

TRANSIT

Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann,
Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov,
Fatoş İrwen, İz Öztat & Zişan & BAÇOY KOOP,
Judith Raum, Sim Chi Yin, Annette Weisser

Curated by | Kuratiert von Lotte Laub & Susanne Weiß
Zilberman | Berlin
29.04.2023–29.07.2023

FROM MY GARDEN
SOLO VIOLIN

0 9 3 6 5 8 4 10 11 2 1 7
A ~~F#~~ C D# D F C# G G# B A# E
3 C A D# F# F G# E A# B D C# G
9 F# D# A C B D A# E F G# G C#
6 D# C ~~F#~~ A G# B G C# D F E A#
7 E C# G A# A C G# D D# F# F B
4 C# A# E G ~~F#~~ A F B F D# D G#
8 F D G# B A# C# A D# A G F# C
2 B G# D F E G D# A D# C# C F#
1 A# G C# E J# F# D G# A C B F
10 G E A# C# C D# B F ~~F#~~ A G# D
11 G# F B D C# E C F# G A# ~~A~~ D#
5 D B F G# G A# F# C C# E D# ~~A~~

Ursula Mamlok

Ursula Mamlok
From | Aus **My Garden**, 1983
For violin solo | für Violine solo
Manuscript page | Manuskriptseite

TRANSIT

Lotte Laub &
Susanne Weiß



Hotel Bogota founder Heinz Rewald,
Hotel Bogota, 4th floor, 1964

“O imperial City,” I cried out, “City fortified, City of the great king, tabernacle of the most High, praise and song of his servants and *beloved refuge for strangers*, queen of the queens of cities, song of songs and splendor of splendors, and the rarest vision of the rare wonders of the world, who is it that has torn us away from thee like darling children from their adoring mother? What shall become of us?”¹

The Byzantine historian Niketas Choniates in 1204 bewailed the devastating conquest and plundering of Constantinople in the Fourth Crusade. He himself would be forced to flee the city that once had been a refuge for strangers from all over the world. The evocation of an irredeemable past is a topos that appears in many traditions. For it is precisely that which no longer exists which sets our memory in motion. Visualizing what we have lost entails conscious engagement of those values which characterize an existence worthy of being called human.

Beloved Refuge of All Strangers is the title of the installation by Itamar Gov. Those words are displayed in a neon sign mounted on scaffolding, recalling the signs mounted on the roofs of old hotels that offered both orientation and promise to passers-by. Gov’s neon sign remains ambivalent: It points to the chasm between the promise of a sanctuary for all strangers and the condition of being a stranger in exile (on the run from what was home). It can, however, also be understood as an invitation to view art, and artistic research, as the place of refuge where what has been lost, forgotten, or passed over in silence can be preserved for the generations that follow.

¹ Ioannes A. van Diäten (ed.): *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, transl. by Harry J. Magoulias, Detroit: Wayne State University Press, 1984., p. 325 [emphasis added].

With *TRANSIT*, the Zilberman’s inaugural exhibition in its new space at Schlüterstraße 45, Berlin, we are alluding to the vicissitudes experienced by those who passed through this building. Our exhibition hovers over the line between contemporary history and fiction. It takes a look at caesuras, scars, and transitions in personal biographies and collectively experienced history; at the role of narrative in our visualization of the past; at the transgenerational passing on of traumata and experience; and at our experience of border zones, latencies, existential ambivalence. The motif of absence and the tangible presence of absence plays a central role in the exhibition.

Heinz Rewald, who was forced to flee to Columbia under persecution from National Socialist Germany, founded the Hotel Pension Bogotá in 1964 at Schlüterstraße 45 upon his return to Berlin, paying homage to the city in which he found sanctuary. Itamar Gov’s work *Beloved Refuge of All Strangers* finds an echo in the history of this hotel—but also in the earlier story of businessman M. Nedim, from Constantinople, who in 1921 was listed as owner and resident of the then residential building.

In the 1930s, the successful fashion photographer Yva (Else Ernestine Neuländer) had her studio in the upper floors of the same building. Being Jewish, she was prohibited from working after 1938 by the National Socialist employment ban. In 1942, before they could escape, she and her husband were arrested by the Gestapo, deported to the extermination camp Sobibor and murdered in Majdanek. Two memorial stones in the sidewalk in front of the building remind passers-by of their fate. In the same year, after the commencement of World War II, the building was occupied by the Reichsfilmkammer (a department of the Reichskulturkammer or Reich Chamber of Culture). This is the central censorship agency which, beginning in 1933,



Hotel Bogota, entrance side view



Yva, self portrait
Das Magazin 24 (1926), p. 773.



Memed Erdener
Calligraphies of Disobedience
Selahattin Demirtaş, 2018

was responsible for overseeing art and culture and ensuring its conformity with Nazi policy. The building survived the bombings and, after the end of the War, the Allied occupying authorities installed there the newly created Kammer der Kulturschaffenden (Chamber of Creative Artists), which had as its primary task de-nazification of the art profession on the basis of whatever documents had not been destroyed. Moreover, it organized in 1945 the first exhibition of expressionist art. In our exhibition, we show the brochures printed for this exhibition, together with further archival materials. The Hotel Bogota was taken over by the Rissmann family in 1976 and managed through 2013 by their son Joachim Rissmann. The Hotel Bogota became legendary, not only as a mecca for artists, but as a democratic institution that could offer you a room, whatever your budget was; and also for its salon, which presented art exhibitions and various events in a unique, family-like atmosphere. Helmut Newton, a student of Yva, said his apprenticeship with her was “one of the best times of my life.” He, too, was a guest of the Rissmanns, who created a memorial to Yva’s life and work with a permanent exhibition, as well as several temporary exhibitions in the hotel’s breakfast room. In the *TRANSIT* exhibition, we show vintage prints of Yva from the 1930s from the private collection of Joachim Rissmann, as well as a photograph from 1964, in which we see Heinz Rewald in the lobby of his Hotel Bogota. Joachim Rissmann has arranged chronologically in a vitrine various documents and objects tracing the history of the building at Schlüterstraße 45.

TRANSIT, the title of our exhibition, refers to the novel, which Anna Seghers wrote in flight, fearing imminent capture by the Nazis, and completed in exile in Mexico. “Everything was in flight, everything was only temporary. But we didn’t know yet whether this condition would last until tomorrow, for another few weeks or years, or for the rest of our life.”² The novel’s title refers, on the one hand, in the context of exile, to the transit visa every emigrant needed—obtaining which often depended on accident as well as connections—and on the other to life in a state of transition. The ever-at-risk quality of life in exile is an essential element of Seghers’ novel, which develops a scenario nothing short of surreal. It shows how fluid something as existential as the notion of identity can be. The works selected for this exhibition—by Yane Calovski &

² Anna Seghers: *Transit*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2001, p. 41 [the novel was first published in English in 1944, translated from the German original].

Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, İz Öztat & Zişan & BAÇOY KOOP, Judith Raum, Sim Chi Yin, and Annette Weisser—all tell a story of the transitory, and also of resistance. With *TRANSIT*, which comes from the Latin word *trans-ire*, meaning to cross, we examine various moments of transition between no longer and not yet, moments of uncertainty, in which however the potential of a corrective lurks—the possibility of questioning the status quo. It is precisely the embedding of such moments in space which leads to material and discursive transitions. The works we show become conduits for the most various circumstances, addressed one by one.

Memed Erdener, in a manifesto the artist published in 2012, allows himself to dream of a country in which justice, equality, and freedom reign. He criticizes all mechanisms of oppression, whether practiced in history or the present day, holding that any and every domination of some people by others is damned to end in injustice, inequality, and oppression. For this reason, the battle is one that must be waged—not externally, but internally. During his 2018 artist residency in the Zilberman Gallery, Erdener created a series of drawings that use calligraphy to treat the signatures of various artists and art professionals imprisoned in Turkey, including human rights activist and patron of the arts Osman Kavala. The letters of their names, transformed into images, recall medieval books of hours, but also the fantastic imagery of the surrealists, in which the boundaries between flora and fauna are blurred. To the extent, however, that one knows what one is looking for with Erdener, the vines untangle themselves, and their leaves encourage the viewer to decode a hidden message.

In an adjoining room, we show Erdener’s ensemble *Rind and Zahid*, which takes as its point of departure a *zurna* (funnel oboe), to which the artist has created a rectangular pendant. Erdener alludes to the history of the poet Fuzuli (ca. 1483–1556), in which Rind and Zahid incorporate two complementary figures: Rind is the free spirit, the candid one, who frequents the taverns, while Zahid is strict, narrow-minded, and fanatic. At the same time, the artist refers to a before and after. When we consider how the *zurna* emerged from the rectangular block, we realize Erdener is also addressing the artistic production of the sculptor—an artistic production threatened by any system of restrictions.



Memed Erdener
Rind and Zahid, 2013



Yane Calovski & Hristina Ivanoska
Wayside (Antoinette van Eyck's Study of Garments, 1935), 2020

The next room of the exhibition, which is itself a passageway, features various articles of clothing made of raw wool hanging one next to another on hooks, as in a wardrobe. It could be a scene in the Hotel Bogota. This wall installation, entitled *Wayside (Antoinette van Eyck's Collection of Garments)*, was created by the artist couple Yane Calovski and Hristina Ivanoska, who, in their work, often focus attention on events that have fallen by the wayside of history. At the end of a sketchbook of clothing patterns drafted by a Dutch woman named Antoinette van Eyck in 1935, the two artists found the telling remark: "That's enough." They read this as expressing either youthful impatience or the social frustration experienced by a gifted but disadvantaged tailor's apprentice. The artists have realized van Eyck's clothing patterns—aimed at dressing the modern woman—in larger-than-life dimensions, thus elevating them above time and fashion. The material they used likewise marks the end of an era. The wool fabric, actually intended to cover bread dough while it rises, comes from the now defunct textile factory Teteks, which in Macedonia's socialist era formed the basis of the economy for the population of Tetovo.

The material presence of fabrics and the sketchbook of Antoinette van Eyck recall the fashion photographer Yva, several works of whom, drawn from the private collection of the Rissmanns, we also show in this exhibition. Here we see photographs of young, modern women, who embody various declinations of the "new woman." One of them shows an elegant woman, who sits cross-legged in silk stockings on a sofa. She holds a cigarette, while the hand of a man reaches into the frame of the picture to offer her a light. These are moments in which the transitory is rendered visible.

Annette Weisser, while addressing her own personal background, is concerned with the motif of holding out in the context of societal conventions. Her artistic practice often explores and questions the relationship between the concrete and the abstract. Her recurrent figure of the girl who plays the recorder represents the good girl, the conformist, but also a transition from the petty bourgeois to a bourgeoisie that values culture above all. In her installation *Ghosts, Gates, Spills, and a Fog Machine*, a group of four recorders represents four musicians, whose names we learn: *Inga, Kathrin, Judith, Christin*. They are absent, but also present through the little clouds of smoke rising from the recorders. The use of our own breath creates a special relationship between us and all

wind instruments—and the consumption of smoking products likewise depends on the breath of the smoker. In their societal connotations, however, the playing of a recorder and smoking are diametrically opposed. Weisser here alludes to the transition from childhood to adolescence, where smoking is often practiced as a symbol of rebellion against societal expectations. Given the inescapable context of German history, however, the work raises the question of collective repression, and of how what is repressed but nevertheless passed on for generations ultimately finds an outlet. Weisser, in her contribution to this catalogue, speaks of the motif of collaboration with power, making reference to Heinrich Böll's novel *Billard um halb zehn (Billiards at Half-Past Nine, 1959)* and the movie based on it, directed by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet and called *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Not reconciled, 1964/65)*.

Sim Chi Yin uses the long-concealed history of her paternal grandfather as a departure point for speculation about trans-generational memory and inheritance. A left-wing journalist and activist in the anti-colonial war in British Malaya, he was deported by the British in 1949 to his ancestral village in China, where he was executed by the nationalist Kuomintang shortly before the Communists seized power. Sim rescues this history from the oblivion to which her family's silence had destined it, so that she can pass it on to her young son, who bears his great-grandfather's name. In a two-channel video installation, the artist traces her grandfather's journey into exile, and also evokes the place where his life began and was ended: China. The film shows the entrance into a tunnel, which can also be understood as a tunnel in time. Sim's interventions on Magic Lantern glass slides from the 1900s depicting Southeast Asia also form a kind of time travel in the archives.

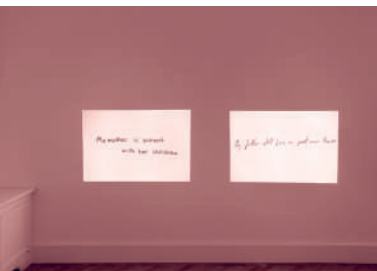
In the same room, Fatoş İrwen, too, follows the traces of her grandfather, paying a visit to his now dilapidated house in the war-torn city of Diyarbakır in Turkey. An open book, its pages fluttering in the wind, bears witness to a scholarly life. İrwen's work invokes the political over-writing, and therewith the destruction, of an age-old region. In 2017, Fatoş İrwen was herself arrested and detained, without any credible showing of evidence, under Turkey's broadly formulated anti-terrorism laws, as many other Kurds and opponents of the current regime have been. While in prison she created a number of works using paper, which she died the color



Annette Weisser
Inga, Kathrin, Judith, Kristin, 2016



Fatoş İrwen
My Sweet Home, 1st Floor, 2023



Antje Engelmann
My Mother | My Father, since 2012

of parchment with tea, sewing cracks in the paper with women's hair. These delicate works evoke the impression of sutured wounds, oscillating between the experience of violence and an attempt at self-healing.

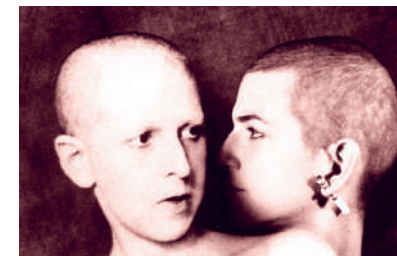
Another aspect of the transitory is the liminal—a threshold condition which we see depicted, in this exhibition, through the breaching of the distinction between man and animal in a work by Judith Raum. The figures in Raum's four colored-pencil drawings initiate a dance-like dialogue with the installation of Yane Calovski and Hristina Ivanoska. Raum's drawings, titled *Iguana*, pick up on motifs from the 1965 novel of the same name by Italian writer Anna Maria Ortese (1914–1988) and show us a choreography of desire. In her novel, Ortese connects questions being posed in the discourse on ecology with the sketching of a sexuality that transgresses prevailing norms. *Iguana* describes in detail the vulnerable being of a female iguana, who lives on a hitherto unmapped island called Ocaña in slave-like conditions and yet dares to make efforts at rebellion. The book treats the desire of a rich count, who determines to liberate Iguana from her existence as a slave by purchasing her freedom, as a metaphor for the loss of the natural interactions between animals and men, which were increasingly perverted in the course of the 20th century. At the same time, it reflects on expanded forms of eroticism and love. In her large-format drawings, Raum's lucid layerings of color reinforce the ambiguity of the subject and the fable-like character of her literary source.

Clichés serve both as printing blocks and as repositories of traditional ideas about how we orient our society. Antje Engelmann takes the images that form the starting point for the work and surgically dissects them into their constituent elements using various media—from video to photography and collage to performance. At the center of her humorous and unsparing investigations lies the question of the extent to which her family—originally Danube Swabians (German settlers of the Danube valley under the Hapsburg Empire)—have passed on over four generations a traumatic experience of persecution and flight which they have never adequately dealt with head-on. Engelmann's *Die Große Mutter* (“Big Mother”) functions as an axis in our exhibition, pointing both back to the works we have just seen in the first part and forward to those which follow it. Her image, printed on silk, addresses our iconographic associations of purity and immaculate conception with the figure of the

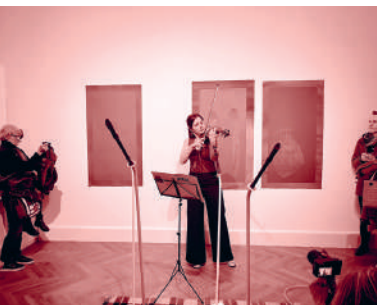
Madonna. But when the artist drapes the strudel dough they have just finished stretching out together over her aunt Renate, traditions and the body also enter into a close, material relationship with each other. The transparent dough becomes like a friable second skin, which scarcely leaves room to breathe.

In the last room of the exhibition, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel and İz Öztat interact with each other through works that all deal with women in traditional roles on the cusp between repression and emancipation. Engelmann's two-channel slide projection juxtaposes the disclosure of a whole system of personally significant images with more public gestures, using the medium of the slide projector. Instead of pictures, she shows us writings, which become as it were the blueprint for our interior imagery and the relationships that we maintain with our parents. Her open-access archive, which simultaneously acts as an invitation to visitors, shows a collection of sentences she collected from visitors to previous exhibitions, all starting with “My mother ...” or “My father” The various handwritings turn into pictures, which help us visualize very different personalities. The more sentences we read, the more we understand that the artist has created a living archive of diverse voices.

Zişan (1894–1970), who appears to İz Öztat as a kind of ghost and alter ego, fled from Istanbul to Berlin in 1915 and returns in the present (fictively) to address the denial of the Armenian Genocide. Zişan's work *Felaket* (Catastrophe) dates from 1923, the year in which the Republic of Turkey was founded: a year that marked profound changes in the country's political and societal fabric, including the end of the Ottoman Empire. The work renders these changes visible in its lettering. To confront the impossibility of representing and mourning a century of systematic state violence, Öztat resorts to geometric abstraction. Zişan's “Catastrophe,” represented by a black square, is made the point of departure for Öztat's in-situ installation, entitled *After*. Red triangles, enclosing black squares, stand side by side and evoke collective actions demanding justice for enforced disappearances. Öztat's installation contains, among other works, a body of prints collectively produced by the collective BAÇOY KOOP. The prints' format and images refer to the practice, called birding, for distributing flyers containing dissident content. Thrown into the air over a large crowd, the flyers would be dispersed like a flock of birds and the author, protected by



İz Öztat
Sisters (After Claude Cahun), 2003



Markéta Janoušková,
violin performance,
29 April 2023

the flock, would remain (for the moment) unidentifiable. The work poetically stages the longing for freedom of expression in public space.

Memed Erdener's *Some Days Were Missing Last Year* (2015)—in close proximity to the installation by Öztat—is composed of 33 ladies' shoes and a billy club. It likewise recalls state-sponsored violence and the regular protests and memorial actions carried out by the "Saturday Mothers" in Turkey following the military putsch of 1980. With his mobile monument, he creates an object that inevitably reminds us of prayer beads; but also of a speech bubble—standing in for all those who cannot speak on account of repression.

In the salt mines of Asse, performance artist Hanna Frenzel stands in a plexiglass pipe and lets herself be covered up to the neck with salt. She is literally petrified into a pillar of salt. As with an hourglass, the salt escapes only slowly and imperceptibly. Frenzel's film *Chronos* shows this performance, which took place 500 meters beneath the Earth's surface in a vaulted salt chamber in the salt mines of Asse, where since 1965 the government has carried out experiments on the final disposal of nuclear waste. With her performance, Frenzel updates the biblical story of how Lot's family was saved from the destruction of the sinful cities Sodom and Gomorrha—on condition that they do not look back during their flight. When Lot's wife looks back, she is turned into a pillar of salt. The oscillation between hardship and liberation characterizes human history—or, in the alternative: Enduring hardship can make liberation possible.

Drawing connections with the history of the building, as well as with the exhibition, the composer Laurie Schwartz has developed a performance which was premiered in various exhibition rooms in the context of the vernissage. It lingers over the space like an additional level of the exhibition. The violonists Ali Moraly and Markéta Janoušková performed two programs of distinct provenance. Janoušková played works by persecuted composers—those viewed as "degenerate" in the Nazi era. Among them was Ursula Mamlok, who was born in 1923 in Berlin-Charlottenburg and managed to escape with her family, first to Ecuador and ultimately to New York. Ali Moraly, in his own compositions, made reference to Paul Celan, as well as to texts by the Andalusian poet, philosopher, and mystic Ibn Arabi (1165-1240). He associated Ibn Arabi with the modal scale (*maqam*) of *sigah*,

a mode that comprises a disturbing range of dissonances—which, as Ali Moraly explains, reflect an "anguished soul in transition, longing for redemption (resolution)."

For the present catalogue, we have asked each of the participating artists—Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, İz Öztat, Judith Raum, Sim Chi Yin, and Annette Weisser, as well as Joachim Rissmann and Laurie Schwartz—to contribute a text. We hope in this way to underscore the broad range of voices in the exhibition. Viewers will see transitional moments in the exhibition not only as a result of the distinctive content but also by virtue of the distinctive artistic approaches taken by these artists. When we speak of a transparency of artistic works that arises from their being embedded in a particular space, we are referring to the mechanisms of transmission. The visitor's view of the works exhibited changes, depending on his or her standpoint and movement within the space of the exhibition.

Translated from the German by Darrell Wilkins



Ali Moraly, violin performance,
29 April 2023

TRANSIT

Lotte Laub &
Susanne Weiß



Itamar Gov
Beloved Refuge of All Strangers
(Προσφυλιές Ξενοδόχημα), 2023

“O imperial City,” I cried out, “City fortified, City of the great king, tabernacle of the most High, praise and song of his servants and *beloved refuge for strangers*, queen of the queens of cities, song of songs and splendor of splendors, and the rarest vision of the rare wonders of the world, who is it that has torn us away from thee like darling children from their adoring mother? What shall become of us?”¹

Der byzantinische Historiker und Zeitzeuge Niketas Choniates beklagt 1204 die verheerende Eroberung und Plünderung Konstantinopels im vierten Kreuzzug 1204. Auch er selbst muss aus der Stadt fliehen, die doch einst Zufluchtsort aller Fremden war. Die Evokation des unwiederbringlich Vergangenen ist ein in verschiedenen Traditionen überlieferter Topos. Denn gerade das nicht mehr Existente setzt unsere Erinnerung in Bewegung. In der Verbildlichung des Verlorenen bleiben Werte im Bewusstsein, die ein menschenwürdiges Dasein ausmachen.

Beloved Refuge of all Strangers lautet der Titel der Installation von Itamar Gov, der als Leuchtschrift auf einem Gerüst angebracht ist, wie man es von alten Hotelschildern kennt, die auf Dächern Orientierung und große Versprechen zugleich liefern. Govs Leuchtschrift ist in ihrer Lesart ambivalent: Sie verdeutlicht die Kluft zwischen dem Versprechen einer Zuflucht aller Fremden und dem Zustand des Fremdseins in der (Zu)flucht. Sie kann aber auch als Einladung verstanden werden, die Kunst und die künstlerische Recherche als den rettenden Ort wahrzunehmen, an dem Verlorenes, Vergessenes, Verschwigenes für die nachfolgenden Generationen aufgehoben sind.

Mit der Inaugurationsausstellung *TRANSIT* in den neuen Räumlichkeiten der Galerie Zilberman in der Schlüterstraße 45 knüpfen wir an die bewegte Geschichte des Hauses an. In

¹ Ioannes A. van Diäten (Hrsg.): *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, übers. v. Harry J. Magoulas, Detroit: Wayne State University Press, 1984., S. 325 [Herv.d. Verf.].

der Ausstellung navigieren wir zwischen Zeitgeschichte und Fiktion, wir blicken auf Brüche, Nahtstellen und Übergänge in Biographien und kollektiv erlebter Geschichte, auf die Rolle des Erzählens für die Vergegenwärtigung des Vergangenen, die transgenerationale Weitergabe von Traumata und Erlebtem sowie auf Grenzerfahrungen, Latenzen und eine existenzielle Ambivalenz. Abwesendes als Motiv und seine spürbare Präsenz spielt eine tragende Rolle für die Ausstellung.

Als Hommage an seinen Zufluchtsort Bogotá hatte Heinz Rewald, der vor den Nazis nach Kolumbien geflohen war, nach seiner Rückkehr 1964 das gleichnamige Hotel in der Schlüterstraße 45 in Berlin gegründet. Itamar Govs Arbeit *Refuge of all Strangers* findet ihr Echo in eben dieser Geschichte, aber auch in einer weiteren Geschichte des Kaufmanns M. Nedim aus Konstantinopel, der ab 1921 als Eigentümer und Bewohner des Wohnhauses eingeschrieben war.

In den 1930er Jahren befand sich in den oberen Etagen das Fotostudio der erfolgreichen Modefotografin Yva (Else Ernestine Neuländer). Ab 1938 erhielt sie als Jüdin durch die Nationalsozialisten Berufsverbot. Bevor sie und ihr Mann fliehen konnten wurden sie 1942 von der Gestapo verhaftet, in das Vernichtungslager Sobibor deportiert und in Majdanek ermordet. Zwei Stolpersteine vor dem Gebäude erinnern an ihr Schicksal. Im selben Jahr, mit Beginn des Zweiten Weltkriegs befand sich in dem Haus die Reichsfilmkammer, eine Unterabteilung der Reichskulturkammer, die ab 1933 das zentrale zensurierende Organ war, verantwortlich für die Überwachung und Gleichschaltung von Kunst und Kultur. Nach dem Krieg zog die unter den Alliierten gegründete Kammer der Kunstschaffenden in das unzerstörte gebliebene Gebäude, die sich unter anderem anhand des nicht vernichteten Aktenbestandes der Entnazifizierung der Kunstschaffenden widmete. Ebenso sorgte sie dafür, dass noch im selben Jahr die erste Kunstausstellung mit expressionistischer Kunst stattfand. Die Broschüre, die anlässlich der Ausstellung erschienen war, zeigen wir neben weiteren Archivalien in der Ausstellung. 1976 wurde das Hotel Bogota von der Familie Rissmann übernommen und bis 2013 von Sohn Joachim Rissmann geführt. Das Hotel Bogota war legendär, ein Ort nicht nur für Künstler*innen, ein demokratischer Ort, der für jedes Portemonnaie Zimmer im Angebot hatte, sondern auch ein Salon, der Ausstellungsort und Veranstaltungszentrum war, mit einzigartigem familiären Charakter. Helmut Newton, Lehrling von Yva, nannte seine Zeit bei Yva „eine der schönsten überhaupt in seinem Leben“, auch er war Gast Rissmanns, der mit einer Dauerausstellung an Yvas Werk und Geschichte erinnerte und Wechselausstellungen im Frühstücksraum des Hotels kuratierte. In der Ausstellung *TRANSIT* zeigen wir aus der Privatsammlung von Joachim Rissmann Vintageprints von Yva aus den 1930er Jahren

sowie eine Fotografie von 1964, auf der Heinz Rewald in der Lobby seines Hotels Bogota zu sehen ist. Dokumente und Dinge, anhand derer Joachim Rissmann die Biographie der Schlüterstraße 45 nachzeichnet, hat er in chronologischer Reihenfolge in einem Vitrinentisch zusammengestellt.

TRANSIT, der Titel dieser Ausstellung, bezieht sich auf Anna Seghers gleichnamigen Roman, den sie auf der Flucht vor dem drohenden Zugriff der Nazis schrieb und im Exil in Mexiko vollendete. „Alles war auf der Flucht, alles war nur vorübergehend, aber wir wussten noch nicht, ob dieser Zustand bis morgen dauern würde oder noch ein paar Wochen oder Jahre oder unser ganzes Leben.“² Der Romantitel verweist vordergründig auf das erforderliche Transitvisum, wie es abhängig von glücklichen Zufällen und Beziehungen sein kann, darüber hinaus aber auch auf das Leben im Durchgangsstadium. Der Zustand der immerzu gefährdeten menschlichen Existenz im Exil kennzeichnet Seghers Roman, der ein geradezu surreales Szenario entwirft, in dem sich zeigt, wie fluide etwas Existenzielles wie Identität sein kann.

Die ausgewählten Werke von Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, İz Öztat & Zıgan & BAÇOY KOOP, Judith Raum, Sim Chi Yin und Annette Weisser erzählen vom Transitorischen, aber auch vom Widerständigen. Mit *TRANSIT*, von lateinisch *transire*, hinübergehen, blicken wir auf Momente des Übergangs zwischen nicht mehr und noch nicht, Momente der Unsicherheit, in denen aber auch das Potential eines Korrektivs liegt, die Möglichkeit, bestehende Ordnungen zu hinterfragen. Gerade durch die Einbettung in Räume entstehen materiale und diskursive Übergänge. Die Arbeiten werden durchlässig für verschiedene Zusammenhänge, die jeweils verhandelt werden.

In einem Manifest, das der Künstler 2012 veröffentlichte, träumt Memed Erdener von einem Land, in dem Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit herrschen. Seine Kritik bezieht sich auf alle Unterdrückungsmechanismen, sowohl in der Geschichte wie in der Gegenwart: Jede Herrschaft von Menschen über andere Menschen ist dazu verdammt, in Ungerechtigkeit, Ungleichheit und Unterdrückung zu enden. Daher sei der Kampf nicht nach außen, sondern inwendig zu führen. Erdener hat 2018 während seiner Künstlerresidenz in der Galerie Zilberman in Berlin eine Serie von Zeichnungen geschaffen, die sich in kalligraphischer Manier mit den Namenszügen von Kulturschaffenden beschäftigen, die in der Türkei inhaftiert wurden, darunter auch der Menschenrechtsaktivist und Kulturmäzen Osman Kavala. Die Buchstaben, in Bilder verwandelt, erinnern an mittelalterliche Stundenbücher, aber auch an die phantastischen Bildwelten der Surrealisten, in denen Pflanzen- und Tierwelten miteinander verschwimmen. Weiß man hingegen bei Erdener, wonach es zu suchen gilt, lösen sich die Ranken auf, und die Blätter regen zur Entzifferung der verborgenen Botschaft an.

In räumlicher Nachbarschaft zeigen wir sein Ensemble *Rind and Zahid*, dessen Ausgangspunkt eine *zurna* (Trichterboe) bildet, zu der Erdener ein eckiges Pendant geschaffen hat. Erdener greift die Geschichte des Dichters Fuzuli (um 1483–1556) auf, in der Rind und Zahid zwei komplementäre Charaktere verkörpern: Rind ist der Freigeist, der Offenherzige, der in die Taverne geht, und Zahid der Strenge, Engstirnige und Fanatiker. Zugleich ist aber auch ein

² Anna Seghers: *Transit*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2001 [deutsche Erstausgabe, Konstanz: Curt Weller Verlag, 1948], S. 41.

Vorher und Nachher angesprochen, wenn wir uns vorstellen, wie die *zurna* aus dem eckigen Block hervorgegangen ist, das künstlerische Schaffen des Bildhauers ist mit adressiert, wie es durch ein restriktives System bedroht wird.

Im nächsten Ausstellungsraum, selbst ein Durchgangsraum, ist eine Garderobensituation simuliert. Kleidungsstücke aus rohem Wollstoff hängen nebeneinander an Haken. Es könnte auch eine Szene aus dem Hotel Bogota sein. *Wayside (Antoinette van Eyck's Collection of Garments)*, so der Titel der Installation des Künstlerpaares Yane Calovski und Hristina Ivanoska, die sich in ihrer Arbeit oft am Wegesrand der Geschichte liegengelassenen Vorkommnissen widmen. Im Schnittmusterbuch von Antoinette van Eyck von 1935 fanden sie am Ende die bedeutsame Notiz: „Jetzt ist es genug“. Das zeigte ihnen die jugendliche Ungeduld oder den Frust einer offensichtlich begabten, aber sozial benachteiligten Schneiderschülerin. Ihre an die moderne Frau gerichteten Schnitte haben die beiden Künstler überdimensioniert umgesetzt und damit der Zeit und Mode entzogen. Der von ihnen verwendete Stoff markiert ebenso das Ende einer Ära. Das Gewebe, das eigentlich für das Abdecken von Teig hergestellt wurde, stammt aus der ehemaligen Textilfabrik Teteks, die in der sozialistischen Ära Mazedoniens das wirtschaftliche Einkommen der Bevölkerung in Tetovo sicherte.

Die materielle Präsenz der Stoffe und das Schnittmusterbuch von Antoinette van Eyck erinnern an die Modefotografin Yva, deren Arbeiten wir aus der Privatsammlung Rissmanns in der Ausstellung zeigen. Hier sind es Fotografien moderner junger Frauen, die unterschiedliche Spielarten der „Neuen Frau“ zeigen. Eines zeigt eine elegante Frau, wie sie mit übereinandergeschlagenen Beinen in Seidenstrümpfen auf einem Sofa sitzt. Sie hält eine Zigarette, während die Hand eines Mannes ins Bild reicht, der ihr Feuer gibt; es sind Momente des Transitorischen.

Das Motiv des Aushaltens innerhalb von gesellschaftlichen Konventionen beschäftigt Annette Weisser, die sich mit ihrer eigenen Herkunft auseinandersetzt. Dabei bildet das Verhältnis vom Gegenständlichen zur Abstraktion eine wiederkehrende Fragestellung in ihrer bildnerischen Praxis. Die Figur des „Blockflötenmädchens“ gilt als brav und angepasst, markiert aber gleichzeitig den Übergang vom kleinbürgerlichen ins bildungsbürgerliche Milieu. In ihrer Installation *Ghosts, Gates, Spills, and a Fog Machine* repräsentieren vier Blockflöten namentlich genannte Musikerinnen: Inga, Kathrin, Judith, Christin. Sie sind abwesend, aber durch kleine Rauchwölkchen, die den Flöten gelegentlich entströmen, dennoch präsent. Mit unserem Atem sind wir in besonderer Weise mit Blasinstrumenten verbunden. Ebenso wird das Konsumieren von Rauchwaren vom Atem getragen, ist jedoch dem Blockflötenspiel in seiner gesellschaftlichen Konnotation diametral entgegengesetzt. Weisser spielt hier auf den Übergang von Kindheit zur Jugend an, wo das Rauchen oft als Symbol des Aufbegehrens gegen gesellschaftliche Erwartungshaltungen praktiziert wird. Vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte ist aber auch die Frage der kollektiven Verdrängung angesprochen und wie sich das über Generationen vererbte Verdrängte schließlich Bahn bricht. Auf das Motiv des Mitläufertums, mit dem Annette Weisser sich auf Bölls Roman *Billard um halb zehn* (1959) und die Verfilmung *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1964/65) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bezieht, kommt Annette Weisser in ihrem Text in diesem Katalog zu sprechen. Sim Chi Yin erforscht die Lebensgeschichte ihres totgeschwiegenen Großvaters als Ausgangspunkt für Spekulationen über generationenübergreifende Erinnerung und Tradierung.



Judith Raum
Iguana, 2015

Als linker Journalist und Aktivist im antikolonialen Krieg in Britisch-Malaya wurde er 1949 von den Briten in sein Heimatdorf in China deportiert, wo er von der nationalistischen Kuomintang kurz vor der Machtübernahme durch die Kommunisten hingerichtet wurde. Sim entreibt die in ihrer Familie unterdrückte Geschichte der Vergessenheit, um sie ihrem kleinen Sohn überliefern zu können, der den Namen seines Urgroßvaters trägt. In einer Doppelkanalvideoinstallation verfolgt die Künstlerin den Weg des Großvaters in die Verbannung, und erinnert an den Ort, an dem sein Leben begann und endete: China. Gezeigt wird die Einfahrt in einen Tunnel, der so auch als Zeittunnel verstanden werden kann. Sims Eingriffe in Glasdias einer *Laterna Magica* aus den 1900er Jahren, die Südostasien zeigen, sind auch eine Form der Zeitreise durch die Archive.

Im selben Raum geht auch Fatoş İrwen den Spuren ihres Großvaters nach, indem sie sein mittlerweile verfallenes Haus in der umkämpften Stadt Diyarbakir in der Türkei aufsucht. Ein aufgeschlagenes Buch, in dem der Wind blättert, gibt Zeugnis von einem Gelehrtenleben. İrwen thematisiert die politische Überschreibung und damit Zerstörung einer uralten Region. 2017 wurde Fatoş İrwen ohne nennenswerte Beweise im Rahmen der weit gefassten Anti-Terror-Gesetze inhaftiert, wie viele andere Kurd*innen und Oppositionelle. Im Gefängnis hat sie Arbeiten aus Papier geschaffen, mit Tee pergamentfarben gefärbt, und Risse mit Frauenhaar zugenäht, so dass sich der Eindruck von genähten Wunden einstellt, oszillierend zwischen erlebter Gewalt und Selbstheilungsversuch.

Ein weiterer Aspekt des Transitorischen ist das Liminale – ein Schwellenzustand, den wir in der Ausstellung in der Überschreitung der Mensch-Tier-Grenze finden, wie bei Judith Raum. Ihre Figuren in den vier Buntstiftzeichnungen beginnen einen tänzerischen Dialog mit der Installation von Yane Calovski und Hristina Ivanoska. Raums Zeichnungen greifen Motive aus dem 1965 erschienen Roman *Iguana* der italienischen Schriftstellerin Anna Maria Ortese (1914–1988) auf und zeigen eine Choreographie des Begehrens. Im Roman verbindet Ortese Fragestellungen aus ökologischen Diskursen mit dem Entwurf einer Normen sprengenden Sexualität. *Iguana* beschreibt eingehend das verletzte Wesen einer Echsenfrau, die auf der bislang nicht kartografierten Insel Ocaña in einem sklavenhaften Verhältnis lebt und sich dennoch in Widerständigkeit erprobt. Das Begehren eines reichen Conte, der beschließt, Iguana durch den Freikauf aus ihrem Sklavendasein zu erlösen, wird im Buch zur Metapher für

den Verlust natürlicher Wechselwirkungen zwischen Tier und Mensch, die im 20. Jahrhundert sukzessive pervertiert wurden und zu einer Reflexion über erweiterte Formen von Erotik und Liebe anregen. In den großformatigen Zeichnungen verstärkt Raums luzider Farbauftrag die Ambiguität des Themas und den fabelähnlichen Charakter der literarischen Vorlage.

Klischees sind eigentlich Druckstöcke, im übertragenen Sinne tradierte Vorstellungen, nach denen wir unsere Gesellschaft ausrichten. Ihr Bildmaterial zerlegt Antje Engemann mit verschiedenen Medien – vom Video zur Fotografie und von der Collage zur Performance – feinsäuberlich in ihre Einzelteile. Im Mittelpunkt ihrer humorvollen und schonungslosen Untersuchungen steht die Frage, inwieweit sich in ihrer donauschwäbischen Familie unverarbeitete Traumata von Flucht und Vertreibung über die vier Generationen hinweg übertragen haben. Ihre Arbeit *Die Große Mutter* fungiert wie eine Achse, verbunden mit ihrem Blick in den vorderen Teil der Ausstellung, gleichzeitig auf den Übergang in den hinteren Teil der Ausstellung weisend. Ihr Motiv, auf Seide gedruckt, adressiert unser ikonographisches Madonnen-Verständnis von Reinheit und Unbeflecktheit. Indem sie aber den gemeinsam gezogenen Strudelteilig über ihre Tante Renate legt, gehen Traditionen und Körper eine enge materielle Beziehung miteinander ein. Die durchlässige Schicht wird zur brüchigen zweiten Haut, die kaum Raum zum Atmen lässt.

Antje Engemann, Memed Erdener, Hanna Frenzel und İz Öztat berühren sich im letzten Raum mit ihren Arbeiten an der Schnittstelle von tradierten weiblichen Figuren im Verhältnis von Unterdrückung und Emanzipation. Engemanns Zwei-Kanal-Diaprojektion bezieht sich auf das Zeigen privater Bilderkosmen versus gesetzten öffentlichen Vorträgen mit dem Medium des Diaprojektors. Anstatt Bilder zeigt sie Schrift, die zur Blaupause für unsere inneren Bilder und die Beziehungen, die wir zu unseren Eltern pflegen, wird. Ihr offenes Archiv, das gleichzeitig als Einladung an die Besucher*innen fungiert, zeigt eine Ansammlung von Besucher*innen früherer Ausstellungen, die jeweils mit „My mother“ und „My father“ beginnen. Die verschiedenen Handschriften werden zum Bild und vergegenwärtigen uns verschiedene Persönlichkeiten. Je mehr Sätze wir lesen, desto mehr entsteht der Eindruck eines lebendigen, vielstimmigen Archivs.

Zişan (1894–1970), die İz Öztat als Geist und Alter Ego erscheint, floh 1915 von Konstantinopel nach Berlin und kehrt fiktiv in die



Sim Chi Yin
The Suitcase Is A Little Bit Rotten, Crowd, detail, 2023



Hanna Frenzel
Chronos, 1995

Gegenwart zurück, um die Leugnung des Völkermords an den Armeniern zu thematisieren. Zişans Arbeit *Felaket* (Katastrophe) ist auf das Jahr 1923 datiert, das Gründungsjahr der Republik Türkei, mit dem tiefgreifende Veränderungen in Politik und Gesellschaft markiert sind, wie auch der Verlust des Osmanischen, wie in der Arbeit durch den Schriftzug sichtbar gemacht. Um der Unmöglichkeit zu begegnen, ein Jahrhundert systematischer staatlicher Gewalt darzustellen und zu betrauern, greift Öztat auf geometrische Abstraktionen zurück. Zişans Katastrophe, repräsentiert durch ein schwarzes Quadrat, wird zum Ausgangspunkt für ihre Installation mit dem Titel *After*. Rote Dreiecke enthalten schwarze Quadrate und stehen nebeneinander. Sie verweisen auf kollektive Aktionen, die Gerechtigkeit für das gewaltsame Verschwindenlassen fordern. Öztats In-Situ-Installation zeigt auch eine Reihe von Drucken, die gemeinsam mit dem Kollektiv BAÇOY KOOP entstanden sind. Das Format und die Bilder beziehen sich auf die als *birding* bezeichnete Praxis des Verteilens von Flugblättern mit regimekritischen Inhalten. Über einer großen Menschenmenge in die Luft geworfen, werden die Flugblätter wie ein Vogelschwarm zerstreut und die Autor*innenschaft bleibt (vorerst) unerkannt. Das Werk inszeniert poetisch die Sehnsucht nach Meinungsfreiheit im öffentlichen Raum.

Memed Erdeners *Some Days Were Missing Last Year* (2015) in unmittelbarer Nähe der Installation von Öztat, bestehend aus 33 Damenschuhen und einem Polizeischlagstock, erinnert ebenfalls an die staatliche Gewalt und das stetige Mahnen durch die „Samstagsmütter“ in der Türkei nach dem Militärputsch 1980. Mit seinem mobilen Monument lässt er ein Gebilde entstehen, das uns unweigerlich an Gebetsketten erinnert, aber auch an eine Sprechblase – stellvertretend für die, die aufgrund von Repressalien nicht sprechen können.

Im Salzbergwerk Asse steht die Performancekünstlerin Hanna Frenzel in einer Plexiglasröhre und lässt sich bis zum Hals mit Salz zuschütten, sie erstarrt buchstäblich zur Salzsäule. Wie bei einer Sanduhr fließt das Salz nur langsam und unmerklich wieder ab. Frenzels Film *Chronos* zeigt diese Performance, die 500 Meter unter der Erde in einem Salzkammergewölbe stattgefunden hat, im Salzbergwerk Asse, in dem seit 1965 auch die Endlagerung radioaktiver Abfälle erforscht wurde. Durch ihre Performance aktualisiert Frenzel die Geschichte der Rettung von Lots Familie vor dem Untergang der sündigen Städte Sodom und Gomorrha unter der Bedingung, dass sie sich auf der Flucht nicht umsehen dürfen. Als Lots Frau

doch zurückblickt, erstarrt sie zur Salzsäule. Ein Wechsel von Bedrängnis und Befreiung charakterisiert die Menschheitsgeschichte oder auch: Ein Aushalten von Bedrängnis kann Befreiung ermöglichen.

Anknüpfend an die Geschichte des Gebäudes und die Arbeiten in der Ausstellung hat die Komponistin Laurie Schwartz eine Performance entwickelt, die anlässlich der Ausstellungseröffnung in verschiedenen Räumen der Galerie aufgeführt wurde, und die sich wie eine weitere Ebene über die Ausstellung legt. Die Violonist*innen Ali Moraly und Markéta Janoušková widmeten sich zwei Programmen unterschiedlicher Provenienz. Janoušková spielte Stücke verfolgter Komponist*innen, die in der Nazizeit als „entartet“ verboten wurden, darunter Ursula Mamlok, geboren 1923 in Berlin-Charlottenburg und die mit ihrer Familie nach Ecuador fliehen konnte. Mit 17 erhielt sie ein Stipendium in New York und lebte fortan dort, bis sie 2006 nach Berlin zurückkehrte. Ali Moraly bezog sich mit eigenen Kompositionen auf Paul Celan sowie Texte des andalusischen Dichters, Philosophen und Mystikers Ibn Arabi (1165-1240). Letztere verband er mit der modalen Skala (*maqam*) des *sigah*, einer Klangfülle, die in einer beunruhigenden Dissonanz liegt, die, so Ali Moraly, „eine ängstliche Seele im Übergang spiegelt, die sich nach Erlösung sehnt.“

Für den vorliegenden Katalog haben wir alle Beteiligten – Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, İz Öztat, Judith Raum, Sim Chi Yin und Annette Weisser sowie Joachim Rissmann und Laurie Schwartz – um Textbeiträge gebeten, womit wir die Vielstimmigkeit der Ausstellung hervorheben möchten. Transitorische Momente finden sich in der Ausstellung inhaltlich sowie in den jeweiligen Herangehensweisen der Beteiligten. Wenn von der Durchlässigkeit der Arbeiten durch ihre Einbettung in die Räume die Rede war, dann sind Mechanismen der Übertragung angesprochen. Der Blick auf die Werke verändert sich je nach Betrachter*innenstandpunkt und Bewegung im Raum.

Memed Erdener

In your artistic practice you work with contrasts. Can your works be read as a form of rewriting, reinterpreting, re-notation?

As for me ... I have been involved in art since 1997, using the moniker "Extrastuggle". I was 27 then. I had wanted to create a Lou Salomé who would enthrall me, tear me away from the outside world, and whip me every time I took my seat at my desk. And I did: Extrastuggle was a female Frankenstein. I had fallen in love with the methods this sadist woman applied to make me work. I had turned black and blue all over, taken over by an intellectual passion. Let's say I had wanted the lines on my face to deepen not randomly, but by involvement in such an affair. Yet the passion of the whip and the love affair faded over the years. Besides, the word *struggle* contains high promises, and this now bothers me. However, there are still many short-cuts we have set up, devised with great labour. Who could know the pleasure of fearlessly wandering their side streets? In short, I just use my own name now: Memed Erdener.

In deiner künstlerischen Praxis bearbeitest du Gegensätze. Lassen sich deine Arbeiten als Form des Umschreibens, Umdeutens, Neukonnotierens lesen?

Was mich betrifft ... Ich beschäftige mich seit 1997 mit Kunst, damals noch unter dem Namen „Extrastuggle“. Damals war ich 27 Jahre alt. Ich wollte eine Lou Salomé erschaffen, die mich in ihren Bann zieht, mich von der Außenwelt wegrißt und mich jedes Mal, wenn ich mich an meinen Schreibtisch setze, auspeitscht. Und das habe ich getan: Extrastuggle war ein weiblicher Frankenstein. Ich hatte mich in die Methoden verliebt, mit denen diese sadistische Frau mich zum Arbeiten brachte. Ich war schwarz und blau angelaufen, von einer intellektuellen Leidenschaft ergriffen. Sagen wir, ich wollte, dass sich die Falten in meinem Gesicht nicht zufällig, sondern durch die Beteiligung an einer solchen Affäre vertiefen. Doch die Leidenschaft der Peitsche und die Liebesaffäre verblassten im Laufe der Jahre. Außerdem enthält das Wort Kampf hohe Versprechungen, und das stört mich jetzt. Aber es gibt immer noch viele Abkürzungen, mit großer Mühe erdacht. Wer kennt schon das Vergnügen, furchtlos durch seine Seitenstraßen zu wandern? Kurzum, ich benutze jetzt einfach meinen eigenen Namen: Memed Erdener.

Aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

Memed Erdener
Calligraphies of Disobedience, 2018
Pencil on paper | Bleistift auf Papier
Each | je 42 x 42 cm





Memed Erdener
Calligraphies of Disobedience | İdris Baluken, 2018
 Pencil on paper | Bleistift auf Papier
 42 x 42 cm



Memed Erdener
Calligraphies of Disobedience | Meral Geylani, 2018
 Pencil on paper | Bleistift auf Papier
 42 x 42 cm

“O Zahid! You see the tavern as the seat of the devil, and know wine as the tool of sin. You are mistaken! The sources of sin are pride and ambition. Yet these are attributes distant to the tavern connoisseur. The devil’s tools of perversion are trickery and hypocrisy. However, these are considered bad by the connoisseur of wine. If you think that this house [tavern] is Godless, then you do not know that God is ready and present everywhere. If you accept the presence of God in this house, then you indirectly acknowledge the presence of the devil, too. Glorify God! Do not fear the devil! Because speaking to the devil is within the sphere of humanity.”

“Rind and Zahid,” as Ahmet Sevgi writes, “are two frequently used figures in Ottoman Divan poetry. Rind represents the mature individual, whereas Zahid represents the sanctimonious puritan. Rind does not care for external appearances. He possesses clemency and tolerance. Zahid, by contrast, represents the vulgar fanatic. Thus, Rind and Zahid appear as two opposite characters in our literature. The Divan poet presents himself/herself in character as Rind and constantly criticizes Zahid for being a “sofu” [religious fanatic], “hodja” [guru], “vaiz” [preacher], “nasih” [religious commentator], “fakih” [religious jurist], “müddei” [religious propagandist] etc. A comprehensive study of the sarcastic rhetoric surrounding this conflict would fill several volumes. However, this all comes from Rind’s point of view. Since Zahids do not write poetry, in fact do not really approve of writing, their views are not widely reflected in literature. “Rind ü Zahid”, written by the poet Fuzuli, is therefore a significant work in that it also includes the views of Zahid.”¹

In closing his work “Rind and Zahid”, 16th-century poet Fuzuli suggests we defer to a higher authority to adjudicate between the two figures: “In the village of mortality, there is no difference between the sane and the insane. At the bottom of the sea, there is no choosing between a stone and a pearl. And once the accounting of good and bad has been completed, there is no distinction to make between the mesjid [mosque] and the tavern.”²

Translated from the Turkish by Nazım Dikbaş



Memed Erdener
Calligraphies of Disobedience | *Osman Kavala*, 2018
Pencil on paper | Bleistift auf Papier
42 x 42 cm

¹ Ahmet Sevgi: “Fuzûlî’nin Rind ü Zâhid’i Üzerine”, in: *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* [The Journal of Turkology Research] 3 (1997), pp. 129–135.

² From Fuzuli’s *Rind ü Zahid*, MEB Yayınları [Publication of the Ministry of National Education], 2001.

„O Zahid! Du siehst die Weinstube als Sitz des Dämons, und Du kennst den Wein als Mittel des Unheils. Du irrst dich! Die Quelle des Unheils sind Gier und Stolz. Von diesen Eigenschaften sind die Gäste in der Stube fern. Das Unheilmittel des Satans sind List und Heuchelei. Die Weinliebhaber halten diese ebenfalls für das Böse. Wenn Du dieses Haus für einen gottlosen Ort hältst, dann weißt Du nicht, dass Allah allgegenwärtig ist. Wenn Du die Anwesenheit Allahs in diesem Haus anerkennst, dann bestätigst Du indirekt die Anwesenheit des Satans. Gedenke Allahs! Habt keine Angst vor dem Teufel! Denn es ist menschlich, mit dem Teufel zu reden.“

„Rind und Zahid sind zwei in der osmanischen Diwan-Dichtung weit verbreitete Symbole. Dabei steht Rind für den reifen Menschen und Zahid für den groben Sophisten. Rind legt keinen Wert auf Äußerlichkeiten. Er ist tolerant. Zahid hingegen legt großen Wert auf Formalien und ist streng an Regeln gebunden. Somit erscheinen Rind und Zahid in unserer Literatur als zwei gegensätzliche Typen. Der Diwan-Dichter stellt sich selbst in der Rolle des „Rind“ vor und bezeichnet „Zahid“ ständig u.a. als „Sofu“ [Asket], „Hodscha“, „Vaiz“ [Prediger], „Nasih“ [religiöser Berater], „Faqih“, „müddei“ [religiöser Agitator]. Das geht so weit, dass eine Auflistung dieser Tadel, so vermute ich, ein mehrbändiges Werk ergeben könnte. All dies sind jedoch die Ansichten des Rind. Da die Zahids keine Dichter sind, also nicht gerne schreiben, finden ihre Ansichten keinen Ausdruck im literarischen Schaffen. Aus diesem Grund ist Fuzulis „Rind ü Zahid“ ein wichtiges Werk für die Einbeziehung der Ansichten der Zahid.“¹

Am Schluss seines Werks „Rind ü Zahid“ empfiehlt der Dichter Fuzuli (1480–1556), dass wir uns an eine höhere Instanz wenden, um zwischen den beiden Figuren zu vermitteln: „Im Dorf der Sterblichkeit sind die Weisen und die Verrückten eins. Auf dem Meeresgrund sind Stein und Perle eins. Wenn die Abrechnung von Gut und Böse entfällt, sind Moschee und Stube eins.“²

Aus dem Türkischen von Seda Mimaröçlü

Memed Erdener
Rind and Zahid, 2013

Two zurnas made of plum tree wood | Zwei Zurnas aus Pflaumenbaumholz
35 x 8 x 8 cm; 35 x 10,5 x 10,5 cm

pp. | S. 104–105:
Memed Erdener

Some Days Were Missing Last Year II, 2016

33 high heels, police baton | 33 High Heels, Polizei-Schlagstock
Ca. 12 x 150 x 350 cm

¹ Ahmet Sevgi: „Fuzûlî'nin Rind ü Zâhid'i Üzerine“, in: *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* [Die Zeitschrift für Turkologieforschung] 3 (1997), S. 129–135.

² Aus Fuzuli's *Rind ü Zahid*, MEB Verlag [Veröffentlichung des Ministeriums für nationale Bildung], 2001.





Yane Calovski & Hristina Ivanoska

In your work Wayside you look at two historically different moments and places. What connects them?

In our collaborative practice we combine narratives with divergent context. Therefore, it was an opportunity to connect two stories by realising the garments from Antoinette van Eyck's pattern book with fabrics from the Teteks factory in Macedonia to contextualise their connection to modernity, female labour and the production of textiles.

This work focuses on a discovered archive in the form of a workbook by a Dutch student, Antoinette van Eyck, who attended a one-year tailoring course in Utrecht in 1935. Between 2017 and 2019, we translated a selection of her impressive pencil-coloured constructions into tailored garments using fabric provided by one of the textile industry giants in Macedonia, Teteks. This predominantly woollen material, available only in its natural colour, was produced specifically for the food industry to cover rising dough. The rapidly growing and changing textile industry in pre-Second World War Europe transferred the women's domestic production of unique fabrics and garments, mostly created in long hours of isolation and solitude, into mass production of unified and standardised products, creating an industrial context of craft and labour process control, a predominance of skilled labour, and a significant labour movement. In this changing economy, women's struggles to substitute private for public space and to live and compete on an equal footing positions them at the critical forefront of society. Antoinette van Eyck's investment in education and craft would allow her to enter the new world of progress and economic independence. Nevertheless, we should remember that Europe is at the door of the catastrophe of the Second World War.

On the other hand, we have the history of the factory Teteks, which began on 25 May 1951 with the commissioning of the spinning machine for woollen yarn. The factory is intrinsically linked to female labour participation in the fast post-war industrialisation of that time in rural Macedonia. The emergence of this textile giant is synonymous with the growth of the Macedonian textile sector, which has undergone diverse historical and economic phases. In 1991, the declared independence of the state and the changing of the political and economic system affected the transformation of the factory Teteks from a socialist enterprise to a private joint-stock company, and today it is 100 per cent privatised, facing challenges for its survival and development, transforming itself and adapting to new market conditions. However, as a relatively new democracy and 'country in transition', North Macedonia was faced with the ruthless race of capital accumulation, which included complex relations and hierarchies of power. The country is experiencing all the disadvantages and cruelties of neoliberal capitalism. Today over 80 per cent of the textile industry's employees are female; women who are subjected to continuous and systematic manipulation and exploitation by their employers. The struggle for equal pay and health and social benefits has been well documented but remains ignored, tolerated, and unsanctioned by state institutions.

Since many years we find inspiration in Oskar and Zofia Hansen's theory of the "open form", which was established in post-war Europe in 1959. Their idea of eliminating hierarchies, which means emphasising the equal importance of each participant involved in initiating and executing processes (from the architect to the inhabitant), offers the possibility of creating an open and unlimited space, a space with different possibilities and options. Thus, when this performative approach is applied to a found archive, such as Antoinette van Eyck's exam book, this young woman a keystone of our narrative – a narrative that is as important as any other story. Through the principles of the open form, we can contribute to a discourse on un-institutional archives, or rather on private archives and narratives with socio-political and cultural merit, which have not been preserved institutionally, neither included in the historical canon, nor evaluated or contextualised.

Previous page | vorherige Seite:

Yane Calovski & Hristina Ivanoska

Wayside (Antoinette van Eyck's Study of Garments, 1935), 2020

Installation: series of 12 textiles, book | Installation: Serie aus 12 Textilien, Buch

Variable dimensions | variable Maße

In eurer Arbeit Wayside blickt ihr auf zwei historisch unterschiedliche Momente und Orte. Was verbindet sie?

In unserer gemeinsamen künstlerischen Praxis kombinieren wir Narrative aus unterschiedlichen Kontexten. In dieser Arbeit haben wir die Schnittmuster aus Antoinette van Eycks Musterbuch adaptiert und aus Stoffen der Textilfabrik Teteks in Mazedonien angefertigt. Dabei blicken wir auf die Rolle der Arbeit von Frauen im Kontext der industrialisierten Textilproduktion.

Im Zentrum der Arbeit steht ein Archiv in Form eines Werkbuchs der niederländischen Studentin Antoinette van Eyck, die im Jahr 1935 einen einjährigen Schneiderkurs in Utrecht absolvierte. Zwischen 2017 und 2019 haben wir eine Auswahl ihrer beeindruckenden, mit Buntstift gezeichneten Entwürfe in geschneiderte Kleidungsstücke übersetzt und dafür Stoffe des mazedonischen Textilgiganten Teteks verwendet. Der ungefärbte Wollstoff wurde eigens für die Nahrungsmittelindustrie hergestellt und diente zum Bedecken von Teig, während er aufgeht.

Die rasant wachsende und sich verändernde Textilindustrie im Vorkriegseuropa verlagerte die Herstellung einzigartiger Stoffe und Kleidungsstücke, die meist in langen einsamen Stunden von Frauen in häuslicher Handarbeit angefertigt wurden, in eine Massenproduktion von gleichförmigen und standardisierten Waren. Im industriellen Kontext wurden Herstellungs- und Arbeitsprozesse kontrolliert, die Arbeit wurde überwiegend von Fachkräften ausgeführt und es entstand eine bedeutende Arbeiterbewegung. In dieser Zeit wirtschaftlichen Wandels waren Frauen mit ihrem Bestreben, den privaten durch den öffentlichen Raum zu ersetzen und gleichberechtigt zu leben sowie auf dem Arbeitsmarkt zu agieren, kritische Vorreiterinnen der Gesellschaft. Antoinette van Eycks Bemühungen um Bildung und Handwerk machten es ihr möglich, in die neue Welt des Fortschritts und der wirtschaftlichen Unabhängigkeit Einlass zu finden. Dennoch sollten wir nicht vergessen, dass Europa damals an der Schwelle zur Katastrophe des Zweiten Weltkriegs stand.

Auf der anderen Seite steht die Geschichte der Fabrik Teteks, die am 25. Mai 1951 mit der Inbetriebnahme der Spinnmaschine für Wollgarn begann. Sie ist untrennbar mit der Teilhabe von Frauen an bezahlter Arbeit in der Nachkriegsindustrialisierung des ländlichen Mazedonien verbunden. Mit der Entstehung des Textilgiganten wächst der mazedonische Textilsektor, der seither verschiedenste historische und wirtschaftliche Phasen durchlaufen hat. Die im Jahr 1991 erklärte Unabhängigkeit des Staates und die Veränderungen des politischen und wirtschaftlichen Systems bewirkten die Umwandlung der Fabrik Teteks von einem sozialistischen Unternehmen in eine private Aktiengesellschaft, die heute vollständig privatisiert ist, die um ihr Fortbestehen und ihre Entwicklung kämpft, sich verändert und an neue Marktsituationen anpasst. Als eine vergleichsweise junge Demokratie und als „Land im Übergang“ blieb Nordmazedonien jedoch nicht verschont von dem gnadenlosen Wettkampf um Kapitalakkumulation mit seinen komplexen Beziehungen und Machthierarchien. Das Land erfährt all die Nachteile und Grausamkeiten des neoliberalen Kapitalismus. Heute sind mehr als 80 Prozent der Beschäftigten in der Textilindustrie Frauen, die ständiger und systematischer Manipulation und Ausbeutung durch ihre Arbeitgeber ausgesetzt sind. Der Kampf um gleiche Bezahlung sowie Gesundheitsversorgung und Sozialversicherung ist gut dokumentiert, wird aber von den staatlichen Institutionen weiterhin ignoriert, geduldet und nicht sanktioniert.



Oskar und Zofia Hansens Theorie der „offenen Form“, die 1959 im Nachkriegseuropa begründet wurde, inspiriert uns seit vielen Jahren. Ihre Idee von der Beseitigung von Hierarchien, mit der Betonung darauf, dass alle Beteiligten am Beginn und der Durchführung von Prozessen gleich wichtig sind (von dem*der Architekt*in bis zu den Bewohner*innen), ermöglicht die Einrichtung eines offenen und unbegrenzten Raums mit verschiedenen Möglichkeiten. In diesem Sinne wird Antoinette van Eyck – indem wir diesen performativen Ansatz auf ein gefundenes Archiv wie das Werkbuch einer jungen Frau anwenden – zum Dreh- und Angelpunkt unserer Geschichte, die nicht weniger wichtig als jede andere Erzählung ist. Mit den Prinzipien der offenen Form können wir über nicht-institutionelle Archive einen Kontext und einen Diskurs über private Archive und Narrative mit sozio-politischem Wert initialisieren, die von institutioneller Seite nicht bewahrt, weder in den historischen Kanon aufgenommen, noch bewertet oder kontextualisiert worden sind.

Aus dem Englischen von Anna E. Wilkens



Judith Raum

What was it in the novel Iguana by Anna Maria Ortese that so inspired you to create a cycle of four drawings? How is the relationship between human beings and animals described?

Anna Maria Ortese's novel *Iguana* really fascinated me—it is powerful and mysterious. Ortese wrote it back in 1965, but it appeared in German and in other countries in translation only toward the end of the 1980s. *Iguana* is a kind of modern fable. You can read it on a number of levels, and it raises a whole range of topics: the relationship between man and nature, the attempt to understand just what our own (human) nature is, desire and longing, questions of justice, societal norms, and the mechanisms of repression immanent in capitalism, etc. All that comes up in the course of following the relationship—emotionally extremely tense if not outright insane—between a young count from Milan and a lizard (who metamorphoses back and forth from lizard to servant girl to young lady). Ortese as narrative voice takes a perspective that is at once ironically distant and informed by the discourses of psychoanalysis and literary theory (very post-modern). This perspective sharpens, on the one hand, our focus on the heavier subject matter (ecology, social justice, free love); and, on the other, renders it yet more intangible. Everything in the book is exposed to constant change; while the real and the unreal constantly overlap.

I read the book during my artist residency at the Villa Romana in Florence in 2015. I had just finished an artistic research project that had occupied me over a period of several years. So I was more than happy to seize on a project that had a compact quantity—Ortese's book—at its base. Also, at that time, I was interested in exploring Aby Warburg's theory of expressive gestures; that is, how our feelings are expressed through body posture. So I decided to tie the figures of the fable into choreography. In the four drawings we exhibit here, these figures dance out their ambivalent feelings. The city of Florence, with its fantastic frescoes, in which church walls are covered with one body next to another in resplendent colors, was no doubt another point of reference for me. And of course Pierre Klossowski.

The poses adopted by the figures owe a great debt to the dancer and choreographer William Forsythe and his company. I saw them perform regularly many years ago, and I found myself looking at Forsythe again while working on these drawings. It was a real challenge to show the lizard's legs and body in movements that are of course untypical of lizards. For the costumes, I should like to thank Vivienne Westwood, among others. The fact that I would use colored pencils was somehow clear from the outset. In the process of drawing, I realized it was important not to do too much in the application of color; and to

rely heavily on yellow, blue, and green tones, which almost flicker before your eyes upon the white paper substrate. It is almost like the drawing vanishes and then reappears—just as, in Ortese's book, there is this oscillation between real and unreal. Which somehow makes sense, given the prodigious passion, brutality, and helplessness that constitute the subjects of the book.

As for the connection to the theme of *Transit*, let me quote a sentence from *Iguana* that comes towards the end of the book: "The Count had been, despite his crown and his wealth, a nobody; that is where his remarkable modesty had brought him."¹ Modesty: Can we say that about animals, too? In a system that assumes everything can be instrumentalized for the purposes of entertainment, profit, or other man-made objectives, animals have nothing to gain and everything to lose ... And of course there are countless transitions in *Iguana*: From one creature to another, from one psychic or emotional state to another, from hope to hopelessness and back again, everything is in transit.

Translated from the German by Darrell Wilkins

¹ Anna Maria Ortese: *Iguana*, München: Carl-Hanser Verlag, 1988, pp. 189–190 [translated quote].



Was hat dich an dem Roman *Iguana* von Anna Maria Ortese so fasziniert, dass du einen Zyklus von vier Zeichnungen geschaffen hast? Wie wird das Verhältnis zwischen Mensch und Tier beschrieben?

Der Roman *Iguana* von Anna Maria Ortese ist ein faszinierendes und rätselhaftes Buch. Ortese hat es schon 1965 geschrieben, erst Ende der 1980er Jahre kam es in Übersetzung in Deutschland und anderen Ländern heraus. Bei *Iguana* handelt es sich um eine moderne Fabel, die mehrschichtig geschrieben ist, verschiedenste Themen klingen darin an: die Beziehung zwischen Mensch und Natur, der Charakter unserer (menschlichen) Natur, Begehren und Verlangen, Gerechtigkeitsfragen, gesellschaftliche Normen und Unterdrückungsmechanismen im Kapitalismus usw. All das wird entlang der emotional extrem aufgeladenen bis wahnhaften Beziehung zwischen einem jungen Mailänder Grafen und einer Echse (changierend zwischen Echse, Dienstmagd, jungem Mädchen) erzählt. Ortese nimmt dabei als Autorin eine ironisch-distanzierte und gleichzeitig psychoanalytisch und literaturgeschichtlich informierte Perspektive ein (sehr postmodern), die die schweren Themen (ökologische Fragen, soziale Gerechtigkeit, Freiheit der Liebe) zuspitzt, gleichzeitig aber auch ungreifbarer macht, so wie überhaupt alles in dem Buch Veränderungen unterworfen ist und sich Wirkliches und Unwirkliches ständig überlagern.

Ich habe das Buch während meines Stipendiums in der Villa Romana in Florenz 2015 gelesen und hatte gerade ein über mehrere Jahre laufendes künstlerisches Forschungsprojekt abgeschlossen. Es war also sehr verführerisch, zu einer kompakten Sache – das Buch von Ortese – zu arbeiten. Außerdem hat mich damals Aby Warburg und seine Theorie der Ausdrucksgesten, also wie sich Gefühle in Körperhaltungen ausdrücken, beschäftigt. Ich habe daher entschieden, die Figuren der Fabel in Choreographien einzubinden. Sie ‚tanzen‘



in den Zeichnungen ihre ambivalenten Gefühle. Florenz mit seinen fantastischen Fresken, in denen Körper neben Körper in leuchtenden Farben die Wände von Kirchen bedecken, war sicher eine Referenz. Pierre Klossowski sowieso.

Die Posen der Figuren habe ich von dem Tänzer und Choreographen William Forsythe und seiner Kompanie geliehen, die ich vor vielen Jahren viel gesehen und für die Zeichnungen neu betrachtet habe. Die Gliedmaßen der Echse in Bewegungen zu zeigen, die nicht echsentypisch sind, war eine Herausforderung. Für die Kostüme danke ich Vivienne Westwood und anderen. Dass es Buntstiftzeichnungen werden sollen, war irgendwie von Anfang an klar. Im Prozess des Zeichnens wurde dann wichtig, sehr zart zu bleiben im Farbauftrag und viel mit hellen Gelb-, Blau- und Grüntönen zu arbeiten, die auf dem weißen Papiergrund vor dem Auge fast flimmern. Es ist, als entzieht sich die Zeichnung und zeigt sich dann wieder – wie im Buch also ein Changieren zwischen Wirklichem und Unwirklichem, was angesichts der Größe der Leidenschaft, Brutalität und Hilflosigkeit, die thematisiert wird, irgendwie passend ist.

Zu dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier ist vielleicht ein Satz gegen Ende des Buches interessant: „Der Graf war trotz Adelskrone und Vermögen ein Niemand gewesen, und dahin hatte ihn seine merkwürdige Bescheidenheit gebracht.“¹ Bescheidenheit, trifft das auch auf Tiere zu? In einem System, das davon ausgeht, dass sich alles für Unterhaltung, Zwecke und Profite instrumentalisieren lässt, können sie doch nur verlieren ... Übergänge gibt es viele in *Iguana*. Von einer Wesenheit in eine andere, von einem psychisch-emotionalen Zustand in einen anderen, und von Hoffnung zu Hoffnungslosigkeit und umgekehrt.

¹ Anna Maria Ortese: *Iguana*, München: Carl-Hanser Verlag, 1988, S. 189f.



Judith Raum
Iguana, 2015
Series of 4 drawings | Serie von 4 Zeichnungen
Colored pencil on paper | Buntstift auf Papier
Each | je 146,5 x 105,5 cm





Annette Weisser
Inga, Kathrin, Judith, Kristin, 2016

Four wooden recorders, powder-coated metal, PVC-tubing, fog machine,
blanket | Vier Blockflöten aus Holz, pulverbeschichtetes Metall,
PVC-Schläuche, Nebelmaschine, Decke
Variable dimensions | variable Maße

Annette Weisser

Why do you use woodcut as your medium?

I had just moved to Los Angeles when I really got into woodcuts. I lived there from 2006 to 2019, teaching at the ArtCenter College of Design, Pasadena. That was the first time that I had lived abroad for an extended time, and it seemed like every step I took in California reminded me of just how “German” I was—not just in the eyes of others, but even in my self-perception. At first, I was annoyed: after all, I had come to California to re-invent myself! But instead I kind of consciously dove into this search for my cultural identity. And the medium of the woodcut, which for my American friends and colleagues immediately evoked associations ranging from Albrecht Dürer to the German Expressionists to Käthe Kollwitz, seemed just perfect. To distance myself from the grand masters of the form, I intentionally took a rough and tumble approach: no mastery!

As a German trying to confront her identity I could hardly avoid dealing with the legacy of National Socialism. I had to explore, once again, how it had shaped me, as a young adult. And how it continues to affect German society even today—we saw that last summer, with the debate that blew up here over documenta fifteen. The rigid moralism that surfaces in these debates, the black-and-white thinking patterns—the medium of the woodcut (among other things, of course) gives direct expression to that. The choice of the medium was a result of my subject matter, it was a conceptual choice. You could say that is true of my artistic practice more generally.

In the eight-part series *Ghosts, Gates, Spills*, to which the three prints in the exhibition *TRANSIT* belong, I wanted to undermine these stark contrasts characteristic of the medium by covering the paper preliminarily with numerous layers of watercolors. The series deals, in a broad sense, with repression. I was thinking of the pressure that builds up and flows however it can, seeks an outlet somewhere, anywhere, through which this kind of murky muddle can escape. The girl with the sheep’s mask is referring to the 1965 film *Not reconciled* by *Straub/Huillet*. With a script based on a novel by Heinrich Böll, the film deals with Germany’s post-war malaise, focusing on the family of architects in Cologne. In the book and in the film, the “Cult of the Sheep” is used as an allegory for the widespread collaboration of the German population with the Nazis. In my interpretation, the sheep’s mask has merged, in the third generation after the War, into the head that wears it; it’s become a part of us.

What connects the woodcuts with your installation of recorders?

The installation *Kristin, Judith, Kathrin, Inga* picks up again on the figure of the “recorder-playing girl.” It’s an image I’ve used in earlier works, too. The recorder-playing girl is the good little girl, animated by idealism and the desire to do what’s right, to conform to society’s expectations. But what is right? And even if we knew: Wouldn’t the world be just a narrow, boring place, if everyone always did what’s right? My smoking recorders create an image of transition, where the recorder-playing girls hold the recorder in one hand and their first cigarette in the other ...

Translated from the German by Darrell Wilkins



Annette Weisser
Angel Leaving the Room, 2015
Unglazed ceramic | Unglasierte Keramik
53 x 38 cm

Wie bist du zum Medium des Holzschnitts gekommen?

Mit Holzschnitten habe ich erst in Los Angeles ernsthaft begonnen. Von 2006 bis 2019 habe ich dort gelebt und am ArtCenter College of Design, Pasadena gelehrt. Ich hatte davor nie längere Zeit im Ausland gelebt und in Kalifornien wurde mir plötzlich auf Schritt und Tritt bewusst, wie „deutsch“ ich bin. Sowohl in den Augen der anderen als auch in meiner Eigenwahrnehmung. Das war erstmal nicht besonders toll, schließlich war ich nach LA gekommen, um mich neu zu erfinden! Ich bin dann bewusst hineingegangen in diese Identitätssuche und das Medium Holzschnitt, welches bei meinen amerikanischen Freund*innen und Bekannten sofort Assoziationen von Albrecht Dürer über die Künstler des deutschen Expressionismus bis zu Käthe Kollwitz aufrief, schien mir da sehr geeignet. Um mich von diesen großen Meister*innen abzugrenzen, habe ich bewusst roh und einfach gearbeitet: No mastery!

Sich als Deutsche mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen, heißt, sich mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Es schien mir unumgänglich nachzuspüren, wie mich dieses Thema als Jugendliche geprägt hat. Und wie es die Gesellschaft als ganze nach wie vor beschäftigt, man konnte das ja auch in den hitzigen Auseinandersetzungen des letzten Sommers um die documenta fifteen verfolgen. Der rigide Moralismus, welcher diese Debatten durchzieht, das Schwarz-Weiß-Denken – auch dem gibt das Medium Holzschnitt unmittelbar Ausdruck. Die Wahl des Mediums ergibt sich aus der inhaltlichen Auseinandersetzung, das gilt für meine künstlerische Praxis generell.

In der achteiligen Serie *Ghosts, Gates, Spills*, wovon drei Drucke in der Ausstellung *TRANSIT* zu sehen sind, habe ich dann wiederum diese medienspezifischen harten Kontraste unterlaufen, indem ich das Papier vorher mit zig Schichten Aquarellfarbe grundiert habe. Thematisch kreist diese Serie um Verdrängung. Ich dachte dabei an einen Druck, der sich aufbaut und der sich dann Bahn bricht, sich Löcher sucht, durch welche sich diese trübe Brühe ergießt. Das Mädchen mit der Schafsmaske wiederum geht auf den Film *Nicht versöhnt* oder *Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* von Straub/Huillet aus dem Jahr 1965 zurück. Basierend auf einem Roman von Heinrich Böll wird hier die Nachkriegszeit anhand einer Kölner Architektenfamilie verhandelt. Mitläufertum wird überspitzt im „Kult der Schafe“ dargestellt. In meiner Interpretation ist die Schafsmaske in der dritten Nachkriegsgeneration mit dem Kopf verwachsen, ist wesenhaft geworden.

Was verbindet die Holzschnitte mit deiner Installation der Blockflöten?

Die Installation *Kristin, Judith, Kathrin, Inga* greift die Figur des „Blockflötenmädchens“ wieder auf, die in früheren Arbeiten von mir schon Thema war. Das Blockflötenmädchen ist in meiner Interpretation das brave Mädchen, beseelt von Idealismus und dem Wunsch, das Richtige zu tun und den gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen. Aber was ist das Richtige und ist es nicht eine enge, langweilige Welt, in der alle immerzu das Richtige tun? Die rauchenden Blockflöten sind ein Bild des Übergangs, in dem die Blockflötenmädchen in der einen Hand die Flöte, in der anderen die erste Zigarette halten ...



Annette Weisser
Girl with Sheep Mask, 2015
From | aus *Ghosts, Gates, Spills*
Woodcut on paper, watercolor | Holzschnitt auf Papier, Wasserfarbe
137,5 x 76,5 cm

REFUGEE
OF ALL
STRANGERS



Itamar Gov

You developed this new work during your Zilberman residency in Istanbul. How did you come across the historian Niketas Choniates? What did you see as the significance of this quotation for today? At the same time, with your neon lettering you connect the private space with the public space. How did this sculptural decision come about?

During my Zilberman residency in Istanbul I was reading a lot about the history of the region. It was striking to me how endless traces of moments of history pop out from every corner of the city, multilayered realities that never really expose themselves completely, but only give some hints. So I tried to do some order in my head, at least in terms of periods, empires, civilizations. And within these big histories I was looking for some personal moments, poems, memories, recounts, letters, things that go beyond the historical timeline of what came before or after what.

At a certain moment I came across Niketas Choniates, who was a byzantine historian and a poet, and started to go through translations of his writings. “Refuge of all strangers” is one of the epithets he awards Constantinople while the city is besieged by crusaders in the 13th century, alongside “queen of the queens of cities”, “song of songs” and so on, all very full of pathos, as part of a lamenting recount of the events. Delving a bit into all these superlatives I came across a whole genre of medieval poems dedicated to and praising the cities in which writers were living. But “refuge of all strangers” stayed in my mind for days and then weeks. I kept asking myself about a place in the world today that would deserve this title.

What makes a place a refuge of strangers? Could it be a permanent state of a place—a city, a region, a country, or even just a building—or could it only attain such a function temporarily? Does it have to be imagined, a hyperbole, an idealization of a place, maybe a wish of what a place could be? The more I thought about it the more it sounded to me like a false claim, a promise that could never fulfil itself. There is something almost nostalgic, melancholic in the words themselves, I felt that they somehow incorporated in them the past, that by stating them one has to acknowledge that the place doesn’t really exist anymore—if it ever had.

At the same time, the idea of a refuge of all strangers is a very sweet and comforting one, a place I wish to be part of. Here I am thinking of strangers not necessarily—or only—as foreigners, but also as the others, the strange ones, the guests, the visitors, the unnoticed—those who are not automatically part of the realities in which they find themselves. My idea was to create a work that would somehow bring together these two emotions, the comfort that such a promise provides, and at the same time also the nostalgia for a reality that doesn’t exist. I decided to work with light and metal to create a large-scale work that follows these two, speaking in a language of shiny rooftop signs and highway billboards, but placed in a room, where it cannot really shine to the world and fulfil its purpose. So at the end the work tries to ask exactly that question: Is there, or can there be, a refuge of all strangers?

Previous page | vorherige Seite:

Itamar Gov

Beloved Refuge of All Strangers (Προσφυλές Ξενοδόχημα), 2023

Neon light, metal construction | Neonlicht, Metallkonstruktion

220 x 310 x 80 cm

Du hast deine Arbeit während deiner Zilberman-Residenz in Istanbul entwickelt. Wie bist du auf den Historiker Niketas Choniates gestoßen? Was erschien dir für die heutige Zeit bedeutsam an diesem Zitat? Gleichzeitig verbindest du mit der Neonschrift den privaten Raum mit dem öffentlichen Raum, wie kam es zu dieser bildhauerischen Entscheidung?

Während meiner Künstlerresidenz in der Zilberman Galerie in Istanbul habe ich mich intensiv mit der Geschichte der Region beschäftigt. Mir fiel auf, wie viele unzählige Spuren historischer Momente an allen Ecken der Stadt auftauchen; vielschichtige Realitäten, die sich nie vollständig zu erkennen geben, sondern nur angedeutet sind. Also versuchte ich, eine Ordnung in meinem Kopf herzustellen, zumindest hinsichtlich historischer Epochen, Imperien, Zivilisationen. Und innerhalb dieser großen Geschichte(n) habe ich nach persönlichen Augenblicken, Gedichten, Erinnerungen, Erzählungen, Briefen, Dingen gesucht, die über das hinausgehen, was bloß ein historisches Vorher und Nachher ist.

Irgendwann stieß ich auf Niketas Choniates, einen byzantinischen Historiker und Dichter, und ich begann, Übersetzungen seiner Schriften zu lesen. „Zuflucht aller Fremden“ („Refuge of all Strangers“) ist einer der Beinamen, die er Konstantinopel im Zuge seines klagevollen Berichts über die Ereignisse gibt, während die Stadt im 13. Jahrhundert von Kreuzfahrern belagert wird, neben „Königin der Königinnen der Städte“, „Lied der Lieder“ und so weiter, alle voller Pathos. Ich habe mich dann etwas näher mit diesen Superlativen beschäftigt und ein ganzes Genre mittelalterlicher Dichtungen entdeckt, die dem Lob von Städten gewidmet sind, in denen die Dichter lebten. Aber „Zuflucht aller Fremden“ blieb mir für Tage und dann Wochen im Gedächtnis. Die Frage, ob es in der heutigen Welt eine Stadt gibt, die diese Bezeichnung verdiente, stellte sich mir wieder und wieder.

Was macht einen Ort zur Zuflucht aller Fremden? Kann das eine dauerhafte Eigenschaft eines Ortes sein – einer Stadt, einer Region, eines Landes oder auch nur eines Gebäudes – oder ist es immer nur vorübergehend? Muss man das imaginieren, eine Übertreibung, eine Idealisierung eines Ortes, vielleicht ein Wunsch danach, was ein Ort sein könnte? Je mehr ich darüber nachdachte, desto mehr klang es für mich wie eine unrichtige Behauptung, ein Versprechen, das niemals erfüllt werden kann. Die Worte selbst haben etwas Nostalgisches, Melancholisches; ich hatte das Gefühl, dass sie irgendwie die Vergangenheit in sich verkörpern, dass man, während man sie äußert, eingestehen muss, dass der Ort nicht mehr existiert – wenn es ihn denn je gegeben hat.

Gleichzeitig ist die Vorstellung von einer Zuflucht aller Fremden eine sehr schöne und tröstliche, ein Ort, von dem ich Teil sein möchte. Fremde sind für mich hier nicht unbedingt – oder nicht nur – Ausländer*innen, sondern auch die Anderen, die Merkwürdigen, die Gäste, die Besucher*innen, die nicht wahrgenommen werden – die, die nicht automatisch Teil der Wirklichkeiten sind, in denen sie sich wiederfinden. Ich wollte eine Arbeit entwickeln, die auf irgendeine Weise diese zwei Gefühle zusammenbringen würde, den Trost, den so ein Versprechen gibt, und gleichzeitig die Nostalgie für eine Realität, die nicht existiert. Ich beschloss, eine großformatige Arbeit aus Licht und Metall zu machen, die diese beiden Aspekte aufgreift, die in einer Sprache leuchtender Schilder auf Dächern und Werbetafeln an Autobahnen spricht, aber in einen Innenraum platziert, in dem sie nicht wirklich die Welt erleuchten und ihre Bestimmung erfüllen kann. Am Ende stellt die Arbeit genau diese Frage: Gibt es, oder kann es sie geben, eine Zuflucht aller Fremden?

Aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

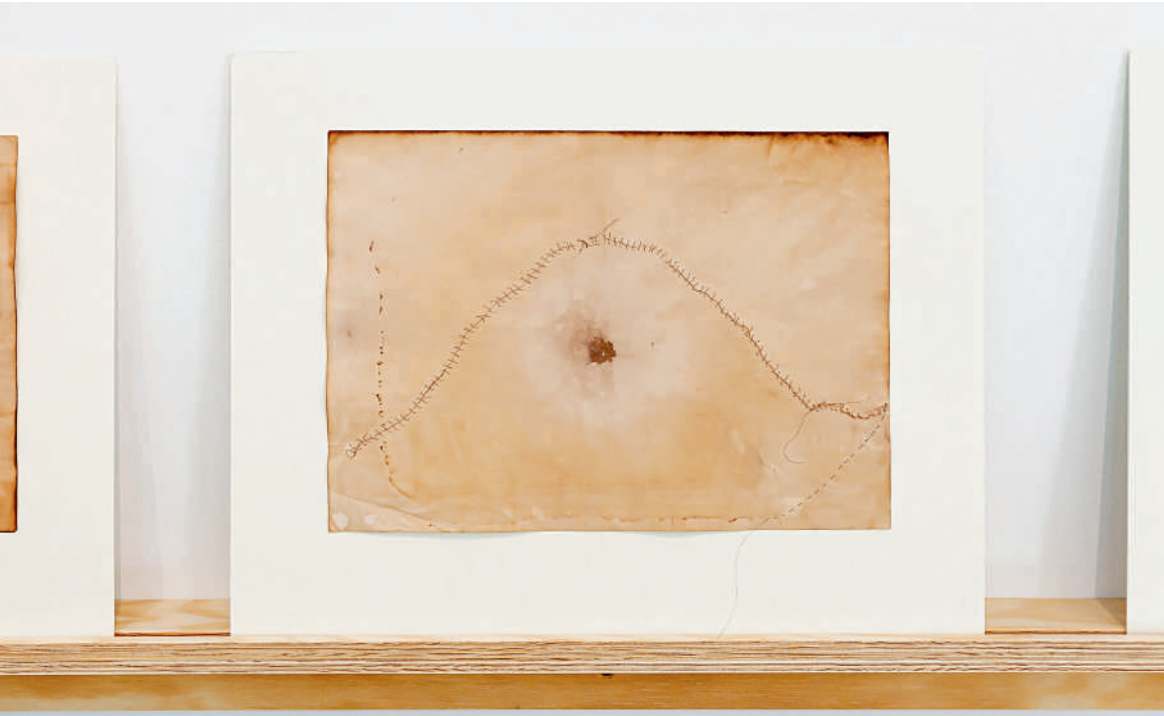




Fatoş İrwen
Cracked Ground, 2019
Hair, tea and organic materials on paper | Haare, Tee und organische Materialien auf Papier
31 x 39,5 cm

Pomegranate and Ash Series, 2017
Ash and pomegranate on paper | Asche und Granatapfel auf Papier
15 x 21 cm

Fatoş İrwen



Can you tell us something about the relationship between your grandfather's story and your own?

When I was in the Diyarbakır Prison, I was researching and producing about the history of women's resistance and alternative historiographies; the gendarmerie and guardians would conduct unannounced searches, and every time, my notes, my work would be censored and torn into pieces. I brought these sheets together by sewing them with my hair. I needed a ground, a site, before anything else. Each hair, which was sensitive and fragile in its own right, would form the foundation and would hold the pieces of the sheet together, while each cracked ground became the site of reality that is not written and that entities of power and the patriarchal system pretend not to hear and to conceal.



Kannst du etwas zu der Beziehung zwischen der Geschichte deines Großvaters und deiner eigenen erzählen?

Während meiner Zeit im Gefängnis von Diyarbakır, als ich mich auf den Forschungs- und Produktionsprozess der Geschichte des Frauenwiderstands und der alternativen Geschichtsschreibung konzentrierte, stellten die plötzlichen Durchsuchungen und Razzien der Polizei und des Wachpersonals, bei denen meine Notizen und Papiere zerrissen und vernichtet wurden, eine sehr große Belastung für diesen Produktionsprozess dar. Also nähte ich die zerrissenen Papiere mit meinen Haaren zusammen, denn ich brauchte vor allem einen Träger, einen Raum. Und während jede einzelne empfindliche und zerbrechliche Haarsträhne als das Band diente, das ein Fundament bildete und zusammenhielt, wurde jeder zerrissene Boden zum Schauplatz der ungeschriebenen Wahrheit, die die Mächte, das patriarchale System, nicht sehen oder hören wollte und die man zu vertuschen suchte.

This home, where I spent my childhood, was my thinking site in which I could experience my solitude freely and which had formed the foundations of my emotional and philosophical world. This home I escaped and the site I returned to every time was my grandfather's home. He was a scholar of Islam. Thus, this home was subjected to many interventions while hosting a very active form of life that founded many kinds of knowledge, just like a school. The interventions could be expressed in terms of power, system, tradition, feudality, and religion, as the home was a testament to various political upheavals, and the body of the space deteriorated every time. A huge hole had been opened in the middle of the living room at the end. I would be looking at the void from the edge of this hole. This void had transformed the world into a screen on which I viewed the privacy, the secrets, and what it had been subjected to, darkness. This screen allowed me to consider once again all that I had forgotten, all my memories, and the intellectual-corporeal relationship that I had built with this home. I wanted to fix these accumulated layers in this two-part video animation as minimal an image as possible. The story of space is also the story of bodies. When I heard about the history of Hotel Bogota, which had been actively used as a hotel in Berlin and home to many stories, hosting the space of my roots in Diyarbakır Suriçi with its own unique stories here became more meaningful.

Translated from the Turkish by Merve Ünsal



Fatoş İrwen
My Sweet Home, 1st Floor, 2023
Animation video with sound | Animiertes Video mit Sound
01':00"

Das Haus, in dem ich meine Kindheit verbrachte, war das Fundament meiner persönlichen, emotionalen und philosophischen Welt und mein Denkraum, in dem ich meine Einsamkeit frei ausleben konnte. Dieses Haus, der Ort, von dem ich immer wieder fliehen und zu dem ich immer wieder zurückkehren konnte, war das Haus meines Großvaters. Er war ein islamischer Gelehrter. Aus diesem Grund war dieses Haus, das eine Zeit lang Wissen beherbergte und als Schule diente, im Laufe der Jahre zahlreichen Angriffen ausgesetzt. Obwohl diese Angriffe im Kontext von Macht, System, Tradition, Feudalismus und Religion dargestellt werden können, wurde der Körper dieses Ortes durch die zahlreichen politischen Umwälzungen, denen er ausgesetzt war, jedes Mal ein wenig mehr aufgezehrt. Schließlich klaffte ein großes Loch in der Mitte des Salons. Vom Rand dieses Lochs aus blickte ich nun in die Leere. Diese Leere wurde zu einer Leinwand, auf der ich die ganze Welt dieses Hauses sehen konnte, seine Intimität, seine Geheimnisse, seine Ausgesetztheit, seine Dunkelheit. Diese Leinwand brachte mich dazu, über alles nachzudenken, was ich vergessen hatte, über all meine Erinnerungen und die geistige und körperliche Beziehung, die ich zu diesem Haus aufgebaut hatte. In den beiden Animationsvideos wollte ich alle Schichten dieses Hauses in einem möglichst reduzierten Bild festhalten. Geschichten über den Raum sind auch Geschichten über den Körper. Als ich von der Geschichte des Hotel Bogota in Berlin erfuhr, das früher aktiv als Hotel genutzt wurde und daher Quelle vieler Geschichten ist, war es nur logisch, dass dieser Ort und der Ort in Diyarbakır Suriçi, der zu meinen Wurzeln gehört, mit ihren eigenen einzigartigen Geschichten aufeinandertreffen.

Übersetzt aus dem Türkischen von Seda Mimaroglu



Fatoş İrwen
My Sweet Home, Ground Floor, 2023
Animation video with sound | Animiertes Video mit Sound
01':00"



Sim Chi Yin



Sim Chi Yin
The Mountain That Hid, 2022
Two-channel video installation with sound | Zwei-Kanal Videoinstallation mit Sound
05':56"

What interested you about the laterna magica slides and why do you include members of your own family among the motifs?

My interest in Magic Lantern slides was sparked by reading about how these — the precursors of the 35mm photographic slides we know — were used in colonial times for pedagogical purposes. There was a specific British unit that created a set of eight lectures accompanied by Magic Lantern slides that were cast as geography lessons and taught to pupils across the colonies and in the metropole Britain. I was interested to see if I could use this colonial technology and pedagogical tool for my re-narration of the history and memory of the anti-colonial war in Malaya. This dovetailed with my becoming a mother three years ago and my explorations of questions around trans-generational inheritance. The work that resulted is a new series of glass works titled *The Suitcase Is A Little Bit Rotten* in which I have repurposed Magic Lantern slides from the late 1800s and early 1900s into a reconstructed archive of an imaginary Southeast Asian landscape. Into this I have transposed both my toddler son and my late Socialist paternal grandfather who had died for his politics and then been erased from the family history. The slides then become sites of time travel... This new set of more than 40 images is presented as glass plates mounted on replicas of glass negative retouching stands dating to the start of the 20th century — around the same time as the source of the Magic Lantern slides.

“Some people say history moves in a spiral, not the line we have come to expect. We travel through time in a circular trajectory, our distance increasing from an epicenter only to return again, one circle removed.”¹



¹ Ocean Vuong: *On Earth We're Briefly Gorgeous*, New York: Penguin Press, 2019, p. 27.

Was hat dich an den Laterna Magica-Dias interessiert und warum beziehst du Mitglieder deiner eigenen Familie in die Motive ein?

Mein Interesse an Glasdiapositiven für die Laterna magica – die Vorläufer der 35mm-Dias, die wir heute kennen – wurde geweckt, als ich las, wie diese in Kolonialzeiten zu Bildungszwecken eingesetzt wurden. Es gab eine britische Spezialabteilung, die acht Vortragsreihen für den Geografie-Unterricht in den Kolonien und im „Mutterland“ Großbritannien entwickelten, die von Laterna-magica-Projektionen begleitet wurden. Ich wollte sehen, ob ich diese koloniale Technologie, dieses pädagogische Werkzeug in meiner Neuerzählung der Geschichte und Erinnerung an den anti-kolonialen Krieg in British Malaya verwenden könnte. Das hing auch damit zusammen, dass ich vor drei Jahren Mutter geworden bin und mich daraufhin für Fragen um generationenübergreifende Vermächtnisse zu interessieren begann. Daraus entstand eine neue Serie von Glasarbeiten mit dem Titel *The Suitcase Is A Little Bit Rotten* (Der Koffer ist etwas morsch), in der ich Projektionsträger für die Laterna magica aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einem rekonstruierten Archiv einer imaginären südostasiatischen Landschaft umgewidmet habe. In dieses Archiv habe ich sowohl meinen kleinen Sohn als auch meinen sozialistischen Großvater väterlicherseits eingeschrieben, der für seine politische Orientierung gestorben ist und daraufhin aus der Familiengeschichte getilgt wurde. Die Projektionsträger werden dann zu Stätten einer Zeitreise... Diese neue Serie aus mehr als 40 Bildern wird in Form von Glasplatten präsentiert, die ihrerseits auf Nachbildungen von Retuschier-Ständern für Glasnegative vom Anfang des 20. Jahrhunderts – etwa aus der gleichen Zeit wie die Dias für die Laterna magica – montiert sind.

„Manche sagen, Geschichte bewege sich spiralförmig und nicht, wie wir gelernt haben zu erwarten, linear. Wir reisen auf einer kreisförmigen Bahn durch die Zeit, während die Entfernung von einem Epicenter sich vergrößert, um auf der nächsten Schleife dorthin zurückzukehren.“¹

¹ Ocean Vuong: *On Earth We're Briefly Gorgeous*, New York: Penguin Press, 2019, p. 27.



Sim Chi Yin
The Suitcase Is A Little Bit Rotten, 2023
UV print on glass, light box, replica vintage stand
UV-Druck auf Glas, Leuchtkasten, nachgebauter Vintagegeständer
Glass plate | Glasplatte: 30,5 x 23 cm
Stand | Stand: 37 x 29 x 60 cm





This work and the accompanying two-channel video installation *The Mountain That Hid* are the latest chapters of my long, on-going research-based project on the history of my family and that of the anti-colonial war in Malaya (present-day Malaysia and Singapore). They also take the work into a speculative register, departing from the document, the evidential and historical, which the earlier chapters of the work focused on. The video, which in this exhibition is paired with three glass plates, is a diptych of two locations holding traces of the deportation of my Socialist grandfather by the British colonial authorities in 1949 from Malaya to China. He was among over 30,000 mostly ethnic Chinese in Malaya who were leftists and suspected Communist sympathisers banished by the British to China during the 12-year “Malayan Emergency”, a.k.a. the anti-colonial war. In the first channel of the film, I am unseen, behind the camera in a railway tunnel, as I have a serendipitous encounter with a group of middle-aged women hikers from China who do not notice the camera at first and are obsessed with taking selfies in a cave “famous on the Internet”, as they put it. Their unguarded conversation among themselves hit uncanny notes about the camera’s gaze, history and time travel. The six-minute encounter, during which I never speak to them, felt like kismet to me. The second channel of the film scrolls slowly through details of the interior of my ancestral house in southern China to which my Granddad had returned after deportation — and near which he was executed some weeks later by Chinese (anti-Communist) Nationalist soldiers. These two channels, containing different treatments of time, draw out the questions of time travel — and do time and history unfold in a straight line, or in circles?

Diese Arbeit und die begleitende Zweikanal-Videoinstallation *The Mountain That Hid* (Der Berg, der verbarg) sind die neuesten Kapitel in meinem fortlaufenden forschungsbasierten Projekt über die Geschichte meiner Familie und die des anti-kolonialen Krieges in Malaya (dem heutigen Malaysia und Singapur). Sie fügen dem Werk auch eine spekulative Ebene hinzu, weg vom Dokument, vom Beweis und vom Historischen, auf die die früheren Kapitel konzentriert waren. Das Video, in dieser Ausstellung mit drei Glasplatten kombiniert, ist ein Diptychon von zwei Orten mit Spuren der Deportation meines sozialistischen Großvaters durch die britischen Kolonialherren von Malaya nach China im Jahr 1949. Er war einer von über 30.000 ethnisch überwiegend chinesischen Menschen, die politisch links waren und verdächtigt wurden, mit den Kommunisten zu sympathisieren, die von den Briten im Zuge der zwölf Jahre dauernden „Malayan Emergency“, also des antikolonialen Krieges, nach China verbannt wurden. Im ersten Kanal des Films bleibe ich selbst unsichtbar hinter der Kamera, während ich durch einen glücklichen Zufall auf eine Gruppe von Chinesinnen mittleren Alters auf einer Wanderung gestoßen bin, die zunächst die Kamera nicht wahrnehmen und obsessiv mit Selfies beschäftigt sind, in einer Höhle, die, wie sie sagen, „im Internet berühmt“ ist. Während sie sich unbeobachtet fühlen, berührt ihre Unterhaltung in fast unheimlicher Weise Gedanken über den Blick der Kamera, Geschichte und Zeitreisen. Die sechsminütige Begegnung, bei der ich kein einziges Mal mit ihnen gesprochen habe, kam mir schicksalhaft vor. Der zweite Kanal der Installation bewegt sich langsam über Einzelheiten im Inneren des Hauses meiner Vorfahr*innen in Südchina, wohin mein Großvater nach der Deportation zurückgekehrt war – und in der Nähe davon, wo er sechs Wochen später von chinesischen (antikommunistischen) nationalistischen Soldaten hingerichtet wurde. Diese zwei Kanäle, in denen Zeit unterschiedlich behandelt wird, werfen Fragen über Zeitreisen auf – entfalten sich Zeit und Geschichte in einer geraden Linie oder in Schleifen?

Übersetzt aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

The entrepreneur Oskar Skaller lived on the ground floor of Schlüterstrasse 45 from 1919–1932. In addition to Oskar Skaller AG, he was involved in M. Pech AG, a medical supply store that existed until the 2000s. Skaller collected Persian ceramics, Impressionist paintings, and owned works by Vincent van Gogh and Max Liebermann, among others. Artists and politicians met at the Skaller family home, and lavish parties were held, at which Benny Goodman is said to have played dance music.

1) Max Liebermann: Portrait of Oskar Skaller, 1924; 2) Max Liebermann, self-portrait, 1933: painting looted from the Centrum Judaicum by the Nazis in 1938, brought to Schlüterstrasse 45 by the Reich Chamber of Culture after 1942, and found in the basement of Schlüterstrasse 45 after World War II; 3) Hans Steffen, resident at Schlüterstraße 45, photographed by Frieda Riess (1890–1957); 4) Jack Hylton, big band leader and concert producer, guest of Lucie Werner on the 3rd floor of Schlüterstraße 45; 5) Oskar Skaller, share of stock in M. Pech AG; 6) Oskar Skaller, sales catalog for sanitary articles; two thermometers of the company Oskar Skaller; 7) Van Gogh, *Cinerarias*, 1886, Skaller collection; 8) Letter from the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, to Joachim Rissmann about the provenance of the van Gogh.

Der Unternehmer Oskar Skaller wohnt von 1919–1932 im Erdgeschoss der Schlüterstraße 45. Neben der Oskar Skaller AG war er an der M. Pech AG beteiligt, einem Sanitätshaus, das bis in die 2000er Jahre existierte. Skaller sammelt persische Keramik, impressionistische Gemälde, besitzt u.a. Werke von Vincent van Gogh und Max Liebermann. Bei der Familie Skaller treffen sich Künstler und Politiker, es werden rauschende Feste gefeiert, zu denen Benny Goodman Tanzmusik gespielt haben soll.

1) Max Liebermann: Portrait von Oskar Skaller, 1924; 2) Max Liebermann, Selbstportrait, 1933: 1938 von den Nazis aus dem Centrum Judaicum geraubtes Gemälde, nach 1942 von der Reichskulturkammer in die Schlüterstraße 45 gebracht, nach dem Zweiten Weltkrieg wird das Gemälde im Keller der Schlüterstraße 45 gefunden; 3) Hans Steffen, Bewohner in der Schlüterstraße 45, fotografiert von Frieda Riess (1890–1957); 4) Jack Hylton, Big-Band Leader und Konzertproduzent, Gast bei Lucie Werner, Pension in der 3. Etage, Schlüterstraße 45; 5) Oskar Skaller, Aktie M. Pech; 6) Oskar Skaller, Verkaufskatalog für Sanitärartikel; Thermometer der Firma Oskar Skaller; 7) van Gogh, Gemälde, 1886, Sammlung Skaller; 8) Brief, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, an Joachim Rissmann über den Verbleib des Gemäldes von van Gogh



The successful fashion photographer Yva (Else Ernestine Neuländer) lived in the 1930s on the 4th and 5th floors of Schlüterstraße 45, where she maintained her photo studio. She experimented with the photographic medium, confidently posing women and supplying magazines with fashion photographs, including Uhu, legendary magazine of Berlin's Ullstein Verlag. From 1936 on, Helmut Newton served as Yva's apprentice and later as her assistant. Many of her famous fashion photographs were taken on the staircase between the two floors, a tradition that was picked up again later. In 1938, Yva was forced to close her studio, and in 1942 she and her husband were arrested by the Gestapo, deported to the Sobibor concentration camp and murdered in Majdanek.

9) Magazines in which Yva published her photographs: Sport im Bild (1934 issue), Elegante Welt (1931), Uhu – Neue Monatshefte (1934), Das Magazin, Nr. 24 (1926, Yva, self-portrait), and Neue Revue; 10) Helmut Newton on the stairs between the 4th and 5th floors of Schlüterstraße 45, photographed by Joachim Rissmann (2002).

Die erfolgreiche Modefotografin Yva (Else Ernestine Neuländer) lebt in den 1930er Jahren in der 4. und 5. Etage in der Schlüterstraße 45, wo sie ihr Fotoatelier hat. Sie experimentiert mit dem fotografischen Medium und setzt Frauen selbstbewusst in Szene und beliefert Zeitschriften mit Modeaufnahmen, u.a. den Uhu, Berliner Ullstein Verlag. Ab 1936 ist Helmut Newton ihr Lehrling und später ihr Assistent. Auf der Treppe zwischen beiden Etagen entstehen viele ihrer berühmten Modefotografien, eine Tradition, die später weitergeführt wird. 1938 muss Yva ihr Atelier schließen, 1942 werden sie und ihr Mann von der Gestapo verhaftet und in das Konzentrationslager Sobibor deportiert und in Majdanek ermordet.

9) Zeitschriften, in denen Yva ihre Fotografien publiziert: Sport im Bild (Ausgabe 1934), Elegante Welt (1931), Uhu – Neue Monatshefte (1934), Das Magazin, Nr. 24 (1926, Yva, Selbstportrait), Neue Revue; 10) Helmut Newton an der Treppe zwischen der 4. und 5. Etage, fotografiert von Joachim Rissmann (2002)



In 1942, the Reich Chamber of Culture under Hans Hinkel confiscated the building at Schlüterstraße 45. Films were censored in the screening room on the ground floor. Goebbels and Hitler sometimes appeared at the film screenings.

- 11) Share of stock in Julius Berger AG (1862–1943). The company, a building contractor, participated in the construction of railroad lines in Turkey, among other places, and in the Trans-Iranian Railway. It later merged into Bilfinger & Berger. Before the Reich Chamber of Culture moved into the building at Schlüterstraße 45, Jews, including Julius Berger, were detained in the building before their deportation. Julius Berger and his wife were deported to Theresienstadt and murdered;
- 12) Film-Kurier der Reichskulturkammer, 12 August 1943;
- 13) Letter of recommendation for employee Ursula Kunze in the Reichskulturkammer;
- 14) ID card of Elinor Bloch, employee in the Reichskulturkammer.

After World War II, the Kammer der Kunstschaffenden (chamber of artists) was founded at Schlüterstraße 45, where artists such as Gustaf Gründgens, Wilhelm Furtwängler and Heinz Rühmann were required to appear in order to be classified as “not incriminated”. In 1945, the chamber of artists organized in the building the first international art exhibition after the Second World War in Germany.

1942 beschlagnahmt die Reichskulturkammer unter Hans Hinkel das Gebäude in der Schlüterstraße 45. Im Erdgeschoss im Vorführsaal werden Filme zensiert. Zu den Filmvorführungen erscheinen Goebbels und Hitler.

- 11) Aktie Julius Berger (1862–1943), Bauunternehmer, beteiligt sich am Eisenbahnstreckenbau u.a. in der Türkei und der Transiranischen Eisenbahn. Später geht das Unternehmen in Bilfinger & Berger auf. Bevor die Reichskulturkammer in das Gebäude in der Schlüterstraße 45 einzieht, werden Juden, auch Julius Berger, in dem Haus vor ihrer Deportation festgehalten. Julius Berger und seine Frau werden nach Theresienstadt deportiert und ermordet;
- 12) Film-Kurier der Reichskulturkammer, 12. August 1943;
- 13) Zeugnis für die Mitarbeiterin Ursula Kunze in der Reichskulturkammer;
- 14) Hausausweis von Elinor Bloch, Mitarbeiterin Reichskulturkammer

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründet sich die Kammer der Kunstschaffenden in der Schlüterstraße 45, bei der Künstler wie Gustaf Gründgens, Wilhelm Furtwängler und Heinz Rühmann erscheinen müssen, um als nicht belastet eingestuft zu werden. Die Kammer der Kunstschaffenden richtet 1945 in dem Haus die erste internationale Kunstausstellung nach dem Krieg aus.





Film-Kurier
VEREINIGT MIT **Der Film**
DAS FÜRHEBENDE DEUTSCHE FACHBLATT
VEREINIGT MIT LICHT-BILD-BÜHNE
DEUTSCHE WISSENSCHAFTLICHE FILM-REVUE

SPORT im BILD
Elegante Welt
Herbstmoden
Nr. 27 - Preis 1,- RM

Künstler-Einsatzstelle der Reichskulturkammer
MISCH, DAVID
Der Präsident der Reichskulturkammer

I. KUNSTAUSSTELLUNG
DER
KAMMER
DER
KUNSTSCHAFFENDEN
KKK

bildende kunst
MITTEILUNGEN DES SCHUTZVERBANDS BILDENDER KÜNSTLER
JULI 1942

Aufbau
KULTURPOLITISCHES MONATSSCHRIFT
AUS DEM ERNSTE:
FRIEDRICH WOLFF WU KÄMPFEN NICHT SCHWELGEN
HERBERT ZIERING GEDRAT BANGHARD
HERMICH MANN / FARBENREICHES REVOLUTIONÄR
WALTER F. SCHMIDT SWISS / WALTER KARICH
GUSTAV / ALFRED DORNER KALB KULTUR
THOMAS MANN Pöschke / M. GISEL LESTING
HANS PALLADA WILHELM DER DEUTSCHER
RUDOLF FRIEDL. Meister aller Künste

MAGISTRAT DER STADT BERLIN
Abteilung für Volkshilfen
KUNSTWERKE BERLIN UND NACHBARGE
KUNSTWERKE DER KUNSTWERKE

**AUSSTELLUNG
BERLINER KÜNSTLER**
IN DER
DEUTSCHEN STAATSGALERIE
(LINDENSTRASSE)

**GRAVURES
FRANCAISES
CONTEMPORAINES**
BERLIN 1942

M. Pech Aktiengesellschaft
für sanitären Bedarf
Zwarth Reichsbank
EINTAUSEND MARK
EINTAUSEND MARK
Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam

**OSKAR SKALLER
AKTIENGESELLSCHAFT**
BERLIN N 24
MUSEUMSTRASSE 10-11

**Neue D
DAS MAGAZIN**

**NEUE
REVUE**
HERAUSGEGEBEN VON
GERT v. GONTARD



Julius Berger, Teilhaber-Aktiengesellschaft
Berlin, am 14. 11. 1942
Julius Berger, Teilhaber-Aktiengesellschaft
Berlin, am 14. 11. 1942
Fotografisches Institut für den Photographen
Fotografisches Institut für den Photographen
Fotografisches Institut für den Photographen

BERLIN 1942

bildende k
SCHRIFT FÜR MALEREI UND
KUNST



15) Three catalogues of exhibitions organized by the Kammer der Kunstschaffenden (chamber of artists), initiated by Nikolai Bersarin in the British occupation zone, 1945, Schlüterstraße 45; 16) Brochures of the Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (Cultural Association for the Democratic Renewal of Germany), founded on August 8, 1945, and of Aufbau-Verlags-Gesellschaft (Aufbau publishing company), founded on August 16, 1945; 17) Communication from the Schutzverband Bildender Künstler, November 1947; 18) Photo from the period 1951–1963, when the DGB (German Federation of Trade Unions) is the owner of the building.

In 1964, four hotels were founded in the building. 1st floor: Hotel Jahn owned by Mrs. Jahn, along with a pawnshop and on the ground floor a bar, a travel agency and a restaurant; 2nd floor Rheinischer Hof; 3rd floor Bergischer Hof; 4th floor Hotel Bogota, owned by Heinz Rewald. Rewald had fled to Bogotá to escape Nazi persecution. After 1971, the Hotel Bogota occupied all floors of the building except for the ground floor, where the restaurant and dance bar were located.

15) Kammer der Kunstschaffenden, 1945, angeregt durch Nikolai Bersarin in der britischen Besatzungszone, Schlüterstraße 45, 3 Kataloge; erste Kunstausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland; 16) 8. August 1945, Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands und am 16. August 1945 Gründung der Aufbau-Verlags-Gesellschaft; 17) Mitteilung des Schutzverbandes Bildender Künstler, November 1947; 18) DGB, von 1951–1963 ist der DGB Eigentümer des Hauses

1964 Gründung von vier Hotel-Pensionen im Haus. 1. Etage: Pension Jahn durch Frau Jahn, dazu ein Leihhaus und im Erdgeschoss eine Bar, ein Reisebüro und ein Restaurant, 2. Etage: Rheinischer Hof, 3. Etage: Bergischer Hof, 4. Etage: Hotel Bogota durch Heinz Rewald. Nach Bogotá war Rewald vor der nationalsozialistischen Verfolgung geflohen. Ab 1971 bezieht das Hotel Bogota alle Etagen des Hauses, bis auf das Erdgeschoss, wo sich weiterhin ein Restaurant und eine Tanzbar befinden.



Various postcards, brochures and keytags. (Rooms 121/122 are today the office of Zilberman Gallery. Studio M (in the basement of the building): after 1969, the office of Eckart Muthesius, architect of the palace Manik Bagh in Indore, India.)

In 1976, the Rissmann family took over the Hotel Bogota, which was managed by the buyers' son Joachim Rissmann from 1993–2013. Helmut Newton visits the hotel. Rissmann invited artists to stage exhibitions and projects in the hotel. A permanent exhibition showed photographs by Yva. Under the rubric of Photoplatz (2006–2013), he regularly presented photo exhibitions in the building.

19) Keytag: Rooms 121/122 are today the office of Gallery Zilberman. Studio M (in the basement): Eckart Muthesius; 20) Permanent exhibition, photographs by Yva (reproductions) on the 4th floor; 21) Shooting for the film Fay Grim (2006) at Hotel Bogota, with Jeff Goldblum, set in Istanbul; 22) Nadja Auermann, photographed by Oliver Mark; 23) Amos Oz, photographed by Oliver Mark.

Diverse Postkarten, Prospekte und Schlüsselanhänger. 121/122 heute Arbeitszimmer Galerie Zilberman, Studio M: seit 1969 Büro von Eckart Muthesius im Keller des Hauses, Architekt des Palastes Manik Bagh, Indore, Indien

1976 übernimmt die Familie Rissmann das Hotel Bogota, das von 1993–2013 vom Sohn Joachim Rissmann geführt wird. Helmut Newton besucht das Hotel. Rissmann lädt Künstler*innen zu Ausstellungen und Projekten in das Hotel ein. Eine Dauerausstellung zeigt Fotografien von Yva. Mit seinem Format Photoplatz (2006–2013) präsentiert er regelmäßig Fotoausstellungen im Haus.

19) Schlüsselanhänger: 121/122: heute Arbeitszimmer Galerie Zilberman Studio M: Eckart Muthesius; 20) Dauerausstellung, Fotografien von Yva (Reproduktionen) in der 4. Etage; 21) Dreharbeiten des Films Fay Grim (2006) im Hotel Bogota, mit Jeff Goldblum, spielt in Istanbul; 22) Nadja Auermann, fotografiert von Oliver Mark; 23) Amos Oz, fotografiert von Oliver Mark



Joachim Rissmann

What sparked your passion for collecting and your interest in the history of this building? What relationship do you see between the history you put on exhibit here and the exhibition title TRANSIT?

In the beginning, for me, there are always words, when I think about it. Little incidents, conversations, fleeting moments. How does a passion for collecting come about? From the smallest things, from something that perhaps begins in the unconscious, and slowly manifests itself. So it was with the history of the building in the Schlüterstrasse 45: I came to Berlin as a teenager and we lived in the building, above the Hotel Bogota. At the time, it was just a building for me. I had grown up on the grounds of a cloister, which for me as a child was of course a lot more exciting. But slowly, something opened up, which piqued my interest in the history of the building. Conversations with guests who came, because they had lived or worked in the building before or during the War. The photographer Bill Godwin, for instance, who had done his apprenticeship in the house with Yva. An older lady, who had worked in the Chamber of Culture under the German Reich. Then, in the mid-1990s, I saw two exhibitions showing photographs of Helmut Newton and Yva; and from a little detail in one photograph I realized that it must have been taken in this building. The germ of my interest in the place was thus already there, but the decisive moment where I decided to actually go into the archive, to comb the internet, to contact people purposefully, was definitely the exhibition with pictures by Yva.

I always liked collecting stuff. Little things. Even as a kid. For my 18th birthday, my parents wanted to buy me a work of art. Instead, I decided to take the money and buy several art works. Something that really impressed me at the time was the exhibition “Le Musée Sentimental de Prusse” at the Martin-Gropius-Bau in 1981. They even showed the butt of a cigarette smoked by Kaiser Wilhelm. That exhibition helped focus my attention on things that were ostensibly insignificant, marginal.

My collection of documents and objects pertaining to Schlüterstrasse 45 and the history of the Hotel Bogota slowly just grew after that. People brought me letters, photographs; I had a few objects in my possession without even realizing that they formed a part of the history of the building: the key chains, for instance, which we still used even, as well as prospectuses and some scraps of the original carpeting.

A hotel is always also a place of transit: People come and go, live out a part of their lives there. Some a big part, others just a small part. As a hotel owner, you get fleeting insights

into their life stories. The guests share their memories, talk about their family's past. And in our case these stories were often somehow tied to the building. Night porters can talk volumes of all that. Perhaps it is the very transience of a hotel stay that permits people to open up and share their stories. The desire to capture this transience in some way, to lend a little permanence to transit, no doubt lay behind my passion for investigating the history of the building, at least in part. With the objects I have gathered, the temporary and vanishing is fixed; and the short moment of transit becomes something a little more enduring.

Übersetzt aus dem Deutschen von Darrell Wilkins

pp. | S. 77–89:
Private Collection | Privatsammlung Joachim Rissmann



Yva, Atelier, Schlüterstraße 45, 4th floor | 4. Etage
Schostal Agency, Vienna | Agentur Schostal, Wien, ca. 1934/35



Yva, Atelier, Schlüterstraße 45, 4th floor | 4. Etage
Schostal Agency, Vienna | Agentur Schostal, Wien, ca. 1932

Wann wurde deine Sammelleidenschaft und dein Interesse an der Geschichte des Hauses geweckt? Welche Beziehung siehst du zwischen der Geschichte, die du hier zeigst, und dem Ausstellungstitel TRANSIT?

Am Anfang stehen für mich eigentlich immer Worte. Kleine Begebenheiten, Gespräche, flüchtige Augenblicke. Wie entsteht eine Sammelleidenschaft? Aus kleinsten Dingen, vielleicht aus zunächst Unbewusstem, das sich dann langsam manifestiert. Mit der Geschichte des Hauses in der Schlüterstraße 45 war es ähnlich: Ich kam als Jugendlicher nach Berlin, wir haben in dem Haus gelebt, über dem Hotel Bogota. Für mich war es damals einfach nur ein Gebäude. Ich war in einer Klosteranlage groß geworden, die für mich als Kind natürlich um ein Vielfaches spannender war. Aber langsam tat sich etwas auf, was mein Interesse an der Geschichte des Hauses weckte. Gespräche mit Gästen, die kamen, weil sie vor und im Krieg in dem Haus gewohnt oder gearbeitet hatten. Der Fotograf Bill Godwin zum Beispiel, der im Haus bei Yva seine Ausbildung gemacht hatte. Eine ältere Dame, die in der Reichskulturkammer gearbeitet hatte. Dann war ich Mitte der 1990er in zwei Ausstellungen, in denen Fotografien von Helmut Newton und Yva gezeigt wurden und ich habe an einem kleinen Detail auf einer Fotografie bemerkt, dass das Bild im Haus entstanden sein muss. Das Interesse war also im Keim schon da, aber ein entscheidender Moment, dann in Archive zu gehen, das Internet zu durchsuchen, gezielt Kontakt mit Menschen aufzunehmen, war sicher die Ausstellung mit Bildern von Yva.

Ich hatte auch vorher schon immer gesammelt. Als Kind, kleine Dinge. Zum 18. Geburtstag wollten mir meine Eltern ein Kunstwerk schenken, stattdessen nahm ich lieber das Geld und kaufte mir mehrere Kunstwerke davon. Etwas, was mich damals sehr beeindruckt hat, war 1981 die Ausstellung *Le Musée Sentimental de Prusse* im Gropius Bau, in der sogar ein Zigarettenstummel von Kaiser Wilhelm gezeigt wurde und die den Blick auch auf scheinbar unbedeutende Nebensächlichkeiten gelenkt hat.

Die Sammlung mit Dokumenten und Stücken zur Schlüterstraße 45 und zur Geschichte des Hotels Bogota ist dann langsam gewachsen. Mir wurden Briefe gebracht, Fotografien, einige Sachen waren in meinem Besitz, ohne dass mir bewusst war, dass sie Teil der Geschichte des Hauses waren: Die Schlüsselanhänger, die wir sogar noch genutzt haben; Prospekte und originale Tapetenreste zum Beispiel.

Ein Hotel ist immer auch ein Ort des Transits: Menschen kommen und gehen, leben dort ein Stück ihres Lebens. Einige länger, einige kürzer. Als Hotelier bekommt man flüchtige Einblicke in diese Lebensgeschichten. Die Gäste teilen ihre Erinnerungen, erzählen von der Vergangenheit ihrer Familien, die in unserem Fall auch oft mit dem Haus verbunden war. Nachtportiers können davon viel berichten. Vielleicht ist es die Flüchtigkeit des Aufenthaltes in einem Hotel, der die Menschen offen werden lässt, ihre Geschichte zu teilen. Der Wunsch, diese Flüchtigkeit zu fassen, den Transit dauerhafter zu machen, steckte sicherlich auch hinter meiner Leidenschaft, die Vergangenheit des Hauses zu ergründen. Mit den Sammelstücken wird das Vorübergehende, das Verschwindende festgehalten und der kurze Transit zu etwas Beständigem.



Antje Engelmann

Your work is titled The Great Mother. Can you say something about the relationship between the person depicted and your own biography?

In this work there is a kind of re-telling of a story or a history. The iconography of the “Mother of us all,” and of the saint, has an impact on our image of femininity and motherhood. The Catholic machine of repression and morality left an indelible and quite literal imprint on my mother and her sisters. It is not easy to liberate yourself from that. In 2004, I made a film with my Aunt Renate, who earned her living from the age of 16 on as a sex worker. That helped me understand a number of factors in the structure of our family. Given the way I work, that always entails a painful—but also liberating—process. That work became a kind of confrontation with shame, anger, the abuse of power, impotence, and mourning for the whole family. It is just that—the gaping wound in the skin of our constructions of the self—that interests me. In its structure, it manages to approach something universal. When I envelop my Aunt Renate in a Strudel dough—which my family of Danube Swabians (German settlers of the Danube valley under the Hapsburg Empire) has made in a traditional way for generations—it becomes almost like a second, translucent skin, which could potentially even suffocate her. The soft, leathery texture of the dough becomes a cloth or veil, like a piece of clothing, in which history and identity, and often tradition, as well, has been inscribed. My aunt is standing in front of a tablecloth that was embroidered by hand by my grandmother. The wrinkles marked by life into Renate’s skin extend as it were into the wrinkles in the Strudel dough, and these are in turn imprinted on the fabric. No less importantly, this work reflects on the Madonna-whore complex, which—through her merging of the mother, the Madonna, the whore, and the lover, as well as the way in which she challenges bigoted and normative stereotypes, such as that of the Holy Family—no one could incorporate better than Renate.

Antje Engelmann
Die Große Mutter, 2017
Archival pigment print on textile | Archiv-Pigmentdruck auf Textil
168 x 115 cm



Deine Arbeit heißt Die Große Mutter. Kannst du etwas zu der Beziehung zwischen der abgebildeten Person und deiner eigenen Biographie sagen?

In der Arbeit wird Geschichte neu erzählt. Die Ikonographie der Großen Mutter und Heiligen beeinflusst unser Bild von Weiblichkeit und Mütterlichkeit. Die katholische Unterdrückungs- und Moralmaschine hat sich noch ganz buchstäblich in meine Mutter und ihre Geschwister eingegrast. Die Befreiung davon ist nicht einfach. Ich habe mit meiner Tante Renate, die seit ihrem 16. Lebensjahr als Sexarbeiterin ihr täglich Brot verdient, 2004 einen Film gedreht. Das hat für mich viele familiäre Strukturen offengelegt. Das ist in meiner Arbeitsweise ein schmerzender, aber auch befreiender Prozess. In dieser Arbeit ging es um die Konfrontation mit Scham, Wut, Machtmissbrauch, Ohnmacht und Trauer aller Familienmitglieder. Diese Stelle, die klaffende Wunde innerhalb unserer Selbstkonstruktionen interessiert mich. Sie erlangt in ihrer Struktur etwas Allgemeingültiges. Wenn ich den in meiner donauschwäbischen Familie traditionell hergestellten Strudelteig über meine Tante Renate lege, ist das wie eine zweite, transluzente Haut, unter der sie auch ersticken könnte. Das weiche, ledrige Material des Teigs wird zum Tuch und Schleier, wie ein Kleidungsstück, in das auch immer Geschichte und Identität, oft auch Tradition eingeschrieben sind. Sie steht vor einem von meiner Urgroßmutter Hermine handbestickten Tischtuch. Die Falten, die das Leben in Renates Haut gezeichnet hat, setzen sich gleichsam in den Falten des Strudelteigs fort, die sich wiederum in den Stoff einprägen. Nicht zuletzt erzählt diese Arbeit auch vom Madonna-Hure-Komplex, den durch die Zusammenführung von Mutter, Madonna, Hure und Geliebte sowie durch das Infragestellen bigotter und normativer Lebensvorstellungen, wie der Heiligen Familie, keine besser verkörpern könnte als Renate.

Antje Engelmann
My Mother | My Father, since 2012
2 dia projections, guestbook | 2 Diaprojektionen, Gästebuch
Variable dimensions | variable Maße



With the second work in the exhibition—which invites visitors to inscribe their own sentences beginning with the phrase “My mother ...” or “My father ...”—I am creating a sort of archive. I began collecting these sentences as I was pregnant with my first child. For me, the transformation that women undergo into the role of mother is a highly confrontational gift. The families and structures in which we grow up cannot help but shape us in important ways, and when we have children of our own we have to stake out our own position vis-à-vis all that. For me, that meant first understanding in what ways my parents and grandparents had influenced me; and then deciding how much of that madness I wanted to pass onto my children. But then I quickly had to realize that I, too, was caught in a number of opacities, constraints, and patterns of behavior, which make it all but impossible for me to just re-invent motherhood as I might imagine it. Taking part in this reenactment of your own experiences can, in the best-case scenario, help you grow in big ways and gain deep insights into yourself, your ways of interacting with others, and society more broadly. The stories and relationships are manifold and at the same time often shockingly similar, even if they show themselves with different faces. Motherhood and fatherhood are constructions created within a complex framework of socio-political, historical, and bio-political factors. Every sentence entered into the archive and every one of the constantly evolving mother-father constellations shown in the slide projection broadens the associative space, constitutes a beginning or spontaneous reckoning of accounts or an attempt to end a relationship—one we do not really have the power to end.

Translated from the German by Darrell Wilkins

Als ich selbst mit meinem ersten Kind schwanger war, habe ich mit dem Sammeln der Sätze zu *My Mother | My Father* begonnen. Ich empfinde die Transformation in die Rolle der Mutter als ein konfrontatives Geschenk. Wir nehmen viel aus unseren Herkunftsfamilien und vorgegebenen Strukturen mit. Für mich kam nach der Frage, wie mich meine Eltern und Großeltern beeinflusst haben, was ich von diesem Wahnsinn weitergeben möchte und was nicht. Dabei wird schnell klar in welchen Undurchsichtigkeiten, Zwängen und Verhaltensmustern wir uns wiederfinden, die ein sich neu als Mutter zu erfinden kaum zulassen. Dieses Reenactment der eigenen Erfahrungen, kann im besten Fall genutzt werden, um zu wachsen und Erkenntnisse über sich, sein Handeln und die Gesellschaft zu erlangen. Die Geschichten und Beziehungen sind mannigfaltig und gleichzeitig oft so erschütternd ähnlich, auch wenn sie sich mit unterschiedlichen Gesichtern zeigen. Mutterschaft und Vaterschaft sind Konstruktionen innerhalb gesellschaftspolitischer, historischer und biopolitischer Größen. Jeder Satz im Archiv und jede sich immerfort ändernde Mutter-Vater-Konstellation in der Diaprojektion eröffnen weite Assoziationsräume und sind Beginn oder spontane Zwischenbilanz oder der Versuch der Beendigung von Beziehungen,, die wir nicht wirklich beenden können.

My mother used to tell me she
was my sister

My father has many lives

MY MOTHER IS THE CAPTAIN

My father broke up with us

MY MOTHER IS FAT AND LAZY

My father loves
making great ebay deals

My mother doesn't know my father

My father is the love of my life

My Mother is a dog owner

My father is a german workaholic

İz Öztat

In your work we encounter a character called Zişan and various abstract forms. What role do they play in your artistic practice?

Since 2010, I have been fabricating the (auto)biography of Zişan¹ (1894–1970), who appears to me as a historical figure, a ghost and an alter ego. I take on Zişan's archives and interpret them through my practice to construct a complex temporality of action that enables the suppressed past to intervene in the increasingly authoritarian present. By attending to the spectral presence of Zişan and inventing her as an interlocutor, I articulate a plural subject position that enables the speculative modality of first-person history writing. Our untimely collaboration enables us to conjure the state violence that the Turkish Republic was founded on and its perpetual manifestations in a denialist regime. We subvert official narratives with the possibilities of fiction to open up the horizon of futures that never came to be. We glean the archives not for evidence or proof but for traces of absence, loss and desire to propose another narrative that challenges the prevailing neo-Ottoman narrative of the glorious past. We also intervene in the Eurocentric canonization of the avant-garde and myths of the artist by perpetuating fictional alternatives.

The installation titled *After* came into existence right after the Peace Process collapsed in 2015 and I am writing now, after the presidential elections in Turkey, during which the Peace Process was criminalized to fuel Turkish nationalism. The installation takes Zişan's black square titled *Felaket* [Catastrophe] (1923/2016) as a point of departure to articulate a language of geometric abstraction. In this rearticulation, the black squares inside red triangles formed with marking tape are declared as the expression of interdicted mourning, as well as its collectivization for demanding justice. The mimeograph printed flyers by BAÇOY KOOP place the geometric forms in relation to bodily gestures and symbols that are engraved in collective memory. I resort to geometric abstraction because there is no other form of expression that is available to me: It is impossible to represent Catastrophe. A coded language is necessary to cope with censorship. The process of trying to make sense of geometric abstraction is akin to the process of meaning making in a polarized society, where symbols ingrained in collective memory evoke different meanings, associations and affects depending on one's ideological belongings. The capacity of this temporary work to mark and memorialize a specific historical moment through abstraction and locally loaded associations is a question that remains open.

¹ Zişan's destiny was marked by an ambiguous belonging from the outset. Born from an affair between Nezihe Hanım, a teacher from an upper-class Turkish family, and Dikran Bey, an Armenian photographer, she fled Istanbul with her father in 1915 to escape the Armenian Genocide. She then embarked on a lifelong journey through a vast geography and the guts of the 20th century as a heroine in camouflage who permeated the canon of avant-garde art without being noticed.



Zişan
Catastrophe [Felaket], 1923 | 2016
Ink on paper | Tinte auf Papier
25 x 18 cm

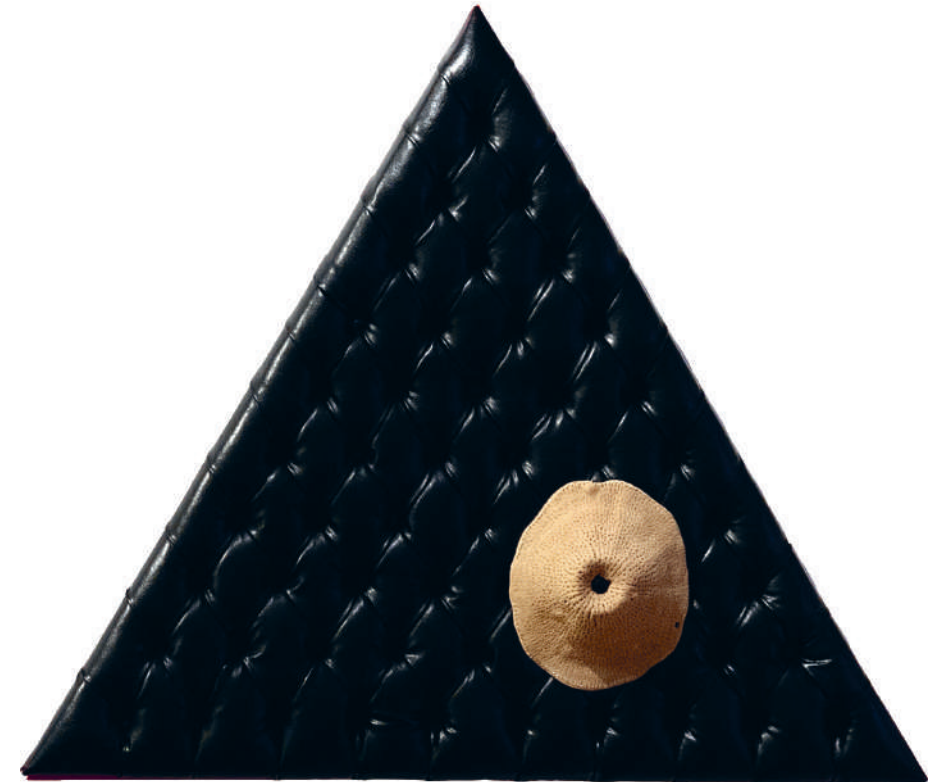
In deinen Arbeiten treffen wir auf eine Figur namens Zişan sowie auf abstrakte Formen. Welche Rolle spielen sie für deine künstlerische Praxis?

Seit 2010 verfasste ich eine (fiktive Auto-)Biografie von Zişan¹ (1894–1970), die mir als historische Figur, Geist und Alter Ego erscheint. Um eine komplexe Zeitlichkeit des Handelns zu konstruieren, mit der die verdrängte Vergangenheit in die zunehmend autoritäre Gegenwart intervenieren kann, arbeite ich mit ihren Archiven und verbinde sie mit meiner künstlerischen Praxis. Indem ich meine Aufmerksamkeit auf die geisterhafte Präsenz Zişans richte und sie als eine Vermittlerin begreife, formuliere ich eine plurale Subjektposition, die mir die spekulative Modalität von Geschichtsschreibung in der ersten Person ermöglicht. Unsere unzeitgemäße Zusammenarbeit gestattet uns, jenen Zustand der Gewalt näher zu betrachten, auf dem die Türkische Republik begründet wurde und der sich immer noch in einem Leugner-Regime manifestiert. Zusammen unterlaufen wir offizielle Narrative mit den Mitteln der Fiktion, um den Horizont für Zukunftsszenarien zu öffnen, die nie Wirklichkeit wurden. Wir durchsuchen die Archive nicht nach Beweisen oder Belegen, sondern nach Spuren der Abwesenheit, des Verlusts und des Wunsches, eine andere Geschichte zu entwerfen, die das vorherrschende neo-osmanische Narrativ einer ruhmreichen Vergangenheit infrage stellt. Mit unseren fiktiven Erzählungen intervenieren wir auch in die eurozentrische Kanonisierung der Avantgarde und in Mythen vom „Künstler“.

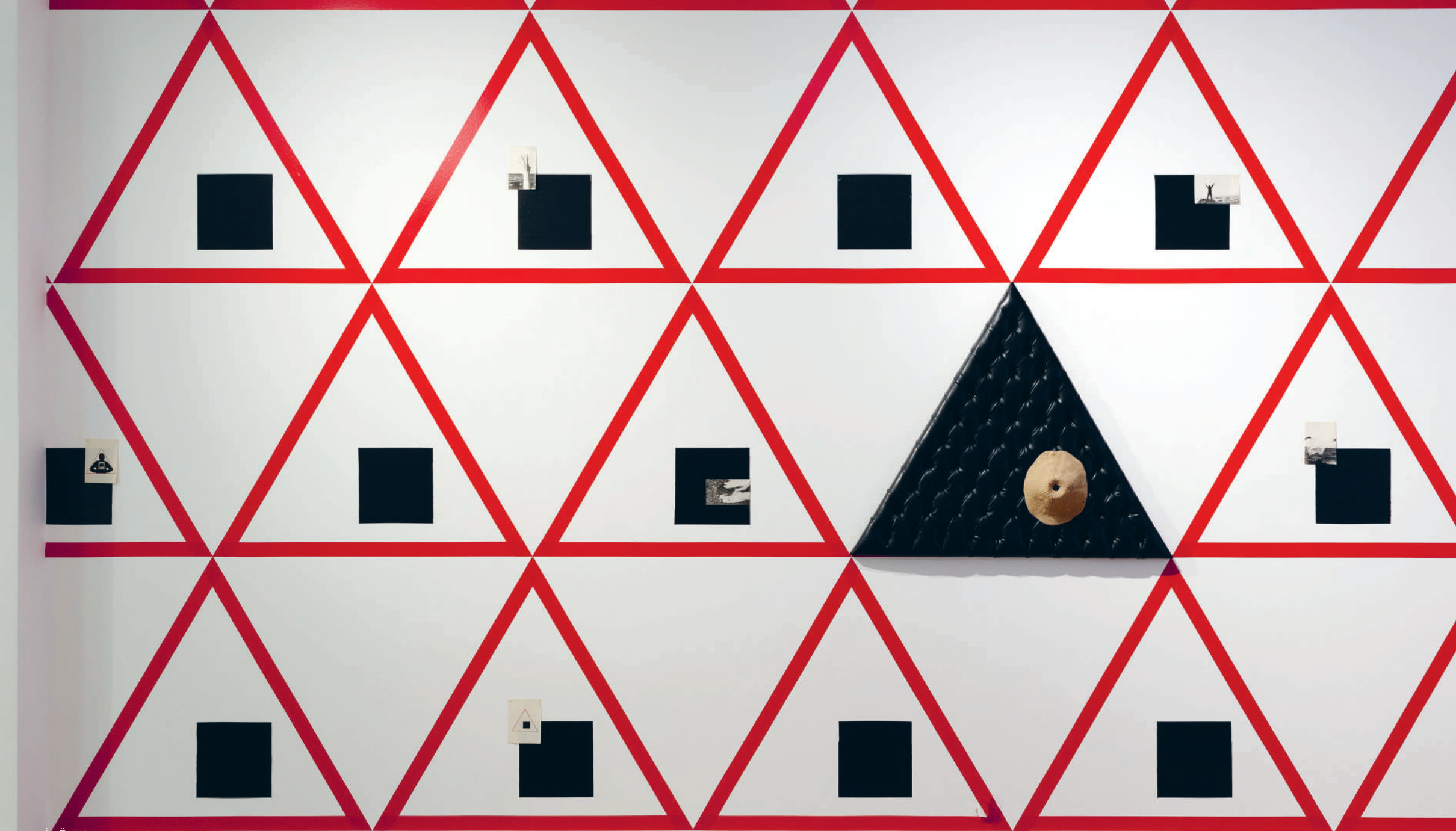
Die Installation mit dem Titel *After* entstand kurz nach dem Zusammenbruch des Friedensprozesses im Jahr 2015, und ich schreibe heute, nach den Präsidentschaftswahlen, während derer der Friedensprozess kriminalisiert wurde, um den türkischen Nationalismus anzuheizen. Die Installation nimmt ihren Ausgangspunkt bei Zişans schwarzem Quadrat mit dem Titel *Felaket* [Katastrophe] (1923/2016), um eine Sprache der geometrischen Abstraktion zu artikulieren. In dieser Re-Artikulation werden die schwarzen Quadrate innerhalb der roten Dreiecke aus Klebeband zu einem Ausdruck der verbotenen Trauer, wie auch zu einer Kollektivierung der Forderung nach Gerechtigkeit, erklärt. Die mittels eines Mimeografen vervielfältigten Flyer der Kooperative BAÇOY KOOP setzen die geometrischen Formen in Bezug zu körperlichen Gesten und Symbolen, die sich in unser kollektives Gedächtnis eingepägt haben. In meiner künstlerischen Praxis greife ich auf geometrische Abstraktion zurück, weil mir keine andere Ausdrucksform zur Verfügung steht: Die Katastrophe darzustellen ist unmöglich. Um der Zensur zu entgehen, bedarf es einer kodierten Sprache. Der Prozess des Verstehens geometrischer Abstraktion ist ähnlich des Prozesses der Bedeutungsfindung in einer polarisierten Gesellschaft, in der die im kollektiven Gedächtnis verankerten Symbole verschiedene Bedeutungen, Assoziationen und Gefühle evozieren, abhängig von der ideologischen Ausrichtung der interpretierenden Person. Wie gut dieses temporäre Werk geeignet ist, durch Abstraktion und lokal gewichtige Assoziationen einen bestimmten historischen Moment zu markieren und in die Erinnerung einzuschreiben, bleibt eine offene Frage.

Übersetzt aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

¹ Zişans Schicksal war von Anfang an von einer mehrfachen Zugehörigkeit geprägt. Ihre Eltern Nezihe Hanım, Lehrerin aus einer Oberschichtsfamilie, und Dikran Bey, ein armenischer Fotograf, waren nicht verheiratet; 1915 floh sie mit ihrem Vater aus Istanbul, um dem Genozid an den Armeniern zu entkommen. Danach machte sie sich auf eine lebenslange Reise durch weite Geografien und durch die Eingeweide des 20. Jahrhunderts als getarnte Heldin, die unbemerkt den Kanon der Avantgardekunst durchdrang.



İz Öztat
Capitone Triangle (After Altan Gürman), 2019
Artificial leather, sponge, needles | Kunstleder, Schwamm, Nadeln
104 x 90 x 5 cm



İz Öztat
After, 2016–2023
Marking tape | Beschriftungsband
Variable dimensions | variable Maße

BAÇOY KOOP
After | Birding, 2016
Mimeograph printed paper | Mimeographisch bedrucktes Papier
Each | je 10,5 x 14,5 cm



Hanna Frenzel
Chronos, 1995
Beta SP, Colour, Sound | Beta SP, Farbe, Sound
10':00"
Bohrkern, 1995
Rock salt | Steinsalz
77 cm x 30 cm

Hanna Frenzel



When you use your body as primary material, you seem to explore and test your limitations; when you use paper, you work against all limitations and invite chance to play a role. Where does this approach come from?

If there's one person I know who's haunted by fear, it's me.
I used to be afraid of death. Now it's more like the other way around.

The starting point for my work is only to a limited extent the body or my materials. It's really about the soul. Body and materials are "means to an end".

As in the Bible, for instance, I and my harmless little life are just roadkill to the hellish scenarios that fill the world right now ...

"One doesn't dream anymore. One gets dreamed. Silence."¹

Translated from the German by Darrell Wilkins

¹ Henri Michaux: "La Ralentie", 1937: "On ne rêve plus. On es révée. Silence." From Henri Michaux: "La Ralentie", 1937, in: *In der Gesellschaft der Ungeheuer. Ausgewählte Dichtungen. Französisch und Deutsch*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1986, p. 128.



Ist dein Körper Ausgangsmaterial, dann versuchst du mit Begrenzungen umzugehen, ist Papier dein Material, arbeitest du gegen alle Begrenzungen und lädst den Zufall ein. Wie kam es dazu?

Der ängstlichste Mensch, den ich kenne, bin ich selbst.
Früher hatte ich Angst vor dem Tod, jetzt ist es eher umgekehrt.

Der Ausgangspunkt meiner Arbeiten ist nur bedingt der Körper oder das Material, es ist die Seele. Körper und Material sind „Mittel zum Zweck“.

Wie zum Beispiel in der Bibel werde ich durch mein unbedenkliches Leben vom heutigen Höllenszenario überrollt ...

„Man träumt nicht mehr. Ist die Geträumte. Stille.“¹

¹ "On ne rêve plus. On es révée. Silence." Aus Henri Michaux: "Die Verlangsamte" ("La Ralentie", 1937), in: *In der Gesellschaft der Ungeheuer. Ausgewählte Dichtungen. Französisch und Deutsch*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1986, S. 128f.

Laurie Schwartz

You developed a music program for the exhibition TRANSIT. How does the music you chose resonate with the exhibition and the history of this building?

With the series ITINERANT INTERLUDES, I set a performative counterpoint to the artworks in the respective exhibition. My initial impulse when considering the dual focus of the show, i.e., the wider theme of *TRANSIT* as imagined by contemporary artists and the biography of the house itself, was to articulate this aspect as a basic framework for the musical program, to have two very different historical periods and musical languages interface with each other, sonically and aesthetically, within the context of the works on exhibit.

Thus, it was clear from the start that the program for ITINERANT INTERLUDE #45 would need to involve two different performers with two very different repertoires. The solo violin seemed a logical choice for both as the perfect instrument to give voice to the widest range of musical style and expression, also to be able to hold its own against the din of a vernissage. Proceeding from this basic concept, the individual works presented during the course of the exhibition's opening evening and performed throughout the gallery's spaces were chosen to resonate in dialog with the themes of *TRANSIT* on two different levels. *TRANSIT* expressed as musical language and *TRANSIT* as echoed in the personal stories of the composers, as well as the performers themselves, with references quite literally ricocheting through time and space, from Byzantium to contemporary Aboriginal art, from *entartete* music to the *maqam*.

Violinist and composer Ali Moraly, born in Damascus, Syria and now based in Berlin, performed several original compositions influenced as much by contemporary performance technique as by the oriental microtonal tradition. These led through a wealth of images and sounds that reverberated throughout *TRANSIT*, translating traces of ancient and recent history – and storytelling – into music.

Moraly's *Bab al-Shams* or *East Gate* for violin and voice includes a recited text from the *Meccan Revelations* by Andalusian Muslim mystic, poet and philosopher Ibn Arabi (1165–1240). The musical themes are composed in the oriental modal scale (*maqam*) *Sigah*, a sonority that resides in an unsettling dissonance, which, as the composer notes, is the reflection of an anxious soul in transition, yearning for resolution.

Another work, *Quatrain after Paul Celan's Todesfuge* quite clearly – in title, dedication, inspiration and musical language – encapsulates the bipartite aspect of the exhibition in

one composition, while *Melodie Byzantine*, comprised of microtones and ornamentations inspired by the Ottoman tradition of Byzantine chanting, gave voice to an even more direct reference, to Itamar Gov's *Beloved Refuge of All Strangers*. And then there was the musical act of storytelling that transported us even further afield and which ended the evening's performances: Moraly's *Songline (for Gordon Hookey)*, inspired by Gordon Hookey's *Murriland!* an ongoing cycle of monumental paintings depicting the history of the artist's home state of Queensland, Australia through Aboriginal eyes.

In contrast, the three works composed by Paul Hindemith, Miroslav Kabeláč, and Ursula Mamlok and performed by Czech violinist Markéta Janoušková provided a more specific historical counterpoint to the expansive metaphors of Moraly's compositions. Firmly situated in the modern western European tradition, they link to a particular period of German history illustrated by the story of the Hotel Bogota, with a focus on composers whose destinies were likewise shaped by the upheavals of the times. Paul Hindemith and Ursula Mamlok might even have passed by the building at Schlüterstraße 45 when they lived in Berlin during the 30s.

Paul Hindemith, one of the leading composer-theorists of the first half of the 20th c. was forced to leave his teaching post at the Berlin Academy of Music in the mid 30s when his music was declared “degenerate”. After a period in Turkey, he emigrated to the U.S. where he became a noted teacher and citizen, returning to Europe in 1947. His sonata for solo violin performed by Janoušková at *TRANSIT* is an early work that searches to reinterpret traditional forms, drawing on Baroque violin tradition and Romantic melody.

Ursula Mamlok was born 1923 in Berlin-Charlottenburg. The family fled Nazi Germany in 1939, first to Ecuador and, then, at the age of seventeen, with music scholarship in hand, she secured passage to New York where she went on to enjoy a long and successful career as a composer and educator. *From My Garden*¹, composed in 1983, reflects her very personal way of using the twelve-tone technique to unlock a meditatively lyrical voice. Mamlok returned to Berlin, the city of her birth, in 2006 where, at the age of 83, her career took flight again and she remained active composing and concertizing until her passing in 2016. Reflecting upon her own life in transit she often quite matter-of-factly asserted that “music is my home”. Art as refuge. To paraphrase a *leitmotif* of the exhibition, the musical performances of the opening evening of *TRANSIT* aspired to render audible that which is absent.

¹ Cf. manuscript page by Ursula Mamlok at the beginning of the catalogue.

The musicians/repertoires alternated performances throughout the evening, each time occupying a different space, each time offering a different context for listening. And the music resonated. One of the particular delights in curating this series is in sharing the special joy of experiencing new sounds, new music and performance – not to mention truly virtuosic performances – up close. It is the immediacy of the event that somehow does not fail to put smiles on faces.

The program of ITINERANT INTERLUDE #45²:

Markéta Janoušková and Ali Moraly, solo violins

Ali Moraly: *Smoke in the Air* from *Quatrain after Paul Celan's Todesfuge* (2017) + *Melodie Byzantine* (2023)

Paul Hindemith (1895–1963): *Sonata for Solo Violin, Op. 11 No. 6, 1st movement* (1918)

Ali Moraly: *East Gate* for violin and voice (2022)

Miroslav Kabeláč: (1908–1979) *Sketches for "Lullaby"* (1942)

Ali Moraly: *Your Joy is Your Sorrow Unmasked* (2023)

Ursula Mamlok (1923–2016) *From My Garden* (1983)

Ali Moraly: *Songline (for Gordon Hookey)* (2017)

Du hast für die Ausstellung TRANSIT ein Musikprogramm entwickelt. Welche Echowirkungen finden sich zur Ausstellung und zur Geschichte des Hauses?

Mit der Reihe ITINERANT INTERLUDES setze ich einen performativen Kontrapunkt zu den Kunstwerken der jeweiligen Ausstellung. Als ich mir über den zweifachen Fokus der Ausstellung *TRANSIT* Gedanken machte – das heißt, das allgemeine Thema *TRANSIT*, bearbeitet von zeitgenössischen Künstler*innen, und die Geschichte des Hauses selbst –, war mein erster Impuls, diesen Aspekt als grundlegenden Rahmen für das Musikprogramm zu artikulieren, also im Kontext der ausgestellten Werke zwei sehr verschiedene historische Epochen und musikalische Sprachen klanglich und ästhetisch miteinander in Verbindung zu bringen.

So war von Anfang an klar, dass das Programm für ITINERANT INTERLUDE #45 zwei verschiedene Musiker*innen mit zwei sehr unterschiedlichen Repertoires einbeziehen sollte. Die Solovioline schien eine naheliegende Wahl für beide. Sie ist ein Instrument mit einem außerordentlich breiten Spektrum von Stilen und Ausdrucksmöglichkeiten und in der Lage, sich über der Geräuschkulisse einer Vernissage Gehör zu verschaffen. Von diesem grundlegenden Konzept ausgehend wurden die einzelnen bei der Eröffnung in den Galerieräumen aufgeführten Werke auf zwei verschiedenen Ebenen zu den Themen von *TRANSIT* passend ausgewählt: *TRANSIT* als musikalische Ausdrucksform und *TRANSIT* als Echo der Lebensgeschichten der Komponist*innen wie auch der Musiker*innen, sodass die Bezüge buchstäblich durch Zeit und Raum widerhallen, von Byzanz zu zeitgenössischer Aboriginal Kunst, von „entarteter Musik“ zum *maqam*.

Der Violonist und Komponist Ali Moraly, geboren in Damaskus, Syrien, der heute in Berlin lebt, spielte mehrere Originalkompositionen, die gleichermaßen von zeitgenössischen Spieltechniken wie von orientalischen mikrotonalen Traditionen beeinflusst sind. Die Stücke führten durch eine Fülle von Bildern und Tönen, die *TRANSIT* klanglich erfüllten und Spuren von früher und jüngerer Geschichte – und vom Geschichtenerzählen – in Musik verwandelten.

Moralys *Bab al-Shams* oder *East Gate* für Violine und Stimme enthält einen rezitierten Text aus dem Werk *Die mekkanischen Offenbarungen* des andalusischen Mystikers, Dichters und Philosophen Ibn Arabi (1165–1240). Die musikalischen Themen der Komposition folgen der orientalischen modalen Skala (*maqam*) *Sigah*, deren klangliche Besonderheit in einer beunruhigenden Dissonanz liegt, ein musikalisches Spiegelbild, wie der Komponist bemerkt, einer ängstlichen Seele, die sich in einer Übergangssituation befindet und sich nach einer Lösung sehnt.

Ein weiteres Werk, *Quatrain after Paul Celan's Todesfuge*, verkörpert im Titel, in der Widmung, in Inspiration und musikalischer Sprache ganz klar den Aspekt der zwei Bedeutungsebenen der Ausstellung, während die *Melodie Byzantine*, mikrotonal und inspiriert von der osmanisch-byzantinischen Tradition des Sprechgesangs, sich noch deutlicher auf ein bestimmtes Werk der Ausstellung bezieht: Itamar Govs *Beloved Refuge of All Strangers*. Schließlich gab es das musikalische Erzählen, das uns noch weiter weg brachte und das die Darbietungen des Abends beendete: Moralys *Songline (for Gordon Hookey)*, inspiriert von Gordon Hookeys *Murriland!* – eine fortgesetzte Serie monumentaler Gemälde, die die

² ITINERANT INTERLUDES sets a performative counterpoint to artworks at exhibition openings. The series is curated by Laurie Schwartz with support from the initiative neue musik berlin.

East Gate

باب شرقي

Maqam Segah

Ali Moraly

solo violin

$\text{♩} = 70$

mf

*meditativo improvvisato
mentre marcia*

4

6

8

Geschichte des Heimatlandes des Künstlers, Queensland in Australien, aus dem Blickwinkel von Aborigines darstellt.

Demgegenüber bildeten die drei Werke von Paul Hindemith, Mirsolav Kabeláč und Ursula Mamlok, gespielt von der tschechischen Violonistin Markéta Janoušková, einen genauer bestimmbaren historischen Kontrapunkt zu den offenen Metaphern von Moraly's Kompositionen. Eindeutig der modernen westlichen europäischen Tradition zugehörig, nehmen sie Bezug auf eine bestimmte Periode in der deutschen Vergangenheit, illustriert in der Geschichte des Hotel Bogota, mit einem Schwerpunkt auf Komponist*innen, deren Schicksale ebenfalls von den tiefgreifenden Umbrüchen der Zeit geprägt waren. Paul Hindemith und Ursula Mamlok könnten an dem Gebäude in der Schlüterstraße 45 vorbeigekommen sein, als sie in den 1930er-Jahren in Berlin gelebt haben.

Paul Hindemith, einer der bedeutendsten Komponisten und Musiktheoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, war Mitte der 1930er-Jahre gezwungen, seine Professur an der Musikhochschule Berlin aufzugeben, als seine Musik als „entartet“ diffamiert wurde. Nachdem er eine Zeit lang in der Türkei gelebt hatte, emigrierte er in die USA, wo er zu einem anerkannten Lehrer und Staatsbürger wurde, bevor er 1947 nach Europa zurückkehrte. Seine Sonate für Violine solo, in der *TRANSIT*-Ausstellung dargeboten von Janoušková, ist ein frühes Werk, das überlieferte Formen reinterpretiert, sich dabei auf barocke Violintraditionen und Melodieformen der Romantik bezieht.

Ursula Mamlok wurde 1923 in Berlin-Charlottenburg geboren. Ihrer Familie gelang 1939 die Flucht aus Nazideutschland zunächst nach Ecuador. Dann, im Alter von siebzehn Jahren, ging sie mit einem Musikstipendium nach New York, wo sie als Komponistin und Pädagogin sehr erfolgreich wurde. *From My Garden*¹, 1983 komponiert, spiegelt ihre ganz persönliche Art wider, die Zwölfkloppentechnik zu nutzen, um eine meditativ lyrische Stimme zu entfalten. Als 83-Jährige kehrte Mamlok 2006 in ihre Geburtsstadt Berlin zurück, wo sie wiederum sehr erfolgreich bis zu ihrem Tod im Jahr 2016 komponierte und Konzerte gab. Wenn sie über ihr Leben im Transit sprach, sagte sie oft fast beiläufig: „Die Musik ist meine Heimat.“ Kunst als Zufluchtsort. Um ein Leitmotiv der Ausstellung zu paraphrasieren, strebten die Performances am Eröffnungsabend von *TRANSIT* danach, das Abwesende hörbar zu machen.

Im Verlaufe des Abends spielten Janoušková und Moraly immer abwechselnd und boten an verschiedenen Orten in der Galerie jedes Mal einen neuen Kontext für das Zuhören. Und die Musik erklang. Sehr schön beim Kuratieren dieser Reihe ist es, die besondere Freude am ganz unmittelbaren Erleben neuer Klänge, neuer Musik und neuer Aufführungen zu teilen – ganz zu schweigen von den wahrhaft virtuoson Darbietungen. Es ist diese Unmittelbarkeit, die bei den Besucher*innen immer wieder ein Lächeln hervorruft.

Übersetzt aus dem Englischen von Anna E. Wilkens

¹ Vgl. Manuskriptseite von Ursula Mamlok am Anfang des Katalogs.

Das Programm von ITINERANT INTERLUDE #45²:
Markéta Janoušková und Ali Moraly, Violine solo

Ali Moraly: *Smoke in the Air* from *Quatrain after Paul Celan's Todesfuge* (2017) + *Melodie Byzantine* (2023)
Paul Hindemith (1895–1963): Sonate für Violine solo, *Op. 11 Nr. 6*, 1. Satz (1918)
Ali Moraly: *East Gate* für Violine und Stimme (2022)
Miroslav Kabeláč (1908–1979): *Skizzen für ein Wiegenlied* (1942)
Ali Moraly: *Your Joy is Your Sorrow Unmasked* (2023)
Ursula Mamlok (1923–2016): *From My Garden* (1983)
Ali Moraly: *Songline (for Gordon Hookey)* (2017)

Previous & next page | vorherige & nächste Seite:
Ali Moraly
East Gate, 2022
Score page | Partiturseite

² ITINERANT INTERLUDES setzt einen performativen Kontrapunkt zu Kunstwerken bei Ausstellungseröffnungen. Die Reihe wird von Laurie Schwartz kuratiert und von der initiative neue musik berlin gefördert.

10 *tr*
2

sfz

b

2 > 2 > 1 > 1 >

3 3

12

+

1

1 *tr tr tr tr*

+

3

3 1 *tr tr tr tr*

1

sul tasto.

16

1

1. *استود بكرة باللقاء*

3

3

1

3 *بالاستقبال - راج بالالتقاء*

sfz

2. *لا يورن - الإشتياق بالالتقاء*

3

3 *منا سكر باللقاء غماده بما شفا*

sfz

عند أرباب الحناش

18

3

1.

+

Biographies | Biografien

In their collaboration, ongoing since 2000, **Yane Calovski** (b. 1973, Skopje, North Macedonia) and **Hristina Ivanoska's** (b. 1974, Skopje, North Macedonia) animate multilayered conceptual possibilities inspired by accumulated knowledge, intuitive references and historical and present-day political concepts. Their ideas derive from their interest in architecture, literature, theory, art history, and socio-political identification in the current post-transitional society. Their works have been shown in various international contexts and institutions, including solo presentations at the 56th Venice Biennial, 2015 – Pavilion of the Republic of Macedonia.

In ihrer im Jahr 2000 begonnenen Zusammenarbeit erwecken **Yane Calovski** (geb. 1973, Skopje, Nordmazedonien) und **Hristina Ivanoska** (geb. 1974, Skopje, Nordmazedonien) vielschichtige konzeptuelle Möglichkeiten zum Leben, inspiriert von gesammelten Wissensbeständen, intuitiven Bezügen sowie historischen und zeitgenössischen politischen Konzepten. Ihre Ideen entstammen ihrem Interesse an Architektur, Literatur, Theorie, Kunstgeschichte und sozio-politischer Identifikation in der gegenwärtigen Post-Übergangsgesellschaft. Ihre Werke wurden in vielzähligen internationalen Kontexten und Institutionen gezeigt, darunter eine Einzelausstellung bei der 56. Biennale von Venedig 2015 im Pavillon der Republik Mazedonien.

.....

Antje Engelmann (b. 1980, Ulm, Germany) is a Berlin-based multimedia artist who teaches as a professor at the Universität der Künste Berlin and the Weißensee Kunsthochschule Berlin. Her artistic practice focuses on storytelling through narrative formats such as performance, photography, film, audio pieces, and multimedia installations. Engelmann's own life experiences and family stories are the starting point for questions and knowledge processes that open up resonance spaces and reach far beyond the artist's personal experience in a sociological, scientific and political context.

Antje Engelmann (geb. 1980, Ulm, Deutschland) ist eine in Berlin lebende Multimedia-Künstlerin, die als Professorin an der Universität der Künste Berlin und der Weißensee Kunsthochschule Berlin lehrt. Im Fokus ihrer künstlerischen Praxis steht das Erzählen mittels narrativer Formate wie Performance, Fotografie, Film, Hörstück und multimediale Installationen. Eigene Lebenserfahrungen und Familiengeschichten sind bei Engelmann der Ausgangspunkt für Fragestellungen und Erkenntnisprozesse, die Resonanzräume öffnen und in einem soziologischen, wissenschaftlichen sowie politischen Kontext weit über die persönliche Erfahrung der Künstlerin hinausreichen.

Memed Erdener (b. 1970, Istanbul, Turkey) is a visual artist based in Istanbul. His solo shows include: *Utopian Bureaucratic* (Zilberman, Istanbul, 2021), *Beauty of Bigotry* (Zilberman, Berlin, 2017); he exhibited at < rotor > center for contemporary art (Graz, Austria, 2019); the National Museum of XXI Century Arts (Rome, Italy, 2015), Van Abbemuseum (Eindhoven, the Netherlands, 2013); Museum of Modern Art (Warsaw, Poland, 2011), 13th Biennial of Art (Serbia, 2008) and 10th Istanbul Biennial (Istanbul, Turkey, 2007). In his earlier exhibitions, he appeared under his pseudonym *Extramücadele* (Extrastruggle). Erdener studied at the Mimar Sinan University of Fine Arts. He was close to the artist group Hafriyat, which was founded in 1996 and broke away from Istanbul's commercial art scene to create a forum for social dialogue in a period of rapid change.

Memed Erdener (geb. 1970, Istanbul, Türkei) ist ein in Istanbul lebender bildender Künstler. Zu seinen Einzelausstellungen zählen: *Utopian Bureaucratic* (Zilberman, Istanbul, 2021) und *Beauty of Bigotry* (Zilberman, Berlin, 2017); er stellte aus am < rotor > Zentrum für zeitgenössische Kunst (Graz, Österreich, 2019), MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo (Rom, Italien, 2015), Van Abbemuseum (Eindhoven, Niederlande, 2013), Museum of Modern Art (Warschau, Polen, 2011), 13th Biennial of Art (Serbien, 2008) und 10. Istanbul Biennale (Istanbul, Türkei, 2007). Erdener studierte an der Mimar Sinan Fine Arts University in Istanbul. In früheren Ausstellungen trat er unter seinem Pseudonym *Extramücadele* (Extrastruggle) auf. Er stand der Künstler*innengruppe Hafriyat, 1996 gegründet, nahe, die abseits vom kommerziellen Kunstbetrieb in Istanbul ein Forum für den gesellschaftlichen Dialog schuf.

.....

At the center of **Hanna Frenzel's** (b. 1957, Frankfurt am Main, Germany) multifaceted artistic work are her performances, in which she simultaneously explores the limits as well as the possibilities of materials and elements, and the experiences and feelings associated with them. Frenzel lives and works in Berlin and has participated in numerous international performance festivals. Her actions and performances manifest themselves in the media of video and photography; painting and installation are also part of her extensive oeuvre.

Im Zentrum von **Hanna Frenzels** (geb. 1957, Frankfurt am Main, Deutschland) vielseitigem künstlerischen Werk stehen ihre Performances, in denen sie sich zugleich mit den Grenzen als auch Möglichkeiten von Materialien und Elementen sowie den damit assoziierten Erfahrungen und Gefühlen auseinandersetzt. Frenzel lebt und arbeitet in Berlin und nahm

an zahlreichen internationalen Performancefestivals teil. Ihre Aktionen und Performances manifestieren sich in den Medien Video und Fotografie, ferner zählen Malerei und Installation zu ihrem umfassenden Werk.

Itamar Gov (b. 1989, Tel Aviv, Israel) is an interdisciplinary artist whose practice consists of sculptural and spatial installations, as well as graphic and video works. Addressing the intricate relations between history, ideology and aesthetics, his projects explore various forms of personal, collective and institutional memory. Based in Berlin since 2010, Gov was a member of the curatorial teams of documenta 14 (Kassel and Athens), Haus der Kulturen der Welt (Berlin) and Fondazione Adolfo Pini (Milan), and awarded residency grants at the Cité internationale des arts (Paris) and the Nordic Artists' Centre (Dale), among others.

Der Künstler **Itamar Gov** (geb. 1989, Tel Aviv, Israel) arbeitet interdisziplinär und erschafft sowohl skulpturale und räumliche Installationen als auch grafische Arbeiten und Videos. In seinen Projekten beschäftigt er sich mit den komplexen Beziehungen zwischen Geschichte, Ideologie und Ästhetik und erkundet verschiedene Formen persönlichen, kollektiven und institutionellen Gedächtnisses. Seit 2010 in Berlin lebend, war er Mitglied der kuratorischen Teams der documenta 14 (Kassel und Athen), im Haus der Kulturen der Welt (Berlin) und der Fondazione Adolfo Pini (Mailand). Er erhielt Preise und Residency-Stipendien, unter anderem von der Cité internationale des arts (Paris) und dem Nordic Artists' Centre (Dale).

Fatoş İrwen (b. in Diyarbakır, Turkey) is a visual artist based in Diyarbakır and Istanbul. She studied Fine Arts at Dicle University in Diyarbakır and taught at secondary schools in Batman, Diyarbakır and Istanbul. Among her solo shows are *Sûr* (Zilberman | Berlin, 2023) and *Exceptional Times* (Karşı Sanat and DEPO, Istanbul, 2021). Her selected group shows include: *Of Paper* (curator: Selin Akin, Ferda Art Platform, Istanbul, 2021); *Art in Dark Times* (organized by bi'bak, Haus der Statistik, Berlin, Germany, 2020); *Heritage / Matrimonio* (curator: Gudrun Wallenböck, Gallery Enrique Guerrero, Mexico City, Mexico, 2019); *Not What You Think!* (Hinterland Galerie, Vienna, Austria, 2018); *Post Piece* (curator: Katia Krupennikova, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany, 2017).

Fatoş İrwen (geb. in Diyarbakır, Türkei) lebt als Künstlerin in Diyarbakır und Istanbul. Sie studierte Bildende Kunst an der Dicle-Universität in Diyarbakır und unterrichtete an Sekundarschulen in Batman, Diyarbakır und Istanbul. Zu ihren Einzelausstellungen zählen *Sûr* (Zilberman | Berlin, 2023) und *Exceptional Times* (Karşı Sanat und DEPO, Istanbul, 2021). Zu ihren ausgewählten Gruppenausstellungen zählen: *Of Paper* (Kuratorin: Selin Akin, Ferda Art Platform, Istanbul, 2021); *Art in Dark Times* (organisiert von bi'bak, Haus der Statistik, Berlin, Deutschland, 2020); *Heritage / Matrimonio* (Kuratorin: Gudrun Wallenböck, Galerie Enrique Guerrero, Mexiko-Stadt, Mexiko, 2019); *Not What You Think!* (Hinterland Galerie, Wien, Österreich, 2018); *Post Piece* (Kuratorin: Katia Krupennikova, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Deutschland, 2017).

İz Öztat (b. 1981, Istanbul, Turkey) is an artist, who is spanning diverse media defined by

her research. Öztat explores the persistence of violent histories through forms, materials, space and language in her collective and individual artistic practice. She responds to absences in official historiography through spectral, intergenerational and speculative fictions. The values and methodologies driving her practice have been articulated in relation to struggles against the taming of running waters for profit and progress, queer desire and consensual negotiation of power.

İz Öztat (geb. 1981, Istanbul, Türkei) ist eine Künstlerin, deren multimediale Arbeitsweise durch ihre Recherchen entsteht. Öztat erforscht in ihrer kollektiven und individuellen künstlerischen Praxis die Beständigkeit gewalttätiger Geschichten durch Formen, Materialien, Raum und Sprache. Sie reagiert auf Abwesenheiten in der offiziellen Geschichtsschreibung mit gespenstischen, generationsübergreifenden und spekulativen Fiktionen. Die Werte und Methoden, die ihrer Praxis zugrunde liegen, wurden in Bezug auf Kämpfe gegen die Zähmung fließender Gewässer für Profit und Fortschritt, queeres Begehren und einvernehmliche Aushandlung von Macht artikuliert.

Judith Raum (b. 1977, Werneck, Germany), artist and author, lives and works in Berlin. She studied the fine arts, as well as philosophy, art history and psychoanalysis in Frankfurt/Main and New York. In lecture performances and art installations, she addresses various themes touching on the history of economics, the history of colonialism and sociological history, drawing upon the media of painting and drawing, among others. Recent projects include a critical artistic study of the Deutsche Bank's involvement in the Ottoman Empire in connection with construction of the Bagdad railroad in the period leading up to 1914; and projects investigating the position of the medium of textiles in the history of social movements and design, including several works on the Bauhaus textile artist Otti Berger.

Judith Raum (geb. 1977, Werneck, Deutschland), Künstlerin und Autorin, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Freie Kunst sowie Philosophie, Kunstgeschichte und Psychoanalyse in Frankfurt/Main und New York. In Lecture Performances und Installationen bearbeitet sie mit den Medien Malerei und Zeichnung wirtschaftshistorische, kolonialgeschichtliche und sozialgeschichtliche Themen. Darunter waren kürzlich eine kritische Aufarbeitung des Engagements der Deutschen Bank im Osmanischen Reich im Zuge des Baus der Bagdadbahn bis 1914 und Projekte zur Stellung des textilen Mediums in Sozial- und Designgeschichte, allen voran Arbeiten zu der Bauhaus-Textilgestalterin Otti Berger.

Sim Chi Yin (b. 1978, Singapore) works in photography, film, archival interventions and performance, focusing on history, memory, conflict and extraction. She has exhibited at Gropius Bau, Berlin (2023); Barbican, London (2023); Harvard Art Museums, Boston (2021); Les Rencontres d'Arles, France (2021); Nobel Peace Center, Oslo (2017), ARKO Art Centre, Seoul (2016); Zilberman Gallery Berlin (2021); Hanart TZ Gallery, Hong Kong (2019), and in the Istanbul Biennial (2022, 2017) and the Guangzhou Image Triennial (2021). Her work has been collected by The J. Paul Getty Museum, M+ Hong Kong, Singapore Art Museum. Sim is a Whitney Museum Independent Study Program artist fellow (2022–23) and is doing a visual practice-based PhD at King's College London.

Sim Chi Yin (geb. 1978, Singapur) arbeitet in den Bereichen Fotografie, Film, Archivinterventionen und Performance mit den Schwerpunkten Geschichte, Erinnerung, Konflikt und Herkunft. Sie hat ausgestellt im Gropius Bau, Berlin (2023); Barbican, London (2023); Harvard Art Museums, Boston (2021); Les Rencontres d'Arles, France (2021); Nobel Peace Center, Oslo (2017), ARKO Art Centre, Seoul (2016); Zilberman | Berlin (2021); Hanart TZ Gallery, Hong Kong (2019), und auf der Istanbul Biennale (2022, 2017) und der Guangzhou Image Triennale (2021). Ihre Arbeiten wurden vom J. Paul Getty Museum, M+ Hong Kong, Singapore Art Museum gesammelt. Sim ist Künstlerstipendiatin des Whitney Museum Independent Study Program (2022–23) und promoviert am King's College London über visuelle Praxis.

Annette Weisser (b. 1968, VS-Villingen, Germany) is a visual artist and writer based in Berlin. She is currently teaching at Kunsthochschule Kassel. From 2006 to 2019 she lived in Los Angeles and taught at ArtCenter College of Design, Pasadena. Recurrent themes in her work of recent years are historical trauma and collective vs. individual identity construction. In her collaborative work with artist Ingo Vetter from 1996 to 2006 she explored the heterotopic potential of public gardens, urban gardening as symbolic practice, artistic strategies for public spaces and issues of creative labor. She is a founding member of Detroit Tree of Heaven Woodshop.

Annette Weisser (geb. 1968, VS-Villingen, Deutschland) ist eine in Berlin lebende bildende Künstlerin und Autorin. Derzeit lehrt sie an der Kunsthochschule Kassel. Von 2006 bis 2019 lebte sie in Los Angeles und lehrte am ArtCenter College of Design, Pasadena. Wiederkehrende Themen in ihren Arbeiten der letzten Jahre sind historisches Trauma und kollektive vs. individuelle Identitätskonstruktion. In ihrer Zusammenarbeit mit dem Künstler Ingo Vetter von 1996 bis 2006 untersuchte sie das heterotopische Potenzial öffentlicher Gärten, urbanes Gärtnern als symbolische Praxis, künstlerische Strategien für öffentliche Räume und Fragen der kreativen Arbeit. Sie ist Gründungsmitglied des Detroit Tree of Heaven Woodshop.

Hanna Frenzel
In der Tinte, 2002
Ink on blotting paper | Tinte auf Löschpapier
210 x 127 cm



Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibition
Dieser Katalog wird in Begleitung der Ausstellung veröffentlicht:

TRANSIT

Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, İz Öztat & Zişan & BAÇOY KOOP, Judith Raum, Sim Chi Yin, Annette Weisser

Curated by | Kuratiert von Lotte Laub & Susanne Weiß

Zilberman | Berlin
Schlüterstraße 45, 10707 Berlin
29.04.2023–29.07.2023

Texts: Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Antje Engelmann, Memed Erdener, Hanna Frenzel, Itamar Gov, Fatoş İrwen, Lotte Laub & Susanne Weiß, İz Öztat, Judith Raum, Joachim Rissmann, Laurie Schwartz, Sim Chi Yin, Annette Weisser

Translations | Übersetzungen: Anna E. Wilkens, Darrell Wilkins

Proofreading | Korrektorat: Ulrike Euteneuer, Charlotte Gruber, Lotte Laub, Luka Naujoks, Susanne Weiß

Photo | Foto: Chroma (pp. 7, 10, 23, 30–37, 44–47, 50–51, 59, 64–67, 72–73, 88–91, 95, 102–105), M. Krajewski (p. 4), Luka Naujoks (pp. 56–58, 77–85, 99, 123), Ludger Paffrath (pp. 19, 40–43), Andrej Peunik (p. 8), Matan Radin (pp. 14, 55), Cima Rahmankhah (p. 9)

Image rights | Bildrechte: Akademie der Künste, Berlin, Ursula-Mamlok-Archiv Nr. 398.

Courtesy of | Mit freundlicher Genehmigung der Dwight & Ursula Mamlok-Stiftung, p. 3); Privatsammlung Joachim Rissmann. Courtesy | Mit freundlicher Genehmigung von Joachim Rissmann (pp. 4–5, 77–89); East Gate. Courtesy | Mit freundlicher Genehmigung von Ali Moraly (pp. 112–113, 116–117)

Design: Bülent Bingöl

Production management | Produktionsmanagement: Gürem Özcan

Printing House | Druckerei: A4 Ofset

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved.

Dieser Ausstellungskatalog wird von Zilberman veröffentlicht. Alle Rechte vorbehalten.

© 2023, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.

ISBN 978-3-00-075960-4



ZILBERMAN
I S T A N B U L | B E R L I N

