

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich darüber, die Ausstellung „draussen zuhause II“ von Andrea Böning hier im Umweltbundesamt in Dessau mit ein paar Worten einleiten zu dürfen. Und ich beginne mit einer imaginären Reise.

Stellen Sie sich eine Landschaft vor. Nicht weit von hier. Eine deutsche, eine sommerliche. Satt grüne Wiesen, so weit das Auge reicht...links und rechts gerahmt von Bäumen, über Ihnen blauer Himmel. Weit hinten steht eine Bank. Wie geschaffen, um diese Landschaft in Ruhe zu genießen, sie anzuschauen. Dazu ist eine Landschaft schließlich da. Ja, da wollen Sie sich jetzt hinsetzen, auf diese schöne, alte Holzbank.

Sie gehen zu dieser Bank. Kommen näher und näher. Doch statt fassbarer zu werden, wird die Bank größer und größer und Sie werden kleiner und kleiner. Schließlich sind Sie da, doch Sie können die Bank nicht in Besitz nehmen. Sie versuchen, heraufzukrabbeln, doch Sie schaffen es nicht. Die Bank ist zu groß. Sie sind geschrumpft.

Das ist kein Alptraum, das ist auch kein Ausflug in Ihre Kindheit. Es ist die Bank von Andrea Böning. Die Installation „Eine Bank für Zempow“ aus dem Jahr 2008, ein Fake aus Styropor und Farbe (Größe 400 x 135 x 105 cm) steht bis heute am Dorfrand von Zempow. Dass es auch eine Vorlage zu diesem Fake gibt, die originale, natürlich kleinere Bank, ist im Grunde zu vernachlässigen – denn das Fake verrät uns mehr über die gesellschaftliche Wahrnehmung von Landschaft und Raum, als es das „Original“ tut. Das Fake ist in diesem Sinne wahrer als sein Vorbild.

Warum? Andrea Bönings Bank erzeugt gleichsam das umgedrehte Fragment eines Themenparks. Das Thema dieses Themenparks heißt: Landschaft. In tatsächlichen Themenparks sind es meist berühmte Bauten, die kopiert und miniaturisiert werden. (Denken Sie etwa an chinesische Themenparks, wie etwa in Shenzhen, wo Gebäude aus Europa und den USA miniaturisiert werden. Man wird von einer kleineren Glaspypamide – dem Louvre – empfangen, kann beobachten, wie chinesische Paare ihre Hochzeitsfoto in – natürlich Venedig – auf der Piazza San Marco machen und

dabei wie Gulliver auf seiner ersten Reise ins Liliput-Land wirken. Die Monumentalisierung des Hochzeitsrituals ist sicher gewollt). Andrea Böning macht genau das Gegenteil: Sie monumentalisiert die Bank und miniaturisiert uns Betrachter/innen. Statt uns die Welt und ihre Objekte aneignen zu können durch Miniaturisierung, wird sie größer und unfassbarer. Mehr noch: Die Künstlerin inszeniert und monumentalisiert die Struktur dieses Blicks, genauer gesagt: Sie monumentalisiert die Rezeption von Landschaft, die Tatsache, dass es einen Punkt, den Aussichtspunkt gibt, der markiert, dass es hier etwas zu sehen gibt. Denn die Landschaft existiert nur als etwas Angeschautes. Wenn Sie sich jetzt noch einmal vorstellen, wie ein riesiger Gulliver auf dieser Bank sitzt und in die Landschaft schaut, dann wird klar: Nicht nur wir schrumpfen angesichts dieser monumentalen Bank, sondern durch den imaginären Blick eines riesigen Gullivers schrumpft auch die Landschaft, die Welt. Damit sind wir mitten in den Themen, mit denen sich die Installationen, Interventionen und Bilder von Andrea Böning beschäftigen: mit der Struktur der Sehnsuchtsorte von Tourismus- und Freizeitindustrie sowie der damit verknüpften Wahrnehmung von Raum.

Der Tourismus im Zeitalter von Industrialisierung und Globalisierung, so heißt es, lässt die Erfahrbarkeit der Welt schrumpfen. Reisen als Erfahrung von Fremdheit – so beklagte es Claude Levi-Strauss in den 70er Jahren – scheint nicht mehr möglich zu sein. Alles scheint erforscht zu sein, die Erde ist zu einem Dorf geschrumpft. Demgegenüber spricht der Philosoph Boris Groys von einem „totalen Tourismus“, der Volkskundler Uli Gyr von der „Touristisierung“ der Welt. Damit ist zweierlei gemeint: zum einen die stetige Raumerschließung, in der jeder neu entdeckte und schnell urbanisierte Ort zu einem touristischen Ort wird; zum anderen das Eindringen des Tourismus in die Alltagswelt, in denen Sandstrände in den Städten aufgeschüttet werden, in denen Kletterwände in Shoppingmalls aufgebaut werden oder Spaßbäder zugleich Reisen in exotische Welten verheißen. Folgt man diesen Ansätzen, so ist die Grenze zwischen Tourismus und Alltag längst aufgehoben. Während der Raum des Reisens verschwindet, dehnt sich der touristische Raum immer weiter aus – obwohl er laut Gyr immer noch eine Erfahrung von Differenz bieten kann. Die Vorstellung der gerade skizzierten Dichotomie zwischen Reisen und Tourismus ist immer noch lebendig, obwohl sich touristische Räume und Reiseräume nicht voneinander abgrenzen lassen. Der Konnotation des – vermeintlich individuellen – Reisens steht die Verachtung des – vermeintlich künstlichen, nicht-authentischen – Tourismus entgegen. Beide Diskurse arbeiten unausgesprochen mit der idealisierten Vorstellung eines unbegrenzt mobilen, autonomen Subjekts, das sich jederzeit zu

jedem Ort bewegen kann. Dass dies in erster Linie von politischen und ökonomischen Faktoren abhängt, blenden sie aus. Das politisch erkämpfte Recht auf Freizügigkeit innerhalb und außerhalb des Wohnorts ist ebenso Voraussetzung dafür wie die Differenzierung von Arbeit und Freizeit, die letztlich als Anspruch auf Urlaub gesetzlich verankert sind (in der damaligen BRD erst 1963, in der DDR bereits 1949).

Andrea Böning beschäftigt sich sowohl mit der Reise als auch mit dem Tourismus: Wenn sie etwa in der Arbeit „Piz Berlin I“ (1998) Touristen auf der Aussichtsplattform der Infobox am Potsdamer Platz cremefarbene Plüschbrillen aufsetzt, dann verweist dies auf mindestens zweierlei Wahrnehmungsformen: Natürlich verweigert die Plüschbrille auf witzige Weise den „tourist gaze“, wie ihn John Urry nennt. Urry macht deutlich, dass die touristische Praxis in erster Linie eine visuelle ist. Sie ist auf bestimmte Perspektivierungen und Einstellungen des Blicks (bis hin zu konkreten Kameraeinstellungen) angewiesen. Der Panoramablick ist ebenso wie der Blick auf die Landschaft ein touristischer Blick, der immer wieder von neuem zitiert und reproduziert wird. Doch nicht zu vergessen: Die Plüschbrille macht auch etwas möglich: Die Puschel sitzen direkt auf den Augen, man schließt sie und blickt nach innen. Es ist weniger eine surrealistische Sicht nach innen, die hervorgerufen wird, sondern eher der Blick des Reisenden auf sich selbst. Bereits Francesco Petrarca verknüpft in seiner (vermutlich fiktiven) Besteigung des Mont Ventoux im Jahr 1336 die physische Besteigung des Berges mit der Wanderung seiner Seele in spirituelle Höhen zum Zitat „Gipfel des seligen Lebens“: „Könnte ich doch“ – so sein berühmt gewordener Ausruf – „ebenso mit der Seele jene Wanderung hinter mich bringen, nach der ich mich Tag und Nacht sehne, wie ich nach endlich überwundenen Schwierigkeiten die heutige Wanderung mit des Leibes Füßen hinter mich gebracht habe“. Die europäische Form des Reisens ist bereits hier und im folgenden insbesondere in der Romantik mit der inneren Reise verknüpft. Genau mit dieser Ambivalenz zwischen ironischer Blickversperrung – die touristische Aufbereitung des Panoramas ist nicht sichtbar – und romantisch konnotierter innerer Reise spielt die Arbeit von Andrea Böning.

Außerdem verrät der Titel „Piz Berlin“ die häufige Beschäftigung der Künstlerin mit der Wahrnehmung von Bergen – PIZ ist die rätoromanische Form von „Gipfel“, im kollektiven Gedächtnis der Deutschen wahrscheinlich immer noch stärker mit der Sonnenmilch Piz Buin und damit auch mit Urlaub verknüpft als mit dem höchsten Berg an der Grenze zwischen Österreich und der Schweiz. Trotz Petrarcas neuer Sicht auf die Berge blieben sie laut Bettina Hausler bis ins 17. Jahrhundert hinein in

der Wahrnehmung eine Wüste und wurden als „Furunkel“, „Warze“ und „hässliche Geschwulst“ gesehen. Ja mehr noch: Wenn man schon gezwungenermaßen solch einen zerrütteten Steinhauften überqueren musste, wurden den Reisenden manchmal sogar die Augen verbunden, um diese schreckliche Ausgeburt der Natur nicht sehen zu müssen. Wenn man das weiß, wird die Plüschbrille aus „PIZ Berlin“ noch mehrdeutiger: Dann erscheint es ironischerweise so, als würden den Touristen auf dem Gipfel der Infobox in Berlin die Augen verbunden werden, um ihnen den Blick in die schauerhaften Schluchten der Baustellen zu ersparen, die 1998 noch existierten. Schluchten, deren Abgründigkeit fast mehr Ehrfurchtsschauer erzeugt haben als heute die fertigen Gebäude.

Auch in „Piece of Mountain“ und „Pop up Landscape“, beides Installationen, die für diese Ausstellung hier in Dessau entstanden und heute zum ersten Mal zu sehen sind, werden buchstäblich Zugänge versperrt. Doch es ist nicht der Blick, sondern die funktionale Nutzung der Zelte, die verwehrt wird: Eingänge sind geschlossen, Fenster lassen sich nicht öffnen, Reißverschlüsse sind für immer festgezurr – die Zelte sind einzig auf sich bezogen, sie weisen nach innen und bilden eine eigenständige Form, sie werden zu Skulptur. Dies gilt für beide Installationen. In „Pop up Landscape“ schieben sich kopulierende Kuppelzelte ineinander und bilden eine zeitgenössische Form des Landschaftsbildes bzw. einer Landschaftsskulptur. „Ich hoffe“, damit zitiere ich die Künstlerin, „dass die Idee von Camping als Mittel zur Naturbegegnung sich als eine Art Selbstzweck zeigt.“ Eben dieser Selbstzweck ist im Camping bereits angelegt und wird von der Künstlerin auf die Spitze getrieben – PIZ Camp. Laut Christoph Hennig bildet das Camping einen vereinfachten Gegenentwurf zum Normalleben. Das Häusliche wird nach subjektiven Vorstellungen in einer anderen Zeit, der Urlaubszeit, erneut erschaffen und nachgebaut. Vereinfachung des Lebens, Unabhängigkeit, intensivierte Naturnähe und Selbstgenügsamkeit sind Kennzeichen dieser Art des Urlaubs – von den Statusunterschieden einmal abgesehen, die sich in der Größe, der Marke und den Kosten des Zeltens zeigen. Verschiedene Studien haben gezeigt, dass Camper sich meist in der Nähe des Campingplatzes aufhalten – es geht weniger um Mobilität als um das Campen, das Anders-Leben an sich.

Andrea Böning wiederum baut diesen Nachbau nach, sie reduziert ihn um eine weitere Ebene – die Zelte sind vermutlich leer, sie existieren nur durch ihre Außenhaut, sie bergen nichts oder anders gesagt: Wie in einer Zwiebel besteht ihr Inneres aus ihren Häuten.

Auf einem normalen Campingplatz verdichtet sich die soziale Nähe, scheinbar sind

(wie am Strand) alle gleich, weil man nur durch Stoffplanen voneinander getrennt ist – daher meine Assoziation von körperlich eigenwilligen Zelten in der Installation der Künstlerin. Die Stoffmembran dieser flüchtigen Behausungen werden dem Bewohner zu einer Art zweiten Haut. Sie ist Kontaktzone und zugleich narzisstische Erweiterung der Höhle des Selbst.

„draussen zuhause“ – Andrea Bönings Titel der Ausstellung spiegelt sich hier auf verschiedenen Ebenen wider: Die ineinandergeschobenen Zelte bilden zum einen ein vergrößertes Innen, denn das, was normalerweise voneinander abgegrenzt ist, geht nun ineinander über. Man imaginiert zumindest sich ständig erweiternde Höhlen – sehen kann man sie nicht. Denn sie sind zum Anderen eben ein reines Außen, weil das Innere nicht zugänglich ist – und man auch nicht hinausblicken kann! – so dass zum Dritten die Kategorien von Innen und Außen, von fremdem Zelt und eigenem Zelt aufgehoben werden. Dies sollte aber nicht linear oder kausal verstanden werden, sondern alle drei Ebenen existieren stets zu gleicher Zeit. Die Verschmelzung mit der imaginierten Landschaft findet nicht statt und die Zelte werden zu dem, was sie eigentlich sind: zu fremden Körpern. Auch hier – und genau das finde ich so interessant an Andrea Bönings Arbeitsweise – findet sicherlich eine kritische Reflexion des Tourismus mit seinen Fremd-Körpern statt, doch die Faszination des Reisens und der nach innen gerichtete Blick auf sich selbst kommen auch zu ihrem Recht. (Letzteres kann in seiner Selbstbezüglichkeit auch kritisch gesehen werden, aber hier befinden wird uns dann auf einer völlig anderen Ebene: der Subjektkonstruktikon.)

In „Piece of Mountain“ werden die Zelte noch stärker dekonstruiert. Ihre Form verändert sich, die verschiedenen Farben der Stoffe werden eigenständiger und doch bleiben die Zeltformen erkennbar, auch wenn sie in anderer Weise wieder zusammengebaut werden. Die Montage aus Baumwollstoffen, Gummi und silbernen alubeschichteten Stoffen betont stärker die unterschiedliche Materialität der Objekte. Die Künstlerin kehrt das Unterste zuoberst, wendet es, dreht es und konstruiert daraus die Silhouette eines miniaturisierten Berges – der ein Kunstprodukt ist. Genau dies führt Andrea Böning vor. In der Kulturgeschichte der Wahrnehmung von Natur erging es den Bergen ähnlich wie dem Meer. Beide galten als ursprünglich menschenfeindliche und unkontrollierbare Naturgewalten – obwohl sowohl Berge als auch das Meer immer von Menschen usurpiert und genutzt wurde. Der ästhetisch genießende Blick auf die Natur, der sie erst als Landschaft herstellt, entsteht, als sich die industrielle Nutzung der Natur extrem ausdehnt. Der „tourist gaze“ auf die

Genusslandschaft musste erst wie eine neue Kultur- und Wissenstechnik eingeübt werden. Künstler und Künstlerinnen spielten bei der Verknüpfung eines geographischen Orts mit spezifischen Bildern eine besondere Rolle. Sie waren häufig die ersten Touristen, die scheinbare Paradiese suchten, in Bildern und Texten festhielten und damit in das Arsenal der utopisch konnotierten Sehnsuchtsorte einspeisten. Sie stellten die Rahmungen der Natur als Landschaft her und entdeckten als „drivers of the tour bus“ neue Sehnsuchtsorte – der touristische Blick musste nicht erst auf konkrete Kameraeinstellungen warten. So lehnte sich das so genannte Claude-Glas als Accessoire für die frühen Touristen an die Ideallandschaften des in Rom lebenden Franzosen Claude Lorrain aus dem 17. Jahrhundert an. Mit dem sanft bräunlich gefärbten Spiegelglas, das man vor die Landschaft hielt – in den typischen Lorrain-Tönungen der Landschaftsgemälde – suchte man eine Rahmung und Zusammenziehung des Gesehenen wie später und bis heute mit der Fotokamera.

Andrea Böning gibt uns nun andere, verschiedene imaginäre Claude-Gläser in die Hand. Das riesige auf der anfangs erwähnten Bank in Zempow und dann noch diejenigen, die wie ein Brennpunkt wirken und unterschiedliche Sehnsuchtsorte zusammenziehen und verdichten. Ich spreche von den Digitalmontagen „Mountains“ und „Palms on Alps“. In der Serie „Mountains“, 2008 entstanden, montiert die Künstlerin Fotografien von Kletterwänden mit Fotografien schneebedeckter Bergketten. Obwohl das eine auf das andere verweist – die Kletterwand auf die Berge – bilden sie zwei völlig verschiedene Referenzsysteme, die unterschiedlicher

nicht sein könnten. Die Künstlichkeit der Kletterwände wird dabei nicht gegen die Echtheit der Berge ausgespielt, sondern deutlich wird nur, wie wenig das eine mit dem anderen zu tun hat. „palms on alps“ aus dem letzten Jahr zeigt ebenfalls Fragmente schneebedeckter Berge, jedoch als urbanisierte Zone mit Infrastruktur und Spuren von Menschen im Schnee. Mal mehr, mal weniger erkennbar sind die Fragmente von Fotografien des künstlichen Reiseparadieses „Tropical Islands“ in Brandenburg. Wie Sie wissen, befand sich auf dem Gelände ein Militärflughafen, sowohl der nationalsozialistischen Luftwaffe und der Wehrmacht als auch später der Sowjetunion und schließlich der DDR. Im Jahr 1998 schließlich wollte die Firma Cargolifter auf dem Gelände einen Zeppelin bauen, der Lasten transportieren kann. Als sie Insolvenz machte, hinterließ sie eine Luftschiffwerft für den Bau, der seit 2004 nun ein Spaßbad und seit 2007 auch einen Wellness-Bereich beherbergt. Letzterer besteht aus einem Themenpark, der verschiedene Tempel wie etwa den Angkor Wat

Tempel oder den Elephanta Tempel kopiert, fragmentiert und miniaturisiert. Bönings Montagen zeigen jedoch Teile des Spaßbads mit der spezifischen Kuppel der Werft sowie scherschmittartig den sogenannten Indoor-Regenwald. Auch er natürlich – wie das gesamte gigantische Unternehmen – angeblich der größte seiner Art. In der Montage fräst sich nun der weiße Schnee der Berge in die tropischen Pflanzen hinein. Sie verselbständigen sich und überwuchern – als Zeichen des Exotischen – eine Bildhälfte so stark, dass sie bis an die Kuppel des Luftschiffs stoßen. Endlich! Hier werden Träume wahr, und zwar die der Betreiber gleichermaßen wie die der Besucher: Wer schon einmal in den „Tropical Islands“ war, weiß, dass die Pflanzen dort nicht gedeihen, wie einem die Gärtner bei den „Regenwaldtouren“ freimütig erzählen. Die Pflanzen sterben in dem zu trockenen, lichtlosen Klima, müssen ständig ausgetauscht werden und sind auch in den sieben Jahren ihrer Existenz nicht an die Decke gestoßen und werden es wohl auch niemals tun. In Wahrheit handelt es sich von vornherein um die Ruine eines Innenraumparks – ewig kümmerlich bleibend schaffen es die Palmen durch die schlechten Wachstumsbedingungen nicht, dem gigantischen Raum etwas entgegenzusetzen. Jedes Mal, wenn ich dort bin, werde ich von neuem enttäuscht. Doch was die Natur innerhalb des künstlichen Klimas nicht schafft, vollzieht die Künstlerin Andrea Böning nun für uns (und für die Natur) – in der Montage wuchern die Pflanzen in das Kuppeldach hinein und über den Rahmen des Bildes hinaus. Ein glücklicher Ort – als Bild. Doch es ist gebrochen: Schneeschlamm und nasse Straßen durchbrechen den Tropentraum. Weiße Flächen führen ins Nichts. Überhaupt sind die Palmen nur als ihre Abstraktion, als weißer Schatten zu haben.

Und hierin liegt eventuell schon eine der möglichen Antworten auf eine Frage, die in meinen Überlegungen mitschwingt. Warum zeigt Andrea Böning genau diese Zelte und diese Montagen an genau diesem Ort? Die Künstlerin ist zum einen Teil einer Reihe zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen, die zunehmend massenmediale touristische Bild- und Objektwelten analysieren. Zum Anderen werden Künstler und Künstlerinnen selbst zu Reisenden und Touristen, insbesondere durch die vielfältigen Reisestipendien und Artistresidencies (mit mal kürzeren mal längeren Aufenthalten auf dem Land oder in der Stadt, national und international). So auch Andrea Böning, die dies etwa in ihrer Installation „Artistresidency“ im letzten Jahr in Bad Belzig reflektierte. Auf der Fassade eines leer stehenden Hauses applizierte sie in blassrosa, leicht verwaschener Farbe den Schriftzug „Artistresidency“. Darüber leuchtete nachts das Spitzwegzimmer im Giebel und zeigte an: Hier arbeitet das Genie, während alle schlafen. Hier passiert etwas, hier wird kreative Kraft aus dem

Leerstand gezogen. So war es ja auch, nur anders. („Same same but different“.) Die Installation verknüpfte den Mythos des einsamen, allein aus sich heraus schaffenden Künstlers mit seiner touristischen Vermarktung. Und nicht nur mit seiner: Sie ist zugleich ein Kommentar zur entleerten historischen Altstadt, die nur noch bildhaft auf sich selbst verweist. Häusermembrane wie Zelte, ein entleertes Innen, das zur reinen Form wird.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.