



barosphere 15-19

Maix Mayer

Leonhardi-Museum Dresden

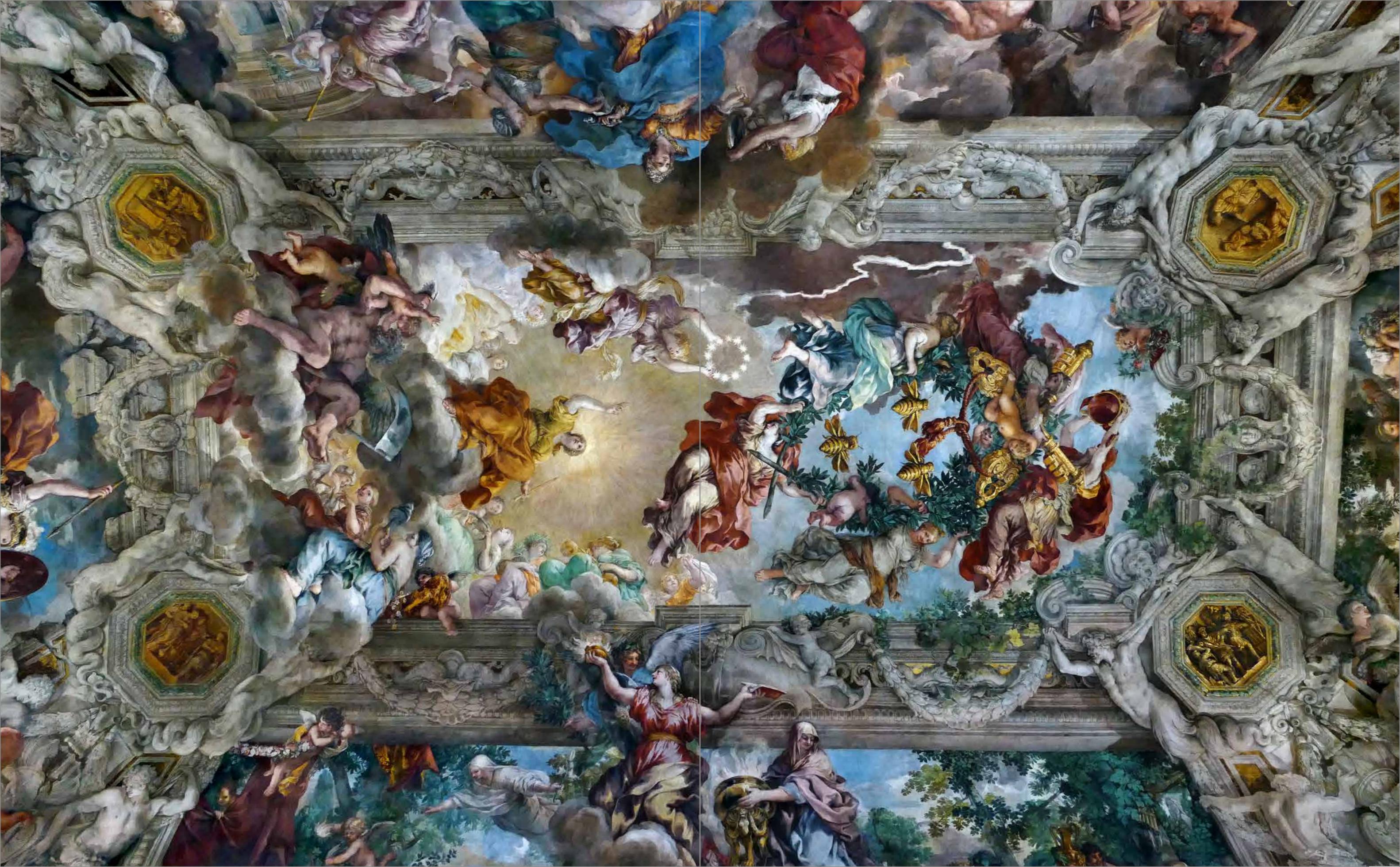


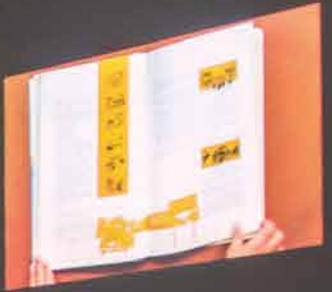
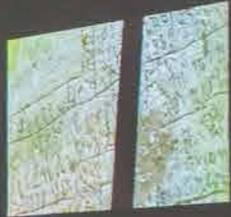
03	04	05	06	07	08
11	12	13	14	15	16
19	20	21	22	23	24
27	28	29	30	31	32











# Die Treppen des Flaneurs

Xiam Reyam

Zur Nacht der Villa Massimo im Martin-Gropius-Bau Berlin stieg man die Treppe hinauf und betrat durch die erste Tür eine Installation Maix Mayers. Wie in einer unterirdischen Grotte hing von der Decke in unterschiedlicher Höhe ein Stalaktitenwald in Form einer 10-teiligen Beamerinstallation, was an spiegelverkehrte Antennengebirge auf DDR-Hausdächern erinnerte, wo die Bürger keinen Aufwand scheuten, Signale aus dem Weltenraum des Westens zu empfangen. Mit seinen unterschiedlichen durch Projektionen gebildeten Mustern wirkte der Raum wie eine Interpretation von Platons Höhlengleichnis, einem Topos der allgemeinen Medien- und Wahrnehmungstheorie. Unwillkürlich fragte man sich, ob diese italienischen Bildordnungen und Bildgeschichten real sind oder nur reale Schattenwelten, und man bekam Angst, dass diese Licht-Bilder verschwinden, dass dieses analog wirkende Echo der Außenwelt versiegen könnte und danach der Höhleneingang verschlossen würde. Diese Ur-Angst ist vermutlich eher an das anthropologische Angstorgan des Ohres gekoppelt. Obwohl der Künstler diese Installation als eine audio-visuelle Komposition bezeichnet, gibt es keine Lautsprecher und keinen hörbaren Filmton, denn in Mayers Verständnis schafft der Besucher das performative Ereignis durch seine Anwesenheit selbst, denn mit seinem Körper kann er sich akustisch mit der Textur der Filme verbinden.

Im Zentrum der Installation steht ein geheimnisvoller Film, der mit starrer geometrischer Kadrierung der Filmbilder arbeitet. Zu Beginn sehen wir ein leeres Bild, welches aus einem dünnen horizontalen parallelen Liniennetzwerk zu bestehen scheint, das an industrielle Holzoberflächen erinnert. Am oberen Bildrand erscheint als Erstes ein kleiner Hund, dann eine Leine, danach eine Frau, die von rechts nach links – und jetzt wird sie erst

## The Stairs of the Flâneur

At the Night of the Villa Massimo in Berlin's Martin Gropius Building, one climbed the stairs and, through the first door, entered an installation by Maix Mayer. Hanging at various heights from the ceiling as if in an underground grotto was a forest of stalactites in the form of a 10-part beamer installation, which recalled the mirror-image mountain range on an East German roof, where the citizens spared no effort to receive signals from the worldly space of the West. With its various patterns produced by projections, the room seemed like an interpretation of Plato's Myth of the Cave, an icon of the general theory of media and perception. Involuntarily, one wondered whether these Italian pictorial arrangements and pictorial stories were real or only real shadow worlds, and one was afraid that these light pictures would disappear, that this analog-seeming echo of the external world could peter out and the entrance to the cave be sealed. This primal fear is presumably more closely tied to the anthropological anxiety organ, the ear. Although the artist calls this installation an audio-visual composition, there are no loudspeakers and no audible sound track, because as Mayer sees it, the visitor, through his presence, produces the performative event himself, for with his body he can acoustically connect with the texture of the films.

At the center of the installation is a mysterious film that works with rigid geometrical framing of the film images. At the beginning, we see an empty picture that seems to consist of a thin horizontal network of parallel lines reminiscent of industrial wooden surfaces. At the upper edge of the picture, first a small dog appears, then a leash, then a woman who – now becoming visible – passes a stairway from the right to the left. After





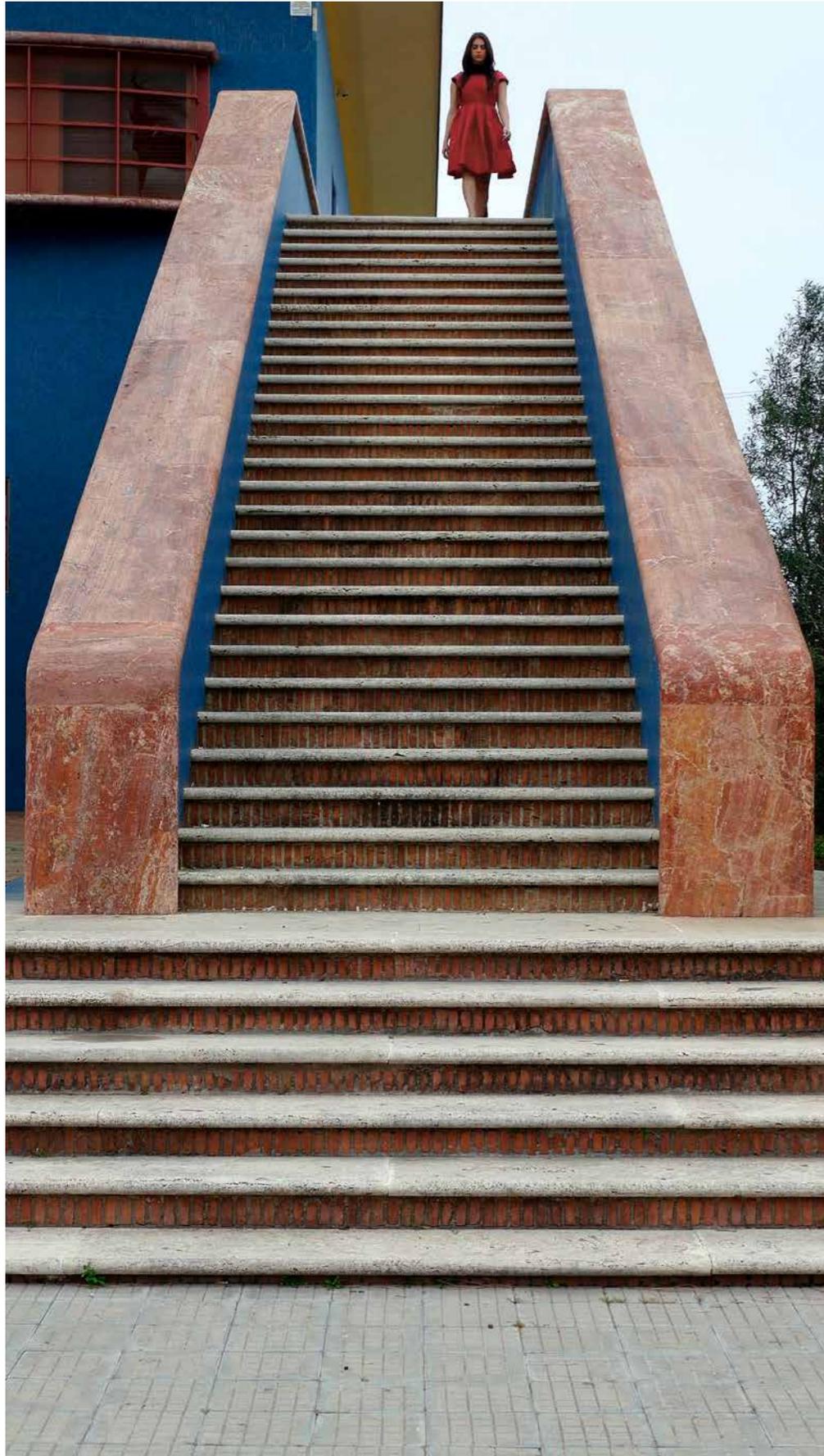
sichtbar – eine Treppe passiert. Nach dem nun wiederum leeren Ausgangsbild und dem Wissen, dass es sich um eine Treppe handelt, wartet man auf eine Aktion, vielleicht auf eine ähnlich dramatische Szene wie die auf der Odessaer Treppe in Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*. Aber in allen anderen Einstellungen des Filmes wiederholt sich das gleiche Spiel, ein leeres Bild, eine Frau mit Hund oder, korrekter, ein Hund mit Frau, denn dieser gibt die Richtung der Bewegung vor, gehen in dieser Raumwelt spazieren. Das Paar, nennen wir es Axel und Anica, wirkt wie das Mädchen Dorothy mit seinem Hund Toto, die es auf wundersame Weise ins magische Land Oz verschlagen hat. Tintinologen könnten auch behaupten, dass dies ein Expeditionsabenteuer für Tim und Struppi wäre, die ja liebend gern Orte erforschen, die durch eine vollkommen abstrakte Ordnung charakterisiert werden und wo kein Raum für Zweideutigkeiten herrscht. Aber das bewegliche, geometrische Dreiecke morphende Paar aus Hund, Leine, Frau wirkt eher wie eine filmische Antithese zu Tatis *Mon Oncle*, wo der Hund ein subversiver Vertreter der alten labyrinthisch organisierten Stadtgesellschaft ist, der sich in animalisch-anarchistischer Attitüde mit seinen Mitteln gegen die Moderne mit ihrem Homogenisierungs- und Fortschrittswahn wehrt und die Absurdität dieser Entwicklung freilegt.

In Mayers Film wird dieser Moderne aber keine Anti- oder Prämoderne gegenübergestellt, sondern sie stellt sich im wortwörtlichen Sinn selbst aus, denn der Film wurde nur im römischen Stadtviertel EUR (Esposizione Universale di Roma) gedreht, einem Gelände, das für die Weltausstellung 1942 gebaut wurde, die dann wegen des Zweiten Weltkrieges nicht stattfand. Rossellinis Film *Rom, offene Stadt* von 1945 spielt als erster italienischer Nachkriegsfilm in den nicht fertiggebauten und zum Teil kriegszerstörten Ensembles des EUR, und diese Gepflogenheit – als filmisches Bühnenbild gekoppelt mit unterschiedlichen narrativen Funktionen – finden wir bei Fellini, Antonioni, Bertolucci bis zu Bonds *Spectre*. Im Unterschied dazu ist Mayers filmische Praxis eher performativer Natur und am präzisesten mit dem Begriff des situativen Urbanismus zu beschreiben. Das EUR-Ensemble wird aller zeitbezogenen städtischen Attribute beraubt, keine parkenden Autos, Menschen oder Schilder ergeben einen lesbaren Code für eine Zuschreibung von Zeit. Beruhend auf der in Rom vorhandenen landschaftlichen Topografie, bietet sich das städtische Bühnenbild

the image returns to its original emptiness and with our realization that it is a stairway, one waits for an action, perhaps a scene as dramatic as the one on the stairway in *Odessa* in Eisenstein's film *Battleship Potemkin*. But in all the other shots in the film, the same game is repeated: an empty picture, a woman with a dog, or more accurately a dog with a woman, because the canine sets the direction of movement in which they stroll in this spatial world. The pair of them, whom we can call Axel and Anica, resemble the girl Dorothy with her dog Toto, who wondrously find themselves in the magical Land of Oz. Tintinologists could also claim that this is an adventurous expedition of Tim and Struppi, who loved to explore places characterized by a completely abstract order and where there is no room for ambiguities. But the mobile group of dog, leash, and woman morphing into a geometrical triangle seems more like a cinematic antithesis of Tati's *Mon Oncle*, in which the dog is a subversive representative of the old, labyrinthine urban society that, with an animalistic, anarchistic attitude, defends itself with all means against modernism with its mania for homogenization and progress and that reveals the absurdity of that development.

In Mayer's film, this modernism is not juxtaposed with any anti- or pre-modernism, but literally exhibits itself, because it was shot solely in the Roman district EUR (Esposizione Universale di Roma), grounds that were built for the 1942 World's Fair, which never took place because of World War II. Rossellini's film *Rome, Open City* from 1945 was the first Italian postwar film to play in the unfinished and in part war-destroyed ensemble of the EUR, and we find the practice of using it as a cinematic stage set coupled with various narrative functions in Fellini, Antonioni, Bertolucci, and even in Bond's *Spectre*. Unlike that, Mayer's cinematic practice is more performative and can be most precisely described with the term situational urbanism. The EUR Ensemble is robbed of all temporal urban attributes: no parking cars, no people, and no signs provide a legible code to describe time. Based on the landscape topography present in Rome, the urban stage set as such offers itself for performances of all kinds – and this is a deeply Roman tradition. The woman going for a stroll seems as if a double right out of an Antonioni film set. Her dog – constantly trying to pick up scents, following the imaginary odors and invisible traces like a truffle dog, and staking out his terrain with





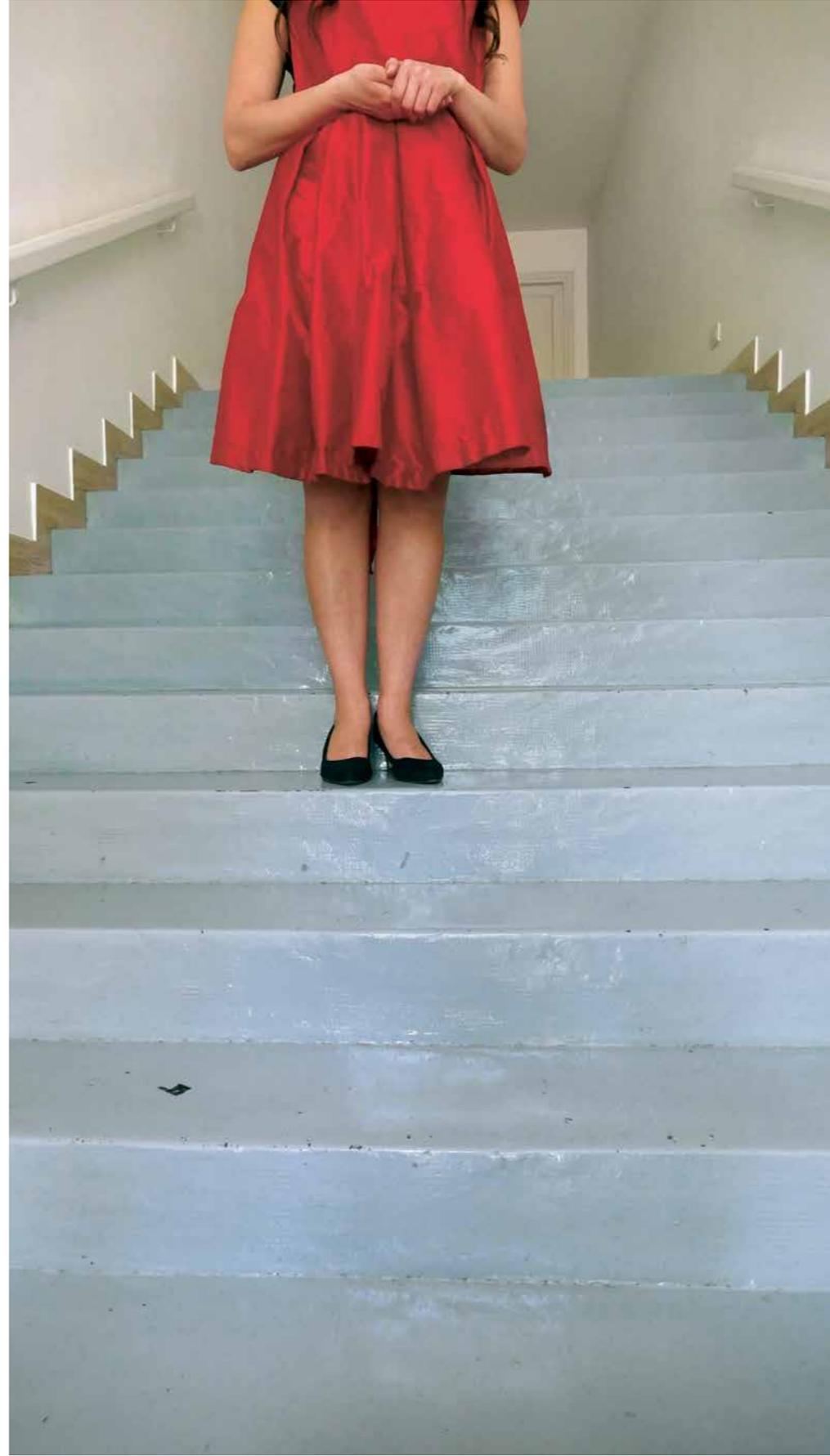
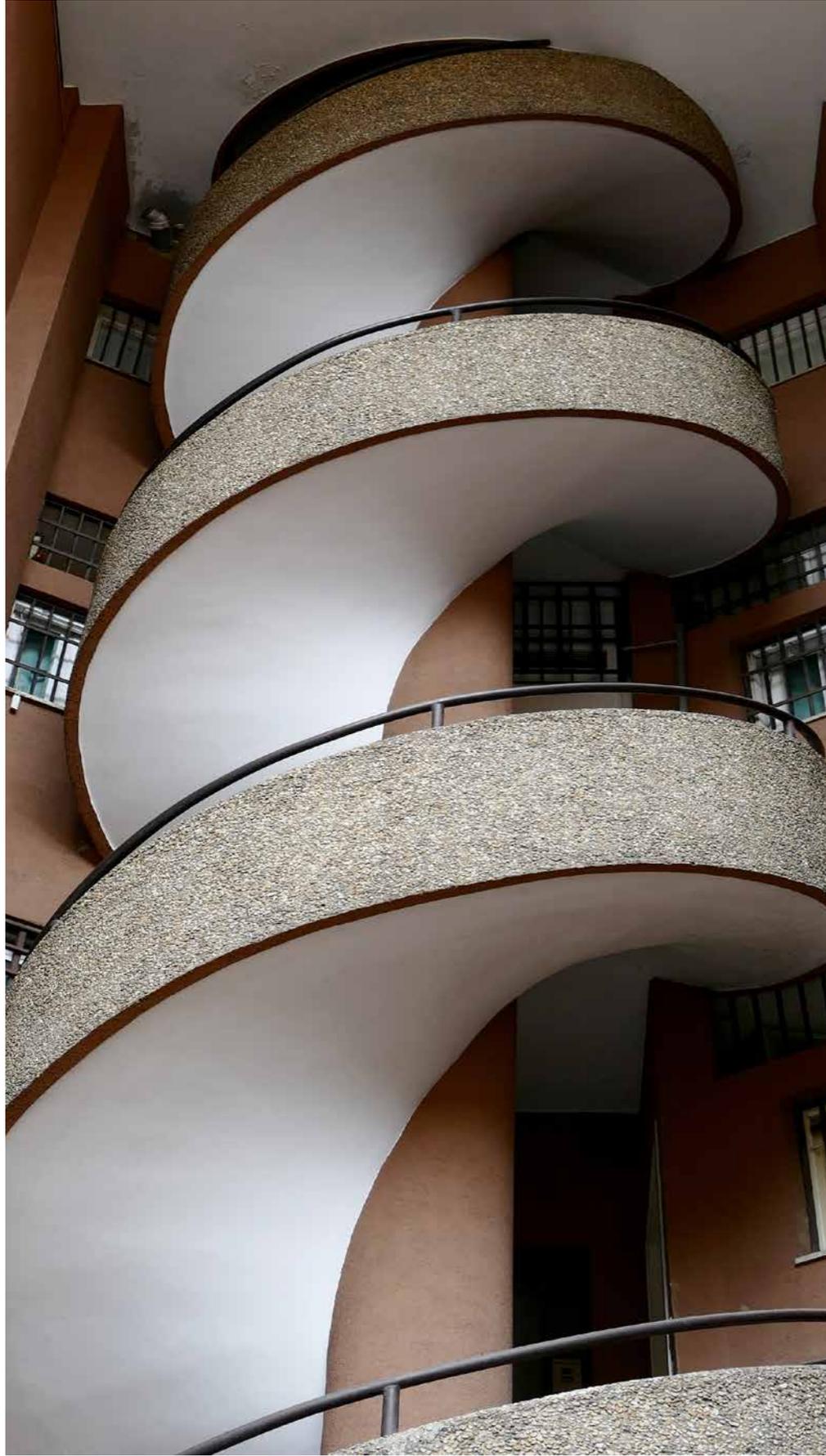
als solches – und dies ist eine zutiefst römische Tradition – für Auftritte aller Art an. Die spazierende Frau scheint als Double einem Antonioni-Filmset entsprungen zu sein. Ihr Hund, der permanent Witterung aufnimmt, der imaginären Gerüchen und unsichtbaren Spuren wie ein Trüffelhund folgt, sein Terrain mit Duftmarken absteckt, stellt die Physis der Straße und ihre soziale Epidermis dar.

In gewisser Weise führt dieser Film Fragestellungen des Futuristen Boccioni weiter, der sich mit der Spannung zwischen Objekt und Raum auseinandersetzte. Seine Skulptur mit dem Titel *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* (*Forme uniche della continuità nello spazio*), die sich heute auf dem italienischen 20-Cent-Stück befindet, wäre zugleich eine exakte Beschreibung für Mayers Film. Ein Freund Boccionis, der futuristische Maler Balla, schuf eine Zeichnung mit dem Titel *Hund an der Leine*, die in einer Form gemalter Chronofotografie eine Frau mit Hund zeigt. Davor schuf Muybridge mit der fotomechanischen Zerlegung der Bewegung einer *nackten Frau die Treppe herabsteigend* ein Modell, welches später Duchamp, Léger und Richter inspirierte. Auch Antonioni ließ sich für sein Privathaus, welches Film, Architektur und Liebe amalgamierte, eine Treppe, die als Laufsteg in den Raum mündet, für seine damalige Geliebte, die Schauspielerin Monica Vitti, bauen. Dieses für eine Treppe erschaffene Haus steht im imaginären Wettbewerb mit der Casa Malaparte in Godards Film *Le Mépris*, in der mit Reminiszenz an Maya-Architektur eine Treppe, auf der sich Brigitte Bardot in der Sonne reckt, eine Außenwand bildet. Es sind Szenen einer Ehe zwischen Film und Architektur, von denen Antonioni und Godard erzählen. Mayer fügt dem noch eine vorläufige Anmerkung bei, indem am Schluss seines Films zwei Säulen aus Travertin erscheinen, eine mit dem Namen *Straße der Architektur*, die wie ein Fragezeichen leer bleibt, und eine mit dem Namen *Straße der Kunst*, auf welcher der Hund thront. Die Kunst hat im Film über die Architektur triumphiert – vorerst. Ich stehe jetzt wieder im Treppenhaus des Martin-Gropius-Baus und stelle mir die Frage, ist das Treppenhaus Metapher für das, was der Metapher vorausgeht?

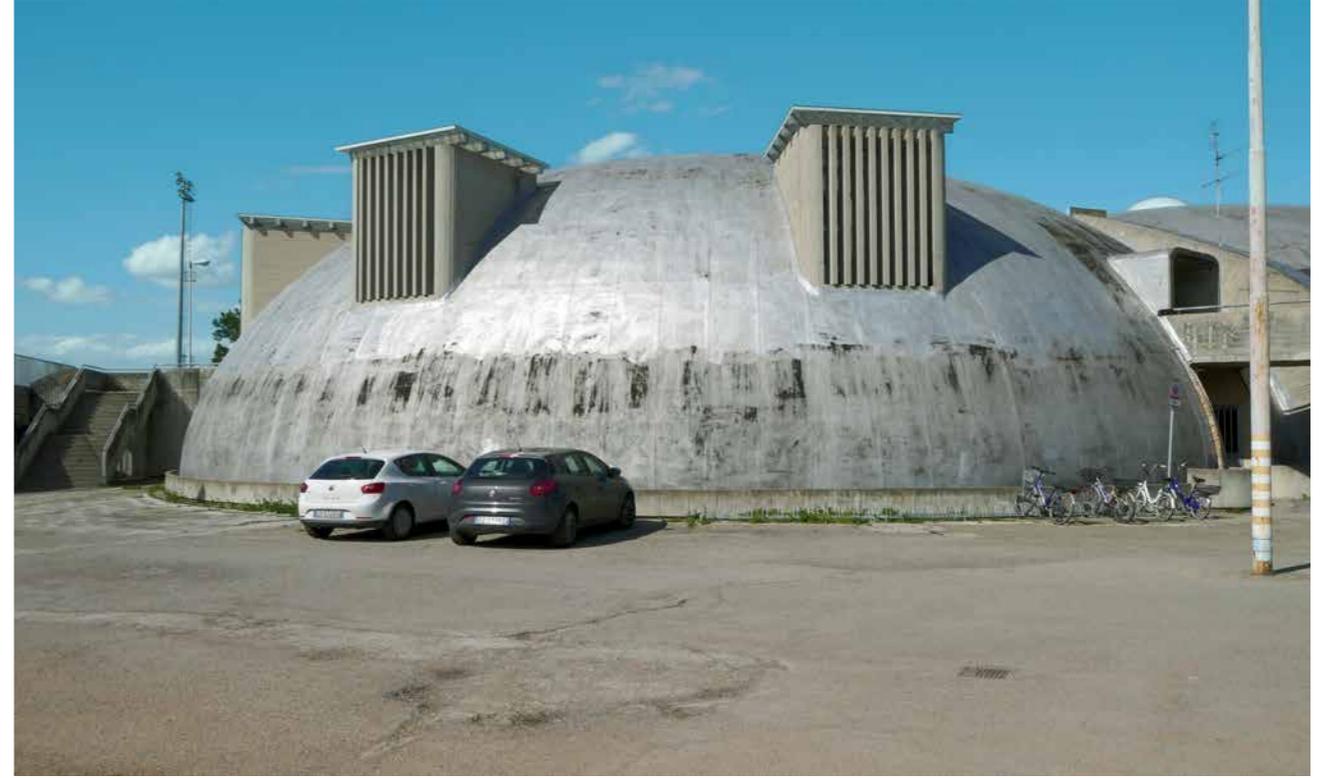
his scent mark – represents the physique of the street and its social epidermis.

In a certain way, this film continues questions posed by the Futurist Boccioni, who grappled with the tension between object and space. *His sculpture titled Unique Forms of Continuity in Space* (*Forme uniche della continuità nello spazio*), which is depicted today on the Italian 20-Euro-cent piece, would also be an exact description of Mayer's film. A friend of Boccioni's, the Futurist painter Balla, created a drawing titled *Dog on a Leash*, which shows a woman with a dog in the form of a painted chronophotograph. Before that, with a photomechanical dissection of the motion of a naked *Woman Walking Down Stairs*, Muybridge created a template that later inspired Duchamp, Léger, and Richter. For his private home, which amalgamated film, architecture, and love, Antonioni, too, had a stairway built for his lover of the time, the actress Monica Vitti. This stairway, which ends in a catwalk in the room, stands in imaginary competition with the Casa Malaparte in Godard's film *Contempt*, in which a stairway reminiscent of Maya architecture forms an exterior wall against which Brigitte Bardot lolls languorously in the sun. The film shows scenes of a marriage between film and architecture, of which Antonioni and Godard relate. Mayer adds to that a preliminary remark by having two travertine pillars appear at the end of his film, one named *Street of Architecture*, which remains empty like a question mark, and one named *Street of Art*, on which the dog sits enthroned. Art triumphs in the film about architecture – for the moment. I stand again on the stairway in the Martin Gropius Building and ask myself: is the stairway a metaphor for what precedes the metaphor?









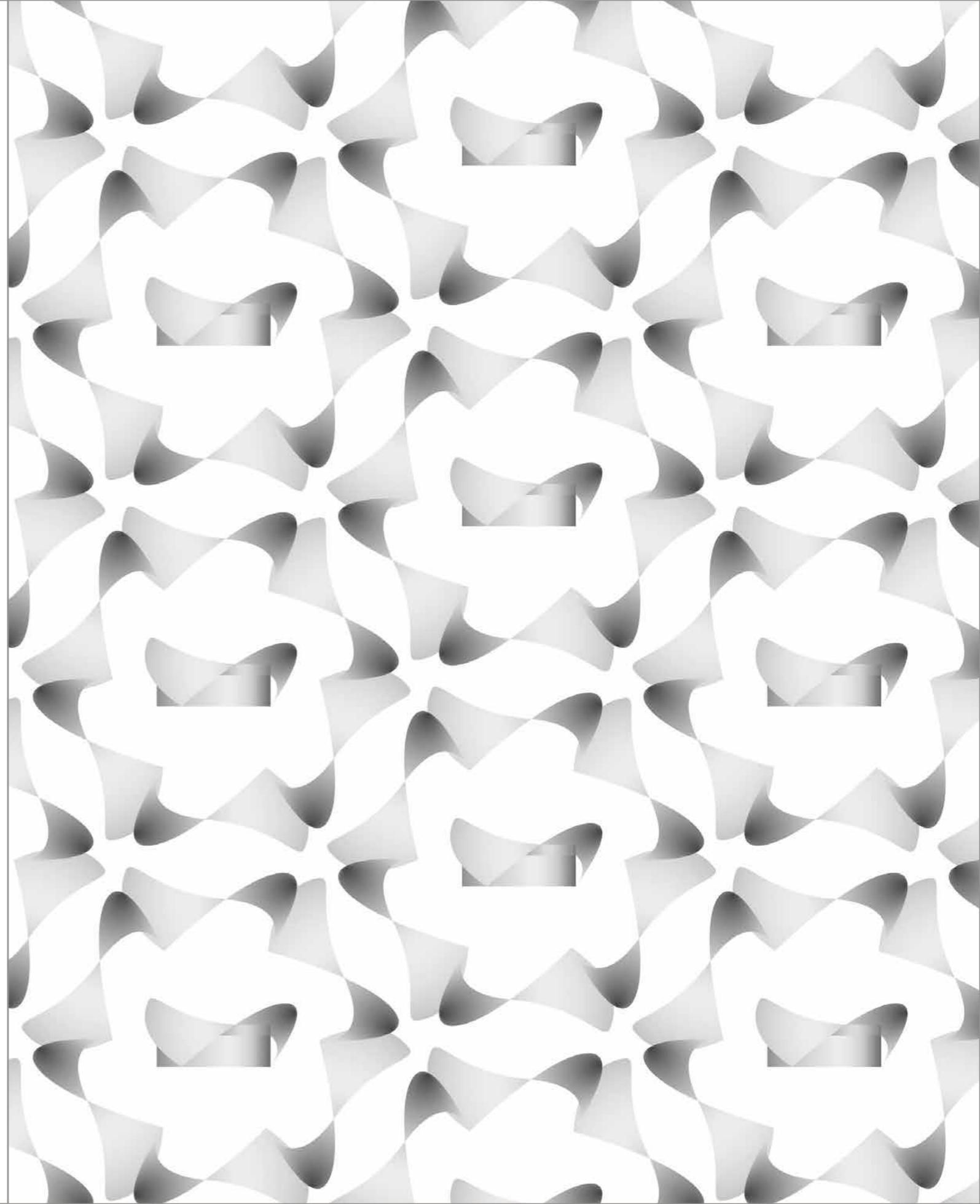
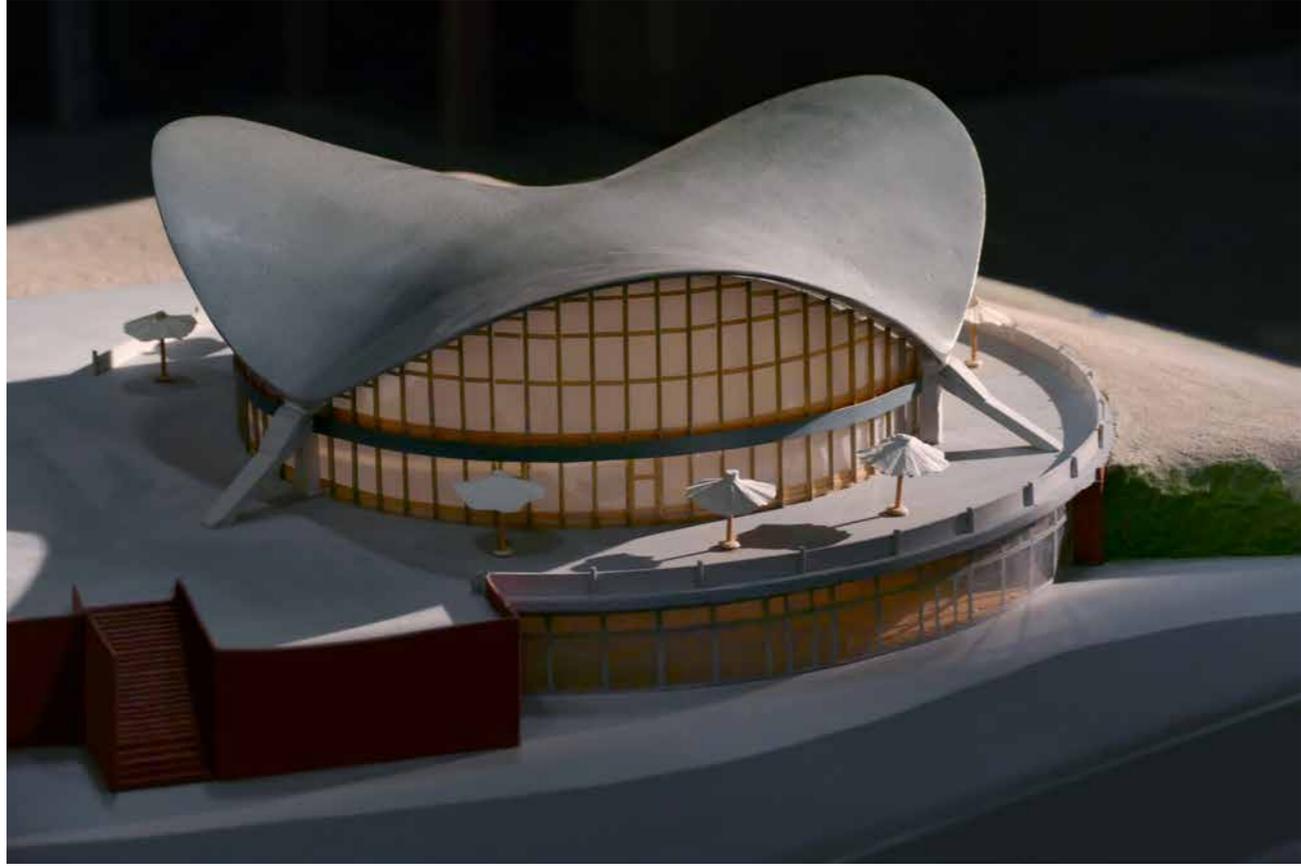


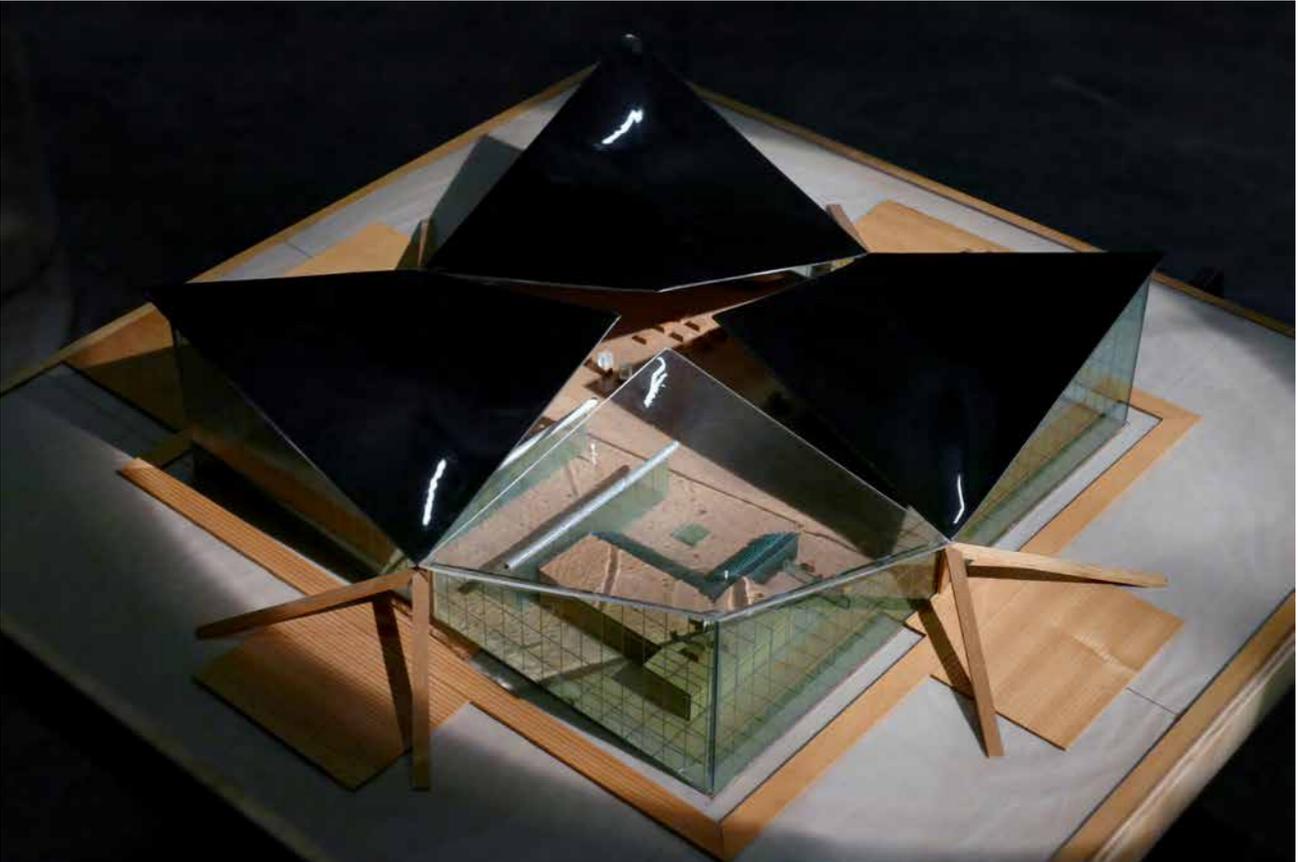
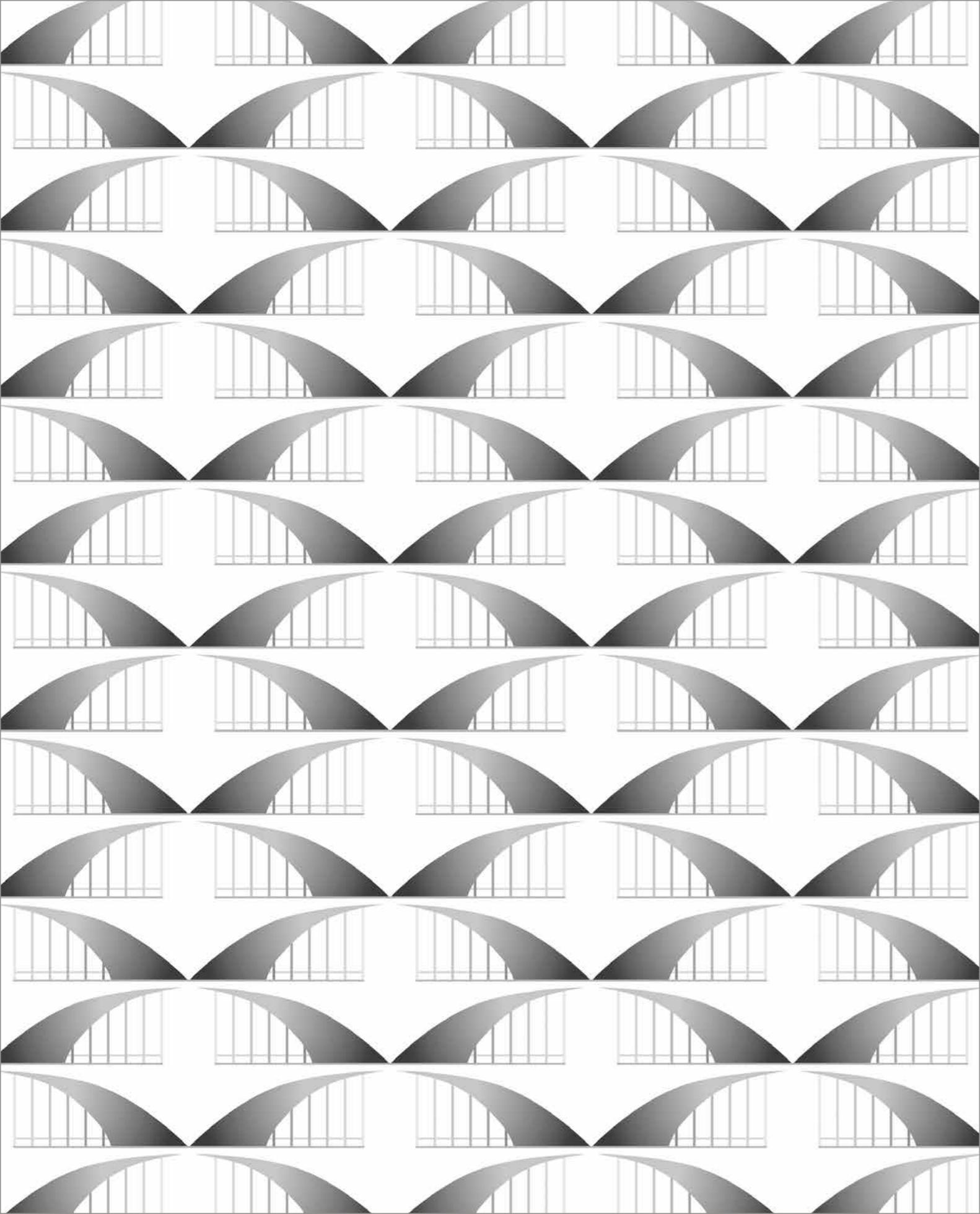














# Paar am Strand

Ingo Schulze

Auszug aus dem Manuskript zur Erzählung *Norbert Paulini oder die Legende von den rechtschaffenen Mördern*

Es begann wieder zu schneien. Der Garten war groß und fiel am Ende steil ab. Nicht mal die Dächer unter ihm waren von hier sichtbar. Rechts in der Ferne lag die Stadt, ein Blick, wie er ihn nur vom Luisenhof kannte. Gewöhnte man sich je an diese Aussicht? Bedeutete sie nicht jeden Morgen aufs Neue Glück? Blickte er Tag für Tag von hier oben auf die Welt – bliebe er dann noch derselbe? Das Schneetreiben verursachte ihm Schwindel.

Er sah sich am Schreibtisch sitzen, an diesem Schreibtisch. Aber er würde nichts schreiben, er würde hier lesen. Und wenn er etwas schriebe, dann ein Buch über das Lesen. Dafür musste man kein Professor werden. Was war nur los mit ihm? Was mahlte in seiner Kehle?

Er hustete sich frei, als die Frau die Treppe heraufkam.

„Haben Sie sich erkältet?“, fragte sie, die sichtlich erfrischt wirkte. Sie hatte ihr Haar irgendwie aufgebauscht, keine einzige Strähne stand ab.

„Hat Ihr Vater keine Verfügung getroffen?“, fragte er.

„Mein Mann hat keinerlei Verfügungen getroffen“, antwortete sie.

Norbert Paulini entschuldigte sich.

„Sie sollten es der Landesbibliothek anbieten“, riet er. Die Frau verschränkte die Arme und schüttelte den Kopf. Während Norbert Paulini ihr alle Gründe aufzählte, betrachtete sie ihn ohne Scheu von Kopf bis Fuß, als ließen sich aus seiner Statur Rückschlüsse ziehen, ob er die Wahrheit sagte.

„Ich habe uns was zurechtgemacht“, sagte sie, ohne auf seine Vorschläge zu antworten. Und als er zögerte, seinen Platz am Fenster zu verlassen, rief sie: „Komm!“

Excerpt from the manuscript *Norbert Paulini oder die Legende von den rechtschaffenen Mördern* (N.P. or the legend of the upstanding murderers)

It began snowing again. The garden was large and sloped down steeply at its end. Not even the rooftops below it were visible from here. To the right in the distance lay the city, a sight I knew only from Luisenhof. Does one ever grow accustomed to such a view? Doesn't it mean happiness anew every morning? If he gazed day after day onto the world from up here – would he then remain the same? The driving snow made him dizzy.

He saw himself sitting at the desk, at this desk. But he wouldn't write anything, he would read here. And if he wrote something, then a book about reading. One didn't have to be a professor to do that. What was going on with him? What was grinding in his throat? He coughed to clear his throat as the woman came up the steps.

“Did you catch a cold?” she asked. She seemed visibly refreshed. She had pushed up her hair somehow; not a strand was out of place.

“Didn't your father make any provisions?” he asked.

“My husband made no provisions of any sort,” she answered.

Norbert Paulini apologized.

“You should offer it to the state library,” he advised her. The woman crossed her arms and shook her head. While Norbert Paulini listed all the reasons, she looked at him from head to foot without shyness, as if she could conclude from his physique whether he was telling the truth.

“I've fixed something up for us,” she said, without answering his suggestions. And when he hesitated to leave





Unten im Flur roch er den Rauch kaum noch. Die Garderobe war übertoll mit Mänteln behängt. Er stülpte seinen Anorak an der Kapuze darüber. Mehrere Hüte lagen auf der Ablage. Aus der Küche kam in kurzen Abständen das leise Röcheln der Kaffeemaschine. Den Kittel legte er auf der Treppe ab.

„Zieh bloß nicht die Schuhe aus“, rief sie, als könnte sie sehen, wie er zögerte, den Teppichfußboden des Wohnzimmers zu betreten. Alle Möbel hatten dünne lange Beine.

„Gefällt's dir hier?“, fragte sie, eine große Kaffeekanne am Henkel gefasst, die Fingerspitzen stützten die Tülle.

Wieso duzte sie ihn? Hatte er denn laut geträumt? Er folgte ihrem Nicken, das ihm den Platz auf dem Sofa zuwies. Während sie einschenkte, berührten ihre Haarspitzen seinen Handrücken. Er hielt seinen Blick auf das kleine bunte Schwämmchen gerichtet, das ein Gummi am langen Ausguss der Kanne festhielt.

„Du musst die Bücher ja nicht lesen, du musst mich nur von ihnen befreien“, sagte sie und setzte sich. „Bitte, lang zu!“

Erst jetzt erblickte er das Bild an der Wand hinter ihr. „Das Original?“, fragte er verwirrt.

„Das?“ Sie drehte sich halb um. „Quatsch“, sagte sie und lachte. „Ist aber das einzige, das mir immer gefallen hat.“

Norbert Paulini starrte auf die gerahmte Reproduktion des jungen Paares am Strand, das er aus seinem Lesebuch kannte, vom Schulflur kannte, aus dem Hort kannte, aus dem Fernsehraum seiner Kompanie kannte, von der Zehner-Briefmarke kannte. Nie wäre er auf die Idee gekommen, dass es tatsächlich jemanden gab, der sich das zu Hause hinging. Der Höhepunkt jeder Interpretation war es gewesen, auf die Fingerspitzen der beiden hinzuweisen und zu fragen, ob sie sich berührten.

„Elvira Ewald“, sagte sie. „Ich durfte nicht einmal einen Doppelnamen tragen, weil mein Vorname wie für seinen Nachnamen geschaffen war!“ Jede, die nicht ganz auf den Kopf gefallen war, ein hübsches Gesicht hatte, einen großen Busen und auch sonst keine schlechte Figur, erfuhr Norbert Paulini, war von Professor Ewald gefördert worden.

Ihn interessierte nicht, ob die beiden lächelten, ob sie zögerte, weil sie sich auf ihre Ausbildung konzentrieren oder einem anderen treu bleiben wollte, ob er ihr gerade gesagt hatte, dass er entschlossen sei, Offizier der NVA zu werden. Er wollte nicht darüber nachdenken. Das junge

his spot at the window, she called, „Come!“ Down in the corridor, he could hardly smell the smoke anymore. The wardrobe brimmed over with coats. He hung his parka by its hood over them. Several hats lay on the shelf. From the kitchen, the coffee machine quietly wheezed at short intervals. He took his smock off and laid it on the stairs.

“Don't go and take off your shoes,” she called, as if she could see him hesitating to tread on the carpeted floor of the living room. All the furniture had long, thin legs.

“Do you like it here?” she asked, holding a large coffee-pot by its handle, her fingers supporting the spout.

Why did she use “du” with him, the familiar form of you? Had he dreamed aloud? She nodded her head, gesturing him to take a seat on the sofa. While she poured the coffee, the ends of her hair brushed the back of his hand. He kept his gaze fixed on the colorful little sponge held fast on the long spout of the pot by a rubber band.

“You don't have to read the books, just liberate me from them,” she said and sat down. “Please, help yourself!” Only now did he catch sight of the picture on the wall behind her.

“Is that the original?” he asked in confusion.

“That?” She turned halfway around. “Nonsense,” she laughed. “But it's the only one that I've always liked.”

Norbert Paulini stared at the framed reproduction of the young couple on the beach, which he knew from his schoolbook, from the hallway at school, from the daycare center, from the television room in his company, and from the 10-Pfennig postage stamp. He would never have thought there was really someone who would hang it on the wall at home. The culmination of every interpretation had always been to point at the couple's fingertips and ask whether they touched.

“Elvira Ewald,” she said. “I was not even permitted to have a hyphenated family name, because my first name was as if created for his last name!” Norbert Paulini learned that every woman with any brains at all, a pretty face, a big bust, and not a bad figure otherwise, either, had received Professor Ewald's support.

It didn't interest him whether the two figures smiled, whether they hesitated because they were concentrating on their training or wanted to remain faithful to another partner or whether he had just told her that he was determined to become an officer in the National People's Army. He didn't want to think about it. The young couple on the beach had long since been canonized. He had

Paar am Strand war längst heilig gesprochen. Das hatte er begriffen, als sein Banknachbar behauptet hatte, der blonde Kerl sei ganz klar ein Einheimischer, der wie alle jungen Heringsdorfer den Ehrgeiz hätte, pro Belegung eine Urlauberin rumzukriegen, also eine aller vierzehn Tage. Dafür hatte er nachsitzen und eine Stellungnahme schreiben müssen. Norbert Paulini aber war jede Deutung unangenehm, er dachte, er hätte dieses Bild hinter sich gelassen.

Elvira war die vierte Ehefrau des Professors. Die anderen drei gehen jetzt leer aus, sagte sie, und Kinder konnte er keine zeugen. Sie ergriff seine rechte Hand. Er wollte sie zurückziehen, die Finger waren klebrig – beim ersten Bissen hatte er den Kuchen mit der Hand statt mit der Gabel genommen.

„Furchtbar“, sagte er. „Wirklich furchtbar.“

„Was?“, fragte sie und setzte sich gerade.

„Das Bild“, sagte er.

„Jeder findet es schön!“, widersprach sie und näherte sich ihm erneut.

Nicht nur, dass ihm das Paar den Blick aufs Meer verhunzte. Sie brauchten gar kein Meer, sie lagen und saßen mit dem Rücken zum Meer. Sie plagte kein Fernweh.

Ein Krümel war auf ihrer Oberlippe zurückgeblieben. Oder war es Sand?

„Ich muss los“, sagte er und wischte die Finger an seiner Hose ab. Er stieß gegen den dünnbeinigen Tisch, er hörte sie, er wollte keine weitere Deutung hören. Im Vorraum riss er Kittel und Anorak an sich und stand einen Augenblick später im Garten. Es schneite immer noch. Er zog sich an, stopfte den Kittel unter die Plane und verwandte all sein Können und seine Geschicklichkeit darauf, das Fahrrad samt Karren möglichst schnell zur Pforte zu manövrieren. Auf der Straße fegte er mit einer Armbewegung den Schnee vom Sattel und schwang sich aufs Rad, als wollte er helfen, seine heutigen Spuren zu tilgen.

understood that when the kid beside him on the school bench had asserted that the blonde guy was clearly a local boy who, like all young Heringsdorf boys, had the ambition to lay a vacationing girl once each occupancy, i.e., every fourteen days. The boy had had to stay after school and write a statement. But every interpretation was unpleasant to Norbert Paulini; he thought he had left this picture behind him.

Elvira was the professor's fourth wife. The other three went away empty-handed, she said, and he couldn't sire any children. She took his right hand. He wanted to pull it back, because his fingers were sticky: for his first bite, he had held the cake in his hand, rather than using the fork.

“Terrible,” he said, “truly terrible.”

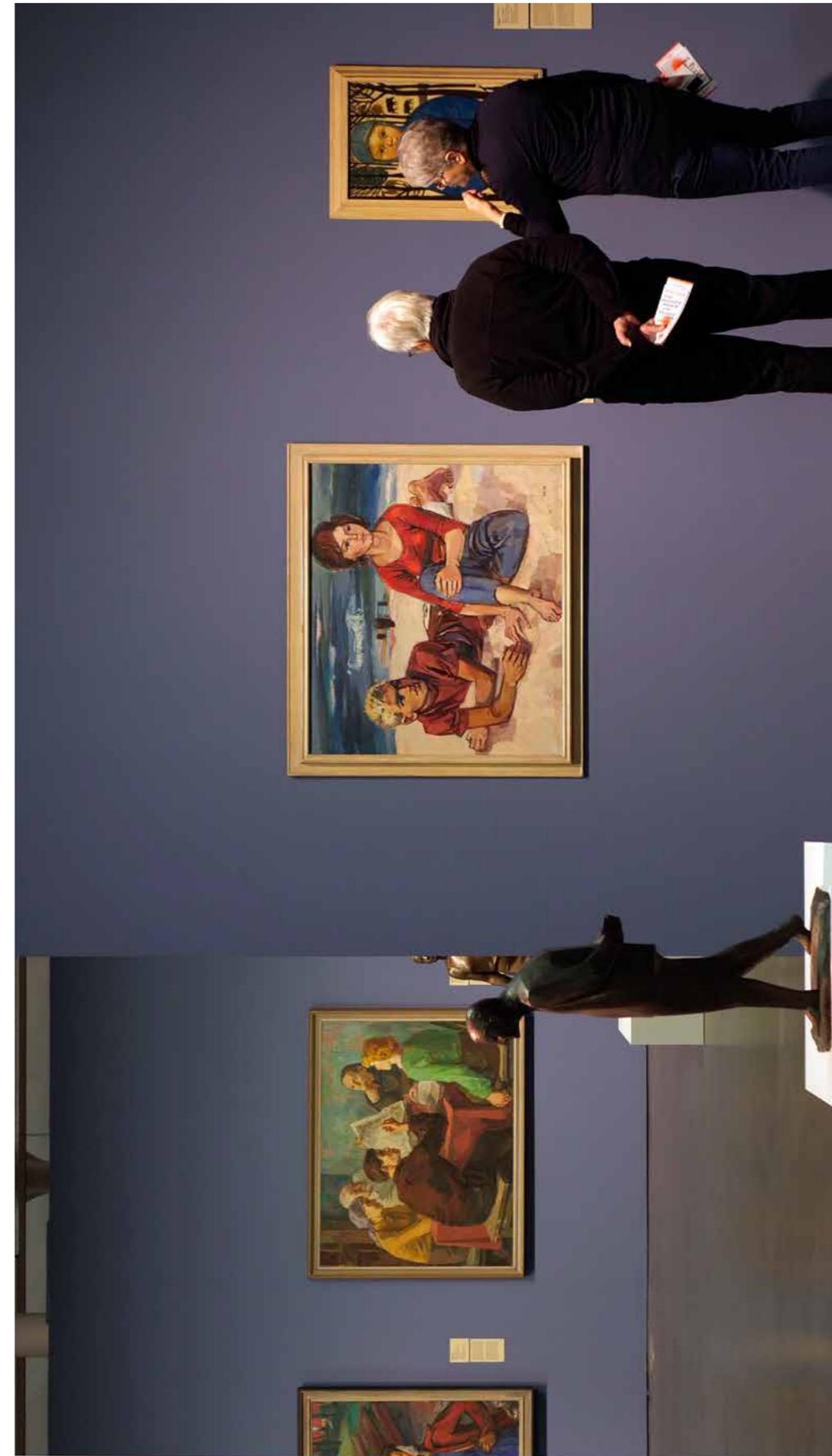
“What?” she asked and sat up straight.

“The picture,” he said.

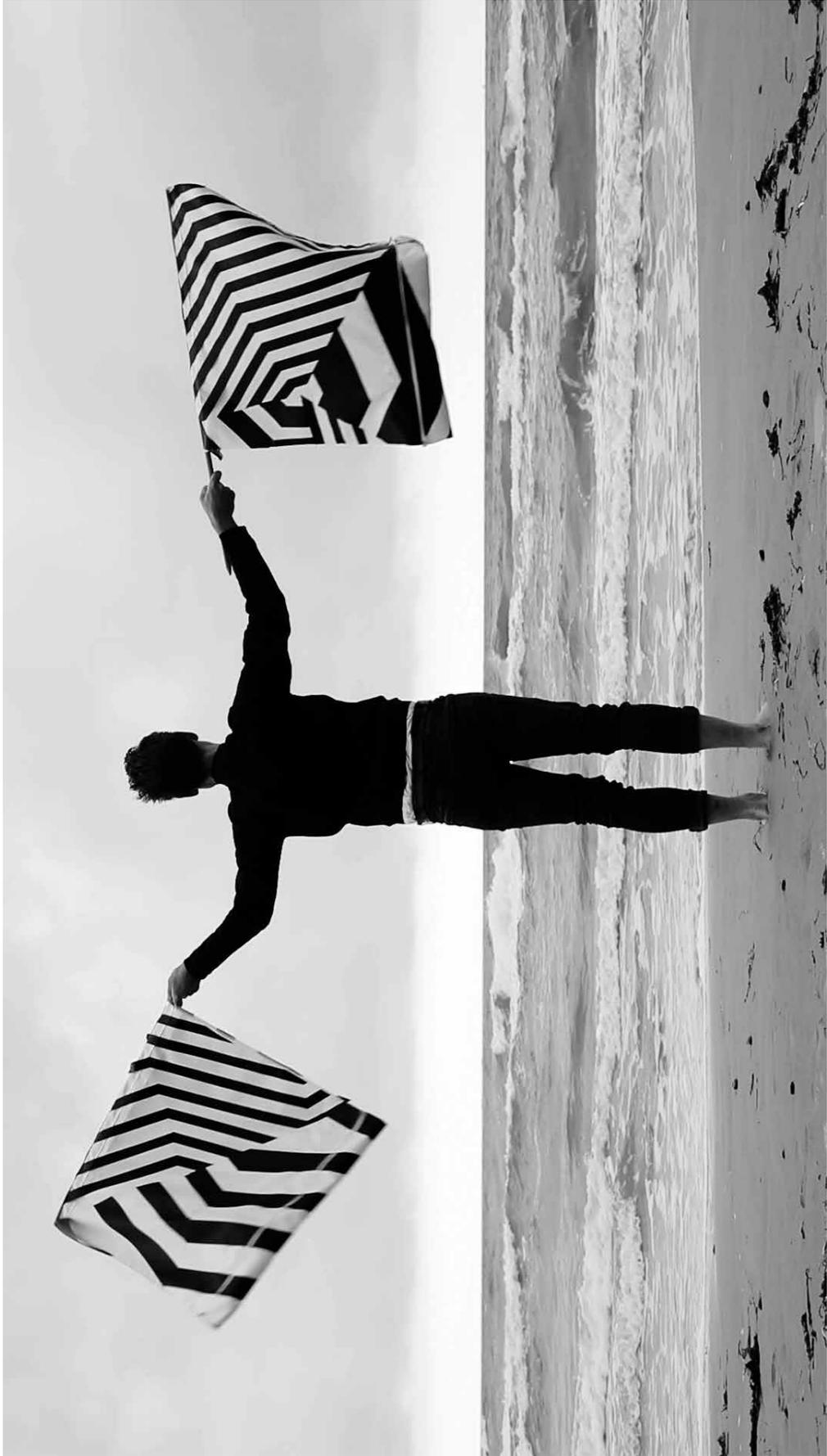
“Everyone says it's beautiful,” she disagreed and approached him again. The depicted figures didn't even need the sea; they lay and sat with their backs to the sea. They had no yearning for distant places.

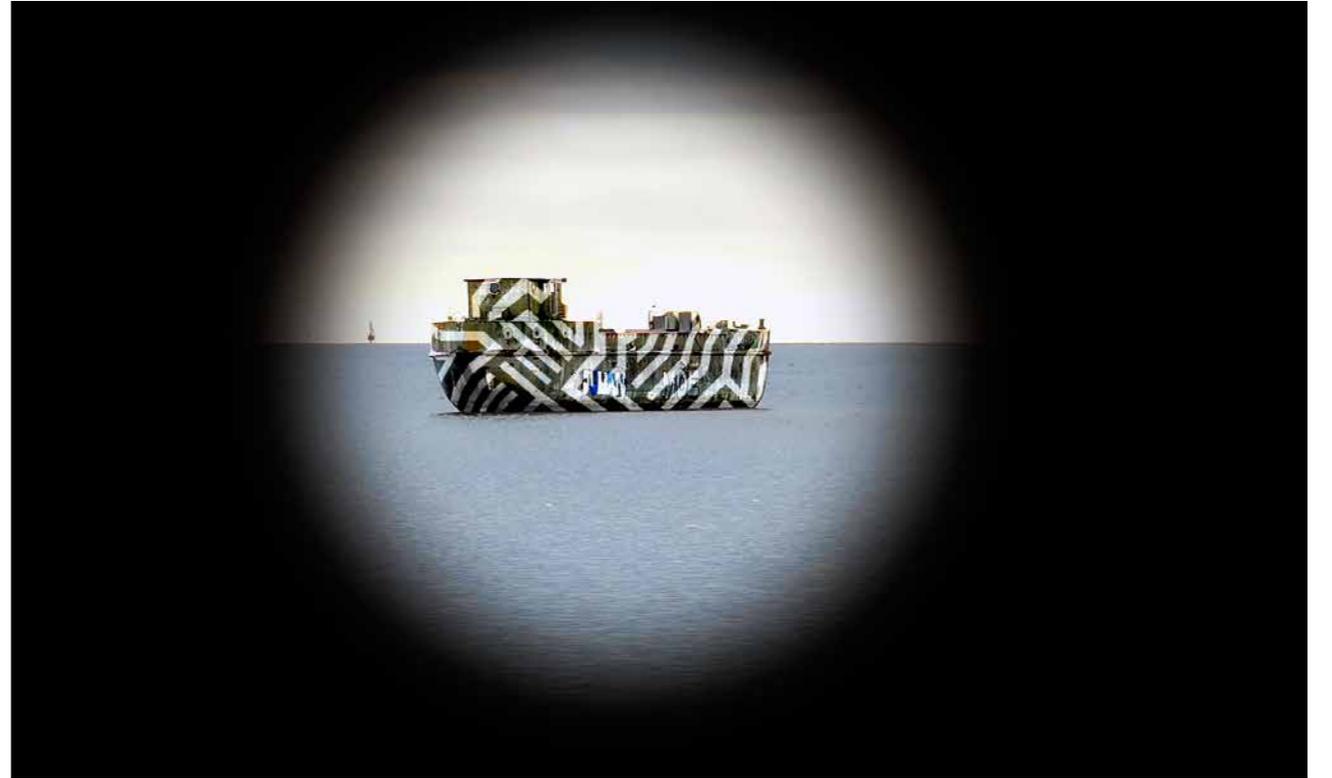
A crumb had remained on her upper lip. Or was it sand.

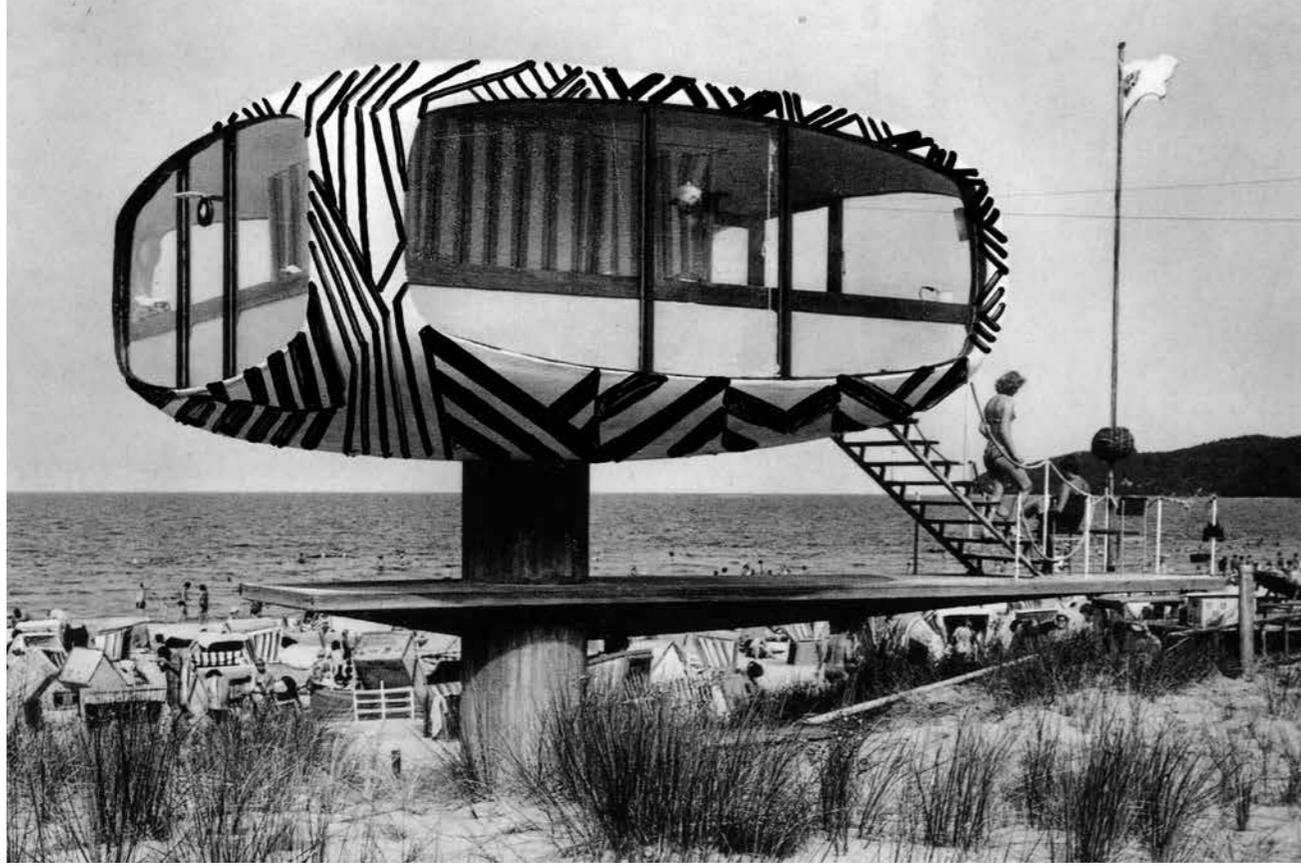
“I have to go,” he said and wiped his fingers on his pants. He bumped against the thin-legged table; he heard her; he didn't want to hear any more interpretations. In the foyer, he grabbed his smock and parka and a moment later he stood in the garden. It was still snowing. He got dressed, stuffed the smock under the tarp and used all his knowledge and skill to maneuver the bicycle with its cart to the gate as fast as possible. On the street, he swept the snow from the saddle with his arm and swung himself up onto the bike, as if he wanted to help erase the tracks he'd left today.











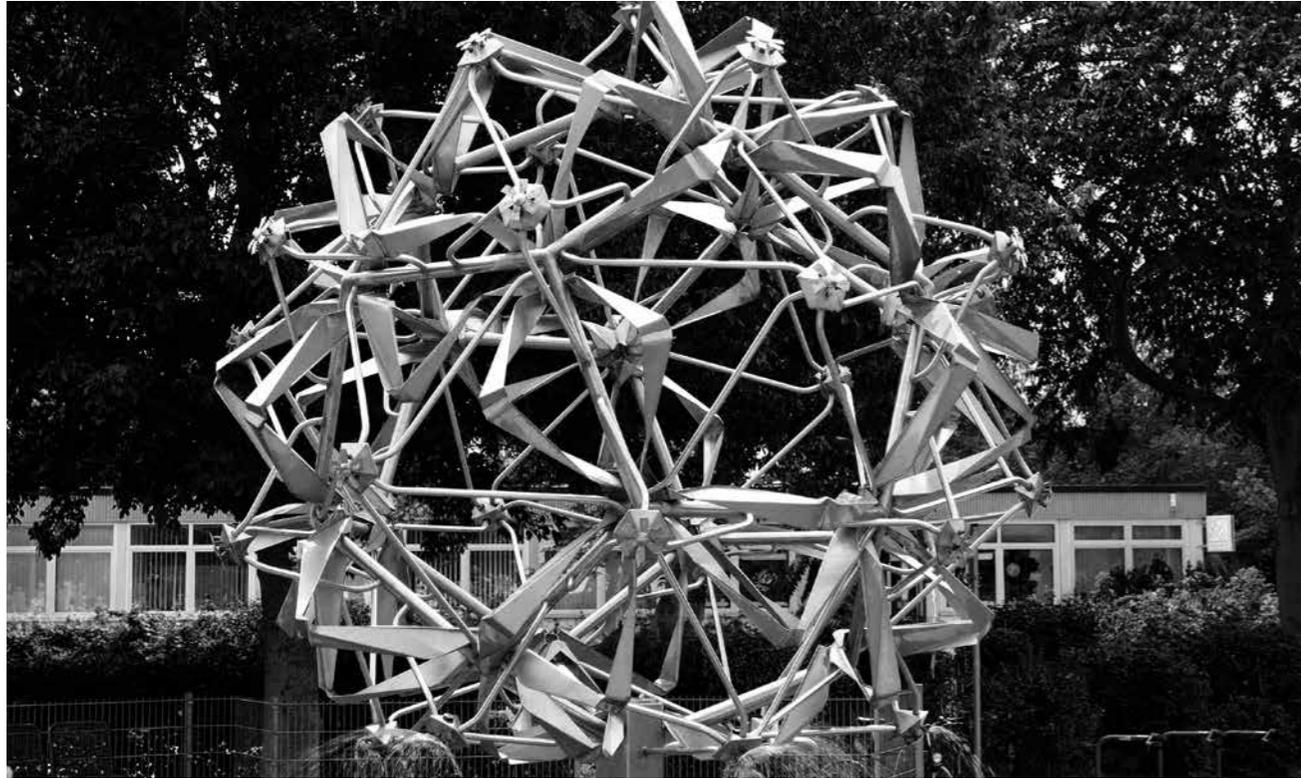
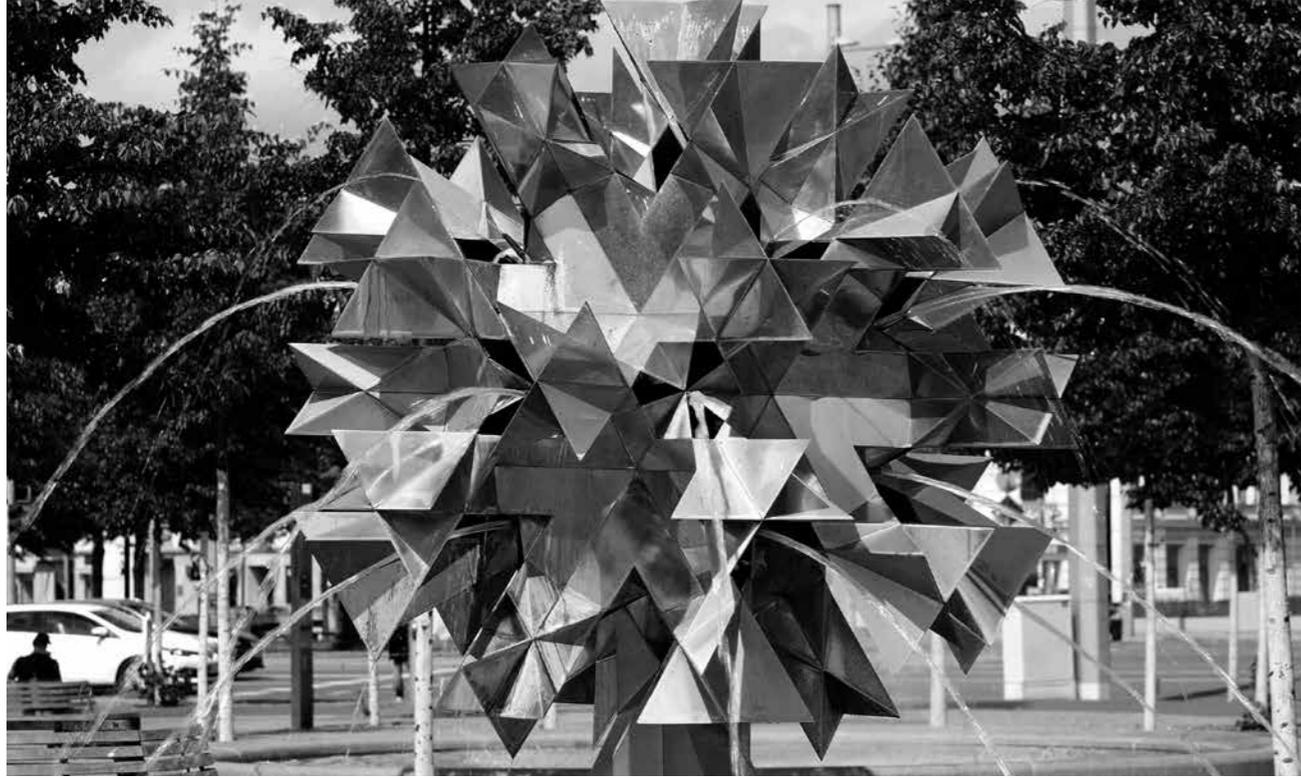










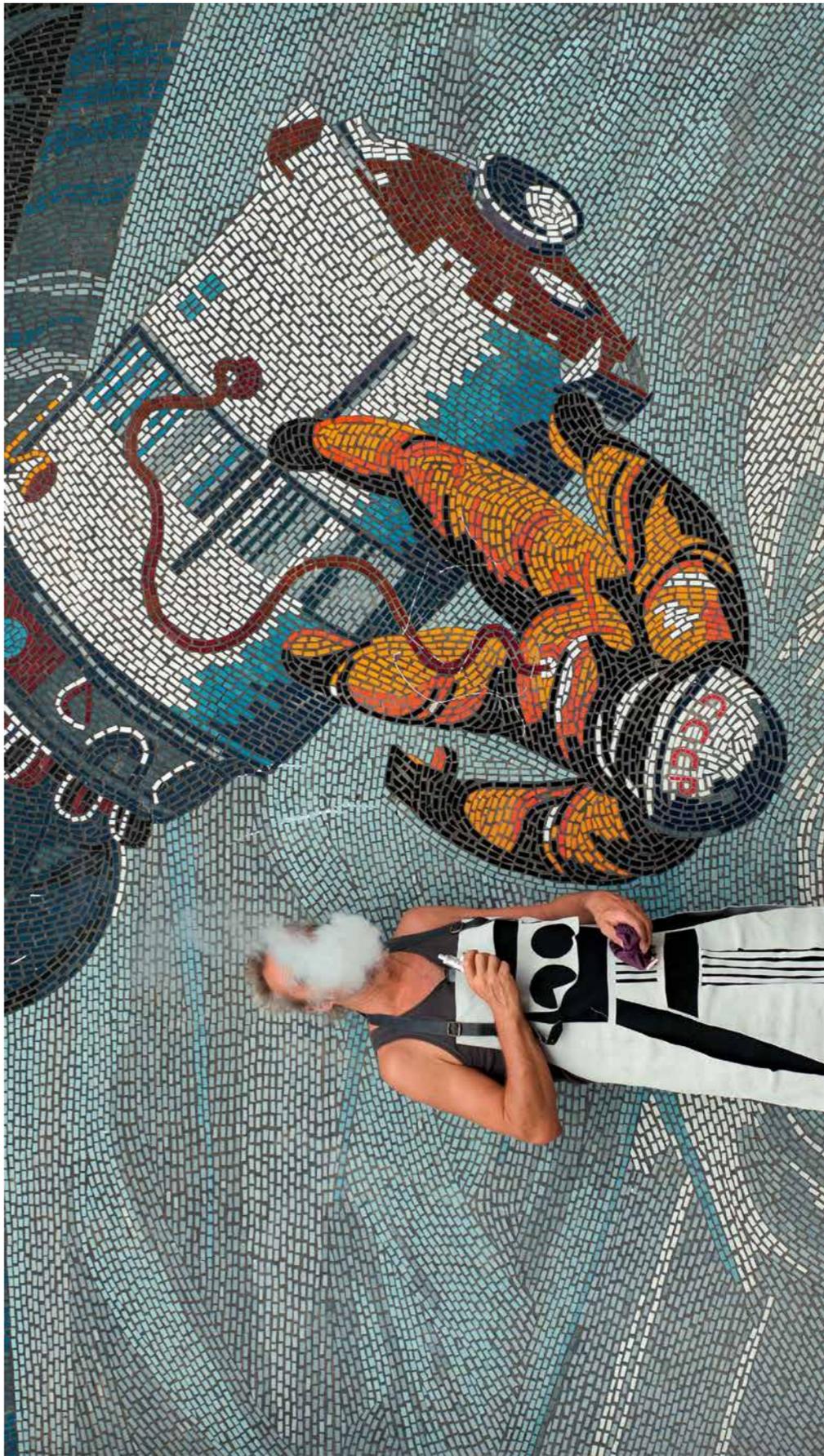
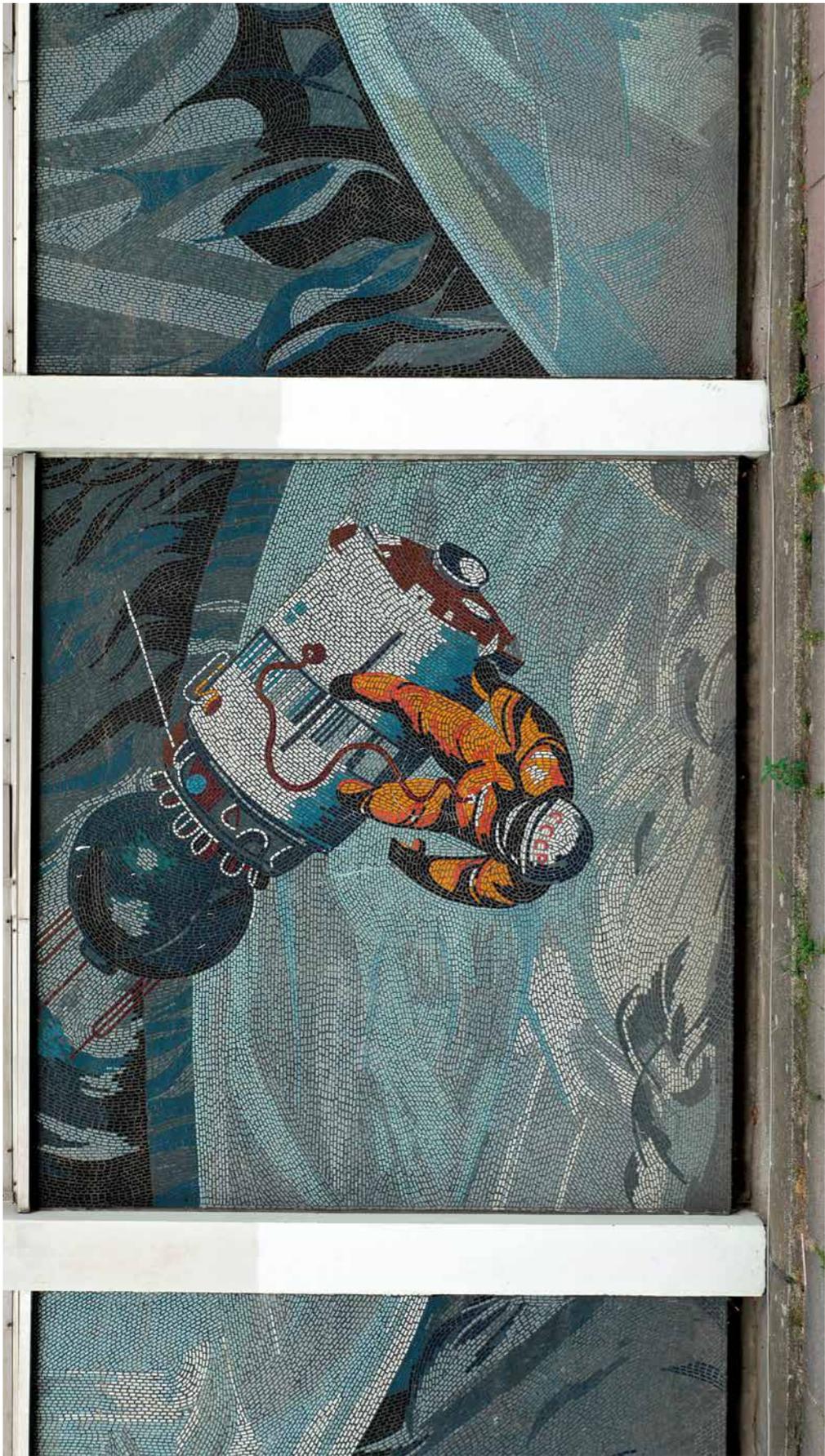














--

Du schriebst mir

Wie Du weißt, bekomme ich von meinem Nachbarn in unregelmäßigen Abständen nicht ganz aktuelle Zeitungen geschenkt, damit ich bei meinen Flohmarktbesuchen etwas zum Verpacken habe. In einer dieser Zeitungen fiel mir eine neue Tenniskollektion, die ein schwarzweißes Blendmuster als Marketingeffekt verwendet, besonders auf. Mir scheint es irgendwie sehr logisch, dass man diese Kleidung in Dazzle-Optik im Tennis sinnvoll einsetzen könnte, denn es gibt wenige Sportarten, in denen man einem einzelnen direkten Gegner in dauerhafter Distanz gegenübersteht und man durch ganzheitliche visuelle Beobachtung permanent antizipierend handeln muss. Eine leichte Verwirrung des Gegners schafft einen kleinen zeitlichen und damit auch räumlichen Vorteil für die eigene Aktivität. Als Kind habe ich gern Tennis im Fernsehen geschaut, weil es statisch und meditativ wirkte. Meistens konnte man auf den kleinen Fernsehern den Ball nicht sehen, sondern nur hören, was mit dem Stöhnen der Spieler ein rein akustisches Schauspiel darbot. Meine Gedanken schweiften umher zur letzten Szene des Films *Blow Up* von M. A. auf einem Tennisplatz. Eine Gruppe von Mimen schaut zwei Spielern dabei zu, wie sie ohne Tennisschläger und Ball, gefangen in der gemeinsamen Illusion, Tennis spielen. Der Filmbetrachter, der dies leicht entziffern kann, wird durch das Ball- und Spielgeräusch eines echten, aber nicht vorhandenen Tennisballs selbst permanent aufgefordert, den Wahrheitsgehalt seiner visuellen Wahrnehmungen zu überprüfen. Mir scheint es, dass ich mich gegen die akustische Existenz von Tönen und Stimmen weniger wehren kann als gegen Bilder.

--

Du erzähltest mir

Ich liebe Filme, wie die von J. L. G., wo einem die Aufgabe des Synchronisierens leicht gemacht wird. Oft wird nicht die sprechende Person gezeigt, sondern nur die zuhörende.

--

Du schriebst mir

Auf meinen römischen Spaziergängen, die ich gern am frühen Morgen begann, sah ich an vielen Orten das Wappen der Barberini mit den drei Bienen, das mir sofort auffiel, weil mein Opa Imker war und mich die Bienenstöcke, die ich immer für Häuser hielt, anmalen ließ. Damals wusste ich noch nicht, dass Bienen eine Art Sehschwäche haben und Rot als Schwarz wahrnehmen und dass Bienenweiß sich bei den Bienen als Mischung aus Blau, Grün und UV addiert. Das führte dazu, dass meine unsachgemäße Bemalung bei den Bienen für große Verwirrung sorgte und fast eine Art Krieg der Staaten ausgelöst hätte, wenn mein Opa nicht rechtzeitig von der Arbeit gekommen wäre. Er meinte, dass sich hier schon früh meine subversive Einstellung zu Staat und Gesellschaft zeigte. Besonders gern brachte ich Bienenvölker zur Post und freute mich jedes Mal über den Schock, den ich bei allen Anwesenden auslöste. Vielleicht offenbarte sich schon hier meine Vorliebe für Versuchsanordnungen und das teilnehmende Beobachten, das ich, und das hast Du mir oft bestätigt, mit großer Hingabe weiterentwickelt habe. Die wenigsten Menschen wissen ja, dass lebende Bienen eine Ausnahme in den Beförderungsbedingungen der Deutschen Post darstellen und versendet werden können.

--

Du schriebst mir

Den Spaziergang durch den Leipziger Stadtteil Lindenau begann ich an der Bibliothek. Im hinteren Bereich betreibt dort der Verein Anna Linde einen Gemeinschaftsgarten mit urbaner Landwirtschaft. Gefangen in Gedankenspielen, ob dies ein Paradoxon an sich ist oder der Leipziger Nachkriegsnotzustand von '45 als neue Utopie veredelt wird, dachte ich an meine letzte Reise durch Mecklenburg, wo ich in Mestlin, dem einzigen realisierten DDR-Modell-Projekt, das die Unterschiede von Stadt und Land für veraltet erklärte, eine Tankstelle suchte und nicht fand, was meine Antwort auf die Frage nach den Unterschieden sehr erleichterte.

--

Du erzähltest mir

Nach dem obligatorischen Trinken eines Espressos, der in Italien ironischerweise Caffè heißt, bestieg ich den Turm, um mir einen Überblick zu verschaffen. Das ist ein fantastischer Hochstand für Beobachtungen unterschiedlichster Art, so wie es Stadtplaner und Architekten lieben. Die Realität erscheint so klein, dass es diesen scheinbaren Automatismus der Selbstermächtigung gibt, von dem auch ich mich schwer befreien kann, dass die Welt eine neue Ordnung oder vielmehr Gestaltung benötigt, weil man keine Leere oder nichtgestaltete Leerstellen ertragen kann. Auch von der filmischen Perspektive her erscheint mir dieser Beobachtungsposten geeignet. Im Gegensatz zu M. A., der seinen Figuren sehr nah ist, sie mit der Kamera so lange verfolgt, bis sich ihre Spuren verlieren oder mit anderen kreuzen, denen er dann folgt, liebe ich eine einfache Kadrierung, in der die Figur sich frei bewegen und auch das Bild verlassen kann.

--

Du schriebst mir

Ich besuchte die Landgärtnerei von G., der mich einlud, seine hinter dem offiziellen Verkaufsgelände gelegene private Gartenanlage zu besuchen. Er erklärte mir, dieser private Bereich sei dem chinesischen Gartenmodell vorbehalten, ausgestellte vollständige Künstlichkeit vereint mit vollendeter Natürlichkeit. Hier wird die Einheit von Kultur und Natur dargestellt, das Rationale verbindet sich mit dem Emotionalen zur universellen Harmonie, und sie durchdringen sich gegenseitig. Die vom Menschen hergestellte künstliche Natürlichkeit und deren kulturelle Herkunft werden nicht verborgen oder verschleiert. Er erläuterte mir noch seine These, dass man dies auch auf Architektur und Landschaft übertragen könne. Im chinesischen Garten geht es nicht um Wissen oder ein Gestaltungskonzept, sondern, wie schon J. W. G. formulierte, er lädt zur Anschauung ein, d. h. zur höchsten Form des Erkennens. Ich denke wieder an M. A., der im Jahre 1972 in China einen Film drehte, und mir wird dabei wieder meine eigene Unzulänglichkeit bewusst, meine konditionierte kulturelle Wahrnehmung aktiv zu durchbrechen.

--

Du schriebst mir

Manchmal trete ich mit meiner inneren Stimme in eine Art Dialog, und dann weiß ich nicht mehr, wie es wirklich war, weil ich bestimmte Dinge öfter überzeugend erzählt habe und ich nun selbst daran glaube, nicht an die Geschichte selbst, aber an meine eigene, von mir erzählte Variante. Ich glaube nicht – da Erinnerung ein aktiver Konstruktionsprozess ist –, dass dies das richtige Wort dafür wäre. Während ich Dir dies schreibe, werde ich wieder unsicher in Bezug auf das Gesagte oder, besser, das Geschriebene. Per Hand Briefe zu schreiben, ist zur Zeit etwas aus der Mode gekommen, und beim wiederholten Lesen der an Dich geschriebenen Zeilen scheint es mir, als könne man sich selbst beim Lesen zuhören, dass der Leseakt den Klang der Worte hervorbringt und sie mit ihm verschmelzen. Die Erinnerung durch Bilder, wo sich im Akt der Erinnerung ein Bild an die Stelle eines anderen setzen kann, scheint mir wesentlich einfacher, als ein Wort durch ein anderes zu ersetzen oder zu überschreiben. Du sagtest mir einmal, dass das Wort der rationalen Welt und das Bild der emotionalen Welt angehört und die Bibel mit *am Anfang war das Wort* siegreich in unserer protestantischen Welt gewirkt hat.

--

Du schriebst mir

Von Deiner Erfahrung bei den Dreharbeiten zu *Alpha-ville*, die alle im Dezember stattfanden, als der Schnee die Stadt bedeckte und die Bilder im wörtlichen Sinn einfroren. Aber nicht die Bilder, nicht das Verhältnis von sichtbaren zu unsichtbaren Teilen der Stadt interessierten Dich, sondern die Reduzierung der bekannten Geräusche, so dass es Dir vorkam, als hättest Du Watte im Ohr. Die Bilder sprachen als Stadt zu Dir, aber die Geräusche und Töne suggerierten mehr eine ländliche Atmosphäre. Da hier jeder jede noch so kleinste Entfernung mit dem Auto zurücklegt, ist der Geräuschpegel im öffentlichen Stadtraum manchmal unerträglich. Ich machte den nicht ganz ernst gemeinten Vorschlag für den permanenten Einsatz von Schneekanonen in der Stadt, dann, wenn bestimmte Frequenzen zu häufig auftreten. Die akustische Verschmutzung des Außenraumes in der Stadt könnte so dauerhaft bekämpft werden.

--

Du erzähltest mir

Früher ging ich zum Nachdenken gern spazieren, denn beim Gehen nehmen Gedanken Gestalt an, man kann sie fixieren und im Raum ablegen, wieder aufnehmen, neu kombinieren. Seit kurzer Zeit habe ich das Baden in einer halbvollen Badewanne für mich entdeckt. Dieser halbschwere schwebende Zustand des Körpers ermöglicht es, dass Gedankenpartikel diffundieren, dissoziieren und verdünnt werden können, das Fluide und das Flüchtige sind hier Zwillinge. Mein eigener Körper erscheint mir wie ein aufgetauchtes U-Boot nach einer Unterwasserexpedition. An den bisher bereisten Küsten entdeckte ich öfter Häuser, die wie U-Boote oder Tanker auf dem Trockendock liegen, unklar und unentschieden, ob sie hier gestrandet sind oder sich für das Auslaufen vorbereiten. Mir scheint, dass das Bild des vertikalen Schiffsaufbaus mit unterschiedlichen Decks, welche die Hierarchie in der Schifffahrt widerspiegeln, auf Architekten eine große Anziehungskraft ausübt. Besonders der Blick von der Kommandobrücke des Kapitäns scheint die Allmachtsfantasien einiger Architekten zu beflügeln.

--

Du erzähltest mir

Dass aus Deiner Perspektive der Mensch sich den Raum primär schallbedingt aneignet und mit der Rückkehr des Schalls der eigentliche Sinn für Raum und Zeit erfasst wird. Bekannte häusliche Räume sind mit vertrauten Geräuschen verbunden und markieren unser persönliches Territorium. Wenn ich in Italien umherreise, überrascht mich immer wieder die Vielzahl an Kirchen: Orte, an denen sich das Zuhören innerhalb der christlichen Religion herausgebildet hat, wo es auch erzwungen werden kann. Mein Lieblingsort in Rom, den ich jetzt fast täglich aufsuche, ist das Pantheon, das übrigens immer noch als Kirche genutzt wird. Regelmäßig wird es durch die Besuchermassen im Inneren sehr laut. Dann ertönt die Ansage *Ruhe bitte!* in verschiedenen Sprachen. Im Pantheon ergänzt sich die Halbkugel der Kuppel zu einem sphärischen Raum, der wie ein Auge auf den Himmel gerichtet ist. Das Auge, der Bau und die Welt treten in eine Beziehung zueinander.

--

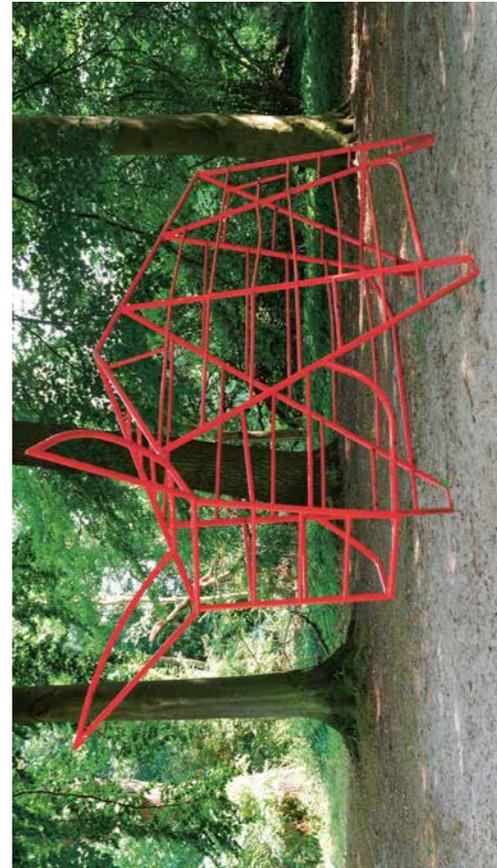
Du erzähltest mir

Das Anliegen der Psychoanalyse ist es, die Geschichte des Subjektes in seinem Sprechen zu rekonstruieren, das Unbewusste des Anderen zu erfassen, seine Sprache zu hören. Ich würde gern versuchen – und bin überzeugt, dies ist ein wirklich neuer Ansatz –, dies auch auf den gebauten Raum zu übertragen, ihn zum Sprechen zu bringen und ihm zuzuhören. Als Architekt ist meine Sprache der Kommunikation mit realen oder fiktiven Bauten die Zeichnung. Meine Stimme ist der Klang, das Geräusch des Zeichnens. Dazu verwende ich beim Skizzieren nicht die Wachstafel von Freud, sondern die aus der damaligen ČSSR stammende *magische Tafel*, mit der ich schon als Kind zeichnete und alles wieder löschte. Nach einer längeren Nutzung wurden die Löschungen und Überschreibungen in abstrakter, schwacher Form sichtbar. Dieses ungeplante und selbst organisierte Eigenleben der Zeichnungen scheint mir der Schlüssel zum Unbewussten in der Architektur zu sein.

--

Du erzähltest mir

Mir ist aufgefallen, dass in meinen Träumen die Wahrnehmung über das Ohr kaum eine Rolle spielt und ich das an das Ohr Gerichtete visuell wahrnehme. Ich bin nicht sicher, ob der Traum wirklich nur ein visuelles Phänomen ist. Das Hören einer Stimme eröffnet die Beziehung zum anderen. Eine Stimme, an der man die anderen wiederkennt, transportiert auch ein Bild ihres Körpers. Es gibt warme und kalte, weiche, raue, hohe, tiefe Stimmen, aber beim Anhören meiner eigenen Stimme verspüre ich oft eine gewisse Antipathie und ein Gefühl der Fremdheit, das irgendwie ein entstelltes Bild von mir selbst liefert. Manchmal beeindruckt mich eine Stimme, ich lausche, und dann ertappe ich mich dabei, dass ich nicht zuhöre, was sie mir sagt. Ich frage mich, kann man sich in eine Stimme verlieben?



--

You wrote to me

As you know, my neighbor sends me at irregular intervals a gift of not quite current newspapers so that I have something to use as packaging when I go to the flea market. In one of these newspapers, I particularly noticed a new tennis collection that uses a black-and-white concealment pattern as a marketing effect. It seems somehow logical to me that these dazzling optics could be sensibly used in tennis, because there are few sports in which one faces off against a single opponent always at a distance and one must act anticipatorily through holistic visual observation. The opponent's slight confusion creates a small temporal and thereby spatial advantage for one's own activity. As a child, I liked to watch tennis on television because it seemed static and meditative. On our small television set, you usually couldn't see the ball, but only hear it, which, together with the players' groans, presents a purely acoustic drama. My thoughts wander to the last scene in M. A.'s film *Blow Up*. A group of mimes watches two players who, without tennis rackets or a ball, are caught up in the joint illusion that they are playing tennis. The moviegoer, who can easily decipher this, is himself constantly challenged by the ball and game sounds of a real, but not present tennis ball to check the veracity of his visual perceptions. It seems to me that I am less capable of defending myself against the acoustic existence of sounds and voices than against images.

--

You told me

I love films, like those of J. L. G., that make the task of dubbing easy. Often it is not the speaking person who is shown, but the listener.

--

You wrote to me

On my Roman strolls, which I liked to begin in the morning, in many places I saw the Barberini coat-of-arms with its three bees, which I noticed immediately because my father was a beekeeper and let me paint the hives, which I always thought were houses. At that time, I didn't know yet that bees have a kind of vision impairment and that they perceive red as black and that what bees see as white is a mixture of blue, green, and ultraviolet. The result was that my inexpert painting greatly confused the bees and would almost have triggered a kind of war between the states if my grandpa hadn't come home from work in time. He said that this showed very early my subversive attitude toward the state and society. I especially liked to bring bee colonies to the post office and was overjoyed every time by the shock I triggered in everyone there. Perhaps this already revealed my predilection for experimental setups and participating observation, which - and you've often confirmed this - I have developed further with great devotion. Very few people know that living bees are an exception within the German post office's conditions for carriage and can be shipped.

--

You wrote to me

I began my stroll through Leipzig's Lindenau district at the library. In the rear area, the Anna Linde association operates a communal garden with urban agriculture. Caught in thought experiments about whether this is a paradox per se or whether Leipzig's 1945 postwar state of emergency has been ennobled as a new utopia, I thought about my last trip through Mecklenburg, during which I looked in vain for a service station in Mestlin, the sole realized East German model project that declared the difference between city and country to be outmoded, which made it much easier for me to answer the question about the differences.

--

You told me

After the obligatory drinking of an espresso, which in Italy ironically is called caffè, I climbed the tower to get an overview. It is a fantastic raised stand for the widest variety of observations, precisely what city planners and architects love. Reality appears so small that there is this apparent automatism of self-empowerment that is hard for me to shake: the idea that the world needs a new order or design, because one can't tolerate any emptiness or undesigned empty spaces. From the cinematic perspective, too, this seems to me suitable for an observation post. In contrast to M. A., who is very close to his figures and follows them with the camera until their tracks are lost or cross those of others, which he then follows, I love a simple framing in which the figure can move freely and also leave the picture.

--

You wrote to me

I visited the country plant nursery of G., who invited me to visit his private garden behind the official sales grounds. He explained that this private area was reserved for the Chinese garden model: exhibited complete artificiality united with perfect naturalness. Here, the unity of culture and nature is presented; the rational unites with the emotional in universal harmony and they interpenetrate each other. The artificial naturalness produced by human beings and its cultural origins are not concealed or veiled. He also explained to me his hypothesis that this could also be transposed to architecture and landscape. In the Chinese garden, the point is not knowledge or a concept of design, but, as J. W. G. already formulated it, to invite one to behold, which is the highest form of knowledge. I think again of M. A., who shot a film in China in 1972, and I become conscious of my own inability to actively break through my conditioned cultural perception.

--

You wrote to me

Sometimes I enter into a kind of dialog with my inner voice, and then I no longer know how things really were, because I have told some things often and persuasively and now believe them myself - not the story itself, but my own variant as I tell it. Since memory is an active process of construction, I don't think that that would be the right word for it. While I write this to you, I am becoming uncertain again about what is said, or better, what is written. Writing letters by hand is currently somewhat out of fashion, and when I repeatedly read the lines I write to you, it seems as if one could listen to oneself while one reads, that the act of reading calls forth the sound of the words and they fuse with it. Remembering through pictures, where an image can put itself in the place of another in the act of remembering, seems much simpler to me than replacing or overwriting one word with another. You once said to me that the word belongs to the rational world and the picture to the emotional world, and that the Bible with its *In the beginning was the word* has victoriously affected our Protestant world.

--

You wrote to me

about your experience filming Alphaville, which was all done in December, when snow covered the city and froze the images in a literal sense. What interested you, however, was not the relationship between the visible and the invisible parts of the city, but the reduction in familiar sounds, so that it seemed to you as if you had cotton in your ears. The images spoke to you as a city, but the sounds and tones were more suggestive of a rural atmosphere. Everyone here makes even the shortest trip by car, so the decibel level in the public urban space is sometimes unendurable. I made the not entirely serious suggestion to constantly use snow cannons in the city when certain frequencies appear too often. The acoustic pollution of the external space in the city could be lastingly combatted in that way.

--

You told me

I used to like to go for a stroll to think, because thoughts take shape when you walk; you can fixate them and set them down in space, take them up again, and combine them anew. Recently I discovered for myself bathing in a half-full bathtub. This half-heavy, floating state of the body makes it possible to diffuse, dissociate, and dilute thought particles: the fluid and the fleeting are twins here. My own body seems to me like a surfaced submarine or an underwater expedition. On the coasts I have visited so far, I often discover buildings that lie like submarines or tankers in dry dock, unclear and undecided whether they are stranded here or preparing to put to sea. It seems to me that the image of the vertical construction of the ship with various decks, which reflect the hierarchy in shipping, exerts a great attractive force on architects. The view from the captain's command bridge, in particular, seems to give wings to some architects' fantasies of omnipotence.

--

You told me

that, seen from your perspective, a human being appropriates space primarily through sound and that with the return of sound the actual meaning of space and time is grasped. Known homey spaces are connected with familiar sounds and mark our personal territory. When I travel around Italy, I'm always surprised at the large number of churches: places where listening crystallized within the Christian religion, where it can also be compelled. My favorite spot in Rome, which I visit almost daily, is the Pantheon, which is still used as a church, by the way. The masses of visitors regularly make its interior very loud. Then the announcement *Quiet please!* resounds in various languages. In the Pantheon, the half-sphere of the cupola supplements itself to become a spherical space aimed like an eye at heaven. The eye, the building, and the world enter a relationship with each other.

--

You told me

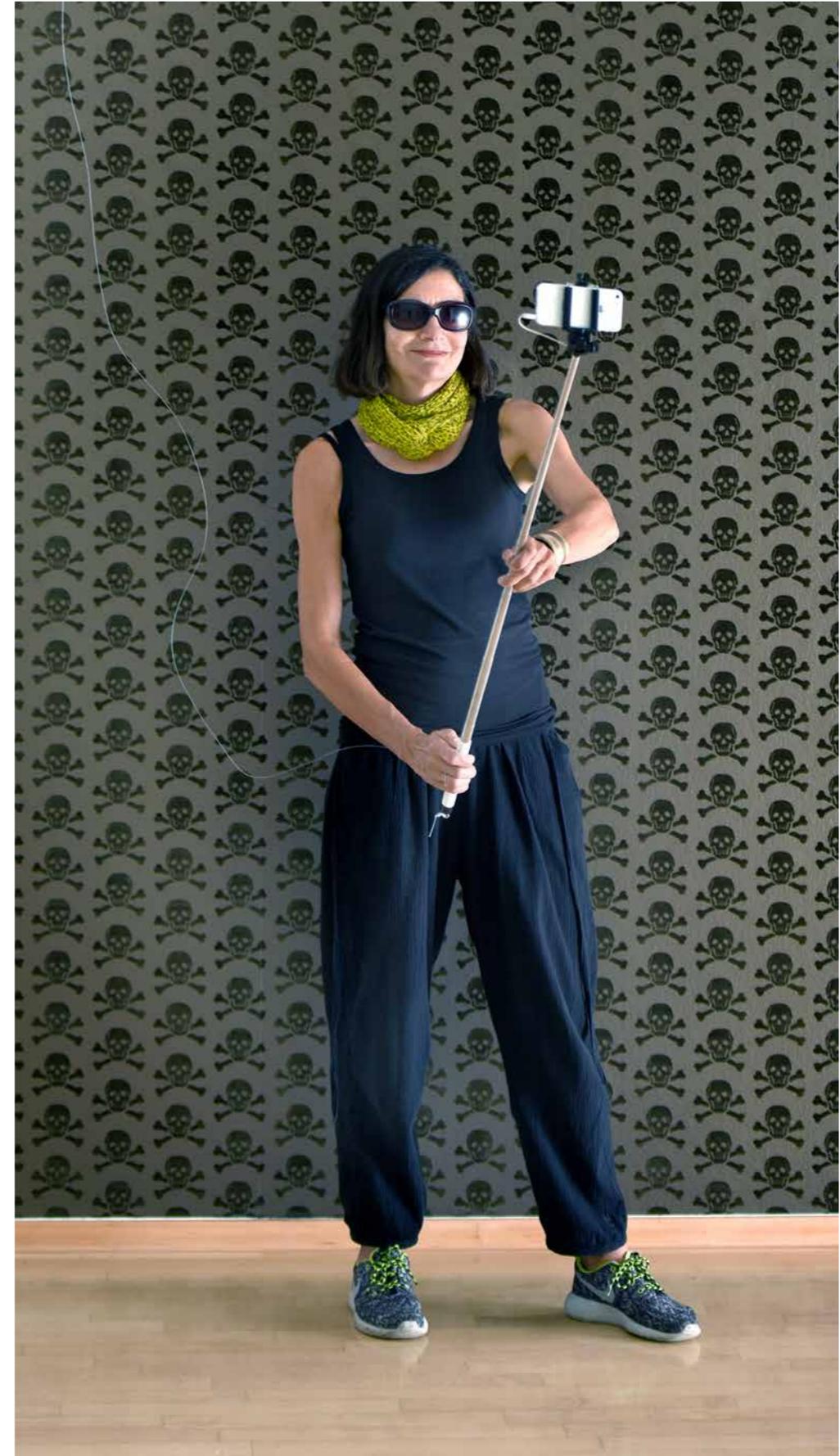
The aim of psychoanalysis is to reconstruct the history of the patient in his speech, to grasp the other's unconscious and hear his speech. I would like to try - and I'm convinced that this is a truly new approach - to transpose this to the built space: to bring it to speech and listen to it. As an architect, my language of communication with real or fictional buildings is the drawing. My voice is the sound, the noise of drawing. To this end, when I sketch, I don't use Freud's wax tablet, but the *magic tablet* from the former Czechoslovakia with which, already as a child, I drew and then erased. After using it for a long time, the erasures and over-writings become visible in an abstract, weak form. This unplanned and self-organized life of drawings' own seems to me to be the key to the unconscious in architecture.

--

You told me

I noticed that, in my dreams, perception via the ear plays hardly any role and that I perceive visually what is directed at the ear. I'm not certain whether dreaming might really be a solely visual phenomenon. Hearing a voice opens up the relationship to the other. A voice that enables one to recognize the other also transports an image of their body. There are warm and cold, soft, rough, high, and low voices, but when I listen to my own voice, I often feel a certain antipathy and a feeling of strangeness that somehow delivers a distorted image of me. Sometimes a voice impresses me; I harken, and then I catch myself not listening to what it is saying to me. I ask myself: can one fall in love with a voice?





# Point of view

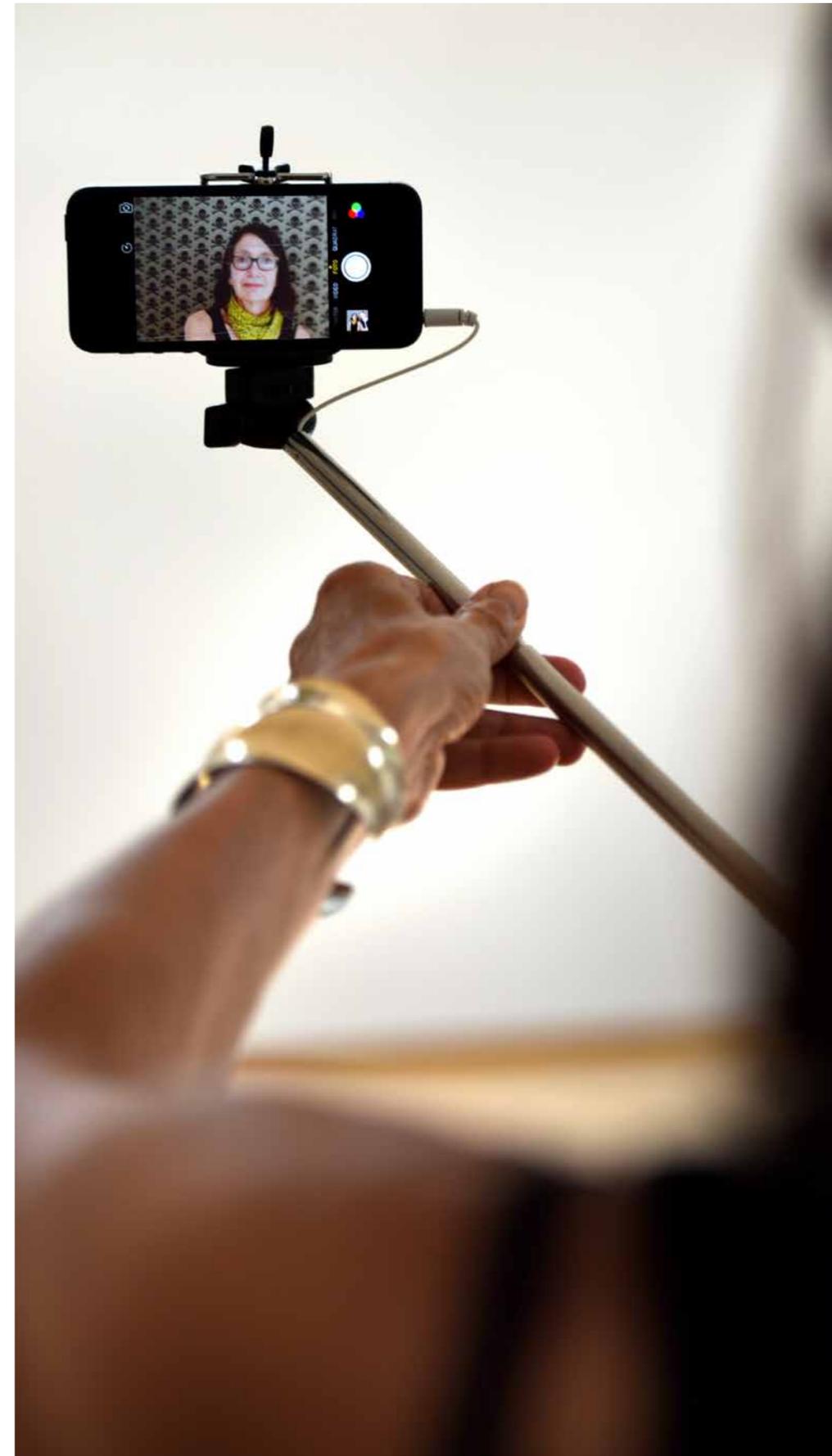
Susanne Figner

Als Maix Mayer als Stipendiat der Villa Massimo in Rom zu Gast war, wurde er unweigerlich mit dem allgegenwärtigen, touristischen Selfie konfrontiert – eine Situation, die er zum Ausgangspunkt seiner Arbeit *Point of View* machte. Die beliebte fotografische Praxis dient laut Mayer der *konstanten Vergewisserung, dass man noch existiert*, und er verweist in dem Titel seiner Arbeit auf den Umstand, dass der *Standpunkt der Aufnahme bereits eine Stellungnahme zur Sache ist*, wie es die Zürcher Videoaktivisten in den 1980er Jahren formulierten. Mit der Kamera wird nicht einfach eine Blickachse festgelegt, sondern die Selektion von Standort und Motiv ist Ausdruck einer (politischen) Gesinnung. Die Person, die im Kontext des Selfies die Kamera auf sich selbst richtet, konzentriert sich auf die Komposition eines Selbstbildes: den Effekt, den man von sich selbst auf andere in Form eines Bildes haben möchte. Eigenschaften wie Attraktivität und Relevanz sind zentral, der Hintergrund des Bildes dient der Bestätigung dieser Attribute und fungiert als Bühne für die eigene Inszenierung.

*Point of View* wurde für die Ausstellung *Et in Arcadia Ego – Weltchaos und Idylle* im Museum Kurhaus Kleve geschaffen und umfasst drei Bestandteile: Der erste ist ein Film, der den Künstler vor verschiedenen Sehenswürdigkeiten in Rom zeigt. Das Smartphone ist auf einer Selfie-Stange vor ihm montiert, der Blick der Kamera fängt sowohl Mayers Selbstporträt auf dem Bildschirm als auch die Umgebung um ihn ein, so dass der Künstler ständig als Bild im Bild präsent ist. Das Resultat ist eine Serie von Selfies mit pittoresken Motiven wie dem Colosseum oder mit Schauplätzen, die in Filmen von Antonioni und Fellini als Settings benutzt wurden. Andererseits wird auf die Absurdität der Situation hingewiesen, indem das Motiv, das im eigentlichen Blickfeld des Künstlers liegt – im Falle

When Maix Mayer was a fellow at the Villa Massimo in Rome, he was confronted on a daily basis with the popular, touristic, selfie. Mayer took up the phenomenon as an opportunity to reflect upon various aspects of the self. According to him the selfie serves to *constantly reassure yourself that you still exist*, as he says himself, referring with *Point of View*, the title of his work, to the circumstance that the *standpoint from where the picture is taken already amounts to taking a position on the issue*, as the Zurich video activists put it in the 1980s. It is not simply a perspective that is laid down, but the selection of location and motif are the expression of a (political) conviction. The person who points the camera at themselves in a selfie concentrates on composing a self-image — the effect you want to make with yourself on others by way of an image. Qualities such as attractiveness and relevance are centrally important; the image's background serves to confirm these attributes, functioning as a stage for your own self-staging.

*Point of View* for the exhibition *Et in Arcadia Ego – Weltchaos and Idylle* consists of three parts. The first being a film showing the artist in front of various tourist attractions and culturally interesting places in Rome. The smart phone is mounted on a selfie stick in front of Mayer; the camera captures the artist's self-portrait on the smart phone as well as the surroundings behind, so that the artist is constantly present as an image within an image. What is shown, on the one hand, is a series of selfies with picturesque motifs such as the Colosseum among settings in the Rome films of Antonioni and Fellini. On the other hand, reference is made to the absurdity of the situation in that the perspective in the artist's field of vision proper is present as a background. In the case of the Colosseum, this is a profane underground station that





des Colosseums ist das eine profane U-Bahn Station –, den Selfie-Hintergrund als Kulisse entlarvt. Der zweite Teil der Arbeit bezieht sich auf die Präsentation des Films, der auf einem Monitor abgespielt wird, welcher auf einer Staffelei steht. Mayer verweist damit auf die klassische Malerei, nicht zuletzt auf Caravaggios Gemälde *Narcissus* (1598/99), das einen Jüngling tief versunken in das eigene Spiegelbild zeigt. Das Gemälde repräsentiert wie Mayers filmische Situation einen endlosen Kreis zwischen Person und Reflexion, umso mehr als dass die beiden vor einem dunklen Hintergrund abgebildet sind. Zwischen Narcissus und seinem Abbild besteht eine beinahe perfekte Reziprozität: Während üblicherweise das Spiegelbild im Vergleich zum eigentlichen Objekt verzerrt gezeigt wird, befinden sich die beiden Figuren in Caravaggios Komposition auf derselben Bildebene. Dadurch werden gleichzeitig eine Nähe und eine Distanz zum Betrachter geschaffen, das Bild schlägt den Zuschauer in seinen Bann und stößt ihn zugleich ab. Schließlich wurde als drittes und letztes Element ein Fotostudio im Museum aufgebaut, in welchem der Besucher ein Selfie vor einer Totenkopf-Tapete schießen und im Katalog in der eigens dafür geschaffenen Leerstelle einkleben konnte. Der Künstler wies mit diesem Eingriff darauf hin, dass das Museum und der Ausstellungskatalog genauso wie die Stadt Rom in der ewigen Selfie-Kultur zu einer simplen Staffage werden.

So wie in der Hoch- und Populärkultur die Akteure an ihrem Narzissmus zugrunde gehen, ist auch dem Selfie die Vergänglichkeit immer schon miteingeschrieben. Roland Barthes (*Die helle Kammer*) beschreibt, wie sich die Person im Prozess des Fotografierens fortwährend selbst nachahmt: *Ich posiere, weiß, dass ich es tue, will, dass ihr es wisst*. Dadurch fühlt die Person, wie sie zu einem Objekt wird, eine Erfahrung die Barthes mit dem Tod beschreibt. Dieser Effekt wird im Kontext des Selfies überhöht, indem das Bild nicht nur selbst gemacht, sondern häufig auf verschiedenen digitalen Netzwerken verbreitet und beurteilt wird.

unmasks the selfie's background as an idyllic backdrop. In the exhibition — here follows the second part of the work — the film is shown on a monitor mounted on an easel, thus referring to classic painting; not least of all to Caravaggio's painting, *Narcissus* (1598/99), that shows the youth engrossed in his own mirror image, bending low over a surface of water. Like Mayer's filmic situation, the painting represents an endless circling between person and reflection, all the more so since both are portrayed in front of a dark background. Between Narcissus and his image there is an almost perfect reciprocity: whereas the reflecting object is usually shown distorted in comparison to the object proper, in Caravaggio's composition both figures are situated on the same image-plane. In this way, a simultaneous closeness to and distance from the viewer is created; the painting draws viewers under its spell and at the same time repels them. Finally, as the third element of the work, a photo studio was set up in the museum in which visitors could shoot a selfie in front of a skull-patterned wallpaper and then glue it into the catalogue at the spot especially left empty for it. With this intervention the artist refers to the fact that the museum and the exhibition catalogue, just like the city of Rome, become simply a staffage in the eternal selfie culture.

Whereas in both high and popular culture the actors come to grief on their own narcissism, the selfie, too, is always already infected with transience. Roland Barthes (*Camera Lucida*) describes how, in the process of photographing, the person constantly imitates themselves: *I pose, knowing that I am doing so, and want you to know that I am posing*. In this way the person feels how they are becoming an object, an experience that Barthes compares with death. This effect is exaggerated in the context of the selfie by the fact that the photo is not only self-made but also frequently disseminated and judged on on the World Wide Web.



# Stein und Zeit

Jan Kuhlbrodt

*Für alles ist eine Zeit, ... eine Frist fürs Niederbrechen und eine Frist fürs Erbauen, ...*

*Die Schrift* in der Übersetzung von Buber/Rosenzweig, Prediger 3

— Walter Benjamin entwirft in Rückgriff auf ein Bild von Paul Klee die Vorstellung von Geschichte als einer unaufhörlichen Anhäufung von Trümmern; auf Klees Bild aber ist nur ein Engel mit weit aufgerissenen Augen und ausgebreiteten Flügeln zu sehen. *Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.*<sup>1</sup>

— Wenden wir aber den Blick auf das, was er sieht, auf jene anwachsende Trümmerhalde, so werden wir mit den Augen des Engels auch Gebäude gewahr, die, trotzdem sie im Berg der Platten und Steine, der zerfallenen Mauern und Trümmer zu liegen gekommen sind, den Anschein ihrer architektonischen Integrität bewahrt haben und in diesen Resten ihrer Form auch etwas davon, was man das Versprechen ihrer Funktionalität nennen könnte. Etwas also, das sie mit ihrem spezifischen Gebrauch und den Bedürfnissen der sie einst und auch jetzt nutzenden Menschen verbindet. Gerade in dieser Verbindung sitzt das, was wir als Schönheit wahrnehmen können. Und

## Stone and Time

*To everything there is a season... a time to break down, and a time to build up...*

*The King James Version of the Bible, Ecclesiastes 3*

— With an eye on a painting by Paul Klee, Walter Benjamin sketches the idea of history as a ceaseless piling up of wreckage; but in Klee's picture, all we see is an angel with eyes opened wide and outspread wings. *His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.*<sup>1</sup>

— But if we turn our gaze to what he sees – that growing pile of wreckage – then with the angel's eyes we become aware of buildings, as well, that, although they have come to rest in the mountain of panels and stones, of crumbled walls and ruins, still preserve the appearance of their architectonic integrity and, in these remnants of their form, still something of what could be called the promise of their functionality. Something, that is, that connects them with their specific use and the needs of the people who once used them and still do. Precisely in this connection lies what we can perceive as their beauty. And perhaps it is precisely this functional beauty that

vielleicht ist es ja genau diese funktionale Schönheit, welche die Gebäude aus ihrer Kulissenhaftigkeit austreten lässt und sie zu Protagonisten macht.

Diese Kulissenhaftigkeit, außerhalb ihrer historisch konkreten Situation gesehen, könnte in jene Sentimentalität umschlagen, die Romantiker zuweilen ihre Gärten mit Ruinen bestücken ließ, aber in ihr liegt erkennbar auch ein Rest der sie einst stützenden Utopie. Nicht zuletzt, weil die Architekten etwas von den Hoffnungen, die den Auftraggebern und Nutzern eigen waren, in die Gebäude einschrieben.

Die Architekten entwarfen auf Nutzbarkeit hin, konnten sich aber im Möglichkeitsfeld der Formen nicht darauf beschränken. Denn der Weg von Form zu Funktion und umgekehrt ist keine so einfache Sache. Es gibt immer verschiedene Möglichkeiten. Sie waren gewissermaßen zu der Freiheit gezwungen, sich für eine bauliche Form zu entscheiden. Und eben in dieser Entscheidung setzt und verwirklicht sich Individualität. Hier erklärt sich auch der Wiedererkennungswert, der im Stil der Architekten und Künstler liegt, aber auch in den Epochen.

— Maix Mayers Arbeiten führen keine Kostümfilme auf, sie beschwören keine bessere Vergangenheit, sondern gehen archäologisch vor, rekonstruieren aus den Resten, die uns überliefert wurden, die sich erhalten haben, jene Versprechen, mit denen die Gebäude einst entworfen worden sind; und Mayer geht mit seinem archäologischen Blick in gar nicht so weit entfernte Zeiten zurück. Im Grunde befinden wir uns in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, als Utopien verzerrte politische Abzüge in totalitären staatlichen Konstruktionen fanden.

Zuweilen wirkt das, was in ihnen gebaut wurde, wie ein lichter Gegenentwurf zu den düsteren Staaten. Die Versprechen, die in den Gebäuden der Moderne liegen, sind Zukunftsvisionen, denn gebaut wird immer in die eine zeitliche Richtung, und Repräsentationsbauten streben, zumindest in Europa, Überzeitlichkeit an, wollen ihre Erbauer überleben, senden so einen Gruß aus der Vergangenheit.

Und weil die Zukunft zumeist anders verläuft, als sie sich in der jeweils aktuellen Gegenwart ausgemalt wird, entsteht eine Pluralität ihrer Bilder und stofflichen Ausformungen. Diese Pluralität ist im Ensemble der Gebäude sedimentiert. Und merkwürdigerweise finden sich bestimmte Formen über die ganze Hemisphäre

lets the buildings step forward out of their façade-like nature and turns them into protagonists.

This façade-like nature, seen outside their concrete historical situation, could tip over into the sentimentality that sometimes led romantics to decorate their gardens with ruins, but a recognizable remnant of the utopia that once supported them is still recognizable in them. Not least because the architects inscribed into the buildings a part of the commissioning parties' and users' hopes.

The architects designed with an eye to usability, but could not limit themselves to that in the field of possibilities of forms, for the path from form to function and vice versa is not such a simple matter. There are always different possibilities. In a way, they were constrained to the freedom to decide for a construction form. And precisely in this decision, individuality presents and realizes itself. This also explains the recognition value that lies in the style of the architects and artist, but also in the epochs.

— Maix Mayer's works do not screen costume films or invoke any better past; they proceed archaeologically, reconstructing from remnants that were left to us and have preserved those promises with which the buildings were once designed; and with his archaeological gaze, Mayer goes back to times not so very far away. Fundamentally, we find ourselves in the middle of the 20th century, when utopias found distorted political replicas in totalitarian state constructions.

Sometimes what is built in them has the effect of a bright counter-design to these bleak states. The promises inherent in modernist buildings are visions of the future, because construction is always done in a temporal direction, and, at least in Europe, prestige buildings strive for timelessness; they want to outlive their builders and thereby send greetings from the past.

And because the future seldom unfolds in the way a respective present imagines it, a plurality of its images and material shapings arises. This plurality is sedimented in the ensemble of the buildings. And oddly enough, certain forms are found strewn across the entire hemisphere, as if the wishes and visions of their builders had converged. In effect and because the hopes and imaginings of those who are currently alive change, the shell structures of Ulrich Müther and the Binishells of the Florentine Dante Bini sometimes seem like UFOs that stranded on earth long ago.

verteilt, als würden sich die Wünsche und Visionen ihrer Erbauer einander genähert haben. Im Effekt und weil die Hoffnungen und Vorstellungen der gerade Lebenden sich ändern, wirken also die Hyperschalen von Ulrich Müther oder die Binishells des Florentiners Dante Bini zuweilen wie vor Zeiten auf der Erde gestrandete Ufos.

— Vielleicht ist es gerade jener für die Moderne so typische Baustoff, jener Beton, der sich fast grenzenlos formen lässt und eben in jener Form, in der er die Halden füllt oder aus der Landschaft zu wachsen scheint, etwas von dem bewahrt, was den Erbauern einst Zukunft war und was sich trotzig gegen die Vergänglichkeit wehrt. Maix Mayer durchforstet die Landschaften auf der Suche nach jenen vergangenen Versprechen und zitiert ihre, wenn man so will, anhaltende Aktualität. Nicht reduktionistisch hinsichtlich ihrer einfachen Nutzung, sondern auch hinsichtlich der kunstvollen Gestaltung ihrer Peripherien. Denn nicht nur die Möglichkeit des Schwimmens ist das Versprechen, das einer Schwimmhalle innewohnt, sondern das der Bewegung in einem bestimmten Ambiente.

— Dass Zeit ein Geschenk Gottes an den Menschen sei, damit er, der Mensch also, an der Unendlichkeit nicht verzweifeln, schreibt der mittelalterliche Philosoph und Neuaristoteliker William von Ockham – eine eher religiöse Einlassung zu einem Phänomen, dem Vergehen, das die meisten Menschen mehr oder weniger als dramatisch empfinden. Und es ist durchaus so, dass uns das Vergehen der Zeit als Kette von Veränderungen und als Anhäufung unausweichlicher Verluste begegnet, *denn alles, was entsteht, / ist wert, dass es zugrunde geht; / drum besser wär's, dass nichts entstünde ...*<sup>2</sup> Das lässt Goethe in der Tragödie den Teufel sagen, Mephistopheles, der zumindest vorübergehend das Vergehen Fausts aufhalten kann, ja sogar eine Umkehr der Zeit erzwingt, denn Faust wird wieder jung. Aber diese Verjüngung hält nicht an. Der tragische Held wird allenfalls im Vergehen ein wenig zurückgeworfen, dann setzt das Altern wieder ein. Schließlich ist Faust ein blinder Greis, der die Geräusche der Spaten, die sein Grab ausheben, für die eines epochalen Bauprojektes hält.

— *Vorwärts, die Zeit!*<sup>3</sup> Das lässt dagegen der russische Dichter und Futurist Wladimir Majakowski seinem Lied einschreiben. Wohl annehmend, dass die Zeit der

— Perhaps it is precisely the construction material so typical of modern times – concrete, which can be almost limitlessly formed and which, precisely in that form in which it fills the dumps or seems to grow out of the landscape – that preserves something of what the builders once saw as the future and what defiantly defends itself against impermanence. Maix Mayer combs the landscapes in search of those past promises and quotes what can be called their lasting timeliness. Not reducing them to their simple use, but also concerning their artful shaping of their peripheries. Because the possibility of swimming that is inherent in an indoor swimming pool is not the only promise: there is also the prospect of movement within a specific ambience.

— The medieval philosopher and neo-Aristotelian William of Ockham writes that time is God's gift to humankind so that people do not despair in the face of infinity – a rather religious statement about a phenomenon, transience, that most people feel is more or less dramatic. And the passage of time definitely confronts us as a chain of changes and as an accumulation of inevitable losses, *for all that comes to be / Deserves to perish wretchedly; 'Twere better nothing would begin...*<sup>2</sup> In the tragedy of Faust, Goethe puts in the mouth of the Devil, Mephistopheles, who can at least interrupt Faust's transience and even force a reversal of time, for Faust becomes young again. But this rejuvenation does not last. At most, the tragic hero's transience is only set back a little, because ageing sets in again. In the end, Faust is a blind graybeard who thinks the sounds of the spades digging his grave are an epochal construction project.

— *Forward, time!*<sup>3</sup> The Russian poet and Futurist Vladimir Mayakowski, in contrast, inscribes that in his song, probably assuming that the era of losses lies behind him and before him lies an unsurveyable societal fallow land that the Revolution steps forward to cultivate. And some of the Soviet buildings do give the impression of having been designed for a future. But Futurism was no invention of Eastern Europe; it also crystallized a variant in Italy. There it promised velocity and machinery. Now that too has passed. But those songs and one or another construction remain, protruding into history like a remaining tooth.

Verluste hinter ihm liegt und vor ihm ein unüberschaubares gesellschaftliches Brachland, das zu bestellen die Revolution angetreten sei. Und einige der sowjetischen Bauten machten ja auch den Eindruck, für eine Zukunft entworfen zu sein. Futurismus aber war keine Erfindung der östlichen Hemisphäre, sondern hatte seine Spielform auch im Italienischen ausgebildet. Dort mit dem Versprechen von Geschwindigkeit und Maschinerie. Nun, auch das ist vergangen. Erhalten sind aber eben jene Lieder und das eine oder andere Bauwerk, das wie ein verbliebener Zahn in die Geschichte ragt.

— Ungefähr zur gleichen Zeit wie der Futurismus, etwas früher vielleicht, aber mit wachsendem zeitlichem Abstand verliert sich diese Differenz, betritt auch der Film die künstlerische Bühne, das sogenannte Bewegtbild tritt an die Seite der anderen Zeitkünste wie Musik und Theater, bringt aber die Errungenschaft der technischen Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin) mit ein. Der Film lässt sich also in unüberschaubarer Weise wiederholen, schafft rezeptive Situationen in Serie. Und für den Moment dieser Situationen hebt er die Zeit auf beziehungsweise setzt seine eigene Zeit als interne in Kraft.

Vielleicht gilt das, was Günther Anders über die musikalische Situation schreibt, für den Film ganz besonders: *Die Musik entreißt in der Zeit dem Leben sein eigentümliches Medium und seine Bewegungskraft, hält sie außerhalb ihres historischen Zusammenhanges und außerhalb des Kontinuums ihrer Motive, hält sie dennoch in ihrem Produkt am Leben, ja stimmt sie, als wäre sie unübernommen, parasitenhaft zu ihrem eigenen Medium und zur Bewegungskraft des Produktes um, und lebt nun auf Kosten des in der Zeit sich realisierenden Lebens ein Nebenleben.*<sup>4</sup>

Denn genau das geschieht, wenn man sich in die filmischen Rauminstallationen Maix Mayers begibt. Der sogenannten Realzeit wird eine fiktionale beiseite gestellt, die ersterer Momente entnimmt und so eben erst sichtbar macht, obwohl ihre Sichtbarkeit naturgemäß gegeben ist. Aber das Natürliche ist eben auch das Verschwindende.

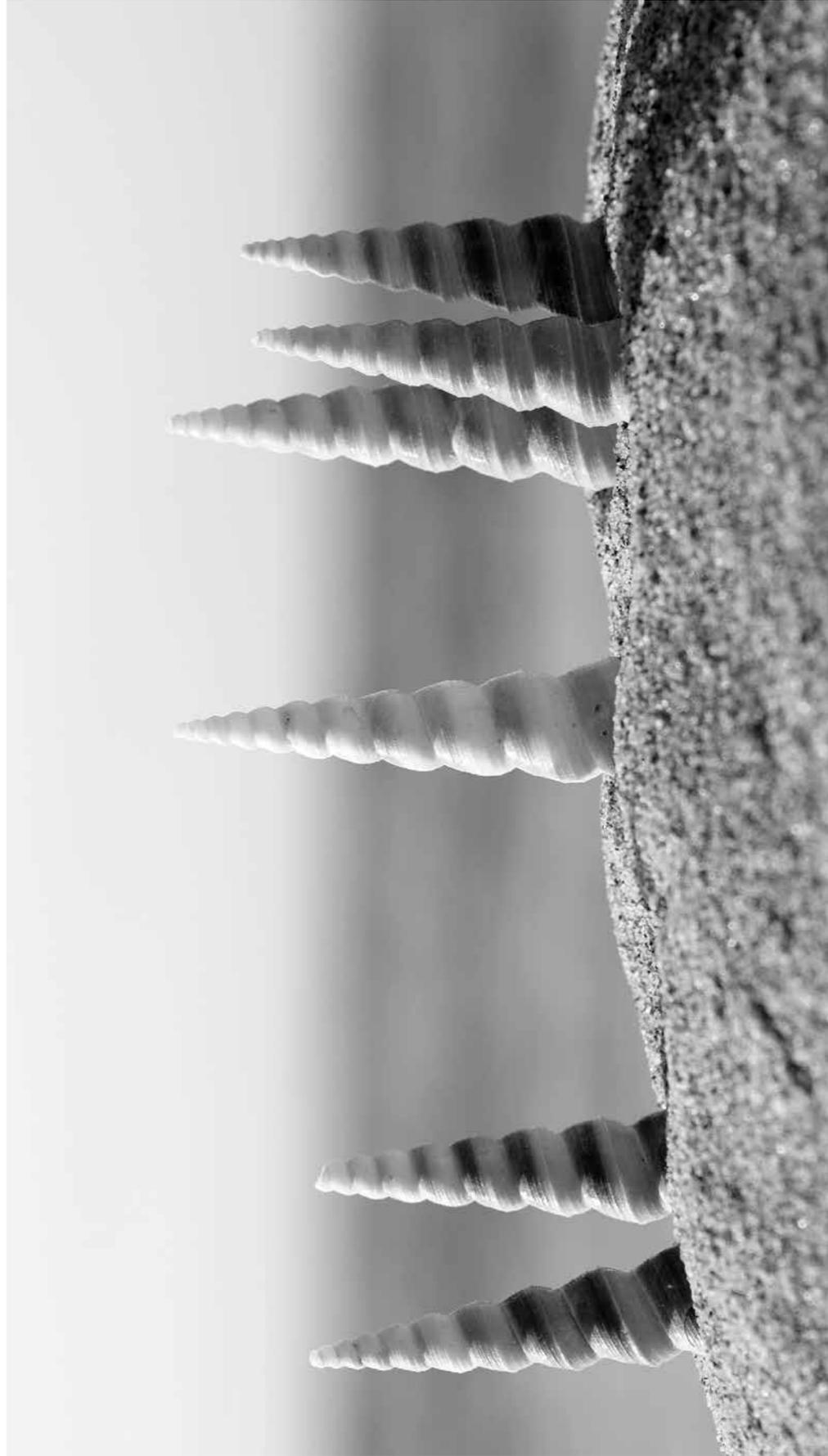
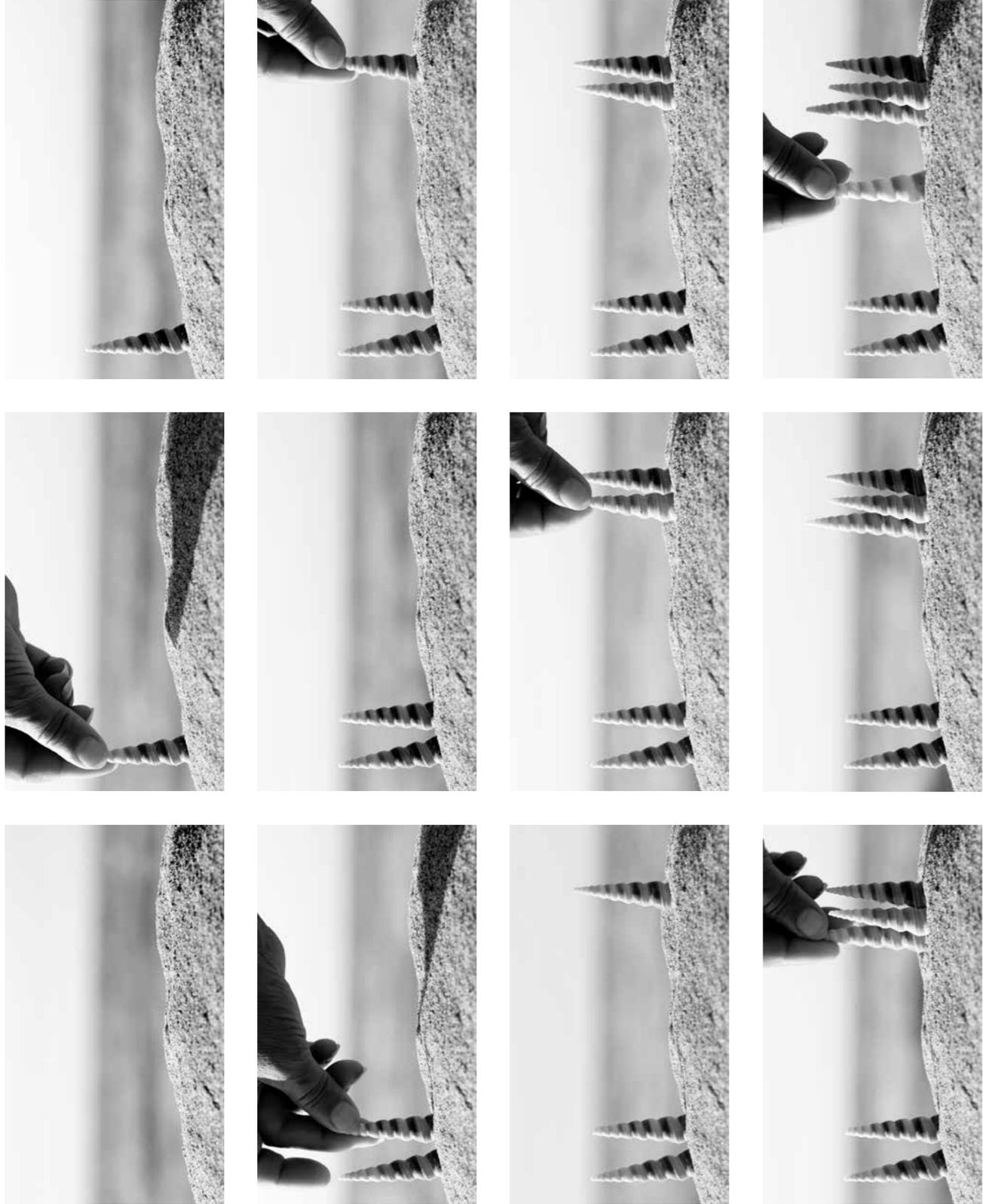
— At about the same time as Futurism, perhaps a little earlier (but with growing temporal distance this difference fades), film also entered the artistic stage; the so-called moving picture joins the other temporal arts like music and theater, but brings with it the achievement of technological reproducibility (Walter Benjamin). Thus, film can be repeated without end; it creates receptive situations in series. And for the moment of these situations, it suspends time or puts its own time into effect as internal time.

Perhaps what Günther Anders writes about the musical situation is especially true about film: *Music wrests from life, in time, its specific medium and its power of motion, holds it outside of its historical context and outside the continuum of its motives, but nonetheless keeps it alive, indeed, changes its mind as if it were unadopted, parasitical toward its own medium and toward the moving power of the product, and lives an auxiliary life at the expense of life that realizes itself in time.*<sup>4</sup>

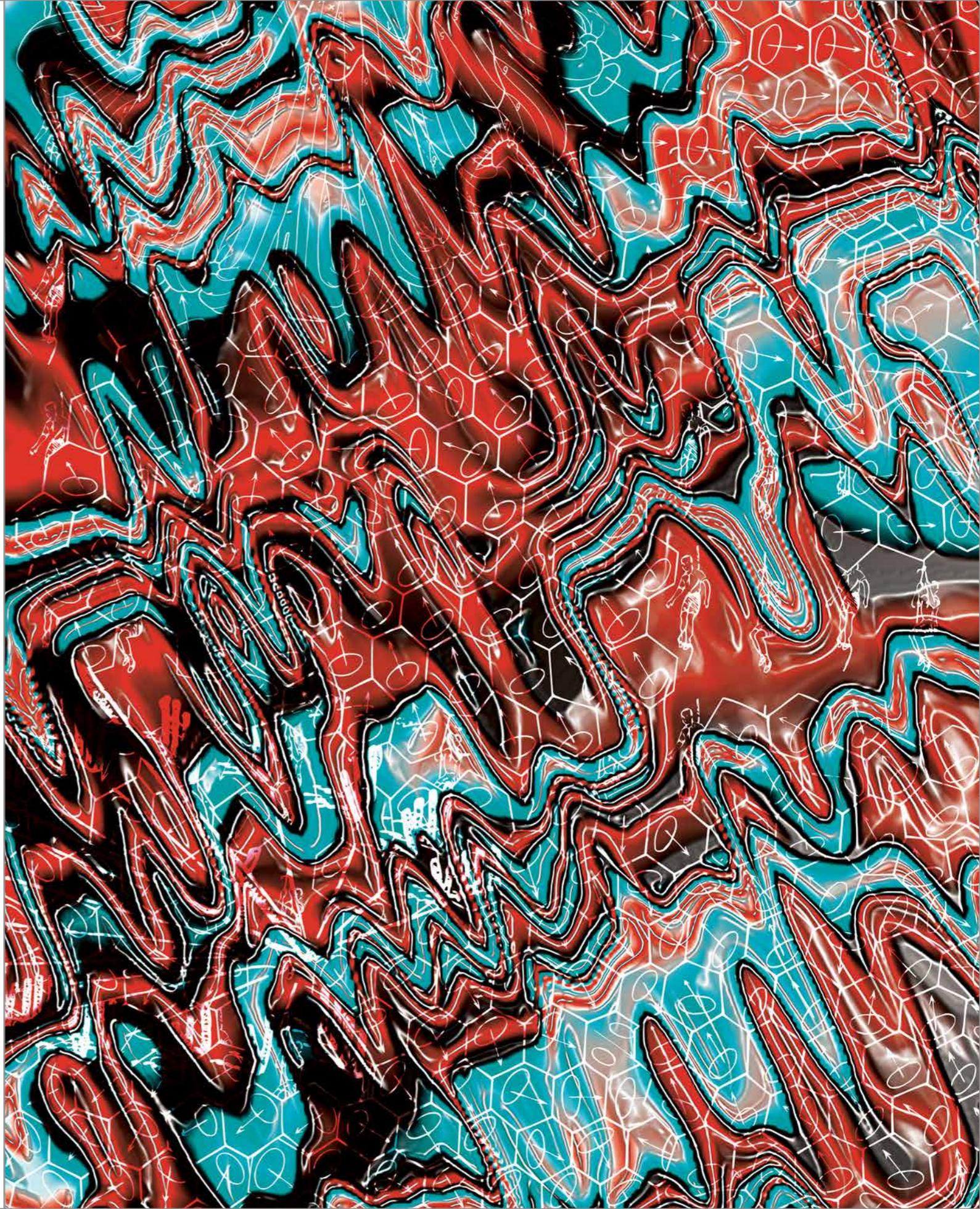
For that is precisely what happens when one enters Maix Mayer's cinematic room installation. So-called real time is joined by a fictional time that takes moments from the former, thereby making them visible for the first time, although their visibility is naturally given. But what is natural is also what disappears.

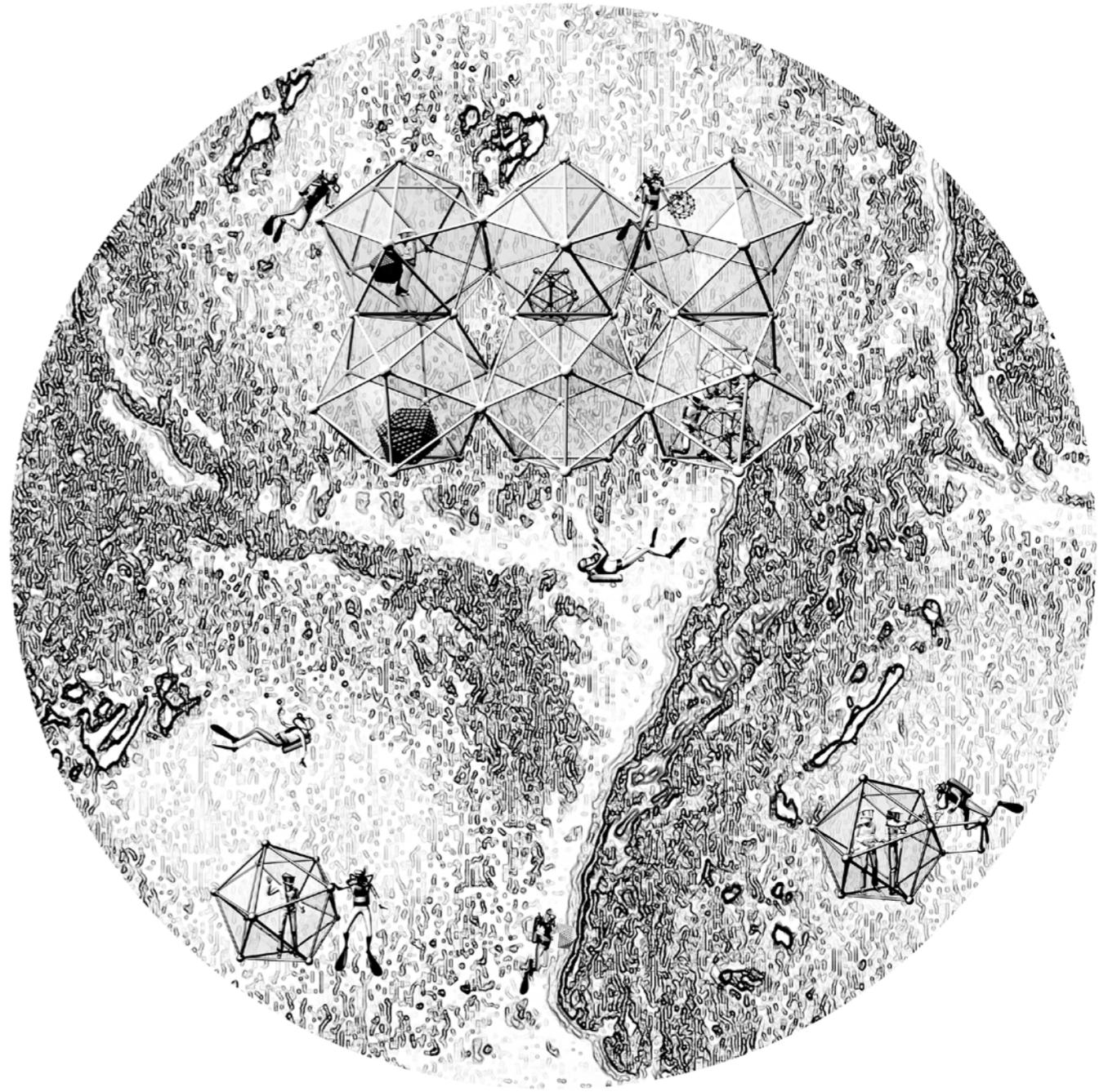
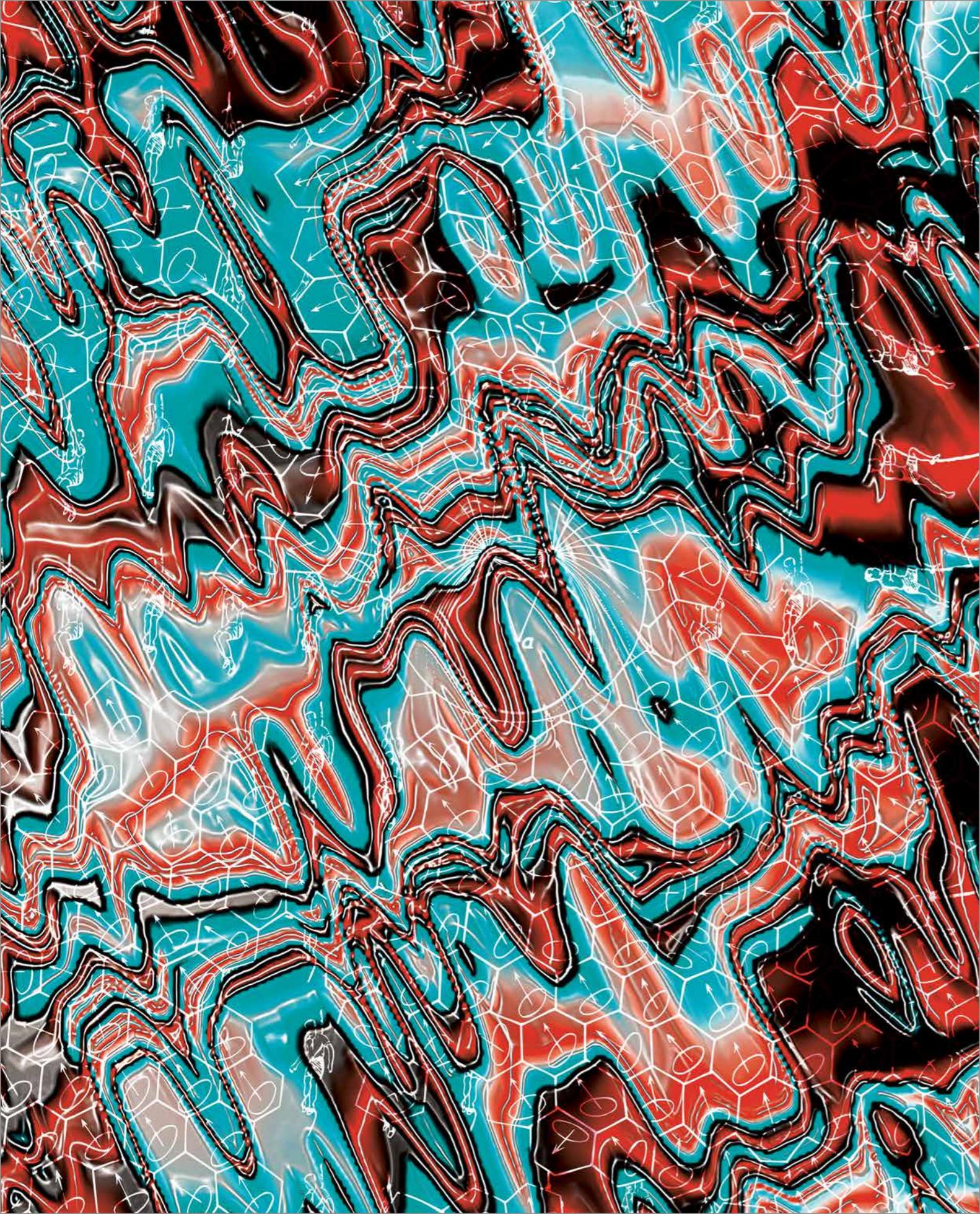
- 1 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte, 9. These“, in: *Walter Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1961, S. 255.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Studierzimmer, Vers 1339–1341.
- 3 Zeile aus Wladimir Majakowskis Gedicht *Sang der Gesänge*, dt. v. Hugo Huppert, vertont von Hanns Eisler.
- 4 Günther Anders, *Musikphilosophische Schriften, Texte und Dokumente*, hg. v. Reinhard Ellensohn, München 2017, S. 48.

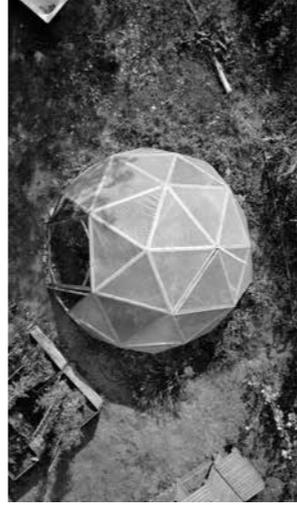
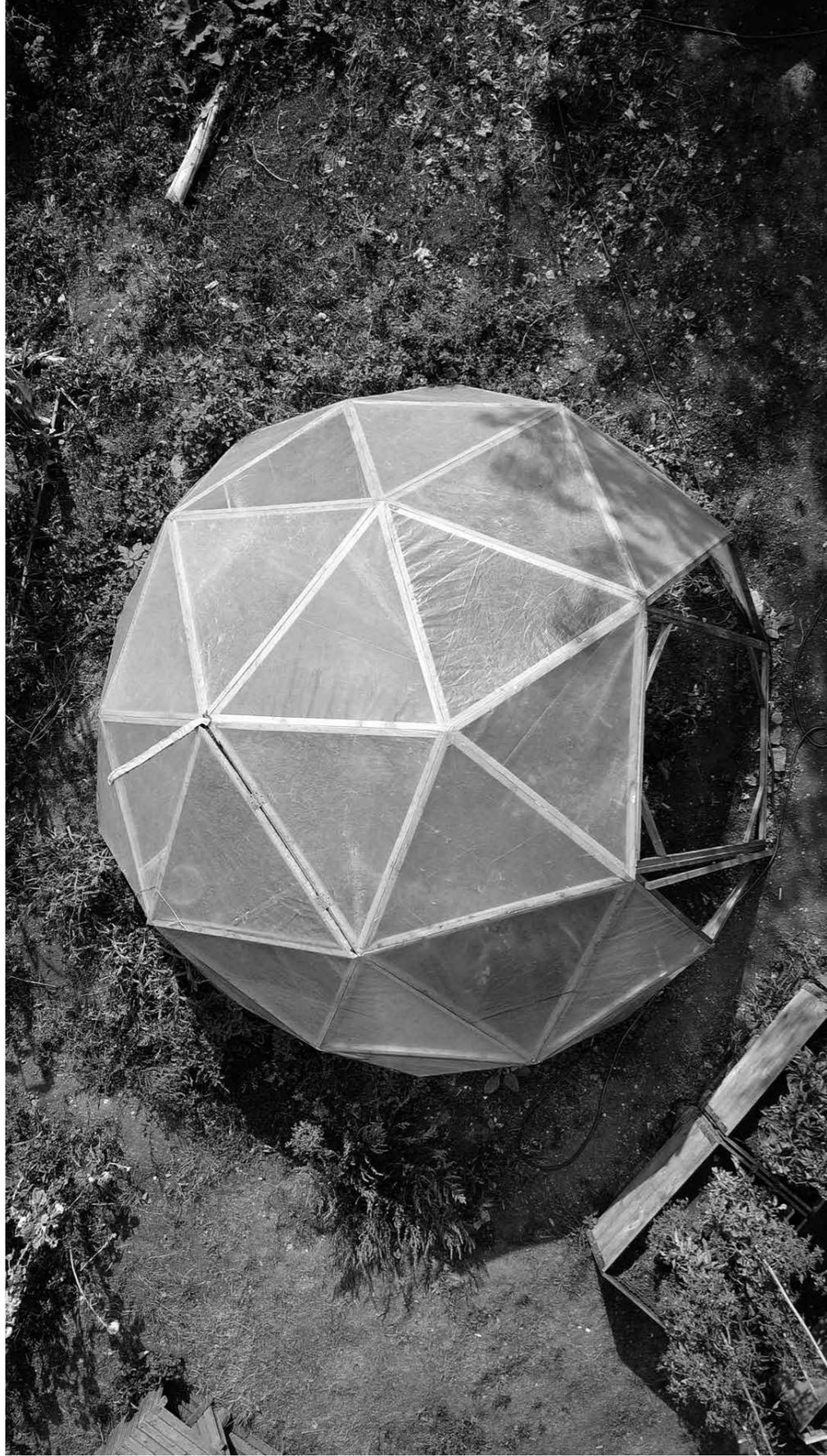
- 1 Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte, 9. These“, in: *Walter Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1961, p. 255. Translation by Harry Zohn in the English edition *Illuminations*, New York 1968.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. The Tragedy, Part One*, Faust's Study, verses 1339–1341.
- 3 Lines of poetry by Vladimir Mayakowski, *Sang der Gesänge* (Song of Songs), German by Hugo Huppert, put to music by Hanns Eisler.
- 4 Günther Anders, *Musikphilosophische Schriften, Texte und Dokumente*, ed. by Reinhard Ellensohn, Munich 2017, p. 48.



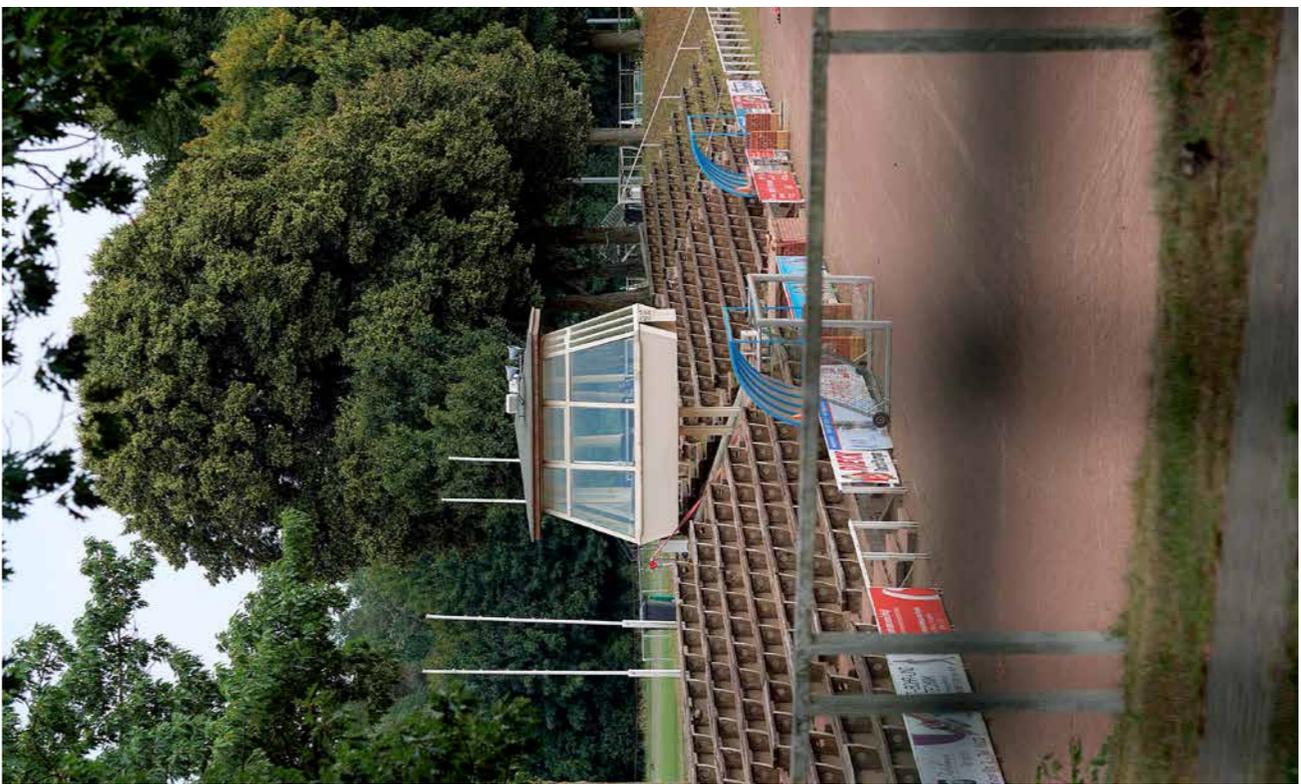












# Metamorphosen der Moderne

Matthias Flügge

*Glattes Eis*

*Ein Paradeis*

*Für Den, der gut zu tanzen weiss.*

(F. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, Vorspiel 13)

Maix Mayers Thema ist die Ambivalenz, die Unkenntlichkeit der Kenntlichkeiten in einer Zeit, der die Gewissheiten mehr und mehr abhandenkommen. Es geht ihm um die Bedingungen der Existenz der Menschen in den urbanen und suburbanen Räumen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Im Sinne der *fröhlichen Wissenschaft* Nietzsches hat er sich auf die Suche gemacht nach visuellen und akustischen Aphorismen, die sich zu einer Erzählung über das Erbe der Moderne zusammenfügen. Filmbilder, Fotografien, Stadtmodelle, eigene Texte, Zitate der großen Denker der Spätmoderne wie Hannah Ahrendt, Marc Augé über Adorno, Bloch und Benjamin, Roland Barthes, Siegfried Kracauer, auch Anlehnungen an filmische Strategien von Chris Marker oder J.-L. Godard werden zu installativ medialen Collagen montiert, die im Ausstellungsraum gleichsam körperlich erlaufen werden müssen. Die Ausstellung als Bilder-Labyrinth, von keiner Stelle eine Übersicht. Sich bewegen von Projektion zu Projektion, die eingelesenen Texte über drahtlose Kopfhörer empfangen, Bilder und Texte synästhetisch aufnehmen, sich verlieren in den Strömen der Informationen und der Poesie und dabei selbst zu denken beginnen: den Assoziationen folgen und dem *mäandernden Denken* des Autors Maix Mayer das eigene an die Seite stellen. Nicht weniger wird von dem Betrachter erwartet. Aber auch nicht mehr.

M. M. zitiert Henri Michaux: *Man träumt nicht mehr, man wird geträumt, Schweigen.*

**Metamorphoses of Modernism**

*Thin ice*

*is paradise*

*if you can dance with expertise.*

(F. Nietzsche, *The Gay Science*, Prelude 13)

Maix Mayer's theme is ambivalence, the unrecognizability of recognizability in a time when certainties are increasingly going missing. His interest is in the conditions of people in the urban and suburban spaces of the late 20th and early 21st centuries. In the sense of Nietzsche's *Gay Science*, he has gone in search of visual and acoustic aphorisms that can be assembled in a story about the legacy of modernism. Film images, photographs, models of cities, his own texts, quotations from the great thinkers of late modernism like Hannah Ahrendt, Marc Augé, Adorno, Bloch and Benjamin, Roland Barthes, and Siegfried Kracauer, and borrowings from the cinematic strategies of Chris Marker and J.-L. Godard are mounted to installational media collages that must be as if bodily walked through in the exhibition room. The exhibition as a labyrinth of images, with no overview from any position. To move from projection to projection, receiving the recorded texts through wireless headphones, taking in images and texts synaesthetically, losing oneself in the streams of information and poetry, and thereby beginning to think for oneself: following the associations and placing one's own thoughts beside the *meandering thought* of the author Maix Mayer. Nothing less is expected from the viewer. But nothing more, either.

M. M. quotes Henri Michaux: *One no longer dreams; one is dreamt; silence.*

Dafür erfindet er höchst laborierte Raumkompositionen, die, wo möglich, vom konkreten Ort des Geschehens, dem sogenannten *Genius Loci* ausgehen. So etwa *barosphere\_3* in der Rostocker Kunsthalle, dem einzigen Museumsneubau der DDR von Peter Flierl. 1969 eröffnet, ist diese Kunsthalle ein herausragendes Beispiel qualitätvoller Baukultur der DDR-Moderne und damit selbst Akteurin von *barosphere\_3*. M. M. wählte für seine Intervention den heute mit Glas überdachten White Cube, die einzige relevante bauliche Veränderung des originalen Gebäudes – einst ein offener ebenerdiger Innenhof, der die Bauvolumen ausbalancierte. Die wie eine Theaterbühne eingezogene Ebene war mit einem polygonalen Blendmuster (dazzle) beklebt. Diese Grafik, die als eine Art Karte erscheint, hatte M. M. in einer Kombination von mathematischen und subjektiv interpretatorischen Arbeitsschritten auf der Grundlage seiner Recherchen zu Bauten der Ostmoderne in Mecklenburg-Vorpommern entworfen. Auf diesem Muster wurden mehrere szenische Performances aufgeführt, die mit zwei verschiedenen positionierten Kameras aufgenommen wurden, um sie später am gleichen Ort in einer Doppelprojektion präsentieren zu können. Die Kunsthalle wurde so zum mehrfachen Handlungsträger in der Produktion von Real- und medialem Raum.

Im Grunde sind diese laborierten visuell-akustischen Installationen so etwas wie Versuchsanordnungen für ein evokatives Geschichtsbewusstsein. Es geht nicht um statisches Wissen und nicht um künstlerischen Habitus, nicht um in sich schlüssige Gesamterzählungen und schon gar nicht um Stilfragen. Es geht um Wahrnehmung, um eine *Anschauung als höchste Form des Erkennens*, um die Metaphysik des Sozialen am Bilde des Architektonischen.

Die Arbeit von M. M. entsteht in kollektiver Zusammenarbeit mit den Darstellern, die aus den Orten der Aufnahmen stammen, mit Kostümdesignern und Filmleuten. Auch die weiblichen und männlichen Sprecher der Texte des Autors sind mit Bezug auf diese Orte gewählt. In *barosphere\_3* verliert z. B. Charly Hübner als phänotypischer Nord-Ostdeutscher die Reflexionen von M. M. über die Moderne im Norden der DDR. Und Thomas Krüger rezitiert noch einmal sein Paradedstück aus ostdeutschen Tagen: die *Ursonate* von Kurt Schwitters. Dazu Walter Womackas Gemälde *Junges Paar am Strand*, Ulbrichts Lieblingsbild, die Ikone der sogenannten DDR-Kunst. M. M. inszeniert es am Meer

To this end, he invents extremely elaborated spatial compositions that, wherever possible, take their cue from the concrete site of events, what is called the *genius loci*. For example, *barosphere\_3* in the Rostock Kunsthalle, the sole new museum building in the former East Germany, designed by Peter Flierl. Opened in 1969, this art hall is an outstanding example of high-quality East German modernist construction culture and thus itself an actress in *barosphere\_3*. For his intervention, M. M. chose the White Cube, nowadays roofed in glass, the sole relevant construction change from the original building – once an open, ground-level interior courtyard that put the construction volumes into balance. A flat, raised surface built into the room like a theater stage was glued over with a polygonal camouflage pattern or dazzle. M. M. designed this graphic, which looks like a kind of map, in a combination of mathematical and subjective, interpretational work steps based on his research on buildings of East German modernism in the state of Mecklenburg-Western Pomerania. Several scenic performances were carried out on this pattern and filmed with cameras in two different positions, so that they can be presented in the same place in a double projection. The Kunsthalle thereby became a multiple key actor in the production of real and medial space.

Basically, these elaborated visual-acoustic installations are something like an experimental setup for an evocative historical consciousness. The point is not static knowledge or artistic habitus, nor overall, internally consistent narratives, much less questions of style. The point is perception, *beholding as the highest form of knowledge*, and the metaphysics of the social in the image of the architectonic.

M. M.'s work emerges in collective interaction with the actors, who come from the locations of the shoots, with costume designers and film people. The female and male speakers of the author's texts are also chosen in relation to these sites. In *barosphere\_3*, for example, Charly Hübner, as a phenotypic northeastern German, reads aloud M. M.'s reflections on the modernism in the north of East Germany. And Thomas Krüger recites once again his showpiece from East German days: Kurt Schwitters' *Ursonate*. Plus Walter Womacka's painting *Junges Paar am Strand* (young couple on the beach), the favorite picture of the original First Secretary of East Germany's communist Socialist Unity Party, Walter Ulbricht, and the icon of so-called East German art. M. M. stages it several times with friends at the seashore

mit Freunden gleich mehrfach als *tableaux vivantes* und macht Briefmarken daraus als ironische Tiefenschürfungen im kollektiven Bewusstsein, *Bildpolitik des Gehirns*.

2016 begann M. M. mit dem Werkzyklus *barosphere\_1–3*, mehrkanaligen Videoinstallationen mit Texten. *barosphere\_1* entstand während des Stipendiums in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom. Alles existiert dort nebeneinander: die barocken Paläste, wie der von Familie Barberini mit den Bienen im Wappen, Berninis Treppenhaus und dem gigantischen Deckengemälde von Pietro da Cortona. Macht, Religion und daneben die Metaphysik der Moderne, das Erbe der Futuristen, Italianità, die Bildwelten de Chiricos, Verlorenheit, Leere und zugleich Behauptung des Rationalen, Neo-Klassischen in der Architektur des italienischen Faschismus. In Mussolinis Stadtgründungen und vor allem im römischen EUR-Quartier ist all das gegenwärtig. Was tut M. M.? Er filmt eine Frau mit einem Hund an langer Leine. Sie laufen durch EUR, messen die gigantische Machtrepräsentation der Architektur am menschlichen Format. Keine Menschen, keine Autos, nur Kulisse, Hund und die Frau mit der Leine. Das ist ein poetisches Bild, getönt von melancholischem Humor. Wie B. B. dichtete: *Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine. / Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag*.

Oder das blau gekachelte ehemalige Postamt von Sabaudia, eine der Retortenstädte Mussolinis, ein Werk von Angiolo Mazzoni. Ist das *faschistische Architektur*? Oder ein Triumph des Rationalismo? M. M. lässt die Frage offen. Le Corbusier hingegen fand die ganze Stadt zu romantisch. Und der Sprecher im Film verlautet: *Vielleicht ist das Rationale nur ein System unter vielen*.

Wie zum Beweis kommt eine dritte Ebene ins Spiel: das Sommerhaus, das die Aktrice Monica Vitti und der Regisseur Michelangelo Antonioni sich Ende der Sechziger an der Costa Paradiso auf Sardinien bauen ließen. Eine Art dekadentes Liebesnest, ein Kuppelhaus mit zwei Etagen, gespritzt nach dem Betonschalverfahren *Binishell* des Architekten Dante Bini. Illustriertenromantik in futuristischem Gewand. Heute auf dem Weg zur Ruine.

Selbsttragende Betonschalwerke faszinieren M. M. schon seit Langem. Der Ingenieursbaukunst von Ulrich Müther (1934–2007) aus Binz auf Rügen hat er mehrere Arbeiten

as *tableaux vivantes* and makes postage stamps out of it as ironic deep digging in the collective consciousness, *pictorial politics of the brain*.

In 2016, M. M. began his series *barosphere\_1–3*, multi-channel video installations with texts. He created *barosphere\_1* while on a fellowship at the German Academy Villa Massimo in Rome. Everything exists in close proximity there: Baroque palaces, like that of the Barberini family with bees in its coat of arms; Bernini's stairwell; and the gigantic ceiling painting by Pietro da Cortona. Power, religion, along with the metaphysics of modernism, the legacy of the Futurists, Italianità, de Chirico's pictorial worlds, being lost, emptiness and simultaneously the assertion of the rational, Neoclassicism in the architecture of Italian fascism. All of this is present in Mussolini's city foundations and above all in Rome's EUR district. What does M. M. do? He films a woman with a dog on a long leash. They walk through EUR, measuring the architecture's gigantic presentation of power against the human format. No people, no cars, only stage set, dog, and the woman with the leash. This is a poetic image, tinged with melancholy humor. As Bertolt Brecht wrote: *The great doesn't stay great, the small does not stay small, / The night has twelve hours, but then day comes*.

Or the blue-tiled former post office in Sabaudia, one of Mussolini's test-tube cities, a work by Angiolo Mazzoni. Is this *fascist architecture*? Or a triumph of Rationalismo? M. M. leaves the question open. Le Corbusier, in contrast, found the whole city too romantic. And the speaker in the film announces: *Perhaps rationality is only one system among many*.

As if to prove it, a third level comes into play: the summer house that the actress Monica Vitti and the director Michelangelo Antonioni had built on the Costa Paradiso in Sardinia at the end of the 1960s. A kind of decadent love nest, a domed building with two upper storeys, cast in the architect Dante Bini's *Binishell* concrete shell technique. Illustrated-magazine romanticism in futuristic guise, today en route to a ruin.

Self-supporting concrete shell works have long fascinated M. M. He devoted several works to the engineering architecture of Ulrich Müther (1934–2007) from Binz on the island of Rügen, most recently in 2017 with the film *Schalenterritorien* (shell territories), which also tells the

gewidmet, zuletzt 2017 den Film *Schalenterritorien*, der auch die Geschichten von Abriss und Zerstörungen mancher dieser ungewöhnlichen Häuser nach 1990 erzählt. So wie die von dem berühmten *Ahornblatt*, der zu den Weltfestspielen 1973 eingeweihten Gaststätte in Berlin, die sich als Symbol des Wiederaufbaus auch auf einer Briefmarke abgebildet fand. M. M. hat im Archiv von Ulrich Müther recherchiert. Seither wissen wir, was es zur Eröffnung in Berlin zu essen und zu trinken gab (*Deutsches Pilsner, Weinbrand normal und Deutscher Doppelkorn*).

Die Theorien des französischen Ethnografen Marc Augé von den *Orten und Nicht-Orten* und seine *Ethnologie der Einsamkeit* haben das Denken von Maix Mayer über die soziale (Dys-)Funktion von urbanen Räumen beeindruckt. Diese Nicht-Orte – Flughäfen, Transiträume, Flüchtlingslager, Konsumtempel oder Hotelketten – sind *Orte des Ortlosen*. Sie verfügen über keine individuelle Identität, haben keine gemeinsame Vergangenheit und schaffen keine sozialen Beziehungen. Sie sind Zeichen kollektiven Identitätsverlusts. *Der Nicht-Ort*, schreibt Augé, *ist das Gegenteil der Utopie; er existiert und er beherbergt keinerlei organische Gesellschaft*. (Marc Augé, *Nicht-Orte*, München, 3. Aufl. 2012, S. 111)

Die drei Teile des *barosphere*-Projekts tragen dazu bei, die Utopien und Dystopien kenntlicher zu machen. Teil 2 spielt im Industrieviertel von Ostrava (Ostrau) in Tschechien. Die verschiedenen Phasen der Industrialisierung und Deindustrialisierung hinterließen hier deutliche Spuren in Architektur und Kunst im städtischen Raum. Ort des Geschehens von *barosphere\_2* ist das stillgelegte Stahlwerk, das als Industriedenkmal UNESCO-Weltkulturerbe ist und eine Kunsthalle beherbergt, in der die Präsentation stattfand. Die marmorierten Papiere aus dem Stahlwerksarchiv hat M. M. auf Tapetenformat vergrößert und in das Ausstellungsfoyer geklebt. So bleibt auch hier *das Kleine nicht klein*.

Man kann alle diese Assoziationsketten entwirren und die Motive auf die Ursprünge zurückführen. Aber man muss das nicht tun. Nichts daran ist Bedeutungs-Huberei. Maix Mayer, als Künstler wie als Wissenschaftler gleichermaßen gebildet, vollbringt immer wieder das Wunder, höchst komplexe Zusammenhänge *tänzerisch auf glattem Eise* in reine Poesie aufzulösen. So fallen die Grenzen zwischen Kunst und Dokument, Fiktion und Wirklichkeit, medialem und realem Raum. Wir dürfen uns einmal befreit fühlen: durch Kunst.

story of the demolition and destruction of some of these unusual buildings after 1990 – like that of the famous *Ahornblatt* (maple leaf), one of the restaurants inaugurated in East Berlin in 1973 on the occasion of the World Festival Games and that was depicted on a stamp as a symbol of reconstruction. M. M. conducted research in Ulrich Müther's archive. Since then, we know what there was to eat and drink at its opening in Berlin (*Deutsches Pilsner beer, Weinbrand normal brandy, and Deutscher Doppelkorn grain spirits*).

The theories of the French anthropologist Marc Augé about *places and non-places* and his *anthropology of solitude* impressed Maix Mayer with the idea of the social (dys-)function of urban spaces. These non-places – airports, transit spaces, refugee camps, temples of consumerism, and hotel chains – are the *places of those who have no places*. Non-places have no individual identity and no common past, and they create no social relationships. They are signs of collective loss of identity. *The non-place*, writes Augé, *is the opposite of utopia; it exists and it harbors no organic society*. (Marc Augé, *Non-lieux*, introduction à une anthropologie de la surmodernité, La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, 1992)

The three parts of the *barosphere* project contribute to making the utopias and dystopias more recognizable. Part 2 plays in the industrial belt of Ostrava in the Czech Republic. The various phases of industrialization and deindustrialization left clear traces in the architecture and art of the urban space here. The site of events in *barosphere\_2* is the decommissioned steel mill, which is recognized as a UNESCO World Heritage industrial monument and which hosts an art hall that stages presentations. M. M. enlarged the marbled papers from the steel mill's archive to wallpaper format and papered the walls of the exhibition foyer with them. Thereby, *the small does not stay small here*, either.

One can disentangle all these chains of associations and trace the motifs to their origins. But one need not. Nothing of this is self-important faux significance. Maix Mayer, educated both as an artist and as a scientist, achieves again and again the wonder of dissolving highly complex contexts into pure poetry *like a dancer on thin ice*. And so the boundaries vanish between art and document, fiction and reality, medial and real space. We may feel ourselves liberated for once: through art.

**Notationen zum Haus, der Frau, dem Architekten  
und dem Kind**

**Notes on the Building, the Woman, the Architect,  
and the Child**

*barosphere I*

Galerie EIGEN + ART Leipzig

30. 4. – 11. 6. 2016

**Installation Installation**

3-Kanal-Film 3-channel film

52 min 00 sec

Dimension variabel Dimensions variable

Buch und Regie Script and direction: Maix Mayer

Kamera Camera: Jens Mattner, Maix Mayer

Darsteller Cast: Katia Maglione, Ettore Pellegrini, Lucia Lamberti,  
Assunta De Cristofano

Sprecher Voice: Jutta Hoffmann, Dieter Bellmann

Montage Montage: Thomas Reichl

Tonmischung Sound mixing: Ali Krause

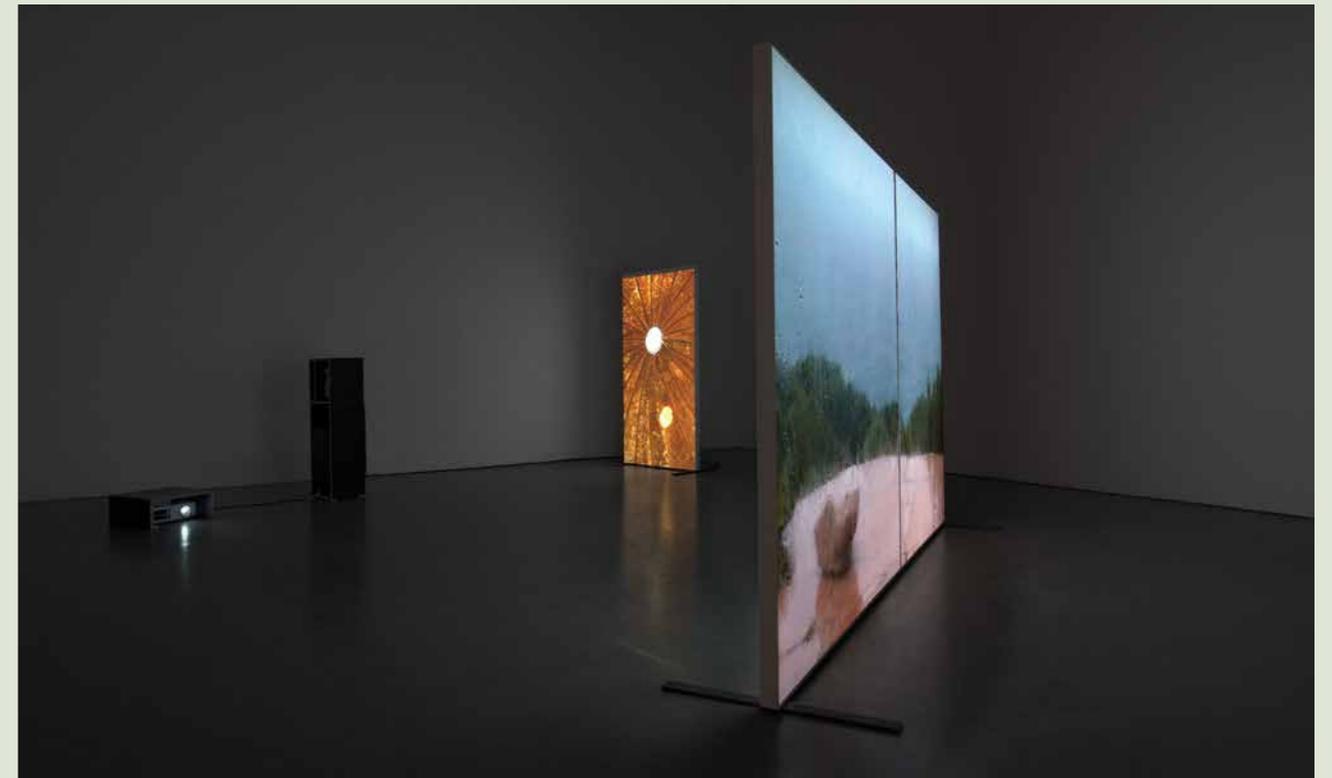
Kostüme Costumes: Howitz & Weissbach

**Dank an Thanks to**

Deutsche Akademie Villa Massimo Rom, Comune di Sabaudia,  
Silvia Codignola, Sabina Colantoni, Tanja Lelgemann,  
Lucio Gregoretti, Giuseppe Aumenta, Luisa, Paola Malucelli,  
Antonella, Walter, Cristiano Oddera, Olaf Jacobs, Holm Tadiikken,  
Andreas Höll, Eric Pawlitzky, Gabriele Wurmus,  
Galerie EIGEN + ART Leipzig

**Abbildungen Illustrations**

S. p. 8–9, 18, 20–33





**Notationen zur Stadt, dem Arbeiter und dem Kind**  
**Notes on a City, a Worker, and a Child**

*barosphere II*

PLATO Kunsthalle Ostrava

19.10. – 24.12.2016

**Installation Installation**

3-Kanal-Film 3-channel film

54 min 37 sec

Dimension variabel Dimensions variable

Buch und Regie Script and direction: Maix Mayer  
Kamera Cinematography: Jens Mattner, Maix Mayer  
Darsteller Cast: Lukáš Gargulák, Martin Šustek, Krýstina Kašperová,  
Ivana Pavlíčková, Hana Ponížilová, Alexandr Kita, Sofie Kitová  
Sprecher Voice: Lucie Zedníčková, Jan Slovák, Martin Klásek  
Übersetzung Translation: Eva Hrdinová  
Puppenspieler Puppeteer: Christopher Schleiff  
Montage Montage: Thomas Reichl  
Synchronisation Synchronization: Filip Cenek, Jan Hála  
Tonmischung Sound mixing: Alí Krause  
Band Band: BBYB  
Kostüme Costumes: Howitz & Weissbach  
Produktion Production: Kateřina Pavlů, Lenka Liberdová, Karel Kita  
Kurator Curator: Pavel Vančát

**Dank an Thanks to**

Viktor Kolář, Michael Kalhous, Ivan Motýl, Martin Nedvěd, Marta  
Pilařová, Martin Strakoš, Ilona Rozehnalová, Marek Prokorný

**Abbildungen Illustrations**

S. p. 1–7, 34–37





**Notationen zur Moderne, zum Paar am Strand  
und zum Kind des Matrosen**  
**Notes on Modernity, on the Couple on the Beach,  
and on the Child of the Sailor**

*barosphere III*

Kunsthalle Rostock  
1.9.–28.10.2018

**Installation Installation**

3-Kanal-Film 3-channel film  
79 min 35 sec  
Dimension variabel Dimensions variable

Buch und Regie Script and direction: Maix Mayer  
Kamera Cinematography: Jens Mattner, Thomas Reichl,  
Jan Klonowski/RABAUKE-Film, Maix Mayer  
Sprecher Voice: Charly Hübner  
Darsteller Cast: Pina Rücker, Gerd Leuthäuser, Jeanne Maxwell,  
Juliane Schnitzke, Mathilde Plociennik, Gabriele Wurmus,  
Uwe Karsten Günther, Olga Feodora, die Gäste von *mies en scène*  
im Mies van der Rohe Haus Berlin  
Performance Performance: Merav Leibkühler  
Rezitation Recitation: Thomas Krüger (*Ursonate*, Kurt Schwitters),  
Cia Rinne (eigene Gedichte his own poems)  
Montage Montage: Thomas Reichl  
Grafik Graphic: Bernd Fraedrich  
Ton Sound: Maix Mayer  
Tonmischung Sound mixing: Alexander Krause  
Synchronisation Synchronization: Sebastian Fischer  
Beratung Produktion Production consulting: Marco Voß  
Produktionsassistenz Production assistance: Gabriele Wurmus  
Kostüme Costumes: Eva Howitz

Wandtapeten, Fotografien, Grafiken Wallpaper, photographs, graphics  
Dimension variabel Dimensions variable

**Dank an Thanks to**

Juli + Tasi, Mabel + Bunny, Emma + Marco, Tommek + Sandra,  
Bernd + Anne, Mü + Gunnar, Udo + Miro, Rike + Stefan, Ole + Jojo,  
Jens + Kati, Gerdi + Kirsten, Martha + Phillip, Marit + Christian,  
Hannah + Fabian, Miriam + Tim, Petra + Thomas, Chrischi + Fredi,  
Pina + Gerd, Volkmar + Mandy, Max + Nina, Uwe + Claudia,  
Basti + Martha, Jenser + Tüti, Peti + Simone, Winni + Olaf,  
Rebecca + Carsten, Marie + Juli, Mikel, + Joe, Selma Wurmus,  
Bernd Heise, Mütter-Archiv Wismar, Matthias Ludwig, Achim Hack,  
Udo Rathke, Matthias Bogatz, Marion Raabe, Jana Dräger,  
Peter Writschan, Franziska Jaster, Team der Galerie EIGEN + ART,  
Team der Kunsthalle Rostock

**Besonderer Dank an Special thanks to**

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

**Abbildungen Illustrations**

S. p. 38–39, 42–43, 45–46, 49, 50–71, 73, 77–80, 87, 94, 102–103,  
108–121





## Point of View

### Point of View

*Et in Arcadia Ego: Weltchaos und Idylle*

*Et in Arcadia Ego: World Chaos and Idyll*

Museum Kurhaus Kleve

10.7.–20.9.2015

### Installation Installation

Film Film  
10 min

Wandtapete Wallpaper  
Dimension variabel Dimensions variable

Selfiestick mit Gravur Engraved selfie stick

### Abbildungen Illustrations

S. p. 97, 99–100

## Asynchron

### Asynchronous

*Nacht der Villa Massimo*

*Night of the Villa Massimo*

Martin-Gropius-Bau Berlin

25.2.2016

### Installation Installation

10-Kanal-Film 10-channel film  
Dimension variabel Dimensions variable

Holztreppe Wooden stairway  
Leuchtkasten Light box

### Dank an Thanks to

Axel, Anica, Team Villa Massimo

### Abbildungen Illustrations

S. p. 10–11, 13–15, 17

## Stauraum Typ4 Modell Leipzig

### Storage space type 4 model Leipzig

*Ende vom Lied*

*The End of the Song*

Künstlerhaus Bethanien Berlin

14.7.–18.9.2016

### Installation Installation

Wandtapete Wallpaper  
Dimension variabel Dimensions variable

### Abbildungen Illustrations

S. p. 95–96

## Notation zu den Blumen des Bösen

### Notes on the Flowers of Evil

*barosphere III*

Kunsthaus Erfurt

27.10.–1.12.2017

### Installation Installation

Wandtapete Wallpaper  
Dimension variabel Dimensions variable

Fotografien Photographs

### Abbildungen Illustrations

S. p. 74–75

## Notation zur Knolle der Moderne

### Note on the Nodule of Modernism

*barosphere III*

Galerie EIGEN+ ART Berlin

21.2.–16.3.2019

### Installation Installation

Wandtapete Wallpaper  
Dimension variabel Dimensions variable

Skulptur Sculpture

### Dank an Thanks to

Egon Ehlers

### Abbildungen Illustrations

S. p. 76

## Notationen zum Malerweg und zur Kantine

### Notes on the Painter's Path and on the Canteen

*barosphere III*

Leonhardi-Museum Dresden

22.3.–10.6.2019

### Installation Installation

3-Kanal-Film 3-channel film  
Dimension variabel Dimensions variable

Wandtapeten Wallpaper  
Dimension variabel Dimensions variable

### Abbildungen Illustrations

S. p. 40–41, 43, 46, 49, 69, 72

## Buch The Book barosphere 2015–2019

Das Buch erscheint 2019 anlässlich der Ausstellung *Notationen zum Malerweg und zur Kantine – barosphere III*. The book was published on occasion of the exhibition in 2019 *Notes on the Painters' Path and to the Canteen – barosphere III* im at the Leonhardi-Museum Dresden, Grundstraße 26, 01326 Dresden, [www.leonhardi-museum.de](http://www.leonhardi-museum.de)



### Autoren Authors

Xiam Reyam: S. p. 12–19 Studium der experimentellen Urbanistik. Lebt als Autor in Gizpiel. Studied Experimental City Planning. Lives as an author in Gizpiel.

Ingo Schulze: S. p. 44–48 Studium der klassischen Philologie. Lebt als Schriftsteller in Berlin. Studied Classical Philology. Lives as a writer in Berlin.

Maix Mayer: S. p. 81–93 Studium der Meeresbiologie und der bildenden Kunst. Lebt als Medien- und Konzeptkünstler in Leipzig. Studied Marine Biology and Visual Art. Lives as a media and concept artist in Leipzig.

Susanne Figner: S. p. 98–101 PhD-Studium am Institute of Fine Arts, NYU. Arbeitet als Kuratorin am Museum Kurhaus Kleve. PhD from the Institute of Fine Arts from NYU. Works as a curator at the Museum Kurhaus Kleve.

Jan Kuhlbrodt: S. p. 104–107 Studium der Philosophie und Literatur. Lebt als Schriftsteller in Leipzig. Studied Philosophy and Literature. Lives as a writer in Leipzig.

Matthias Flügge: S. p. 122–125 Studium der Kunstgeschichte. Lebt als Publizist und Ausstellungsmacher in Berlin und Dresden. Studied Art History. Lives as a journalist and exhibition organizer in Berlin und Dresden.

### Bildnachweis Picture credits

Maix Mayer: Alle Fotos bis auf All photos except

Marcel Krummrich: S. p. 128–129

Markus van Offern: S. p. 97, 99

Uwe Walter: S. p. 127–128

### Impressum Colophon

Herausgeber Editor: Bernd Heise

Konzept Concept: Maix Mayer, Tom Unverzagt

Bildredaktion Picture editing: Maix Mayer

Lektorat Proofreading: Martina Buder

Übersetzung Translation: Mitch Cohen

Grafische Gestaltung, Layout und Satz

Graphic design, layout and typesetting: Tom Unverzagt

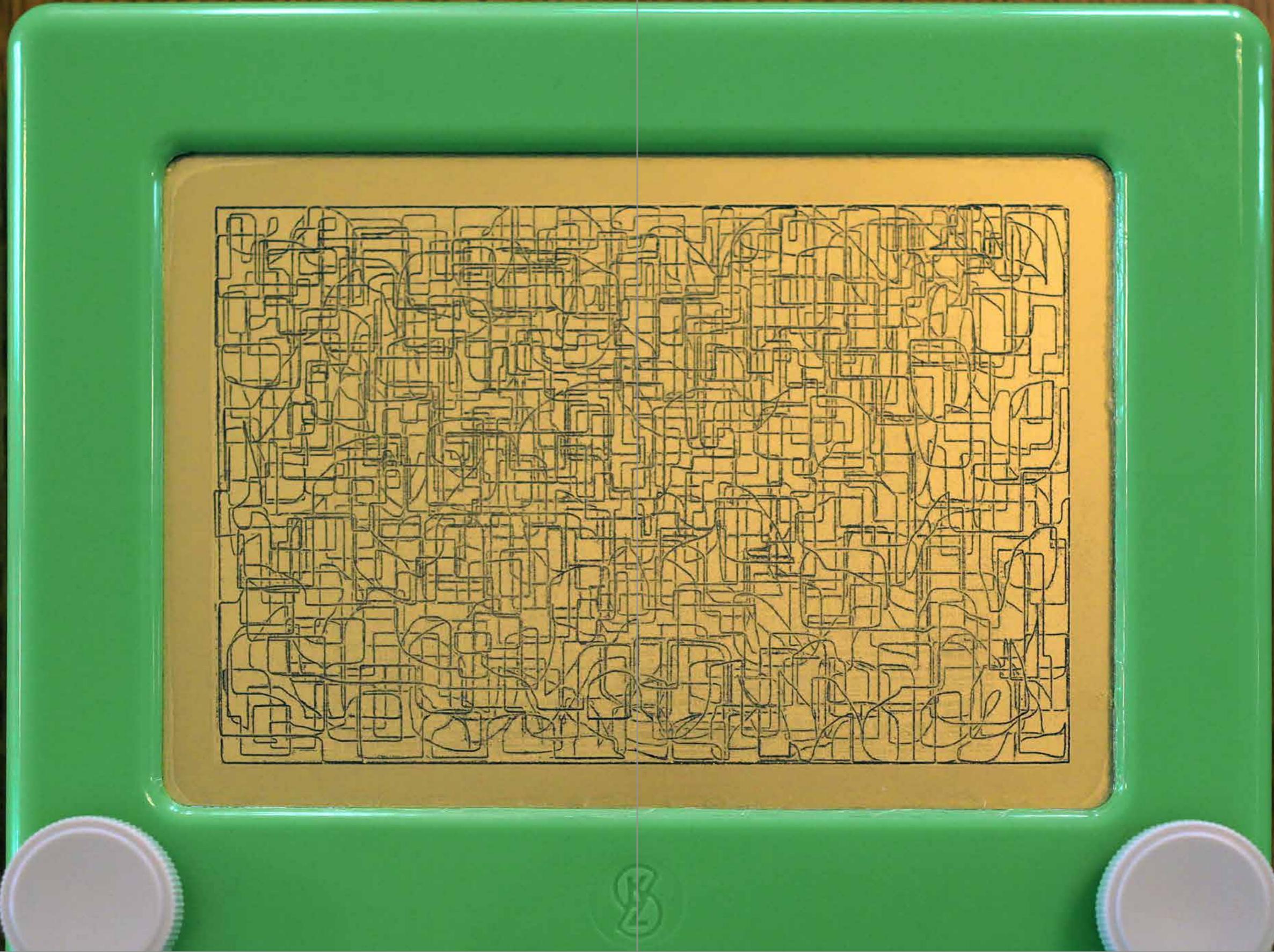
Lithografie Pre-press: Bernd Fraedrich

Druck Printing: DZA Druckerei zu Altenburg

© Alle Arbeiten All works: courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin

© Für die abgebildeten Werke von For the reproduced works by Maix Mayer: der Künstler the artist, Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, VG Bild-Kunst, Bonn 2019

© Studio Maix Mayer, die Autoren the authors, Leonhardi-Museum Dresden, Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin





barosphäre 15-19

Maix Mayer

Leonhardi-Museum Dresden