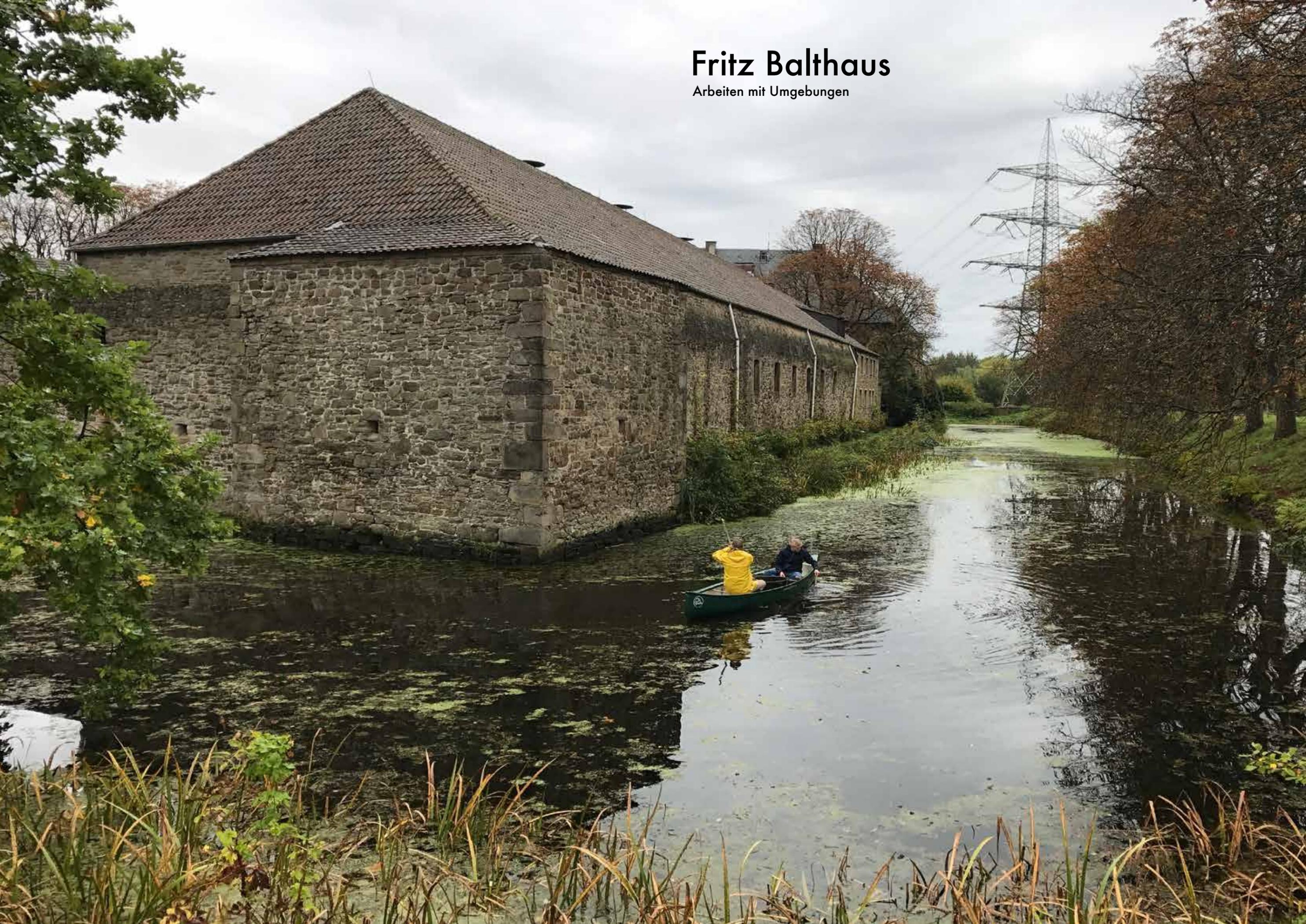


# Fritz Balthaus

Arbeiten mit Umgebungen



## Inhalt

PFÜTZE, Propyläen München, 2013  
Anibas D'Legne-Liez über eine Pfütze  
und ihre Umgebung

SABINA, Aarau CH, 2013  
Jürg Fritz Zimmeregg über ein Geräusch  
und seine Umgebung

BRETT, Adhoc-Raum und Kunstverein Bochum, 2017

SCHAURAU, Alldone Foundation FT, Berlin 2013  
Marina Zynkdach über den ‚Schauraum‘  
und seine Umgebung

FELLOWS FACILITIES, Schloß Wiepersdorf, 2013

KUNST[NEST, Campus Buch, 2017  
Michaela Richter über das KUNST[NEST & weitere  
Arbeiten und deren Umgebungen  
RAUMKREUZUNGEN

PETRI-PEGEL, Petripark Rostock, 2015

PURE MOORE, Bundeskriminalamt Berlin, 2009

USE, Kunstmuseum Heidenheim, 2013

## Impressum

Biografien Fritz Balhaus, Michaela Richter

## Content

PFÜTZE, Propyläen Munich, 2013  
Anibas D'Legne-Liez on a puddle of water  
and its surroundings

SABINA, Aarau CH, 2013  
Jürg Fritz Zimmeregg about a noise  
and its surroundings

BOARD, Adhoc-Raum and Kunstverein Bochum, 2017

SHOWROOM, Alldone Foundation FT, Berlin, 2013  
Marina Zynkdach about the show-room  
and its surroundings

FELLOWS FACILITIES, Schloß Wiepersdorf, 2013

KUNST[NEST, Campus Buch, 2017  
Michaela Richter on KUNST[NEST & other site-specific  
works: CROSSING SPACES

PETRI-PEGEL, Petripark Rostock, 2015

PURE MOORE, Federal Criminal Police Office  
Berlin, 2009

USE, Kunstmuseum Heidenheim, 2013

## Imprint

Biografies Fritz Balhaus, Michaela Richter



LICHT-RAUM-MODULATOR, 2017  
Readymade, kinetisches Lichtobjekt  
Maße 30x22x8cm

LIGHT-SPACE-MODULATOR, 2017  
Readymade, kinetic light-object  
Dimensions 30x22x8cm

Anibas D'Legne-Liez über eine Pfütze  
und ihre Umgebung

Die antike Säulenarchitektur der Propyläen verkörpert die Schwerkraft als aufrechter Bau. Im Wasser der Pfütze spiegelt sich das Gravitätische. Auch die stehende Wasserpfütze verkörpert vollständig die Schwerkraft, denn als ruhende Form ist sie nichts anderes als der griechische Tempel selbst.

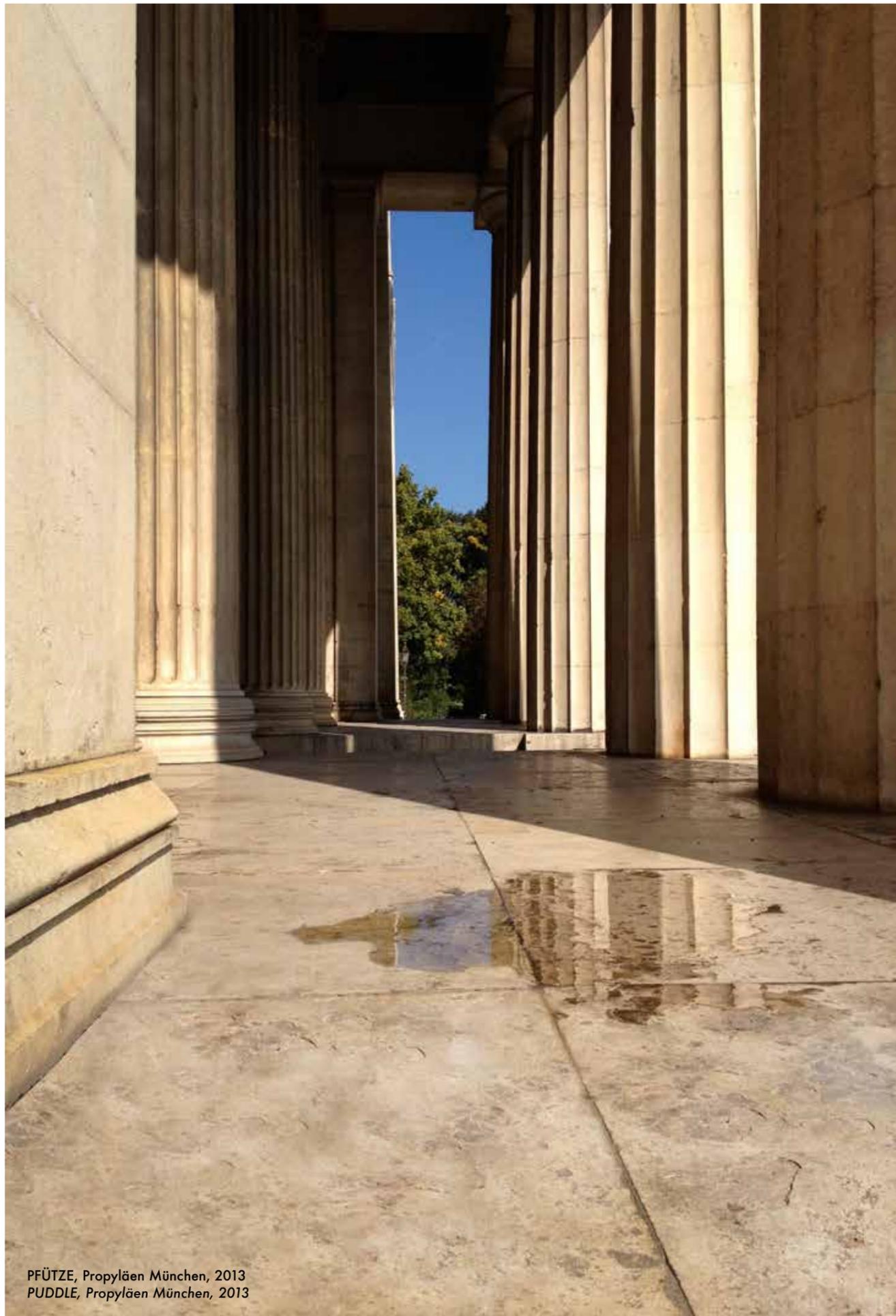
Stilles Wasser. Dem Kontext des repräsentativen Königsplatzes wird ein bescheidenes, heimliches Zentrum anderer Art hinzugegeben. Ein kleiner Wasserspiegel, eine kunstgemachte Wasserpfütze ist für den Zeitraum des Kunstprojektes in den Propyläen vorgehalten und gepflegt worden. Sie hat an diesem Ort die Umgebung widergespiegelt und neue Blicke erzeugt. Mit einem flüssigen Spiegel aus stehendem Wasser, ist den städtischen Gesten an diesem Ort ein nachdenkliches und kritisches Sehen gegenübergestellt worden.

Lichte Höhe. Die ruhende Pfütze verkörpert die Gegenwart zum Monumentalen und sieht dem „Hervorragenden“ reflektierend zu. Die Pfütze denkt anschaulich über das Säulenpathos der Propyläen nach und entdeckt nach einiger Zeit, daß sie selbst der Schwerkraft ausgesetzt ist und dabei das „Gravitätische“ nur anders interpretiert. Ihr Wasser fügt sich der Schwerkraft vollständig. In stiller „Gelassenheit“ zeigt sie, was über sie errichtet ist. „Stille Wasser“ sind auch deshalb so tief, weil sie das Hohe in ihrer Tiefe spiegeln. Die „schöne“ Pfütze ist gegenüber dem Wirkungsbewußten, dem Gravitätischen ignorant, die wirkungsarme Lache ergibt sich der Schwerkraft und sieht heiter und erkenntnisfroh in die Höhe.

Städtische Weite. In diesem Projekt bildet die Pfütze ein leicht aus der Symmetrie gerücktes Zentrum in den Propyläen. Vielleicht so wie die Zirbeldrüse, die als einziges asymmetrisches Phänomen am Hirn des Menschen, genau deswegen als Sitz der Seele vermutet worden war. Aus der mächtigen Achse der Propyläen tanzend reklamiert die Pfütze ihre Besonderheit. Die seitwärts fliehenden Kräfte, ihre unkontrollierten Ränder, interpretieren die gesamte urbane Umgebungsordnung neu. Den Kreisverkehr am Königsplatz, das gesamte Geschehen in und um die Propyläen herum. Das „ewige“ Akropolis-Ensemble von Karl von Fischer, die dauernden Sammlungen der Museen am Königsplatz und auch der goldene Prachtneubau des Lenbachhauses werden vom „vergänglichen“ Aggregatzustand dieser „Pfützensseele“ kommentiert und relativiert.

Soziale und ästhetische Dimensionen. Die in den Propyläen Schutz suchenden Obdachlosen, die vielen Touristen an diesem Ort sind alltäglicher Teil des klassizistischen Ensembles und die unterschiedlichen Wertesysteme reiben sich sichtbar und der Wind treibt weggeworfene Papierreste und Plastikabfall durch die Propyläen. Das alles denkt die Pfütze. Damit sie das ungestört tun kann und dabei gesehen wird, mußte sie selbst täglich neu hergestellt und ihre Umgebung kontinuierlich gereinigt werden. Das alles mußte geschehen, damit ihre fragile, flüchtige Existenz nicht gefährdet wird.

Werte und Kommunikation. Die Pfütze als solche führt die Wertfrage ein, stellt die Frage nach dem eigenen Wert (1,5 Liter stilles Wasser) und die nach gesellschaftlichen Werten. Die große Öffentlichkeit schätzt eine Pfütze noch nicht als bildhauerische Leistung und wenn die Wasserlache dazu mit einem Kunstbudget ausgestattet wird, ist sie für die meisten ein Skandal. Der darin angelegte Aufschrei der Öffentlichkeit wurde bewußt in Kauf genommen, denn diese Empörung beruht auf einer Verwechslung von Kunst- und Alltagsregeln, ist also inhaltlicher Teil des Projektes. Für den Bildhauer Fritz Balthaus ist die Pfütze eine skulpturale Setzung, die mit minimalsten Mitteln große ästhetische und soziale Fragen aufwirft. Auch im Veröffentlichungssinne mußte dem semantischen Leichtgewicht „Pfütze“ nun auf allen Ebenen Gewicht gegeben werden. Die Auszeichnung der Wasserlache im öffentlichen Kunstwettbewerb und die darin angelegte Aufmerksamkeitsempfehlung hätte dem Projekt geholfen, denn beides, das Wettbewerbsformat und die tägliche Reinigung der direkten Umgebung sind Passepartouts des Zeigens und Hervorhebens. Dieser ‚marked Space‘ schützt das Ephemere und „Wertlose“ einer Pfütze davor, als reines Alltagsphänomen übersehen zu werden. Die übermächtigen und wirkungsgewissen Erfolge von repräsentativen Löwenfiguren, machtvollen Symmetrienachsen und Obelisken funktionieren bestens und genügen sich selbst. Dagegen unterläuft die Wasserlache bewußt das Erfolgsprinzip gekannter und deshalb beliebter Blicke und findet außerhalb von Symmetrie, Stein, Städtebau und selbstgewissem Stadtmarketing statt. Allein hat die Pfütze keine mediengängige Form und braucht deshalb eine „Blickführung“ eigener Art. Darin lag die Herausforderung ihrer Vermittlung. In der aktuellen, zeitgenössischen Kunst generiert Prestige und Geld schon viel zu lange unsere Blicke. Auch dagegen konnte die Pfütze etwas ausrichten.



PFÜTZE, Propyläen München, 2013  
 PUDDLE, Propyläen München, 2013

PUDDLE, Propyläen München, 2013

*Anibas D'Legne-Liez on a puddle of water and its surroundings*

*The ancient columnar architecture of the Propyläen Munich embodies gravity as an upright construction. Gravity is reflected in the water of the puddle. The standing puddle of water also fully embodies gravity, for as a resting form it is nothing more than the Greek temple itself.*

*Still water. A modest, secret centre of a different kind is added to the context of the prestigious Königsplatz. A small water level, an artistically crafted puddle of water has been produced and maintained in the Propyläen for the duration of the art project. In this place it has reflected the surroundings and created new views. With a fluid mirror of standing water, the urban gestures in this place have been juxtaposed with a reflective and critical vision.*

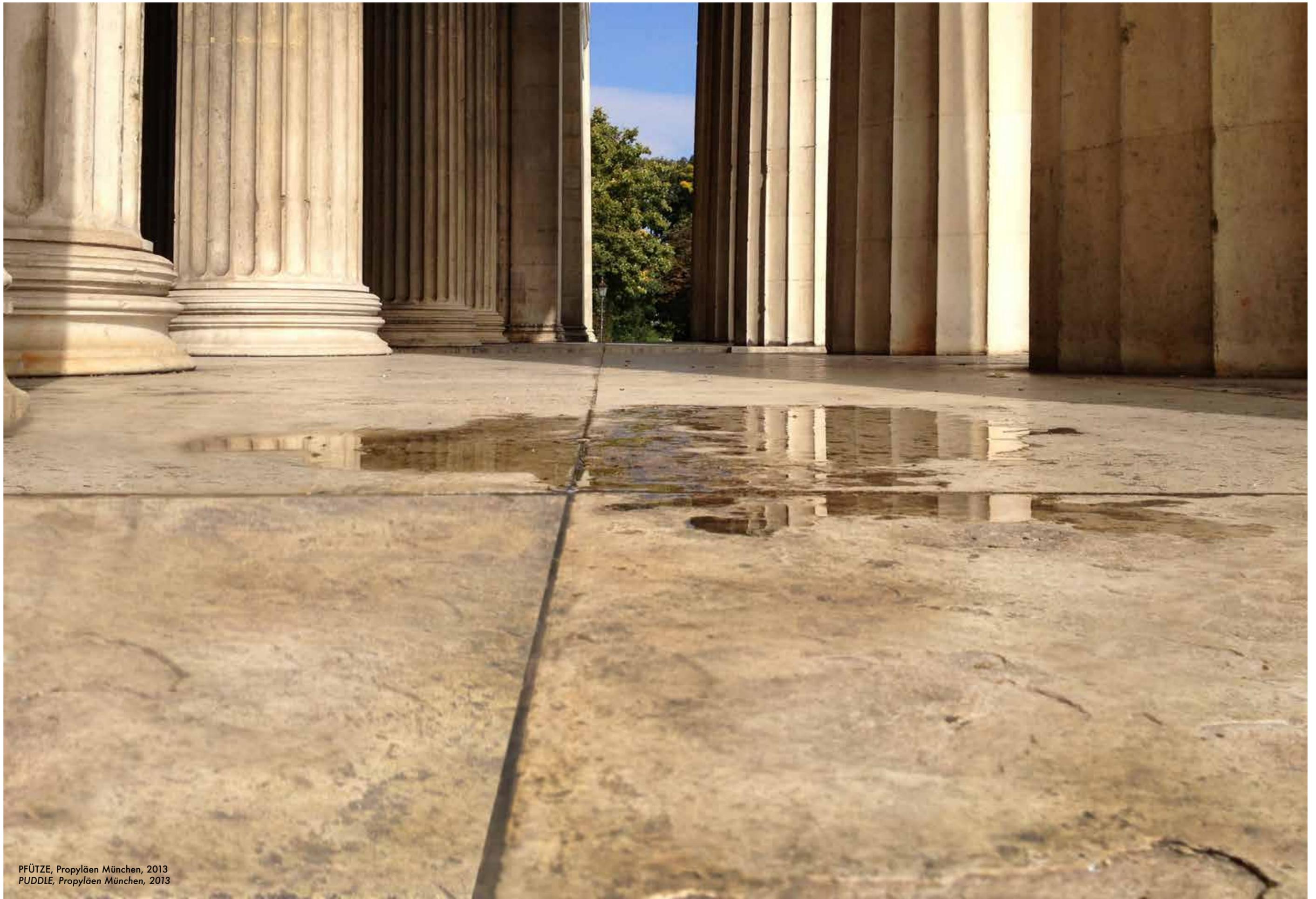
*Clear height. The dormant puddle embodies the counterworld to the monumental and reflects on the „outstanding“. The puddle thinks vividly about the column pathos of the Propyläen and discovers after some time that it itself is exposed to gravity and interprets the „gravitational“ only differently. Their water conforms to gravity completely. In quiet „calmness“ she shows what is built over her. Silent waters are also so deep, because they reflect the heights in their depths. The „beautiful“ puddle is ignorant of the effect-conscious and the gravity-oriented, the poorly-effective results from gravity. The puddle looks up into the air - cheerfully and joyfully.*

*Urban expanse. In this project, the puddle forms a slightly out of symmetry center in the Propyläen. Perhaps like the pineal gland, which was thought to be the only asymmetric phenomenon in the human brain, which is why it was interpreted to be the location of the soul. Dancing from the mighty axis of the Propyläen, the puddle complains of its peculiarity. The sideways fleeing forces, their uncontrolled edges, reinterpret the entire urban environment: the roundabout at Königsplatz, the entire event in and around the Propyläen. The „eternal“ Acropolis ensemble of Karl von Fischer, the permanent collections of the museums on Königsplatz and the golden splendour of the Lenbachhaus are commented on and put into perspective by the „transient“ state of this „puddle soul“.*

*Social and aesthetic dimensions. The homeless people seeking shelter in the Propyläen, the many tourists in this place are an everyday part of the classicist ensemble and the different value systems rub against*

*each other visibly and the wind pushes away discarded paper and plastic waste through the Propyläen. That's what the puddle thinks. In order for her to do this undisturbed and be seen in the process, she herself had to be remanufactured every day and her surroundings continuously cleaned. All this had to be done so that their fragile, fleeting existence would not be endangered.*

*Values and communication. The puddle as such introduces the question of value, raises the question of one's own value (1.5 litres of still water) and that of social values. The large public does not yet appreciate a puddle as a sculptural achievement and if the pool of water is also endowed with an art budget, it is a scandal for most people. The outcry of the public was deliberately accepted, because this outcry is based on a confusion of rules of art and everyday life, i.e. it is part of the project's content. For the sculptor Fritz Balhaus, the puddle is a sculptural settlement that raises major aesthetic and social questions with minimal means. Also in the sense of publication, the semantic lightweight „puddle“ had to be given weight on all levels. The promotion of the puddle of water in the public art competition and the attention given to it, would have helped the project, because both, the competition format and the daily cleaning of the immediate surroundings, are passepartouts of showing and highlighting. This ‚marked space‘ protects the ephemeral and „worthless“ of a puddle from being overlooked as a pure everyday phenomenon. The overwhelming and certain-effect successes of representative lion figures, powerful symmetry axes and obelisks function perfectly and suffice themselves. On the other hand, the water pool deliberately undermines the principle of success of well-known and therefore popular glances and takes place outside of symmetry, stone, urban planning and self-confident city marketing. The puddle alone does not have a media-capable shape and therefore requires a „look“ of its own. This is the challenge of their mediation. Prestige and money have been generating our glances in contemporary art for far too long. The puddle was able to do something about it.*



PFÜTZE, Propyläen München, 2013  
PUDDLE, Propyläen München, 2013

Jürg Fritz Zimmeregge über ein Geräusch  
und seine Umgebung

Bisweilen ist in den Oberlichträumen des Aargauer Kunsthauses ein unvorhergesehenes Knistern und Knirschen zu hören, das von Ausstellungsbesuchenden nicht sofort einzuordnen ist, schließlich befinden sie sich in einem Museum. Diese ambivalente Situation läßt aufhorchen und löst unterschiedliche Interpretationen aus. Was war das? Ein unterschwelliges, substantielles Geräusch, unregelmäßig wiederkehrend. Es resoniert mit dem Museumsbau und geht unter die Haut. Vielleicht eine Klanginstallation, oder wird es von klimatischen Wechselverhältnissen im Raum des Oberlichtes verursacht? Man könnte auch annehmen, daß die Geräuschursachen bis heute nicht abgestellt werden konnten und als Spannungsentladungen des Gebäudes hingenommen werden? Höhere Gewalt?

Als namenloses Geräuschgeräusch interpretiert, bleibt es seltsam verschwiegen - arm und falsch. So mußte dieses eindringliche Nebengeräusch ein aktives Kunstwerk werden und als geplantes Werk verstanden sein. Von einem solchen Moment an, wird aus dem Alltagsgeräusch ein unwiderstehliches Kunstgeräusch: Der Künstler hat es Sabina genannt.

Wäre das Geräusch ein zufälliges geblieben, wäre das Bauwerk weiterhin vom Kunstwerk geschieden. Jetzt, wo das Geräusch ein Kunstwerk wurde, ist Kunst und Bau nicht mehr voneinander getrennt, denn die Interpretation des Geräusches als Werk faßt den Bau des Aargauer Kunsthauses als unverbrüchlichen Bestandteil eines entgrenzten Kunstwerkes auf. Sabina ist nun unlösbar mit dem Aargauer Kunsthaus verbunden. Mehr noch, Sabina ist das Aargauer Kunsthaus und das Aargauer Kunsthaus ist Sabina. Das geschieht ohne Herstellungs- und Materialoperationen im Atelier des Künstler Fritz Balhaus, ohne Kunsttransport und ‚art-handling‘ im Museum - sogar ohne die Einladung der Museumsleitung. Das ist geräuschlose Geräuschproduktion im schalltoten Raum der Interpretation. Akustisch dasselbe Geräusch geblieben, ist Sabina nicht mehr Nebengeräusch, sondern hat einen atemberaubenden Auftritt im wirkungsgewissen Resonanzraum kontextueller Reflexion.

Die Autorschaft des Künstlers Fritz Balhaus an dem Geräusch könnte synästhetisch Anstoß geben, dem absurd überdrehten Vektorenspiel aus Kunstgeld, Kunstpolitik, Kunstprestige und Kunstmacht kritisch zu begegnen. Wenn die Schönheit in den Augen und Ohren von Betrachtenden liegt, dann gilt es auch überlebte Formen von äußerem Kunstbesitz in Schwingung

zu versetzen. Wem gehört nun die Welt da draußen, wem die Museumswelt darinnen? Wer verändert die Verhältnisse des interpretativen und des tatsächlichen Besitzes, oder, ist der interpretative Besitz bereits ein tatsächlicher?

Bezogen auf die neuen Verhaltensverhältnisse um Sabina deuten sich auch denkwürdige Veränderungen im Selbstverständnis von Kunstberufenen an. Die allgemeine Bereitschaft zu Systemöffnungen scheint abzunehmen. Vermutlich zur Absicherung systembedingter Eigeninteressen, ziehen sich Sammler/innen, Sponsor/inn/en, Besucher/innen, Künstler/innen, Kurator/inn/en, Architekt/inn/en und Vermittler/innen auf ihre angestammten Funktionen und Gebiete zurück.

Neben dem gesellschaftlichen Auftrag an Kustod/inn/en gibt es die künstlerische Selbstbeauftragung von Künstler/inne/n. Wie finden diese unterschiedlich geformten Freiheiten zueinander? Gibt es noch Schnittmengen, oder, muß das ganze Kunstsystem und seine unterschiedlichen Bewohner/innen nur noch darauf aus sein, sich selbst zu behaupten? Auch die Kunstfiliale, in der Sabina nun ‚haust‘, scheint in dieser Hinsicht brüchig geworden zu sein. Ungefragt und ahnungsvoll läßt Sabina die kritisch gewordene Museumskonstruktion weiterhin erschüttern - auch wenn die Direktorin des Aargauer Kunsthauses die kuratorische Übernahme von Sabina zurückgewiesen hat.



SABINA, Alldone Foundation FT, Aarau, 2013  
SABINA, Alldone Foundation FT, Aarau, 2013

SABINA, Alldone Foundation FT, Aarau 2013

Jürg Fritz Zimmeregg about a noise  
and its surroundings

*In the skylight rooms of the Aargauer Kunsthaus, visitors sometimes hear an unforeseen crackle that cannot be immediately classified by exhibition visitors, as they are in a museum. This ambivalent situation makes people listen attentively and triggers different interpretations. What was that? A subliminal subliminal, subirregularly recurring sound. It resonates with the museum building and gets under your skin. Perhaps a sound installation, or is it caused by climatic changes in the space of the skylight? It could also be assumed that the causes of noise have not been eliminated to this day and are accepted as climatic discharges of the building? Force majeure?*

*Interpreted as nameless noise, it remains strangely silent - poor and wrong. This haunting background noise had to become an active work of art and be understood as a planned work. From such a moment on, everyday noise becomes an irresistible sound of art: the artist called it 'Sabina'.*

*If the noise had remained a coincidental one, the building would still have been separated from the work of art. Now that noise has become a work of art, art and construction are no longer separated from each other, because the interpretation of noise as a work of art understands the construction of the Aargauer Kunsthaus as an integral part of an unbounded work of art. Sabina is now inextricably linked to the Aargauer Kunsthaus. Moreover, Sabina is the Aargauer Kunsthaus and the Aargauer Kunsthaus is Sabina. This happens without production and material operations in the studio of the artist Fritz Balhaus, without art transport and 'art-handling' in the museum - even without the invitation of the museum management. This is noiseless noise-production in the soundproof room of interpretation. Remaining acoustically the same sound, Sabina is no longer a background noise but has a breathtaking appearance in the resonance chamber of contextual reflection.*

*The authorship of the artist Fritz Balhaus at the noise could give synaesthetic impetus to critically confront the absurdly twisted vectors of art money, art politics, art prestige and art power. If beauty lies in the eyes and ears of the beholder, then there are also surviving forms of external art possessions in oscillation. Who now owns the world, to whom does the museum world belong? Who changes the relationships of the interpretative and the actual possessions, or is the interpretative possessions already an actual one?*

*Referring to the new behavioral conditions around Sabina, there are also memorable changes in the self-image of professionals in the arts. The general willingness to open systems appears to be declining. Probably to safeguard system-related self-interests, collectors, sponsors, visitors, artists, curators, architects and mediators seem to withdraw to their traditional functions and areas.*

*In addition to the social mandate for curators, there is the artistic self-assignment of artists. How do these differently shaped freedoms find each other? Are there still intersections, or does the entire art system and its different inhabitants only have to strive to assert themselves? Even the art branch in which Sabina now 'lives' seems to have become fragile in this respect. Sabina continues to let the critical museum construction shake unsolicitedly and suspiciously - even though the director of the Aargauer Kunsthaus rejected Sabina's curatorial takeover.*

BRETT, Kunstverein Bochum und Adhoc-Raum, 2017

Während der Kunstverein Bochum seit Jahrzehnten seinen Ausstellungsraum im historischen Ambiente des Barocken Haus Kemnade im Süden Bochums an der Ruhr hat, etablierte sich der Adhoc-Raum seit einigen Jahren als White Cube in einer Doppelgarage am Rande der Bochumer Innenstadt. Beide Kunsträume verbindet Fritz Balthaus mit seiner Arbeit, für die er ein Brett aus der hölzernen Garagentür am Adhocraum entfernen ließ. Dieses Brett wurde vom Schiffmodellbauclub Bochum mit der erforderlichen Antriebstechnik versehen und fahrbar gemacht. Bei der Ausstellungseröffnung fuhr das Brett über den Burggraben und wurde danach auf einen Sockel im Ausstellungsraum der barocken Burg präsentiert. Bis zum Ausstellungsende war es dort anzusehen. Genau so lange bleibt in der Gargentüre eine Lücke zurück, durch die hindurch der neonerleuchtete leere White-Cube einzusehen war und sein dauernd eingeschaltetes Licht nach außen warf. Nach der Ausstellung wurde das Brett wieder in das Garagentor eingesetzt. Das Brett und seine temporären Formen wurden wieder vom funktionalen Kontext geschluckt und bleiben nur noch in Gedächtnissen, Fotos Videos zurück.  
Kunstverein Bochum

BOARD, Kunstverein Bochum and Adhoc-Raum, 2017

While the Kunstverein Bochum has had its exhibition space for decades in the historical ambience of the Baroque Haus Kemnade, in the south of Bochum at the Ruhr, the Adhoc-Raum has established itself as a white cube in a double garage on the edge of Bochum's city centre for several years. Fritz Balthaus combines both art spaces with his work, for which he had a board removed from the wooden garage door on the Adhoc-Raum. This board was provided by the Schiffmodellbauclub Bochum with the necessary propulsion technology and made mobile. At the opening of the exhibition, the board crossed the moat at the Baroque Castle and was then placed on a pedestal in the exhibition space of the Kunstverein, Haus Kemnade. It was there until the end of the exhibition. Just as long as there is a gap in the garage door, through which the neon-lit empty white cube can be seen and its permanently switched on light threw outwards. After the exhibition, the board was put back into the garage door. The board and its temporary forms have been swallowed up by the functional context again and remain only in memories, photos and videos.  
Kunstverein Bochum

BRETT, 2017  
Schiffsantrieb mit Schraube, Ruder, Fernsteuerung,  
Raum des Kunstvereins Bochum im Haus Kemnade

BOARD, 2017  
propulsion with propeller, rudder, remote control,  
Room of the Kunstverein Bochum at Haus Kemnade





Kraftwagenanlage  
Baujahr, offener Licht  
und offener Front  
potenziell gefährlich



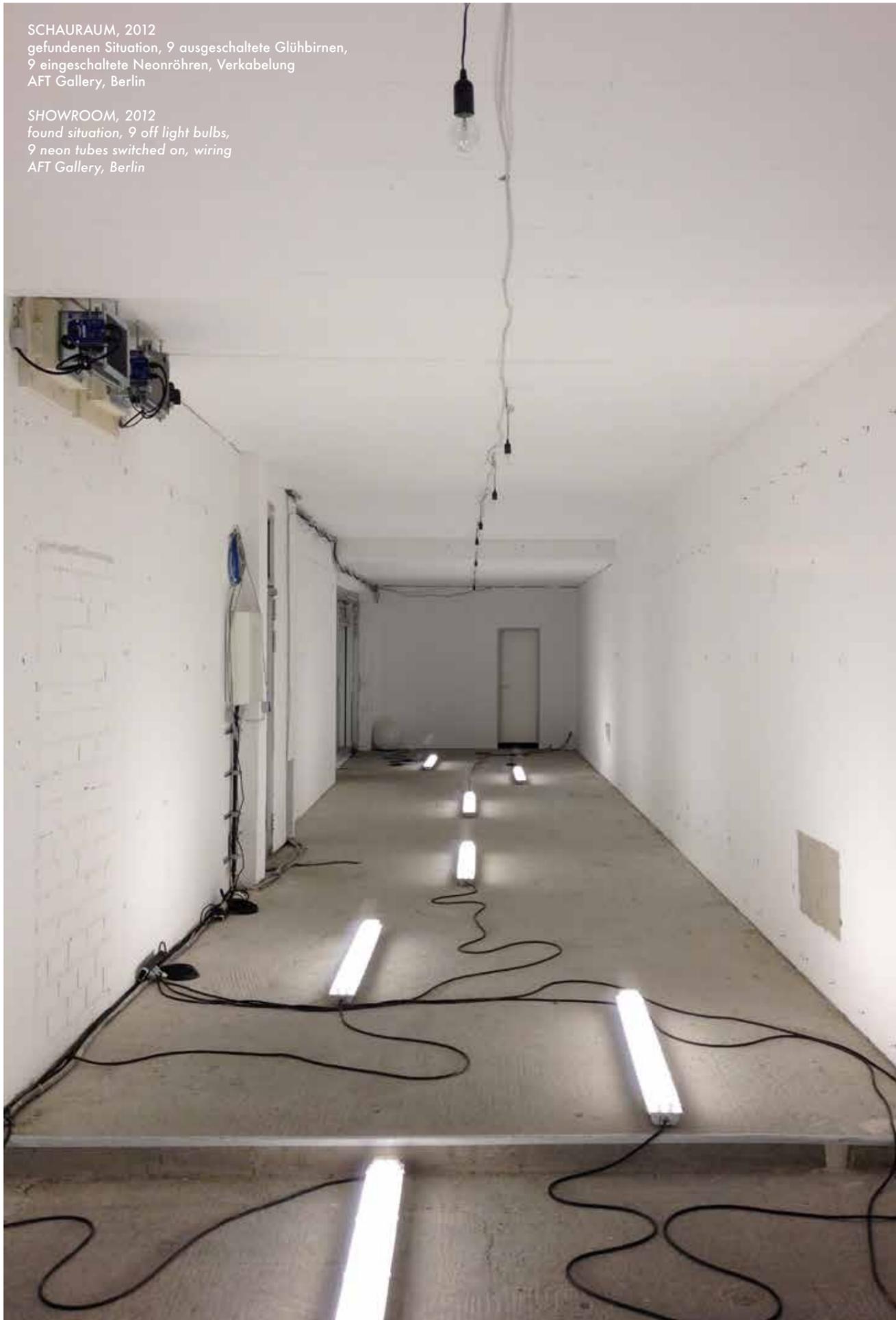
vorherige Seite: entnommenes BRETT, Adhoc-Raum, tagsüber  
diese Seite: entnommenes BRETT, Adhoc-Raum, nächstens  
folgende Seite: BRETT fährt ferngesteuert im Burggraben  
von Haus Kemnade, Kunstverein Bochum, 2017

previous Page: removed BOARD, Adhoc-Room, daytime  
this page: removed BOARD, Adhoc-Room, nighttime  
next page: BRETT drives remote-controlled in the moat  
of Haus Kemnade, Kunstverein Bochum, 2017



SCHAURAUUM, 2012  
gefundenen Situation, 9 ausgeschaltete Glühbirnen,  
9 eingeschaltete Neonröhren, Verkabelung  
AFT Gallery, Berlin

SHOWROOM, 2012  
found situation, 9 off light bulbs,  
9 neon tubes switched on, wiring  
AFT Gallery, Berlin



SCHAURAUUM, AFT Gallery, Berlin 2012

Marina Zynkdach über den ‚Schauraum‘ und seine Umgebung: Mach‘ die Augen zu, was du dann siehst, gehört dir !

Wer ein Auge auf die Kunst werfen möchte, kann zu den verabredeten Orten gehen, um etwas von ihr zu sehen. In dafür eingerichteten Kunsthäusern und Kunstpublikationen ist der ‚vorgesehene‘ Teil von Kunst in ‚festgestellten‘ Blicken zu sehen. Wer aber stellt die Blicke fest ? ‚Wer‘ hat ‚Was‘ in Werken ‚vorgesehen‘? So wie es ohne den blinden Fleck im Auge kein Sehen gäbe, gibt es auch kein Kunstwerk ohne die unsichtbaren Motive des Zeigens hinter einem Werk. An der blinden Stelle wo die Nervenenden in die Netzhaut eindringen und einen Austausch mit dem Gehirn ermöglichen, hat der gewohnte Blick die Blindheit ausgeblendet und das Sehen hinter die Netzhautbühne geschickt. Bei einem Kunstwerk scheint es sich ähnlich zu verhalten. Was wird gesehen, wenn wir vor Bildern und Skulpturen stehen und welche formbildenden Kräfte sind hinter den Werken verschwunden ? Welche unsichtbaren und ästhetisch verschwiegenen Kräfte waren am Werk ?

Im hier abgebildeten ‚Schauraum‘ ist eine Situation zu sehen, die als Lichtinstallation verstanden werden kann. Neun ausgeschaltete Glühbirnen und neun angeschaltete Neonröhren, die mit Kabeln verbunden sind. Insgesamt also eine technische, vielleicht aber auch signifikante Situation, die Fragen nach den hier tätigen Motiven aufwirft. Der vorgefundene Installationsaufbau behandelt Kabel und Leuchtkörper gleichwertig. Ort und zeitliche Nähe zum Berliner Galerienrundgang lassen zum Beispiel auf eine künstlerische Arbeit des amerikanischen Künstlers Matthew McCaslin schließen, oder brauchte da jemand nur Licht um den nackten Raum zu zeigen?

Die ästhetische Stärke der Situation rührt wohl daher, daß das Ziel eines gut erhellten Raumes verfolgt wurde und die Schauseite der technischen Installation diesmal unbeachtet blieb und nicht gemeint war. Ging es am Schluß doch um die Zurschaustellung eines anzumietenden Ladenlokals? McCaslin, der diesen Blick wohl doch nicht installiert hat, war übrigens vor seiner Künstlerkarriere als Trockenbauer in einer Branche tätig, die eng mit der Immobilienvermarktung verwoben ist. Dabei hat er sicher so manchem zwischengenutzten Galerienauge neue Netzhaut-Wände eingezogen.

SHOW ROOM, AFT Gallery, Berlin 2012

Marina Zynkdach about the show-room and its surroundings: Close your eyes, what you see than - is yours!

If you want to keep an eye on the art, you can go to the arranged places to see some of it. The ‚intended‘ part of art can be seen in ‚determined‘ glances in art museums and art publications. But who can tell the glances? ‚Who‘ has ‚what‘ foreseen in works? Just as there would be no vision without the blind spot in the eye, there would be no work of art without the invisible motifs of showing behind a work of art. At the blind spot where the nerve endings penetrate into the retina and allow an exchange with the brain, the usual gaze has blinded blindness and sent vision behind the retina stage. In a work of art it seems to behave similarly. What is seen when we stand in front of paintings and sculptures and what form-forming forces have disappeared behind the works? What invisible and aesthetically concealed forces were at work?

The ‚showroom‘ shown here, is a situation that can be understood as a light-installation. Nine off light bulbs and nine on neon tubes connected with cables. All in all, therefore, a technical situation, but perhaps also a significant one, which raises questions about the motivations operating here. The installation structure treats cables and light fittings in the same way. Location and proximity to the Berlin gallery tour, for example, suggest an artistic work by the American artist Matthew McCaslin, or did someone just need light to illuminate the naked space?

The aesthetic strength of the situation is probably due to the fact that the aim of a well-lit room was pursued and the visual side of the technical installation was ignored this time. At the end, was it about the display of a shop to be rented? McCaslin, who probably didn't install this view after all, was active before his artistic career as a drywall builder in an industry that is closely interwoven with real estate marketing. In doing so, he has pulled in new retinal walls into many gallery eyes.



SCHLOSS, 2013  
Installation, 2 Replikat des Schloßschlüsselbundes  
56 Schlüssel, Ringe, Anhänger, Sockelvitrine, 50x50x180cm  
Bettina und Achim von Arnim Museum, Schloß Wiepersdorf

SCHLOSS, 2013  
Installation, 2 replicas of the castles key ring  
56 keys, rings, pendant, base showcase, 50x50x180cm  
Bettina and Achim von Arnim Museum, Wiepersdorf Castle



FELLOWS FACILITIES, 2013  
Readymades, Ausstattungsgegenstände aus 2 Stipendiatenzimmern,  
Ausstellungsraum des Künstlerhaus Wiepersdorf

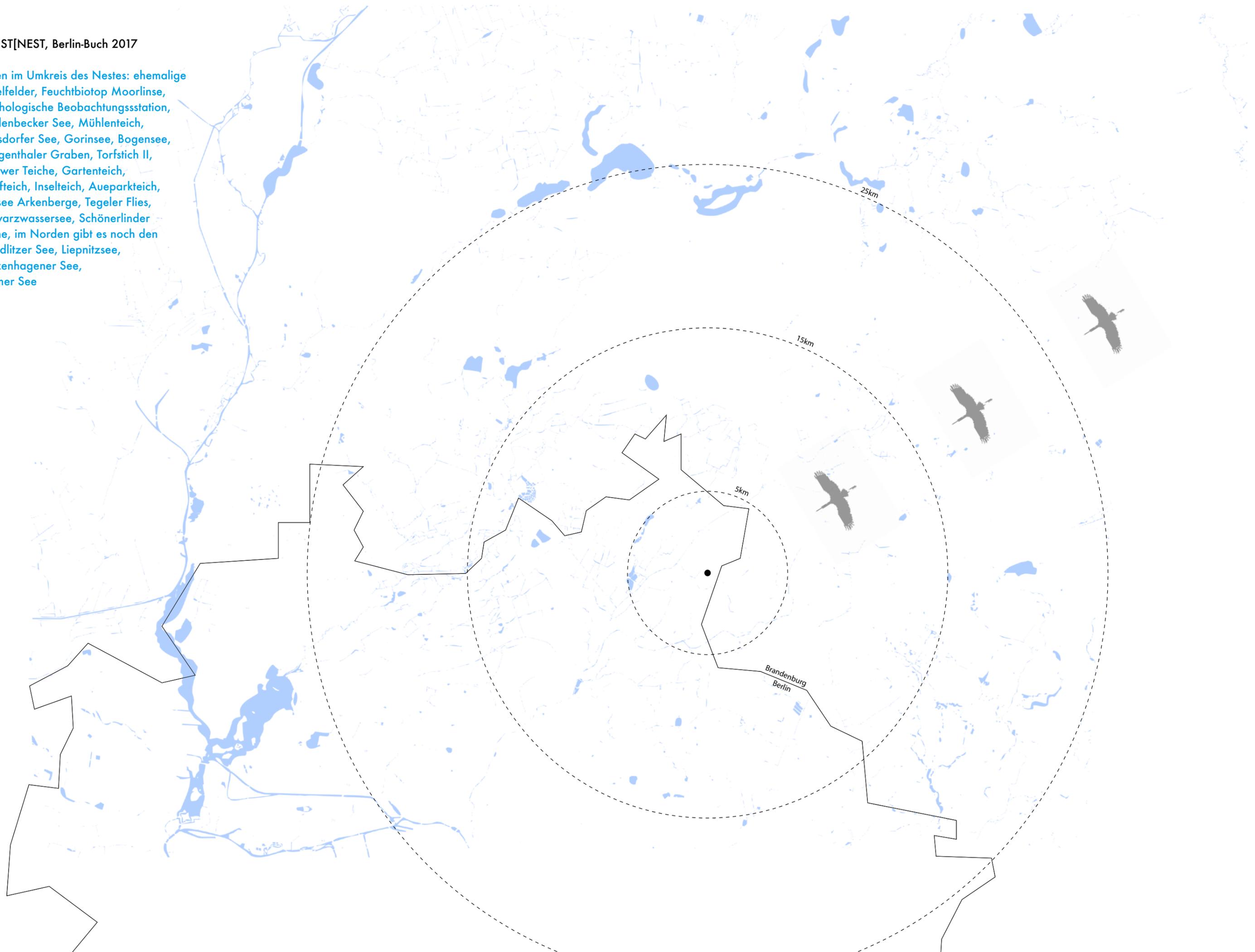
FELLOWS FACILITIES, 2013  
Readymades, equipment items from two scholarship holders' rooms  
exhibition space of Künstlerhaus Wiepersdorf

FELLOWS FACILITIES, 2013  
Intervention, Bocciakugeln auf Sandsteinstatuen  
am Boccia-Parcours im spätbarocken Garten  
des Künstlerhaus Wiepersdorf

FELLOWS FACILITIES, 2013  
Intervention, bowls on sandstone statues  
next to the bocchia course in the late baroque  
garden of the Künstlerhaus Wiepersdorf



\*Seen im Umkreis des Nestes: ehemalige Rieselfelder, Feuchtbiotop Moorlinse, ornithologische Beobachtungsstation, Mühlenbecker See, Mühlenteich, Zühlsdorfer See, Gorinsee, Bogensee, Röntgenthaler Graben, Torfstich II, Karower Teiche, Gartenteich, Schilfteich, Inselteich, Aueparkteich, Kiesesee Arkenberge, Tegeler Flies, Schwarzwassersee, Schönerlinder Teiche, im Norden gibt es noch den Wandlitzer See, Liepnitzsee, Stolzenhagener See, Rahmer See



offener zweigeschossiger Vorplatz, Kunst am Bau  
 Institut für Pathophysiologie (PI)  
 Forschungseinrichtung Experimentelle Medizin (FEM)  
 mit Infrastrukturgebäude (ISC)  
 auf dem Campus Berlin-Buch, 2. Phase

# k u n s t n e s t

**IDEE**  
 Vor dem Eingang des Gebäudes soll ein haushoher Storchenturm errichtet werden. Er wird aus Straßenlampen errichtet und die Basis des Nestes soll aus denselben Hölzern zusammengesetzt werden, wie sie in der Fassade des Gebäudes verwendet worden sind. Die künstlerische Methode, Material für den Turmbau aus der direkten Umgebung zusammenzusuchen, ist der Nestbaumethode von Störchen abgesehen. Das Turm- und Nestbaumaterial kann also später in der Umgebung des Campus wiedergefunden werden und umgekehrt kann die Umgebung wieder im Kunstnest entdeckt werden. Ein interdisziplinäre Formengespräch kommt in Gang und der unübersehbare Turm hilft den Besuchern den Gebäudeeingang zu finden.

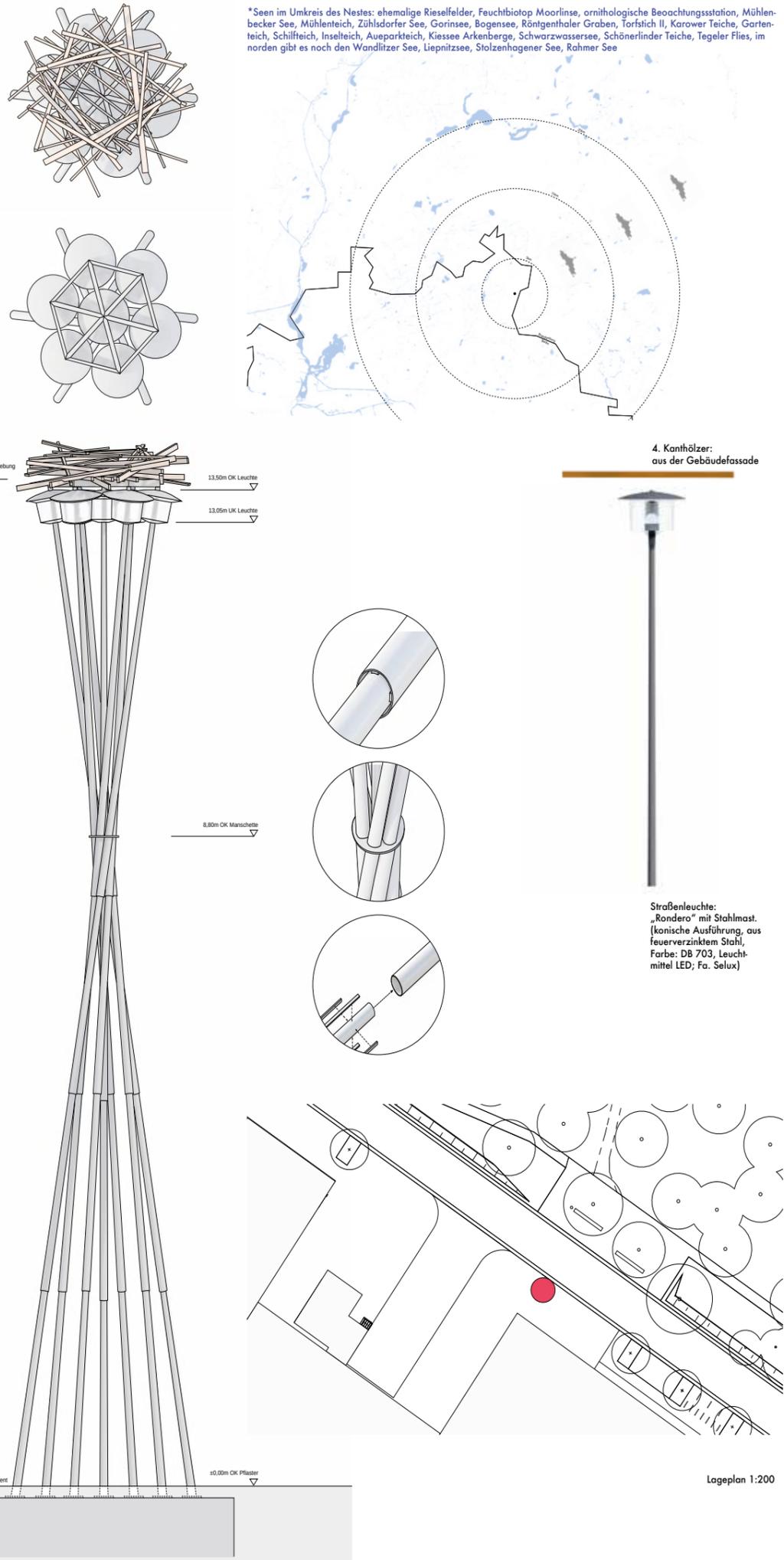
**KONTEXT**  
 Künstler arbeiten im Kontext, auch Störche nehmen kurze Wege um Nester zu bauen. Mit der medizinischen Forschung vor Ort kommen drei Campussysteme zusammen, die Kunstwelt, die Vogelwelt und die Architektur der Institute und deren Forschungen. Hier könnte das Kunstnest einen positiven Bild vom Umgang mit Tieren abgeben und zur Zurückhaltung bei der Bebauung weiterer Naturschutzgebiete beitragen. Die Nestskulptur appelliert an die Politik, die aktuell geplante Umwidmung des Naturschutzgebietes „Moorlinde Buch“ in Bau-Erwartungsland noch einmal zu überdenken, denn das Verschwinden der Rieselfelder und die bauliche Verdichtung in der Umgebung läßt die Ansiedlung von Störchen und anderen Vögeln bedenklich zurückgehen - wie der hiesige Naturschutzbund beklagt. Die Voraussetzungen für die Ansiedlung eines Storchepaares auf dem Campus sind zur Zeit noch fraglich, aber nicht ganz auszuschließen. Felder, Wälder und ca. 20 Seen\* liegen in der näheren und weiteren Umgebung zum geplanten Neststandort. Zwar geht das Brutvorkommen in dieser Gegend zurück, könnte aber vielleicht durch das Nistangebot und weitere Maßnahmen reanimiert werden.

**DIE DEUTUNG DER STÖRCHEN**  
 Die Entscheidung der Störche dort zu nisten - oder dort nicht zu nisten, ist integraler Bestandteil des prozesshaft angelegten Kunstwerks selbst. Bis zur Besiedlung könnte das Nest als Menetekel vom vorläufigen Untergang eines Storch-Habitats gelesen werden. Das Gelingen des Kunstprojektes hängt also nicht davon ab, ob dort künftig Störche nisten, oder nicht. Das Kunstwerk handelt davon unterschiedlichste Wirklichkeiten zuzulassen. In diesem Sinne entscheiden die Störche über den künftigen Charakter des Nestturmes als mahndendes Symbol einerseits, oder als angenehmen Naturschutz, andererseits.

**STATIK**  
 Für den Turm werden die konischen Hohlmasten der geplanten Straßenlampen ineinandergesteckt bis die erforderliche Höhe eines Storchennestes erreicht ist. Zur Vorbereitung des eigentlichen Storchennestes wird eine tragende Basis auf die Lampenüberdeckung montiert. Der Lastabtrag wird durch die Lampen hindurchgeführt und in die Masten darunter abgeleitet. Ein Fundament von 4m x 4m x Frosttiefe plus x wird die Basis des Turmes bilden. Den auftretenden Wind- und Traglasten und dem schweren Storchennest wird mit verborgenen Verankerungen begegnet, die ein Tragwerksplaner mit einer gründlichen Vorstatik (liegt ebenfalls an) berechnet hat. Sie hat ergeben, daß nun sieben Masten erforderlich sind den Turm in einer Höhe von 12 m zu sichern. die Rohrwandungen werden dazu aufgedoppelt, so daß eine Rohrwanddicke von 10mm für höhere Stabilität sorgt. Aufgrund der komplizierten Raumstruktur des Turmes hat der Statiker im Beauftragungsfall empfohlen seine Vorstatik noch einmal mit einer komplexen 3-D-Statik zu überprüfen, die dann auch noch einmal von einer in Brandenburg üblichen Prüfstatik abgesichert wird.

**LICHT**  
 Die Leuchten der Marke „Rondero“ werden auf die oberen Teleskopstangen montiert. Sie sollen trotz der statisch bedingten Umrüstung der Markenlampen leuchten, denn ein Spezialinbau von LEDs wird die serienmäßig gelieferten Leuchtmittel umrüsten und ersetzen. Die sieben Lampen beleuchten die Konstruktion des Turmes von innen heraus und erhellen und markieren den Eingang des Gebäudes, auch während der dunklen Jahreszeiten.

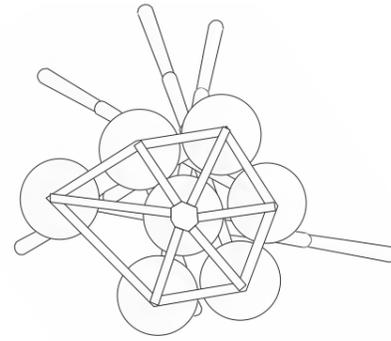
Die Kunst hofft einen übergeordneten Beitrag zur Gesamtkonzeption des Campus Berlin-Buch unter dem Leitbild des „grünen Campus“ zu leisten, den vielfältigen Diskurs zwischen Kunst, Wissenschaft und Naturschutz zu intensivieren und fortzuführen.



Lageplan 1:200

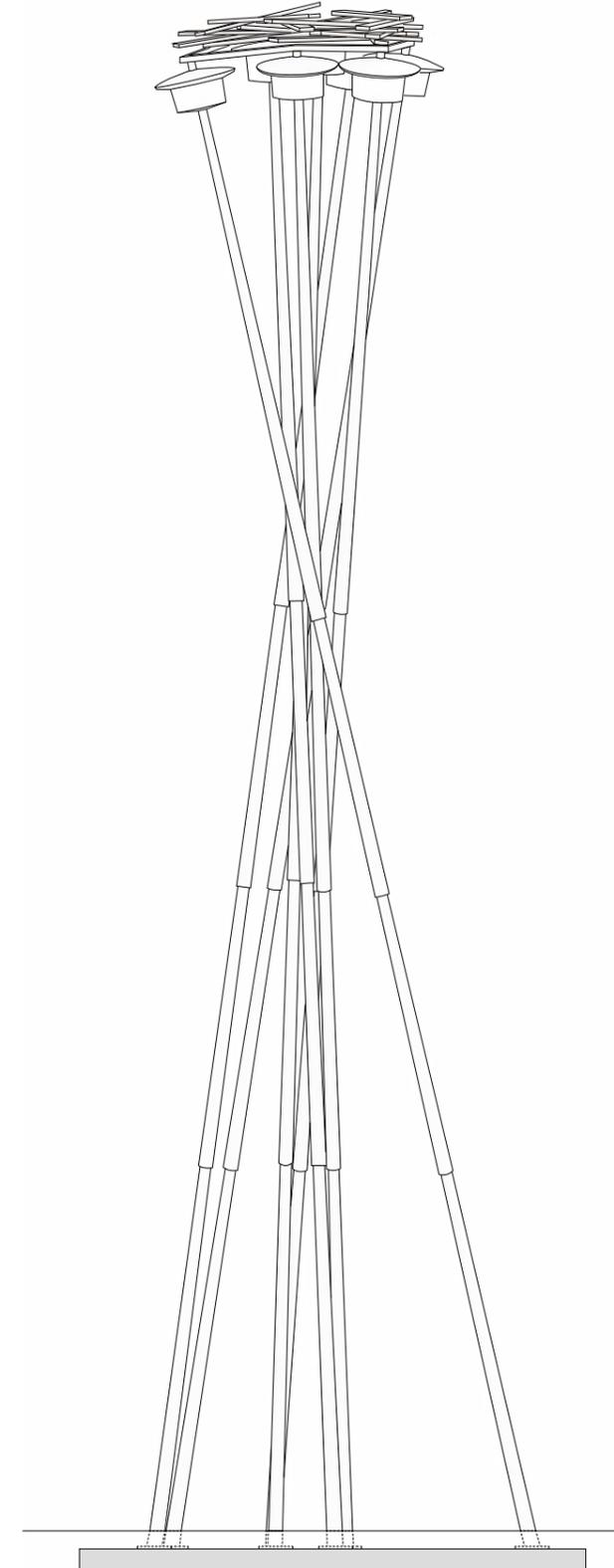
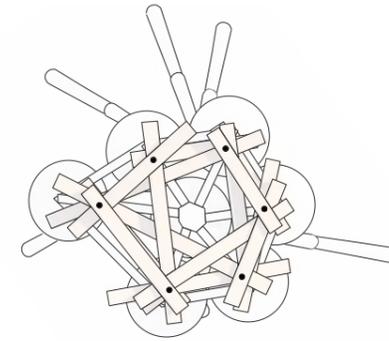
## KUNST[NEST, Berlin-Buch 2017





## RAUMKREUZUNGEN

Im Zuge der Planung verschiedener Neubaumaßnahmen auf dem Campus Berlin-Buch wurde der Berliner Künstler Fritz Balhaus eingeladen, eine großformatige Arbeit für einen eigens dafür geschaffenen Standort auf dem wachsenden Hochschulgelände zu entwickeln. Im Zuge seiner Recherchen zu dem 32 Hektar großen Gesamtareal, das seit 1990 zahlreiche biomedizinische Forschungseinrichtungen versammelt sowie ein Zentrum ärztlicher Ausbildung und Versorgung darstellt, fiel dem Künstler insbesondere dessen unmittelbare Nähe zum Naturschutzgebiet „Moorlinie Buch“ ins Auge. Vor diesem Hintergrund hat Balhaus sich entschieden, seine Skulptur mit einer Doppelfunktion auszustatten. Er betont dies auch mit dem Titel, den er seiner Arbeit gegeben hat und der die Liebe des gelernten Buchdruckers zu einem methodischen Umgang mit Sprache andeutet: Das Kunst[Nest, bzw. dessen Schreibweise, trennt einerseits zwischen Kunst und Nest, andererseits ist das „Nest“ eingebettet in die sich an das Wort „Kunst“ anschließende, öffnende eckige Klammer. Die herausragende visuelle Setzung und deren Funktion als eine mögliche Heimat sind so als konzeptionell wie strukturell deutlich miteinander verbunden gekennzeichnet. Für den Eingangsbereich des neu entstandenen In vivo-Pathophysiologielabors des Max-Delbrück-Centrums für Molekulare Medizin entworfen, besteht das Kunst[Nest im Wesentlichen aus sieben vielfach verlängerten Straßenlaternen – deren konische Hohlmasten wurden so oft ineinandergesteckt, bis die Konstruktion mit fast 14 Metern Höhe das angrenzende Gebäude knapp überragt. Derart fungiert das Kunst-[Nest nicht nur als ein durch seine Größe und seine ganz eigene Ästhetik auffälliger Orientierungspunkt auf dem Gelände, sondern zugleich als Storchenturm: Seine Ausmaße sowie die extra geschaffene Plattform oberhalb der sich überkreuzenden Lampen sollen die Vögel künftig dazu einladen, hier zu nisten. Fritz Balhaus verweist mit der im Kunst[Nest angelegten Schaffung eines Habitats nicht nur allgemein auf die Problematik schwindender Lebensräume für zahlreiche Spezies, welche mit dem Vordringen des Menschen in deren Gebiete bzw. der zunehmenden Ausdehnung der Stadt verbunden ist. In



Balhaus' Konzeptpapier zur Skulptur werden die vielen Seen in deren Umkreis kartografiert, das Feuchtbiotop vor Ort sowie die zugehörigen, im Verschwinden begriffenen Rieselfelder beschrieben und das Nest als konkreter Appell an die Politik bezeichnet, angesichts eines zurückgehenden Brutvorkommens die geplante Umwidmung des hiesigen Naturschutzgebietes in Bau-Erwartungsland zu stoppen.

Der Aufruf zu einem verantwortungsvollen Umgang mit der Natur, den das Kunst[Nest impliziert, bezieht sich darüber hinaus, außer auf die Lage im Norden Berlins sowie im angrenzenden Brandenburg, auch auf die vor Ort betriebene biologische Forschung, die nach Meinung des Künstlers durch Respekt vor der Tierwelt gekennzeichnet sein sollte. Die Eindringlichkeit dieser Aufforderung realisiert sich dabei nicht erst mit einem tatsächlichen Einzug eines Storchepaares in das Kunst[Nest – schon das weithin sichtbare Nistangebot an sich, aber auch ein eventuelles Ausbleiben einer Ansiedelung lässt ein Bewusstsein für die Tiere und ihr Dasein entstehen.

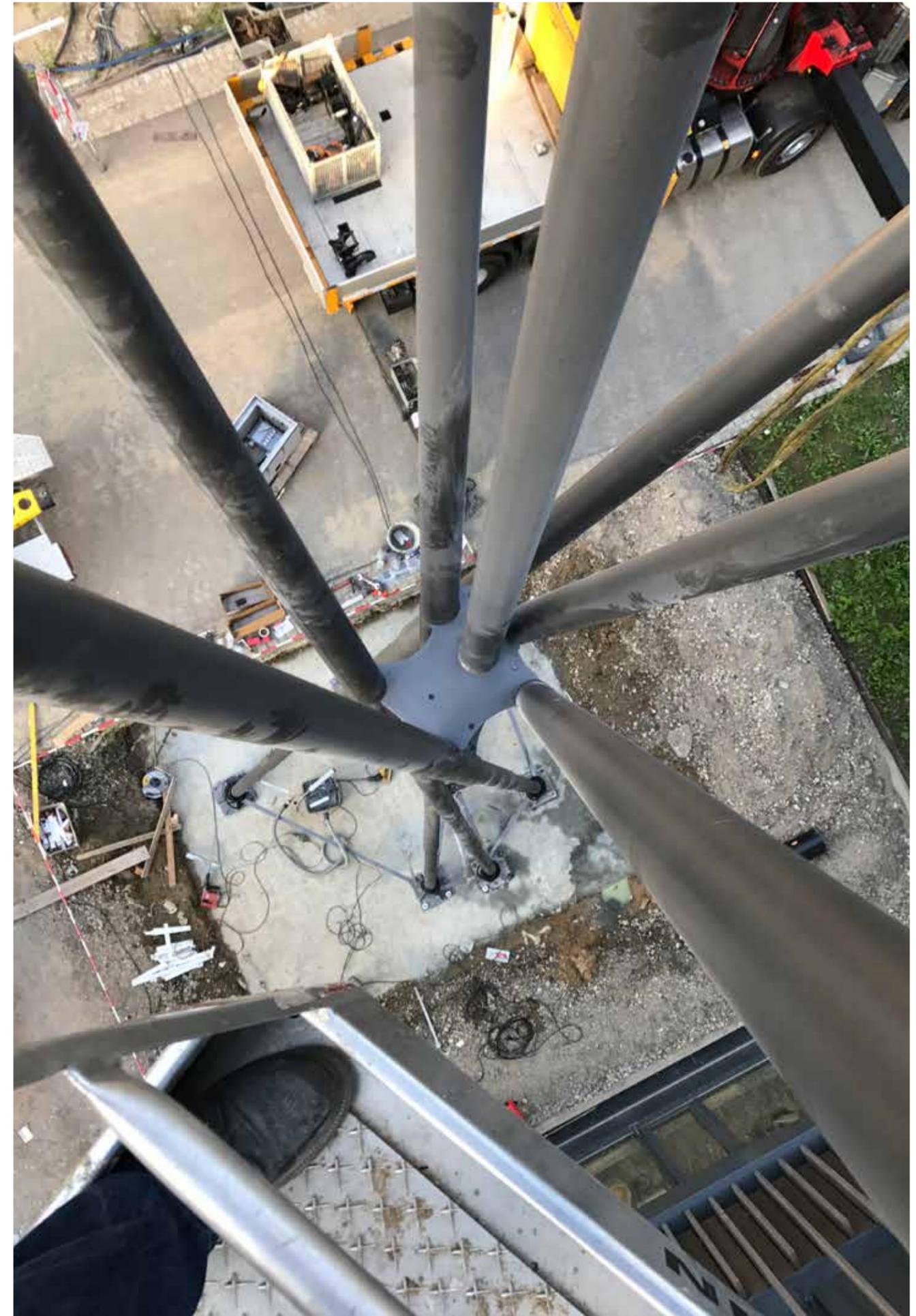
Um das Nest tatsächlich bewohnbar zu machen, hat Fritz Balhaus sich bei dessen Dimensionen nicht nur am üblichen Durchmesser von Storchennestern orientiert, sondern auch die Funktionsweise der Laternen angepasst: Diese sind mit energiesparenden LED-Lampen ausgestattet, die sich nicht übermäßig erhitzen. Sie können darüber hinaus während der Nistzeit im Sommer, in der sie aufgrund des länger vorhandenen Tageslichts ohnehin nicht zur Beleuchtung des Geländes gebraucht werden, gänzlich ausgeschaltet werden. Ein weiterer, unvorhergesehener Pluspunkt ergab sich aus den statischen Berechnungen für die Konstruktion: Die demgemäß notwendig anzubringenden Verbindungselemente entlang der Kreuzungspunkte der einzelnen Laternenmasten bzw. die hier resultierenden Nischen scheinen wie dafür gemacht, weiteren, kleineren Vögel Zuflucht zu bieten.

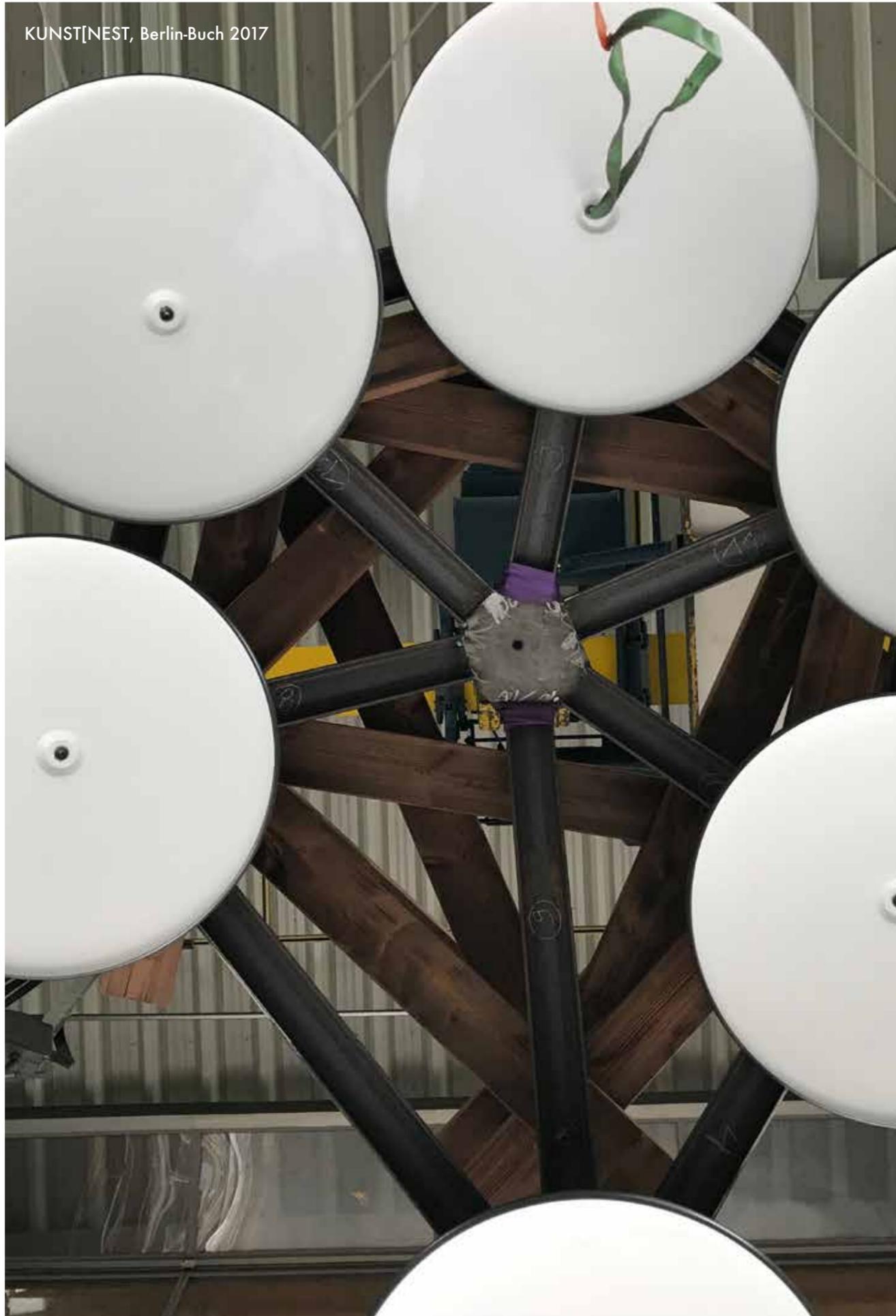
Für die Gestaltung des Kunst[Nests orientierte Balhaus sich grundsätzlich an vor Ort bereits vorhandenen Materialien und adaptierte diese für den Bau der Skulptur: Die Holzbalken, die die Basis des Nestes bilden, gleichen denen, die in der Fassade des nebenstehenden Labors verbaut wurden – nur sind sie für ihren neuen Zweck von der Vertikale in die Horizontale gekippt und statt in ordentlichen Abständen aneinandergereiht scheinbar chaotisch gestapelt und verschachtelt. Ebenfalls sind die Straßenlaternen äußerlich genau dieselben, wie sie überall auf dem Gelände zu finden sind – abgesehen von ihrer Verlängerung.

Mit diesem Vorgehen verweist der Künstler bewusst auf das Prinzip der bricolage, auf die erfinderische Arbeit mit bereits Vorhandenem, wie sie auch von den Störchen in ihrem natürlichen Verhalten zum Ausdruck gebracht wird, wenn sie sich für den Bau ihrer Nester aller möglichen Materialien aus ihrer unmittelbaren Umgebung bedienen. Der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss führte den Begriff 1962 mit seinem Werk *La pensée sauvage* (dt. *Das Wilde Denken*) in die Anthropologie ein, um damit den einfallsreichen Umgang mit zur Verfügung stehenden Ressourcen zum Zweck der kreativen Problemlösung zu beschreiben. Seitdem wird das Konzept auch in zahlreichen anderen Feldern untersucht, wie der Philosophie, der kritischen Theorie, den Erziehungswissenschaften, in der Linguistik, der Softwareentwicklung oder in den Wirtschaftswissenschaften – in der Organisations-Psychologie etwa wird bricolage als praktisch anwendbarer Lösungsansatz in Krisensituationen vorgeschlagen. Charakteristisch für bricolage-Techniken ist insbesondere, dass die Ausführung und die am Ende erreichte Konstruktion, die beide gleichermaßen als bricolage bezeichnet werden, untrennbar zueinander in Beziehung stehen; Werkzeuge und Resultat fallen in eins. Bricolage zeigt Anpassungs- und Reaktionsfähigkeit, mithilfe origineller Zweckentfremdung werden Materialien neu definiert und ungewöhnliche Ergebnisse erzielt.

Balthaus führt diesbezüglich Alexander Kluges *Der große Verhauf* von 1971 als ein künstlerisches Werk an, das ihn sehr beeindruckt habe: Der Film ist gekennzeichnet durch eine alles andere als perfektionistische Umsetzung, mit äußerst schlichten Mitteln schuf Kluge – ein Mitbegründer des Neuen Deutschen Films – eine Science-Fiction-Geschichte, die als kritischer Kommentar auf die politischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit verstanden werden kann. Im Zentrum steht nicht die möglichst trickreiche Illusion einer Weltraumszenerie, in der das Publikum sich verlieren soll. Vielmehr hielt das limitierte Equipment, das dem Filmemacher zur Verfügung stand, ihn nicht davon ab, seine Vision einer Zukunft zu erzählen, in der gierige Großmächte den Weltraum unter sich aufgeteilt haben und in der die Protagonisten sich wiederum als Dissidenten, Schmuggler und Raumpiraten mit allerlei Tricks durchs Leben zu schlagen versuchen.

Ein entsprechender Fokus auf das Erzählen und Aufzeigen mit einfachen, jedoch überraschend eingesetzten Mitteln kennzeichnet die Arbeiten von Fritz Balthaus. Zudem reiht sich das Kunst[Nest ein in eine langjährige Praxis, die zutiefst geprägt ist von der Auseinandersetzung mit den Parametern künstlerischen Schaffens wie auch dessen Rezeption.





Mit einem ihm eigenen Humor analysiert Balhaus Produktionsbedingungen, Raum- und Bewertungssituationen und kreiert seit über 30 Jahren Werke, die die Herausforderungen, Ansprüche und Erwartungen thematisieren, vor deren Hintergrund bildende Kunst operiert. So schuf er beispielsweise in den 1990er Jahren eine Reihe von Arbeiten, die die Lichtverhältnisse ihres jeweiligen Ausstellungsortes thematisierten: Mit vor Glühbirnen oder Deckenlampen aufgehängten Spiegeln und Pappen erzeugte Balhaus rechteckige Schatten und Reflektionen, die als Bilder auf die Art ihrer Herstellung sowie den umgebenden Raum verwiesen und darüber auch grundsätzlich danach fragten, wie wir sehen. Wie das Kunst[Nest, in dem sich einmal mehr Balhaus' Interesse am Einsatz von Leuchtmitteln als ein die Aufmerksamkeit lenkendes, dramaturgisches Element zeigt, verweisen auch andere Projekte im öffentlichen Raum gleichermaßen spielerisch wie pointiert auf Aspekte ihrer Umgebung und darauf, wie Wahrnehmung funktioniert.

## CROSSING SPACES

Michaela Richter on KUNST[NEST & other site-specific works by Fritz Balhaus

KUNST[NEST. In the course of planning a variety of new buildings on the Berlin-Buch campus, the Berlin-based artist Fritz Balhaus was invited to develop a large-format work for a specifically designated location on the growing university campus. While researching the 32-hectare property, which has been joining numerous bio-medical research institutes as well as a center for a medical school and treatment since 1990, the artist noticed its direct vicinity to the „Moorlinse Buch“ natural reserve. Given this background, Balhaus decided to equip his sculpture with a double function. He also emphasizes this in the title he gave his work; it makes reference to a book printer's love of language. The Kunst[Nest and its spelling divides art and nest, but "nest" is embedded in the open bracket that ends the word "art", "Kunst". The excellent visual placement and its function as a possible home are demarcated as conceptually and structurally bound to one another.

Designed for the entrance area of the newly constructed in-vivo pathophysiological laboratory of the Max Delbrück Center for Molecular Medicine, Kunst[Nest is essentially made up of seven elongated street lamps. Their conical empty masts were fitted inside one another until the construction's 14 meters just towers over the neighboring building. Thus the Kunst[Nest not only works as a point of orientation on campus with its height and remarkable aesthetics, but also as a tower for storks. Its size as well as the specially created platform above the crossing point of the lamps is an invitation for the birds to nest here in the future.

In the creation of a biosphere in Kunst[Nest, Fritz Balhaus not only generally makes reference to the problem of multiple species' disappearing habitats that is tied to people's intrusion into their space or to increasing urban sprawl. In Balhaus' conceptual paper for the sculpture, the many lakes in the surroundings are recorded on maps, as are the wetlands and the disappearing wastewater fields – given decreasing breeding, the nest is thus a concrete appeal to the political sphere to stop the planned redesignation of the natural reserve into property for development.

The call for responsible approaches to dealing with nature that is implied by the Kunst[Nest not only applies to the situation in northern Berlin as well as neighboring Brandenburg, but also to the biological research taking place on location – which should, in

### Projektbeteiligte/project participants:

Bauherr/client: Max-Dellbrück-Centrum, Berlin Buch, Charité Berlin  
Auslober/bidder: Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin  
3D Modellierung/3D modelling: Architektur Bild Büro, Berlin  
Licht- & Stahlbau, light & steel construction: Effektwerke Pfreimd  
Baubetreuung/building supervision: de-architekten, Berlin  
Statik/statics: Bollinger & Grohmann, Berlin  
Prüfstatik/test statics: SBP Schlaich, Bergermann, Partner, Berlin  
Assistenz Holzarbeiten/assistance woodwork: David Hepp

Materialsponsoring/material sponsoring: Kebony Handelsvertretung Mario Weber, Berlin & Roehnert Holz, Marienfelde



the opinion of the artist, be characterized by respect towards the animal world. The urgency of this demand does not just first become effective when a pair of storks move into the Kunst[Nest – the offer, which can be seen from afar, as well as an eventual failure of storks to arrive, allows a consciousness for the animals and their existence develop. To make the nest actually inhabitable, Fritz Balhaus not only oriented its dimensions towards the usual dimensions of stork nests, but also adapted the way the lanterns work: they are equipped with energy-saving LED lamps that don't heat up excessively. They can also be turned off in the summer during the breeding period when they are not needed due to the longer daylight hours. A further, unexpected plus resulted from the structural calculations for the construction: the necessary connection struts along the crossing points of the individual lantern masts and the niches that resulted from them seem as though they were made to offer other smaller birds a place of refuge.

For the design of the Kunst[Nest, Balhaus fundamentally oriented himself towards the materials on site and adapted them for the sculpture's construction: the wood beams at the base of the nest were also used in the laboratory's façade next door – only they were rotated from the vertical into the horizontal for their new purpose and, instead of being set up in orderly rows, seem to be chaotically stacked and interwoven. Similarly, the street lanterns are, on the exterior, exactly the same ones that can be found all over campus – with the exception of their extension.

In this approach, the artist makes a conscious reference to the principle of bricolage, to inventive work with existing objects. It is expressed in what storks do naturally when they implement all kinds of materials from their direct environment to build their nests. The French ethnologist Claude Lévi-Strauss introduced the term to anthropology in his work *La pensée sauvage* (The Savage Mind) to describe the inventive approach to dealing with available resources for the purpose of creative problem solving. Since then, the concept has also been investigated in numerous other fields such as philosophy, critical theory, educational sciences, linguistics, software development or economics. In organizational psychology, for example, bricolage is recommended as an approach to solve crisis situations. Bricolage techniques are especially characterized by the fact that the realization and the constructions that are reached in the end – both are termed bricolage – are indivisibly related: the tools and results become one. Bricolage demonstrates an ability to adapt and react; with the help of original hacks, materials are newly defined and unusual results are achieved.

In this context, Balhaus makes reference to Alexander Kluge's *Der große Verhaù* (1971) as an artistic work that impressed him very much: the film's character is anything other than perfectionist. With overly simple means, Kluge – a co-founder of New German Cinema – tells a science fiction story that can be understood as critical commentary on the political developments and social relations of the time. The focus is not on an optimally tricky illusion of space, in which the audience is supposed to lose itself. Instead, the limited equipment that was available to the filmmaker did not keep him from telling his vision of a future in which greedy powers have divided space among themselves and in which the protagonists try to make it through life as dissidents, smugglers and space pirates with all sorts of ruses.

Fritz Balhaus' works are characterized by a corresponding focus on narrating and illustrating with simple but surprising means. In addition, Kunst[Nest is also part of a long-term practice that is deeply influenced by an occupation with the parameters of artistic creation as well as its reception. With a humor all his own, Balhaus analyzes conditions of production, spatial situations and evaluative contexts – and for over 30 years now, has been creating works that address the challenges, requirements and expectations that serve as the backdrop for visual arts' operation. Thus, for example, he created a series of works in the 1990s that focused on the lighting situation in their respective exhibition venues: with mirrors and cardboard hung in front of lightbulbs, Balhaus created rectangular shadows and reflections that made reference to their creation as well as the surrounding space – and in the process, posed the fundamental question of what we were actually seeing. As in the case of Kunst[Nest, which once again shows Balhaus' interest in implementing sources of light as an element that directs attention and provides for a dramaturgy, other projects in the public domain also made reference to aspects of their surroundings and how perception functions in an equally playful and pointed way.





Die 2015 realisierte Arbeit Petri-Pegel etwa basiert ebenfalls auf der Beobachtung einer Umweltveränderung und ruft diese dauerhaft ins Bewusstsein: Für den am Ufer der Warnow gelegenen Petripark im gleichnamigen Viertel der Hansestadt Rostock konzipiert, thematisiert eine Gruppe von vier Skulpturen die vor Ort wiederholt auftretenden Überflutungen infolge von Hochwassern und Stürmen. Die einzelnen Objekte sind dabei auch hier in ihrer äußerlichen Erscheinung an vorhandene Gegenstände angelehnt: Das Ensemble umfasst einen Abfalleimer, eine Gruppe von Fahrradständern, einen Findling sowie eine Laterne, wie sie allesamt im Park zu finden sind. Allerdings sind die von Balthaus geschaffenen Kopien dadurch gekennzeichnet, dass sie windschief und ab einer gewissen Höhe „geknickt“ sind. Ihre Form geht zurück auf ein im Zuge von Überschwemmungen auftretendes optisches Phänomen: Aufgrund der besonderen Lichtbrechungen an der Wasseroberfläche scheinen Dinge, die aus dem Wasser ragen, schräg zu stehen. Balthaus' Objekte erinnern an diese Ausnahmesituation, sie zeigen die mit dem Zurückgehen der Flut nicht mehr sichtbare Wasserlinie an und rufen das wechselnde Aussehen des Parks ins Gedächtnis. Während sie sich als minimalinvasive und subtile Setzungen gestalten, bilden sie dennoch ein irritierendes Moment und provozieren eine andere Sichtweise.

*The work he completed in 2015, Petri-Pegel, was also based on the observation of environmental change and keeps it in our long-term consciousness: conceived for the Petripark, located on the banks of the Warnow in the eponymous district of the Hansestadt Rostock, a group of four sculptures address the repeated floods that result from high tides and storms. The individual objects also cite existing objects in their outward appearance: the ensemble includes a garbage pail, a group of bicycle racks, a boulder as well as a lamp; all objects that can be found in the park. However, the copies created by Balthaus are angled as though by the wind and, at a certain height, "bent". Their form originates from an optical illusion that appears in the course of floods. Due to the special way light refracts on the water's surface, things that emerge from the water appear to stand at an angle. Balthaus' objects remind one of these emergency situations; they indicate a waterline that is no longer visible after floods have receded and how the park changes its appearance over time. While they are minimally invasive and subtly determining, they still create an irritating moment and provoke a different perspective.*

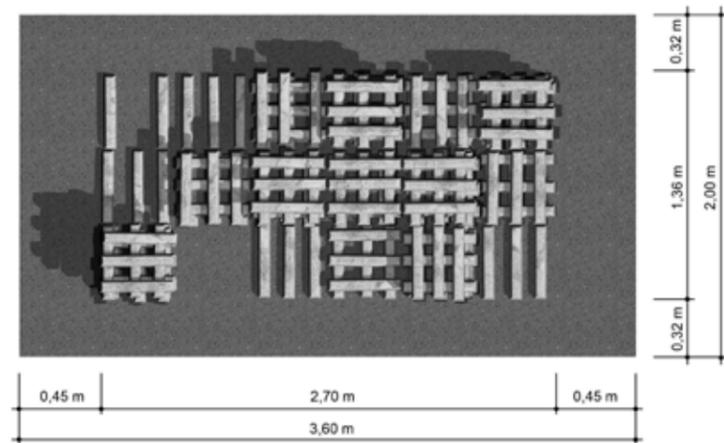
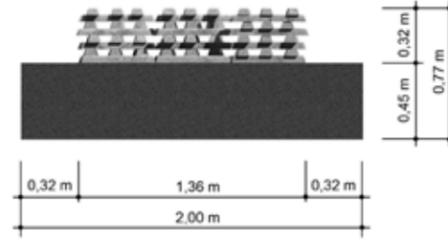
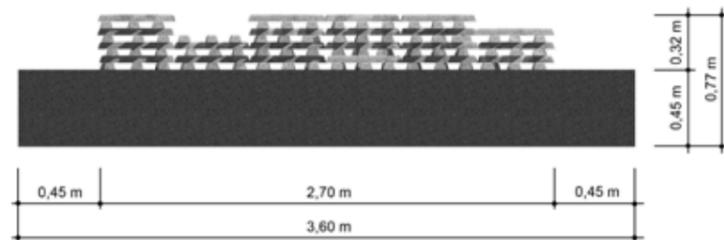
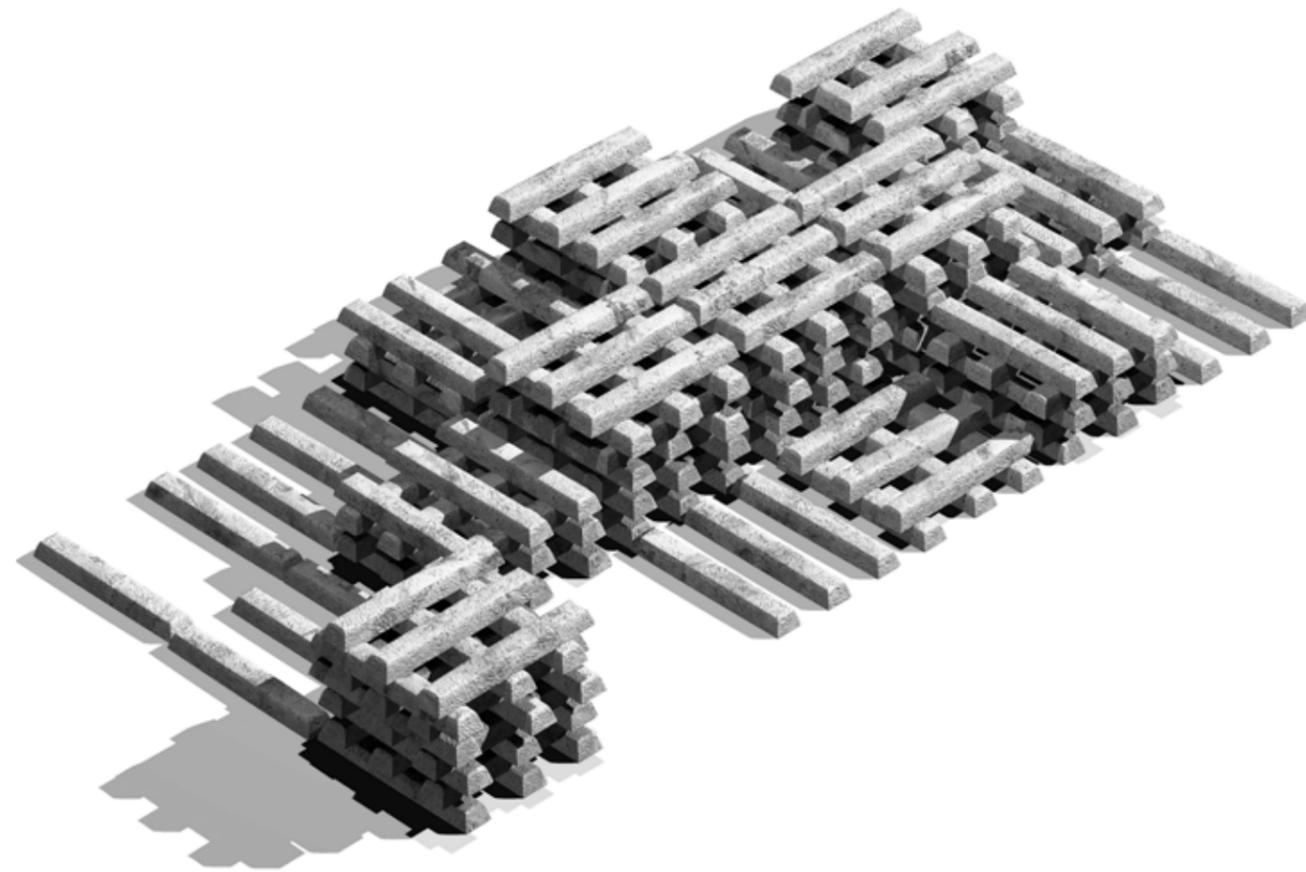
Projektbeteiligte/project participants:

Bauherr/client: Hansestadt Rostock  
 Auslober/bidder: Amt für Kultur, Denkmalpflege u. Museen Rostock  
 3D Modellierung/3D modelling: Architektur Bild Büro, Berlin  
 Stahlbau/steel construction: Firma Echtraum, Berlin  
 Beratung Naturstein/consultancy natural stone: Tobias Venditti  
 Steinbruch/quarry: E. Hantusch GmbH, Naturstein, Sohland/Spree









Einen mitunter rätselhaften Hinweis auf etwas, was nicht mehr sichtbar ist, stellt auch die 2009 vor dem Dienstsitz des Bundeskriminalamts (BKA) in Berlin-Treptow errichtete Skulptur Pure Moore von Fritz Balthaus dar. Was man von weitem für auf einem Sockel aufgetürmte Europaletten halten könnte, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine Ansammlung von 221 Bronzebarren. Ihr Gesamtgewicht – 2.100 Kilogramm – entspricht genau dem der Skulptur Reclining Figure des bekannten englischen Bildhauers Henry Moore; auch die Platzierung der Barren orientiert sich an den Dimensionen von Moores berühmtem Kunstwerk. Dieses wurde drei Jahre zuvor in einem spektakulären Raubzug vor dem Haus des Künstlers gestohlen: Die Diebe rückten in einer Nacht- und Nebel-Aktion mit Lastwagen und Kran an, um nur zehn Minuten später mit der tonnenschweren Skulptur zu verschwinden. Schnell regte sich in der Öffentlichkeit der Verdacht, dass sie es auf den Materialwert der Figur abgesehen hatten, diese also eingeschmolzen und die Bronze stückweise als Altmetall verkauft haben. Dessen Verkaufswert dürfte zum Zeitpunkt des Geschehens etwa 2.000 Euro betragen haben – der Wert der Skulptur auf dem Kunstmarkt wurde dagegen auf 4,4 Millionen Euro geschätzt. Pure Moore spielt nicht nur auf einen Kriminalfall an, wie ihn in Deutschland typischerweise das BKA verfolgen würde, sondern auch auf Wertschöpfungsmechanismen in der Kunst. Der ironisch zu verstehende Titel Pure Moore zeigt uns weniger die Essenz eines Kunstwerks, als vielmehr dessen reines Material: Erst durch die Person des Künstlers oder der Künstlerin, durch Idee, Gestaltung, Kontext, Renommee, Kritiker- und Publikumsinteresse wird es in den Status eines Objekts gehoben, das als künstlerisches betrachtet wird und in seinem Wert gesteigert ist.

*A slightly mysterious reference to something that is no longer visible is present in the sculpture Pure Moore by Fritz Balthaus, which was erected in front of the German Federal Criminal Office (Bundeskriminalamt – BKA) headquarters in Berlin-Treptow in 2009. What one could believe to be Euro pallets stacked into a pedestal turn out to be, upon closer inspection, a collection of 221 bronze ingots. Their total weight – 2100 kilograms – is precisely that of the sculpture Reclining Figure by the famous English sculptor Henry Moore. Even the positioning of the ingots is oriented towards the dimensions of Moore's famous piece of art. Three years earlier, it had been stolen from the artist's house in a spectacular robbery: the thieves arrived in the middle of the night with a truck and crane and disappeared no ten minutes later with the multiton sculpture. The public soon suspected that they were most interested in the material value of the statue and thus melted it down in order to sell the bronze piece by piece as scrap metal. Its market value at the time would have been about 2000 Euros – in contrast, the value of the sculpture on the art market was estimated to be 4.4 million Euro. Pure Moore not only makes reference to a criminal case that would typically be investigated by the BKA in Germany, but also to the mechanisms that create value in the art business. The ironic title, Pure Moore, points less to the artwork's essence and far more to its pure material. It is first raised to the status of an object that is considered to be artistic and thus increased in value with the artist, idea, design, context, fame, critics' and public interest.*

Projektbeteiligte/project participants:

Bauherr/client: BKA Bundeskriminalamt, Berlin Treptow  
 Auslober/bidder: BBR Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung  
 Baubetreuung/building supervision: de-architekten, Berlin  
 Fachberatung/consultant: Realace Fine Arts, Berlin  
 3D Modellierung/3D modelling: Dipl. Ing. Rafal Wamka  
 Bronze gießerei/bronze foundry: Bildgießerei Noack, Berlin  
 Steinmetzarbeiten/stonework: Gebauer Steinmetz GmbH, Berlin





USE, Kunstmuseum Heidenheim, 2013

USE, Kunstmuseum Heidenheim

Die Frage, was den Wert der Kunst ausmacht, war auch ausschlaggebend für die Arbeit use von 2013. Die drei Buchstaben des Titels sind Teil einer 350x120x700cm großen Leuchtschrift am Gebäude des Kunstmuseums Heidenheim, die das Wort „museum“ bildet; anders als die restlichen Lettern leuchten sie nicht durchgängig, sondern flackern und fallen immer wieder kurzzeitig aus, so als seien hier die Neonröhren defekt. Einerseits weist der ausladende Schriftzug deutlich und weithin sichtbar auf die Funktion des Gebäudes hin: Die drei blinkenden Buchstaben ziehen den Blick auf sich und können als Aufforderung gelesen werden, das Museum zu besuchen, es – darauf verweist das Wort „use“ – zu nutzen. Andererseits verunklart der scheinbar zufällige Fehler in der Lichtinstallation, ob und wie der Betrieb des Museums funktioniert, und ob nicht etwas zweifelhaftes in dem Gedanken liegt, dass es „benutzt“ wird, dass sich das Museum als „nützlich“ vermarkten muss. Das Störelement kann auch als Wunsch nach einer den Logiken von Attraktivitätssteigerung bzw. Kapitalvermehrung entzogenen Zone gelesen werden, zugleich kontrariert es genau diese Utopie, indem es daran erinnert, dass das Museum vom Interesse an ihm lebt – von Produzierenden wie Publikum gleichermaßen.

Die Frage nach scheinbarer Zweckfreiheit und möglichem Nutzen der Kunst beschäftigt Fritz Balhaus immer wieder und wird von ihm mit Werken wie den hier genannten auf verschiedene Art und Weise thematisiert. Die Stärke seiner Arbeiten liegt dabei weniger darin, künstlerische Lösungen oder Verbesserungsvorschläge für die von ihm analysierten Zusammenhänge anzubieten oder diese erschöpfend zu erklären und zu kritisieren, sondern vielmehr darin, sie den Betrachterinnen und Betrachtern seiner Werke zunächst vor allem sichtbar zu machen, sie darüber rätseln und staunen zu lassen, und so möglicherweise ein kritisches Bewusstsein für das individuelle Eingebundensein in die Situationen, die er beschreibt, hervorzurufen. Indem das Kunst[Nest, ebenso wie frühere ortsspezifische oder baubezogene Installationen von Fritz Balhaus, seine Umgebung aus anderer Perspektive beleuchtet, sich als ungewöhnlicher und verweisreicher Eingriff positioniert, durchkreuzt es das gewohnte Bild und schafft einen Raum von ganz besonderem Wert – dem der Reflektion und des Weiterdenkens.

Projektbeteiligte/project participants:

Bauherr/client: Kunstmuseum Heidenheim  
 Auslober/bidder: BISO Bildhauersymposium Heidenheim  
 3D Modellierung/3D modelling: Dipl. Ing. Rafal Wamka, Berlin  
 Licht- & Stahlbau, light & steel construction: Effektwerke Pfreimd

USE, Kunstmuseum Heidenheim

*The question of what determines the value of art was also decisive for use from 2013. The title's three letters are a part of a 350x120x700cm neon sign on the building of the Kunstmuseum Heidenheim that forms the word "museum". In contrast to the other letters, these three don't shine continually, but rather flash and occasionally turn off altogether, as though the neon tubes were malfunctioning. On the one hand, the expansive sign makes the function of the building clear and visible from afar: the three blinking letters draw the public's attention and can also be seen as an invitation to visit the museum and – as the word says – "use" it. On the other hand, the seemingly random mistake in the light installation blurs whether and how the museum operates or whether there isn't something dubious about the idea of it being "used" or of the museum having to market itself as "usable". This element of irritation can also be read as the wish for a zone that is withdrawn from the logic of increasing attraction or capital. At the same time, it counteracts precisely this utopia by reminding one that the museum lives from the interest it generates – in both the producers and the audience.*

*The issue of the apparent purposelessness or potential use of art is something that has occupied Fritz Balhaus again and again, and he addresses it with works like the ones mentioned above in different ways. The power of his works lies less in offering artistic solutions or recommendations for improvement for the contexts that he analyzes, in explaining them in detail or criticizing them. Instead, the power lies in making them visible to viewers in the first place and allowing them to puzzle about the contexts or be amazed by them – and thus evoke a critical consciousness about their individual integration in the situations that he describes. By placing a spotlight on the environment from a different perspective and positioning it as an unusual and reference-rich intervention, Kunst[Nest as well as earlier site-specific or construction-related installations by Fritz Balhaus thwart the usual images and create a space with a special value – one of reflection and vision.*



## Biografie Fritz Balthaus

geboren in Oberhausen/Rheinland, lebt und arbeitet als bildender Künstler in Berlin (D) u. Adligenswil (CH).

Von 1969 bis 1972 absolvierte er zunächst eine Lehre als Buchdrucker, bevor er von 1978 bis 1983 experimentelle Grafik und Kunst an der Hochschule der Künste Berlin studierte. 1985 verbrachte er im Rahmen eines Stipendiums ein Studienjahr bei John Baldessari & Michael Asher am CALARTS, California Institute of the Arts in Los Angeles

Balthaus lehrte an verschiedenen Kunsthochschulen, u.a. an der Hochschule Luzern (2008 - 2015), an der TU Technischen Universität Berlin im Fachbereich Kunst und Architektur (2009-2010), Kunsthochschule Berlin-Weißensee (2009 - 2011), als Professor für bildende Kunst und Bildhauerei an der Universität der Künste Berlin (2009 - 2010) und der Hochschule für Künste Bremen (2015 - 2017).

Arbeiten im öffentlichen Kontext: Silent Ceilings, Rounded Grounds, Museum1, Adligenswil (CH), 2017; Kunst[Nest, Kunst am Bau, Berlin Buch, 2017; Petri-Pegel, 4 Objekte im öffentlichen Petri-Park, Hansestadt Rostock, 2015; use, Installation, Kunstmuseum Heidenheim 2013; Sabina, ein Geräusch, Aarau, CH) 2013; Pure Moore, Bronzeskulptur, Bundeskriminalamt, Berlin 2010; Blume, Skulptur, Buga, Schwerin 2009, Skulptur Marked space/unmarked space, Kunst mit Bau, Berlinische Galerie 2003; 6 Löcher, Kunst mit Bau, Berlin 2002; K-Kunstorte, Skulptur, BUGA Bundesgartenschau, Potsdam 2001

Einzelausstellungen von Fritz Balthaus waren u.a. zu sehen im Kunstverein Ruhr (2017), AdK Akademie der Künste, Berlin (2015), Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf (2012), Berlinische Galerie (2006), Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz (1998), Mies-van-der-Rohe-Haus, Berlin (1996), KW Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (1996), Neuer Berliner Kunstverein (1994)

Seine Arbeiten sind in zahlreichen Sammlungen im In- und Ausland vertreten, u.a. im IFA Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart; in der Berlinischen Galerie; im Kupferstichkabinett Berlin; im Neuen Berliner Kunstverein und der Sammlung des Deutschen Bundestages; der Sammlung der Bundesrepublik Deutschland; sowie im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; im Haus Konstruktiv, Zürich; in der Getty Foundation, Jean Brown Collection, Los Angeles; dem MAM, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro und dem Centre Georges-Pompidou, Collection Semaphore, Paris.

## Biografie Fritz Balthaus

born in Oberhausen/Rhineland, lives and works as a freelance artist in Berlin (D) and Adligenswil (CH).

From 1969 to 1972 he completed an apprenticeship as a book printer before studying experimental graphic and art at the Hochschule der Künste Berlin from 1978 to 1983. In 1985, he spent a year of study with John Baldessari and Michael Asher at CALARTS, California Institute of the Arts in Los Angeles on a scholarship.

Balthaus has taught at various art schools, including the Lucerne University of Applied Sciences (2008 to 2015), at the TU Technische Universität Berlin in the Faculty of Art and Architecture (2009-2010), the Kunsthochschule Berlin-Weißensee (2009 to 2011), as a Professor of Fine Arts and Sculpture at the Universität der Künste Berlin (2009 to 2010) and the University of the Arts Bremen (2015 to 2017).

Works in public context: Silent Ceilings, Rounded Grounds, Museum1, Adligenswil (CH), 2017; Kunst[Nest, Kunst am Bau, Berlin 2017; Petri-Pegel, Petri-Park, Hansestadt Rostock, 2015; use, installation, Kunstmuseum Heidenheim 2013; Sabina, a Noise, Aarau (CH), 2013; Pure Moore, Bronze-sculpture, Bundeskriminalamt, Berlin 2010; Blume, Skulptur, Buga, Schwerin 2009; Marked Space/ Unmarked Space, Art with Building, Berlinische Galerie 2003; 6 Holes, Art with Building, Berlin 2002; K-Kunstorte, Sculpture, BUGA Federal Garden Show, Potsdam 2001

Solo exhibitions of Fritz Balthaus were among others on display at the Kunstverein Ruhr (2017), AdK Akademie der Künste, Berlin (2015), Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf (2012), Berlinische Galerie (2006), Kunstmuseum Liechtenstein Vaduz (1998), Mies-van-der-Rohe-Haus, Berlin (1996), KW Kunst-Werke, Institute for Contemporary Art, Berlin (1996), Neuer Berliner Kunstverein (1994)

His works are represented in numerous collections at home and abroad, including the IFA Institute for Foreign Relations, Stuttgart; the Berlinische Galerie, the Kupferstichkabinett Berlin, the Neue Berliner Kunstverein and the Collection of the German Bundestag and the Collection of the Bundesrepublik Deutschland, as well as the Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, the Haus Konstruktiv, Zurich, the Getty Foundation, Jean Brown Collection, Los Angeles, the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro and the Centre Georges-Pompidou, Collection Semaphore, Paris

## Biografie Michaela Richter

lebt und arbeitet als Kunstwissenschaftlerin in Berlin.

Studium der Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften; als Kuratorin, Redakteurin und Projektmanagerin war sie u.a. tätig für das Zentrum für Künstlerpublikationen, Bremen; den Vattenfall Fotopreis 2011, Berlin; das RealismusStudio der nGbK, Berlin (Ausstellungen: „Geissler Sann – A volatile smile“; „Selected Artists“; „Alfredo Jaar – The way it is. Eine Ästhetik des Widerstands“; „It Is Only A State Of Mind“; „Love Aids Riot Sex“; „Toni Schmale Superego“); die District Kunst- und Kulturförderung gGmbH, Berlin, und die Zeitschrift für Medienwissenschaft. Von 2013–2015 war sie Teilnehmerin des Programms „Kulturen des Kuratorischen“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Seit Mitte 2016 ist sie Leiterin des Bereichs Kommunikation und Kunstvermittlung des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) in Berlin.

## Biografie Michaela Richter

lives in Berlin and works as an art historian.

Educated in the field of aesthetics as well as cultural and media studies, she has pursued curatorial, editorial and organizational work for, a. o., the Centre for Artists' Publications, Bremen; the Vattenfall Photo Prize 2011, Berlin; RealismusStudio / nGbK, Berlin (exhibitions: "Geissler Sann – A volatile smile"; "Selected Artists"; "Alfredo Jaar – The way it is. An Aesthetics of Resistance"; "It Is Only A State Of Mind"; "Love Aids Riot Sex"; "Toni Schmale Super-ego"); District Kunst- und Kulturförderung gGmbH, Berlin, and the Zeitschrift für Medienwissenschaft (Journal of Media Studies). From 2013–2015 she has been a participant of the "Cultures of the Curatorial" program at the Academy of Visual Arts Leipzig. Since summer 2016 she is the Head of Communication and Public Program at Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) in Berlin.

## Impressum/imprint:

Herausgeber/editor: Studio Balthaus, Ackerstraße 81, 13355 Berlin  
Katalog/catalog: Studio Balthaus, www.balthaus.org  
Übersetzung/translation: RAUMKREUZUNGEN von Michaela Richter: Christopher Langer, Berlin

Copyright: Autor/inn/en, authors, VG Bild-Kunst, Bonn  
Fotonachweis/photo credit: KUNST[NEST: Adolf Maier, Studio Balthaus; PETRI-PEGEL, PURE MOORE, FELLOWS FACILITIES: Friedhelm Hoffmann, Berlin; BRETT/BOARD: Christian Gode, Studio Balthaus; UMSCHLAG, LICHT-RAUM-MODULATOR, PFÜTZE, SABINA, USE, SCHAURAUM; COVER, LIGHT-SPACE-MODULATOR, PUDDLE, SABINA, USE, SHOW ROOM: Studio Balthaus

Dank: die Ausstellung ‚Brett‘ wurde mit großzügiger Unterstützung durch Erich Kindermann und Mitgliedern des Schiffmodellbau-Club Bochum 1985 e.V. möglich, ein besonderer Dank gilt den Kuratoren dieses Projektes, Christian Gode and Maximilian Rentrop

Thanks: the exhibition ‚Brett‘ was made possible with the generous support of Erich Kindermann and members of the Schiffmodellbau-Club Bochum 1985 e.V., special thanks to the curators of this project, Christian Gode and Maximilian Rentrop