

Interview

Beate Engl/Markus Heinzelmann

-- --

MH_ Wer Gelegenheit hat, eines Deiner Werke im Original erleben zu können, wird bisweilen durchgerüttelt, massiert oder auf einer Art Karussell im Kreis gewirbelt, bis ihm schwindlig wird. Für Deine Diplomasstellung hast Du zum Beispiel einen Rütteltisch installiert, auf den sich die Besucher stellen konnten, um ein Gemälde von Mike Rose aus dem Bestand des Lenbachhauses zu betrachten.¹ Wie stellst Du Dir den idealen Rezipienten Deiner Werke vor?

BE_ Ich denke tatsächlich eher an den physischen Zustand der Betrachter. Sie kommen ja nie unbefangen und neutral in ein Museum. Vielleicht sind sie gerade Einkäufen im Trubel einer Fußgängerzone gewesen, haben sich in die überfüllte U-Bahn gedrängt oder einen hektischen Arbeitstag hinter sich. Plötzlich finden sie sich wieder an einem Ort der inszenierten Stille und zur Schau gestellten Erhabenheit. Ich fühle mich da oft wie im „Rotor“, einem Karussell, das sich so schnell dreht, dass der Boden unter den Füßen wegfahren kann und man einfach an der Wand kleben bleibt. So müssen sich auch die Museumsbesucher fühlen, wie im rotierenden Stillstand.

Es gibt keine statischere Haltung als die der kontemplativen Versenkung in ein Kunstwerk. Dabei steht man doch im Raum und sollte in Dialog treten mit den Werken. Der physische Akt der klassischen Bildbetrachtung hat für mich als Beobachterin etwas vollkommen Absurdes. Man geht näher hin, um die Details zu sehen oder auch

das Schildchen mit dem Titel. Man geht weiter weg, um das Bild auf sich wirken zu lassen. Man geht in kleinen Bögen weiter von Bild zu Bild, in der Schlangenlinie eines ‚laufenden Hundes‘. Das Bewegungsrepertoire ist extrem eingeschränkt. Die Raumhöhe spielt nur in seltenen Fällen eine Rolle – wer springt schon im Museum. Mit anderen Besuchern kommuniziert man höchstens, wenn die freie Sicht auf die Werke versperrt wird oder unterhält sich flüsternd über das eben Gesehene. Der ungeschriebene Verhaltenskodex ist strenger als in der Kirche.

Dieser Ordnung wollte ich etwas entgegensetzen. Eine körperliche Erfahrung – mal heftig, mal subtil – kann zu einer völlig neuen Wahrnehmung der bekannten Situation führen. Der ideale Rezipient ist als ganzheitliche Person in das Kunstwerk integriert. Dabei will ich ja niemanden das Fürchten lehren und nach Burkes Theorie des Sublimen² zum Erschauern bringen. Ich helfe der Emotion höchstens ein wenig nach, indem ich die Erregung in Anbetracht der Kunst durch ein vibrierendes Podest maschinell erzeuge. So körperlich ergreifen konnte ich ein Gemälde noch nie zuvor wahrnehmen.

MH_ Deine jüngste Arbeit **I'm as mad as hell**³ realisiert die Idee des rotierenden Stillstandes auf eine andere Weise. Der Benutzer steht auf einer Obstkiste unter einem Schaukelrad, auf dessen Querstreben ein Satz aus dem Film „Network“ steht: „I'm as mad as hell, and I'm not going to take this anymore“. Der Satz wird

¹ **Bildbetrachtung**, 2001, siehe S. 17

² Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757

³ **I'm as mad as hell**, 2006, siehe S. 48

>

— — —

im Film von dem Hauptdarsteller gesprochen, einem Nachrichtenmoderator, der gerade von seiner Kündigung erfahren hat, daraufhin öffentlich seinen Selbstmord ankündigt und Hasstiraden gegen alles und jeden absondert. Fordert diese Arbeit mit ihren Bezügen zu den Rednertribünen der Sowjets den Rezipienten zur Revolution auf, oder feiert sie den Stammtisch?

BE_ Revolutionen haben es heute nicht leicht, da sie eine Form der Solidarisierung voraussetzen, die zur Massenbewegung wird. So etwas wie revolutionäres Aufbegehren erlebe ich heute höchstens in der Kneipe. Dies findet gewöhnlich nach einigen Gläsern als explosionsartige Empörungsgebärde statt, die so schnell wie der Alkohol verpufft.

Relevanter für diese Arbeit ist für mich das Medium, in dem der ‚Revolutionär‘ im Film agiert: das Fernsehen. Beale, der Nachrichtenmoderator, fordert die Leute vor dem Bildschirm auf, ihre passive Betrachterrolle aufzugeben, ans Fenster zu gehen und laut ihrer Unmut Luft zu machen, indem sie hinausschreien: „Ich bin fuchsteufelswild und ich lasse mir das nicht mehr länger gefallen!“ Es entsteht dadurch ein kollektiver Prozess einzelner Individuen, die einzig durch das Programm verbunden sind, das sie gleichzeitig schauen, ohne voneinander zu wissen. Durch das gemeinsame Schreien wird der individualisierten Masse plötzlich ihre Zusammengehörigkeit bewusst, allerdings ohne politische Auswirkung. Der Satz wird zur Worthülse einer sich permanent wiederholenden Hilflosig-

keit. Gleichzeitig durchdringen sich auf großartige Weise privater und öffentlicher Raum, stimuliert durch die mediale Manipulation.

So rotiert auch in meiner Arbeit dieser Satz im Dauerloop, der je nach Sonneneinstrahlung mal schneller, mal langsamer ist oder stillsteht. Eine provisorische Erhebung, wie sie Redner gerne verwenden (Bierkisten, Obstkisten, Stühle etc.), um etwas über die Masse hinauszuragen und sich Gehör zu verschaffen, wird zum gegossenen Monument. Sie kann zwar als Rednertribüne benutzt werden, manifestiert aber in erster Linie die Abwesenheit des Redners. Man könnte sogar sagen, sie stellt die freie Rede per se in Frage. Was bleibt, ist Propaganda, wie wir ihr tagtäglich in den Massenmedien begegnen und vor lauter Propaganda wird es einem beim Betrachten fast schwindlig. **Mad as hell** bewegt sich im alltäglichen Wahnsinn zwischen Resignation und ‚let me entertain you‘, eine Mischung aus Guillotine und Oktoberfest.

MH_ Diese Neutralität wundert mich ein wenig. Ich kenne Dich als politisch engagierten Menschen. Aber auch die Rosa-Luxemburg-Arbeit⁴ erweist sich ja bei näherer Betrachtung – oder besser: bei genauerem Hinhören – als eine Kritik am Kunstbetrieb und nicht als eine Auseinandersetzung mit den Ideen Luxemburgs. Ist der öffentliche Raum überhaupt noch ein Raum, in dem ein politisches Anliegen, wenn es künstlerisch formuliert wird, Gehör finden kann?

⁴ betaversion 1.0, Leipzig-Plagwitz, 2004, siehe S. 52 und 72

>

--

BE_ Die Übertragung der Rosa-Luxemburg-Rede über „Die weltpolitische Lage“⁵ auf den globalen Kunstbetrieb ist durchaus politisch zu verstehen. Ebenso wie **Mad as hell** keine neutrale Geste im öffentlichen Raum ist. Die Arbeiten erschließen sich vielmehr durch den Kontext, in dem sie platziert werden. Für **Mad as hell** ist das die Positionierung an einem politisch und medial extrem aufgeheizten Ort: Der Gotzinger Platz liegt zwischen einer katholischen Kirche und dem Bauplatz für eine neue Moschee. Im Falle von **betaversion 1.0, Leipzig-Plagwitz** ist es das Dach der Baumwollspinnerei, einer anfangs von KünstlerInnen besetzten und bewohnten Fabrikhalle, die heute zum ‚hot spot‘ der Leipziger Schule und ihrer von überallher einfliegenden, internationalen Galeristen- und Sammlerkiel geworden ist. So kann man die Arbeiten durchaus als politischen Kommentar verstehen, der eng an den Ort, für den sie entwickelt wurden, gebunden ist.

Das ist auch sehr wichtig für meine Arbeitsweise, denn nur aus der genauen Recherche der sozialen, politischen und natürlich auch formalen Bedingungen eines Ortes und ihrer Hinterfragung entsteht die Idee für die Arbeit. „Der öffentliche Raum ist nämlich auch eine Fiktion...“⁶. Er ist ein politisch und kommerziell besetztes System, das man nur zu leicht bestätigt, sei es dadurch, dass man ihm kapitalistisches Dekor hinzufügt, sei es, dass man mit derselben Machtgeste einer (künstlerischen) Okkupation eine provokative Antithese formuliert. Sobald man sich als

Künstler auf diese politisch gewollte und oft finanziell gepufferte Inbesitznahme einlässt, wird man schon zum verlängerten Arm der herrschenden Bedingungen. Das bedeutet aber nicht, dass man sich nur außerhalb dieser Systeme mit politisch korrektem Gewissen bewegen kann. Es gilt, diese Prozesse der Repräsentation zu unterlaufen. Der kritisch-ironische Kommentar scheint mir die adäquate Form zu sein, sich dieser Instrumentalisierung zu entziehen. Er bleibt nah an der Situation, nah an den Leuten, die sich tatsächlich an dem Ort aufhalten, ohne sie zu belehren, vor den Kopf zu stoßen oder sie zur Partizipation zu bewegen.

MH_ Für Dein Projekt **Space is a place**⁷ hast Du ja den Weltraum als öffentlichen Raum für die Kunst reklamiert. Bemühen wir noch einmal Walter Grasskamp, der sinngemäß den öffentlichen Raum als einen Ort definiert hat, der sich durch seine allgemeine Zugänglichkeit und eine signifikante Benutzerfrequenz auszeichnet. Dagegen steht das „Schwarze Quadrat“ von Malewitsch, mit dem er sich ebenfalls auf den Weltraum bezieht: Für ihn bilden die unendliche Weite und auch die Unzugänglichkeit des Weltalls eine Art Projektionsraum für die absolute Utopie. Wie bringst Du diese Widersprüche in Deiner Arbeit in Einklang?

BE_ Für mich gibt es zwei Arten von Weltraum, was ich auch in **Space is a place** beschreibe. Zum einen gibt es den Weltraum im Kopf, den ideellen, kosmischen

⁵ Rosa Luxemburg: Die weltpolitische Lage, 27. Mai 1913, Felsenkeller, Leipzig-Plagwitz

⁷ Beate Engl: **Space is a place**. Handbuch und Standortrecherche für eine kritische Kunstpraxis im öffentlichen Weltraum, 2005

⁶ „... und zwar für all jene Nutzer, welche die unsichtbaren Zugangsschranken so ungehindert überschreiten können, dass sie ihnen nicht eigens auffallen.“ Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Skulptur. Projekte in Münster. 1997

>

- - -

Raum, das All, die unendliche Weite und damit den utopischen, visionären und auch religiösen Raum. Dieser ist ein Ort der Vorstellung, der stark von der abendländischen Tradition geprägt ist, dort sitzt Gott oder eine ähnlich geartete All-Macht, eine Struktur, die für den menschlichen Verstand kaum fassbar ist. Ein Ort, auf den man alle möglichen Sehnsüchte und Vorstellungen projizieren kann, deshalb ist es dort auch besser wie hier.

Und dann gibt es zum anderen den realen Weltraum, der wissenschaftlich erforscht, militärisch besetzt und kommerziell vermarktet wird. Dieser Expansionsraum katapultiert die Globalisierung in konzentrischen Kreisen über den Erdball hinaus. „Das Kapital ist ein Organismus, der sich nicht anders erhalten kann als dadurch, dass er ständig über seine Grenzen hinausblickt, sich von seiner äußerlichen Umgebung ernährt. Das Außen ist ihm wesentlich.“⁸ Vom Global Village bis zum Satellitenfernsehen, GPS, militärischer Überwachung, Geodaten, Wettervorhersage, Katastrophenmanagement usw. – unser Alltag ist orbital bestimmt, zumindest für jenen Teil der Menschheit, der es sich leisten kann. Ebenso beruht ja die Raumfahrt schon fast historisch auf dem Ausschlussprinzip. Wer mitmachen darf und wer nicht, wird immer noch genau kontrolliert. Durch den aktuellen Fokus der US-Regierung auf den Bau einer Mondstation stellt sich heute erneut die Frage, ob der Mond nun „ein Ami“⁹ ist oder nicht. So lächerlich es klingt, aber das sind unge-

klärte Besitzverhältnisse von höchster Brisanz. Und utopisch ist daran gar nichts – die kosmischen Sehnsüchte werden höchstens als politische Propaganda oder Vermarktungsstrategie benutzt.

Mir geht es da wieder um die Übertragung von Systemen. Meine durchaus provokant gemeinte These, dass der Weltraum ein öffentlicher Raum ist, der nach ähnlichen Mustern funktioniert, hinkt natürlich gerade beim Punkt ‚Zugänglichkeit‘. Aber die ist schließlich auf der Erde auch nicht immer gegeben: Die Shopping Malls, die heute unsere Innenstädte besetzen, geben nur noch vor öffentlich zu sein. Die Plätze mit ihren Brunnen und Statuen gehören Firmen und Privatpersonen. Wenn also öffentlicher Raum auf der Erde gar nicht mehr öffentlich zugänglich sein muss und schon der Mythos des Öffentlichen ausreicht, dann kann man dieses Prinzip auch auf den Weltraum übertragen. Die tatsächliche Nutzerfrequenz ist noch gering, die virtuelle dafür umso höher, vergleichbar vielleicht am ehesten mit medialen Räumen wie dem Internet.

Gerade entdecken die Raumfahrtagenturen das Potential einer Vermarktung durch Kunstprojekte. Dies schafft eine reale Basis für die Verwirklichung von künstlerischen Arbeiten und Zugang zur Raumfahrttechnologie. Allerdings passiert diese Öffnung häufig auf der Basis einer Instrumentalisierung der Kunst als PR-Kampagne. Eben deshalb postuliere ich in **Space is a place** eine kritische künstlerische

⁸ Michael Hardt/Antonio Negri: Empire. Die neue Weltordnung. 2002

⁹ „Der Mond ist jetzt ein Ami“ – Titelschlagzeile der Bild-Zeitung am 21. Juli 1969, dem Tag nach der ersten Mondlandung

>

--

Auseinandersetzung mit diesem Ort und seinen Bedingungen, die an die komplexe Analyse des öffentlichen Raums anknüpft. Nur zu leicht erliegt man einer blinden Weltraumbegeisterung und vergisst dabei, dass es sich um einen hochbrisanten und besetzten Raum handelt. Meine Haltung ist hier also durchaus ambivalent und fast moralisch.

Was war denn für Dich neben der Faszination für das Utopische der Beweggrund für Deine „Rückkehr ins All“¹⁰?

MH_ Das Faszinierende für mich war die Beobachtung, dass der Weltraum nur solange in der Kunst ein Megathema war, solange der Raum für den Menschen nicht zugänglich war. Mit der Mondlandung ist das Interesse der Kunst an dieser utopischen Projektionsfläche fast völlig verschwunden. Dass sich eine neue Generation von Künstlern an das Thema wagt, war die eigentliche Überraschung für mich. Heute besteht mit Hilfe von Parabelflügen oder dem Abschuss von Satelliten, wie ihn zum Beispiel Marko Peljhan plant, zum ersten Mal die reale und relativ preisgünstige Möglichkeit, selbstbestimmte künstlerische Projekte im All zu realisieren. Dies hat offenbar die Künstler wieder mit Phantasien befeuert, die viel pragmatischer sind als die Allmachtsphantasien der Vergangenheit. Diese paradoxe Verbindung von Realismus mit einem klassisch utopischen Denken wollte ich mit „Rückkehr ins All“ aufzeigen. Wo schlägt diese ungewöhnliche Allianz Funken für die Kunst und wo für die Alltagswirklichkeit?

Mich interessiert in diesem Zusammenhang noch Deine Haltung zum Display Deiner Arbeit. Die Hamburger Installation **Und die weiße Zelle schwebt weiter ...**¹¹ war ja mit ihrer ironischen Paraphrase der Ungersschen Architektur und der Einbeziehung von technischen Elementen wie der Klimaanlage des Hauses unbestritten eines der schönsten Werke in der Ausstellung. Wie wichtig ist Dir die ästhetische Erscheinung Deiner Arbeiten?

BE_ Das Display ist wichtig im Zusammenspiel zwischen dem gewählten oder vorhandenen Ort, dem zu vermittelnden Inhalt und dem Verhältnis zum Betrachter – alles Setzungen und Entscheidungen, die notwendig das Ganze bestimmen. Und dabei geht es sowohl um die geistige als auch um die sinnliche Wahrnehmung. Das ist ja gerade das Faszinierende, dass man durch kleine Eingriffe – wie Robert Smithson beschreibt¹² – die Abstellkammer zum Modelluniversum machen kann.

In Hamburg war das exemplarisch. Ich suchte nach einem Ort, der sich der Ungersschen Architektur der permanenten Wiederholung des Quadrats entzieht. Diese fortlaufende Reproduktion und Bestätigung des klassischen White Cubes hat in ihrer systematischen Beharrlichkeit für mich etwas aggressiv Traditionelles und drängte mich förmlich an die Ränder dieses Systems. Der Technikraum wirkte wie ein Sputnik, prädestiniert zum Abheben in den orbitalen Vorstellungsräumen. Das formale Prinzip des vorgefundenen White Cubes habe ich dort fortgeführt, es aber an die

¹⁰ „Rückkehr ins All“, Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle in Kooperation mit dem Siemens Arts Program, kuratiert von Christoph Heinrich und Markus Heinzemann. 2005

¹¹ **Und die weiße Zelle schwebt weiter...**, 2005, S. 8

¹² „Für dieses Weltall wäre jede Abstellkammer groß genug.“ – Mel Bochner/Robert Smithson: The Domain of the Great Bear. Art Voices, Herbst 1966. dt. in: Eva Schmidt/Kai Vöckler (Hrsg.). 2000

>

-- --

veränderten Bedingungen in der Schwere-
losigkeit angepasst. Die optische Vor-
herrschaft der Vertikale und des rechten
Winkels als hierarchische Grundstruktur
irdischer Museumsarchitektur ist aufge-
hoben, die kontemplative Stille durch Ma-
schinengeräusche abgelöst und die Weiße
Zelle vermischt sich mit den sonst ver-
steckten technischen Apparaten. Selbst
eine scheinbar rein formale Geste wie die-
se kann eine völlig neue Bedeutungsebene
eröffnen. Der Betrachter findet sich wie-
der in einem vibrierenden, grell-weißen
Raum, der vermeintlich abhebt. Diese Wahr-
nehmungsveränderung kann Beklemmung
auslösen, man kann es aber auch genießen.

MH _ Apropos genießen: Die ganze Zeit
brennt mir eine Frage unter den Nägeln, die
Du den Besuchern der Ausstellung „Schatz-
häuser Deutschlands“¹³ so oft gestellt
hast: Was würdest Du machen, wenn Dir das
Gemälde „Diana mit Aktäon und Kallisto“
von Rembrandt gehören würde?

BE _ Die Sage von Diana, Aktäon und
Kallisto diente mir als Metapher auf der
Jagd nach dem Rembrandt bzw. seinem Be-
sitzer. Die Aneignung, die im Mythos durch
den Blick auf das Verborgene stattfindet,
führt ja erst mal zur Katastrophe, zur
Verwandlung in den Bären und wird am Ende
aufgelöst, in dem der Bär zum Sternbild
wird, und wieder für alle nächtlich am Him-
mel sichtbar ist. Das Gemälde hat diese
Metamorphose noch nicht vollzogen. Als
Kulturgut in Privateigentum steckt er so-
zusagen im Bärenfell.

Die Vorstellung, diesen Rembrandt zu be-
sitzen, ist für mich genauso utopisch wie
für den durchschnittlichen Museumsbesu-
cher. Der Gedanke ist gekoppelt an Macht,
Kapital, Reichtum und Herrschaftsideolo-
gie. In den möglichen Antworten zeigen
sich historische, gesellschaftliche Hie-
rarchien, klassenbedingte Besitzverhält-
nisse und eine unbestimmte, immer noch
vorhandene Autoritätsgläubigkeit. Dem-
gegenüber stehen bürgerliche bis pre-
käre Lebensumstände, für die solche Be-
sitztümer im Bereich des Illusorischen
liegen. Man könnte höchstens augenzwin-
kernd mit einem bayerischen Museumsbe-
sucher antworten: „Aufhängen, den muß
ma aufhängen!“

↳ **Markus Heinzlmann** ist Direktor des
Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen.
Das Interview wurde im Dezember 2006
geführt.

¹³ **Große Bärenjagd**, 2005, siehe S. 18 und 67

Interview

Beate Engl/Markus Heinzelmann

— — —

MH_ Whoever has the opportunity to experience one of your works in person will be shaken up, massaged or spun around in circles on a kind of carousel until one feels dizzy. For your graduate exhibition, for example, you installed a vibrating table on which visitors could stand in order to view a Mike Rose painting part of the Lenbachhaus' collection.¹ What do you imagine the ideal recipient of your works to be like?

BE_ I do actually think more about the physical status of the viewers. After all, they never enter a museum with an impartial or neutral attitude. Perhaps they had just been shopping in a busy pedestrian precinct, pushed themselves into an overcrowded underground train or just finished a hectic day at work. Suddenly they find themselves in a place of staged tranquility and transcendence. I then often feel like I am in the „Rotor“, a carousel that is turning so fast that the floor can escape from under the feet and one simply becomes stuck to the wall. This must also be how visitors to a museum feel — as if they are in a rotating standstill. A more static attitude than the contemplative immersion in a work of art does not exist. Even though one is standing in a space and should enter into a dialogue with the works.

For me as an observer, the physical act of the classical perception of an artwork is somehow completely absurd. One steps up to see the details or the title on the label. One steps back to absorb the work.

One continues to walk from painting to painting in small arcs — like the wiggly line of a meander. The repertory of movement is extremely limited. The height of the space seldomly plays a role — who jumps up and down in a museum after all? One communicates with other visitors only if the view of the works is being obstructed or one has whispered conversations on what one has just seen. The unwritten code of conduct is more strict than in church.

I wanted to do something to oppose this order. A physical experience — sometimes intense, sometime subtle — can lead to a completely new perception within a familiar situation. The ideal recipient is integrated as a whole person into the artwork. Thereby I do not wish to frighten people nor do I want to, according to Burke's theory on the sublime², make people shudder. At most I assist the emotions a little in that I mechanically produce the excitement of viewing art through a vibrating pedestal. Never before was I able to perceive a painting in such a state of physical rapture.

MH_ Your most recent work **I'm as mad as hell**³ realises the concept of a rotating standstill in a different way. The user stands on a fruit crate under a paddlewheel, which has the following sentence from the film „Network“ written on one of its cross-beams: „I'm as mad as hell, and I'm not going to take this anymore“. In the film the main character, a news reader, speaks this line just after hearing about his dismissal and he then publicly announces

¹ **Bildbetrachtung** [contemplation of a painting], 2001, see p. 17

² Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757

³ **I'm as mad as hell**, 2006, see p. 48

>

-- --

his suicide giving off rants of hatred against everything and everybody. In its references to the Soviets' platforms for speeches, does your work call upon the recipients to start a revolution or does it celebrate the ‚Stammtisch‘ [regulars' table]?

BE_ Revolutions don't have it easy today, since they presuppose a form of solidarity that turns into a mass movement. If at all, I only experience something like a revolutionary uprising in the pub nowadays. This usually takes place after a couple of glasses as a kind of explosive gesture of indignation that disappears as quickly as the alcohol dissolves.

For me it is the medium that the ‚revolutionary‘ in the film chooses that is most relevant for this work: television. Beale, the news reader, challenges the people in front of their screens to give up their passive spectator roles, to go to the window and to air their unhappiness by shouting: „I'm as mad as hell, and I'm not going to take this anymore!“. Thereby a collective process is evoked between separate individuals, who are only connected through the programme they are watching at the same time, yet without knowing about each other. By shouting together the individualised mass is suddenly aware of its togetherness, however, without it having a political impact. The sentence becomes an empty cliché for a permanently repeated helplessness. At the same

time private and public space is wonderfully interspersed, stimulated through media manipulation.

This is also how this sentence rotates in my work on a permanent loop that, depending on the intensity of the sun, sometimes faster, sometimes slower or standing still. A provisional elevation, as speakers like to use in order to stand out above the crowds and to be heard (beer crates, fruit boxes, chairs etc.), is turned into a cast monument. Even though one can use it as a speaker's pedestal, it manifests first and foremost the absence of the speaker. One might even say that it questions free speech in and of itself. What remains is propaganda as we encounter it each and every day in the mass media. And because of all of this propaganda one feels almost dizzy when watching. **Mad as hell** moves within the quotidian madness, between resignation and ‚let me entertain you‘, in a mixture of guillotine and Oktoberfest.

MH_ This neutrality surprises me a little. I know you as a politically engaged person. But also the the Rosa Luxemburg work⁴ on closer observation – or rather: closer listening – reveals itself as a critique of the art world and not as an engagement with Luxemburg's ideas. Is public space even still a place where political concerns, when formulated through art, can be heard?

BE_ Translating the Rosa Luxemburg speech „Die weltpolitische Lage“ [The

⁴ betaversion 1.0, Leipzig-Plagwitz, 2004, see p. 52 and 72

>

--

State of World Politics]⁵ into the context of the global art scene is certainly to be understood politically. Just as **Mad as hell** is not a neutral gesture in public space. Rather, these works emerge through the context in which the pieces are placed. For **Mad as hell** it is the positioning in a politically and medially extremely loaded location: The Gotzinger Platz is situated between a catholic church and the building site for a new mosque. In the case of **be-taversion 1.0, Leipzig-Plagwitz** it is the roof of a former cotton mill (Baumwollspinnerei), an industrial hall that had initially been occupied and lived in by artists and which has now become the 'hot spot' of the Leipzig School and its international gallerists and collectors, who are flying in from all over the place. In this way one can absolutely comprehend these works as political commentaries that are closely linked to the places for which they were conceptualised.

This is also very important for my working method, since only through researching the social, political and naturally also formal conditions of a space, does an idea for a work emerge. „Public space is after all also a fiction...“⁶. It is a politically and commercially oriented system that one reaffirms only too easily, either by adding to it through capitalist decoration, or by formulating a provocative anti-thesis with the same gesture of power through an (artistic) occupation. As soon as one engages, as an artist, with this politically desired and often financially supported occupation, one immediately acts as the

extension of the prevailing stipulations. This does not mean, however, that one can only move outside of these systems with a clear conscience. The aim is to sidestep these processes of representation. The critical and ironic commentary appears to me to be an adequate form to escape this instrumentalisation. It remains close to the situation, close to the people, who actually use the space, without preaching to them, rebuffing them or calling for their participation.

MH_ For your project **Space is a place**⁷ you reclaimed the universe as a public space for art. Let us trouble Walter Grasskamp once more, who essentially defined public space as a place, which is characterised by its general accessibility and significant rate of usage. In contrast to this stands Malevitch's „Black Square“ with which he also refers to the universe: For him it is the endless expanse of space and also the universe's inaccessibility that form a kind of project space for an absolute utopia. How do you reconcile these contradictions in your work?

BE_ For me there are two sorts of universes, which I also describe in **Space is a place**. For one there is the universe in the head, the ideal, cosmic space, outer space, the endless expanse of space and thereby the utopic, visionary and also religious space. This is a place of imagination, which is strongly influenced by the occidental tradition; this is where God or a similarly all powerful species is, a struc-

⁵ Rosa Luxemburg: Die weltpolitische Lage, [The State of World Politics] 27th May 1913, Felsenkeller, Leipzig-Plagwitz

⁷ Beate Engl: Space is a place. Handbuch und Standort-recherche für eine kritische Kunstpraxis im öffentlichen Weltraum. [handbook and site research for critical art practice in public outer space] 2005

⁶ „...and especially for all those users, who can pass through the invisible barriers so unimpeded so as to not notice them particularly.“ – Walter Grasskamp: Kunst und Stadt [Art and the City]. In: Skulptur. Projekte in Münster [sculpture projects münster]. 1997

>

- - -

ture that for the human intellect is hardly conceivable. A place where all kinds of possible desires and ideas can be projected and it is, therefore, also much better than it is here.

And then there is the real universe, which is scientifically researched, occupied through the military and marketed commercially. This expanded space catapults globalisation in concentric circles beyond the earth's sphere. „Capital is an organism that cannot sustain itself in any other way than to constantly look beyond its limits, to feed on its exterior environment. The exterior is essential.“⁸

From the global village to satellite TV, GPS, military surveillance, geological data, weather forecasts, natural disaster management etc. – our everyday life is governed by the orbit, at least that part of humankind that can afford it. Similarly, space travel is almost historical in its principal of exclusion. Who is allowed to partake and who is not, is still being controlled very tightly. The US government's current focus on the building of a station on the moon poses the question anew whether the moon is now „an American“⁹ or not. It may sound funny, but these are unresolved ownership issues at the highest level of contention. And there is nothing utopian about it – cosmic desires are being used as political propaganda or marketing strategies at most.

Again, I am interested in the translation of systems. My argument that the universe is a public space functioning according

to similar patterns, has, of course, one problem, namely the aspect of ‚accessibility‘. However, even on earth this is not always granted after all. Shopping malls, which today occupy our inner cities, only pretend to be public. The piazzas with their fountains and sculptures belong to companies and private persons. Therefore, when a public space on earth is not publicly accessible and just the myth of the public suffices, then one can transfer this principle to the universe. The actual frequency of use is still low, but the virtual one is all the higher; it is perhaps best compared to media spaces like the Internet.

Space agencies are presently discovering the potential of art projects as marketing tools. This creates a real basis for the production of art works and accessibility to space technology. However, this kind of opportunity frequently happens on a basis of instrumentalising art for PR campaigns. This is why **Space is a place** proposes a critical confrontation with this place and its conditions by connecting it to a complex analysis of public space. It is only too easy to give in to blind enthusiasm for the universe and to thereby forget that one is dealing with a highly contentious and occupied territory. My stance here is also absolutely ambivalent and almost moralistic.

Besides the fascination for the utopian, what was the reason for your „Rückkehr ins All“ [return to space]¹⁰?

MH_ I was fascinated by the observation that the universe was only a huge

⁸ Michael Hardt./Antonio Negri: Empire. Die neue Weltordnung. 2002

⁹ „Der Mond ist jetzt ein Ami“ [the moon is now an american] – headline of the ‚Bild-Zeitung‘ 21st July 1969, the day after the first landing on the moon

>

-- --

theme in art as long as that space was inaccessible to people. After the landing on the moon, art's interest in this utopian projection screen almost completely vanished. That a new generation of artists dared to address this topic was a real surprise to me. Today, with the help of parabolic flights or the launch of satellites, as, for example, Marko Peljhan is planning, for the first time there is the real and relatively cheap possibility to realise autonomous artistic projects in space. This has apparently fired up artists' fantasies that are much more pragmatic than the almighty fantasies of the past. I wanted to show this paradoxical connection of realism with classical utopian thinking in „Rückkehr ins All“. Where does this unusual alliance cause sparks in art and where in everyday reality?

In connection with this I am interested in your attitude regarding the display of your work. The installation of **Und die weiße Zelle schwebt weiter...** [and the white cube keeps on floating...] ¹¹ in Hamburg was undoubtedly one of the most beautiful works in the exhibition in its ironic paraphrasing of Ungers' architecture and the inclusion of technical elements such as the museum's air conditioning system. How important is the aesthetic appearance of your works to you?

BE_ The display is important in terms of the correlation between the chosen or existing place, the content to be mediated and the relationship to the viewer – they are all placements and decisions that

necessarily affect the whole. And thereby it is as much about the intellectual as about sensual perception. That is precisely what is fascinating, since through small interventions – as Robert Smithson describes it ¹² – a closet can be turned into a model universe. In Hamburg this was exemplary. I looked for a space, which escaped Ungers' architecture of the permanently repeated square. This continuous reproduction and reiteration of the classical white cube seemed somehow aggressively traditional to me in its systematic insistence and virtually pushed me to the edges of this system. The engineering room appeared like a Sputnik, predestined to take off into the orbital space of imagination. There I continued the formal principles of the existing white cube, but adapted it to the altered conditions of weightlessness. The optical dominance of the vertical and the right angle as a hierarchical structure of earthly museum architecture is reversed, the contemplative silence is replaced through machine noise and the white cell merges with the otherwise hidden technical instruments. Even a seemingly purely formal gesture like this one can disclose a completely new layer of meaning. The viewer again finds him- or herself in a vibrating, blindingly white space that is apparently taking off. This change of perception can cause anxiety, but also enjoyment.

MH_ Apropos enjoyment: The whole time I have been dying to ask a question. It is the one you asked visitors in the

¹⁰ „Rückkehr ins All“, [return to space] exhibition at Hamburger Kunsthalle in cooperation with the Siemens Arts Program, curated by Christoph Heinrich and Markus Heinzelmann. 2005

¹¹ **Und die weiße Zelle schwebt weiter...**, [and the white cube keeps on floating...] 2005, see p. 26

¹² „If this is outer space, any closet will do.“ – Mel Bochner/Robert Smithson: The Domain of the Great Bear. Art Voices, Herbst 1966. In: Jack Flam: Robert Smithson. The Collected Writings. 1996

>

--

exhibition „Schatzhäuser Deutschlands“ [German Art Treasures]¹³ over and over again: What would you do if Rembrandt's painting „Diana Bathing with her Nymphs, with Stories of Acteon and Calisto“ belonged to you?

↳ **Markus Heinzelmann** is the director of Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen. The interview was held in december 2006.

BE_ I used the legend of Diana, Acteon and Calisto as a metaphor in the hunt for the Rembrandt, or rather for its owner. The appropriation, which in the myth takes place through the gaze at the hidden firstly leads to catastrophe, to the transformation into a bear and is resolved in the end by turning the bear into the star constellation, making it visible to all in the sky every night. The painting has not yet fulfilled this metamorphosis. As a cultural artefact in private ownership it is still hidden within in the bearskin so to speak.

To imagine owning this Rembrandt is just as utopian for me as it is for the average museum visitor. The thought is connected to power, capital, wealth and the ideology of dominance. The possible answers show historical social hierarchies, class-conditioned ownership issues and an uncertain, yet still prevalent belief in authority. In contrast to this are the middle-class to precarious living conditions where such ownership is in the realm of the illusionary. One could perhaps answer with a Bavarian museum visitor's response and a twinkle in one's eye: „Hang 'em, you've got to hang 'em!“

¹³ **Große Bärenjagd**, [great bear hunting] 2005, see p. 18 and 67

Bildbetrachtung, 2001

- - -

Installation

Betonrütteltisch und Gemälde von Mike Rose:
„Reduction“ (1972, Öl auf Leinwand, Städtische
Galerie im Lenbachhaus)

Sound: vibrierendes Motorengeräusch