

19.09.–28.02.2021

gerlach en koop
*Was machen Sie
um zwei?
Ich schlafe.*

Ismail Bahri
Kasper Bosmans
Daniel Gustav Cramer
Mark Geffriaud
Voebe de Gruyter
Ian Kiaer
Kitty Kraus
Gabriel Kuri
Rita McBride
Guy Mees
Jacqueline Mesmaeker
Helen Mirra
Laurent Montaron
Melvin Moti
Jean-Luc Moulène
Henrik Olesen
Annaïk Lou Pitteloud
Emilio Prini
Bojan Šarčević
Shimabuku
Steve Van den Bosch

und ein Beitrag von Autor
Haytham El-Wardany

Eines Nachts träumte er, er läge im Garten auf dem Bauch. Zugleich aber wusste er mit absoluter Gewissheit, dass er träumt und dass er auf seinem Rücken im Bett liegt. Und dann beschloss er, langsam und vorsichtig aufzuwachen, um zu beobachten, wie sich das Gefühl, auf dem Bauch zu liegen, in das Gefühl, auf dem Rücken zu liegen, ändern würde. „Der Übergang, den ich seither viele Male durchlaufen habe, ist höchst wunderbar. Es ist wie das Gefühl, von einem Körper in den anderen zu schlüpfen, und es gibt eine klare doppelte Erinnerung an die beiden Körper“.

— Frederik van Eeden, „A Study of Dreams“,
in: *Proceedings of the Society for Psychological Research*, Bd. 26, London: Society for Psychological Research, 1913.

Jean-Luc Moulène

Objekte im Gespräch

(...) Ich bin überzeugt, dass Objekte einander etwas zu sagen haben, weshalb ich mir vorstellen kann, diese Ausstellung genauso gut nicht für das Publikum zu öffnen und sie so nicht durch oberflächliche Blicke zu stören. Ich wünsche mir eine Ausstellung, in der wir Objekte arrangieren und das Haus danach wieder schließen. Und wenn wir es wieder öffnen, würden wir die Objekte fragen: „Also, zu welchen Schlussfolgerungen seid ihr gekommen? Was ist die neue Charta für Objekt-Rechte?“. Denn schließlich könnten wir Gegenstände aus unserer Zeit sammeln, sie acht Tage lang im Salle du Jeu de Paume* in Versailles unter Verschluss halten und sie bitten, ein Schriftstück über die Rechte von Gegenständen zu verfassen. Ich möchte, dass meine Objekte so betrachtet werden, wie sie sind und was sie einander sagen, und nicht, weil ich sie geschaffen habe.** Ich würde mir wünschen, dass Gegenstände in der Lage wären, Besucher*innen mitzuteilen, dass so etwas möglich ist, dass ihnen kein Schlüssel gegeben wurde, aber dass die Tür weit offen steht. Die Idee von einem Publikum ist für mich nicht attraktiv, sie ist ein Marketingkonzept. Ich freue mich, wenn ein oder zwei Beobachter*innen mit den Gegenständen in Resonanz treten, körperlich oder auch anders, wie die Resonanz von Kohlenstoff oder Blei, aber ich mache mir auch keine Illusionen über

das Verständnis, das jenseits des Kunstwerks liegt. Es geht um soziale Beziehungen, denen Formen zugewiesen werden müssen. Kunst kann zu diesem Zweck eingesetzt werden, aber sie ist nur ein Werkzeug – ob gut oder schlecht, denn Künstler*innen können sehr wohl Krieg statt Frieden wollen – auch in der künstlerischen Praxis. Die Darstellung des gemeinsamen Raumes beinhaltet notwendigerweise Spannungen, die scharf sein können.

— übersetzt nach Jean-Luc Moulène, „Objects in a Conversation“, in: *Jean-Luc Moulène*, Centre Pompidou, Paris, 2016, S. 134.

* Der Salle du Jeu de Paume ist berühmt für den Ballhausschwur während der Französischen Revolution 1789, bei dem Abgeordnete gelobten, den Sitzungssaal nicht vor Fertigstellung der Verfassung zu verlassen.

** Wir möchten, dass diese Gegenstände als das betrachtet werden, was sie sind und was sie einander sagen, und nicht, weil wir sie ausgewählt haben. (gerlach en koop)

Rita McBride

Die Skulpturen von Rita McBride müssen häufig an den Raum angepasst werden, in dem sie ausgestellt werden, oder der Raum muss an die Skulpturen angepasst werden. Sie sind nicht ortsspezifisch und sie sind nicht nicht ortsspezifisch. Man stelle sich den *Marble Conduit* als Leitfaden, Assistent oder Freund der Doppelwand vor, die für diese Ausstellung gebaut wurde. Eine Klappwand, eine Murphy-Wand. Am 18. Juni 1912 erhielt William Lawrence Murphy ein Patent für ein

Disappearing Bed [verschwindendes Bett], und einige Zeit später wurde er zum Namensgeber für das Klappbett. Der Leitfaden als Konzept ist in der Arbeit von McBride häufig vorzufinden, auf sehr direkte Weise oder manchmal auch metaphorisch.

Der Künstler Douglas Gordon unterschied einst zwischen Arbeitswänden und Gehwänden. Arbeitswände sind weiß, sie sind gerade und die Menschen konnten sich vorstellen, dass sie für Bilder oder Gedanken über Bilder waren. Gehwände hingegen sind dazu da, dass die Menschen an ihnen entlang gehen oder an ihnen vorbeigehen oder beides. Dies sind die Wände, die man auf dem Rückweg vom Betrachten von Bildern oder dem Nachdenken über Bilder sieht. Wir möchten gerne eine dritte Art vorschlagen: Schlafwände.

Es gibt eine Übung, die einem in schlaflosen Nächten hilft. Man stelle sich einen Raum vor und entferne langsam alles, was sich darin befindet. Man entferne zuerst alle Farbe, dann alle Möbelstücke, eines nach dem anderen, die Gegenstände, die Fenster, die Türen, die Fußleisten. Dann entferne man die Ecken mit ihren Schatten, bis ein völlig weißer Raum übrigbleibt. Keine Details. Keine Maße. Wolkenartig. Jetzt werden die Gedanken es schwer haben, etwas zu finden, irgendetwas – eine feuchte Stelle, eine halb fertige Bohrung, ein zusammengefallenes Spinnennetz – an dem sie sich festhalten können und einen am Schlafen hindern. Es ist eine persönliche Übung.

Manche Menschen empfinden einen eigenschaftslosen weißen Raum als höchst verstörend. Über-

haupt nicht beruhigend. Ein Freund erzählte uns einmal von einem Film, einem Science-Fiction-Film, mit einem Gefängnis aus einem endlosen weißen Raum ohne Wände, in dem die Gefangenen alle an einem Ort blieben, gelähmt durch das Bewusstsein, dass ihnen selbst der Gedanke, die Illusion der Flucht genommen worden war.

Giorgio Agamben schrieb einen kurzen Essay über die Rolle von Assistenten in der Literatur: Figuren ohne Identität, deren Funktion es ist, Situationen zu übersetzen, und deren bloße Anwesenheit schon eine Botschaft ist: „In Kafkas Romanen begegnen wir Geschöpfen, die sich als ‚Gehilfen‘ bezeichnen. Aber Hilfe scheinen sie eigentlich keine geben zu können. Sie verstehen sich auf nichts, haben die ‚Apparate‘ nicht dabei, sie treiben nichts als Unsinn und Kindereien, sind ‚lästig‘ und sogar manchmal ‚frech‘ und ‚lüstern‘. Äußerlich sind sie einander so ähnlich, dass sie sich nur durch ihre Namen (Artur und Jeremias) unterscheiden, sie sind einander so ähnlich ‚wie Schlangen‘.“*

* Giorgio Agamben, *Profanierungen* [Profanazioni, 2005], übersetzt aus dem Italienischen von Marianne Schneider, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, S. 23.

3

Kasper Bosmans

Die schriftlichen Anweisungen, die Kasper Bosmans uns zur Ausführung dieses Wandbildes gab, sind in ge-

wisser Hinsicht sehr präzise und in anderer sehr unpräzise. Alles natürlich so gewollt. Wir mussten die spezifischen Farben für die Blau- und Brauntöne wählen sowie die Höhe ihrer Trennungslinie an der Wand. Laut Bosmans ist die Grenze nicht nur eine Unterteilung: Sie ist ein Horizont.

Hier in der GAK, auf dieser Insel in der Mitte des Flusses, kommt einem ein Zusammenfluss in den Sinn. Zwei fließende Gewässer, die sich zu einem einzigen Wasserlauf vereinen. Völlig im Widerspruch zum Titel dieses Werkes *No Water* [Kein Wasser], oder vielleicht gerade deswegen. Oft haben diese Gewässer unterschiedliche Farben, eines ist klar und blau, das andere schlammig und braun. Es gibt beeindruckende Beispiele, bei denen der Kontrast zwischen den Farben besonders stark ist. Aber nicht so in Bremen. Es gibt hier zwar einen Zusammenfluss, aber es ist nur die Weser, die in die Weser fließt, ohne merklichem Farbunterschied. Und die Grenze zwischen zwei fließenden Gewässern als Horizont zu bezeichnen, würde nicht nur im Widerspruch zum Titel stehen, sondern auch Bosmans' Anweisungen zuwiderlaufen. Eine solche Grenze wäre, grafisch gesprochen, eine Vertikale.

Wenn Sie auf einer Wand von links nach rechts eine Linie ziehen und sagen, „das ist der Horizont“, als Anfang von etwas – einem Wandbild, einer Geschichte, einer Aufführung – wird sie nur für Menschen genau Ihrer Größe, genauer gesagt, für Menschen mit genau Ihrer Augenhöhe, der Realität entsprechen. Dieser Horizont wird all diese Menschen miteinander ver-

binden. Für alle anderen wird sie eine Darstellung des Horizonts sein. Sie folgen ihr, aber aus einer anderen Perspektive. Wenn wir den Horizont sehr tief ansetzen (60 Zentimeter) oder sehr hoch (275 Zentimeter) können wir ziemlich sicher sein, dass er für alle Besucher*innen eine Darstellung ist.

Wir haben uns entschieden, den Braunton den Augen einer bestimmten Person und den Blauton den Augen einer anderen Person (die miteinander in Verbindung stehen) anzugleichen, aber wir werden nicht sagen von wem.

4

Kitty Kraus

Vor Schlaf fallen

Schlaftrunken falle ich in Schlaf, falle vor Schlaf. Ich falle in den Schlaf und falle hinein, weil der Schlaf dies bewirkt. Wie ich vor Müdigkeit umfalle. Wie ich vor Langeweile umfalle. Wie ich vor Verzweiflung falle. Wie ich überhaupt falle. All dieses Fallen fasst der Schlaf zusammen, er versammelt es. Der Schlaf kündigt sich an und versinnbildlicht sich im Zeichen des Falls, des mehr oder weniger raschen Niedergangs oder des Absackens, der Erschlaffung.

Hinzu kommt noch: wie ich aus Lust oder Leid in Ohnmacht falle. Dieses Fallen wiederum mischt sich, in der einen oder anderen Version, mit den anderen. Wenn ich in den Schlaf falle, wenn ich sinke, ist alles undeutlich geworden, indistinkt, Lust und Leid, die Lust selbst und ihr eigenes Leid, das Leid selbst und

seine eigene Lust. Eins geht ins andere über und erzeugt die Müdigkeit, die Schlawheit, Langeweile, Lethargie, das Abkoppeln, das Lösen der Taue. Leise löst das Schiff sich aus den Leinen und gleitet hinweg.

— Jean-Luc Nancy, *Vom Schlaf* [Tombe de sommeil, 2007], übersetzt aus dem Französischen von Esther von Osten, Zürich-Berlin: diaphanes Verlag, 2013, S. 9.

5, 6

Ian Kiaer

Zylindrisches Haus-Atelier, 1929

Die markante Form von Konstantin Melnikows zwei miteinander verbundenen Zylindern und die eigenartigen sechseckigen Fenster deuten auf eine nicht sehr gängige Bau- und Wohnweise. Ihre Geometrie, die weiße Oberfläche und die zurückgestellte, singuläre Ausrichtung scheinen in ihrer Gestaltung Gerüchte über komplexere Vorgänge im Inneren schüren zu wollen; als ob diese Kreisförmigkeit und der Durchmesser der Verdunkelung einer mystischen Planetenausrichtung entspräche oder ein überlappendes Muster von Heiligenscheinen einer orthodoxen Ikone abbilden könne. Es gibt nur wenige Gebäude mit so vielen Fenstern, insgesamt über sechzig, die so betont abgeschottet bleiben. Es könnte sogar an der Anzahl [der Fenster] liegen, dass jeder Gedanke an Aussicht verwehrt und ihre alternative Funktion als Leuchtkörper betont wird. Sie absorbieren das Licht von außen, bieten aber kaum einen Blick nach innen. Man kann nicht hineinschauen.

Es scheint passend, dass sich ihre Grundform einer Festung anlehnt, die den alten Moskauer Stadtteil Belgorod umgibt, denn sie wirken entfremdend und verwehren sich der Welt.

Es ist nicht nur die Wabenform der Fenster, die an Bienen denken lässt, sondern auch wie ihre glatte Außenwand, aufgeschnitten, einen Komplex ineinander greifender Arbeits- und Lebensräume enthüllen würde, in denen die Inkubation des Denkens und des Schlafes aufeinandertrifft. Der Architekt wollte Schlafen und Arbeiten, Wohnen und Denken im ganzen Gebäude integrieren; daher wechseln sich Wohnzimmer, Atelier und Schlafzimmer ab und gliedern sich wie ein mehrschichtiges Mengendiagramm. Es wird gesagt, dass Melnikow bei seinem zylindrischen Leitmotiv den russischen Kamin im Sinn hatte* – den Kamin als Herzstück des Hauses, die Idee von eingeschlossener Wärme, seinem innersten Teil. Um diese Auffassung von Herd/Herz zu verstehen, muss das ganze Gebäude nach innen gekehrt werden. An Melnikows Gebäude zu denken bedeutet, von seinem Inneren aus zu denken.

Im Haus sind Arbeit und Schlaf auf eigentümliche Weise miteinander verbunden. Das runde Schlafzimmer befindet sich direkt unter dem runden Atelier. Die Wände sind in warmem Gelb gestrichen, die Betten sind Steinplatten, die wie Altäre aus dem Boden ragen und den Schlaf zu einer fast heiligen Untätigkeit machen. Für Melnikow war der Schlaf ein Feld intensiver Untersuchungen.** Er schrieb über ein Leben im Schlaf, zwanzig Jahre ohne Bewusstsein zu liegen, ohne Anleitung, während

man in die Sphäre geheimnisvoller Welten reist, um unerforschte Tiefen der Quellen der Heilssakramente und vielleicht der Wunder zu berühren.***

Hier wird der Schlaf zum Mittel, um von einer Welt in die andere zu gelangen, geheimnisvoll und unbestimmt, ein Ort, an dem die Arbeitsreserven wiederhergestellt und genährt werden können. Solche Räume haben jedoch eine Art und Weise, den Ton zu wechseln, vom Schlafplatz zum Sterbeort. Ab den dreißiger Jahren verfielen die heilenden Sakramente des Schlafes in einen unruhigen Ruhezustand, als Stalins Zensur dem Architekten zum Alptraum wurde und jede Möglichkeit der Praxis vereitelte. In einem solchen Licht wird der warme Schein in der Nacht dunkler, und die Betonbetten gleichen sich Leichenplatten an. Ohne Zuflucht zu schlafen, wandte sich Melnikow dem Träumen und nach innen gewandt vergangenen Projekten zu und malte Bilder.

Der Ursprung dieser Betonbetten lag vielleicht in dem Auftrag, den der Architekt für den Entwurf des gläsernen Sarkophags von Lenin erhielt. In diesem, seinem ersten errichteten Bauwerk galt es, einen Schlafsockel für eine auf ewig konservierte Leiche zu schaffen, einen Wallfahrtsort und Blickfang – ein Grab mit Fenster. Es hat etwas entschieden Zirkuläres, wie sich dieses erste Werk, das seine berufliche Geburt signalisiert, als ein Todeswerk darstellt. Als ob die Gelegenheit irgendwie verlangte, dass er durch Erfahrung das verdient, was er sich durch einen Auftrag erdacht hatte. Er konnte nicht wissen, dass sein mit solchem Optimismus entworfenes zylinderförmiges Haus-

atelier als idealer Wohn- und Arbeitsraum mit der Zeit zu einem Ort des Schlafes, zu einem Haus für einen Leichnam werden würde.

— übersetzt nach: Ian Kiaer, „Cylindrical House Studio, 1929“, in: *Picpus*, Nr. 4, Herbst 2010.

* A. A. Strigalev, „The Cylindrical House-Studio of 1922“, in: *Konstantin Melnikov and the Construction of Moscow*, Hrsg. Mario Fosso und Maurizio Meriggi, Mailand: Skira Verlag, 2000, S. 90.

** 1929 entwarf Melnikow ein ‚Schlaflaboratorium‘ für die Arbeiter*innen in der ‚Grünen Stadt‘, siehe dazu: S. Frederick Starr, *Melnikov: Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978, S. 179.

*** ebd., S. 177.

8

Voebe de Gruyter

Eine stark befahrene zweispurige, von Bäumen gesäumte Straße in Fuzhou. Der Verkehrslärm übertönt alles. Links werden alte Holzhäuser abgerissen, rechts ein Gelände, auf dem neue Wohnblöcke aus Beton gebaut werden. Die Luft ist unglaublich staubig, verschmutzt, wie in den meisten Städten Chinas. Ich rieche die Partikel nicht nur, sondern kann sie mit jedem Atemzug fast schmecken. Einige Menschen versuchen, mit langen Stöcken Früchte von den Bäumen zu pflücken. Ich kenne die Früchte nicht, habe sie nie probiert, sie haben die Form von Äpfeln, sind aber behaart.

Neben dem breiten Bürgersteig befindet sich eine Reihe von Geschäften. Große Schaufenster mit allen Arten von lackierten Gegenständen. Ich betrete eines. Der Lackiermeister bietet mir Tee an. Sein Name ist Zheng

Chongyao. Ich schaue mich um. Der Raum ist wirklich lang, und hintereinander gestellte Papier-Paravents wandeln den Ort langsam von einem Verkaufsladen in eine Werkstatt. Mehrere Personen arbeiten. Ganz hinten – etwa 30 Meter von der Straße entfernt – ist ein Raum, dessen Boden mit Wasser bedeckt ist und den niemand betreten darf. Mir wird gesagt, dass hier die lackierten Gegenstände trocknen – staubfrei – um nach 12 Stunden wieder lackiert zu werden. Eine Schicht pro Tag, eine Schicht pro Nacht. Der ganze Prozess wiederholt sich, manchmal wochenlang.

Ich trete wieder auf die Straße.
Mir fällt der Kontrast auf.

Eine Woche später gehe ich wieder in den Laden und habe Äpfel dabei, die ich aus der Erinnerung heraus modelliert habe. Es verlangt all mein Können und meinen Charme, um Zheng Chongyao zu überzeugen, etwas zu tun, das gegen all das verstößt, wofür seine Werkstatt steht, nämlich meine Äpfel draußen zu lackieren.

Jeder Apfel ist eine Aufzeichnung.

Wochen später komme ich mit meinem chinesischen Freund zurück, um die Äpfel abzuholen. Sie sind perfekt. Ich frage den Lackiermeister, wo dieser Naturlack hergestellt wird. In der Altstadt, sagt er, wo es keine Straßenschilder oder Hausnummern gibt. Wir fragen uns stundenlang durch und geben fast auf, als endlich jemand kommt, um uns hinzuführen.

Durch ein hohes gusseisernes Tor betreten wir einen quadratischen Hof, der von alten Holzbaracken umgeben ist. Schmutzige Fenster. Wir spähen hinein. Langsam rotierende Maschinen mischen den rohen Lack.

Aus einer der Baracken kommt ein Mann auf uns zu, in einem weißen, kurzärmeligen Hemd, das bis zur Perfektion gepunktet ist. Es ist Chen Guohua, der Besitzer der Fabrik. Wir gehen in sein Büro, ein winziger Raum, in dem das Telefon ständig klingelt. Wir kaufen bei ihm Töpfe mit rohem Lack, und mein chinesischer Freund fragt, wo die Lackbäume wachsen. Er scheint es vorzuziehen, nicht zu antworten, aber als ich ihm vorschlage, sein Telefon und sein Hemd gegen neue und saubere Kopien auszutauschen, ist er einverstanden.

Da mein Aufenthalt in China endete, versprach mein chinesischer Freund, die neuen Dinge nach Fuzhou zu bringen. Monate später sagte er mir, dass er die Fabrik nicht mehr finden könne. Er hatte sich überall erkundigt und herausgefunden, dass sie verschwunden war. Ich erhielt das Telefon und das Hemd zurück.

Das Hemd ist eine Aufzeichnung.
Das Telefon ist eine Aufzeichnung.

9

Laurent Montaron

Ein Magnetband in endlosen Schleifen im Inneren eines Gerätes, von dem die Abdeckung entfernt wurde. Es ist ein Roland RE-201 oder Space Echo, eine Maschine, die Musiker*innen benutzen, um ihren Instrumenten ein künstliches Echo zu verleihen. Es war das erste seiner Art, hergestellt in den siebziger Jahren, ist aber auch heute noch beliebt, trotz digitaler

Alternativen. Damals wurden zwei verschiedene Typen entwickelt, wobei der eine die Akustik eines Raumes künstlich reproduzierte und dabei einen Nachhall oder Halleffekt erzeugte. Der andere reproduzierte künstlich die Akustik einer Schlucht, eines Abgrunds, und gab den Ton als Echo zurück. Das Roland RE-201 gehört zu jenem letzten Typ, der in seinem Inneren eine künstliche Schlucht birgt. Die Eigenschaften der Schlucht können mit allen möglichen Reglern eingestellt werden, was an den flachen Abgrund von Zbigniew Herbert erinnerte, derjenige, der ihn, sobald er nach draußen tritt, überallhin verfolgt, anhänglich wie ein Hund, nicht tief genug, um einen Kopf, einen Körper, Beine oder sogar Füße zu verschlucken. Derjenige, der noch heranreifen muss, um erwachsen, um ernsthaft zu werden.*

Der Echo-Effekt wurde durch das Abspielen eines aufgezeichneten Tons auf Magnetband erzeugt. Dieses wurde dann in eine Schleife gelegt und nacheinander von einer Reihe nebeneinander angeordneter Tonbandköpfe gelesen. Wenn das Band wieder am Anfang seiner Schleife war, verstummte der Ton durch einen letzten Tonkopf, der die Aufnahme löscht.

Das Roland RE-201 hat keinen Output, da er nicht an einen Lautsprecher angeschlossen ist. Dies würde auch keinen Unterschied machen, da es keinen Input gibt. Wir hören nichts. Das Einzige, was wir tun können, ist, es anzusehen, fasziniert, hypnotisiert, schlafend.

* nach dem Gedicht „The Abyss of Mr. Cogito“ [Der Abgrund des Herrn Cogito] von Zbigniew Herbert.

10

Melvin Moti

Ein Vintage *LIFE*-Magazin von 1967 mit der Schauspielerin Mia Farrow auf dem Cover. Für ihre Rolle im Film *Rosemaries Baby* (1968) bat Roman Polanski Farrow, langsam an Gewicht zu verlieren, um ihrer geistigen Auflösung zu entsprechen. Dies steht jedoch in völligem Widerspruch zu der Gewichtszunahme, die man von ihrer Schwangerschaft hätte erwarten können. Man sieht, wie sich Farrow's Figur in etwas Gespenstisches verwandelt, indem sie einfach immer blasser und dünner wird. Die Beunruhigung des*der Betrachtenden wird so nicht durch ein Zuviel, sondern ein Zuwenig hervorgerufen. Das Magazin ist starkem Sonnenlicht ausgesetzt, wodurch sich die Geschehnisse des Films wiederholen und Farrow das Leben entzogen wird. Gleichzeitig wird das Blau ihrer Augen immer heller und heller.

Miamilism kann als die vollkommen ‚natürliche‘ Erscheinung von etwas verstanden werden, das das ‚Natürliche‘ im Verborgenen hält. Es steht für den theatralischen Minimalismus, den Mia Farrow bezeichnenderweise verkörpert. Farrow's Make-up in *Rosemaries Baby* ließ sie ungeschminkt erscheinen, als würde sie ihr ‚natürlichstes‘ Gesicht zeigen. Farrow passte sich aber auch optisch dem Hintergrund des Sets an und verkörperte wie keine andere Filmfigur die Manipulation des scheinbar ‚Natürlichen‘.

Stan Laurels Augen waren blau, sehr blau. Als er beim Film begann, war die Empfindlichkeit des Filmmaterials derart, dass es wirklich

schwierig war, Blautöne festzuhalten. Wolkengebilde vor blauem Himmel wurden auf der Leinwand als gleichmäßige weiße Fläche dargestellt. Bei der Projektion wurde Laurels Augen das Blau fast vollständig entzogen, was ihm einen sehr unnatürlichen und furchterregenden Ausdruck verlieh. Dies machte es ihm unmöglich, im Bereich der Comedy zu arbeiten. Die Einführung des panchromatischen Filmmaterials, das sämtliche Farben im Schwarzweißfilm gleichwertig wiedergeben konnte, rettete seine Figur auf der Leinwand und den Rest seiner bekannten Karriere als Komiker. Gerade noch rechtzeitig.

11

Gabriel Kuri

Wir traten bei Hausnummer vierzehn ein, nahmen die schwarze Treppe im *vestibulo*, vorbei an der reichlich pinken Telefonecke mit dem Aschenbecher – Aschenbecher in jedem Zimmer – und dem Mülleimer, neben dem gefaltete braune Tücher die rauen Lavasteinplatten auf dem Boden abfederten. Wir bogen nach rechts ab und vermieden es, zur berühmten Dachterrasse hoch zu gehen, indem wir die Tür nach links in einen kleinen, niedrigen, gelb gestrichenen Flur öffneten. Rechts das Schlafzimmer, in dem der Architekt die letzten Stunden verbrachte, links das Nachmittagszimmer, oder ‚das weiße Zimmer‘, wie er es nannte. Alle Wände in diesem Haus scheinen diese mysteriöse, umarmende Eigenschaft zu besitzen, die jeden Raum von dem daneben liegenden isoliert. Etwas, dem der Architekt

entgegenwirkte, indem er große Spiegelkugeln in jedem Zimmer platzierte. Harmonie ist nicht das, was ein Haus lebenswert macht.

Wir bemerkten sofort, dass das große goldene Gemälde von Goerlitz nicht da war, genau wie der Mann mit den vogelähnlichen Händen – keiner von uns erinnerte sich, wer das gemalt hatte, und jetzt, wo wir diese Abwesenheit bemerkten, war auch das große goldene Gemälde über der Treppe nicht da. Seine exponierte Platzierung tief in der Ecke, unter dem Fenster und neben der Tür erinnerte an die oft geniale Art und Weise, wie in Zeiten vor der Elektrizität das Tageslicht in die Räume und Flure geleitet wurde. Juni'chirō Tanizaki schrieb darüber, wie diejenigen, die in den dunklen Häusern der Vergangenheit lebten, nicht nur von der Schönheit des Goldes angezogen waren, sondern auch von dessen praktischem Wert wussten; denn Gold muss in diesen dämmrigen Räumen die Funktion eines Reflektors gehabt haben. Die Verwendung von Blattgold und Goldstaub war keine bloße Extravaganz, deren reflektierende Eigenschaften wurden als Lichtquelle genutzt. Silber und andere Metalle verlieren schnell ihren Glanz, aber Gold behält seine Brillanz auf unbestimmte Zeit, und deshalb wurde es so unglaublich hoch geschätzt.

Der weiße Raum hatte immer noch seinen Plattenspieler, der Boden war immer noch mit unterschiedlich gemusterten Teppichen bedeckt, die einluden, Schuhe und Socken ausziehen, und der bequeme Stuhl war auch noch da, in all seiner braunen Teddybärigkeit, mit dem kleinen Hocker davor, um die Füße noch zu

legen. Auf dem Stuhl war ein Stapel ordentlich gefalteter und nach Farben geordneter Decken. Sie waren neu. Blau, blau, blaugrau, blaugrün, grüngrau. Die Farben des Meeres. Man sah, dass es sich um Decken handelte, denn mehrere waren an die Wand geheftet worden, dort wo vorher der Goeritz gehangen hatte. Der mit Blattgold überzogene. Das Gemälde, das früher daneben gehangen hatte, war durch ein anderes ersetzt worden, auf dem ein Mann mit ähnlichen vogelartigen Händen abgebildet war.

Die Decken sind klein und mit Flugzeug-Logos versehen. Langstreckendecken, das haben wir erkannt. Sie sind so gehängt, dass sie an eine der beiden Reproduktionen von Joseph Albers erinnern, die der Architekt besaß, nämlich die blaue aus dem Arbeitszimmer. Was wir für Waschlappen hielten, sind zwar Etiketten, aber selbstklebende, die man auf Äpfeln findet.*

Ein Haus für die Einsamkeit.

* *chinese whispers* von Gabriel Kuri wurde 2019 in *Emissaries for Things Abandoned by Gods* ausgestellt, einer Ausstellung in der Casa Barragán in Mexiko-Stadt, in der die Kuratorin Elena Filipovic die persönliche Kunstsammlung des geschätzten Architekten vorübergehend durch zeitgenössische Stellvertreter ersetzte, die auf die Originale Bezug nahmen.

12

Emilio Prini

„Bestätigen Sie Ihre Teilnahme an der Ausstellung“. Ein Telegramm, das 1970 als Beitrag zur Ausstellung *Visualisierte Denkprozesse* an das Kunstmuseum Luzern geschickt

wurde. Wahrscheinlich die erste Aufzeichnung eines Statements, das Prini nachfolgend immer wieder verwendet hat, aber stets in leicht abgewandelten Formulierungen und Wiederholungen. Ein Statement wurde beispielsweise auf A4-Papier – einem Standardpapier – getippt auf der Olivetti 22, ein anderes diente als Cover für ein Buch von Germano Celant (ein Buch, das nie erschien). Alle Versionen – offensichtlich – durch Prinis Dasein in der Welt eingetragen. Seit 2016 hat sich das geändert. Sein Tod hat das Werk in einen Zustand der Schwebung versetzt, es ist zu einer Art Zeugnis geworden. *Omaggio a Emilio Prini* [Homage an Emilio Prini].

Warten Sie einen Augenblick. Das Fenster klappert.

„Se è possibile, non creo.“ Wenn möglich, erschaffe ich nichts. Frühere Werke wurden in Prinis Ausstellungen wiederholt, aber nie auf dieselbe Art und Weise. Die Änderungen waren durch die neue Situation bedingt, mit der er sich konfrontiert sah. Prini brachte eine recht begrenzte Anzahl von Ideen und Werken in die Welt, welche er ständig überprüfte, weiterentwickelte, um- oder ausarbeitete, wobei er sie fast wie lebendiges Material in Bewegung hielt. Manchmal änderte er einfach nur ein Datum, einen Titel oder isolierte einen Bildausschnitt, oder er fotografierte ein Werk als Ersatz für das eigentliche Objekt, oder er machte eine Kopie (und warf das Original weg). Über Urheberschaft, Originalität und Einzigartigkeit in Bezug auf das Werk Prinis zu schreiben, wirft immer viele Fragen auf. Seine Werke

widersetzen sich der Fertigstellung. Es sind Werke, deren Hauptdimension die Zeit ist.

13, 14

Daniel Gustav Cramer

Im Kapitel „Die Wohnung“ aus seinem berühmten Buch *Träume von Räumen* versucht Georges Perec, sich einen Raum vorzustellen, der keinen Zweck erfüllt. „Es wäre keine Abstellkammer gewesen, es wäre kein zusätzlicher Raum gewesen, weder ein Flur noch ein Kabuff noch ein Schlupfwinkel. Es wäre ein funktionsloser Raum gewesen. Er hätte zu nichts genützt, er hätte auf nichts verwiesen.

Es ist mir trotz aller Anstrengungen unmöglich gewesen, diesen Gedanken, dieses Bild zu Ende zu verfolgen. Die Sprache selbst, so schien mir, hat sich als untauglich erwiesen, dieses Nichts, diese Leere zu beschreiben, als ob man nur von dem reden könne, was voll, nützlich und zweckmäßig ist.“* Im letzten Teil des Kapitels sagt er etwas schwer Begreifbares, etwas Geheimnisvolles, auf das wir immer wieder zurückkommen: „Ich bin nie zu etwas wirklich Zufriedenstellendem gelangt. Aber ich glaube nicht, dass ich meine Zeit völlig vergeudet habe, als ich versuchte, diese unwahrscheinliche Grenze zu überschreiten: ich habe den Eindruck, dass durch diese Anstrengung etwas durchschimmert, das ein Statut des bewohnbaren Raums sein könnte“.

Anfang der sechziger Jahre fand Georges Perec eine Stelle als Dokumentarist an einem großen

Institut für Schlafforschung. Er blieb lange, bis 1978, und auch wenn ihm die Stelle nur durch Zufall zufiel, so war Schlaf doch ein wiederkehrendes Thema in seiner Arbeit.

Während wir über den zweiten *Empty Room* von Daniel Gustav Cramer nachdachten, kam uns in den Sinn, dass Perec vielleicht tatsächlich die Unmöglichkeit beschreibt, seinem schlafenden Ich zu begegnen.

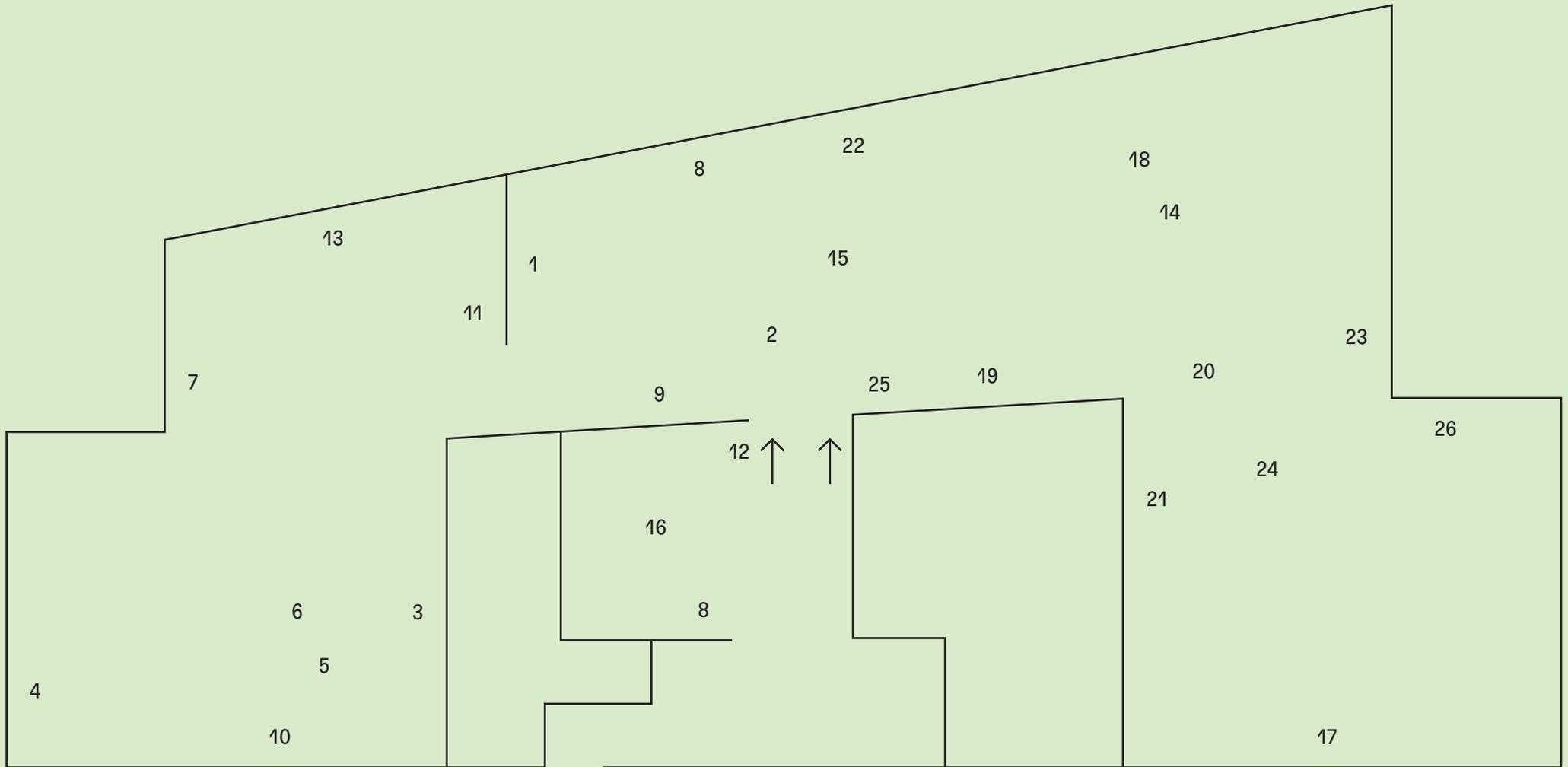
Nehmen Sie sich gerne ein Exemplar von dem Künstlerheft *Empty Room* mit nach Hause.

* dieses und nachfolgendes Zitat aus: Georges Perec, *Träume von Räumen* [Espaces d'espaces, 1974], übersetzt aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Zürich-Berlin: diaphanes 2016, S. 57–60.

- 1 *Head Box*
Jean-Luc Moulène
Kitakyushu, Oktober 2004
12 mm Sperrholz, grüne Farbe
Golden Bat, 21 × 18,9 × 22,6 cm
Courtesy: KADIST collection, Paris
- 2 *Marble Conduits*, 1992
Rita McBride
Carrara Marmor, 662 cm
Courtesy: Brenda R. Potter Collection
- 3 *No Water*, 2019
Kasper Bosmans
Wandmalerei; Acryl, Maße variabel
- 4 *Untitled*, 2006
Kitty Kraus
Glas, 50 × 75 und 125 × 39 cm
Courtesy: Galerie Neu, Berlin
- 5 *Melnikov project, lab b (silver)*, 2011
Ian Kiaer
Silberfolie, Kunststoff,
50 × 140 × 220 cm
Courtesy: Alison Jacques Gallery, London, Marcelle Alix, Paris, und Galerie Barbara Wien, Berlin
- 6 *Melnikov, silver sleep*, 2020
Ian Kiaer
Silberpailletten; Metallfolie,
Kunststoff, Maße variabel
Courtesy: Alison Jacques Gallery, London, Marcelle Alix, Paris, und Galerie Barbara Wien, Berlin
- 7 *Bedroom*, 1975
Guy Mees
Pastell (blau, violett, schwarz) und Bleistift auf Papier, 123 × 157 cm
Courtesy: Gallery Sofie Van de Velde, Antwerpen
- 8 *Fruit from Fuzhou*, 2012
Voebe de Gruyter
Apfel; Hemd, das Chen Guohua, Besitzer der Naturlackfabrik, gehörte; neues Hemd, das ein lokaler Schneider nach dem Hemd von Chen Guohua kopierte; Telefon, das Chen Guohua gehörte; neues Telefon, das in einem lokalen Geschäft gekauft wurde und demjenigen ähnelt, das Chen Guohua gehörte, Maße variabel
- 9 *Melancholia (replica)*, 2020
Laurent Montaron
Umgebautes Roland RE-201 Space Echo, Maße variabel
Courtesy: Monitor, Rom, und Anne-Sarah Bénichou, Paris
- 10 *Miamilism*, 2010
Melvin Moti
Magazine, 35 × 45 cm (gerahmt)
Courtesy: Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe
- 11 *chinese whispers*, 2020
Gabriel Kuri
Fünfunddreißig Flugzeug-Decken, Aufkleber, Maße variabel
Courtesy: kurimanzutto, Mexico City/ New York
- 12 *Conferma partecipazione esposizione*, 1970
Emilio Prini
Stempeldruck auf Karton, 21,9 × 47,9 cm
Courtesy: Archivio Emilio Prini, Turin
- 14 *LXIII*, 2020
Daniel Gustav Cramer
Eisenkugel, ø 9 cm*
* Diese Kugel ist eine künstlerische Arbeit, wenn sie in vollkommener Dunkelheit liegt.
Courtesy: Vera Cortes, Lissabon; SpazioA, Pistoia; Sies + Höke, Düsseldorf

Falling asleep

Waking up



*Was machen Sie um zwei?
Ich schlafe.*
In einer Ausstellung am Rande des
Schlafes zeigen gerlach en koop
Werke anderer Künstler*innen
19.09.–28.02.2021

13 *Empty Room*, 2020
Daniel Gustav Cramer
Ein Raum in Japan, der für die
Dauer der Ausstellung leer und
verschlossen bleibt; Künstler-
publikation mit Postkarte, Auflage:
500, Spiegel, 33 × 27 cm
Courtesy: Vera Cortes, Lissabon; SpazioA,
Pistoia; Sies + Höke, Düsseldorf

- 15 *Bit*, 2015
Mark Geffriaud
Messingspindel, graviert,
0,7 × 0,7 × 8 cm
Courtesy: gb agency, Paris
- 16 *Perfect Europe (They)*
Annaïk Lou Pitteloud
04.06.2010, 20:32
Zu sehen auf dem Smartphone
der Ausstellungsaufsicht;
Farbe, Ton, 1:48 min, Loop
- 17 *Sidewalk cover*
(*Chicago Version*), 1998
Helen Mirra
Baumwolle, 152,4 × 1219 cm
Courtesy: Galerie Nordenhake, Berlin/
Stockholm/Mexico
- 18 *Slampadato*, 2017
Bojan Šarčević
Edelstahl, Mohairwolle,
245 × 130 × 72 cm
Courtesy: MANIERA, Brüssel
- 19 *As Yet Untitled 1*, 2018
Henrik Olesen
Glas, Klebstoff, Metallklammern,
Papier, 45 × 61 × 20,5 cm
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin/
Köln/New York
- As Yet Untitled 4*, 2018
Henrik Olesen
Glas, Kleber, Metallklammern,
45 × 61 × 18 cm
Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin/
Köln/New York
- 20 *Passing through the Rubber Band*,
2000
Shimabuku
Gummibänder, Holz,
Wandtext, Maße variabel
Courtesy: Air de Paris, Paris, und Amanda
Wilkinson, London
- 21 *In the absence of Peter Friedl*
- 22 *Verloren Ruimte*
[Verlorener Raum], 1995
Aus dem Archiv von Guy Mees
Papiere, gerollt; Karton,
Maße variabel
Courtesy: Gallery Sofie Van de Velde,
Antwerpen
- 23 *Saisir*, 2018–
Ismaïl Bahri
HD-Video, Farbe, ohne Ton,
31:45 min, Loop
- 24 *I know but when you ask me,*
I don't, 2010
Steve Van den Bosch
Sprühkleber, Maße variabel
- 25 *Introductions roses*, 1995–2020
Jacqueline Mesmaeker
Gefärbte Baumwolle,
Maße variabel
Verschiedene Positionen
Courtesy: Galerie Nadja Vilenne, Lüttich
- 26 *Kissen aus Holz*, 1930
Shaan Xi (China)
11,5 × 19,5 × 6 cm
Courtesy: gerlach en koop

15
**Mark
Geffriaud**

Jedes Mal, wenn man durch eine Tür geht, werden die Gedanken irgendwie zurückgesetzt. Das meiste von dem, was man im Kopf hatte, wird gelöscht, um Platz zu schaffen, um sich an dem neuen Raum, den man betritt, anzupassen. Normalerweise merkt man das gar nicht, aber manchmal hat man einen Raum betreten und weiß plötzlich nicht mehr, was man dort tun wollte oder wonach man gesucht hat. Wissenschaftler*innen nennen das den ‚Tür-Effekt‘. Ein Gefühl, das dem Aufwachen nahe kommt.

Eine Türspindel – das einzige Element, das die beiden Seiten einer Tür miteinander verbindet – misst den Abstand zwischen diesen beiden Geisteszuständen und schafft so Raum für eine ganz neue Sichtweise auf dieses sehr einfache Stück Metall.

Bei der Messung ergeben sich mehrere auffällige Übereinstimmungen. Die Abstandsunterschiede zwischen den Löchern, die es ermöglichen, Griffe an Türen unterschiedlicher Dicke anzubringen, gleichen dem Abstand zwischen den Pupillen eines Erwachsenen, von 5,5 bis 7 cm; die Löcher selbst messen 0,2 cm, was der maximalen Kontraktion einer Pupille entspricht; und das Metallstück selbst hat eine Dicke von 0,8 cm, was der maximalen Erweiterung einer Pupille entspricht.

Dieses Objekt markiert also in der Tat eine ganze Reihe von Übereinstimmungen. Es ist ein Bindestrich, ein Bindestrich zwischen verschiede-

nen Räumen, verschiedenen Territorien, verschiedenen Seinszuständen. Und denken Sie daran: Könige berühren keine Türen.

16
**Annaïk Lou
Pitteloud**

Im Hafen von Antwerpen wurde ein Ford Lincoln Town Car der Executive Series gefunden. Das Kaffee-Import-Export-Unternehmen Koffie Natie fand den Wagen bei einem Schiffsmanöver im Becken versenkt, barg ihn und stellte ihn auf ihren Parkplatz, wo er über viele Jahre verblieb. Der Wagen war wahrscheinlich neu, als er im Hafen versenkt wurde, worauf auch sein komplett erhaltenes blaues Lederinterieur schließen lässt, während seine Karosserie die Spuren der Versenkung zeigt.

Der Wagen wurde 2010 am Tag der offenen Tür auf dem Gelände der Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam unter dem Titel *They* ausgestellt. Da es unmöglich war, dieses Werk zu verkaufen oder zu lagern, wurde das Auto nach der Ausstellung an eine zwielichtige Gestalt verkauft und fährt nun möglicherweise durch die Straßen von Amsterdam.

Der Kurzfilm *Perfect Europe (They)* wurde gedreht, als das Auto entdeckt wurde, am Abend vor seinem Abtransport aus dem Hafen von Antwerpen. So zeugt ein Stück von einem anderen, von dem nichts mehr übrig ist.

Helen Mirra

Pathetische Abdeckung für Beton. Hergestellt aus Rechtecken aus Stoff, die der typischen Größe amerikanischer Gehsteigplatten entsprechen, verbunden mit einem etwas dunkleren, wollig-moosigen Streifen. Die Skulptur kann in voller Länge installiert werden, oder ein Teil wird an einem der Enden in Akkordeonfaltung gelegt. Der Stoff wurde in einem Waschsalon an der Ecke von Division und Paulina in Chicago, wo Mirra damals lebte, in Teilen grün gefärbt. Die Rechtecke zeigen daher leicht unterschiedliche Schattierungen desselben Farbtons und sind seitdem durch Sonnenstrahlung weiter ungleichmäßig ausgebleicht.

Bojan Šarčević

Er hatte diesen Park bereits mehrere Male besucht. Es war nicht seine Art, mitten am Tag an einem ihm unbekanntem Ort einzuschlafen, und so erschreckte ihn diese eher unbedeutende Tatsache, dort aufgewacht zu sein, umso mehr. Beim Aufwachen hielt er einige Augenblicke inne; und obwohl die Situation an sich gar nicht bedrohlich war, fühlte er sich immer noch ein wenig mulmig. Schließlich fand er sich in das leicht nasse Gras ‚gedrückt‘ – das war sein Wort –, wahrscheinlich in Gesellschaft von Menschen, über die er nichts wusste. Die einzigen Stimmen, die er hörte, waren solche, die er nicht kannte. Diese Art

Angst zu haben, war eine seiner alten Gewohnheiten.

Ohne es zu wollen, mussten wir die Ohren spitzen. Auf die Frage hin und nach einigen Momenten der Ungewissheit sagte er uns, was es war, das ihn niederdrückte. So waren seine Worte: Er war überzeugt, dass es der Arm einer anderen Person war, der neben ihm lag, sich über seinen Hals legte und seine Wange sanft berührte. Er sagte uns, dass der Arm ungewöhnlich schwer sei. Dankbar für diese Erklärung, auch wenn sie nicht wirklich befriedigend war, beruhigte er sich nachdem er sich davon überzeugt hatte, dass es nichts Bedrohliches war. Er witzelte sogar: „Wenn ein Arm das Einzige ist, was einen zu Boden drückt, dann kann man wenigstens mit weit geöffneten Augen nach einem Ausweg suchen!“.

— übersetzt nach einer Kurzgeschichte von Daniel Kurjakovic, „Almost as if he had“, in: *Bojan Šarčević, Une Heureuse Régression*, Kunstverein München, Köln: Snoeck Verlag, 2004, S. 332.

Henrik Olesen

Kein Mund
Keine Zunge
Keine Zähne
Kein Bauch
Kein Anus

Um zu schlafen, sind keine bestimmten Körperteile erforderlich. Deine Füße, Beine, Hände oder Arme können eingeschlafen sein, aber sind dann bloß ‚eingeschlafen‘. Ohne Mund, Zunge, Zähne, Bauch oder

Anus zu schlafen, ist kein Problem; du kannst auf jedes dieser Teile verzichten, und andere können ersetzt oder umgangen werden.

Shimabuku

Zum Erwachen gelangen

Die Nacht läßt mich als Kadaver zurück.

Man muß ihn wieder beleben.

Jedoch habe ich am Morgen nicht den Eindruck von einem toten Körper.

Könnte man mich meinen Eindrücken entsprechend wahrnehmen, dann würde ich wie ein Meer von Wolken erscheinen, ein kugelförmiges Meer aus Unmengen von Flocken, ein Riesenobjekt, das zweifellos an die Stratosphäre grenzt.

Wenn ich auch Wolke bin, unterlasse ich doch nicht, mir darüber Rechenschaft abzulegen, daß es für diesen Zustand Feinde gibt, daß ich sehr bald wieder aktiv, bestimmt, in meinem Umfang reduziert sein muß ... und daß es klug wäre, dazu Anstalten zu machen (wenn es nicht zu spät ist, um je wieder wach zu werden). Ich widme mich dieser Aufgabe sofort.

(...)

Mut! In dieser Masse lebt ein Wollen.

Dieser Starrkopf ohne Körper fängt an, verworren zu sprießen.

(...)

Bald werde ich aufstehen können. Ich bin jetzt, in wenigen Minuten und ohne Hindernisse, auf der Straße der nahen Zukunft, und ich bin jetzt ein Mensch wie jeder andere.

Es kommt vor, aber sehr viel seltener, daß ich (aus diesem Halbschlaf, von dem ich spreche) mit vier Pfoten erwache. In diesem Falle brauche ich längere Zeit, um zur zweibeinigen Form zurückzukehren, aufgrund – meine ich – eines gewissen Behagens, in diesem Zustand zu leben, eines Behagens, das ich in meiner Wolkenform nicht habe. Ich wäre zu sehr von ihr behindert, wenn ich das wollte, und ich würde zu sehr fürchten, in ihr bleiben zu müssen. Obgleich, schließlich ... ich in der Gesamtheit meines Lebens zahlreiche Male da heraus gekommen bin. Aber es genügt, wenn man einmal nicht weiß, wie man sich heraus helfen soll, um für immer, bis zum Tode, darin zu bleiben.

(...)

— Henri Michaux, „Zum Erwachen gelangen“ [Arriver à se réveiller, 1950], in: ebd., *Passagen*, übersetzt von Elisabeth Walter, Esslingen am Neckar: Bechtle Verlag, 1950, S. 87–94.

In Abwesenheit von Peter Friedl

Do All Oceans Have Walls? war eine Ausstellung der GAK im öffentlichen Raum der Stadt Bremen. Peter Friedl war eingeladen. Er machte den Kurator*innen Eva Schmidt und Horst Griese fünf verschiedene Vorschläge, von denen sie einen auswählten sollten: *Bremer Freiheit*. Sie entschieden sich für ein Paar maßgeschneiderte Schuhe, die sowohl für die zwei Kurator*innen als auch für den Künstler angefertigt wurden. Es gab

eine Ankündigung am Empfang, aber keine weitere Dokumentation. Um die Arbeit zu sehen (oder war es, wie Horst Griese vorschlug, ein Podest?), musste man zufällig auf die Kurator*innen treffen oder einen Termin vereinbaren.

Das ist zweiundzwanzig Jahre her. Was ist mit den Schuhen passiert? Ein Paar wurde ausgiebig getragen und nun weggeworfen, ein Paar wird an einem unzugänglichen Ort aufbewahrt und das dritte ist aus anderen Gründen nicht verfügbar. Zurzeit kann keines der drei Paare ausgestellt werden.

Eine tatsächliche Lücke zu erzeugen – das Fehlen von etwas hervorzuheben – verstärkt oft den Wunsch, diese Lücke füllen zu wollen, die Leere zu beseitigen und etwas Unvollständiges wieder ganz zu machen. Eine Methode, die manchmal mit Erfolg angewandt wird. Dieser Idee folgend wurden zwei schuhkarton-große Hohlräume in die Wände der GAK geschnitten. Sie stehen bereit, um während der Ausstellung die beiden noch vorhandenen Schuhpaare der *Bremer Freiheit* aufzunehmen. Ein Sockel für einen Sockel. Die Platzierung kann anonym, ohne Erlaubnis oder Rücksprache, unaufgefordert erfolgen. Oder irgendwo auf der Welt könnte jemand anfangen, die Schuhe wieder zu tragen. Sie könnten drücken.

7, 22

Guy Mees

1995 besuchten Bart De Baere und Lex ter Braak das Atelier von Guy Mees im Vorfeld der Ausstellung

Onder Anderen [Amongst Others], die später im Jahr auf der Biennale in Venedig stattfand. Sie hielten die Bereiche unterhalb und oberhalb des Atelierraums für die am eindrucklichsten. Unten, wo er sie empfing, befanden sich ein leerer Tisch mit einer Palme dahinter und gemusterte Zementfliesen. Keine Kunst. Sie führten ein Gespräch. Gelegentlich mit einer beiläufig kraftvollen Aussage. „Wenn ich Maler wäre, würde ich die leere Hälfte malen“. Dann gingen sie nach oben, und Mees zeigte ihnen Werke, wie er sie jeden Tag sah: in Bananenkartons. Jeder Karton enthielt eine Reihe von farbigen Papierrollen. *Verloren Ruimtes* [Verlorene Räume], mehrere von ihnen, aber in zusammengerolltem Zustand. Zumindest ein Foto von zwei der Kartons wurde zur Dokumentation gemacht, als perfektes Beispiel für ein Werk, das schläft.

Die Galeristin Micheline Sz wajcer erinnert sich, dass Mees für die Installation von *Verloren Ruimtes* nicht lange brauchte, nicht mehr als eine Stunde, und sie wurde mit unpräziser Präzision ausgeführt.*

Lilou Vidal: Guy Mees stimmte einem sechszeiligen Text zu, der den *Verloren Ruimte* definiert. Du, Wim, hattest den Text ursprünglich in den 1960er Jahren als Einleitung zu einem Theaterstück geschrieben, aber der Text wurde später von Willem-Joris Lagrillière, der damals als Junior-Texter in einer Werbeagentur arbeitete, überarbeitet. Diese Art des Ghostwriting und der Aneignung von Sprache wirft die Frage nach dem Autor, dem Werk und der Intention auf, alles Fragen, die Guy während seiner Laufbahn

untersuchte. Können wir den Text also als eine Art Anti-Manifest lesen?

Wim Meuwissen: Ja, obwohl er anfangs nicht *Verloren Ruimte* hieß, sondern *Ongerepte Ruimte*, was übersetzt ‚unberührter Raum‘ bedeutet. Ein Raum, der intakt, jungfräulich und flüchtig ist. Ich möchte dir eine Skizze zeigen, die ich für dich gemacht habe und die uns möglicherweise hilft zu verstehen, woher das kommt. Dies ist das Haus in der Keizerstraat, in dem Guy wohnte. Seine Kinder schliefen hier, und er vielleicht auch. Die Küche und dergleichen waren hier drüben. Dort wohnte er, aber ich war nie da drin. Er lebte in unglaublicher Einfachheit. Und dieser Raum hier war völlig leer. Es war ein Dachboden, komplett weiß gestrichen. Da war nichts, gar nichts. Nichts außer der Architektur der 1830er Jahre. Hier siehst du den Flur, der zu diesem weißen Raum führt, der ebenfalls völlig leer war, bis auf einen Sessel, den er mit einem weißen Tuch bedeckt hatte. Und hier stand ein Tisch von Yves Klein. Das war alles. Darüber war ein Oberlicht, durch das der blaue Tisch beleuchtet wurde.

LV: Es war nicht sein Atelier, nur ein ungenutzter Raum, angrenzend an den Wohnbereich?

WM: Genau. Und die Leute kamen, um ihn zu besichtigen. Ein Dichter zum Beispiel, und andere Leute, die ich kannte. Künstler*innen. So ist der *Verloren Ruimte* entstanden. Guy und Lagrillière waren sich einig, vielleicht, und ich habe es akzeptiert. Auch wurde der Text, den ich schrieb, ... ein anderer Text. Er war nicht mehr meine Antwort auf die Leere. Und weil Guy selbst nicht schrieb, wurde der Text zum

Manifest für seine Arbeit. Man kann es ein Anti-Manifest nennen, wenn man will, aber es ist nichtsdestotrotz ein Manifest.**

Der Verlorene Raum ist ein angrenzender Raum.

Der Verlorene Raum ergänzt den gegenwärtigen Lebensraum.

Der Verlorene Raum hat keine bestimmte Funktion.

Der Verlorene Raum ist Raum im Sinne eines Gebrauchsgegenstands, in dem Überladenheit erschwert und Greifbarkeit erleichtert wird.

*Der Verlorene Raum ist lediglich ein durch Form, Farbe, Geschmack, Geruch und Klang bestimmtes Gebilde.****

* François Piron im Gespräch mit Koenraad Dedobbeleer, Antwerpen, Oktober 2017, vgl. François Piron, „Nothing to Add“, in: Lilou Vidal (Hg.), *Guy Mees: The Weather Is Quiet, Cool and Soft*, Berlin: Sternberg Press, 2018, S. 10.

** übersetzt nach „About Guy Mees“, einem Gespräch zwischen Wim Meuwissen, Dirk Snauwaert und Micheline Sz wajcer, geführt durch Lilou Vidal, in: ebd., S. 161–162.

*** Guy Mees, „The Lost Space“, deutsche Übersetzung aus: Lilou Vidal, *Guy Mees: Das Wetter ist ruhig, kühl und mild*, Kunsthalle Wien, Wien, 2018, o. S.

23

Ismail Bahri

Jemand zeigt dir was. Was diese Dinge sind – keine Dinge, sondern Teile von Dingen – lässt sich nicht wirklich erkennen. Wenn sich die Hand öffnet, macht der Wind es schwierig, mehr als ein Teil zu sehen. Man sieht ein Teil eines Teils. Man ist versucht, es als ein einziges Ding zu betrachten. Vielleicht ist es das

auch. Ein einziges Ding, das, während man es anschaut, Form, Farbe, Textur verändert. Es verändert sich, weil man es anschaut.

Eine frühere Version des Videos heißt *Lâchers* [Freigaben]. Eine Hand, die immer wieder etwas freigibt. Es dem Wind überlässt. Aber das Video ist ein fortlaufendes Projekt: Wann immer der Wind gut ist, kehrt Ismaïl Bahri zurück, um neues Material hinzuzufügen. Diese Version trägt den Titel *Saisir*, ein französisches Verb, das ‚greifen‘ bedeutet, auch im Sinne von ‚begreifen‘, ‚verstehen‘. Die beste Übersetzung ins Deutsche wäre: ‚ergreifen‘. Und das bedeutet genau das Gegenteil. Eine Hand, die versucht, etwas festzuhalten. Es vor dem Wind schützen, damit dieser nicht alles wegläuft. Wenn man es ansieht, ist man auch versucht festzuhalten, sich an das zu erinnern, was man gerade gesehen hat.

Die „Wiederholung“,* sagt François Piron, „ist ein Instrument des Beharrens“. „Die Wiederholung ist ein Mittel, um alles aus sich selbst und aus den Dingen herauszuholen, um die winzige Menge, die sich widersetzt, zu bewahren“, antwortet Ismaïl Bahri. „Ich versuche, zu dem Punkt zu gelangen, an dem es zusammenhält, aber in der Hoffnung, dass, wenn man beharrlich ist, von diesem Punkt auch weiterhin etwas entkommt, eine Verletzlichkeit, die sich durch Zittern oder Vibrationen ausdrückt“.

Nach vielen Versuchen wachen Sie schließlich auf.

* dieses und nachfolgende Zitate aus: „Leaving It to the Wind“, einem Gespräch zwischen Ismaïl Bahri, Guillaume Désanges und François Piron, in: *Instruments*, Jeu de Paume, Paris, 2017, p. 158.

Steve Van den Bosch

Sie können *I know, but when you ask me I don't* nicht in der Ausstellung suchen, aber Sie können es finden. Es zu finden wäre das Gleiche wie verlangsamt zu werden, sei es noch so kurz, wenn die Sohle fast unmerklich am Boden kleben bleibt und sich hörbar losreißt: *kgrr*.

So wie wenn man sich selbst aus dem Schlaf reißt, und das ist auch nicht immer leise – *kgrr*, ausgelöst durch ein ungewohntes Geräusch, das ein Teil des schlafenden Gehirns, tief verborgen aber dennoch wachsam, registriert.

Sie erinnern sich, wie plötzlich, nachdem die Musik aufgehört hat, in einem Club das Licht angeht und die Stille, fast greifbar, nur durch genau jene Geräusche von auf der Tanzfläche klebenden Fußsohlen durchbrochen wird: *kgrr, kgrr, kgrr*. Ein Weckruf, eine Entzauberung.

Eine Sache fehlt in dem klassischen Dreieck zwischen Ihnen – als Besucher*in – dem architektonischen Raum und dem Objekt. Zwischen dem Sprühkleber und dem*der Besucher*in existiert nichts, so lange, bis aus der Klebeschicht langsam ein Bild entsteht. Nachfolgende Besucher*innen werden das Werk schließlich abnutzen, bis es zu seiner eigenen Dokumentation wird. Nur ein Bild, ein dokumentarisches Bild. Keine Klebkraft mehr, kein Ton mehr zu hören. Man ist versucht zu glauben, das Werk sei weg.

Hellwach.

Jacqueline Mesmaeker

Die Arbeit *Les Portes Roses* [Die rosafarbenen Türen] von 1975 umfasst zweiunddreißig Aquarelle mit jeweils drei rosa Rechtecken auf einem Blatt, die von Blatt zu Blatt immer etwas größer und blasser werden. Über die Blätter erstreckt sich ein langes Zitat, oberhalb von jedem Rechteck steht ein Wort (manchmal auch zwei), das Zitat stammt aus dem ersten Kapitel von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*.* Wir geben das Zitat hier so wieder, wie es in dem vor zehn Jahren vom (SIC) in Brüssel veröffentlichten Werkverzeichnis abgedruckt wurde. Als wir unser Exemplar aus dem Regal holten, fanden wir darin zu unserer Überraschung ein rosa Papierarmband. Ein Eintrittsarmband zu einer Veranstaltung, zu der wir anscheinend nie gegangen sind, oder vielleicht nur eine*r von uns. Zu welcher Veranstaltung? Wir wissen es beide nicht mehr.

In der Halle waren rings herum Türen, aber sie waren alle verschlossen; und als Alice, auf der einen Seite hin, auf der anderen zurück, überall gewesen war und jede Klinke gedrückt hatte, ging sie betrübt in der Mitte entlang und überlegte, wie sie da jemals wieder hinaus gelangen sollte. Plötzlich stieß sie auf einen kleinen dreibeinigen Tisch, ganz aus dickem Glas, auf dem lag nichts als ein winziger goldener Schlüssel, und Alices erster Gedanke war, daß er zu einer der Hallentüren** gehören möchte; aber, ach! entweder waren die Schlösser zu groß, oder der

Schlüssel war zu klein, jedenfalls ließ sich nicht eine*** damit öffnen.**** Auf dem zweiten Rundgang jedoch stieß sie auf einen niedrigen Vorhang, den sie vorher nicht bemerkt hatte; hinter dem war eine kleine Tür, ungefähr fünfzehn Zoll hoch: sie probierte den kleinen goldenen Schlüssel im Schloß, und zu ihrem großen Entzücken paßte er!*****

Die ‚verschwindenden‘ Türen werden in dieser Ausstellung nicht zu sehen sein, wohl aber ihr Pendant: *Introductions Roses*, das Einpassen von rosa Stoffstücken in ausgewählte *interstices repérés*, Zwischenräume, gefundene Lücken oder blinde Flecken, einst in der Wohnung der Künstlerin im Jahr 1995 realisiert, fotografiert und zu einer Diashow zusammengefügt. Für *La Verrière* in Brüssel hat Mesmaeker die Arbeit 2019 in eine ortsspezifische Intervention überführt, die nun speziell für die Ausstellung *Was machen Sie um zwei? Ich schlafe*. angepasst wird. Der rosa Stoff wird den Blick auf die Details des Raumes lenken, das wolkenartige Weiß des Schlafes vertreiben und dem Licht des Tages Platz machen. Die Rückkehr des Details.

Ja, natürlich, das weiße Kaninchen von Alice hat rosa Augen.

* Lewis Carroll, *Alices Abenteuer im Wunderland*, in: *Die Alice-Romane*, aus dem Englischen übersetzt und hrsg. von Günther Flemming, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2010, S. 13–14.

** Bei Mesmaekers Ausstellung im BOZAR in Brüssel 2020 konnten wir feststellen, dass die „Hallentüren“ bereits völlig farblos war.

*** Die zweiunddreißig Aquarelle enden hier.

**** Im Katalog von (SIC), 2010, konnte man sehen, dass die Tür „öffnen“ noch eine Spur von Rosa enthielt.

***** *Until It Fitted!* [Bis er paßte!] war Titel einer Ausstellung im *Établissement d'en face*

in Brüssel (2007), vielleicht um so den verbleibenden Teil des Zitats zu komplettieren. *Les Portes Roses* wurde während dieser Ausstellung dokumentiert. Wenn der Bleichprozess im gleichen Tempo voranschreitet, werden wir den „kleinen goldenen Schlüssel“ in dreizehn Jahren verschwinden sehen, den „Tisch aus ganz dickem Glas“ in sechsundzwanzig Jahren ...

A True Story

Ring.
Hello.
Hello. This is Isabelle. How are you?
Asleep.

Goodbye.
Goodbye.

— Ray Johnson, *The Paper Snake*, Siglio Press
New York, reissue 2014.

Haytham El-Wardany

Wieder

Kommentierte Fragmente aus *Kitab
Al-Noum* [Das Buch des Schlafes]

Wer ist die Schlafende?

Ein aus der Gemeinschaft amputiertes Organ? Ein einsames Subjekt? Eine Mini-Gemeinschaft, die sich ausruht? Im Kern jeder Gemeinschaft klafft eine Wunde, die nicht heilt. Ihr Schmerz verjüngt sich mit jedem Teil, der sich im Stillen von ihr löst. Dabei entscheidet die Gemeinschaft sich immer für ihren sichtbaren Teil. Sie wendet sich dem Lebenden zu, der die Toten ihre Toten begraben lässt, auf die Zukunft zählt und darauf baut, dass die Zeit alle Wunden heilt. Sich selbst sieht die Gemeinschaft als Chronologie der Erneuerungen und Entwicklungen. Dass sie parallel dazu auch eine Chronologie des Verlustes und des Zerfalls ist, darüber sieht sie hinweg. Indes der Schlaf sieht keineswegs darüber hinweg. Ohne zu Zögern schlägt er sich auf die Seite jener parallelen Chronologie, angezogen vom Nicht-mehr-Sichtbaren, angetrieben von der Katastrophe des Verlustes. Deswegen ist das Auge der Schlafenden auch immer auf diejenigen gerichtet, die fort gegangen sind. Von der Gemeinschaft, der er angehört, sieht er nur den abwesenden Teil. Ihre Lücken und Brüche, die Tag für Tag mehr werden. Die Gemeinschaft, der der Schlafende angehört, ist eine Gemeinschaft der Abwesenden, eine, die auf eine offene Wunde zuläuft.

Was sie eint, basiert nicht auf der Unerschütterlichkeit und dem Nach-Vorne-Schauen, sondern auf Verletzlichkeit und dem Zurückschauen. Die Wunde, die im Kern jeder Gemeinschaft wohnt, will der Schlaf nicht betäuben, er will sich ihr nur nähern.*

* Erinnerung *wiederzuerlangen* bedeutet nicht, sich zu erinnern, oder etwas in Vergessenheit Geratenes hervorzuholen, sondern sich dem Riss zu nähern, der die soziale Ordnung konstituiert. Erinnerung *wiederzuerlangen* heißt, bei den Toten zu verweilen, bevor man sie begräbt und bei den Rissen zu bleiben, bevor sie gekittet werden. Dies ist der notwendige Umweg, um die soziale Ordnung neu zu gestalten.

Das Königreich der Dinge

Der Raum ist voll von seinen Dingen. Da ist ein kleines Bücherregal neben der Tür und eine Lampe neben dem Bett. Da ist ein Reisekoffer, der an der Wand lehnt und ein Blumentopf, der auf dem Fenstersims steht. In der Schreibtischschublade sind ein Reisepass und eine Heiratsurkunde, in der Schublade der Kommode ein goldener Ohrring und ein Armreif. Ein helles Hemd ist nachlässig über den Stuhl geworfen, eine umgestülpte Socke liegt auf dem Boden. All das lassen wir zurück, während wir in einen Hohlraum gezogen werden, den man gemeinhin Schlaf nennt. Dort steht die Zeit für eine Weile still und wir glauben, an einen anderen Ort gelangt zu sein. Doch kaum haben wir diesen betreten, werden wir wieder zurück ins Zimmer geschleudert, diesmal jedoch nicht als herrschende Kraft, sondern als Ding unter Dingen. Das Ding, das wir werden wenn wir schlafen, wird von einem unbändigen Mitgefühl zu den anderen Dingen hingezogen

und sickert nach und nach erst ins Kopfkissen, dann in die Matratze und schließlich ins Zimmer. Und ganz wie wir zu Dingen werden, so werden während wir schlafen die Dinge in unseren Zimmern zu anderen Wesen, als die wir sie kennen. Sie verlieren ihre Passivität und kehren Schritt für Schritt zurück zu sich selbst. Jetzt sind sie keine Gegenstände mehr, keine Werkzeuge. Sie sind Körper und auch sie durchfließt eine verborgene, innere Bewegung. Es sind unsere Dinge, die uns ähneln und denen wir ähneln, und je tiefer wir in den Schlaf abtauchen, desto mehr lagern wir uns in ihnen ab, oder sie sich in uns, oder wir uns alle im Zimmer. In der Genossenschaft des Schlafes begegnen die Dinge einander nicht entlang der Linien der Macht. Sie treffen sich im Urstoff selbst, im Herzen seines Entstehens. Die Flut seiner ersten Gestalten fließt durch uns hindurch. Es schlägt ein uralter Puls in uns, so alt wie das Universum.

* Vor dem Abschied gibt es keine *Wiederkehr*. Aber Scheiden heißt nicht wegzugehen, sondern vielmehr etwas aufzureißen. Die Rückkehr in die Wirklichkeit bedeutet dann, den Riss zu durchschreiten, oder – wichtiger noch – ihn bei Bedarf herzustellen.

Verschwendung

Die Geschichte wartet nicht, bis die Schlafenden erwachen. Sie wird von den Wachen allein geschrieben. Denn was von den verschlafenen Stunden würde es verdienen, aufgezeichnet zu werden und in die Geschichtsbücher einzugehen? Überflüssige Stunden, sinn- und zwecklos. Doch schrumpfen oder schwinden diese Stunden nicht, wie es sonst das Schicksal alles Unnötigen ist. Nein,

sie werden immer mehr, Nacht für Nacht, bis sie eine große Masse sind. Aber im Gegensatz zu jeder anderen Masse gelingt es diesen Stunden nie, ein nennenswertes Gewicht zu erreichen. Egal, wie Viele sie werden – immer schweben sie nur im Hintergrund, ohne Auswirkung, ohne, dass einer sich nach ihnen umdreht. Wie ein Geheimnis, über das man hinwegsieht, weil es jeder kennt und keiner darüber spricht. So breitet der Schlaf sich durch die Jahrtausende über die Seiten der Geschichte aus, wie nistiger Staub. Mal nimmt er Gestalt an in Form eines Traums, mal in Form einer Vision. Meist jedoch bleibt er ausgeschlossen von jenen Seiten: Ein Geist, der all das durchschweift, was nicht aufgezeichnet wird. Die Antwort, die der Schlaf auf diese Ausgrenzung hat, heißt Wiederholung. Und wie jedes reale Ding lässt der Schlaf nicht locker. Abend für Abend, Nacht für Nacht kehrt er zu uns zurück, immer wieder, bis er aus der Wiederholung ein Gesetz gemacht hat. Mit seiner ganzen Passivität, seiner ganzen Schmach und seinem ganzen Scheitern insistiert er aber und abermals auf diese permanente Verschwendung und auf seine Bezogenheit auf alle Tragödien der Vergangenheit. Der aus der Geschichte verstoßene Schlaf fügt nichts hinzu und nimmt nichts weg, er produziert nichts und häuft nichts an. Und doch ist er die Grenze, die der Vektor des Fortschritts nicht zu überschreiten vermag. Was nur kann der Geschichtsmensch gegen diese tägliche Verschwendung unternehmen? Was soll er tun, mit all den verschlafenen Stunden? Sie so gut es geht einschränken? Sie komplett vergessen, sobald er wach ist? Sie aufei-

ander pressen, zu Blätterteigtaschen verarbeiten und dann aufessen? Über sie hinwegrauschen, wie man über Herbstlaub rauscht? Sich ihnen hingeben? Was soll er tun?

* Was der Schlaf *wiederholt*, ist das Erwachen, jedes Mal auf andere Weise. Schlaf ist kein sich wiederholender Zustand und offensichtlich nicht das, was den Lauf der Geschichte verändern kann. Der Schlaf ist vielmehr ein Moment in einer Bewegung, die in die Wirklichkeit zurückkehrt, ohne sie je verlassen zu haben. Die Wirklichkeit wird durch diese Bewegung eine andere sein – sie spielt sich dabei an keinem anderen Ort als der Wirklichkeit selber ab. Diese Bewegung wiederholt sich unentwegt und versucht dabei jedes Mal, den Lauf der Geschichte zu stören.

Eine seltsame Sprache

Die Augen der Schlafenden blicken nie auf das, was geschieht. Sie sind stets auf das gerichtet, was geschah. So folgt der Schlaf dem katastrophenschweren Ruf der Vergangenheit, auf die er, gleich Walter Benjamins *Angelus Novus*, wie ein betörter Seefahrer zusteuert. Nicht etwa um sie in Ordnung zu bringen oder in sie einzugreifen, sondern um ihr ein zweites Leben zu schenken. Das persönliche oder gemeinschaftliche Unglück findet hier keine Erlösung, sondern wiederholt sich in einem neuen Leben. Durch seine Versessenheit auf Tragödien und deren Wiedergabe, destilliert der Schlaf aus der Vergangenheit eine neue Sprache. Und was ist Sprache schon Anderes als die Fähigkeit, das Geschehene sich selbst zu entreissen, bis es dazu imstande ist, außer sich zu sein? Was ist Sprache, wenn nicht die Fähigkeit der Worte, einem zu entschlüpfen, sich zu wandeln und jedes Mal, wenn sie gesagt werden, aus sich selbst zu gehen und neue Bedeu-

tungen zu produzieren? Die Sprache jedoch, die der Schlaf produziert, ist eine seltsame Sprache. Ihre Sätze gleiten ins Unendliche ab. Will man genau sein, ist sie eine Mittlersprache. Wahnhaft, wie die Beschwörungen und Vorzeichen einer zweiten Geburt. Den Schlaf interessieren immer nur die Unterbrechungen dessen, was im Lauf eines Lebens geschieht, nicht seine Kontinuitäten. Doch entspringt sein Interesse an der Vergangenheit keiner Lust, die Geschichte zu ordnen oder ihre Entwicklungen zu begreifen, wie man es im Wachzustand der Fall zu tun pflegt. Denn aus der Sicht des Schlafes entwickelt sich die Geschichte ja gar nicht weiter. Für ihn ist sie eine Katastrophe, von der uns nur eine neue Geburt erlösen kann. Und diese neue Geburt ist das Erwachen. Diese Wiedergeburt wird die Vergangenheit tatsächlich verändern: Aber reparieren wird sie sie nicht. Das Wachwerden ist die Hoffnung des Schlafes und seine Zukunft. Und mit jeder neuen Geburt gerinnt das Leben zur Vergangenheit – nicht so, wie es sich ereignet hat, sondern wie es sich hätte ereignen können. Das Vergangene mischt sich ins Gegenwärtige, die Zukunft geht auf.

* Die Sprache ist der Ort der zweiten Geburt. In ihr *wiedergeboren* zu werden bedeutet, eine Sprache für das zu teilen, was nicht ausgedrückt werden kann. Eine Katastrophe lässt sich nicht in Worte fassen, denn ihr größtes Opfer ist die Sprache. Wir können bestenfalls versuchen, sie durch wahnhaftes Plappern auszutricksen, sodass sie in Schwingung gerät. Das Erwachen ist der Punkt, der an das Ende eines langen, bedeutungslosen Geplappers gesetzt wird, es damit in einen Satz verwandelt, sodass er anfängt, Sinn zu ergeben.

— Fragmente aus: Haytham El-Wardany, *Kitab Al-Noum* [Das Buch des Schlafes], Kairo: Al-Karma Books, 2017, aus dem Arabischen übersetzt von Sandra Hetzl.

Impressum

gerlach en koop
Was machen Sie um zwei?
Ich schlafe.
19.09.–28.02.2021

In einer Ausstellung am Rande des Schlafes zeigen gerlach en koop Werke anderer Künstler*innen.

Ismail Bahri, Kasper Bosmans, Daniel Gustav Cramer, Mark Geffriaud, Voebe de Gruyter, Ian Kiaer, Kitty Kraus, Gabriel Kuri, Rita McBride, Guy Mees, Jacqueline Mesmaeker, Helen Mirra, Laurent Montaron, Melvin Moti, Jean-Luc Moulène, Henrik Olesen, Annaïk Lou Pitteloud, Emilio Prini, Bojan Šarčević, Shimabuku, Steve Van den Bosch, und ein Beitrag von Autor Haytham El-Wardany

Kuratorin
Regina Barunke

Texte
gerlach en koop
(sofern nicht anders genannt)

Übersetzung
Regina Barunke, Sandra Hetzl
(Haytham El-Wardany), Sarah Maria Kaiser

Lektorat
Regina Barunke, Sarah Maria Kaiser,
Anne Storm

Design
Louis Lüthi

© gerlach en koop und die Autor*innen

Besonderer Dank an
alle beteiligten Künstler*innen, Leihgeber*innen und Galerien sowie Sarah Maria Kaiser und Anne Storm; Achim Bertenburg, Christian Haake, Paul Ole Janns, Teresa Linke und Grischa Ruhnau; Alex Farrar; Mario Pieroni und Dora Stiefelmeier; Anne Vera Veen

Gefördert durch
Der Senator für Kultur, Freie Hansestadt Bremen; Waldemar Koch Stiftung, Bremen; Mondriaan Fonds; Botschaft des Königreichs der Niederlande; Stroom Den Haag; Flanders, State of the Art

Der Senator für Kultur  Freie Hansestadt Bremen

Waldemar Koch Stiftung   M
mondriaan
fonds

 Königreich der Niederlande  Stroom
Den Haag

 Flanders
State of the Art

GAK
Gesellschaft für Aktuelle Kunst
Teerhof 21, D 28199 Bremen
+49 421 500 897
office@gak-bremen.de
www.gak-bremen.de

Öffnungszeiten
Di – So 11 – 18 Uhr

Eintritt
Ausstellung: Euro 3.– / Ermäßigt 2.–
Veranstaltung: Euro 2,50
Mitglieder GAK frei
Kombiticket mit dem Museum
Weserburg: Euro 10.– / 6.–
Es gelten die COVID-19 Schutz- und Hygieneregeln

Verkehrsmittel
Haltestelle: Am Brill
Straßenbahnen 1, 2, und 3
Busse 25, 26, und 27
Mit dem Auto nutzen Sie bitte
das Parkhaus Am Brill

40 J.G
AK

Gesellschaft für Aktuelle Kunst