série compte 214 dessins de grand format servant à tapisser des murs pour retenir les gens qui parcourraient les vestiges trop hâtivement. Exposés dans le fort de Schoenenbourg, à l'instar de présages géants, ces dessins rappellent tout ce que les hommes se sont infligés et ne cessent de s'infliger.



Peter Granser
Was einem Heimat war

Fotos vom Krieg sind gefragt, denn sie erregen Aufmerksamkeit – Drama, Tod und Schrecken sind verlässliche Hingucker. Eine Gegenstrategie verfolgt die Arbeit des Stuttgarter Fotografen Peter Granser: *Was einem Heimat war*. Sie behandelt einen Ort, der von Armeen, Panzern, Geschützen und Granaten buchstäblich pulverisiert wurde: Gruorn auf der Schwäbischen Alb. Dessen Einwohner mussten zwischen 1937 und 1939 zwangsweise ihre Heimat verlassen, als ihr Dorf dem Truppenübungsplatz Münsingen einverleibt wurde. Peter Granser fand also vor allem eine umfassende Leere vor. Das Abwesende macht er zu einem wichtigen Teil seiner Bildsprache, die auf verblüffende Weise der frühesten Kriegsphotografien überhaupt ähnelt: Roger Fentons menschenleere Landschaftsbilder aus dem Krimkrieg 1855. Zudem klingen die amerikanischen New Topographics der 1960er-Jahre an, wenn Granser schwarz-weiße Ansichten der kargen Albhügel komponiert. Demgegenüber stellt er farbige, nüchterne Studioaufnahmen der in Münsingen verwendeten Munition – elegante, tödliche Flugkörper vor rein weißem Fond. Diese spröden Bildserien erhalten eine emotionale Aufladung durch die herzerreißenden, vergeblichen Briefzeilen des Gruorner Bürgermeisters Ludwig Schilling aus dem Jahr 1937, in denen er die bevorstehende Auslöschung der Heimat beklagt. So schafft Peter

Granser eine meditative Studie über Vergänglichkeit und Gewalt – ein stilles Gedenken in Bildern.

Ergänzt werden Peter Gransers Arbeiten durch eine Komposition des Stuttgarter Künstlers Johannes Schlichting. In ihr vermischen sich militärische Trompetensignale aus dem 19. Jahrhundert mit einem alten Gruorner Bauernlied, das vom Kirchenchor Münsingen neu eingesungen wurde. Mit Verzerrungen wie Überlagerungen dieser Aufnahmen und elektronischen Klängen baut Schlichting eine vielschichtige Komposition auf, sodass sich die verschiedenen Ebenen der Geschichte des verschwundenen Ortes Gruorn und des Truppenübungsplatzes Münsingen musikalisch verbinden.

Peter Granser
Was einem Heimat war
[Ce qui pour nous était la terre natale]

Les photographies de guerre sont recherchées parce qu'elles retiennent l'attention – drame, mort et peur, autant de ressorts susceptibles de captiver. Le photographe Peter Granser originaire de Stuttgart suit, quant à lui, une voie diamétralement opposée dans son travail *Was einem Heimat war [Ce qui pour nous était la terre natale]*. Il y est question d'un lieu qui fut littéralement pulvérisé par les soldats, les tanks, l'artillerie : Gruorn dans le Jura souabe. Sous la contrainte, les habitants durent abandonner leur terre natale entre 1937 et 1939 pour qu'elle soit incorporée au terrain d'entraînement de Münsingen. Peter Granser s'est tout d'abord retrouvé devant un grand vide. L'absence occupe une grande place dans son langage plastique qui n'est pas sans analogie avec les premières photos de guerre, celles que Roger Fenton a pris des paysages désolés pendant la guerre de Crimée de 1855. L'on croit aussi reconnaître dans les compositions en noir et blanc des austères monts jurassiens de Granser les New Topographics américains des années 1960. Dans un tout autre style, le photographe présente de sobres clichés couleur de munitions utilisées à Münsingen pris en studio – corps volants tout à la fois élégants et mortels photographiés sur un fond d'un blanc imma-

culé. Cette sobre série d'images se voit chargée d'une forte émotion à la lecture des lignes déchirantes du maire de Gruorner, Ludwig Schilling, dans lesquelles il déplore en 1937 la disparition imminente de sa terre natale. Ainsi, Peter Granser produit une étude méditative sur le temps qui passe et la violence – une pensée toute en silence et en images.

Les œuvres de Peter Granser sont complétées par une composition d'un artiste de Stuttgart, Johannes Schlichting, dans laquelle des signaux de trompettes du 19^{ème} siècle s'entre-mêlent avec une chanson paysanne de Gruorn qui a été enregistrée récemment par la chorale de l'église de Münsingen. Schlichting crée une composition complexe par des distorsions et des superpositions dans ces enregistrements ainsi que par des sons électroniques, pour que les différents degrés de l'histoire de Gruorn, lieu aujourd'hui disparu, et du terrain d'exercice des troupes de Münsingen se connectent à travers la musique.



Klaus Illi
Atemwege

»Fußnoten« docken an die für die Atmung relevanten technischen Installationen der Festung an. Klaus Illi versteht die »Atemwege« des Bunkers – ausgewählte Teile der Be- und Entlüftungsanlagen – mit künstlerischen Anmerkungen in Form transparenter Fotografien, die auf den ersten Blick Wolkenformationen oder Nebelfelder zeigen. Die ästhetischen und fragilen Ausschnitte, die Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg entnommen sind, verweisen jedoch auf Bedrohliches: Sie zeigen Rauchschwaden der erstmals in einem Krieg eingesetzten Giftgase wie Chlorgas, Phosgen, Senfgas und Blausäure.

Klaus Illi versteht seine Fotografien als bewusste Ästhetisierung des Grauens, versetzen sie den Betrachter doch in die Lage der ersten Opfer. Die Fotografien selbst und die Fragilität des Fotoglases verweisen im Kontext der Installation auf die Verletzlichkeit des Menschen, auf sein Ausgeliefertsein, insbesondere in Verbindung mit der existenziellen Dimension des Atmens, ohne das ein Leben binnen Minuten erlischt.

In der ehemaligen Gasreinigungsanlage mit ihren riesigen Aktivkohlefiltern liest der Besucher das alarmierende Wort »gazé« (vergast) und stößt auf ein kurzes Schwarz-Weiß-Video von 1918 aus dem Archiv des Imperial War Museums in London. Es zeigt von deutschem Senfgas temporär geblendete britische Soldaten mit Augenverbänden. Sie

bewegen sich in einer Schlange langsam vorwärts, jeder die Hand auf der Schulter des Vordermannes. Das Atem-Nehmen korreliert mit Blindheit. Der Zusammenhang von Atmung und Wahrnehmung, der auch dem Begriff »Inspiration« (spiräre [lat.], atmen) zugrunde liegt, wird deutlich.

Im ausgedienten Operationssaal vernimmt der Besucher fremdete, technoid anmutende Atemgeräusche, die auf maschinelle, zwanghafte Beatmung hindeuten. Aus dem Nichts sind menschliche, sich verändernde Atemgeräusche wahrnehmbar. Die Atemsequenzen nehmen verstörende Züge an. Immer wieder tritt verhängnisvolle Stille ein.



Klaus Illi
Atemwege [Voies respiratoires]

Des »notes de bas de page« sont apposées sur les équipements d'aération du fort. Klaus Illi annote les »voies respiratoires« du bunker – des éléments bien précis du système de ventilation et d'aération – avec des remarques artistiques sous forme de photographies transparentes qui laissent voir du premier coup d'œil des formations nuageuses ou des champs brumeux. Ces extraits photographiques datent tous de la Première Guerre mondiale à la fois beaux et fragiles ont quelque chose de menaçant : il s'agit en effet des premiers gaz mortels à avoir été employés au cours d'une guerre, comme le gaz de chlore, le phosgène, le gaz moutarde ou le cyanure d'hydrogène. Si les photographies de Klaus Illi ne sont pas étrangères à une certaine esthétisation, elles n'en plongent pas moins le spectateur dans la situation proche de celle qu'a pu ressentir la victime. Les photos elles-mêmes et la fragilité du verre renvoient, dans le contexte de l'installation, à la fragilité de l'homme, à son dénuement, en faisant notamment écho à la dimension existentielle de la respiration, sans laquelle aucune vie ne tient pas plus de quelques minutes.

Dans l'ancienne pièce dédiée à l'assainissement de l'air, face à cet énorme filtre de charbon actif, le visiteur peut lire le mot inquiétant »gazé« et se retrouve devant une courte vidéo en noir et blanc de 1918 extraite des archives de l'Imperial War Museum de Londres. On y voit des soldats britanniques temporairement aveuglés et dont les yeux sont bandés suite à une attaque au gaz moutarde allemand. Les soldats avancent lentement en file indienne, chacun d'eux à la main posée sur l'épaule du soldat le précédant. Le souffle coupé correspond à l'aveuglement. Le lien de la respiration et de la perception, que l'on retrouve également dans »inspiration« (du latin spiräre, »respirer«), prend ici tout son sens.

Dans la salle d'opération décrépite, le visiteur perçoit des bruits de respiration étranges et truqués qui trahissent une respiration contrainte et mécanique. Ces souffles instables d'origine humaine sortent de nulle part. La respiration est secouée et s'amplifie, puis s'évanouit brusquement dans un funeste silence, avant de repartir et de s'éteindre de nouveau.

Barbara Karsch-Chaïeb
Reloaded // Invisible

Barbara Karsch-Chaïeb befasst sich mit Geschichte, persönlichen Erlebnissen von Menschen und hinterlassenen Relikten. Es sind die fragilen Übergänge zwischen Leben und Tod, die für ihre Arbeit von Bedeutung sind. Die im subtilen Erforschen und Ausloten existenzieller Situationen und Themen sich herauskristallisierenden Fragmente von Realität setzt sie in Form von Installationen, Objekten und Videos in einen künstlerischen Kontext, in dem Raum und Zeit an Bedeutung verlieren.

Für die Multimedia-Installation *Reloaded* schuf Barbara Karsch-Chaïeb u. a. eine Audioinstallation, in der originale Feldpostnachrichten zu hören sind. Eine Projektion zeigt Fotos einer Familiengeschichte, die vom Kriegsende 1918 bis ins Heute führt. Museale Objekte weisen subtil auf Spuren von Erinnerungen an gelebtes Leben und auf die damit verbundene Geschichte hin. *Reloaded* spielt mit der doppelten Bedeutung des Wortes »to reload«: Zum einen ist es das »Nachladen« von Waffen im militärischen Sinne, zum anderen das »neu laden« von Informationen.

In der Arbeit *Invisible* setzt sich Karsch-Chaïeb mit dem spezifischen Ort der Festung auseinander. In der Videoarbeit erscheint und verschwindet immer wieder ein herrenloser Hund im lodern brennenden Feuer. Bilder und Filmsequen-

zen wechseln sich ab mit feinen Linien von Zeichnungen, die zeitweise mit den Flammen verschmelzen. In der griechischen Mythologie bewacht der Höllenhund Cerberus, der »Dämon der Grube«, den Eingang zur Unterwelt, sodass kein Toter hinaus- und kein Lebender hineingelangen kann. In einer Unterwelt befanden sich auch die in der Tiefe der Festung Schoenenbourg stationierten Soldaten. Als quasi unsichtbare Wesen lebten sie in der unterirdischen Enge immerhin in Sicherheit vor den Angriffen der Gegner und damit geschützt vor Verletzung und Tod, jedoch abgeschnitten von der Außenwelt. Getrennt von ihren Familien und in einem von Krieg und Gewalt geprägten Alltag, waren sie – gefangen in sich selbst – zwangsweise Wächter ihrer eigenen Existenz.



Barbara Karsch-Chaïeb
Reloaded // Invisible

Barbara Karsch-Chaïeb s'intéresse à l'Histoire, au vécu personnel et aux reliques que l'on laisse derrière soi. Les fragiles passerelles entre la vie et la mort ont une importance toute particulière à ses yeux. L'artiste conçoit des installations, des objets et des vidéos en dehors du temps et de l'espace à partir de fragments de réalité qui se cristallisent dans la recherche et l'approfondissement de situations et de sujets existentiels. Pour son installation multimédia *Reloaded*, Barbara Karsch-Chaïeb a par ailleurs mis au point une installation audio dans laquelle on peut entendre de véritables messages de la poste militaire. Sont aussi projetées des photos d'une histoire familiale allant de la fin de la Première Guerre mondiale à nos jours. La mise en scène muséale souligne de manière pénétrante les traces du souvenir et les histoires auxquelles elles se rapportent. *Reloaded* joue sur le double sens de *rechargé*: au sens de « recharger une arme » et au sens de « rechargement d'informations ».

Dans son œuvre *Invisible*, Barbara Karsch-Chaïeb fait directement référence au lieu spécifique du bunker. Dans la vidéo, un chien sans maître apparaît et disparaît sans arrêt au milieu des flammes. Les images alternent avec les séquences du film par l'intermédiaire de fines lignes

de dessin qui se mêlent parfois aux flammes. Dans la mythologie grecque, Cerbère, le chien à trois têtes, garde l'entrée des Enfers en empêchant aussi bien les morts d'en sortir que les vivants d'y entrer. Les soldats stationnés dans les profondeurs du fort de Schoenenbourg se trouvaient aussi dans un monde souterrain. S'ils vivaient dans la promiscuité et étaient coupés du monde de la surface, ces êtres à peine visibles étaient à l'abri des attaques ennemies et donc de la souffrance et de la mort. Séparés de leur famille et en prise avec un quotidien marqué par la guerre et la violence, ils étaient, enfermés en eux-mêmes, les gardiens involontaires de leur propre existence.



William Kentridge
Stereoscope

Der Film *Stereoscope*, der achte aus einer Serie von neun Filmen, die sich mit dem Charaktertyp Soho Eckstein befassen, hatte 1999 seine Premiere im Museum of Modern Art in New York. Das Stereoskop, ein Gerät, das Bilder räumlich erscheinen lässt, verwendet Kentridge metaphorisch in einem umgekehrten Vorgang, mit einem geteilten Bildschirm, um die dreidimensionale Wirklichkeit aufzuspalten in sich gegenseitig ergänzende, aber nicht synchronisierte Wirklichkeiten. William Kentridges gezeichnete Filme unterliegen ständiger Veränderung, während die Bildschirmoberfläche die spröde Materialität der Zeichenkohle fast haptisch beharrt. Skizzenhaft ausgeführte Zeichnungen verschmelzen zu einem Bilderfluss, der vielfältige Assoziationen eröffnet:

Körper gehen über in Landschaften, eine Katze wird zu einer Schreibmaschine, ein Tonbandgerät verwandelt sich in eine Bombe, Volles wird leer – einzig durch das Wischen mit dem Ärmel. Jede der filmischen Zeichnungen stellt die letzte dar in einer Serie von Zuständen, die auf kontinuierlichem Ausradieren und Weiterzeichnen beruht. Blaue Linien schaffen Querverbindungen zwischen Objekten und Szenen – autonome Räume werden so in ein Netz verwoben. William Kentridge sieht seine Filme tief beeinflusst vom sozialen und politischen Gedächtnis der Menschen, insbesondere in Südafrika, aber auch der Menschheit im Ganzen. Wenn sich die Zeichen des Künstlers materialisieren, ist darin ein unterschwelliger Strom zeitgenössischer Bezüge eingebettet. »Ich bin an politischer Kunst interessiert, das heißt, an einer Kunst der Mehrdeutigkeit, des Widerspruchs, der unvollendeten und unsicheren Ereignisse.«

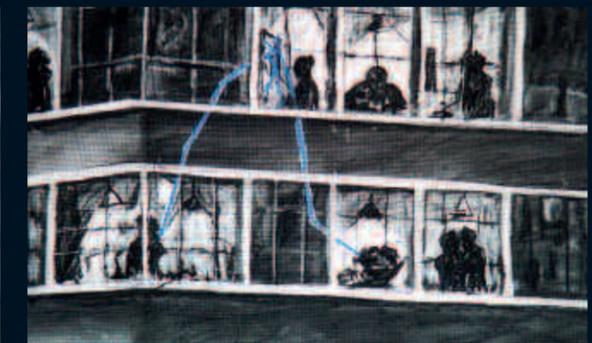
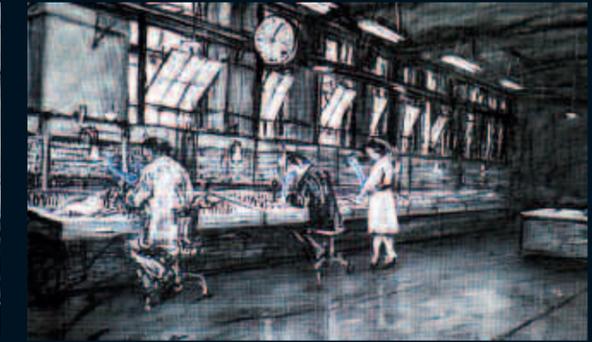
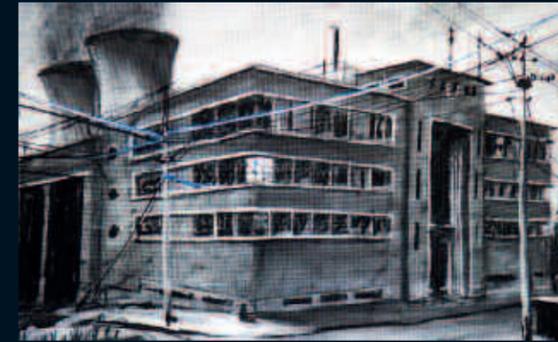


74 Stereoscope, 1999

William Kentridge
Stereoscope

Le film *Stereoscope*, projeté pour la première fois au Musée d'art moderne de New York en 1999, est le huitième des neuf films mettant en scène la figure de Soho Eckstein. Le stéréoscope est un appareil faisant apparaître des images en relief, appareil que l'artiste emploie métaphoriquement suivant un procédé inversé : un écran partagé décompose la réalité tridimensionnelle en réalités qui, pour être complémentaires, sont décalées les unes par rapport aux autres. La continuelle métamorphose des dessins de William Kentridge contraste avec l'âpreté quasi haptique du fusain à fleur d'écran. Les traits bruts se fondent en un flot d'associations multiples : Les corps deviennent des paysages, un chat se transforme en machine à écrire, un magnétophone

se change en bombe, le plein se vide, le tout d'un frottement de manche. Chaque image du film représente l'ultime état du dessin tout au long d'une série basée sur la continuelle alternance entre le coup de gomme et le coup de crayon suivant. Des lignes bleues relient les objets et les scènes, tissant des espaces autonomes en un réseau de connexions transversales. William Kentridge voit dans ses films l'influence profonde de la mémoire sociale et politique des Sud-Africains en particulier et de l'histoire de l'humanité en général. Les dessins de l'artiste se matérialisent en un flux subliminal d'allusions au monde contemporain. « Je m'intéresse à l'art politique, c'est-à-dire à un art de la polysémie, de la contradiction, de l'inachèvement et de l'incertitude des événements. »



75



Frantiček Klossner
Liquid Identity // Certains vivent... [Manche leben ...]

Ein gefrorener Menschenkopf aus Eis: Der abstrahierte (eigene) Körper und die Aktion des Schmelzens findet sich als reich variiertes Thema seit 1990 im Schaffen des Berner Künstlers Frantiček Klossner – sei es in Gestalt einer Skulptur oder in Form eines Videoloops, installativ oder interaktiv, stets in einer Art infiniter Performance: Als vergängliches Kunstwerk schmilzt Klossners Alter Ego dahin, verflüssigt sich, verdampft, steigt irgendwann auf in die Wolken, um als Wasser wieder herniederzufallen und neuerlich in eisigen Abformungen des Selbst zu Kunst zu werden.

Klossners »Melting Selves« haben sich zu einem zentralen Aspekt innerhalb seines vielschichtigen Schaffens entwickelt. Sein gefrorener Kopf wird zur Metapher innerer und äußerer Prozesse, die er als »menschliche Aggregatzustände« beschreibt.

Für das Kunstmuseum Bern entwickelte er im Jahr 2000 die performative Installation *Hidden Assets*. Über hundert eisige Selbstportraits standen Wange an Wange, aufgereiht in den Regalen eines begehbaren Tiefkühlraumes. Die Szenerie hatte die Wirkung eines klinischen Experimentes und gemahte an die fragile Physis und Psyche des Menschen in Extremsituationen. Klossners Köpfe gereichen zum Sinnbild menschlichen Ausgeliefertseins wie auch gesellschaftlicher Interdependenzen.

Der Künstler zielt mit seinen performativen Installationen auf eine experimentelle Form der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter. So gliedert er den Prozess der Wahrnehmung in Etappen; ihm ist daran gelegen, dem Visavis seiner jeweiligen Inszenierung eindringliche Momente der sukzessiven Begegnung zu offerieren. Wir erleben seine Kunst geradezu am eigenen Leib, besonders dann, wenn eine unterlegte Tonspur das Rauschen des eigenen Blutes und das Klopfen des Herzens insinuiert, oder wenn wir ein meterlanges Band übergroßer Worte erst im wiederholten Abschreiten in einen Sinnzusammenhang zu bringen vermögen. Das Be-Gehen ist Voraussetzung für das Be-Greifen des Inhaltes und der sinnreichen Platzierung an einem Ort in der Festung, wo fast eine Form zivilen Alltags vonstattengehen konnte.



Frantiček Klossner
Liquid Identity // Certains vivent...

Une tête givrée est un thème riche en variations. Le (propre) corps et la liquéfaction sont depuis 1990 au centre du travail de l'artiste bernois Frantiček Klossner – que ce soit par la sculpture ou la boucle vidéo, sous forme d'installation ou d'interaction, il est toujours question de performance infinie : l'alter ego artistique de Klossner fond, se liquéfie, s'évapore, s'envole dans l'atmosphère pour retomber sous forme de pluie et reprendre la forme givrée d'art de soi.

Les « Melting Selves » de Klossner occupent une place centrale dans la création protéiforme de l'artiste. Sa tête givrée sert de métaphore aux processus intérieurs et extérieurs que l'artiste décrit comme des « états physiques-humains ».

Pour le musée d'art de Berne, il a développé en 2000 l'installation performative *Hidden Assets*. Plus de cent autoportraits glacés furent entreposés joue contre joue sur les étagères d'une chambre froide dans laquelle il était possible de pénétrer. La mise en scène eut l'effet d'une expérimentation clinique et rappelait combien le corps et l'esprit de l'homme sont affectés en situation extrême. Les têtes de Klossner représentent à la fois la solitude de l'homme et l'interdépendance sociale.

Avec ses installations performatives, l'artiste vise une forme expérimentale de communication entre l'œuvre d'art et l'observateur. Ainsi, divise-t-il le processus de la perception en plusieurs étapes ; il importe pour lui d'offrir au spectateur les moments forts d'une rencontre progressive. Nous ressentons son art directement dans notre chair, tout particulièrement lorsque la piste sonore en sourdine insinue l'afflux de son propre sang ou les battements de son cœur. Ou bien encore, quand nous reconstituons le sens de mots surdimensionnés sur un rouleau d'un mètre, après avoir parcouru une certaine distance. Le cheminement physique conditionne la compréhension du message artistique et du choix du lieu d'exposition dans le fort où une vie civile fut presque possible.

Susanne Kutter
Die Zuckerdose

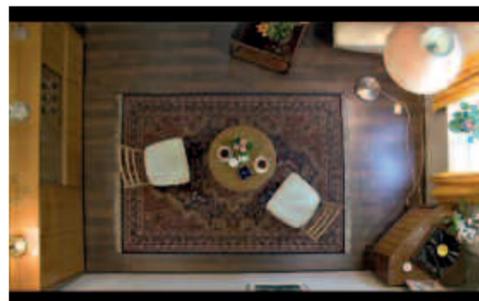
Ein Rendezvous. Hände kommen sich unbeholfen näher, nervöses Ziehen an der Zigarette. Zucker darf im Tee nicht fehlen. Der Plattenspieler spielt »Der Rosenkavalier«. Dann nimmt das Unheil seinen Lauf.

Die Zuckerdose (2011) beginnt mit dem vertrauten Miteinander eines Paares in ihrem Wohnzimmer und endet mit der katastrophalen Zerstörung des Raumes. Sobald das Paar das Zimmer verlassen hat, entwickelt dieses ein sonderbares Eigenleben. Mit lautem Krachen rückt eine Wand unaufhaltsam in den Raum hinein und schiebt dabei, ähnlich einer Schrottpresse, die gesamte Einrichtung zusammen, bis diese nur mehr ein Trümmerhaufen ist.

Kutter inszeniert Wohnräume, mit dem Ziel, ihnen ihre Bewohnbarkeit zu nehmen. Während sie zum Beispiel in ihrer Installation *Nepal vario* (1999/2003) die wohnliche Unordnung im Inneren eines Zeltes mit einer feinen weißen Schicht Puderzucker in eine Art Dornröschenschlaf versetzt, in dem die Zeit still zu stehen scheint, verkehrt sie in *Die Zuckerdose* die anfängliche Ruhe und Ordnung des Wohnzimmers unwiederbringlich in ein totales Chaos.

Eine Strategie, die sie auch in ihrer Videoarbeit *Flooded Home* (2003) anwendet. Ausgangspunkt ist auch dort ein gewöhnlich anmutendes Wohnzimmer. Kontinuierlich wird dieses unter Wasser gesetzt, bis seine Einrichtung die Bodenhaftung verliert und unbrauchbar an der Oberfläche

treibt. Der Wohnraum, der zunächst Ordnung und Normalität verspricht, löst sich in dem destruktiven Prozess, dem er ausgesetzt wird, regelrecht auf. Der Fokus liegt hier wie in ihrer Arbeit *Die Zuckerdose* auf der Transformation des Raumes, die die Divergenz zwischen anfänglichem Wohndidyll und finalem Desaster auslöst.



Susanne Kutter
Die Zuckerdose [Le Sucrier]

Un rendez-vous galant. Des mains qui se rapprochent maladroitement, des bouffées de cigarette nerveuses. Le thé ne doit pas manquer de sucre. Le tourne-disque joue *Le Chevalier à la rose*. Puis le désastre arrive. *Die Zuckerdose [Le Sucrier]* (2011) commence avec la complicité d'un couple et s'achève par la destruction catastrophique de tout l'espace. À peine le couple a-t-il quitté la pièce que le sucrier commence à palpiter d'une vie étrange. Un mur avance et recule avec fracas dans la pièce et en écrase, à la manière d'un compacteur, tout l'intérieur pour ne laisser qu'un monticule de débris.

Susanne Kutter met en scène des espaces habités dont elle cherche à extirper toute habitabilité. Tandis que, dans son installation *Nepal vario* (1999/2003), elle fait sombrer dans un sommeil de belle au bois dormant le désordre douillet d'un intérieur de tente avec une fine couche blanche de sucre, suspendant ainsi le temps, dans *Die Zuckerdose [Le Sucrier]*, elle retourne la tranquillité et l'ordre originels en un chaos total et irrévocable.

Une approche qu'elle a également adoptée dans son travail vidéo *Flooded Home* (2003). Là aussi, tout commence par un salon d'apparence ordinaire qui, à force d'être plongé dans l'eau, voit toute sa décoration deve-

nue inutile se disloquer et surnager. L'habitation, et avec elle le décorum d'ordre et de normalité, se décompose tout bonnement au cours du processus diluvien. Le principe se trouve ici, à l'instar de son travail *Die Zuckerdose [Le Sucrier]*, dans le chavirement qui fait basculer un espace de l'idylle domestique au désastre.



Marc Linder
Casques [Helme]

Die Geschichte der Skulptur ist auch die der Unterwerfung des Steins, der sich seinem Erscheinungsbild entzieht und an die Stelle von etwas tritt, was er nicht ist: Körper, Fleisch, Haar, Drapierung ... Die Helme aus Sandstein spielen mit dieser Entmaterialisierung. Bis ins Detail minutiös ausgearbeitet und ausgehöhlt, verbergen sie ihre große Fragilität und präsentieren sich in einer Dimension, die über das menschliche Maß hinausgeht. Das Leben ist aus den Helmen aus Stein entwichen. Der abwesende Krieger hinterlässt diese steinerne Form.

Marc Linder
Casques

L'histoire de la sculpture est aussi celle de l'assujettissement de la pierre qui déjoue son apparence et se substitue à ce qu'elle n'est pas : corps, chair, chevelure, drapé... Les casques en grès jouent de cette dématérialisation. Minutieusement détaillés et ajourés, ils masquent leur grande fragilité et se parent de proportions dépassant la taille humaine. Ils se vident de leur présence. Le combattant absent laisse cette forme en pierre.



maboart
Claudio Magoni & Ursula Bohren Magoni
unausgesprochen was bleibt

Der Lift fährt hinab, die Gänge sind unendlich, der Ort scheint uneinnehmbar, die Sinnlosigkeit von Kriegen macht sprachlos, das Faszinosum der Festung überträgt sich, die Illusion des Schutzes ist als Gedanke übermächtig, das Tag-Nacht-Gefühl löst sich auf. Hat Kunst hier eine Berechtigung? Bleibt uns etwas zu sagen? Im besten Falle vielleicht.

Die künstlerischen Interventionen mischen sich unter das bestehende Environment und akzentuieren den Ort des Geschehens – die Infirmerie. Die Arbeit zielt auf eine Atmosphäre der Irritation und der veränderten Wahrnehmung der Krankenstation. In Bleibehältern lagern in Bienenwachs getränkte Bandagen, die bereits einmal am Menschen im Einsatz waren. Sie imaginieren die Aspekte Verletzung, Vorsicht und Heilung und erfahren durch die Kombination mit Kunstwörtern eine Transformation ins Hier und Jetzt. Demgegenüber steht das Material Blei mit seinen dualen Bedeutungen und Eigenschaften.

»Soll Geschichte konserviert werden?« Gesammelte Erden in Akkumulatorgläsern aus dem Umfeld von Bunkern imaginieren Nachweise von Bodenproben. »Gibt es eine Halbwertszeit mit Ende?« In den Duschen des Desinfektions-

raumes sind gebrauchte Desinfektionstücher raumgreifend installiert. Sie trocknen langsam vor sich hin. »Lassen sich Gift(gedanken) abwaschen?« Monitore zeigen die Zustände der Tücher und des Abflusses im Duschaum, sie überwachen die Desinfektion. »Wer hat was unter Kontrolle? Sind Gegenproben erwünscht?« Der Lift fährt hinauf, das Nachdenken bleibt haften. Wächst das Gras über die Zeit? Im besten Falle nein.



maboart
Claudio Magoni & Ursula Bohren Magoni
le reste est inexprimé

L'ascenseur descend, les couloirs sont interminables, le lieu semble impénétrable, l'absurdité de la guerre laisse sans voix, la fascination qu'exerce le fort est contagieuse, l'illusion protectrice irrésistible, le temps paraît se figer, il n'y a plus ni jour ni nuit. L'art a-t-il une raison d'être ici ? Pouvons-nous encore dire quelque chose ? Au mieux, peut-être.

L'intervention artistique se mêle à l'environnement et renforce le lieu où se déroulent les événements : l'infirmerie. Le travail a pour but de créer une atmosphère irritante et de modifier la perception de du dispensaire. Des bandages usagés trempent dans de la cire d'abeille au fond de bocaux. Ils sont là pour rappeler les blessures, précautions et soins en même temps qu'ils sont soumis ici et maintenant à un processus de transformation par la combinaison de néologismes. Ces derniers sont confrontés au plomb qui a servi de matériau pour les récipients, avec ses doubles significations et propriétés.

« Doit-on conserver l'Histoire ? » De la terre prélevée dans les environs du bunker dans des récipients en verre fait songer à des échantillons de sol. « La valeur de demi-vie a-t-elle une fin ? » Des serviettes sont dis-

persées dans les douches de la salle de désinfection. Elles sèchent lentement. « Peut-on laver le poison (des pensées) ? » Des écrans filment les serviettes et l'écoulement de la douche, comme pour surveiller le processus de désinfection. « Qui a le contrôle sur quoi ? Des contre-épreuves sont-elles nécessaires ? » L'ascenseur monte, la réflexion reste en suspens. Le temps peut-il tomber dans l'oubli ? Au mieux, non.





Pia Maria Martin
Zum Appell!

In seinem 1927 erschienenen Essay *Das Ornament der Masse* beschreibt der Publizist und Soziologe Siegfried Kracauer die damals populären Tiller-Girl-Revuen als Sinnbild der industrialisierten, rationalisierten Gesellschaft, die den Massen als Zerstreuung und als Ablenkung von der gesellschaftlichen Situation dienen. Auch Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* aus dem Jahr 1934 verwandelt die Massen in lebende Ornamente und instrumentelle Großeinheiten.

In Pia Maria Martins Filmtriptychon *Zum Appell!* ist es eine Armee von orangefarbenen Hartschalenstühlen, die über drei 16-mm-Projektionen als mechanisches Ballett in Szene gesetzt werden. Sie kommen von links, von rechts, formieren sich schließlich in Reih und Glied und rücken in exakten Zweierreihen unaufhaltsam in den Bildvordergrund. Doch langsam gerät die militärische Ordnung aus den Fugen: Ein einzelner Stuhl schert aus und vollführt solistische Pirouetten. Gruppen kreisen taumelnd umeinander und beenden schließlich zu Türmen gestapelt das seltsame Spektakel. Martin bezieht auch die Präsentationsweise als Triptychon mit in ihre Choreografie ein. Begleitet werden die Aufnahmen von scharrenden, schleppenden Geräuschen und einem Marschrhythmus – hypnotische Klänge, die wesentlichen Anteil an der unheimlichen Atmosphäre der Bilder haben.

Beschreibt Siegfried Kracauer die Bildung des Massenornaments als einen mythologischen Kult, so hebt Pia Maria Martin auch die sakrale Wirkung ihrer Arbeit hervor: »Die Ausrichtung ist zentral wie bei einem Altar ... Eine bewegte Komposition von Bildsequenzen, die sich als etwas Heiliges inszeniert, Stühle, die von einer unsichtbaren Macht gesteuert werden.« Während Kracauer die Inszenierung der Massen thematisiert, die in der Anonymität ihre menschlichen Eigenschaften verlieren, nähert sich Martin dem Thema auf umgekehrte Weise: Sie animiert leblose Objekte zum Leben und verleiht ihnen beinahe menschliche Züge.

Pia Maria Martin
Zum Appell! [À l'appel!]

Dans son essai *L'Ornement de la masse* paru en 1927, le journaliste et sociologue allemand Siegfried Kracauer décrit les revues populaires des Tiller Girls, censées distraire et divertir les masses des conditions sociales, comme étant le symbole d'une société industrialisée et rationalisée. En 1934, dans *Le Triomphe de la volonté*, Leni Riefenstahl ne fait pas autre chose en transformant les masses en ornements vivants et en grandes unités fonctionnelles.

Dans le triptyque vidéo de Pia Maria Martin *Zum Appell! [À l'appel!]*, c'est une armée de chaises en plastique oranges qui est mise en scène dans un ballet mécanique. Venant de gauche puis de droite, les chaises finissent par s'aligner deux par deux et viennent au premier plan. Mais lentement, l'ordre militaire se détraque : une chaise sort du rang et se met à pirouetter en solo. Les groupes, hagards, se tournent autour et finissent l'étrange spectacle empilées les uns sur les autres. Pia Maria Martin ne néglige pas non plus la spécificité du triptyque dans sa chorégraphie. Les images sont accompagnées de bruits d'éraflure, de frottement et d'un rythme de marche militaire qui se mêlent de manière étourdissante pour renforcer l'atmosphère sinistre. De même Siegfried Kracauer voit dans la formation de l'ornement de la masse un culte mythologique, Pia Maria

Martin met en relief l'effet sacralisant de son travail : « L'organisation est centrale comme celle d'un autel... Une composition animée de séquences imagées qui se met en scène comme quelque chose de sacré ; des chaises qui sont dirigées par un pouvoir invisible. » Tandis que Kracauer analyse la mise en scène des masses qui perdent dans l'anonymat leurs attributs humains, Pia Maria Martin va dans l'autre sens : elle anime des objets sans vie et leur confère des traits quasi humains.



86 Les tremblements de l'enfer ou my name is nobody, 2005–2008

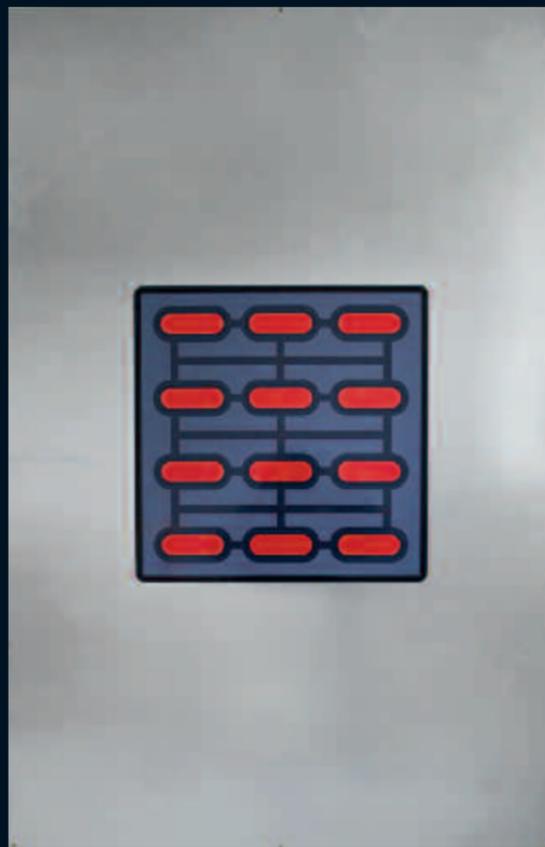
Myriam Méchita
Les tremblements de l'enfer ou my name is nobody
[Die Beben der Unterwelt oder my name is nobody]

Leben, Tod, Leiden und Lust sind zweideutige Begriffe, die sich in der Arbeit von Myriam Méchita wie auch im Alltag aneinander reiben. Ihre Arbeiten vereinen stets Widersprüchliches. Sie verwendet Perlen und Pailletten, aber es existieren auch Bilder, die sie mit der Bohrmaschine und anderen radikalen Methoden bearbeitet. »Was mich interessiert, ist die Spannung zwischen der sichtbaren Erscheinung einer Sache und jenem, was sich auf den ersten Blick verbirgt. Ich oszilliere ständig zwischen Kultiviertheit und Radikalität. Ich versuche zu verstehen, wie diese Extreme zu vereinbaren sind«, so die Künstlerin. Das ist es auch, was die roten Zeichnungen vor schwarzen Fließspuren vermitteln. Letztere sind, in gleicher Weise wie die mit vielfarbigen Pailletten bestäubten Latexpfützen oder auch die amputierten oder geköpften Rehe, wiederkehrende Motive, die jeweils durch die Wiederholung des vorangegangenen, aber auch durch Unterscheidbarkeit zu diesem ihre Funktion erhalten.

Myriam Méchita
Les tremblements de l'enfer ou my name is nobody

La vie, la mort, la souffrance, le plaisir sont des notions ambivalentes qui se heurtent dans l'œuvre de Myriam Méchita, comme dans le quotidien. Ses réalisations sont toujours contradictoires. Il y a des perles et des paillettes certes, mais il y a aussi des dessins réalisés à la perceuse et d'autres créations très brutes. « Ce qui m'intéresse, c'est la tension entre l'apparence des choses et ce qui est caché au premier regard. J'oscille en permanence entre la sophistication et la radicalité. J'essaie de comprendre comment rassembler ces extrêmes », dit l'artiste. C'est ce dont rendent également compte des dessins rouges sur fond de coulures noires. Ces dernières, au même titre que les flaques de latex saupoudré de paillettes multicolores, ou encore les chevreuils amputés et décapités, sont des motifs récurrents, fonctionnant dans la différence et la répétition.

87



Daniel Mijic TMS

Die Entscheidung, sich in den Untergrund zu begeben, kann vielerlei Gründe haben: Systembekämpfung bzw. -erhaltung, Schutzsuche, Rohstoffgewinnung, der schnellste Weg zur Arbeit – oder aber die Einladung zur Teilnahme an einer Ausstellung. Eines aber haben alle Aktivitäten unter Tage gemein: Der Bewegungsspielraum ist begrenzt und die Regeln des Miteinanders sind klar definiert, die gegenseitigen Abhängigkeiten kommen stärker zum Tragen, latente Beklemmung kann sich breit machen. Momente, die die Strenge der Situation unterwandern, sind selten.

Beim ersten Rundgang durch die Bunkeranlage ist man fasziniert von der Perfektion und Klarheit der Räume und Gänge. Der Wucht, die spartanisch eingerichtete Schlafräume oder alte medizinische Untersuchungsutensilien haben, kann man sich als Bildhauer nur schwer entziehen – von den Waffenreservoirs ganz zu schweigen. So manche in den Sinn kommende künstlerische Intervention aus musealen Kontexten erscheint im Verhältnis hierzu wie eine hilflose Geste. Mit fortlaufender Zeit und abgelaufenen Kilometern unter Tage schleicht sich jedoch wieder Normalität ein. Man arrangiert sich mit der Erkenntnis, ein kleines Rädchen in einem komplexen System zu sein, biegt routinemäßig um die Ecke und traut seinen Augen nicht: Es hängen Bilder an der Wand! Einfache Karikaturen und bunte Bildchen, gezeichnet und gemalt von Soldaten, irgendwann zwischen

Alltagstrott und Gefechtseifer. Einige von ihnen strotzen vor anarchischem Humor und verwandeln für einen Moment die meterdicken Betonwände der Räume in Gummizellen, in denen befreit gelacht werden darf.

Die Qualität dieses absurden Augenblicks war der Startschuss für eine Serie von Schildern, die für diese Ausstellung entstanden sind. Schilder, die sich ungefragt bedienen aus dem Zeichensortiment der Alltagsreglementierung, die klar ansagen, dass nichts klar ist und im besten Fall Erinnerungsfetzen freisetzen, wie sie unterschiedlicher und widersprüchlicher nicht sein könnten.

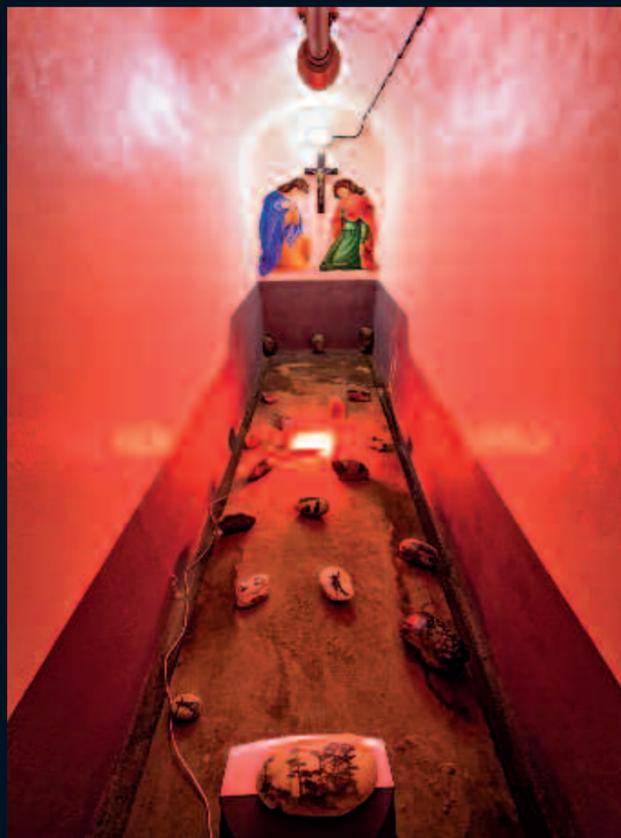
Daniel Mijic TMS

Il peut y avoir plusieurs raisons à vouloir se rendre sous terre : pour combattre un système ou au contraire chercher à le conserver, pour se protéger, extraire des matières premières, se rendre le plus rapidement possible au travail – ou bien encore participer à une exposition. Toutes ces activités souterraines ont cependant une chose en commun : la liberté de mouvement est limitée, le vivre ensemble soumis à des règles bien précises, les dépendances réciproques gagnent en force, la promiscuité se fait ressentir. Et les instants qui permettraient de désamorcer la situation se font rares.

En visitant pour la première fois le bunker, Daniel Mijic a été frappé tant par la perfection que par la clarté des espaces et des couloirs. Pour un sculpteur, il est difficile de se soustraire à la violence de la stricte disposition des dortoirs ou des anciens ustensiles d'examen médical – sans même parler des réserves d'armes. Ainsi, maintes manifestations artistiques sorties de leur contexte muséal peuvent sembler bien vaines dans un pareil lieu. Mais après un certain temps passé sous terre et quelques kilomètres parcourus, la normalité refait surface. On se fait à l'idée d'être un petit rouage dans une grande machine, on tourne à un coin par pure routine et tout à coup, l'on n'en croit pas ses yeux : des images recouvrent les murs ! Des caricatures simplistes

et des images bariolées, dessinées et peintes par des soldats quelque part entre le train-train quotidien et le feu de l'action. Certaines débordent d'un humour débridé, transformant pour un instant les murs de béton armés du fort en cellules capitonnées où il l'on pouvait rire librement.

La qualité de cet instant improbable fut le point de départ d'une série de panneaux créés pour l'exposition et qui, sans être questionnés, puisent dans les dessins de la réglementation quotidienne, signifiant sans équivoque que rien n'est évident et ainsi libérer tout au plus des lambeaux de souvenirs comme on ne pourrait pas s'en imaginer de plus différents et contradictoires.



Mohammed El Mourid Galets [Kiesel]

Der Kiesel wird vom CNRTL definiert als ein durch Abrieb polierter und gerundeter Stein, der sich zumeist am Meeresufer oder in Flussbetten findet. Runder, flacher Kiesel, Kieselstrand, Spazierengehen auf Kiesel, stolpern über einen Kiesel.

Die hier zusammengetragenen Kiesel entstammen Wasserläufen aus der Tiefebene des Elsass, gefunden von Mohammed El Mourid. Sie zeugen von uralten Zeiten und von Erinnerung, die über das Sichtbare hinausgeht. Ähnlich Höhlenmalereien scheinen die diesem ungewöhnlichen Medium anvertrauten Spuren durch ihren Ursprung dazu bestimmt, vom Fluss der Zeiten fortgespült zu werden. Als Zeugnis des Erwachens inmitten der Wirren, im Angesicht des Chaos der Geschichte, drängt sich eine Formgebung auf, die durch die Sicht und die Hand des Menschen bestimmt ist. Die während der Märsche und Reisen erfassten Eindrücke bleiben auf den Kiesel wie auf der Höhlenwand zurück – eine durch Begegnungen immer noch gegenwärtige und wiederbelebte Vorgeschichte, die durch eine zeitgenössische Betrachtung zu Tage tritt. Die zufällige Auswahl der Bilder auf Grundlage einer Sammlung von Negativaufnahmen erlaubt es, diesen Effekt der Unmittelbarkeit durch einen Vorgang der Zerlegung wiederherzustellen. Es ist der Kontext, der dem Ganzen seine Form gibt und der den gegenwärtigen Sinn dieser Bilder freilegt.

Man kann diese vom Zufall ausgehende Sinnsuche hinterfragen: Können die Bilder die Verbindung wahren, sobald sie einzeln angesehen und dem gemeinsamen Raum, der es erlaubt, ihnen eine Geschichte zuzuschreiben, entnommen werden? Tatsächlich setzt die Form der Kiesel diese zusammengesetzten Objekte der Gefahr einer Zerlegung aus, welche die Entzifferung der eingeschriebenen Zeichen erschweren kann.

Mohammed El Mourid Galets

Le galet est défini comme caillou poli et arrondi par frottement, qui se trouve le plus souvent sur le rivage de la mer ou dans le lit des torrents. Galet rond, plat ; plage de galets ; se promener, trébucher sur les galets (CNRTL). Les galets réunis ici sont des rejets de cours d'eau de la plaine d'Alsace, retrouvés par Mohammed El Mourid. Ils témoignent des temps immémoriaux et d'une mémoire qui dépasse le visible. Proches des peintures rupestres, les traces confiées à ce médium insolite semblent destinées par leur origine à être abandonnées au fleuve du temps.

Témoignage d'éveil au sein du désordre, face au chaos de l'Histoire s'impose une mise en forme définie par le regard et la main de l'homme. Les visions saisies au cours des marches et des voyages persistent sur les galets comme sur le mur de la grotte : une préhistoire toujours présente et revivifiée par les rencontres, qui se manifeste grâce à une vision contemporaine. Le choix aléatoire des images à partir d'un ensemble de négatifs permet de retrouver cette immédiateté à travers une décomposition. C'est le contexte qui donne sa forme à l'ensemble et qui révèle le sens présent de ces images. On peut s'interroger sur cette manière de convoquer le sens à partir du hasard ; prises individuellement, sorties de l'espace commun qui permet de leur attribuer

une histoire, ces images sauront-elles préserver le lien qui les unit à la forme de ces galets ? La forme des galets entraîne en effet ces objets composites vers les aléas d'une décomposition qui peut rendre difficile le déchiffrement de leurs emblèmes.



**Victorine Müller
Erdling**

Faszinierend ist das Objekt *Erdling* von Victorine Müller, eine große, eigenwillig geformte durchsichtige PVC-Blase. In der Blase schwebt ein menschlicher Körper, ebenso transparent wie die ihn umgebende Hülle. Violette Lichtstrahlen setzen Markierungen und erzielen Spiegelungseffekte. Körperliches löst sich von der Materie und verliert dadurch an Fassbarkeit.

Eine gänzlich neue Art von Transparenz entsteht, die sich nicht nur auf einer Ebene abspielt, sondern sich schwebend verschiebt. Zeit und Raum verlieren an Bedeutung, der Augenblick wird zum Dauerzustand, so als könnte man seinen Atem anhalten, um sich selbst und der Welt zu beweisen, dass es Dinge gibt, die trotz ihrer Vergänglichkeit für kurze Momente außerhalb der Zeit stehen und für sich Räume beanspruchen, die mehr sind als kurzlebige Aufenthaltsorte.

So suggeriert das Objekt eine ideelle Existenz, losgelöst von materiellen Zwängen, und zeigt für die durch Aggression bedrohte Seele als ein Refugium den Kokon auf, der mehr Aura und Membran als Panzer ist und die Möglichkeit der sozialen Interaktion nicht ausschließt.

**Victorine Müller
Erdling [Terrien]**

L'objet *Erdling [Terrien]* de Victorine Müller est fascinant : une grosse bulle transparente en PVC à la forme étonnante. Dans cette bulle flotte un corps humain, transparent tout comme la membrane qui l'enveloppe sur laquelle des lumières violettes produisent des lignes et des reflets. Le corporel se détache de la matière et perd en tangibilité.

Une toute nouvelle forme de transparence se fait jour, une forme qui ne se déploie pas sur un seul niveau, mais se déplace et flotte. Le temps et l'espace s'effacent, l'instant devient durée, comme si l'on pouvait retenir sa respiration pour se prouver à soi et au monde qu'il existe des choses qui, en dépit de leur caractère éphémère, sont extérieures au temps, pour un moment du moins ; des choses qui occupent un espace ne se réduisant pas à un lieu de séjour fugitif.

Ainsi, l'objet suggère une existence spirituelle détachée de la matière ; et pour les âmes se sentant menacées, il passe, tel un refuge, pour le cocon qui, plus aura ou membrane qu'armure, n'exclue pas la possibilité d'interactions sociales.





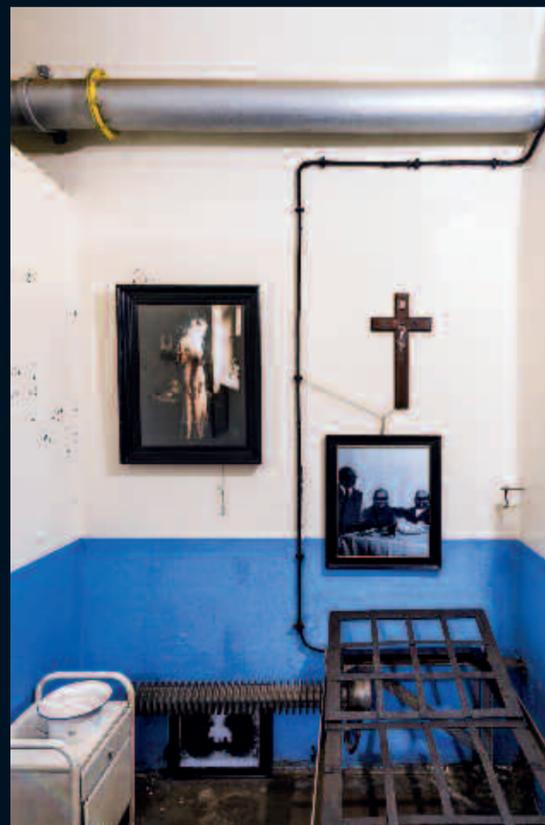
Patrick Neu
Der Augenblick währt ewig ...

Eitelkeiten, nichts als Eitelkeiten. Dies wäre eine erste Analyse der Arbeit von Patrick Neu. Sicher, seine Vorgehensweise verbindet sich mit dem im Barock so bedeutsamen *Memento mori* im zweifelnden Verständnis des Lebens, das immer mit dem Verschwinden endet. Aber wenn die Vergangenheit nichts ist, bedeutet die Zukunft kaum mehr und die Lebewesen und Dinge sind von nur unbeständigem Schein. Vielleicht ist es die Suche nach diesem flüchtigen Moment, nach diesem Moment des Aussetzens, in der die Arbeit von Patrick Neu ihre eindeutige Klärung findet. Er insistiert auf der Gegenwärtigkeit des Augenblicks in seiner unentrinnbaren Instabilität.

Patrick Neu
L'instant n'en finit pas...

Vanité, tout n'est que vanité. Telle serait une première analyse du travail de Patrick Neu. Certes, sa démarche s'acoquine avec *le memento mori* cher au baroque, en ce qu'il propose une lecture dubitative de la vie qui finit toujours par la disparition. Mais si le passé n'est rien, le futur n'est guère davantage, les êtres et les choses n'ont qu'une apparence instable. C'est peut-être dans la quête de ce moment furtif, de ce point de suspension, que le travail de Patrick Neu trouve son parfait éclairage. Il insiste sur l'instant présent dans son inéluctable instabilité.





Steffen Osvath Fotodelere

Steffen Osvath versteht sich als Fotoarchäologe, der aus Spuren ein Leben aufs Neue erfindet. So gräbt er sich durch einst sorgfältig gehütete Schätze aus Pappbildchen und Farbdiafilmen, die – aufbewahrt als visuelles Familiengedächtnis, dann weggeworfen, verkauft oder vergessen – ihm als Gegenstand von Erinnerungentrümpelungen in die Hände fallen. Jeder neue Fund wird von Osvath analysiert: Aus der unsortierten Masse heraus drängen sich dabei in schneller Folge fremde Geschichtsfragmente auf. In gleicher Weise, wie unser Verstand nach Zusammenhängen sucht und die eigenen Erinnerungen permanent neu generiert und dabei immer wieder verfälscht, verweben sich die Bilder zu scheinbar bekannten Existenzteppichen. Die Zeit löst sich auf und ist zugleich Rückblick, Ansicht wie auch Aussicht. Die abgebildeten Menschen auf den Fotografien werden zu modifizierbaren Platzhaltern, die sich mit Emotionen und Erfahrungen des Betrachters, mit subjektiver Wahrnehmung und Fantasterei aufladen.

Durch Kombinieren, Reduzieren, Herausschaben und Übermalen verändert Steffen Osvath die Bildelemente und visualisiert damit neue Geschichten. Insbesondere im Festungskontext wird dem Besucher beim Betrachten der skurrilen Bilder klar, dass der Mensch ein Wesen ist und bleibt, dessen Existenz durch nichts gesichert ist, dem der Boden unter den Füßen wankt und der wenig hat, das ihm Halt gibt.

Steffen Osvath Fotodelere

Steffen Osvath se considère comme un archéologue de la photographie, réinventant de toutes pièces une vie à partir de traces. Ainsi exhume-t-il de l'oubli des trésors de petites photos en carton ou de diapositives jadis jalousement protégés et jouant le rôle de mémoire visuelle familiale qui ont été depuis jetés, vendus ou oubliés. Chaque nouvelle trouvaille est analysée par l'artiste : des amas disparates il fait ressurgir des fragments d'histoires. De la même façon que notre intelligence cherche à établir des relations, générant ainsi en permanence de la mémoire et, ce faisant, la falsifiant, les images tissent des liens entre elles pour produire une trame existentielle apparemment familière. Le temps se dilue et se replie sur lui-même en même temps, à la fois vue et point de vue. Les personnes sur les photos deviennent des suppléants modifiables qui se chargent des émotions et de l'expérience de l'observateur, de ses perceptions et fantaisies subjectives. – En combinant, réduisant, dévidant et recouvrant, il recompose les éléments de l'image et donne ainsi à voir de nouvelles histoires. Dans le contexte du fort notamment, à la vue de ces étranges images, il apparaît clairement que l'homme est et demeure un être dont rien ne garantit l'existence, un être sous les pieds duquel le sol ne cesse de se mouvoir, et qui n'a pas grand chose à quoi se retenir.

Elodie Pong
PLAN FOR VICTORY

In monumentalen Lettern ist der Natur von Menschenhand eingeschrieben, dass ein Plan für den Sieg existiert. Der markante Schriftzug PLAN FOR VICTORY, der sich in der leuchtenden Farbe Pink von dem ansonsten unberührten Schneehang deutlich abhebt, lässt keinen Zweifel an der Zuversicht seitens der Strategen für das Gelingen ihres Unternehmens. Hier wird einem Besitzanspruch Ausdruck verliehen, der jegliche Rücksichtnahme und Kompromissbereitschaft von vornherein ausschließt. Doch dieses absolute Inbesitznehmen des Territoriums ist von kurzer Dauer – ein Naturereignis setzt ihm ein drastisches Ende: Eine Lawine donnert zu Tale und vom groß angekündigten Plan bleibt nur »Schall und Rauch«.

Elodie Pong hat mit ihrem eindringlichen Kurzfilm – der nicht preis gibt, ob die Situation in einer realen Gebirgslandschaft herbeigeführt oder künstlich en miniature im Studio simuliert oder gar am Computer fingiert wurde – eine eingängige wie nachwirkende Metapher für die menschliche Hybris formuliert.

Die Video- und Performancekünstlerin Elodie Pong untersucht und thematisiert in ihrem Schaffen auffällige soziale Strukturen. Sie inszeniert Situationen, mittels derer sie ironisch-kritisch den Hedonismus und Narzissmus, den immerwährenden Kampf um Vorherrschaft, Erfolgsstreben und mediale Beeinflussung pointiert demaskiert. Dabei scheut sie nicht

davor zurück, mit ihren Arbeiten primäre und gesellschaftlich akzeptierte Werte in Frage und zur Diskussion zu stellen. Das Publikum soll sich durch ihre Arbeiten als konditionierte Mediengesellschaft provoziert fühlen: Unsere Faszination für das von ihr suggerierte Geschehen auf dem Bildschirm lässt uns erkennen, wie anfällig wir für Verlockungen und Heilsversprechen sind – bis zu jenem Moment, in dem über uns das unaufhaltsame Verhängnis gleich einer gewaltigen Lawine niedergeht. Der verheißene Sieg und die Idylle sind unwiederbringlich verloren.



Elodie Pong
PLAN FOR VICTORY

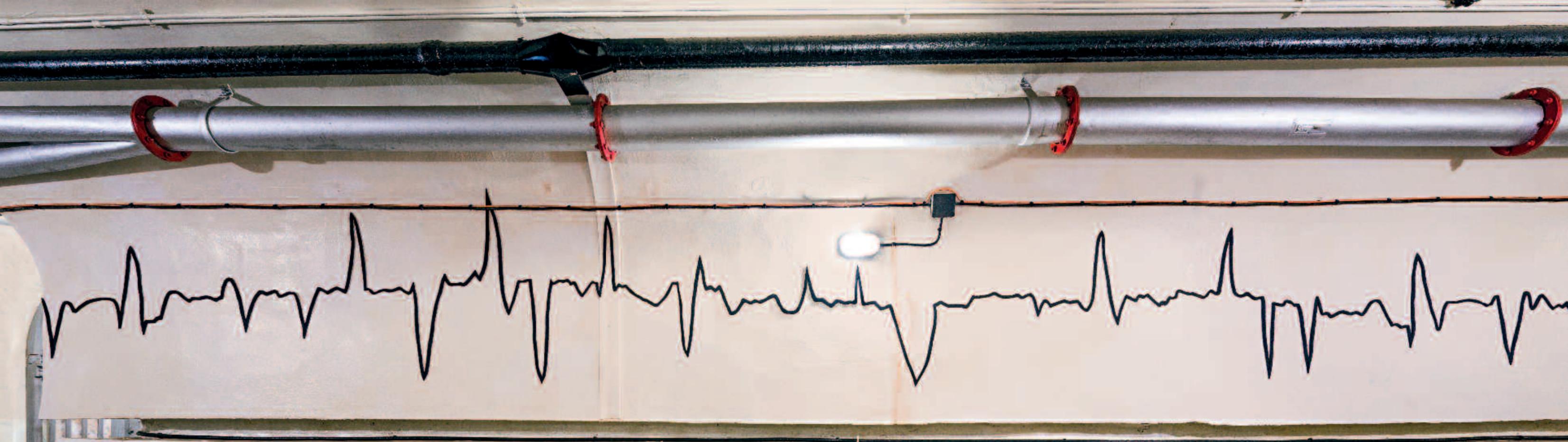
Selon l'inscription à la main en lettres gigantesques à flanc de montagne, il existerait un plan pour la victoire. L'écriture ostensible PLAN FOR VICTORY en violet vif tranchant sur le manteau neigeux immaculé ne laisse aucun doute quant à la conviction de ses auteurs : leur entreprise sera couronnée de succès. Un droit de possession se voit exprimé qui exclue d'emblée toute concession. Pourtant, cette occupation de territoire n'est que provisoire – un événement naturel y met un point final : une avalanche s'abat sur la pente, et du plan annoncé en lettres capitales ne reste plus que « du vent ».

Dans son court-métrage persuasif – sans qu'il nous soit dit si l'événement s'est réellement produit ou s'il a été reproduit à plus petite échelle en studio ou par ordinateur –, Elodie Pong forge une métaphore frappante et évocatrice de la démesure humaine.

L'artiste vidéo et performeuse recherche et problématise dans son travail les structures sociales singulières. Elle met en scène des situations au travers desquelles elle démasque avec pertinence et ironie l'hédonisme et le narcissisme, l'incessante bataille pour la suprématie, l'ambition et l'influence des médias. Pour ce faire, elle n'hésite pas à remettre en cause dans son travail les valeurs premières et socialement acceptées, et cherche

à provoquer le public en tant que produit d'une société médiatisée : notre fascination pour ce qui se passe à l'écran nous force à reconnaître à quel point nous sommes sensibles aux tentations et aux promesses de miracles – jusqu'à ce que l'inévitable désastre s'abat sur nous tel une violente avalanche. La victoire promise et l'idylle sont alors perdues à jamais.





Margarete Rebmann
Herzklopfen
Geheime Welten / Seltsame Kreaturen

Die plastische Zeichnung *Herzklopfen* von Margarete Rebmann in einem sich verzweigenden Gang besteht aus Kautschuklinien, die in Augenhöhe des Betrachters angebracht sind. Ausgangspunkt ist ein Elektrokardiogramm der Künstlerin selbst, im dem der psychische Zustand der Angst vorherrscht. Im unwirtlichen Ambiente der Bunkeranlage evozieren nicht zu ortende Alarmsignale Ängste vor drohenden Gefahren. Das Geräusch einer heranrollenden Bahn löst Beklemmung aus. Solche Diagramme, wie sie uns hier entgegentreten, kennen wir nicht nur als grafische Dokumentation eines stets bedrohten Gesundheitszustands, sondern auch von physikalischen Vorgängen, geologischen Ereignissen oder wirtschaftlichen Auf- und Abschwüngen. Aus den Versatzstücken der Realität entstehen so einerseits Dynamik und andererseits die Drohungen des radikalen Stillstands.

Im Vordergrund von Margarete Rebmanns Installation *Geheime Welten / Seltsame Kreaturen* sieht der Betrachter ein Rasenstück mit zahlreichen Gangöffnungen, die in die Tiefe führen, sich aber auch im Umland befinden. Im Hintergrund sind einige ineinander verkeilte Stühle aufgetürmt, davor steht ein Tisch, auf dem dunkle Hybridwesen mit ihren eigenen Schatten zu tanzen scheinen und zugleich auf die

geheimnisvollen Botschaften der Lichterscheinungen aus der Finsternis hoffen. Im lastenden Dunkel bleibt dieses Ritual ein Geheimnis. Tisch und Stühle verweisen auf einen Ort, der primär von Menschen belebt, aber doch dem Untergrund nahe ist.



Margarete Rebmann
Herzklopfen [Palpitations]
Geheime Welten / Seltsame Kreaturen
[Mondes secrets / Étranges créatures]

Le dessin en relief *Herzklopfen [Palpitations]* de Margarete Rebmann, qui se trouve à l'embranchement d'un couloir, est fait de lignes en caoutchouc placées à hauteur d'yeux du spectateur. Le dessin a pour origine un électrocardiogramme de l'artiste dans lequel prédomine l'état psychique de la peur. Dans l'ambiance inhospitalière du bunker, des signaux d'alarme dont il est impossible de déterminer la source évoquent la peur de dangers imminents. Le bruit d'un train approchant déclenche un sentiment d'angoisse. Ces diagrammes, tels qu'ils nous apparaissent ici, ne nous sont pas seulement familiers en tant que représentations graphiques d'un état de santé menacé en permanence, mais aussi comme processus physiques, événements géologiques ou fluctuations économiques. À partir de portions de réalité naît d'une part une dynamique et de l'autre la crainte d'un arrêt définitif.

Au premier plan de l'installation *Geheime Welten / Seltsame Kreaturen [Mondes secrets / Étranges créatures]* de Margarete Rebmann, le spectateur voit une portion de pelouse avec de nombreuses entrées qui mènent dans les profondeurs. Ces ouvertures se trouvent égale-

ment dans l'espace. À l'arrière-plan, des chaises sont empilées devant une table sur laquelle d'obscurs êtres hybrides semblent danser avec leur propre ombre en attendant que la lumière jaillisse des ténèbres. Dans l'obscurité pesante, le rituel demeure un mystère. La table et les chaises renvoient à un lieu qui fut habité par les hommes, et ne cessent de rappeler pourtant le monde souterrain.



Christoph Rihs
Cenotaph

»Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt ...«
Georg Heym (1887–1912), aus dem Gedicht *Der Krieg*, 1911

Der Kerzenhalter ist in erster Linie Gebrauchsobjekt, das in Kombination mit einer brennenden Kerze der Dunkelheit entgegenwirkt und ein Defizit unserer Sinneswahrnehmung ausgleicht: Das Sehen und Handeln im Finsternen wird ermöglicht. Die Wahl des Kerzenständers als Ausgangspunkt für seine eindringliche Inszenierung in der Schoenenbourgschen Unterwelt gründet für Christoph Rihs auf den weitreichenden inhaltlichen Anbindungen dieses Gegenstandes an Zivilgesellschaft und martialische Gegenwart. Der Wunsch nach Veredelung des Alltags hat seit je zu unterschiedlichen gestalterischen Ausformungen des Objekts Kerzenhalter geführt, bis hin zur luxuriösen reich dekorierten Fassung aus Edelmetall. Damit erlauben Kerzenhalter Aussagen über den gesellschaftlichen Status des jeweiligen Besitzers zu machen, denn sie sollen in ihrer individuellen Nobelausführung dessen Kultiviertheit spiegeln. In einer militärischen Festungsanlage indes sind solche Artefakte fehl am Platz, hier sind sie Fremdkörper und müssen als Relikte einer abwesenden zivilen Bürgergesellschaft gelesen werden. Dass Christoph Rihs die Vielzahl zugrundeliegender Kerzenstöcke in ein anderes Material – in Beton – übersetzt und in zweckentfremdeten, variierenden Formaten

assortiert, eröffnet weitreichende Assoziationsketten: Mittels der graduell nach Größe vorgenommenen Aufreihung wird eine quantitative Wertung vorgeführt und Hierarchie suggeriert; das strikte Verharren in Reih und Glied erinnert an Marschordnungen und Gefechtsformationen; die materielle Uniformierung der Objekte durch die Verwendung des monochromen Betons unterstreicht den Individualitätsverlust der Befehlsempfänger im Kriegsdienst; die Inszenierung der Formen als spiegelbildlich stehende und an der Deckenleitung hängende Pendants ruft das Bild des Förderbandes in industriellen Produktionsstätten oder – im Äußersten – des auf Effizienz getrimmten Schlachthofbetriebes wach. Schließlich ist es die Abwesenheit von Kerzen, die diese abgründige Prozedur hintertreibt: Das Licht der Vernunft und Wahrheit ist im brachialen Konflikt stets als erstes erstickt.



et donc hiérarchique ; d'autre part, la persistance de la rangée fait songer aux marches militaires et aux formations de combat ; l'uniformisation des objets par l'emploi du béton monochrome rappelle la déshumanisation des subordonnés militaires ; la mise en scène des formes comme homologues inversés qui suivent les câbles du plafond évoque l'image du tapis roulant dans les unités de production industrielle, voire les abattoirs à la chaîne. C'est finalement l'absence de bougies qui pousse cette procession abyssale jusqu'à l'absurde : dans un combat au corps à corps, les lumières de la raison et de la vérité sont toujours les premières à s'éteindre.



Christoph Rihs
Cenotaph

« De l'obscurité bondit le monde noir de la nuit... »
Georg Heym (1887-1912), extrait du poème *La Guerre*, 1911

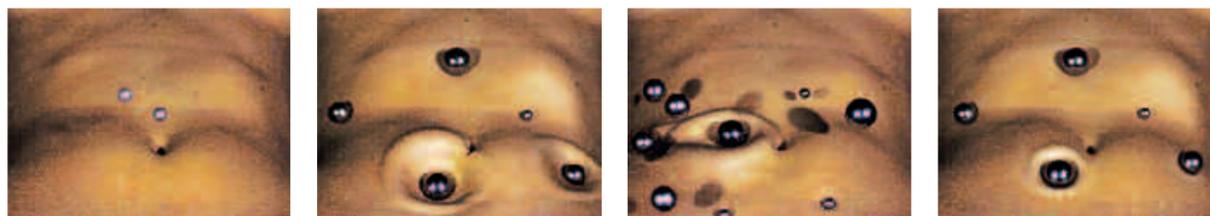
Le chandelier est tout d'abord un ustensile qui, associé à une bougie allumée, réduit l'obscurité et compense un déficit de notre perception sensorielle : voir et agir dans l'obscurité sont alors rendus possible. Pour sa pénétrante mise en scène dans le monde souterrain de Schoenenbourg, Christoph Rihs a choisi le chandelier comme point de départ pour ce qui lie intrinsèquement cet objet à la société civile et à son envers militaire. Le désir d'ennoblir le quotidien a depuis toujours entraîné une variation de la forme du chandelier, jusqu'à la version luxueuse et richement décorée du candélabre en matière précieuse. Ainsi, les chandeliers et la finesse de leur réalisation témoignent du statut social de leur propriétaire dans la mesure où ils sont censés en réfléchir le degré de raffinement. Dans les forts militaires en revanche, de tels artefacts ne sont pas à leur place, ce sont des corps étrangers qui renvoient à l'absence de société civile. Christoph Rihs transpose la multitude des supports à bougie dans un autre matériau : le béton, et les trie de sorte à ouvrir sur de nouvelles associations : en classant suivant la taille, il est possible d'établir un classement quantitatif



Anina Schenker
pirouette // landfall

Die Videoarbeit *pirouette* von Anina Schenker basiert auf Highspeed-Aufnahmen, die den Oberkörper der Künstlerin beim Drehen einer Pirouette zeigen. Unterlegt von Musik, aus deren geheimnisvoller Tiefe sich Dramatik und Suspense ankündigen, drehen sich Kopf und Schultern ein ums andere Mal, in wiederkehrendem Spannungsbogen, langsam um die eigene Achse. Die Gesichtszüge verformen sich zu einer Grimasse, die unmittelbar an Bewegungsmoment und -kräfte gebunden ist. Anina Schenker legt anhand der Beobachtung ihres Körpers psychische und physische Zustände frei: die teils quälende Ambivalenz von Identität und Dekonstruktion, von Anspannung und Kontrollverlust. Durch die Auffächerung eines raumzeitlichen Kontinuums in seine Einzelteile macht sie diese jeweils wahrnehmbar – schnörkellos, analytisch und präzise: comme une pirouette.

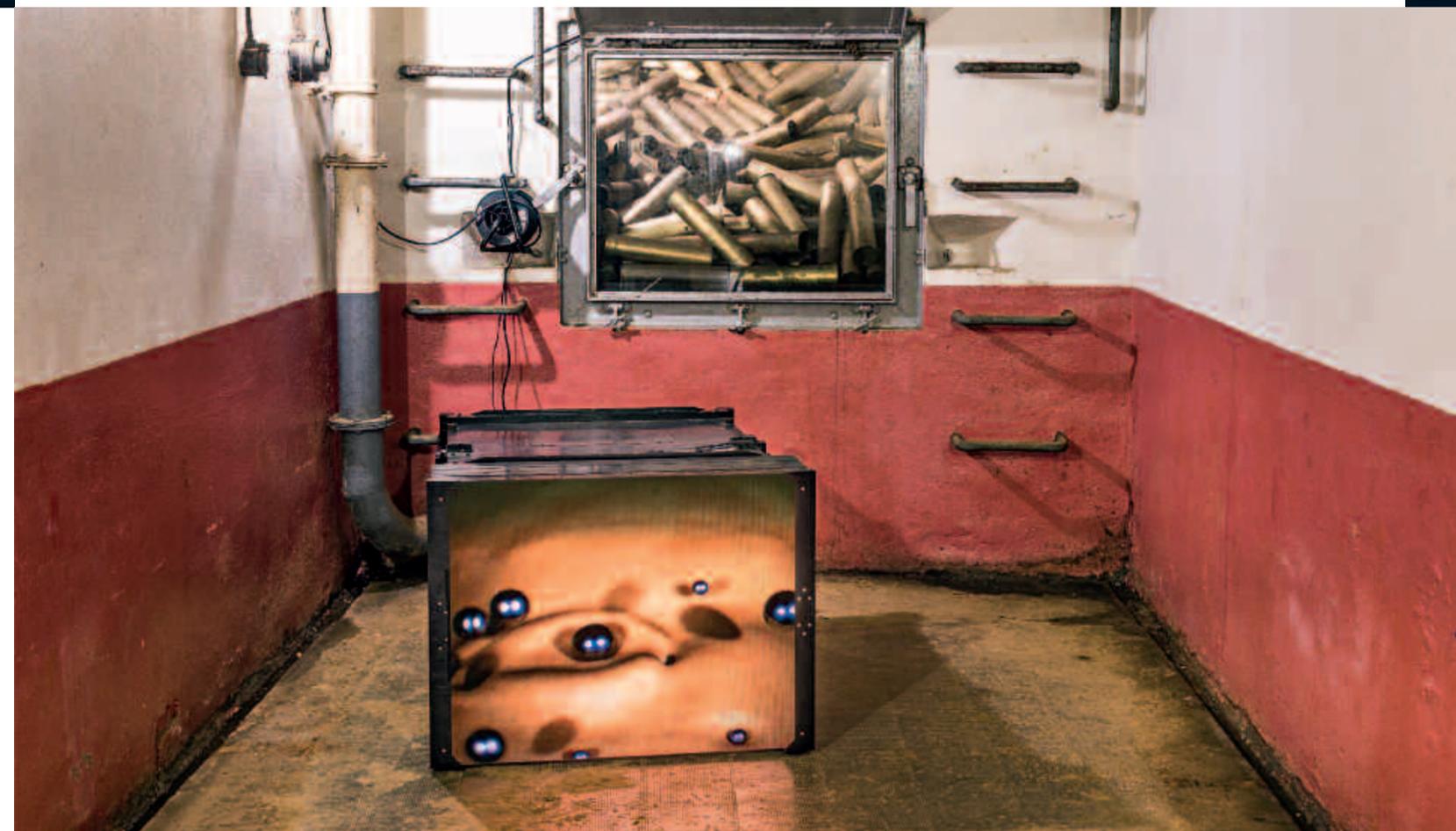
Auch für *landfall* setzt die Künstlerin ihren eigenen Körper ein und lässt ihn zur Ereignisbühne und Topographie werden. Der mittels Highspeed-Aufnahmetechnik festgehaltene Aufprall kleiner Metallkugeln auf der Bauchdecke macht eine kurzfristige Deformation von Haut und Gewebe sichtbar, die mit bloßem Auge in dieser Intensität nicht wahrzunehmen wäre. Ein normaler physikalischer Vorgang wird zu einem Spektakel, das einerseits erstaunliche organische Eigenschaften offenlegt und zum anderen eine bleibende Schädigung der torpedierten Körperoberfläche fürchten lässt. Wird aus dem ästhetischen Spiel plötzlich Ernst, ist von einer latenten Gefährdung auszugehen? Im Kontext der Festungsanlage, unweit des Geschützes und neben leeren Geschosshülsen, liegt der martialische Aspekt auf der Hand. Anina Schenker möchte ihre Arbeit indes nicht nur auf dieser Ebene verstanden wissen, vielmehr auch als eine humorvolle Interpretation erdgeschichtlicher Vorkommnisse wie etwa eines die Landschaft formenden Meteoriteneinschlags.



Anina Schenker
pirouette // landfall

Le travail vidéo *pirouette* d'Anina Schenker, reposant sur une prise de vue au ralenti, donne à voir le torse de l'artiste en train de tourner en pleine pirouette. Avec pour bande sonore une musique dont les mystérieuses basses introduisent du suspense et annonce un drame. Tête et épaules ne cessent de tourner autour de leur axe dans une tension qui jamais ne retombe. Les traits du visage se tirent et forment une grimace en lien direct avec l'instant et la force du mouvement. Par le truchement de son propre corps, Anina Schenker libère des états psychiques et physiques : ambivalence pour partie douloureuse de l'identité et de la déconstruction, de la tension et de la perte de contrôle qu'elle parvient à rendre visible par le fractionnement en unités d'un continuum spatio-temporel – sans fioriture, par l'analyse et la précision : comme une pirouette.

L'artiste engage également son propre corps dans *landfall* en faisant le lieu et la scène de l'action. Le choc des billes en métal filmé au ralenti rend visible les brèves déformations de la peau qu'il serait difficile de saisir à ce niveau d'intensité à l'œil nu. Un processus physique normal devient un spectacle révélant d'un côté des propriétés organiques étonnantes et faisant craindre de l'autre une lésion tenace de la surface du corps ainsi criblé de billes. Le jeu esthétique devient-il tout à coup sérieux, doit-on soupçonner un danger latent ? Dans le contexte du fort, non loin de l'artillerie et à côté de douilles d'obus vides, le point de vue militaire est à portée de main. Anina Schenker entend certes faire comprendre cet aspect de son travail, mais souhaite plus encore le voir comme l'interprétation cocasse de phénomènes géologiques, comme par exemple une pluie de météorites façonnerait un paysage.



Paul Schwer
Unterstand // Coup de foudre

Die Fahrt zur Festung Schoenenbourg endet auf einer Lichtung mitten im Wald vor der Wand eines grauen Betonkolosses. Eingeschnitten in eine Vertiefung sind einige scharfenartige Fenster und ein vergittertes, olivgrünes Tor, davor eine mit Steinen gefasste, kreisförmige Rasenfläche, eingebettet im Kies des Gehweges. Wie ein aufgeschlagenes Buch liegt darauf, zum Rand hin geschoben, ein umgekehrter Dachstuhl aus Holz. In sich verdreht, reckt der *Unterstand* sich zu einer Seite hin nach oben, als wäre er während eines heftigen Sturms von einem Haus gerissen und eher zufällig gerade hierher getragen und vor die Wand des Bunkers geschleudert worden. Brandspuren überziehen das verwitterte Gebälk.

In diese düstere Szenerie pflanzt sich eine Konstruktion aus Aluminiumprofilen und leuchtend orange gefärbtem, lichtdurchlässigem Wellpolyester. Aus dem Holzskelett herauswachsend, erinnert sie entfernt an einen Unterstand. Die Konstruktion setzt mit ihrer flutenden Farbe und Leichtigkeit einen lebhaften Kontrast zur Schwere und Düsternis des Bunkereingangs und hilft so, die klaustrophobischen Ängste zu verjagen, die den Besucher der Festung befallen können.

Im Innenbereich der Festung: Ein kleines Büro mit Aktenschrank, auf die Wand geschraubten Postfächern, Tisch, Stuhl und Waschbecken mit Spiegel wird von gezackt aus

der Decke fallenden Leuchtstoffröhren grell erleuchtet. Das Licht wirft harte, gesplitterte Schatten und durchstößt geschmolzene, transparente Kunststoffplatten. Beim Durchschreiten des Raums spiegeln sich die Röhren der Arbeit *Coup de foudre* in immer neuen, amorph fließenden und sich durchdringenden Lichtlinien.



107

Paul Schwer
Unterstand [Abri] // Coup de foudre

Le chemin menant au fort Schoenenbourg aboutit sur une clairière en pleine forêt devant le mur d'un colosse de béton gris. Taillées dans un creux, des fenêtres aux allures de meurtrières et une porte grillagée vert olive, au devant une pelouse ronde enserrée de pierres, implantée dans le gravier du sentier. Tel un livre ouvert, en bordure, une charpente en bois retournée repose dessus. Tourné sur lui-même, *Unterstand [l'Abri]* s'étire par un côté vers le haut, comme si une tempête l'avait emporté, déposé et traîné par hasard devant le mur du bunker. Des traces de feu recouvrent la charpente en charpie.

Au milieu de cette sinistre scène est plantée une structure en aluminium et en plaques polyester ondulées oranges laissant passer la lumière. Sortant du squelette en bois, elle rappelle de loin un abri et contraste vivement par sa couleur vive et sa légèreté, contribuant ainsi à chasser les angoisses de confinement qui peuvent assaillir le visiteur du fort.

Dans la partie intérieure du fort : un petit bureau avec une étagère à dossiers, sur le mur des boîtes postales vissées ; table, chaise et lavabo avec miroir crument éclairés par des tuyaux phosphorescents zigzaguant au plafond. La lumière, jetant des ombres dures et frag-

mentées, transperce des plaques en plastique fondues. En parcourant l'espace, les tuyaux du travail *Coup de foudre* se réfléchissent en des lignes lumineuses à chaque fois nouvelles, coulant de manière amorphe et se traversant les unes les autres.

106 Unterstand, 2014 // Coup de foudre, 2014

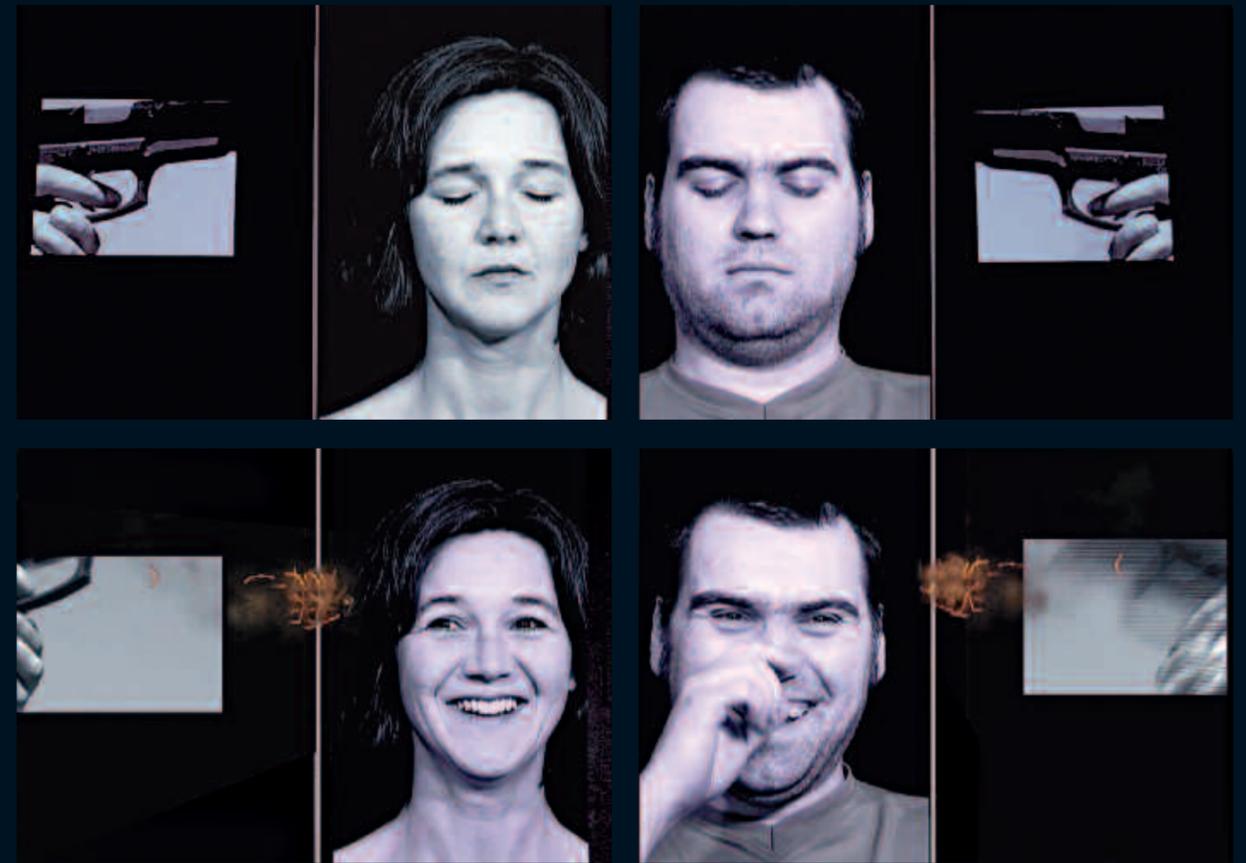


Fritz Stier
BODHI

In der Videoinstallation *BODHI* geht es um äußere Gewalt und innere Stärke, um die Sehnsucht nach metaphysischer Heimat und vielleicht sogar um den Wunsch nach Unsterblichkeit. Die Heiterkeit der vermeintlichen Opfer verweist – wenn man zum Beispiel der japanischen Ikonografie folgt – auf einen vollkommen erleuchteten Geist. Im Zentrum der vierteiligen Arbeit sieht man in mehreren Folgen jeweils zwei Gesichter, die in einen schlafähnlichen, kontemplativen Zustand versunken sind. Die Gesichter sind weißbläulich gefärbt, erscheinen fast wie antike Marmorbüsten, was durch die Projektion auf mattschwarze Hartschaumplatten noch verstärkt wird. Rechts und links ist jeweils eine Pistole auf die Schläfe der Portraitierten gerichtet. Durch sichtbar leichte Bewegungen der Hand am Abzug erscheint es so, als würde jeden Augenblick abgedrückt. Tatsächlich dauert es jedoch minutenlang, bis die Schüsse fallen. Die Menschen sinken daraufhin nicht getroffen zusammen, sondern erwachen aus ihrem komatösen Schlaf, aufgeschreckt, aber meist befreit lachend. Die lachenden Gesichter werden nach wenigen Sekunden ausgeblendet und machen Platz für ein neues Paar und eine neue »Hinrichtung«.

Der Begriff »Bodhi« (sanskritisch; Erwachen, Erkennen, Wissen) wird auch mit dem Moment der Erleuchtung in Verbindung gebracht. Im Zen-Buddhismus sagt man, dass

Erleuchtung auf zwei unterschiedliche Arten entstehen kann: zum einen durch langjährige disziplinierte Meditation, zum anderen schlagartig und plötzlich. Letzteres kann auf verschiedenste Art und Weise geschehen. Manchmal auch durch einen lauten, kräftigen Schlag mit einem Stock, den der Meister im rechten Augenblick dem Schüler zufügt – ähnlich den Schüssen in der Installation.



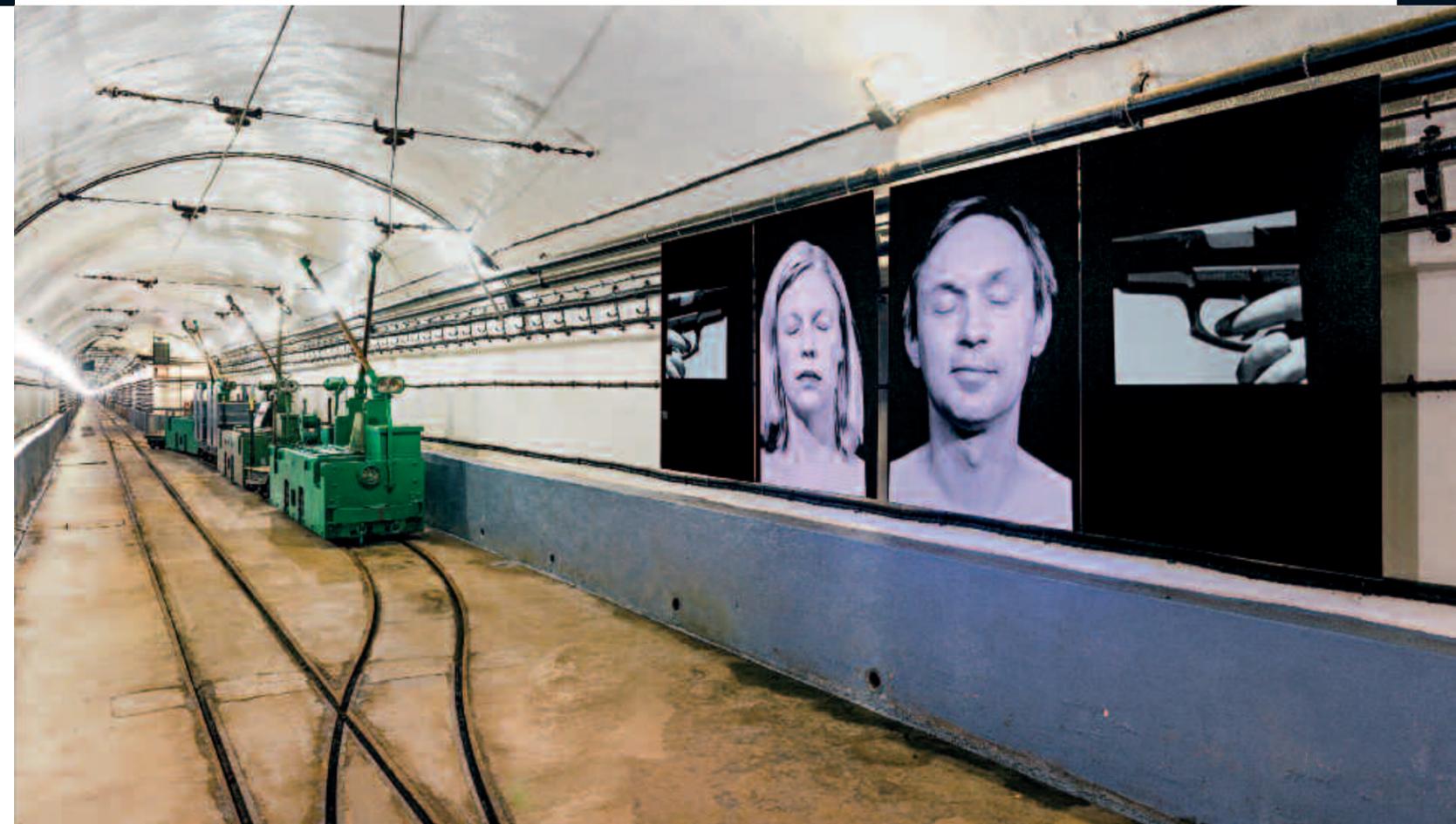
Fritz Stier
BODHI

Dans l'installation vidéo *BODHI*, il est question de violence extérieure et de force intérieure, de nostalgie de la terre natale métaphysique et peut-être même du désir d'immortalité. La sérénité de la prétendue victime renvoie, à suivre par exemple l'iconographie japonaise, à un esprit parfaitement éclairé.

Au centre de ce travail en quatre parties, l'on voit en plusieurs séquences deux visages plongés dans un état méditatif proche du sommeil. Les visages, éclairés par une lumière bleu pâle, apparaissent presque comme des bustes de marbre antiques, ce que vient renforcer la projection sur des plaques noir mat en mousse dure. De part et d'autre, un pistolet est pointé sur la tempe des acteurs. Les doigts pressent de manière presque imperceptible la gâchette, donnant l'impression que le coup de feu pourrait partir à tout instant. Mais des minutes passent avant que le coup ne parte vraiment. Les personnes ne s'effondrent pas atteintes d'une balle mais se réveillent de leur sommeil comateux, hébétés mais riant et l'air soulagé. Le dernier plan montre ces visages rieurs avant d'enchaîner sur un nouveau couple et une nouvelle « exécution ».

Le concept de « Bodhi » (en sanscrit : se réveiller, reconnaître, savoir) renvoie également à l'expérience de l'éveil spirituel. On dit dans le bouddhisme Zen que la

révélation peut se produire de deux façons différentes : d'une part par une méditation longue et disciplinée, de l'autre de manière brutale et soudaine. Cette dernière peut se produire par différents moyens, parfois même grâce à un coup de bâton sec et bruyant asséné opportunément par le maître au disciple – comme les coups de feu dans l'installation.





Thomas Weber
Die Fremden II // Die Spieler

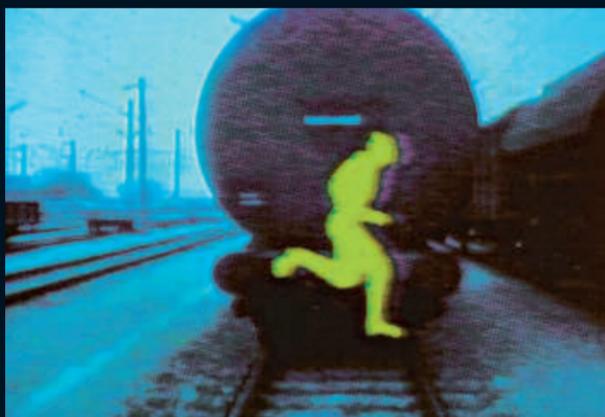
Die klaren, monumentalen Formen der lebensgroßen Figurengruppe *Die Fremden II* geben vielerlei Interpretationsmöglichkeiten Raum. Ihrer organischen Grundstruktur nach könnten es geheimnisvolle Gewächse sein, bedrohliche Gestalten oder Teile einer aggressiven Architektur. Ihre tiefschwarze Farbe erhält die Gruppe durch die Feuerbehandlung des Materials Manganton, gebrannt bei 1160 Grad. Die äußere Haut der Figuren besteht aus aneinandergereihten, perforierten Bändern, die zu einer, die gesamte Oberfläche der Figuren umgarnenden, geheimnisvollen Struktur verschmelzen. In endloser Reihe sind unzählige nagelkopfgroße Vertiefungen gestanzt. Diese Oberflächenstruktur beseelt die Figuren und verleiht ihnen gleichzeitig eine Aura der Unnahbarkeit, verstärkt durch das Feuer, durch das sie gegangen sind.

Die Figurengruppe *Die Spieler* reduziert die Gestalt des menschlichen Körpers auf ein Minimum. Die lebensgroßen Gestalten wirken wie Spielfiguren und haben zugleich etwas Wesenhaftes. Ihr Auftreten bleibt zwiespältig. Während die fröhlichen, glänzenden Grundfarben Grün, Gelb, Rot und Blau der einzelnen monochromen Figuren anziehend wirken, flößen die radikal abstrahierten Formen Respekt ein. Im Kontext der Festung machen sie uns klar, dass wir Menschen Figuren in einem Spiel des Schicksals sind, dessen Ausgang wir nicht kennen.

Thomas Weber
Die Fremden II // Die Spieler
[Les Étrangers II // Les Joueurs]

Les formes claires et monumentales du groupe sculpté grandeur nature de *Die Fremden II* [*Les Étrangers II*] ouvrent la voie à une quantité d'interprétations. À considérer leur structure organique, il pourrait s'agir d'excroissances mystérieuses, de formes menaçantes ou de pièces d'une architecture hostile. Le groupe tire sa couleur noir profond du traitement au feu de son matériau, le Manganton, chauffé à 1160 °C et est entièrement recouvert par des rubans entremêlés et perforés qui se fondent en une enveloppe sur toute la surface. Les bandes, présentant une infinité de creux de la taille d'une tête d'épingle, animent les figures en même temps qu'elles leur octroient une aura d'impénétrabilité que le feu a renforcé.

Dans *Die Spieler* [*Les Joueurs*], le corps se réduit au minimum. Les formes plus grandes que nature font l'effet de pions dans un jeu inconnu tout en ayant quelque chose de vivant. Leur attitude est ambiguë. Face à l'attraction qu'opèrent le vert, le jaune, le rouge et le bleu vifs des figures isolées, les formes radicalement abstraites ont quelque chose d'intimidant. Dans le cadre du fort, elles nous font comprendre que nous, les hommes, sommes des pions dans les mains du destin dont l'issue nous est inconnue.



Peter Weibel
Gesänge des Pluriversums

Der Medienkünstler und Leiter des ZKM in Karlsruhe, Peter Weibel, bringt mit seiner zwölfteiligen Videoarbeit *Gesänge des Pluriversums* die Überzeugung zum Ausdruck, in einer schönen neuen Medienwelt die Konflikte der alten Welt lösen zu können. Neue Raum- und Zeiterfahrungen werden von der Technologie geprägt, die auch die gesellschaftlichen Probleme lösen wird, bevor diese zu Revolutionen und Kriegen führen.

Peter Weibel spielt alle Möglichkeiten der Kompilation verschiedenster Ausdrucksformen und Spielarten der medialen Umdeutung von Realität durch. Er erkennt, dass der technische Fortschritt letztlich den menschlichen Körper entgrenzt und dadurch ersetzt. Der Mensch kann seinem leiblichen Gefängnis entkommen. Die Medien verselbständigen sich und gewinnen neue Bedeutung, indem sie die Wirklichkeit im Sinne der Entkörperlichung verändern. Jeder kann künftig alles zu jeder Zeit sehen. Genauso verändert sich aus seiner Sicht die Kunst: »Künftig arbeiten die Künstler an der Schwelle der Materialrevolution und einer Ausweitung ihrer Kompetenz. Der progressive erweiterte Kunstbegriff möchte neue Arbeitsfelder erforschen. Daraus ergeben sich kritische Auseinandersetzungen mit Wissenschaft, Politik und Ökonomie. Die heutige Kunst beruht darauf, dass Medien an der Konstruktion von Wirklichkeit wesentlichen Anteil haben.«

Peter Weibel
Gesänge des Pluriversums [Chants du plurivers]

Dans son travail vidéo en 12 parties intitulé *Gesänge des Pluriversums [Chants du plurivers]*, l'artiste média et directeur du ZKM de Karlsruhe, Peter Weibel, partage l'intime conviction selon laquelle les conflits du vieux monde peuvent trouver à se résoudre dans un beau et nouveau monde des médias où l'on voit poindre de nouvelles expériences technologiques bouleversant notre rapport au temps et à l'espace.

Peter Weibel compile les formes d'expression et les jeux les plus variés à des fins de détournement médiatique de la réalité. Il y voit comment le progrès technique finit par repousser les limites du corps humain, allant même jusqu'à le remplacer. L'homme peut échapper à sa prison de chair. Les médias gagnent en autonomie en même temps qu'ils gagnent de nouvelles significations en dématérialisant la réalité. Chacun pourra bientôt tout voir à tout moment. Et de même, l'art est voué à changer : « À l'avenir, les artistes travailleront au seuil de la révolution matérielle et à une extension de leurs compétences. Ce concept d'art progressif et élargi cherchera à s'approprier de nouveaux champs de travail. S'ensuivront des discussions critiques avec la science, la politique et l'économie. L'art actuel repose sur le fait que les médias ont une part prépondérante à la construction de la réalité. »



**t:u:s:k – Stefan Merkl und Kai Littkopf
bella matribus detesta / Klänge des Widersinns**

Krieg und kriegerische Auseinandersetzungen entwickeln ihre vernichtende Brutalität zum großen Teil durch Klänge und Geräusche. Geräusche, die sich in die Seelen der Menschen einbrennen und sie nie wieder loslassen. Wer kennt sie nicht, die bangeren Blicke der Großeltern, wenn mehr als zwei Flugzeuge am Himmel zu hören sind? Das Zusammenzucken der Eltern, wenn nachts die Sirenen wegen eines Feueralarms heulen? Wie erschreckend und traumatisierend ist der Moment, in dem von einer Sekunde auf die andere der Klang einer friedvollen Welt in ein Inferno aus Schreien, Weinen, repetierenden Maschinengewehren und fernem, allgegenwärtigem Schlachtenlärm umschlägt? Genauso verhält es sich mit den Bildern, den realen und denen im Kopf: Sie lassen uns ebenso wie die Klänge nie wieder los. Der Klang der Worte wird neu definiert. Kriegsrhetorik schleicht sich in Ansprachen, Flugblätter und alltägliche Unterhaltungen. Schreien ersetzt das Zuhören, zuhören heißt schreien. Und Worte sind stahlhart und vernichtend. Und lassen uns nie wieder los.

Seit über zehn Jahren machen Stefan Merkl und Kai Littkopf Musik in unterschiedlichsten Formationen: im worldmusic-Projekt Trio Eowyn, in einer Bigband mit Live-Elektronik und in der IDM-Band shift.ctl. Als Duo t:u:s:k präsentieren die Musiker experimentelle elektronische Improvisationen und entwickeln komplexe Klanginstallationen.

**t:u:s:k – Stefan Merkl et Kai Littkopf
bella matribus detesta / Klänge des Widersinns
[Sons de l'absurde]**

La guerre et les règlements armés déploient leur brutalité destructrice pour bonne part à travers le son et les bruits, de ces bruits qui finissent gravés au plus profond des hommes pour ne plus jamais les abandonner. Qui ne les a pas connus, les regards paniqués des grands-parents au son de plus de deux avions dans le ciel ? Le tressaillement des parents la nuit quand l'alarme des détecteurs de fumée se déclenche ? Ce que l'instant doit être effrayant et traumatisant quand les sons d'un monde paisible chavirent d'une seconde à l'autre dans un enfer de cris, de pleurs, de rafales de mitraillettes et du boucan d'une lointaine mais omniprésente boucherie ?

De même les images, les réelles comme celles que l'on a en tête, qui tout comme les sons ne nous quittent plus jamais. Le son des mots est redéfini. La rhétorique guerrière s'insinue dans les discours, les tracts et les conversations de tous les jours. Crier remplace écouter, écouter signifie crier. Les mots sont aussi durs et ravageurs que l'acier. Et eux non plus ne nous abandonnent plus jamais.

Cela fait plus de dix ans que Stefan Merkl et Kai Littkopf composent de la musique, et ce dans les formations les plus variées : du projet world avec Trio Eowyn, au big band avec Live-Elektronik en passant par l'IDM-Band shift.ctl. Dans leur duo t:u:s:k, les deux musiciens font entendre des improvisations électroniques expérimentales et élaborent des installations sonores complexes.



Anhang // Annexe

#04

[Biografische Angaben](#) // [Références biographiques](#)

[Verzeichnis der ausgestellten Werke](#) // [Index des œuvres d'art exposées](#)

Joëlle Allet *1980 Leukerbad_Studium an der Zürcher Hochschule der Künste_Gaststudentin am Royal University College of Fine Arts, Stockholm_Joëlle Allet lebt und arbeitet in Sirnach. 2013 Adolf Dietrich-Förderpreis, Kanton Thurgau_2010 Kiefer Hablitzel Preis, Bern; Prix culturel Manor, Kanton Wallis_2009 Yvonne Lang-Charonnens Stiftung, Zürich_2005 Förderpreis des Kanton Wallis. **E/I** 2014 *Audience Flow*, Kunsthalle Wil_2012 *Turn off the light!*, Galerie Largo Baracche, Napoli. **G/C** 2014 *Die fabelhafte Regierung*, Kunst am Bau, Regierungsgebäude Frauenfeld_2013 Adolf Dietrich-Förderpreis, Kunstraum Kreuzlingen_2012 *Kristallhimmel*, Kunst am Bau, Skulpturenweg Leuk; *Miramarmi Loft Exhibition*, Arte Laguna Prize Residence, Vicenza; *Heimspiel*, Kunstmuseum St. Gallen_2010 *Tupolev*, Forum Vebikus, Schaffhausen

Anna Anders *1959 München_1980–86 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München_1992–95 Postgraduierstudium an der Kunsthochschule für Medien Köln_1997–2001 künstlerische Mitarbeiterin an der Kunsthochschule für Medien Köln_seit 2005 Professur an der Universität der Künste Berlin, Fakultät Gestaltung_Anna Anders lebt und arbeitet in Berlin. **E/I** 2013, 2012 Skaftfell-Center for Visual Art, Seyðisfjörður (Island)_2009 KIBLA – Multimedia Center, Maribor (Slowenien)_2008 Deutscher Künstlerbund (mit Maria Vedder), Berlin_2004/05 Rheinisches Landes-Museum Bonn_2001 Galleri K1, Kulturhuset, Stockholm_2000 Kunstverein Ludwigsburg_1994–2004 Wanderausstellung »Video Skulptur in Deutschland seit 1963«, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. **G/C** 2013 Mediterranean Biennale, Sahnin (Israel); Projekttraum Deutscher Künstlerbund, Berlin_2011 Werkbundarchiv/Museum der Dinge Berlin_2010 Kunstmuseum Ahlen; *Mediterranean Biennial Haifa*, Haifa_2007 Science Centre Singapore_2005 Kunsthalle Bremen_2004 Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg_2003 Taipei Fine Arts Museum, Taiwan_2002 et seqq. Art Brussels_2002 Kunstmuseum Bern_2000 *Avesta Art*, Schweden; Edith-Ruß-Haus, Oldenburg; et seqq. *Art Cologne*

Sabine K. Braun *1960 Tübingen_1979–85 Kunstakademie Stuttgart, Studium der Freien Grafik_1985 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg_1986–89 Atelierförderung der Kunstakademie Karlsruhe_2000 Stipendium Edenkoben des Landes Rheinland-Pfalz_Sabine K. Braun lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2013 *FadenPapier* (mit Niko Grindler), Kunstverein Eisingen_2011 *Zwischen den Räumen*, Kunstverein Hechingen_2009 *Nahezu unendliche Verknüpfungen*, Kunstverein Biberach/Riß; ART Karlsruhe/Galerie Kränzli/one artist_2008 *Lichte Räume – Zelluläre Skulpturen*, Galerie Kränzli, Gaienhofen-Horn_2007 *Zellulare Hybride*, Städtische Galerie Böblingen_2004 *Transit-Architekturen*, Kunstverein Reutlingen_2002 Gesellschaft Freunde Junger Kunst e. V., Baden-Baden_2000 *freiRAUM*, Städtische Galerie Albstadt_sowie diverse Ausstellungsbeiträgen et prises de participation à des expositions diverses. Arbeiten in öffentlichen und privaten Sammlungen *œuvres dans des collections publiques et privées*: Staatsgalerie Stuttgart_Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg_Städtische Galerie Albstadt_Daimler Kunstsammlung Stuttgart_Sammlung Lütze Sindelfingen_Gratianusstiftung Reutlingen

Daniele Buetti *1955 Fribourg_Professor an der Kunstakademie Münster_Daniele Buetti lebt und arbeitet in Zürich und Münster. **E/I** 2014 Schirn Kunsthalle Frankfurt_2012 Galerie Ernst Hilger, Wien_2010 *Aeroplastics Contemporary*, Bruxelles_2008 Kunsthalle Recklinghausen; Swiss Institute for Contemporary Art, New York_2004 Henie Onstad Kunstsenter, Oslo; *FRAC, Fonds Régional d'Art Contemporain*, Marseille_2003 Helmhaus, Zürich; Kunstverein Freiburg_2002 Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart. **G/C** 2013 *Crossing Media – Der Kunst die Bühne*, Villa Merkel, Esslingen; *Alienation / Estrangement*, Elgiz Museum of Contemporary Art, Istanbul_2012 *8th International Biennial of Photography and Visual Arts*, MAMAC, Liège_2011 *Beauty Culture*, The Annenberg Space for Photography, Los Angeles_2010 *Auf Leben und Tod/Do or Die*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln_2009 *Darksides II*, Fotomuseum Winterthur_2008 *Dressing the Message*, Sprengel Museum Hannover_2006 *Click-DoubleClick*, Palais des Beaux Arts, Bruxelles_2004 *On the Edge*, The Detroit Institute of Arts, Detroit_2000 *Let's be Friend*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich

Robert Cahen *1945 Valence_Studium der Komposition von *musique concrète* im Forschungszentrum des ORTF_1971 Abschluss am Pariser Konservatorium_Komponist der *Groupe de recherches musicales* des ORTF_1992 Preisträger des internationalen Residenzprogramms Villa Médicis *Hors les murs*_1995 Videoinstallation für den Standort Euralille, Lille; Internationaler Videokunstpreis des ZKM, Karlsruhe_Robert Cahen hat zahlreiche Kurzfilme für Kino und Fernsehen realisiert sowie Videoproduktionen für französische Fernsehsender, das Centre Pompidou in Paris, das Centre National des Arts Plastiques (CNAP) und private Produzenten_Robert Cahen lebt und arbeitet in Mulhouse. **E/I** 2014 *Entrevoir*, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Strasbourg (MAMCS)_2011 *Robert Cahen. Das Unsichtbare erzählen*, ZKM, Karlsruhe_2010 Retrospektive der Video- und Filmarbeiten, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris_Arbeiten in zahlreichen öffentlichen Sammlungen *œuvres dans des collections publiques diverses*: ZKM Karlsruhe, Zentrum für zeitgenössisches Bild (Genève), AIACE (Milano), Museum of Modern Art (New York), Regionaler Kulturfonds im Elsass (FRAC), Museum für moderne und zeitgenössische Kunst (Strasbourg), Centre Pompidou (Paris), Harris Museum (Preston) et al.

Klaudia Dietewich *1959 Freudenberg_Klaudia Dietewich lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2014 Statt Ansichten, Gmünder Kunstverein_2013 Weg-Stücke, Projektartgalerie, Bielefeld_2011 Spurensuche, Galerie Schacher, Stuttgart; Espace, Schauraum Provisorium, Nürtingen_2010 Nah- und Fernsichten, Ministerium für Umwelt, Naturschutz und Verkehr, Stuttgart; Um=Wege, Kunstraum Zehntscheuer, Münsingen; Aufsichten, Haus der Architekten, Stuttgart_2009 Auf=Bruch, Galerie Kirchner, Grünsfeld; Er=Fahrungen, Galerie Keim, Stuttgart_2007 Er=Fahrungen, Kunstverein Fellbach. **G/C** 2014 NeuFundLand, Kunstverein Heidenheim; Entdeckung, Kunst- und Gewerbeverein Regensburg_2013 Neuland, Kunstverein Viernheim_2012 *art KARLSRUHE*; *homegrown Ostrale 012*, Dresden; Verwandlung, Galerie Thron, Reutlingen_2011 *Donaueschinger Regionale*, Donaueschingen_2010 10. Kunst- und Kultursommer: WEISS – zeitgenössische internationale Kunst, Kunstverein KISS, Kunst im Schloss Untergröningen e. V.; *D – Annäherungen*, Galerie im Heppächer, Esslingen_2009 Nothing special, Kontur. Kunstverein Stuttgart; 09 Open, Kunstverein KISS, Untergröningen

Joachim Fleischer *1960 Höll/Altann_1982–89 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_seit 1989 freischaffend tätig, Arbeiten über Licht, Lichtinstallationen, Kunst am Bau, Licht im Raum, Licht und Robotik, Regiearbeiten für Theater und Performance_2007–11 Professurvertretung Intermediales Gestalten, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_2014 Creator in Residence, Tokyo Wonder Site, Tokyo_Joachim Fleischer lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2007 *Scannings*, Galerie von Bartha, Basel_2006 *o.swietle*, Galerie Miejska bwa, Bydgoszcz (Polen)_2005 *licht bewegt*, Kunsthalle Mannheim. **G/C** 2013 *Kunst, die (sich) bewegt*, Reinhold-Würth-Hochschule, Künzelsau_2011 *Voila*, Staatsgalerie Stuttgart_2005–06 Lichtkunst aus Kunstlicht, ZKM, Karlsruhe_2005 *Bewegliche Teile*, Tinguely Museum Basel_2004 *Bewegliche Teile*, Kunsthaus Graz. Projekte/Lichtgestaltungen/Kunst im öffentlichen Raum *projets/conceptions de lumière/l'art dans l'espace publique*: 2014 *Rainy Days*, Roboterchoreografie, Tage für Neue Musik, Luxemburg_2012 Lichtinszenierung und Lichtdramaturgie Salzbergwerk Kochendorf/Heilbronn_2009–10 *Körper*, Institut für Lebensmittelwissenschaft und Biotechnologie Hohenheim_2008 *Scanning with Robots*, Dolder Resort Zürich (Kunstsammlung Schwarzenbach)_2005 *Körperrevolutionen*, Max-Planck-Institut für Entwicklungsbiologie, Tübingen_2004 *Licht gießen*, Installation am Wehrsteg an der Isar, München_2003 *Von Dingen*, Installation in der Reinhold-Würth-Hochschule, Künzelsau

Rainer Ganahl *1961 Bludenz_1990–91 Whitney Museum Independent Study Program, New York_1986–91 Universität für Angewandte Kunst, Wien (Peter Weibel); Akademie Düsseldorf (Nam June Paik); Master in Philosophie und Geschichte Universität Innsbruck. Seit 2006 Professor für Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_Rainer Ganahl lebt und arbeitet in Stuttgart und New York. **E/I** 2013 *Comme des Marxists*, White Columns, New York_2012 *I wanna be Alfred Jarry*, Kunstforum Wien; *Perpetual Motion*, Kunstverein Neuhausen_2011 *The condition of the working class in England*, Reading Festival in Bury, Manchester_2010 *KOOJO*, Innsbruck; Alex Zachary, New York; *Elaine Levy Projects*, Art Brussels; *Tea Party*, Werkstatt Graz_2009–10 MAK Museum für angewandte Kunst, Wien_2008 *Fruit and Flower Deli*, New York; *DADALENIN*, Tensta Konsthall, Stockholm; Paul Petro Gallery, Toronto; *G126*, Galway (Irland)_2007 *The Apprentice in the Sun*, Kunstmuseum Stuttgart. **G/C** 2013–14 *Salon of fear/Salon der Angst*, Kunsthalle Wien_2013 *Triennale Esslingen*, Villa Merkel, Esslingen; *Athens Biennale*; *Bike your Dream*, Projekttraum Wien; *The Cat Show*, White Columns, New York; *Khhhhhhh, Invented and Imaginary Languages*, Centre Pompidou, Paris; *P&CO*, Thomas Duncan Gallery, Los Angeles_2012 *The Garden of Eden*, Palais de Tokyo, Paris; *Acts of Voicing*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart; *Don't smile*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; *Forum Expanded*, Berlinale 2012, Berlin

Glaser/Kunz Daniel Glaser *1968, Magdalena Kunz *1972. Glaser/Kunz arbeiten seit Anfang 2000 zusammen. Ihre Arbeiten umfassen Rauminstallationen, kinematografische Skulpturen und *Talking Heads*, großformatige fotografische und kinematische Bilder, Zeichnungen und räumliche Objekte_Daniel Glaser und Magdalena Kunz leben und arbeiten in Zürich. **E/I** 2012 Kunstmuseum Solothurn; Johanniterkirche, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Feldkirch; Museo delle Arti Catanzaro MARCA, Catanzaro_2011 Palazzo Malipiero, Venezia_2009 Museum für zeitgenössische Kunst,

Chemnitz_2008 *blank projects*, Kapstadt; Kunstverein Leipzig. **G/C** 2013 Galerie d'Italia, Mailand; *Zürcher Theater Spektakel*; Kunsthalle Arbon; 3. *Skulpturenbiennale*, Winterthur_2012 Kunstmuseum Olten; Kurzfilmtage Winterthur; Centquarte, Paris; Kunsthaus Deutschvilla, Strobl; Helmhaus Zürich_2011 Kunstmuseum Thurgau/Kartause Ittingen_2009 *12. International Exhibition of Sculptures and Installations*, Venezia; Fondazione Menegaz, Castello_2008 *Nuit Blanche*, Paris; *Biennale Internazionale di Scultura*, Carrara; *Steirischer Herbst*, Graz; Kunsthalle Luzern_2007 Kunstmuseum Olten; NAIRS Zentrum für Gegenwartskunst, Scuol.

Sébastien Gouju *1978 Nancy_études à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art, Nancy_2000 diplôme national d'art plastique_2002 diplôme national supérieur d'expression plastique_des nombreuses bourses et résidences à l'étranger; œuvres dans des collections publiques et privées_Sébastien Gouju vit et travaille à Strasbourg et Nancy. **E/I** 2014 *Domestique*, Semiose Galerie, Paris_2013 *Versteckte Details / Là où les détails se cachent*, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart; *Des rêves moins doux*, Artothèque de Pessac_2007 *Autour du jardin*, Galerie Géo Condé, Théâtre Gérard Philipe, Frouard; *Partiperdu*, Espace international du CEAAC, Strasbourg_2011 *Garden Party*, Saarländische Galerie – Europäisches Kunstforum e. V., Berlin_2010 *L'arbre qui cache la forêt*, Collège d'Alma, Québec_2008 Galerie Lillebonne, Nancy_2007 Galerie Octave Cowbell. **G/C** 2013 *XIII*, Ergastule, Nancy; *Sleep disorder IV*, Cité Internationale des Arts, Paris_2012 *Entre les lignes*, Fabrikculture, Hégenheim_2011 *Florilège*, Kunstmuseum, Olten_2010 *Sleep disorders*, Galerie im Regierungsviertel, Berlin_2009 *Multiples*, Astérides, Marseille_2008 *Mes belles éditions dans ton bel intérieur*, Semiose Galerie, Paris

Oliver Grajewski *1968 Leverkusen_Studium der Malerei, Zeichnung, Fotografie an der Hochschule der Künste Berlin und an der Chelsea School of Art and Design London. Er arbeitet mit dem Medium Comic für Zeitungen, Magazine, Web, Film, Galerien und Museen_Oliver Grajewski lebt und arbeitet in Berlin. Publikationen publications: *Tigerboy*, Verbrecher Verlag, Berlin, 1999 et seqq.; *tokio, rückwärtsstagebuch* (mit Kathrin Röggla), Starfruit Publications, Nürnberg 2009; Graphic Novel *Der Tag im Moor*, Breitkopf Editionen, Berlin 2012. **G/C** 2013 *Swimming Pool im Zeichenfeld* (Internationale Comic-Kunst), Ministerium für Bildung und Kultur, Saarbrücken_2012 *Im scheußlichen Garten*, Künstlerhaus Dortmund_2010 *Jetzt wird alles wieder gut*, Comic Salon Erlangen_2007 *Textbild* (mit Jürgen Palmtag), Galerie Albstadt; *Vampire, Ihr!* (mit Hannes Trüben), Städtische Galerie Nordhorn

Peter Granser *1971 Hannover_Autodidakt_lebt in Stuttgart. Publikationen publications: *J'ai perdu ma tête*, Edition Taube, Stuttgart 2014_2014 *Was einem Heimat war*, Bücher & Hefte Verlag, Berlin 2012_2014 *Peter Granser 2000–2007*, Superlabo, Kamakura 2011_2011 *Signs*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008_2008 *Coney Island*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006_2006 *Alzheimer*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2005_2005 *Sun City*, Verlag Benteli, Sulgen 2003. Auszeichnungen und Stipendien distinctions et bourses: 2013 Österreichisches Kulturforum Tokyo, Projektförderung_2011 Förderpreis Helmut-Kraft-Stiftung_2010 Alison u. Peter Klein Foto-Kunst-Preis_2009 Förderung Abt-Straubinger Stiftung und VG Bild-Kunst Stiftung_2008 Premio Pilar Citoler_2006 Stipendiat Kunststiftung Baden-Württemberg_2004 Oskar-Barnack-Award_2003 Deutscher Fotobuchpreis_2002 Arles

1 E/I – Einzelausstellungen (Auswahl) expositions individuelles (sélection)
2 G/C – Gruppenausstellungen (Auswahl) expositions collectives (sélection)

Discovery Award. **E/I** 2014 *La Chambre*, Strasbourg_2013 Galerie der Stadt Reutlingen_2012 Dr. Guislain Museum, Gent_2011 Kulturraum, Klosterhof, St. Gallen_2010 Museo da Imagen, Braga_2009 Kunstverein Ulm_2008 Kunstverein Ludwigshafen_2007 Galeria La Farbrica, Madrid_2006 Kunsthalle Tübingen_2005 Belfast Exposed Photography. **G/C** 2013 Fotomuseum Winterthur_2012 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe_2011 Museum of Art, Fort Lauderdale_2010 Foam Fotografiemuseum Amsterdam; Casino Luxembourg, Ville de Luxembourg_2008 Museum of Contemporary Photography, Chicago; Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin_2007 Villa Merkel, Esslingen_2006 Biennale di Venezia

Klaus Illi *1953 Stuttgart_1982–85 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_1985–88 Hochschule der Künste Berlin, 1988–90 Parsons The New School for Design, New York_1990 und 1992 Residency Edward F. Albee Foundation, Montauk, New York_1998–99 Cité Internationale des Arts, Paris-Stipendium_2002 Atelierstipendium Artists' Residency Herzlia, Israel_2004 Arbeitsaufenthalt Kartause Ittingen_Klaus Illi lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2013 *Sisyphosmaschine*, Städtische Galerie, Ostfildern_2000 *Ruach*, Ehemalige Synagoge Drensteinfurt. Mit Bettina Bürkle: 2014 *Wolkenatem*, DA Kunsthaus Kloster Gravenhorst_2013 *Wolkenatem*, Flottmannhallen Herne_2012 *Zwischen Himmel und Erde*, Kunstverein Ludwigshafen; *Hortus Aeris*, Arte Sella, Borgo Valsugana_2008 *Pflanzenatem*, Fine Art Fair, Palm Beach, Florida_2007 *Pflanzenatem*, Art Toronto_2006 *Luftgarten/Lustgarten*, Kunstmuseum Heidenheim; *Approximation*, Villa Merkel, Esslingen. Mit I. Fonar Cocos: 2006 *Blindsehen*, Bellevue, Wiesbaden_2003 *Blindreflex*, Museum of Art, Ein Harod (Israel). **G/C** 2014 *Höhenrausch*, Arp Museum, Remagen_2012 *Kunst mit Schokolade*, Museum Ritter, Waldenbuch_2005 *about nothing*, Guardini Galerie, Berlin; *Das Vermögen der Kunst*, Kunsthaus Dresden; *Der rote Teppich in Mythos, Macht und Alltag*, Kunst im Schloss Untergröningen_2003 *Finale Totale*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart_2002 *Salto Naturale*, Kunst im Schloss Untergröningen

Barbara Karsch-Chaieb *1967 Hechingen_1998–2001 Studium am Kunstseminar Freie Hochschule Metzingen_seit 2001 selbstständig tätig als freischaffende Künstlerin und Kulturgestalterin in unterschiedlichen Projekten_Barbara Karsch-Chaieb lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2012 *gegenüber**IN TOUCH*, GEDOK-Galerie Stuttgart_2011 *Espace* (mit Klaudia Dietewich), Kulturverein Provisorium, Nürtingen_2009 Installation im TRESOR – Raum für flüchtige Kunst, Stuttgart_2001 *Lias-Epsilon*, Naturkundemuseum Reutlingen. **G/C** 2014 *NeuFundLand*, Kunstverein Heidenheim_2013 *Anonyme Zeichner*, Berlin/Leipzig/Eindhoven; *Linienscharen*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart; *Lost Signs*, Donaueschinger Regionale_2012 *NEULAND*, Kunstverein Viernheim; *turbulent. Achterbahn in der Kunst*, Neues Rathaus, Leipzig; *Dem Gehirn auf der Spur*, Wilhelm-Fabry-Museum, Hilden; *EPHEMERALS*, Zeppelin Museum Friedrichshafen; Projekt »Künstlerische Recherche Lichtfabrik«, Künstlerhaus Bethanien, Berlin_2011 *Strangers: Between Europe and Asia*, Internationale Shiryaevo Biennale, Shiryaevo (Russland); *TabuSkript*, GEDOK-Galerie Stuttgart_2010 *geb.am*, Filmwinter Stuttgart; *Marienmädchen*, Galerie kArton, Budapest; *O.T.*, The Fridge, Sofija; *Eure Liebe soll wie Frühlingsregen sein ...*, Cultural Center CK, Skopje; *Quadratrubikmeter hoch eins*, nacht-speicher23, Hamburg_2009 *Kofferbomben*, Bunker Stuttgart_2008 *Zwischenstand*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart

William Kentridge *1955 Johannesburg_seit den 1990er-Jahren internationale Ausstellungstätigkeit mit Zeichnungen, Skulpturen, Film, Klanginstallationen_seit 2010 zahlreiche Auszeichnungen, Ehrendoktorate, Mitgliedschaften in Akademien und Gesellschaften_William Kentridge lebt und arbeitet in Johannesburg. **E/I** 2014 *Remembering is not Enough* (Beteiligung), MAXXI, Roma_2013 Retrospektive, Pinacoteca, São Paulo; *Second-hand Reading*, Marian Goodman Gallery, New York_2012 *Fortuna*, Retrospektive, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro; *The Refusal of Time*, Documenta XIII, Kassel, bis 2014: Metropolitan Museum of Art, New York (anschließend *ensuite* : Boston, Perth, Kyoto)_2010 *Fünf Themen*, Retrospektive, Albertina, Wien; *Die Zauberflöte* (Operninszenierung), Bruxelles, Aix en Provence, Milano; *Die Nase* (Operninszenierung), Metropolitan Opera, New York_2009 *Against the Grain* (mit Oleg Kudryashov), The Kreeger Museum, Washington_2008 Biennale of Sidney; *Multiple Masterpieces* (mit Norman Catherine), ARTCO Galerie, Herzogenrath_2007 Hamburger Bahnhof, Berlin_2006 *Irritation des Gleichgewichts* (Beteiligung), Zentrum Paul Klee, Bern_2005 MoMa, New York

Frantiček Klossner *1960 Grosshöchstetten_seit den frühen 1990er-Jahren Lehrtätigkeit an verschiedenen Schweizer Kunstschulen_seit 2006 Leitung einer transdisziplinäre Studiengruppe für Performance Art an der Hochschule der Künste Bern_Frantiček Klossner lebt und arbeitet in Bern. Arbeiten in zahlreichen öffentlichen Sammlungen u. a. Kunsthaus Zürich, Kunstmuseum Bern, Schweizerisches Nationalmuseum, Sammlung Reinking Hamburg, Sammlung Carola und Günther Ketterer-Ertle, Bundeskunstsammlung der Schweizerischen Eidgenossenschaft. **E/I** 2014 Kunsthalle Wil_2013 Installationen, Kunsthaus Interlaken_2008 Frantiček Klossner/Victorine Müller, Kunstmuseum Solothurn_2006 SIC Projects, Galerie Mönch, Berlin_2005 Centro de Arte Universal, Santiago de Cuba_2004 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Susanne Kutter *1971 Wernigerode_1991–2000 Studium der Germanistik und Freien Kunst an der Westfälischen Wilhelms-Universität und der Kunstakademie Münster_2000 Cité Internationale des Arts, Paris-Stipendium_2002 DAAD Aufenthaltsstipendium für New York_2009–10 Lehrauftrag an der Universität der Künste Berlin, 2012–13 Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe_Susanne Kutter lebt und arbeitet in Berlin. **E/I** 2014 *Ti penso sempre*, Galerie Mathias Güntner, Hamburg_2013 *Die Zuckerdose*, Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen_2011 *Croxhapox Experimental Art House*, Gent_2010 *Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe ...*, Galerie Rasche Ripken, Berlin_2009 *No Matter How Long Until it Ends*, Kunstverein Rügen_2007 *Sudden Death, M3* – Galerie Gianluca Ranzi, Antwerpen_2006 *Frischzelle 05*, Kunstmuseum Stuttgart; *Luxury – Power – Beauty*, La Nuova Pesa – Centro per l'Arte Contemporanea, Roma; *Back in Five Minutes*, Kunsthaus Essen. **G/C** 2014 *Contemporary Art Museum*, Wrocław_2013 *Marler Medienkunst-Preise 2013*, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl; *Heimsuchung*, Kunstmuseum Bonn_2010 *Wie gemalt*, Kunsthalle Erfurt_2009 *Pittoresk – Neue Perspektiven auf das Landschaftsbild*, Museum Marta Herford; *Unter Wasser, Über Wasser*, Kunsthalle Wilhelmshaven_2007 *whiteout*, Stadtgalerie Saarbrücken/Palais Thurn und Taxis, Bregenz; *Home Stories. Zwischen Dokumentation und Fiktion*, Städtische Galerie Wolfsburg_2006 *Anticipation*, Museum of Contemporary Photography, Chicago; *Die andere Seite*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel

Marc Linder *1957 Strasbourg_études à l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs, Strasbourg_Marc Linder vit et travaille à Offenheim. **E/I** 2011 *Après 30 ans – Nach 30 Jahren*, La Robertsau à Rumilly_2010 *Manoir de Contades*, Strasbourg_2008 *L'escalier à 10 an*, Brumath_2005 *Château de Thanvillé*, Historisches Museum, Frankfurt a.M._2000 CEAAC, Frankfurt a.M.

maboart Claudio Magoni *1951 Muralto/TI, Ursula Bohren Magoni *1953 Grindelwald/BE, leben und arbeiten in Basel und Reinach *vivent et travaillent à Bâle et Reinach*. Kunst im öffentlichen Raum, Platzgestaltungen *L'art dans l'espace publique, conception d'espace* : 2004 Binningen_2002 Halbinsel Au, Zürich. **E/I** 2012/08/05/02 Chelsea Galerie, Laufen_2009 *cube* 4×4×4, märz galerie, mannheim_2007 Galerie Hrobsky, Wien_2005 *Kunst 05*, Zürich; Galerie Hrobsky, Wien_2002 *Kunsthalle Wil*. **G/C** 2013 *NEULAND*, Kunstverein Viernheim; *der schnee fällt nicht hinauf*, Park von Rütte-Gut, Sutz-Lattringen_2012 *5. Schweizerische Triennale der Skulptur*, Bad Ragaz/Vaduz; *et voilà la nature*, Espace Culturel, Assens; *ent-Hüllen 2012*, Galerie Thron, Reutlingen; *O.T.*, Installation Kunsthalle Palazzo, Liestal_2011 *es tables des voeux / gewünschte wünsche*, Park Mon-Repos, Lausanne; *silbernes ei in die nacht gesetzt*, Skulpturhalle des Antikenmuseums, Basel; *zum abtrüchne*, JetztKunst 3, Freibad Marzili, Bern_2010 *ist garten ist aufgeblüht*, gArten, Binningen; Installation, Kunst im Zeughaus, Gelterkinden_2009 *liebchen mein*, Skulpturenweg, Kunststrappart, Liestal_2008 *Les amoureux des bancs publics*, 3. *Biennale d'art en ville*, Thonêx; *Rêveries du promeneur solitaire*, Espace Culturel, Assens_2007 *Skulpturart*, Zürich_2006 *le Re-Connaisseur*, Kunstintervention auf Zeit, Thônex_2005 *Bex & Arts*, 9. *Triennale zeitgenössischer Skulptur*, Bex

Pia Maria Martin *1974 Altdorf/Nürnberg_1997–2003 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_Auslandsaufenthalte und Stipendien in Spanien, England, Finnland, Schweiz und Frankreich_seit 2013 Professorin für Video an der Villa Arson, Ecole nationale supérieure d'art, Nice_Pia Maria Martin lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2013 *Tempo giusto*, Stadtgalerie Saarbrücken_2012 *Still*, McLoughlin Gallery, San Francisco; *Atelier + Küche = Labore der Sinne*, Museum Marta Herford; *powerFLOWER*, Galerie Abtart, Stuttgart_2008 *Go*, Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart_2006 *Vivace*, Kirchner Museum, Davos; *Kunststiftung Baden-Württemberg*, Stuttgart; *Frischzelle_03*, Kunstmuseum Stuttgart. **G/C** 2013 *Still bewegt, Videokunst und Alte Meister*, Altana Kulturstiftung, Bad Homburg; XIII. Internationale Shiryaevo Biennale, Shiryaevo (Russland); *Still*, RLB Kunstbrücke, Innsbruck; *Flesh and Blood*, Museum on the SEAM, Jerusalem_2012 *Rasterfahndung*, Kunstmuseum Stuttgart_2010 *Unsichtbare Schatten, Bilder der Verunsicherung*, Museum Marta Herford; *Das vertraute Unvertraute, über die inhärente Poesie des Materials*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart; *Looping Memories*, Loop Festival, Barcelona; *Animate Matter*, Thomas Erben Gallery, New York_2009 *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Kunstmuseum Stuttgart_2008 *German Artpositions*, Tiandi, Wuhan (China); *X, Y, etc.!*, Artissima Video Lounge, Torino_2007 *Thomas Erben Gallery*, New York

Myriam Méchita *1974 à Strasbourg, 1997 diplômé de sculpture de l'Ecole des Arts Décoratifs Strasbourg_1999 études d'ethnologie; bourse d'atelier de la Manufacture de Sèvres_2001 études de sculpture au Centre de Formation pour Plasticiens Intervenants (CFPI), Strasbourg_2011 bourse d'atelier du Triangle Studio, New

York; bourse d'atelier de la Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc_Myriam Méchita vit et travaille à Paris et Berlin. **E/I** 2015 Zusammenarbeit mit *coopération avec Tiffany's*, New York_2013 Fondation Jean-Marc et Claudine Salomon, Annecy_2012 *la fourmi, le vison et le buffle ou voir les morceaux manquant*, Nosbaum & Reiding, Luxembourg. **G/C** 2014 *Motopoétique*, Musée d'art Moderne et Contemporain, Lyon_Astralis, Espace Culturel Louis Vuitton, Paris_Vanités, Sel, Sèvres_Encore, Galerie Eva Hober, Paris_2013 *Extravaganza*, Galerie Phantom Projects Contemporary, Marigny le Châtel; *The End is the beginning*, The Wand, Berlin_2012 Saarländmuseum Saarbrücken; *Family Jewels*, Villa Merkel, Esslingen

Daniel Mijic *1969 Ravensburg_1990–93 Steinmetzlehre_1997–2004 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Werner Pokorny, Micha Ullman)_1999 Gründung der Künstlergruppe »Filderbahnfreundemöhringen FFM«_seit 2000 Mitorganisation Projektraum Kunstverein Gästezimmer_seit 2004 Technischer Lehrer für Siebdruck an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Fachbereich Freie Kunst_2006 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg_2009 Cité Internationale des Arts, Paris-Stipendium_Daniel Mijic lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2013 *sitzen, gehen, stehen (f)liegen*, Kunstverein KISS, Kunst im Schloss Untergröningen_2012 *Doppelbock*, Kunstverein Gästezimmer e.V., Stuttgart_2008 *Animal Gaze*, London Metropolitan University_2005 *Nice to meet you*, Kunsthalle Göppingen. **G/C** 2012 *Wer hat Angst vor Iris D*, Akademie der Diözese Rottenburg, Weingarten_2010 *L'onde della tempesta*, Galerie Michael Sturm, Stuttgart; *and it makes me wonder*, Kunstverein Friedrichshafen_2007 *Beauty Farm*, Kunst im Hagenbucher, Heilbronn

Mohammed El Mourid *1966 Tiznit (Maroc)_1993 Diplômé de l'Ecole Supérieure des Arts décoratifs, Strasbourg_1995 diplômé national supérieur d'expression plastique, option « Art » (DNSEP)_Mohammed El Mourid vit et travaille à Strasbourg. Prix de la Ville de Strasbourg. **E/I** 2012 *Villa Kaiser*, Strasbourg; *Biennale Ulsan*, Südkorea_2011 Koreanisches Nationalmuseum, Seoul_2010 *50%*, Friche Laiterie, Strasbourg; *Kunstmesse Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC)*, Strasbourg; *Vite, ça va exploser !*, Centre Culturel Franco-Allemand, Karlsruhe_2009 *Occupation Maximale 1*, Villa Belle Mire, Strasbourg; *Occupation Maximale 2*, Sainte-Croix-aux-Mines; *37ème Image*, Friche Laiterie, Strasbourg; *Cauchemar de Homo Sapiens sapiens*, Casablanca, und *et Alger*_2008 *Royaume du Maroc*, Syndicat Potentiel, Strasbourg; *Offre de Temps pour l'Art*, Conseil Général Bas-Rhin, Strasbourg_2007 *Le Fantôme de la Résidence*, Barcelona_2004–05 *Atelierstipendium bourse d'atelier Fez*

Victorine Müller *1961 Grenchen_1992–93 Kunsthochschule Bern_1993–97 F + F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich_Victorine Müller lebt und arbeitet in Zürich. Stipendien und Auszeichnungen (Auswahl) Bourses d'études et distinctions (sélection) : 2006, 2005 Cité Internationale des Arts, Paris_2005 Kanton Solothurn_2004 *Walter-Borrer-Stiftung*, Solothurn_2003–04 *London, Stiftung Landis & Gyr*, Zug_2002 *Alexander-Clavel-Stiftung*, Riehen_2001 *Künstlerhaus Bethanien*, Berlin; *Stiftung Die Höge*, Bremen. Zahlreiche Performances und Ausstellungen in der Schweiz, in Italien Deutschland Frankreich, Polen, Tschechien, Österreich, Südafrika, Brasilien und in New York.

Patrick Neu *1963 Wingen-sur-Moder (Bas Rhin)_1986 études à l'École Supérieure des Arts décoratifs, Strasbourg_1995 séjour à la Villa Medici, Rome_1999 séjour à la Villa Kujoyama, Kyoto_Patrick Neu vit et travaille à Wingen-sur-Moder. **E/I** 2012 *Iota pictura*, La Verrière, Bruxelles_2011 *Patrick Neu*, Fondation à Pekin; *Patrick Neu*, Galerie Marion Meyer, Paris_2009 *Dans la suie des images et les iris de la pensée*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève_2008 *Patrick Neu*, Galerie de Zaal, Delft_2007 *Patrick Neu*, CEEAC Strasbourg. **G/C** 2013 *Les inconnus dans la maison*, Musée es Beaux-Arts à Rennes_2010 *Chef-d'œuvre*, Eröffnungs-ausstellung *exposition d'ouverture* Centre Pompidou, Metz_2009 *La Pluie*, Musée de l'image, Epinal; *Le Printemps de Septembre de Toulouse*, Espace Saint-Cyprien, Toulouse

Steffen Osvath *1978 Aalen_2001–07 Studium an der Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart_2008 Praktikum Galerie Parrotta Contemporary Art Stuttgart/Berlin_2009 Praktikum Künstlerhaus Stuttgart_Steffen Osvath lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2013 *Fisch & Feuer*, Galerie Zero Arts e.V., Stuttgart; *Fotozone*, Galerie Art+Antik, Stuttgart_2012 *Dunkel erinnert*, Galerie OutOfMyMind, Bremen_2009 *Wohnhaus Grimmer Schmerzen*, Tresor – Raum für flüchtige Kunst, Stuttgart_2008 *Pustebelume*, Galerie Parrotta Contemporary Art Berlin; *Fotodelere*, Kultur am Kelterberg Vaihingen_2007 *Menschenbilder*, Künstlerhaus Stuttgart e.V., Stuttgart_2006 *Szenenaplaus*, Schloss Hohenheim, Stuttgart. **G/C** 2013 *Wagenhallen außer Haus*, Galerie der Stadt Backnang; *Beruhigt*, Goethe-Institut, Izmir_2012 *Ego non te baptisto in nomine*, Syndicat Potentiel, Strasbourg_2011 *Vivre, l'homme et la bête*, Art BFC, Montigny-sur-Vingeanne_2009 *Amsterdam Biennale; Momente der Freiheit*, Friedrich-Naumann-Stiftung, Potsdam_2008 *75 Jahre Bücherverbrennung*, Mohr-Villa Freimann, München_2007 *Evolution*, Kunstverein Ludwigsburg

Elodie Pong *1966 Boston_Studium der Soziologie und Anthropologie_weltweite Festivalteilnahmen_zahlreiche Preise und Ehrungen_2013 Aufenthalt in Denniston Hill, Woodridge/New York_2012–13 New York-Stipendium der Stadt Zürich_2012 Preis der Filmstiftung Zürich; Preis Kurzfilmfestival Oberhausen_2009 Kurzfilmpreis der Stadt Winterthur_2006 Schweizer Kunstpreis_Elodie Pong lebt und arbeitet in Zürich und New York. **E/I** 2012 *Around Life's Central Park*, Kunstsammlung Jena_2011 *My-Thology*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel; *Elodie Pong. Of Our Elaborate Plans*, Galerie DBA Christian Haye/The Project, New York_2009 *After the Empire*, The Kitchen, New York_2008 *After the Empire*, Galeria Lokal 30, Warszawa/Parrotta Contemporary Art, Stuttgart_2006 *Supernova* (Videoinstallation *installation vidéo*), Occurrence Espace d'art et d'essai contemporains, Montréal_2005 *Peripheral Area*, Tokyo Wonder Site Shibuya. **G/C** 2010 *Schritte ins Verbogene, Kunst und das Geheimnisvolle*, Kunstmuseum Thurgau; *Unlimited*, Art Basel_2009 *Shifting Identities*, CAC – Contemporary Art Center, Vilnius; *Faces Video Show*, 18Gallery, Shanghai_2008 *Shifting Identities*, Kunsthau Zürich_2007 *Samples*, Kunstmuseum Solothurn; *Mothers Tankstation*, Dublin; *Videokunst*, Stampa Galerie, Basel

Margarete Rebmann *1948 Schwäbisch Gmünd_1975–78 Studium der Freien Grafik an der Freien Kunstschule Stuttgart_1978–80 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart_seit 1979 Ausstellungen im In- und Ausland_Arbeiten in öffentlichen und privaten Sammlungen_Margarete Rebmann lebt und arbeitet in Stuttgart. **E/I** 2007 *Die Realität sieht anders aus*, Kuratorium für Kunst LK&P Stuttgart_1998 *Life-Saving-System*, Künstlerhaus Ulm_1995 Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel. **G/C** 2013 *Neuland*, Kunsthau Viernheim coop. Kontur, Kunstverein Stuttgart_2011 *The Way Things Move*, parkhaus projects, Prenzlauer Berg, Berlin_2006 *Nachtsonne*, Kunstammer Schloss Bartenstein_2005 *Zeit Raum Zeichen*, KBBW, Schloss Achberg_2001 *Blick / Wechsel / Blick*, Kunstverein Aschaffenburg/Kunstfabrik Groß-Gerau_2000 *Auf Leben und Tod*, Diözese Rottenburg-Stuttgart, Stuttgart_1999 *Der fremde Garten*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart

Christoph Rihs *1957 Beirut_1980–86 Studium der Bildenden Kunst und Architektur an der Kunstakademie Düsseldorf_1984–85 Stipendium Schweizer Institut in Rom_1990 Stipendium Kunstfonds e.V., Bonn_1990–93 Lehrauftrag Kunstakademie Düsseldorf_2001–04 Lehrtätigkeit Bauhaus-Universität Weimar_2008 Stipendium Kulturstiftung Thüringen; Gastkünstler am Young Eun Museum, Gwangju (Südkorea)_2009 Atelierstipendium Mongin Art Space, Seoul_2012 Atelierstipendium SKK für Kairo_Christoph Rihs lebt und arbeitet in Biel und Weimar. **E/I** 2012 *Aufbahrungsraum – espace libre*, Centre PasquArt Biel/Bienne_2011 Galerie Christine Brügger, Bern_2009 *Individuals*, Yong Eun Museum of Contemporary Art, Gwangju_2008 *Jardin pétrifié*, *Faux Mouvement*, Centre d'Art Contemporain, Metz_2004 *Christoph Rihs ego ver sum*, Centre PasquArt, Bienne_1999 *Forum Rotunde – Christoph Rihs*, Kunsthalle Karlsruhe. **G/C** 2011 Cantonale Berne Jura – Kunsthau Langenthal, Centre PasquArt Biel/Bienne_2010 *Welt und System*, Städtische Galerie Dresden_2008/05/02 Triennale Bex & Arts, Parc de Szilassy, Bex/Rhonetal

Anina Schenker *1971_1987–92 Ausbildung zur Theatermalerin_1992 Ateliergründung (Bühnen- und Kostümbild, Theatermalerei und Plastik)_1995–2004 Gründung und Leitung von Ausstellungsräumen in St. Gallen und Zürich_1999–2003 Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich_2005 Massachusetts Institute of Technology_2006 Gründung und Leitung von beryll.me_2013 Gründung des Vereins Kunstunion_seit 1995 Ausstellungen im In- und Ausland_Anina Schenker lebt in Zürich. **E/I** 2012 *stampede*, Galerie Bob Gysin, Zürich_2008 sirupspace – Projekttraum für Kunst und Gestaltung, Zürich_2007 *Stafettenlauf* (mit Rolf Winnewisser), value, Zürich_2006 ... *yesterday today tomorrow ...*, Landpartie, Zürich; *Unbill* (mit Sabina Baumann), K3, Zürich_2005 *Heads and Thoughts*, C3: Commerce, Culture, Community, New York; *Overview*, Studio Raymond Meier, New York. **G/C** 2012 *Catch of the Year 2012*, Dienstgebäude, Zürich_2011 *Fliegen*, Haus der Kulturen, Berlin_2010 *unterdessen*, Museum Bäregasse, Zürich_2009 *Heimspiel*, Kunstmuseum St. Gallen_2008 *Freispiel*, Kunstmuseum Solothurn; *Pottery is the next best thing*, K3 Project Space, Zürich_2007 Videokunst, Galerie Stampa, Basel

Johannes Schlichting *1968 Bonn_1993–98 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Wolfgang Gäfgen)_Klangkünstler_Komposition von Filmmusik. Johannes Schlichting lebt und arbeitet in Stuttgart. Ausstellungen expositions : 2012 *ad libitum* (mit Svätöpluk Mikyta), Galéria Cypriána Majernika Bratislava; *Anhörung*, Zero Arts e.V., Stuttgart_2011 *Collage*, Emmanuel Walderdorff Galerie, Köln_2006 *Rekonzilia*, Galerie Deck, Stuttgart_2005 *Imaterium*, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen_2004 *Dies Natalis* (mit Svätöpluk Mikyta), Staatliche Galerie Baňská Bystrica (Slowakei)

Paul Schwer *1951 Hornberg/Schwarzwald_Studium der Medizin_Studium an der Kunstakademie Düsseldorf_1984 Gründung und Leitung des interdisziplinären Kunstprojektes UNART in Essen_1985 Lehrauftrag an der Kunstakademie Düsseldorf_1992–93 Lehrauftrag an der Hochschule für Bildende Kunst Saar, Saarbrücken_bis 1993 Arbeit als Arzt für Kinder- und Jugendpsychiatrie an der Universitätsklinik Essen_1995 Cité Internationale des Arts, Paris-Stipendium_1999 Lademoen Kunstnervesteder, Trondheim_2004 Stipendium der Stadt Bremerhaven_2005–06 Artist in Residence, Degussa-China, Shanghai_2007–11 Gastdozent an der Kunstakademie Münster_2009 Arbeitsstipendium Kunstfonds e.V., Bonn_2011 *open academy – Licht und Kunst*, Kunstakademie Hue und Ho Chi Minh-City_2011–12 Vertretungsprofessur Kunstakademie Münster_Paul Schwer lebt und arbeitet in Ratingen und Düsseldorf. **E/I** 2013 Galerie Heinz Holtmann, Köln *2012 Backbord – Steuerbord*, permanente Lichtinstallation, Bremerhaven Lehrerheide_2011 *Morning Margareta*, Kunstverein/Kunsthalle Bremerhaven; Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf_2010 *Orion*, Kunstmuseum Singen_2008 *Paul Schwer*, Museum der Stadt Ratingen_2006 *Paul Schwer*, Goethe-Institut, Shanghai. **G/C** 2013 *Re:Set – Abstract Painting in a Digital World*, Kunstmuseum Celle_2012 *Same Same – But Different*, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn_2011 *Segment 1*, Borusan Contemporary, Perili Kösk, stanbul; *Kunst nach 45*, Museum der Stadt Ratingen_2010 Open Space Art Cologne, Köln_2009 *Neulicht am See*, Internationales Kunstprojekt am Maschsee Hannover

Fritz Stier *1951 Mannheim_Studium der Kunst in Berlin und Mannheim_Ausbildung zum Kunst- und Gestaltungstherapeuten_1980 Gründung von »art now«, Kunstraum in Mannheim; Mitinitiator von »Videocongress«; Mitglied der Künstlergruppe »Tafelrunde« Düsseldorf_seit 1989 Realisation und Organisation von Ausstellungen und Festivals_seit 1999 Ausstellungsleiter Kunstverein Viernheim_seit 2006 Künstlerischer Leiter Kunsthau Viernheim_2010 Mitinitiator von King Kong – Contemporary Art Project, Mannheim_diverse Auszeichnungen_Fritz Stier lebt und arbeitet in Mannheim und Viernheim. **E/I** 2013 Kunstverein Leimen_2011 Kunstfabrik Darmstadt_2009 *bluebabana*, Landau/Isar_2007 Kunstverein Bellevuesaal, Wiesbaden_2004 Kunstverein Worms. **G/C** 2012 *Deltabebe*, Kunstverein Mannheim; *50 Jahre fluxus*, Mannheim_2011 *Public Images – Private View*, Mannheim_2010 *Regionale*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.

Thomas Weber *1958 Ettlingen-Spessart/Baden_1982–87 Studium Freie Grafik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart (Rudolf Schoofs)_seit 1992 Beschäftigung mit dem Material Ton_1992–2010 Arbeitsaufenthalte am European Ceramic Work Center in 's-Hertogenbosch (NL)_seit 1997–2008 Arbeitsaufenthalte im europäischen Ausland, in den USA und China_seit 2000

Mitarbeit in der Tonwerkstatt der Kunstschule Labyrinth in Ludwigsburg_2002–03 Vertretungsprofessur an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart_zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, u.a. in Österreich, Slowakei, Spanien, in den Niederlanden, Portugal, Dänemark, in den USA, Südkorea, China_Thomas Weber lebt und arbeitet in Ludwigsburg.

Peter Weibel *1944 Odessa_Studium der Literatur, Medizin, Logik, Philosophie und Film in Paris und Wien_1984 Professor an der Universität für Angewandte Kunst, Wien_1989 Gründung des Instituts für Neue Medien an der Städelschule, Frankfurt a. M., das er bis 1995 leitete_1986–95 Künstlerischer Leiter Ars Electronica, Linz_1993–99 Kommissar der Biennale Venedig_seit 1999 Vorstand des ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe_2008 Künstlerischer Leiter der Biennale von Sevilla_2009–12 Gastprofessor an der University of New South Wales, Sydney_2011 Künstlerischer Direktor der *4. Moskauer Biennale für zeitgenössische Kunst*_Peter Weibel lebt und arbeitet in Karlsruhe. **E/I** 2013 *Politische Performance*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt a. M._2012 *Mobile Poeme*, Kunstraum Tosterglope, Tosterglope_2011 *No Limits*, Réécrire l'Europe, Palais du Rhin, Strasbourg; *TONSPUR 42*, MuseumsQuartier Wien_2009 *Zur modernen Finanzarchitektur. Bewohnbare Bibliotheken*, Galerie Grita Insam, Wien. **G/C** 2013 *Vidéo Vintage*, Oi Futuro Cultural Center, Rio de Janeiro (Brasilien); *Das schwache Geschlecht – Neue Mannsbilder in der Kunst*, Kunstmuseum Bern; *FOTOS – Österreichische Fotografien von den 1930ern bis heute*, 21er Haus, Wien_2012 *MoMA – Media Lounge*, The Museum of Modern Art, New York; *Faces. The Phenomenon of Face in Videoart*, Galerie Rudolfinum, Prag; *Sound Art*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe_2010 *Changing Channels*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien_2009 *1968. Die große Unschuld*, Kunsthalle Bielefeld

t:u:s:k Performance zur Eröffnung der Ausstellung am 1. Mai 2014 Vor über zehn Jahren haben Stefan Merkl und Kai Littkopf das Duo t:u:s:k gegründet und machen seither gemeinsam Musik in verschiedensten Formationen: vom Worldmusic-Projekt Trio Eowyn, über die Bigband mit Live-Elektronik und die Band Shift.CtI, bis zu experimentellen elektronischen Improvisationen und Installationen. Performance de musique au vernissage le 1er mai 2014 Il ya plus que dix que Stefan Merkl et Kai Littkopf ont fondé le duo t:u:s:k et depuis ils créent de la musique dans des formations diverses : depuis le projet de Worldmusic, le Trio Eowyn, en passant par le Bigband avec de l'électronique en direct et le groupe Shift.CtI, jusqu'aux improvisations et installations électroniques expérimentales. **Stefan Merkl** *1968 Zell im Wiesental_1988–92 Musikhochschule Freiburg (Klavier)_1992–93 Stipendium Jazz and Contemporary Media, Eastman School of Music, Rochester_Komponist und Band-leader im Contemporary Bigband Project und im Jazzquintett Kook_Fortbilder in den Bereichen Neue Medien und prozesshaftes Klassenmusizieren. **Kai Littkopf** *1973 Oldenburg_1995–98 Konservatorium Osna-brück_1998–2000 Musikhochschule Freiburg (Orchester, Schlagzeug)_2011–14 Musikakademie Basel (Audiodesign)_seit 2003 Schlagzeuger in der basel sinfonietta_Schlagzeuger, Percussionist und Sounddesigner in verschiedenen Ensembles für Neue Musik, Jazz, Worldmusic, Elektronische Musik.

Joëlle Allet

Flieg, Vogel, Flieg!, 2013/14
Unikate pièces unique
P-38J Lightning Pacific Theater, 205 × 250 cm
BF 109E-3, 156 × 270 cm
Focke Wulf FW 190 A Nachtjäger, 138 × 270 cm
Lavochkin LA-7, 195 × 270 cm
Fokker Dr. I (Der Rote Flieger), 176 × 250 cm
Holzplatten, gefräst; mit Graphitstaub beschichtet
Panneaux en bois recouverts de poussière de graphite
S. p. 46; S. p. 46 unten en bas, S. p. 47 in situ

Anna Anders

Submarines, 2014
HD Video, 13:30 min
S. p. 48; S. p. 49 in situ

Sabine K. Braun

Verknüpfungen_Netz, 2009–2014
Packpapier kaschiert, Pigmente, 3 Module je 260 × 880 cm
Papier kraft pelliculé, pigments, 3 modules de
260 × 880 cm chacun
S. p. 50–51 in situ

Daniele Buetti

Jammer von a bis a, 2008
Video mit Ton vidéo et son, 3:07 min
S. p. 52 oben en haut in situ

Waiting for Disaster, 2004

Video mit Ton vidéo et son, 5 min
S. p. 52–53 in situ; S. p. 53 unten en bas

Bambusstacheln unter den Fingernägeln, 2008

Zerkraetzter und besprühter Spiegel in Lightbox
Miroir rayé et peint dans boîte lumineuse, 70 × 100 × 8 cm
S. p. 53 in situ

Robert Cahen

HWK ou les cicatrices de l'invisible, 2004
Video, mit einem Text von Jean-Michel Maulpoix
vidéo accompagnée d'un texte de Jean-Michel Maulpoix
Steadicam: Michel Dechler; Montage montage: Thierry Maury;
Produktion production: Boulevard des Productions Strasbourg
Realisiert für réalisée pour l'Abri-mémoire d'Uffholtz
S. p. 54; S. p. 55 in situ

Klaudia Dietewich

Himmel und Hölle, 2014

Teil partie 1: *O Ewigkeit, du Donnerwort*, 2014

Raum- und Audioinstallation installation spatiale et sonore
Stahl, Backlitfolien bedruckt, Beleuchtung acier, impression
sur film rétro éclairé, éclairage, ca. env. 200 × 300 × 240 cm
S. p. 57 in situ

Teil partie 2: *regarde le ciel*, 2014

Zweiteiliges Asphaltgraffito graffiti d'asphalte en deux parties,
Fine Art Print auf Edelstahl Fine Art Print sur acier fin,
je chacun 50 × 150 cm
S. p. 56

Joachim Fleischer

Tomogramm, 2014
Ortsspezifische Lichtinstallation mit programmiertem Ablauf
Installations lumineuses localisées et programmées,
Länge ca. longueur env.: 50 m
S. p. 58–59 in situ

Rainer Ganahl

DADALENIN FRITZ HABER, CLARA IMMERAHR, 2008
Drei Marmorobjekte trois objets en marbre: Block mit
Schriftgravur bloc gravé, 30 × 26 × 32,5 cm; Block mit Gas-
maske bloc avec masque à gaz 25 × 31 × 36 cm;
Filter filtre 10 × 10 cm
S. p. 61 in situ

Glaser/Kunz

Aton & Amen, 2010
Kinematografische Skulptur mit zwei Talking Heads
sculpture cinématographique avec deux Talking Heads
2-Kanal-Videoloop Loupe vidéo à deux canaux, 16 min,
englisch anglais
Aluminium, gelbe Overalls, Projektoren, Abspielgeräte, Laut-
sprecher Aluminium, combinaisons jaunes, projecteurs,
lecteur de son, enceintes; 120 × 100 × 70 cm
© 2010, dualer Monolog von alternance de monologues de
Amen Shepsu Adio
S. p. 62–63 in situ

Sébastien Gouju

Soldats, 2007
200 Bleifiguren figurines en plomb, je chacune
16 × 16 × 10 cm
Variable Installation installation variable
Courtesy: Semiose galerie, Paris
S. p. 64–65 in situ

Oliver Grajewski

Abend im Abendland, 2004–2013
Tusche über digitalem Farbbild encre de Chine sur image
couleur numérique (plot), 6 Teile parties, je chacune
102 × 206 cm:
Teil partie 10: 2004; Teil partie 61: 2006; Teile parties 104,
106, 107: 2008; Teil partie 206: 2013;
Tusche über bemaltem Grund encre de Chine sur surface
peinte (plot), 4 Teile parties, je chacune 102 × 206 cm:
Teil partie 124: 2010; Teil partie 174: 2012; Teile parties 210,
213: 2013
S. p. 66 in situ; S. p. 67

Peter Granser

Was einem Heimat war, 2011
Fotografien photographies, div. Maße dimensions diverses
1-Kanal-Videoinstallation installation vidéo monocanal, 16 min;
mit einer Komposition von avec une composition de Johannes
Schlichting
S. p. 68; S. p. 69 in situ

Wolliges Honiggras Houlque laineuse (Holcus lanatus), 2014
Nickendes Pohlmoos Bryum penché (Pohlia nutans), 2014
Trompetenflechte Cladonie frangée (Cladonia fimbriata), 2014
Fotografien und Text photographies et texte, 5 Teile parties,
je chacune 13 × 20 cm

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wurden in einem Wald
nahe Verdun Hunderttausende Blindgänger »neutralisiert«.
Etwa 200 000 dieser Geschosse beinhalteten chemische
Kampfstoffe. Der Boden ist seitdem hochgradig vergiftet und
die Arsen-Konzentration tausend bis zweitausend Mal höher
als normal. Bäume wachsen hier keine mehr. Auf der entstan-
denen Lichtung, bei den Einheimischen *Gas-Platz* genannt, ge-
deihen heute nur noch drei Pflanzen: das *Wollige Honiggras*, das
Nickende Pohlmoos und die *Trompetenflechte*.
Plusieurs centaines de milliers d'obus non explosés ont
été neutralisés après la fin de la Première Guerre mondiale,
dans une forêt près de Verdun. Sur la totalité de ces projec-
tiles, il y en avait environ deux cents mille qui contenaient
des agents chimiques. Depuis, le sol est pollué à l'extrême,
et la concentration en Arsenic 1000 à 2000 fois supérieure
à la normale. Des arbres à cet endroit-là, il n'en poussent
plus. Sur la clairière qui s'est constituée à cet endroit, et
que les habitants appellent *la place à gaz*, seules trois
plantes parviennent à survivre: la *Houlque laineuse*, le *Bryum
penché* et la *Cladonie frangée*.
ohne Abb. sans fig.

Klaus Illi

Atemwege, 2014
Siebdruck auf Plexiglas sérigraphie sur plexiglas
4 Teile parties, je chacune 30 × 42 cm

1. Gasangriff französischer Soldaten auf deutsche Stellungen
in Flandern attaque au gaz de soldats français sur des posi-

tions allemandes dans les Flandres, 1.1.1917, © National
Archives photo no. 111-SC-10879 (Detail détail);
2. Deutscher Infanterieangriff, unterstützt durch Gas attaque
d'infanterie allemande appuyée par une attaque au gaz,
ca. env. 1916/18, © Bundesarchiv, Bild photographie
146-1976-007-34 (Detail détail);
3. Gasangriff südlich des Ortes Chilly in den Ardennen attaque
au gaz au sud de Chilly dans les Ardennes, 1917, © Bundes-
archiv, Bild photographie 183-R34210 (Detail détail);
4. Luftaufnahme eines deutschen Gasangriffs prise de vue
aérienne d'une attaque de gaz allemande, ca. env. 1916/18,
© Bundesarchiv, Bild photographie 143-F0313-0208-007
(Detail détail).
S. p. 70, von links oben im Uhrzeigersinn d'en haut à gauche
dans le sens horaire
Teil partie 3: S. p. 71 in situ

Atem / Blind, 2014

Videoloop loupe vidéo, 18 sec
Angehörige der britischen 55. Division, geblendet von Tränen-
gas, Schlacht von Estaires in Flandern soldats de la 55e divi-
sion britannique, aveuglés par du gaz lacrymogène, bataille
d'Estaires dans les Flandres, 10.4.1918, © Film Courtesy
Imperial War Museum London
S. p. 70 unten en bas in situ

Atem, 2014

Klangarbeit travail sonore, Soundloop, ca. env. 5 min

Barbara Karsch-Chaieb

Reloaded, 2014
Mixed media installation, div. Maße dimensions diverses
S. p. 72; S. p. 73 oben en haut in situ

Invisible, 2013

Film und Zeichnung, Projektion auf Japanpapier Film et dessin,
projection sur papier japonais; Objektkasten Caisses à
objets 30 × 50 × 14,5 cm, Höhe hauteur 128 cm,
1-Kanal-Videoloop Loupe vidéo monocanal, 4:52 min
S. p. 73 links unten à gauche en bas in situ

O.T., 2014

2 Fotografien hinter Glas 2 photographies sous verre,
je chacune 60 × 90 × 6 cm
S. p. 73 in situ

William Kentridge

Stereoscope, 1999
Animationsfilm film d'animation, 8:11 min
S. p. 74 in situ; S. p. 75

František Klossner*Liquid Identity*, 2007–2014

Video aus der Werkreihe vidéo de la série »Melting Selves«, Infinite Performance
 DVD, 3:30 min
 S. p. 76; S. p. 76 unten en bas in situ

Certains vivent...», 2014

Text-Installation nach einem Zitat von Installation typographique d'une citation de Stanislaw Jerzy Lec

«Certains vivent dans une telle routine qu'on a peine à croire qu'ils vivent pour la première fois.» (Traduction : François Wasserfallen)

»Manche leben mit einer so erstaunlichen Routine, dass es schwerfällt zu glauben, sie lebten zum ersten Mal.« In: Stanislaw Jerzy Lec, *Unfrisierte Gedanken*, hrsg. v. édité par Karl Dedeceus, München 1959
 Klebefolie Papier adhésif, Länge je Schriftzug ca. 35 m longueur suivant le texte env. 35 m chacun
 S. p. 77 in situ

Susanne Kutter*Die Zuckerdose*, 2011

Videoloop loupe vidéo, 9:47 min
 S. p. 78; S. p. 79 in situ

Marc Linder*Casques*, 1995–2000

Sandstein grès

Casque 1, 1995: Sandstein, rot bemalt grès rouge bigarré, 65 × 50 × 65 cm

Casque 3, 2000: Sandstein aus Trier, nach: Helm eines Knapen, 17. Jh. (Museum der Bundeswehr, grès de Trèves (D), d'après le casque d'un mineur du XVIIe siècle (Musée de Bundeswehr), 68 × 52 × 59 cm; Scherben von bearbeiteten Helmen, div. Maße éclats de grès provenant de la taille du casque, dimensions diverses
 S. p. 80–81 in situ

Casque 2, 1997: Sandstein graugrün, nach: Helm aus dem Museum Unterlinden grès gris-vert, d'après au casque du Musée Unterlinden, 68 × 55 × 70 cm
 ohne Abb. sans fig.

Maboart*unausgesprochen was bleibt*, 2014

Installation aus vier Objekten installation de quatre œuvres

der Nachweis, Erdproben, Akkuglas, Eisen, Leuchtmittel, 3 Tischobjekte (je 23 × 23 × 145 cm), Maße variabel
la Preuve, échantillons de terre, verre de batterie, fer, ampoule, 3 objets de table (23 × 23 × 145 cm chacun), dimension variable
 S. p. 82 oben en haut in situ

die Konservierung, Verbandsstoffe, Bienenwachs, Bleirollen, Wortbeschriftung Aluminium, 2 Behälterobjekte aus Blei (je 41 × 125 × 13 cm), Maße variabel
la Conservation, pansement, cire d'abeille, rouleau de plomb, inscription, aluminium, 2 contenants du plomb (41 × 125 × 13 cm chacun), dimension variable
 S. p. 82 unten en bas in situ

die Desinfektion, Verbandsgazen und -tücher, gefärbtes Desinfektionsmittel, Maße variabel

la Désinfection, gaze et tissu pour pansement, désinfectant coloré, dimension, dimension variable
 S. p. 83 in situ

die Überwachung, 2 Überwachungskameras (wireless), 2 Monitore, Leuchtmittel, Lifestream, Maße variabel
la Surveillance, 2 caméras de surveillance (sans fil), 2 écrans de surveillance, ampoule, lifestream, dimension variable
 ohne Abb. sans fig.

Pia Maria Martin*Zum Appell!*, 2005

Videoinstallation mit drei Projektoren installation vidéo à trois projections, 16 mm, 05:12 min
 Kamera caméra : Paper Blattmacher/Pia Maria Martin; Musik musique : Moritz Finkbeiner
 S. p. 84–85 in situ

Myriam Méchita

Les tremblements de l'enfer ou my name is nobody, 2005–2008

Ketten: 30 Spulen, je 50 m, verzinkte Kettenglieder, Durchmesser 6 mm
 Chaînes : 30 bobines de 50 m de chaîne droite zinguée, maillons longs, diamètre 6 mm

Skulpturen in Kristallform, geschweißter Stahl, mit Farbe besprayt
 Sculptures en forme de cristal, acier soudé, peinte à la bombe
 Maße Kristalle mesures des Cristals 2008: 88 × 52 × 162 cm; 62 × 26 × 22,5 cm
 Maße Kristalle mesures des Cristals 2005: 162 × 82 × 40 cm; 56 × 46 × 54 cm; 90 × 52 × 48 cm; 102 × 60 × 42 cm
 S. p. 86–87 in situ

Daniel Mijic*TMS*, 2013/14

Siebdruck auf verzinktem Blech sérigraphie sur tôle zinguée, 6 Teile je 100 × 145 cm 6 parties 100 × 145 cm chacune
 S. p. 88–89 in situ

Mohammed El Mourid*Galets*, 2014

Silberabzug auf Stein tirage argentique sur galet, 2012, ca. env. 15 × 7 cm
 S. p. 90 in situ; S. p. 89

Vistorine Müller*Erdling*, 2009

PVC und Licht PVC et lumière, 170 × 400 × 200 cm
 S. p. 92–93 in situ

Patrick Neu*Verre barbelé*, 2004

Puppe aus Kristallglas poupée de cristal, Höhe taille 20 cm
 S. p. 94 in situ; S. p. 95

Steffen Osvath*Fotodelere*, 2009–2014

Digital und manuell bearbeitete, ziergerahmte Fotoassemblagen, div. Maße
 montages photo encadrés, retouches numériques et à la main, dimensions diverses
 S. p. 96–97 in situ

Elodie Pong*O.T. (PLAN FOR VICTORY)*, 2006

Videoloop loupe vidéo, 1:15 min
 Courtesy of the artist & Freymond-Guth Ltd. Fine Arts
 S. p. 98, unten en bas in situ

Margarete Rebmann*Herzklopfen*, 1995/2013

Kautschuk caoutchouc Cut-Out, ca. env. 120 × 1400 cm
 S. p. 100–101 oben en haut in situ

Geheime Welten / Seltsame Kreaturen, 2012

Installation, Videoloop installation, loupe vidéo, 2:55 min, In digitalem Bilderrahmen dans cadre photo numérique, Tisch aus Epoxyharz table en résine époxyde (70 × 70 cm), Cut-Outs, Fine Art-Prints, 300 × 400 cm, Maße variabel dimension variable
 S. p. 100–101 unten en bas in situ

Christoph Rihs*Cenotaph*, 2014

Installation, Betongüsse, Stahlaufhängung, diverse Maße installation, moulages en béton, suspension en acier, dimensions diverses
 S. p. 102–103 in situ

Anina Schenker*Pirouette*, 2008

Video (high speed: 1000 Bilder/sec
 ralenti : 1000 images/sec), Tonspur piste son, 1:10 min
 S. p. 104 oben en haut ; S. 105 oben en haut in situ

Landfall, 2007

Videoskulptur sculpture en vidéo (high speed: 1000 Bilder/sec
 ralenti : 1000 images/sec), Tonspur piste son, 1:10 min
 S. p. 104 unten en bas ; S. p. 105 unten en bas in situ

Paul Schwer*Unterstand*, 2014

Holz, Leuchtstoffröhren, Aluminiumprofile, Lack, Wellpolyester bois, tubes lumineux, profils d'aluminium, laque, polyester ondulé, ca. env. 700 × 900 × 300 cm
 S. p. 106 in situ

Coup de foudre, 2014

PET-G, Leuchtstoffröhren, Kabelbinder, Acrylfarbe, Holzleisten, Foto
 PET-G, tubes lumineux, attache-câbles, peinture acrylique, baguettes en bois, photo, ca. env. 250 × 120 × 80 cm
 S. p. 107 in situ

Fritz Stier*BODHI*, 2007

Videoinstallation (loop) installation vidéo (loupe), 440 × 130 cm, 25 min
 S. p. 109, unten en bas en situ

Kriegsspielzeug Jouet guerrier, 2014

Holz, Asche, Knochenmehl bois, cendres, farine d'os, je chacun 100 × 7 × 20 cm
 ohne Abb. sans fig.

Thomas Weber*Die Spieler*, 2011

Ton glasiert und gebrannt bei 1060°C argile vitrifiée chauffée à 1060 °C, max. Höhe hauteur max. 184 cm
 S. p. 110

Die Fremden II, 2001

Ton, gebrannt bei 1160°C argile chauffée à 1160 °C, max. Höhe hauteur max. 178 cm
 S. p. 111 in situ

Peter Weibel*Gesänge des Pluriversums (1–7)*, 1986–1988

Video, farbig, mit Ton vidéo en couleur et son, 58:08 min
 S. p. 112; S. p. 113 in situ

Impressum
Mentions légales

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
La publication paraît lors de l'exposition
Underground – ein grenzüberschreitendes Projekt zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges
Underground – un projet transfrontalier en mémoire du début de la Première Guerre mondiale

Festung Schoenenbourg Fort de Schoenenbourg
1. Mai bis 3. Oktober 2014 du 1er mai au 3 octobre 2014

Kuratoren Commissaires d'exposition
Dr. Raimund Menges, Dr. Otto Rothfuss

In Zusammenarbeit mit En partenariat avec
Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace
Verein Kunsthalle Wil/SG
Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines

Herausgeber und Konzeption des Katalogs
Éditeur et conception du catalogue
Dr. Raimund Menges, Kontur. Kunstverein Stuttgart e.V. (AdKV)

Übersetzungen aus dem Deutschen Traductions de l'allemand
Christophe Lucchese, Paris (S. p. 31, 35–115, S. p. 124–127)
Annick Scherer (S. p. 19, 23)

Übersetzungen aus dem Französischen Traductions du français
Simone Stoll (S. p. 26)
Karl-Hans Stöß (S. p. 28)

Redaktion und Lektorat (Deutsch) Rédaction et révision (allemand)
Maren Witthöft, Stuttgart

Lektorat (Französisch) Révision (français)
Sina Witthöft, Frankfurt a.M.

Grafische Gestaltung und Satz
Conception graphique et typographie
Atelier Sternstein, Stuttgart

Schrift Caractères
Akzidenz Grotesk

Reproduktionen Reproductions
Repromayer, Reutlingen

Papier Papier
Profimatt 150 g/m²

Druck Imprimé par
Offizin Scheufele Druck und Medien GmbH + Co. KG, Stuttgart

Buchbinderei Reliure
IDUPA Schübelin GmbH, Owen/Teck

Umschlagabbildung Illustration de couverture
Michel Grasser / Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA)

Text- und Fotonachweis Droits textes et images

© 2014 bei den Herausgebern und den Autoren © 2014 pour tous les textes aux éditeurs et auteurs : Gabrielle Obrist (S. p. 46, 52, 62, 76, 98, 102, 104 [landfall]); Anna Anders (S. 48); Bernhard Luipold (S. 50); Dr. Otto Rothfuss (S. 54, 66, 74, S. 78 [aus: HEIMsuchung – Unsichere Räume in der Kunst der Gegenwart, hrsg. von Volker Adolphs, Stephan Berg, Kunstmuseum Bonn, S. 167 f., Köln 2013], 100); Klaudia Dietewich (S. 56); Joachim Fleischer (S. 58); Rainer Ganahl (S. 60); Julie Crenn (S. 64); Andreas Langen (S. 68); Klaus Illi (S. 70); Barbara Karsch-Chaïeb (S. 72); Marc Linder (S. 80); Claudio Bohren & Ursula Bohren-Magoni (S. 82); Annika Plank (S. 84); Paul Guérin (S. 86); Daniel Mijic (S. 88); Claude Klein (S. 90); Madeleine Schüpfer (S. 92); Béatrice Josse (S. 94); Steffen Osvath (S. 96); Irene Müller (S. 104 [pirouette]); Paul Schwer (S. 106); Fritz Stier (S. 108); Thomas Weber (S. 110); Peter Weibel (S. 112); Stefan Merkl/Kai Littkopf (S. 114)

© 2014 für die abgebildeten Werke bei den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern © 2014 pour l'ensemble des œuvres représentées aux artistes ;

© 2014 für die abgebildeten Werke von Elodie Pong bei © 2014 pour les œuvres représentées de Elodie Pong aux Courtesy of the artist and Freymond-Guth Fine Arts, Zürich: S. p. 99;

© 2014 Fotos der Festung Schoenenbourg bei © 2014 pour toutes les photos du fort Schoenenbourg appartient à Michel Grasser / Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace (AALMA), Hunsbach : S. p. 1–13, 24 f., 32 f., 44 f., 116 f.;

© 2014 für die Fotos der Kunstwerke im Kontext der Ausstellung bei © 2014 pour toutes les photographies des œuvres d'art dans le contexte de l'exposition à Lutz Sternstein, Visuelle Kommunikation, Frankfurt a. M.: S. p. 46 f., 49–53, 55, 57–59, 61–66, 69–71, 73 f., 76 f., 79–90, 92–94, 96 f., 99 unten en bas, 100–103, 105–107, 109, 111, 113;

© 2014 für das Foto von *Verre barbelé* bei © 2014 pour le photo du *Verre barbelé* à Rémi Villaggi: S. p. 95.

Informationen zur Ausstellungen Informations sur l'exposition
www.lignemagnot.com / www.kontur-stuttgart.de

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Relations de presse et publiques
Eberhard Weiss

Printed in Germany

Der Katalog ist in der Ausstellung erhältlich sowie zu beziehen über Kontur. Kunstverein Stuttgart e.V. und die Association des Amis de la Ligne de Maginot d'Alsace. Le catalogue est en vente sur le lieu de l'exposition ou peut être commandé chez Kontur. Kunstverein Stuttgart e.V. et Association des Amis de la Ligne de Maginot d'Alsace.

Kontur. Kunstverein Stuttgart e.V. (AdKV)
Kornbergstraße 29 // 70176 Stuttgart // Deutschland

Association des Amis de la Ligne Maginot d'Alsace
Office du Tourisme 3, route de Hoffen // 67250 Hunsbach // France

CEAAC Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines
7 Rue de l'Abreuvoir // 67000 Strasbourg // France

Kunsthalle Wil
Grabenstraße 33 // 9500 Wil // Schweiz



// Ein grenzüberschreitendes Projekt – zum Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges // Un projet transfrontalier – en mémoire du début de la Première Guerre mondiale

Joëlle Allet, Sirmach (CH) // Anna Anders, Berlin (D) // Sabine K. Braun, Stuttgart (D) // Daniele Buetti, Zürich (CH)/Münster (D) //

Robert Cahen, Mulhouse (F) // Klaudia Dietewich, Stuttgart (D) // Joachim Fleischer, Stuttgart (D) // Rainer Ganahl, Stuttgart (D)/New York (USA) //

Glaser/Kunz, Zürich (CH) // Sébastien Gouju, Strasbourg/Nancy (F) // Oliver Grajewski, Berlin (D) // Peter Granser, Stuttgart (D) //

Klaus Illi, Stuttgart (D) // Barbara Karsch-Chaïeb, Stuttgart (D) // William Kentridge, Johannesburg (RSA) // František Klossner, Bern (CH) //

Susanne Kutter, Berlin (D) // Marc Linder, Offenheim (F) // Claudio Magoni & Ursula Bohren Magoni, Basel (CH) // Pia Maria Martin,

Stuttgart (D) // Myriam Méchita, Paris (F)/Berlin (D) // Daniel Mijic, Stuttgart (D) // Mohammed El Mourid, Strasbourg (F) // Victorine Müller,

Zürich (CH) // Patrick Neu, Wingen-sur-Moder (F) // Steffen Osvath, Stuttgart (D) // Elodie Pong, Zürich (CH)/New York (USA) //

Margarete Rebmann, Stuttgart (D) // Christoph Rihs, Biel/Bienne (CH)/Weimar (D) // Anina Schenker, Zürich (CH) // Paul Schwer, Düsseldorf (D) //

Fritz Stier, Mannheim (D) // Thomas Weber, Ludwigsburg (D) // Peter Weibel, Karlsruhe (D)

Underground