

Pressedossier

Käthe-Kollwitz-Preis 2018 Adrian Piper

Ausstellung

1. September – 14. Oktober 2018

Inhalt

Informationen zur Ausstellung

Presstext

Werke in der Ausstellung

Begründung der Jury

Biografie Adrian Piper

Der Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste, Berlin

Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste

Der Käthe-Kollwitz-Preis – ein Preis von Künstlern für Künstler

Strukturen und Reaktionen (Text von Helmut Draxler)

Führungen

Übersicht Pressefotos

Pressekontakt

Akademie der Künste

Sabine Kolb, Tel. 030 200 57-1513, kolb@adk.de

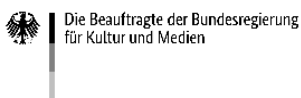
Mareike Wenzlau, Tel. 030 200 57-1566, wenzlau@adk.de

Stand: 03.09.2018

Informationen zur Ausstellung

Titel	Käthe-Kollwitz-Preis 2018 Adrian Piper
Laufzeit	1. September – 14. Oktober 2018
Ort	Akademie der Künste, Pariser Platz 4, 10117 Berlin Tel. (030) 200 57-1000, info@adk.de
Öffnungszeiten	Di-So 11-19 Uhr
Eintritt	€ 6/4, bis 18 Jahre und dienstags von 15-19 Uhr Eintritt frei
Pressevorbesichtigung	Freitag, 31. August 2018, 11 Uhr Mit Marcel Odenbach, Helmut Draxler, Wulf Herzogenrath und Jeanine Meerapfel; Moderation Anke Hervol
Ausstellungseröffnung	Freitag, 31. August 2018, 19 Uhr Begrüßung Jeanine Meerapfel, Präsidentin der Akademie der Künste; Grußwort Rolf Tegtmeier, Direktor Kreissparkasse Köln; Statement der Jury Marcel Odenbach, Juror und Mitglied der Sektion Bildende Kunst; Einführung Helmut Draxler, Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker
Publikation	Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper Akademie der Künste, Berlin 2018 (Hg.) dt., 48 Seiten, 25 Abbildungen ISBN 978-3-88331-230-9, € 10
Credits	Mit freundlicher Unterstützung der Kreissparkasse Köln, Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln Im Rahmen der Berlin Art Week
Konzept	Adrian Piper, Anke Hervol
Projektleitung	Anke Hervol
Projektkoordination	Klara Hein, Luise Wiesenmüller
Realisierung	Simone Schmaus, Antje Mollenhauer, Jörg Scheil, Isabel Schlenther, Bartneck Print Artists, Mount Berlin, museumstechnik berlin, Villa Schmück Dich
Medientechnik	Reinhard Pusch, Joshua Higgason, Act!worX, Concept AV, Vision B, Till Rotter
Registrare	Catherine Amé, Stefan Kaltenbach
Kommunikation	Sabine Kolb, Mareike Wenzlau, Marianne König, Rosa Gosch

Die Akademie der Künste wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.



Käthe-Kollwitz-Preis 2018 der Akademie der Künste geht an Adrian Piper

Adrian Piper erhält den Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Mit dieser Auszeichnung ehrt die Akademie der Künste eine international arbeitende Künstlerin und analytische Philosophin, die seit Mitte der 1960er Jahre die amerikanische Konzeptkunst maßgeblich geprägt hat. Mit Themen wie Geschlecht und Rasse erweiterte Piper das Spektrum der Konzeptkunst und des Minimalismus der ersten Generation. Damit hinterfragte sie die politischen Bedingungen für die Produktionsprozesse von Kunst sowie deren Rezeption und Bedeutung. Ihre einstige Aussage „the power of art is unlimited for social change“ hat heute weder an Kraft noch an Aktualität verloren. Ihre Formensprache und die darin enthaltene Poesie berühren auch ein der Konzeptkunst weniger zugeneigtes Publikum.

Anlässlich der Preisverleihung zeigt die Akademie eine Ausstellung mit drei erstmals in Europa realisierten ortsspezifischen Installationen im Akademie-Gebäude am Pariser Platz. *Mauer* (2010), *Hier* (2018) und *Das Ding-an-sich bin ich* (2018) greifen persönliche Erfahrungen auf, die mit Pipers *Flucht nach Berlin* im Jahr 2005 und dem Ankommen in einem neuen Land eng verbunden sind, und setzen diese künstlerisch in unterschiedlichen Medien um. Unlängst ist ihr autobiografisches Buch *Escape to Berlin: A Travel Memoir* auf Englisch und Deutsch erschienen.

Die Juroren und Akademie-Mitglieder Marcel Odenbach, Wolfgang Petrick und Wolfgang Tillmans heben besonders hervor, dass Adrian Pipers „einfühlsame Art zu denken und zu handeln ihre Recherchen und Projekte zum gesellschaftlichen, ökonomischen, psychologischen und spirituellen Potential der bildenden Künste so kraftvoll und einzigartig erscheinen lässt. Ihr Einfluss auf Künstlerinnen, Künstler und ein internationales Publikum bleibt unkalkulierbar, aber nicht ohne Konsequenz für unser alltägliches Leben und Handeln. Adrian Piper hat den Blick auf die afro-amerikanische Kunstszene nachhaltig geprägt und der weiß-männlichen Sichtweise auf Kultur im Allgemeinen den Spiegel vorgehalten.“

Der **Käthe-Kollwitz-Preis** wird jährlich an einen bildenden Künstler vergeben und ist mit 12.000 Euro dotiert. Der Preis, die Ausstellung und der Katalog werden mitfinanziert von der Kreissparkasse Köln, Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln. Preisträger waren u.a. Katharina Sieverding (2017), Edmund Kuppel (2016), Bernard Frize (2015), Corinne Wasmuht (2014), Eran Schaerf (2013), Douglas Gordon (2012), Janet Cardiff & George Bures Miller (2011) und Mona Hatoum (2010).

Zur Ausstellung erscheint eine Publikation.

Mit freundlicher Unterstützung der Kreissparkasse Köln, Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln.
Im Rahmen der Berlin Art Week

Werke in der Ausstellung

Adrian Piper, *Mauer*, 2010

Videoinstallation: Fernsehmonitore, Videos mit zufällig programmierten Bildern, frische Rosen, Format variabel.

Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin © APRA Foundation Berlin

Eine streng geometrisch strukturierte Wand aus 25 gleich großen Würfelbildschirmen mit Bewegt- und Standbildern versperrt dem Besucher und der Besucherin den Weg ins Innere der Ausstellungssäle. Es duftet sanft nach Rosen. Wir befinden uns am Pariser Platz, hier wurde 1905 bis 1907 das Palais Arnim von Ernst von Ihne zum Sitz der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin erweitert. Von hier aus wurden insgesamt 40 Künstlerinnen und Künstler von den Nationalsozialisten der dann Preußischen Akademie verwiesen, u.a. Max Liebermann und Käthe Kollwitz. Das erhaltene Ausstellungsgebäude war auch nach der Zerstörung des Palais im Jahr 1945 in den Nachkriegsjahren ein Ort der Kunst, z.B. für die Meisterschüler (DDR) der neuen Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Später war das Vestibül der Säle den Grenzern der Deutschen Demokratischen Republik bis 1989 vorbehalten; sie beaufsichtigten die Mauer – Grenzverletzer wurden kurzzeitig im Nebenglass inhaftiert. Und das ist nur ein kurzer Abriss der bewegten 111-jährigen Geschichte des Ortes.

Die streng strukturierte Videowand von Adrian Piper entstand 2010, wenige Jahre nach ihrer Übersiedlung nach Berlin, wo sie seither im Ostteil der Stadt lebt und sich intensiv mit der Geschichte des Landes und der bis 1989 geteilten Stadt auseinandergesetzt hat. Dieser multimedialen Installation der Amerikanerin liegt ihr Grundverständnis von Freiheit, von Selbstbestimmung des Menschen im Kant'schen Sinne und seiner Verbesserungsmöglichkeiten innerhalb ausgewählter Gesellschaftsordnungen zugrunde. In der DDR herrschte zu Beginn der Republikgründung eine Idealvorstellung von der Schaffung einer neuen Gesellschaftsordnung und eines neuen Menschen in einem sozialgerechten Staat, die zum Scheitern verurteilt war, da die Menschen, die diesen Staat aufbauten, nicht frei von kriegsgeprägtem Egoismus und Gleichgültigkeit waren. Die daraus resultierenden Konsequenzen für das Volk sind hinlänglich bekannt. Das gescheiterte „DDR-Experiment“, wie Adrian Piper es 2014 konkret benennt, lässt sich verkürzt zusammengefasst als einer von vielen globalen gesellschaftlichen Rückschlägen bewerten, mit denen die Weltbevölkerung konfrontiert ist. Die Ursachen für diese Rückschläge sind mannigfaltig.

Adrian Piper stellt den Betrachter und die Betrachterin nun vor eine Mauer aus zufälligen und manipulierten Bildstörungen und Fernseh-Testbildern sowie aus abgefilmten roten Rosen. Alles in Schwarzweiß, bis auf die roten Rosen, Sinnbild für Liebe, Schönheit, Tod – die Schönheit der Blume konterkariert die Brutalität des Lebens. Außerdem gilt die rote Rose, neben ihrer christlichen Konnotation für die Wunden und Passion Christi, gemeinsam mit der roten Nelke als Symbol für soziale Aufstände und emanzipatorische Bewegungen. Das Fernsehen war insbesondere an der deutsch-deutschen Grenze eine für den Informationsfluss der DDR-Bevölkerung ganz wesentliche Quelle und offerierte eine gefühlte Teilhabe am Weltgeschehen. Der Sendeschluss kam der Abgeschnittenheit der Bevölkerung gleich. Adrian Piper arbeitet als gebürtige Amerikanerin mit ihrer eigenen Erinnerung. Sie nutzt hier das Testbild des New Yorker Fernsehsenders WCBS-TV.

Nach Helmut Draxler (2018) handelt es sich bei dieser Art von Installationen im Werk von Adrian Piper um die Zusammenführung eines „rezeptiven Aktes“. „Kern dieses rezeptiven Aktes wäre es, über die eigenen Verstrickungen in verschiedene soziale Verhältnisse nachzudenken (...).“

Adrian Piper, *Hier*, 2018

Ortsspezifische Installation, bestehend aus drei gravierten Wandtexten (auf Hebräisch, Deutsch und Arabisch), auf angrenzenden Wänden, Format variabel. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin © APRA Foundation Berlin

Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit Werken und Texten von Sol LeWitt beschäftigte sich Adrian Piper ab den 1960er Jahren verstärkt mit Sprache – in Form von Schrift, Grafik oder gesprochener Sprache –, bis heute prägend für ihr Werk. Frühe Serien wie *Here and Now* (1968) oder *Relocated Planes I und II* (1969) stellten Wort-, Text- und Zahlenkombinationen dem Faktor Raum und Zeit gegenüber. Ihre konzeptuellen Untersuchungen gingen damals wie heute einher mit der experimentellen und performativen Erforschung ihres eigenen Körpers sowie mit Fragen an die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen für Künstlerinnen und Künstler im Allgemeinen. Die Auseinandersetzung mit der Minimal Art, die Suche nach einer neuen Wahrhaftigkeit, nach einem neuen, hier vom Wort bestimmten Koordinatensystem für die künstlerische Praxis führte in vielen ihrer Werke zur Überwindung von Vielfarbigkeit und zu einfachen, bildlosen Strukturen.

Die ortsspezifische Installation *Hier* (2018), erstmals in der Version *Here* (2008/2017) in der Galerie Lévy Gorvy in New York realisiert, erreicht eine Konzentration durch die Reduktion auf weiß schwebende Lettern auf weißem Grund, die einer Lichterscheinung nahe kommen. Weiß beschreibt bis heute das Maximum an Neutralität und erreicht einen Punkt, an dem jegliche Assoziationselemente eliminiert werden können. Die Schrift wird so aus sich selbst heraus objektiviert und weckt so die Sensibilität des Betrachters und der Betrachterin. Inhaltlich handelt es sich jedoch um eine Form der Interpellation zu Themen der Anwesenheit und der Abwesenheit. In lateinischen, hebräischen und arabischen Schriftzeichen konstatiert die Künstlerin in drei Sprachen: „Ich war hier – Wir waren hier – Wir sind hier“. Die Konzentration auf eine Person plus die konjugierte Form des Verbs „Sein“ ist das minimalste grammatikalische Satzgefüge, um zu einer Vollständigkeit zu gelangen. Adrian Piper verändert durch eine neue und unerwartete räumliche Sprachperspektive die Wahrnehmungsprozesse der Personen im Raum. Die Betrachtenden werden einem fast entmaterialisierten Ordnungssystem gegenübergestellt, das ihnen aus anderen Kontexten bekannt ist (z.B. Mahnmale, Grabsteine, Inschriften mit Memorialcharakter etc.), gesellschaftliche, religiöse wie kulturelle Konnotationen beinhaltet und mit der Erinnerungskultur verknüpft ist.

Die Anordnung der versartig anmutenden Schriften geht vom Jüdischen zum Christlichen und endet im Islamischen. Die Sprünge in der Wahl der Personalpronomen sind bewusst gewählt, es geht um Kommunikation: das Ich nimmt die Sprecherposition ein. Der Sprecher kann zu der Wir-Gruppe gezählt werden oder nicht, beides ist möglich. Im Wechsel von einem Individuum zu einer Gruppe bei der Verwendung der Personalpronomen gepaart mit dem Tempuswechsel zwischen Vergangenheit und Gegenwart deuten sich gesellschaftliche und zivilisatorische Prozesse an. Auch die Evolution gehört in diese Kategorie, von der stammesgeschichtlichen Entwicklung bis zur Fortentwicklung des Geschichtsverlaufes, hier drei Weltreligionen umschreibend. Adrian Pipers jahrzehntelange Auseinandersetzung mit Themen wie Geschlecht und Rasse, Xenophobie und der Natur des Selbst bringen dem Betrachter und der Betrachterin direkt und unmittelbar verständlich die Fragen nach dem Hier und Jetzt näher. Wirkungsvolles Handeln und gesellschaftliche Veränderungen müssen und können durch Reaktionen auf künstlerische Strategien hervorgerufen werden: „...the power of art is unlimited for social change...“ (Adrian Piper).

Adrian Piper, *Das Ding-an-sich bin ich*, 2018

Acht verspiegelte Plexiglas-Kuben, je 180 × 60 × 60 cm (70.86" × 23.62" × 23.62"), jeder Kubus enthält ein verstecktes Soundsystem; acht 8-minütige Audiodateien; bodenweites Raster von mindestens 60 Zellen je 60 × 60 cm (23,62" × 23,62"), Raummaße variabel. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin © APRA Foundation Berlin

Ein gleichmäßiges Netz aus 60 x 60 cm großen Quadraten aus weißem Klebeband strukturiert den gesamten Boden des Ausstellungssaales; im Raum stehen acht lebensgroße Spiegelkuben. Die in unregelmäßigen Abständen platzierten Kuben ermöglichen dem Betrachter und der Betrachterin, sich frei im Raum zu bewegen und dabei zahlreiche Spiegelungen wahrzunehmen.

Die visuelle Wahrnehmung wird durch eine auditive erweitert: insgesamt acht Redebeiträge in Somali, Arabisch, Hebräisch, Türkisch, Hindi, Persisch, Gälisch und Isländisch schwirren durch den Raum, vermischen sich oder konzentrieren sich an ihrer Quelle, einem Kubus. Hier überlagern sich Ordnungssysteme unterschiedlicher Art, in denen der oder die Betrachtende partizipatorisch mit anderen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen konfrontiert wird – so wie es jedem Auswanderer in der Fremde widerfährt. Eine audiovisuelle und auf den eigenen Körper bezogene Wahrnehmung wird durch die aktive Teilnahme an diesem Objektraum hervorgerufen und wirft viele Fragen auf: Was ist wirklich, was ist Bild und was Spiegelbild? Und wer ist hier das Subjekt, wer das Objekt? Das Verhältnis von Raum, Zeit, Künstlerin, Betrachter und Betrachterin, Bild und Abbild wird hinterfragt. Helmut Draxler betont, dass „genau diese strukturell instabile Verbindung (von rein funktionaler Prozedur und selbstständiger Wesenheiten) erst den kontroversen Raum definiert, in dem künstlerische Praktiken politisch bedeutsam werden können“. Diese intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Wirklichkeit“ und des „Realen“, mit der Dialektik von Körper und Medien, wird nicht zuletzt auch über den Werktitel *Das Ding-an-sich bin ich* transportiert.

Man muss kein Kantianer sein, um sich mit den Fragen nach der Wahrnehmung von Wirklichkeit, der Wirklichkeit-an-sich und der Urform aller Gegenstände auseinanderzusetzen. Wenn man Immanuel Kants Gedanken auf die Installation von Piper anwendet, geht es um unsere Vorstellung von Wirklichkeit und der Wirklichkeit des anderen, um unsere Wahrnehmung des eigenen Körpers im Raum. Die Wirklichkeit selbst ist nie zu ergründen. Die Redebeiträge in überwiegend außereuropäischen Sprachen, von Männern und Frauen gesprochen, können auf den Fragenkatalog der Künstlerin über Alltagsthemen rund um die eigene Person eingehen oder nicht. Wesentlich ist, dass sie anonym in ihrer eigenen Sprache sagen, was immer sie sagen wollen. Mit oder ohne entsprechende Sprachkenntnisse nimmt jeder Zuhörer und jede Zuhörerin die emotionale Kraft der Redebeiträge individuell wahr.

Dieser multimedialen Installation lässt sich eine Rückbesinnung auf Erfahrungen und künstlerische Prozesse anmerken, die im Werk von Adrian Piper zu Beginn ihrer Karriere mit graphisch-konzeptionellen, tonbasierten Arbeiten und in der Auseinandersetzung mit der Minimal Art, aber auch später bei spezifischen Objekten in den 1980er und 1990er Jahren eine Rolle spielten. Adrian Pipers frühe Raumarbeiten wie *Infinitely Divisible Floor Construction* (1968) und serielle Papierarbeiten wie *Here and Now* (1968) oder *Drawings about Paper and Writings about Words* (1967) werden dadurch in Erinnerung gerufen.

Text: Anke Hervol

Begründung der Jury

Juroren

Marcel Odenbach, Wolfgang Petrick, Wolfgang Tillmans

Die amerikanische Künstlerin und analytische Philosophin Adrian Piper hat durch ihre Papierarbeiten, Videos, Multimediainstallationen, Gemälde, Soundarbeiten, fotografisch- und textbasierten Grafiken die Konzeptkunst in den USA bis heute maßgeblich geprägt. Mit Themen wie Geschlecht und Rasse erweiterte sie das Spektrum der Konzeptkunst und des Minimalismus der ersten Generation. Seit den späten 1960er Jahren hinterfragt Adrian Piper kontinuierlich die politischen Bedingungen für die Produktionsprozesse von Kunst, aber auch deren Rezeption und Bedeutung. Ihre einstige Aussage „the power of art is unlimited for social change“ hat heute weder an Kraft noch an Aktualität verloren. Pipers Formensprache, die darin enthaltene Poesie ebenso wie ein subtiler Humor berühren auch ein der Konzeptkunst weniger zugeneigtes Publikum.

Nach einer frühen und intensiven Auseinandersetzung mit malerischen Prozessen und Konzepten, etwa in Werken und Texten von Sol LeWitt, begann sie sich in den 1960er Jahren der Sprache zu widmen. Gegenüberstellungen von Wort, Text und Zahlenkombinationen auf der einen und der Faktoren Raum und Zeit auf der anderen Seite stellten eine Verknüpfung zu ihren konzeptuellen Untersuchungen mit der experimentellen und performativen Erforschung ihres Körpers dar. Bild- und identitätskritische Betrachtungen des eigenen Körpers als Objekt führten zu der Einsicht, dass dieses auf sich selbst und auf andere Objekte verweisen kann. Die Dokumentation ihrer täglichen Zeitungslektüre bis hin zu ihren frühen Performances Anfang der 1970er Jahre verdeutlichen, wie Adrian Piper ihre Kunstwerke und ihre Auffassung von Kunst in New York im Rahmen von Performances im kunstfreien öffentlichen Raum, ihrem sozialen Umland implementierte. Die fotografischen Dokumentationen und deren Bearbeitung mit Zeichnung und Erzählung spielen dabei eine wesentliche Rolle. Zur gleichen Zeit entstand auch als Konsequenz aus dem vorherigen Arbeiten ihr Alter Ego, die Kunstfigur *Mythic Being*: eine männliche rauchende Person mit Afrofrisur, dunkler Sonnenbrille und Schnurrbart. Diese Selbstdarstellung wird in Anzeigen von Tageszeitungen verortet, geht durch die Straßen, gibt 1973 Peter Kennedy ein Interview und verwandelt sich live vor der Kamera oder in comicartigen Bildserien mit kommentierenden Sprechblasen, die an das Publikum gerichtet sind. Die Hinwendung ihrer Arbeit zur Performance vollzog sich jedoch, ohne mit dem Minimalismus oder dem Konzeptualismus zu brechen – ein anregender Bezug der damals bahnbrechenden minimalistischen Performances der 1960er Jahre lässt sich ablesen.

Ab 1970 begann Adrian Piper am City College in New York unter anderem Philosophie zu studieren, da philosophische Lehren zunehmend Relevanz in ihrem künstlerischen Schaffen erfuhren. Ihre wissenschaftlichen Laufbahn als Philosophin intensivierte sich Anfang der 1980er Jahre an der Harvard University mit ihrer Promotion über Rationalität bei John Rawls sowie ihren Studien zu Immanuel Kant, Metaethik und Ethikgeschichte, die sie 1977 an die Universität Heidelberg führten. Xenophobie, die Natur des Selbst sind von ihr direkt angesprochene Themen, allerdings nicht in der Form elitärer Sprachmodi, sondern für den Betrachter und die Betrachterin auch direkt und unmittelbar verständlich und damit Reaktionen hervorrufend. In den späteren von Adrian Piper einberufenen *Funk Lessons* (1982–1983) kollaborierten Schwarze und Weiße beim Tanzen zu Funk-Musik als einem unverwechselbaren Idiom für afro-amerikanische Kultur im Sinne einer Sprache von zwischenmenschlicher Kommunikation und kollektiver Selbstdarstellung. Seit Anfang der 1970er Jahre, ausgelöst durch die Bürgerrechtsbewegungen in den USA, gab es ein wachsendes Interesse an afro-amerikanischer Musik und daran, die eigenen Stereotype von Afro-Amerikanern zu erkennen.

Adrian Pipers individuelle Form der transformativen Arbeit, die sich bis heute in den unterschiedlichsten Medien, in performativen und partizipatorischen Konzepten fortsetzt, und die Tatsache, dass sie sich stets auf ungewohntem künstlerischen Terrain bewegt, macht ihre Arbeit außergewöhnlich. Die einfühlsame Art zu denken und zu handeln lässt ihre Recherchen und Projekte zum gesellschaftlichen, ökonomischen, psychologischen und spirituellen Potential der bildenden Künste so kraftvoll und einzigartig erscheinen. Ihr Einfluss auf Künstlerinnen, Künstler und ein internationales Publikum bleibt unkalkulierbar, aber nicht ohne Konsequenz für unser alltägliches Leben und Handeln. Adrian Piper hat den Blick auf die afro-amerikanische Kunstszene nachhaltig geprägt und der weiß-männlichen Sichtweise auf Kultur im Allgemeinen einen Spiegel vorgehalten.

Biografie

Adrian Piper (*1948 in New York) lebt und arbeitet seit 2005 in Berlin, wo sie die Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin gründete. Ihr künstlerisches Œuvre, darunter Papierarbeiten, Videos, Multimediainstallationen, Gemälde, Soundarbeiten, fotografisch- und textbasierte Grafiken, befindet sich u.a. im Museum of Modern Art und im Metropolitan Museum of Art in New York, im Museum of Contemporary Art in Los Angeles, im Centre Pompidou in Paris und in der Generali Foundation in Wien. Sie war am Getty Research Institute in Los Angeles, am Wissenschaftskolleg zu Berlin und erhielt die Skowheagan Medal for Sculptural Installation und den New York Dance & Performance Award. 2015 wurde sie für *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1–3* mit dem Goldenen Löwen auf der Biennale in Venedig ausgezeichnet.

Nach ihrem Kunststudium studierte Adrian Piper Philosophie. Forschungen zu Kant und Hegel führten sie nach Deutschland, an die Universität Heidelberg. 1981 promovierte sie an der Harvard University bei John Rawls mit einer Arbeit über Rationalität. Piper lehrte an mehreren US-amerikanischen Universitäten, in ihren zahlreichen philosophischen Veröffentlichungen beschäftigt sie sich vor allem mit Metaethik, mit Immanuel Kant und Ethikgeschichte.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 1969 *Three Untitled Projects*, 0 to 9 Press, New York
- 1971 *One Man (sic)*, The New York Cultural Center
- 1976 Gallery One, Montclair State College, New Jersey
- 1980 *Adrian Piper at Matrix 56*, Wadsworth Atheneum, Hartford
- 1987–1991 *Adrian Piper: Reflections, 1967–1987*, The Alternative Museum, New York. Weitere Stationen in Atlanta, Philadelphia, Boulder, Toronto, Ohio, Coral Gables, Santa Monica, Washington, D.C.
- 1989–1990 *Cornered*, John Weber Gallery, New York. Weitere Stationen in Berkeley, Williamstown
Adrian Piper: Messages to the Public, Times Square, New York
- 1990 *Why Guess*, University of Rhode Island Art Gallery, Kingston
Adrian Piper: Close to Home, University of Iowa Art Gallery, Iowa City
Pretend, John Weber Gallery, New York
Out of the Corner, Whitney Museum of American Art, New York
Why Guess, Exit Art, New York
- 1991 *What It's Like, What It Is #1*, Washington Project for the Arts, Washington, D.C.
What It's Like, What It Is #2, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
Space, Time and Reference, 1967–1970, John Weber Gallery, New York
- 1991–1992 *Adrian Piper*, Ikon Gallery, Birmingham, England. Weitere Stationen in Manchester, Bradford, Cambridge, München
Political Drawings and Installations, 1975–1991, Cleveland Center for Contemporary Art. Weitere Stationen in San Antonio, Indianapolis, Austin
- 1992 *What It's Like, What It Is #2*, Krannert Art Museum, Champaign, Illinois
Ur-Madonna, Expo '92, Monasterio de Santa Clara, Moguer, Spanien
- 1992–1994 *Decide Who You Are*, Grey Art Gallery, New York University. Weitere Stationen in New York, Washington, D.C., Raleigh, Plattsburgh
- 1993 *Installations by Adrian Piper*, New Langton Arts, San Francisco

- 1994 *The Hypothesis Series, 1968–70*, Paula Cooper Gallery, New York
- 1995 *Cornered / Decide Who You Are*, University at Buffalo Art Gallery, New York
Icons of One: Decide Who You Are, Savannah College of Art and Design Gallery
- 1996 *Adrian Piper: Ashes to Ashes*, John Weber Gallery, New York
- 1997 *Adrian Piper*, Galleria Emi Fontana, Mailand, Italien
Food for the Spirit: July 1971, Thomas Erben Gallery, New York
- 1998 *Who Are You? Selected Works by Adrian Piper*, Davis Museum and Cultural Center,
Wellesley College, Massachusetts
Adrian Piper: The Mythic Being, 1972–1975, Thomas Erben Gallery, New York
- 1999–2001 *Adrian Piper: A Retrospective*, Fine Arts Gallery, University of Maryland, Baltimore County.
Weitere Stationen in New York, Pittsburgh, Cincinnati, Greensboro
- 2000 *Adrian Piper: A Solo Exhibition*, Galerie Voges & Deisen, Frankfurt am Main
Adrian Piper: Early Drawings and Other Works, Thomas Erben Gallery, New York
- 2000–2001 *MEDI(t)Ations: Adrian Piper's Videos, Installations, Performances, and Soundworks, 1968–
1992*, Museum of Contemporary Art at California Plaza, San Diego. Weitere Stationen in New
York, Pittsburgh
- 2002–2003 *Adrian Piper: seit 1965*, Generali Foundation, Wien. Weitere Stationen in Villeurbane,
Frankreich, Barcelona, Spanien
- 2003 *Adrian Piper Over the Edge*, Galleria Emi Fontana, Mailand, Italien
- 2004 *Adrian Piper Videos*, ARTSADMIN, London
- 2005 *Adrian Piper*, Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm, Schweden
- 2006 *Adrian Piper*, CPH Kunsthall, Kopenhagen, Dänemark
Adrian Piper: The Mythic Being, Smart Museum of Art, University of Chicago
- 2007 *Adrian Piper: Funk Lessons*, Cinema Svetozor, Prag, Tschechien
- 2008 *Adrian Piper: Everything*, Elizabeth Dee Gallery, New York
- 2010 *Adrian Piper: Past Time: Selected Works, 1973–1995*, Elizabeth Dee Gallery, New York
- 2011 *Adrian Piper: Everything #21*, Cairn Gallery, Pittenweem, Schottland
- 2014 *Adrian Piper: The Probable Trust Registry*, Elizabeth Dee Gallery, New York
- 2016 *Adrian Piper: Bach Whistled*, FRAC Bourgogne, Dijon, Frankreich
- 2017 *Adrian Piper. The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1*, Hamburger Bahnhof –
Museum für Gegenwart, Berlin
Adrian Piper, Lévy Gorvy, New York
- 2018 *Adrian Piper: A Synthesis of Intuitions, 1965–2016*, The Museum of Modern Art, New York.
Weitere Station mit ausgewählten Werken aus der Retrospektive ab Oktober 2018 in
Los Angeles

Performances

- 1968 *Five Unrelated Time Pieces (Meat into Meat)*, Private loft performance, New York
- 1969 *Three untitled performances, in Street Works II*, Between West Thirteenth and Fourteenth
Streets and Fifth and Sixth Avenues, New York
- 1970 *Untitled Performance, in The Saturday Afternoon Show*, Max's Kansas City, New York
- 1970–1971 *Catalysis actions*, Various locations, New York
- 1971 *Food for the Spirit*, Private loft performance, 117 Hester Street, New York
- 1971–1973 *Untitled street works*, Streets of New York
- 1972 *Two untitled street works*, Streets of Rochester, New York

- 1973 *Being Mythic on the Street*. Staged for *Other Than Art's Sake*, a film by Peter Kennedy, Hester and Ludlow Streets, New York
Untitled street work, Rhode Island School of Design, Providence
- 1975–1976 *The Mythic Being*, Streets of Cambridge, Massachusetts
- 1976 *Some Reflective Surfaces*, Fine Arts Building, New York University. Danach: Whitney Museum of American Art, New York
- 1977 *Danke(sehr)schon*, Kurfürstendamm, West-Berlin
- 1978 *Collegium Academicum Freischrei*, Hauptstraße, Heidelberg
- 1980 *It's Just Art*, Allen Memorial Museum, Oberlin College, Ohio. Danach: Contemporary Art Institute of Detroit; University Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio; The Western Front, Vancouver; And/Or, Seattle; Artists Space, New York; Penn State University, University Park
- 1981 *Xerox Philosophy*, Franklin Furnace, New York
- 1982 *Wide Receiver*, Streets of Menlo Park, California
Invasion, Streets of Palo Alto, California
- 1983 *Funk Lessons*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax. Danach: Walker Art Center in Kooperation mit Minneapolis College of Art and Design; University of California at Berkeley; San Francisco Art Institute; The Women's Building, Los Angeles; California Institute of Art, Valencia; New Langton Arts, San Francisco
- 1985 *Funk Lessons* (videotape), in *What's Cooking VI*, Center for Music Experiment, University of California at San Diego, La Jolla
- 1986–1990 *My Calling (Card) #1 (for Dinners and Cocktail Parties)*, Reactive guerrilla performance
My Calling (Card) #2 (for Bars and Discos), Reactive guerrilla performance
- 1987 *My Calling (Cards) #1 and #2: A Meta-Performance I*, Randolph Street Gallery, Chicago
- 1988 *My Calling (Cards) #1 and #2: A Meta-Performance II*, The Studio Museum in Harlem, New York
- 2003 *Shiva Dances with the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago
- 2007 *Adrian Moves to Berlin*, Alexanderplatz, Berlin
Everything #10, in *Six Actions for New York City*, Streets of New York, organized by Creative Time, New York
- 2010 *One 16 Minute-Long, Thickly Textured Straight Line Running Parallel with the Bowery Poetry Project Floor*, Bowery Poetry Project, New York
Variety Evening, NIMK, Netherlands Media Arts Institute, Amsterdam

Künstlerbücher

- 1968 *Here and Now*. Unique edition
- 1969 *Three Untitled Projects*. New York: 0 TO 9 Press
- 1991 *Colored People*. In collaboration with Houston Conwill, Kinshasa Conwill, Jane Farver, David Frankel, Sam Gilliam, Kellie Jones, Lucy Lippard, Rosemary Mayer, John Moore, John Morita, Clive Phillpot, Howardena Pindell, Lowery Sims, Kaylynn Sullivan, Judith Wilson, and Josephine Whithers. London: Bookworks, Neuausgabe 2007
- 2018 *Adrian Piper. Escape to Berlin. A Travel Memoir. Flucht nach Berlin. Eine Reiseerinnerung*. Berlin: APRA Foundation

Philosophische Schriften (Auswahl)

Rationality and the Structure of the Self. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 (2. Auflage 2013)

Vol. I: *The Humean Conception*

Vol. II: *A Kantian Conception*

Kant's Metaethics: First Critique Foundations of His Theory of Action, in Vorbereitung

Ausstellungskataloge

- 1980 Andrea Miller-Keller (Hg.), *Matrix 56: Adrian Piper*. Hartford, Conn.: Wadsworth Atheneum
- 1989 Jane Farver (Hg.), *Adrian Piper: Reflections, 1967–1987*. New York: The Alternative Museum/John Weber Gallery
- Ned Rifkin (Hg.), *Adrian Piper: What It's Like, What It Is #2*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
- Lawrence Rinder (Hg.), *Matrix/Berkeley 130: Adrian Piper*. Berkeley: University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
- 1990 Elyse Goldberg (Hg.), *Adrian Piper: Pretend*. New York: John Weber Gallery
- Deborah Menaker (Hg.), *Adrian Piper: Artworks*. Williamstown: Williams College Museum of Art
- 1991 Elizabeth MacGregor (Hg.), *Adrian Piper*. Birmingham, U.K.: Ikon Gallery; Manchester, U.K.: Cornerhouse
- David S. Rubin (Hg.), *Adrian Piper: Political Drawings and Installations, 1975–1991*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art
- Mel Watkin (Hg.), *Adrian Piper: What It's Like, What It Is #1*. Washington, D.C.: Washington Project for the Arts
- 1999 Maurice Berger, *Adrian Piper: A Retrospective*. Baltimore: University of Maryland, Fine Arts Gallery
- 2002 Sabine Breitwieser (Hg.), *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*. Wien: Generali Foundation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König
- 2003 Mela Dávila (Hg.), *Adrian Piper: desde 1965*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar
- 2017 *Adrian Piper. The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1–3*. Berlin: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart: Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin
- Begum Yasar (Hg.), *Adrian Piper*. New York: Lévy Gorvy
- 2018 Christophe Cherix, Cornelia Butler, David Platzker (Hg.), *Adrian Piper: A Synthesis of Intuitions 1965–2016*. Mit Texten von Christophe Cherix, Cornelia Butler, David Platzker, Adrian Piper. Anhang von Tessa Ferreyros. New York: Museum of Modern Art
- Emily Hall mit Sara Resnick (Hg.), *Adrian Piper. A Reader*. Essays von Diarmuid Costello, Jörg Heiser, Kobena Mercer, Nizan Shaked, Vid Simoniti, Elvan Zabunyan. New York: Museum of Modern Art

Der Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste, Berlin

„Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.“ Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, November 1922

Am 24. Januar 1919 wurde Käthe Kollwitz (1867–1945) als Mitglied in die Preußische Akademie der Künste berufen. Erst das Ende der wilhelminischen Kunstpolitik mit der Ablösung der Monarchie durch die Weimarer Republik kann als Voraussetzung für ihre Zuwahl und später auch der von Renée Sintenis (1931) verstanden werden. Die Mitgliedschaft von Frauen, überwiegend aus Adelskreisen, war zwar bereits seit 1784 möglich, aber äußerst selten. Neben Kollwitz wurden 1919 auch Ernst Barlach, Lovis Corinth, Georg Kolbe und Wilhelm Lehmbruck als Mitglieder in die Akademie gewählt.

Kollwitz' Arbeiten konzentrierten sich 1919 „auf Graphik und auf Zeichnung. In den letzten Jahren versuchte ich mich in der Plastik“, so schrieb die Künstlerin in ihrem an die Akademie gerichteten Lebenslauf. Ihr schonungslos kritischer und zugleich emotional berührender Umgang mit den vorherrschenden Lebensumständen der Armen in der Gesellschaft, der auf persönlichen Erfahrungen basierte, führte zur Entwicklung eines eigenständigen, zwischen Expressionismus und Realismus oszillierenden Œuvres von internationaler Tragweite. 1933 zwangen die Nationalsozialisten neben Heinrich Mann auch Käthe Kollwitz zum Austritt aus der Akademie, womit sie gleichzeitig ihres Amtes als Leiterin der Meisterklasse für Grafik enthoben wurde: Sie hatte den „Dringenden Appell“ zum Aufbau einer einheitlichen Arbeiterfront gegen den Nationalsozialismus mitunterzeichnet. Als ihre Exponate 1936 aus der Berliner Kunstausstellung entfernt wurden, kam dies einem Ausstellungsverbot gleich.

Nach ihrem Tod subsumierte sie in der neu entstehenden Kunstlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wie keine andere Künstlerin in Persönlichkeit und Werk die Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Kunst und den Aufbruch, die Ansprüche des Volkes und einer neuen Gesellschaft künstlerisch zu vertreten. Das Gründungsstatut des Käthe-Kollwitz-Preises von 1960 attestierte ihr posthum klare „politische Bekenntnisse“, eine unbestrittene „künstlerische Meisterschaft“ und die Verehrung als Kämpferin für die Arbeiterklasse „der ganzen Welt“. Ihr Einverständnis mit dem gesellschaftlichen Nutzen ihrer Kunst und ihr Streben nach einer Verständigung zwischen Künstlern und Volk fielen in der 1949 gegründeten DDR auf fruchtbaren Boden.

Der Käthe-Kollwitz-Preis, eine Ehrung für bildende Künstlerinnen und Künstler, wurde 1960 von der Deutschen Akademie der Künste (DDR) mit dem Ziel gestiftet, ein Einzelwerk oder ein Gesamtœuvre auszuzeichnen. Seit der ersten Preisverleihung richtet sich diese Auszeichnung sowohl an Künstlerinnen und Künstler, die sich in der kunstinteressierten Öffentlichkeit national und international einen Namen gemacht haben, als auch an jene, die fernab der Kunstszene und des Kunstmarkts in der Zurückgezogenheit arbeiten und wirken. Andere und anderes zu verstehen und anzunehmen, darin liegt auch die Kraft in der Kunst von Käthe Kollwitz.

Die Vergabe des Käthe-Kollwitz-Preises erfolgt jährlich und wird stets durch eine neu zu benennende Jury aus Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst entschieden. Der Preis ist mit 12.000 € dotiert. Anlässlich der Ehrung richtet die Akademie der Künste der Preisträgerin oder dem Preisträger eine Ausstellung aus und publiziert einen kleinen Katalog. Seit 1992 – nunmehr seit 25 Jahren – wird der Käthe-Kollwitz-Preis von der Kreissparkasse Köln als Trägerin des Käthe Kollwitz Museum Köln mitfinanziert.

Preisträgerinnen und Preisträger

1960 Karl Erich Müller	1981 Elizabeth Shaw	2001 Jürgen Schön
1961 Arno Mohr	1982 Hans Vent	2002 Renate Anger
1962 Sella Hasse	1983 Sabina Grzimek	2003 Horst Münch
1964 Herbert Tucholski	1984 Manfred Böttcher	2004 Peter Weibel
1965 Fritz Duda	1985 Joachim John	2005 Lutz Dammbeck
1966 Fritz Dähn	1986 Gerhard Goßmann	2006 Thomas Eller
1967 Otto Nagel	1987 Max Uhlig	2007 Hede Bühl
1968 Willi Sitte	1988 Christa Sammler	2008 Gustav Kluge
1969 Theo Balden	1989 Claus Weidensdorfer	2009 Ulrike Grossarth
1970 Gerhard Kettner	1990 Konrad Knebel	2010 Mona Hatoum
1971 Kurt Querner	1991 Manfred Butzmann	2011 Janet Cardiff & George Bures Miller
1972 Herbert Sandberg	1992 Lothar Böhme	2012 Douglas Gordon
1973 René Graetz	1993 Martin Assig	2013 Eran Schaerf
1974 Wieland Förster	1994 Karla Woisnitza	2014 Corinne Wasmuht
1975 Werner Stötzer	1995 Micha Ullman	2015 Bernard Frize
1976 Harald Metzkes	1996 Martin Kippenberger	2016 Edmund Kuppel
1977 Horst Zickelbein	1997 Astrid Klein	2017 Katharina Sieverding
1978 Dieter Goltzsche	1998 Miriam Cahn	2018 Adrian Piper
1979 Wilfried Fitzenreiter	1999 Mark Lammert	
1980 Werner Tübke	2000 Svetlana Kopystiansky	

Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste. Zur Spurensuche in Berlin¹

Von Werner Heegewaldt

Aus: *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin, 2017*

Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.)

Eine Berliner Spurensuche kommt an dem Thema Käthe Kollwitz und die Akademie nicht vorbei, gerade weil beide eine wechselvolle und für die Institution nicht immer rühmliche Geschichte verbindet. Am Anfang stand die Skepsis der Künstlerin gegenüber der Männerbastion und der in ihren Augen antiquierten Künstlersozietät auf der einen und die Missachtung für die Secessionistin mit ihrem teilweise erschreckend realistischen Stil auf der anderen Seite. Frauen waren in der Akademie der Kaiserzeit nur als Ehrenmitglieder geduldet und hatten in den Kunstausstellungen nur auf Einladung Gelegenheit, ihre Werke zu zeigen. Erst die Revolution von 1918 und die daraus folgenden gesellschaftlichen Veränderungen führten auch in der Akademie zu Reformen, so dass Käthe Kollwitz 1919 auf Vorschlag von Max Liebermann in die Künstlergemeinschaft aufgenommen werden konnte. Nach Victoria, Prinzessin von Großbritannien und Irland, die 1860 zum Ehrenmitglied ernannt wurde, war sie nach langer Zeit die erste Frau und Künstlerin, die Aufnahme fand. Nur die Reformphase nach 1786 hatte Künstlerinnen als aktive Mitglieder der Akademie zugelassen.

Käthe Kollwitz war über diese Entscheidung selbst überrascht. Im Januar 1919 notierte sie in ihr Tagebuch: „Secessionsversammlung. Höre von Klimsch und Gaul [den Bildhauern Fritz Klimsch und August Gaul], dass ich in die Akademie der Künste gewählt bin. Große Ehre, aber ein bißchen peinlich für mich. Die Akademie gehört doch etwas zu den verpöpten Instituten, die beiseite gebracht werden sollten. Gaul spricht ganz böse dagegen, sagt, daß unter vorigem Regime es ein machtloses und unselbständiges Institut war, daß es jetzt seine Selbständigkeit hat und wieder Leben kriegen wird.“²

Trotz dieser Haltung hat Käthe Kollwitz die Herausforderung angenommen und ihre Mitgliedschaft in vielfältiger Form genutzt. Sie wirkte in den Ausstellungskommissionen³ mit und versuchte, dort – wie auch durch ihre Wahlvorschläge für neue Mitglieder – den Frauenanteil zu erhöhen.⁴ Ausgangspunkt für Käthe Kollwitz waren dabei jedoch stets künstlerische Kriterien. Seit 1928 leitete sie als erste Frau eines der sechs Meisterateliers der Sektion für die Bildenden Künste und war in dieser Funktion auch Mitglied des akademischen Senats. Als Höhepunkt ihrer Akademie-Zeit gilt ihre Sonderausstellung im Rahmen der sogenannten Kollektivausstellung im Herbst des Jahres 1927. Anlässlich ihres 60. Geburtstages wurde in zwei Sälen mit zirka 100 Werken aus den Jahren 1894 bis 1924 ein repräsentativer Querschnitt ihres Schaffens gezeigt, darunter Zeichnungen aus den Zyklen *Weberaufstand* (1893–1898) und *Bauernkrieg* (1902/03–19) sowie die politischen Plakate *Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen!* (1924) und *Helf! Rußland* (1921). Die sechswöchige Ausstellung zählte mit über 6.000 Besuchern zu einer der erfolgreichsten Ausstellungen zu Lebzeiten der Künstlerin.

Dieser Erfolg konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die politischen Verhältnisse in und außerhalb der Preußischen Akademie der Künste rasch wandelten und die Pazifistin und parteilose Sozialistin immer mehr ins Visier der politischen Gegner geriet. Am 15. Februar 1933 zwangen die Nationalsozialisten Käthe Kollwitz gemeinsam mit Heinrich Mann zum Austritt aus der Akademie und enthoben sie des Amtes als

¹ Auszüge aus dem Grußwort des Verfassers anlässlich der Ausstellungseröffnung „Käthe Kollwitz und Berlin. Eine Spurensuche“ in der Galerie Parterre Berlin am 4.7.2017. Der Text basiert auf den Forschungen von Dr. Ulrike Möhlenbeck, Leiterin des Historischen Archivs der Akademie, der an dieser Stelle gedankt sei. Vgl. ihren Aufsatz „Die Akademie gehört doch zu den etwas verpöpten Instituten, die beiseite gebracht werden sollten“. Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste in Berlin. In: Kathleen Krenzlin (Hg.): *Käthe Kollwitz und Berlin. Eine Spurensuche*. Berlin 2017, S. 199-207

² Tagebucheintrag vom 31.1.1919, zitiert nach: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*. Hg. und mit einem Nachwort von Jutta Bohnke-Kollwitz, München 2012, S. 404

³ Käthe Kollwitz war Mitglied in der Kommission, die der Bildhauerin Ruth Horadam 1925 als erster Frau den Großen Staatspreis verlieh, vgl. Möhlenbeck (wie Anm. 1), S. 201.

⁴ Auf Initiative von Käthe Kollwitz konnten zwischen 1919 und 1933 insgesamt 95 Frauen bei den akademischen Kunstausstellungen ihre Werke vorstellen: neben Käthe Kollwitz selbst Renée Sintenis, Milly Steger, Augusta von Zitzewitz, Charlotte Berend, Tina Haim-Wentscher, Hanna Cauer, Emy Roeder, Jenny Wiegmann, Sophie Wolff, Dora Hitz, Julie Wolfthorn, u.a. Vgl. die Auswertung der Ausstellungskataloge der Preußischen Akademie der Künste (1919–1933) durch Ulrike Möhlenbeck (wie Anm. 1), S. 201. Die Aufnahme von neuen weiblichen Akademie-Mitgliedern gestaltete sich über die Jahre jedoch sehr schwierig.

Leiterin der Meisterklasse. Äußerer Anlass war ein Wahlplakat des Internationalen Sozialistischen Kampfbundes, das für die bevorstehende Reichstagswahl am 5. März 1933 eine Einheitsfront von SPD und KPD gegen die Nationalsozialisten gefordert hatte. Beide Künstler hatten mit unterzeichnet.⁵ Die Reaktion der Akademie war ernüchternd.

In einer außerordentlichen Sitzung am 15. Februar 1933 ergriffen nur zwei Mitglieder, der Schriftsteller Alfred Döblin und der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner, offen Partei für die beiden Mitglieder, woraufhin Wagner die gleiche Konsequenz zog und aus Loyalität ebenfalls austrat. Noch deutlicher wurde die Übermacht der deutsch-völkischen Mitglieder durch das Verhalten der Sektion Dichtkunst. Am 13. März 1933 hatte sie eine von Gottfried Benn formulierte Loyalitätsadresse an das NS-Regime verabschiedet und von den Mitgliedern unterschreiben lassen. In der Folge agierte die Akademie immer mehr als Erfüllungsgehilfin der nationalsozialistischen Machthaber und ließ sich bis 1934 ohne nennenswerten Widerstand gleichschalten. Zahlreiche Mitglieder wurden ausgeschlossen oder zum Austritt gezwungen. Konservative Künstler machten sich rasch die Vorgaben der Nationalsozialisten zu eigen. Die gemäßigten Kräfte passten sich an, und nur wenige – wie Ricarda Huch, Max Liebermann, Alfred Döblin oder Thomas Mann – wagten offenen Widerspruch. Der politische Wandel in der Akademie wird besonders am Verhalten gegenüber Max Liebermann deutlich. Nach zwölf erfolgreichen Jahren an der Spitze der Künstlergemeinschaft war der Maler am 21. Juli 1932 zum Ehrenpräsidenten ernannt worden. Nur neun Monate später, am 7. Mai 1933, sah er sich gezwungen, das Ehrenamt niederzulegen und auszutreten.

Die Zeit der Ausgrenzung andersdenkender Künstler und der widerstandslosen Anpassung an die neuen Machtverhältnisse im Nationalsozialismus gehört zu den dunkelsten Kapiteln der Akademie-Geschichte. Umso wichtiger war es, nach 1945 das Andenken an verfemte Künstler, wie Käthe Kollwitz, wieder in Erinnerung zu rufen, ihr Werk auszustellen und neu darüber nachzudenken. Die unter gegensätzlichen politischen Bedingungen in Ost- und West-Berlin neu gegründeten Akademien haben das in sehr unterschiedlicher Weise getan. Die Ost-Akademie hat Käthe Kollwitz bereits 1951 mit einer Werkschau gewürdigt.⁶ Zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen folgten. Eine treibende Kraft dabei war sicherlich Kollwitz' Künstlerfreund Otto Nagel, der einflussreiche Ämter in der Akademie ausübte. Aufgrund der sozial- und gesellschaftskritischen Themen genoss Käthe Kollwitz in Ostdeutschland großen Respekt, was ihr Werk allerdings nicht vor Kritik in der Formalismus-Debatte der 1950er Jahre bewahrte. Die West-Berliner Künstlersozietät tat sich wesentlich schwerer mit dem Werk von Käthe Kollwitz. In der Zeit nach 1945 trat die abstrakte und informelle Malerei in den Vordergrund, galt es doch, sich an der stilprägenden Kunstentwicklung in Frankreich und den USA zu orientieren. Zugleich bewirkte die damit einhergehende Politisierung der Kunst in Zeiten des Kalten Krieges eine Distanzierung von der Künstlerin.

Ein Wendepunkt in der Rezeption war der 100. Geburtstag von Käthe Kollwitz im Jahre 1967. In der Bundesrepublik wurden zahlreiche Ausstellungen organisiert, die neben der ästhetischen auch zunehmend die politische Bedeutung von Kollwitz' Werk fokussierten. Die Gedächtnisausstellung in der West-Berliner Akademie war Anlass für die Gründung des Käthe-Kollwitz-Archivs.⁷ Dr. Hans Kollwitz, Sohn und Erbe, übergab der Akademie die hinterlassenen Schriften seiner Mutter als Dauerleihgabe, darunter die Tagebücher aus der Zeit von 1908 bis 1943 sowie die umfangreichen Familienkorrespondenzen. Gemeinsames Ziel war es, „den Substanzverlust an künstlerischen Dokumenten, wie er durch die Jahre 1933 bis 1945 insbesondere in Berlin eingetreten ist, zu mildern und deshalb im Archiv der Akademie der Künste eine Stätte der Forschung für das Werk von Käthe Kollwitz zu errichten [...]“⁸ In der Rückschau ist dieser Wunsch in Erfüllung gegangen.

⁵ Der Konflikt in der „Akademie der Künste“. In: *Tempo*. Berliner Abend-Zeitung, 16.2.1933

⁶ Käthe Kollwitz, Ausstellung der Deutschen Akademie der Künste, Berlin (Ost) 1951

⁷ Käthe Kollwitz 1867-1945. Ausstellung der Akademie der Künste vom 10. Dezember 1967 bis zum 7. Januar 1968, Berlin (West) 1967

⁸ Archivvertrag vom 13./19. Dezember 1967. Mit dem Substanzverlust war vor allem die Zerstörung der Berliner Privatwohnung von Käthe Kollwitz gemeint. Das Haus Weißenburger Str. 25 im Stadtteil Prenzlauer Berg, in dem sie und ihre Familie über 50 Jahre gelebt hatten, wurde am 23. November 1943 durch eine Brandbombe zerstört. Dadurch wurden nicht nur zahlreiche Werke der Künstlerin, sondern auch ihre gesamte Korrespondenz vernichtet.

Dank weiterer Leihgaben der Familie und zahlreicher Neuerwerbungen ist das Archiv stetig gewachsen und wird eifrig von der Kollwitz-Forschung genutzt. Die jüngste Neuerwerbung konnte dank der Vermittlung durch die Ausstellungskuratorin Kathleen Krenzlin erfolgen: Es handelt sich um Briefe und Fotografien der Schriftstellerin und langjährigen Kollwitz-Freundin Beate Bonus-Jeep.

Ein anderer wesentlicher Beitrag, um das Andenken an Käthe Kollwitz zu wahren, ist der Käthe-Kollwitz-Preis, der seit 1960 von der Akademie der Künste bis heute jährlich an bildende Künstlerinnen und Künstler vergeben wird.

Zur Rezeptionsgeschichte und Spurensuche von Käthe Kollwitz in Berlin gehört auch das 1986, ein Jahr nach dem Kölner Museum, gegründete Käthe Kollwitz Museum Berlin. Seine Zukunft ist nach 31 Jahren in der Charlottenburger Fasanenstraße ungewiss, da eine Kündigung der Ausstellungsräume droht. Es bleibt zu hoffen, dass im Jubiläumsjahr eine dauerhafte Lösung gefunden wird, die Basis für eine erfolgreiche Museumsarbeit ist.

Der Käthe-Kollwitz-Preis – ein Preis von Künstlern für Künstler

Von Anke Hervol

Aus: *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin*, 2017
Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.)

Die Bedeutung und Wirkung des Käthe-Kollwitz-Preises als Auszeichnung für bildende Künstler und Künstlerinnen an der Akademie der Künste (Ost) war seit Anbeginn eng mit dem Selbstverständnis verknüpft, auf das sich die Akademie bei ihrer Neugründung am 24. März 1950 berief: die demokratische Tradition, die Werte und Ziele der Preußischen Akademie zwischen 1919 und 1933.¹ Von der Idee, einen Akademie-Preis für bildende Künstler zu vergeben, ist erstmals in den Sitzungsprotokollen der Sektion Bildende Kunst im Oktober 1956 zu lesen. Sehr wahrscheinlich erwirkte die Tatsache, dass der Kollwitz-Freund Otto Nagel ab 1956 Akademie-Präsident war, am 6. April 1957 die endgültige Entscheidung für die jährliche Vergabe eines Preises, dessen Namensgeberin Käthe Kollwitz (und nicht Max Liebermann oder Heinrich Zille) wurde. Gemeinsam mit dem 1950 gestifteten Heinrich-Mann-Preis, mit dem seit 1953 bis heute Schriftsteller und Schriftstellerinnen geehrt werden, ist der Käthe-Kollwitz-Preis damit eine der ältesten Auszeichnungen der Akademie. Diese in den frühen Jahren der DDR initiierte, nachhaltige Würdigung des politischen Engagements von Heinrich Mann und Käthe Kollwitz hat sich – zwischen Mythos und Rezeption – auch durch die unruhige Zeit der Wende und Vereinigung der beiden Akademien in Ost- und West-Berlin bis heute erhalten. Zwischen 1933 und 1938 wurden zahlreiche Mitglieder der Preußischen Akademie zum Austritt gezwungen, „... die Vernichtung aller persönlichen und politischen Freiheit“ hatten sie vorhergesehen.²

Dass die in Künstlerkreisen hochgeschätzte Kollwitz am 24. Januar 1919 als erste Frau zum ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie seit 1833 gewählt wurde, läutete eine neue Phase in der Geschichte der damals über 200 Jahre alten Institution ein.³ Wie keine andere Künstlerin nach dem Zweiten Weltkrieg subsumiert sie in Persönlichkeit und Werk die Abgrenzung gegenüber der bürgerlichen Kunst und den Aufbruch, die Ansprüche des Volkes und einer neuen Gesellschaft künstlerisch zu vertreten. Das Gründungsstatut des Käthe-Kollwitz-Preises von 1960 attestierte ihr klare „politische Bekenntnisse“, unbestrittene „künstlerische Meisterschaft“ und eine Verehrung als Kämpferin für die Arbeiterklasse „der ganzen Welt“. Ihr Einverständnis mit dem gesellschaftlichen Nutzen ihrer Kunst und ihr Streben nach einer Verständigung zwischen Künstlern und Volk fanden in der neugegründeten DDR fruchtbaren Boden. Nicht nur die Umbenennung von Straße und Platz in der Nähe ihres ehemaligen Wohnhauses, sondern vor allem der Auftrag an den Bildhauer Gustav Seitz, ein Kollwitz-Denkmal (1956/58) zu schaffen, zeugen von ihrem posthumen Ruhm im Ost Berlin der Nachkriegszeit.

Ein Tagebucheintrag von 1922 bildete die Grundidee für den Akademie-Preis: „Jeder arbeitet wie er kann. Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst Zwecke hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind. Viele fühlen jetzt die Verpflichtung, wirken und helfen zu wollen, aber mein Weg ist klar und einleuchtend, andere gehen unklare Wege.“⁴ Neben der Ehrung der Preisträger war diese Auszeichnung immer auch eine „Verbeugung vor Persönlichkeit und Werk“ der Kollwitz. „Das Verständnis von Kunst als gesellschaftlichen Auftrag für den Sozialismus, die Einheit von Überzeugung und Meisterschaft als Qualität in der Kunst der DDR anzuerkennen und zu fördern, ist der tieferliegende und in die Zukunft weisende Sinn der Auszeichnung.“⁵

¹ Vgl. Harri Nündel, Mitarbeiter der Sektion Bildende Kunst 1968–1978 und 1981–1991, *Käthe Kollwitz und der Käthe Kollwitz-Preis*. In: *Kollwitz-Preisträger. Akademie der Künste der DDR*. Ausst. Kat., Berlin 1985, S. 4–5

² Ebd., S. 4

³ Vgl. *Kollwitz neu denken: Käthe-Kollwitz-Preisträger der Akademie der Künste, Berlin*, 2017, Akademie der Künste, Berlin (Hg.), Käthe Kollwitz Museum Köln (Hg.), S. 17, Anm. 1

⁴ Tagebucheintrag, November 1922. In: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*. München 2012, S. 404

⁵ Harri Nündel, (wie Anm. 1), S. 5

Die erste Preisverleihung fand am 26. März 1960 anlässlich des 10. Jahrestages der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin im Namen der „Förderung einer volksverbundenen realistischen bildenden Kunst“ und gemeinsam mit der Vergabe des Heinrich-Mann-Preises an Helmut Hauptmann und Annemarie Reinhard durch Otto Nagel und Herbert Ihering im Plenarsaal der Akademie am Robert-Koch-Platz statt. Die Sektion Bildende Kunst zeichnete mit Karl Erich Müller (1917–1998) einen Künstler aus, der eine „erkennbare parteiliche Stellungnahme für die Sache des sozialistischen Fortschritts und des Friedens“ zeigte. Mit seinen Zyklen (Heinrich Manns *Untertan*, Hašeks *Braver Soldat Swejk*, *Algerien*, *Marcinelle*, etc.) leiste er „zur rechten Zeit einen aktiven Beitrag zu unserem Kampf um den realen Humanismus und unserer progressiven Kunst“.⁶

Da es sich beim Käthe-Kollwitz-Preis um ein politisches Statement und eine staatliche Auszeichnung der Akademie handelte, persönlich genehmigt vom Ministerpräsidenten, unterlag diese auch den gesetzlichen Bestimmungen der DDR. Im Jahr 1962 erfolgte die erste Anpassung der Statuten durch den Ministerrat, darin wurde die Bestätigung jeder Nominierung durch den Minister für Kultur vorgeschrieben – eine Vorgabe, die bis 1973 förmlich eingehalten wurde. Die Aktenlage verdeutlicht, dass mit der Genehmigung durch das Ministerium Eingriffe in die Vorschlagsliste verbunden waren. Eine kritische Auswertung der Vergabepolitik des Preises und der Auffassung der Sektion, sich als „künstlerisches Gewissen“ zu verstehen, „als Regulativ am staatlich gelenkten Kunstleben, ohne ihre Möglichkeiten aufs Spiel setzen zu wollen“, steht in der Forschung bis heute aus.⁷ Mitglieder der Akademie waren – wie heute – als Preisträger ausgeschlossen. Lediglich bei Otto Nagel wurde in einer Ausnahmeregelung beschlossen, dass er 1967 für seine Verdienste um Käthe Kollwitz als Akademie-Mitglied den Preis erhielt.

Neben dem Preisgeld (anfangs 6.000 DDR-Mark) und der Urkunde erhielten die Preisträger seit 1962 eine Medaille (Entwurf: Wilfried Fitzenreiter, rückwirkend überreicht). In den frühen Jahren der Preisvergabe wurden Zeitgenossen von Käthe Kollwitz wie Sella Hasse (1962), Herbert Tucholski (1964) und Otto Nagel (1967) ausgezeichnet. Künstler wie Curt Querner (1971) erfuhren durch den Preis kurz vor ihrem Tod die lang verdiente Anerkennung, andere erhielten den Käthe-Kollwitz-Preis als eine von vielen Auszeichnungen, die in der DDR vergeben wurden. Über die Jahrzehnte konnten regelmäßig Ausstellungen und Kataloge realisiert werden. Die Tradition sah vor, dass der Vorjahrespreisträger die Laudatio für den aktuellen Preisträger hielt. So hat sich seit 1982 mit der Verleihung an den Maler Hans Vent wirklich ein „Preis von Künstlern für Künstler“ etabliert, wie Manfred Butzmann es 1991 formulierte.⁸ Diese Tradition findet seit 1993 ihren Ausdruck darin, dass die Jury durch Mitglieder der Sektion Bildende Kunst gebildet wird.

1985 fand eine Ausstellung mit 24 Preisträgern und Preisträgerinnen im Marstall der Akademie statt.⁹ 1990 wählte die Akademie der Künste, Berlin (Ost), Heiner Müller zu ihrem Präsidenten. Er verfolgte die Idee einer Umwandlung der Akademie in eine europäische Künstlersozietät¹⁰, das Land Berlin hatte jedoch den Fortbestand nur einer Akademie festgeschrieben. Unter Protesten, Einschalten der Landes- und Bundesregierung, zahlreichen Austritten von Mitgliedern aus der Ost- und der West-Akademie wurde schließlich im Staatsvertrag vom 24. September 1993 die Vereinigung zur Akademie der Künste, Berlin-Brandenburg beschlossen. Der Käthe-Kollwitz- und der Heinrich-Mann-Preis blieben erhalten. In dieser bewegten Wendezeit erhielten Konrad Knebel (1990) und Manfred Butzmann (1991) die Auszeichnungen mit einer Ausstellung am Robert-Koch-Platz. 1991 startete die Wanderausstellung „Sabine Grzimek, Dieter Goltzsche, Joachim John. Käthe-Kollwitz-Preisträger“ im Käthe Kollwitz Museum Köln, die den Dialog

⁶ Akademie der Künste, Berlin, Historisches Archiv AdK-O 0583

⁷ Harri Nündel. In: *Käthe-Kollwitz-Preisträger. Sabine Grzimek. Dieter Goltzsche. Joachim John*. Ausst. Kat., Akademie der Künste zu Berlin und Käthe Kollwitz Museum Köln, Berlin, Köln 1991, S. 19

⁸ Manfred Butzmann anlässlich der Preisverleihung 1991. In: Ebd., S. 21

⁹ Es erschien ein Begleitbuch mit Beiträgen von Werner Klemke und Harri Nündel.

¹⁰ Siehe Angela Lammert, *Bautzen oder Babylon. Die Idee von einer Europäischen Sozietät*. In: Ingrid Mössinger, Anke Hervol (Hg.), *Die Akademie der Künste, Berlin, zu Gast in den Kunstsammlungen Chemnitz*. Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2016, S. 34ff.

zwischen Ost und West befördern wollte.¹¹ Als Lothar Böhme 1992 mit dem Preis geehrt wurde, ermöglichte „das kunstfreundliche Sponsoring [...] der Kreissparkasse Köln [...], die im Zusammenhang mit der Akademie-Situation beinahe gefährdete Preisvergabe“, so Ingeborg Ruthe in der *Berliner Zeitung* am 23. Juli 1992. Auch in der Akademie-Galerie im Marstall wurde die gemeinsame Ausstellung der Kollwitzpreisträger Grzimek, Böhme, Goltzsche und John 1992 durch die Kreissparkasse Köln unterstützt – der Grundstein für die Kooperation zwischen Köln und Berlin, die die Ausstattung der Auszeichnung sicherte. Seit 1993 wird neben der feierlichen Preisvergabe eine Personalausstellung mit einem kleinen Katalog ermöglicht. Eine jährlich neu gebildete Jury, bestehend aus drei Mitgliedern der Sektion Bildende Kunst, versteht sich seit 1993 als ein von der Sektion unabhängiges Gremium für die Nominierung. Vorschläge können alle Mitglieder einreichen. Der Käthe-Kollwitz-Preis hat sich seit der Vergabe an Svetlana Kopystiansky (2000) weiter internationalisiert. Zahlreiche Preisträger wurden nach Erhalt des Käthe-Kollwitz-Preises zu Akademie-Mitgliedern gewählt und wirken bis heute aktiv in den Sektionen mit.¹²

¹¹ Diese Ausstellung tourte bis 1992 weiter nach Wesel, Meerbusch und Kamp-Lintfort.

¹² Theo Balden, Lothar Böhme, Wieland Förster, Dieter Goltzsche, Ulrike Grossarth, Sella Hasse, Mona Hatoum, Joachim John, Gerhard Kettner, Mark Lammert, Harald Metzkes, Arno Mohr, Karl Erich Müller, Eran Schaerf, Herbert Sandberg, Willi Sitte, Werner Stötzer, Werner Tübke, Micha Ullman, Hans Vent, Corinne Wasmuht.

Strukturen und Reaktionen

Von Helmut Draxler

Auszug aus: *Adrian Piper – Käthe-Kollwitz-Preis 2018*. Berlin: Akademie der Künste, 2018. Zuerst veröffentlicht in englischer Sprache: Helmut Draxler, *Structures of Response. Adrian Piper's Transformation of Minimalism*. Berlin: S*I*G, 2018

Der „klassische“ Minimalismus (bleibt) wichtig, nicht weil Piper ihn verkörpert hätte, so doch als Hintergrund einer Absatzbewegung, insbesondere im Hinblick auf die erste deutliche Wende ihres Œuvres hin zur Performance im Jahr 1970.¹ Die Wahl der Performance stellte *per se* noch keinen Bruch mit der avantgardistischen Logik von Minimalismus und Konzeptualismus dar. Sie steht bloß für eine andere Avantgarde, die des körperbetonten Aktivismus. Auch bleiben trotz dieser grundlegenden Veränderung der künstlerischen Mittel entscheidende Momente des Konzeptuellen erhalten: In den frühen Performances geht es meiner Meinung nach immer noch um Verortung und zeitliche Konkretisierung.² Was fehlt, ist der gerasterte oder zeitlich strukturierte Rahmen des Allgemeinen. Dieses Allgemeine wird ersetzt durch die Konfrontation der Person der Künstlerin mit der konkreten physischen und sozialen Umwelt. Die Konfrontation geschieht in alltäglichen Situationen – beispielsweise in der Serie *Catalysis* (1970), in der Piper mit einem „wet paint“-Schild durch überfüllte Straßen läuft oder eine Kaugummiblase macht – und an bestimmten Orten der Kunstwelt, zum Beispiel in der *Untitled Performance for Max's Kansas City* (1970), für die Piper mit einer Augenmaske unter bekannten Figuren der Kunstszene herumschlendert.

Verglichen mit dem hier klassisch genannten Minimalismus und seiner Behauptung, dass der rezeptive Akt des Sehens auf einer körperlichen Erfahrung innerhalb einer „theatralischen“ Anordnung von „spezifischen Objekten“ beruhe, ist es in Pipers Performances der Körper der Künstlerin selbst, der zum Auslöser eines situativen Ereignisses wird. Wenn es im Minimalismus um die reflektierende Rezeption der eigenen phänomenal-existenziellen Situation im Zustand der Betrachtung ging, dann steht in Pipers Arbeiten der frühen 1970er Jahre die unmittelbare Reaktion auf die oft kaum wahrnehmbare Performance der Künstlerin zur Diskussion. Es sind nun eher die minimalistischen Performances der 1960er Jahre, wie sie von Künstlerinnen wie Yvonne Rainer, Deborah Hay, Simone Forti, Lucinda Childs und anderen hervorgebracht wurden, die anregend auf Pipers Arbeit gewirkt haben. Dieses Bestehen auf der unmittelbaren *Response*³, dem, was Piper *indexical present*⁴ nennen wird, ist für die weitere Entfaltung des Werks entscheidend. An die Stelle der extremen Vermitteltheit der konzeptuellen Arbeiten tritt die Unmittelbarkeit einer Art von behavioristischem Reiz-Reaktions-Schema, das wiederum zum Ausgangspunkt einer reflexiven Rezeption werden kann, meist allerdings erst anhand der fotografischen Dokumentation der jeweiligen Performance. Dementsprechend werden die fotografische Dokumentation bzw. deren zeichnerische und erzählerische Bearbeitung in den folgenden Jahren immer wichtiger.

In der Serie *The Mythic Being* (1973–1976) wird die Performance gänzlich zu einer grafischen Bildgeschichte umgestaltet und erzeugt damit nicht nur eine zunehmend politische Akzentuierung des Konfliktfeldes, sondern auch eine weitere Verschiebung in der Art und Weise, wie das Publikum angesprochen wird. Piper mimt hier eine männliche Dritte-Welt-Persona, die in einer Episode einen weißen Mann in einen Park begleitet und ihn dort am helllichten Tag ausraubt.⁵ Dies ist keine stumme Konfrontation mit dem Publikum wie in den früheren Performances, sondern ein sehr direktes Involvieren der Zuschauer, die als potenzielle Opfer des „Raubs“ gedacht und somit in ihren Ängsten angesprochen werden: „Ich verkörpere alles, was du am meisten hasst

¹ Ich vernachlässige hier die vorhergehende Wende von der sehr frühen figurativen Malerei hin zum minimalistisch-konzeptuellen Werk.

² Siehe *Meat into Meat* (1968) oder *Untitled Performance for Max's Kansas City* (1970).

³ Zum Begriff *Response* siehe David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

⁴ Zum Begriff *indexical present* siehe Maurice Berger, „Styles of Radical Will: Adrian Piper and the Indexical Present“, in: *Adrian Piper. A Retrospective*. Baltimore 1999, S. 12–32.

⁵ Siehe „The Mythic Being: Getting Back. # 1–5“, 1975, Abb., in: *Adrian Piper. A Retrospective*, ebd., S. 143

und fürchtest“, heißt es etwa auf einem Blatt. In dieser narrativen Erweiterung der Performance werden die seriellen Prinzipien des Minimalismus zunehmend in die narrative Struktur sequentieller Bilder transformiert, wobei diese Narrationen keine „heile“ und geschlossene Welt schaffen, sondern eine, die die Interaktion zwischen Bild und Betrachterin oder Betrachter als immer schon auf bestimmten ästhetischen und sozialen Erwartungen beruhend thematisiert. Eine Bildfolge von manipulierten Polaroids zeigt etwa die Verwandlung vom „netten Mädchen“ in das bedrohliche *Mythic Being* (*The Mythic Being: I/You(Her)*, 1974), wobei das Publikum in großen Sprechblasen wie ein verflossener Liebhaber angesprochen wird. Diese doppelte „Beziehungskrise“ navigiert zwischen intimen Gefühlskategorien und normierenden, vor allem geschlechtsspezifischen sozialen Erwartungen ebenso wie zwischen der anfänglichen Selbstentwertung und einer im Fortgang der Verwandlung zunehmenden Selbstbehauptung der Künstlerin. Das Bild-Betrachter-Verhältnis erscheint dabei weniger als grandioses Möglichkeitsfeld interaktiver Erfahrungen, denn als vielfältig durch soziale wie psychische Faktoren bestimmtes Beziehungsgeflecht. Indem sie die zu erwartende ästhetische Distanz aufhebt, erzeugt die direkte Ansprache sogar ein spezifisches Unbehagen. Die sichere Position der Betrachtung geht verloren, Piper setzt sie dynamischen Interaktionsmustern zwischen Selbstbezug und Fremdwahrnehmung, zwischen Projektion und Introjektion, zwischen Angst und Diskriminierung aus.

Das Allgemeine und Universelle scheint in diesen Arbeiten erst einmal zugunsten des Konkreten, Unmittelbaren und Direkten in den Hintergrund zu treten. Das heißt jedoch keineswegs, dass es damit vollkommen verschwunden wäre, motiviert es doch weiterhin als Hintergrundfolie die konkreten ästhetischen Einsätze. Bedeutsam sind in dieser Hinsicht zweifellos die Kant-Lektüren und das um dieselbe Zeit beginnende Philosophie-Studium, aus dem später die eigene Philosophie hervorgehen wird. Im Gegensatz zu den typischen Künstler-Philosophen, die der Konzeptualismus hervorgebracht hat – wie etwa Joseph Kosuths Anspruch seiner „Kunst als Philosophie“ –, trennt Piper ihr philosophisches von ihrem künstlerischen Werk und vermag so, die Spannung zwischen den beiden Bereichen aufrechtzuerhalten. Mit Kant werden vor allem die motivationalen Aspekte gesellschaftlicher Werthorizonte gegen die individualistische und tendenziell utilitaristische „Triebtheorie“ Humes herausgearbeitet. Aus dieser Sicht erscheint die gleichzeitig soziale und autonome Konzeption des Selbst bei Kant gerade in seinem universellen Rationalismus als unverzichtbar für jedes moralische Handeln und das Verständnis von Xenophobie und Rassismus.⁶ Denn erst von einem solchen universellen Horizont ausgehend, werden überhaupt Kriterien unterscheidbar, warum etwa abweichendes Aussehen oder Verhalten nicht umstandslos abgewiesen oder sanktioniert werden sollte, und das Selbst als dem Anderen gegenüber prinzipiell offen und erfahrungsinteressiert verstanden werden kann. Gleichzeitig wird diese Argumentation auch gegen die radikale Dekonstruktion aller Universalismen in Stellung gebracht. Das dezentrierte Subjekt der Postmoderne erscheint Piper⁷ als Privileg einer dominanten Kultur, die spielerisch auch einmal auf ihren ohnehin allzu sicheren Status verzichten mag. Aus einer marginalisierten Position heraus erscheint hingegen der Anspruch an Kriterien des Universellen als unverzichtbar, um eine Subjektposition und damit gesellschaftliche Sichtbarkeit und Anerkennung überhaupt erst beanspruchen zu können.

Gleichwohl lässt sich eine gewisse Spannung zwischen dem künstlerischen Partikularismus auf der einen Seite und dem philosophischen Universalismus auf der anderen festhalten. Gelegentlich wird der Universalismus zwar durchaus konkret in einzelnen Arbeiten ablesbar: In einer Episode der *Mythic Being*-Serie gibt die Figur, an einer Schreibmaschine sitzend, Kantische Sätze von sich. (*A 108 (Kant)*, 1975). Wichtiger

⁶ Siehe Adrian Piper, „Xenophobia and Kantian Rationalism“ [1991], in: *Philosophical Forum XXIV*, 1–3 (1992–93), S. 188–232, [http://www.adrianpiper.com/docs/WebsiteXen&KantRat \(1991\).pdf](http://www.adrianpiper.com/docs/WebsiteXen&KantRat (1991).pdf)

⁷ Siehe Maurice Berger, „The Critique of Pure Racism. An Interview with Adrian Piper“, in: *Adrian Piper. A Retrospective*, S. 76–98.

bleibt jedoch, dass der Universalismus als „motivationaler“ Hintergrund für alle Arbeiten wirkt. Er richtet gewissermaßen die singulären Ansätze, die spezifischen Situationen, die konfrontativen Ansprachen und die insistierende Präsenz auf einen gemeinsamen Horizont möglicher Verständigung und Veränderung hin aus.

Helmut Draxler, geboren 1956 in Graz, lebt in Berlin. Als Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker publiziert er regelmäßig zu Theorie und Praxis der Gegenwartskunst. Er ist Professor für Kunsttheorie an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Führungen

Öffentliche Führungen

mittwochs 17 Uhr

3 € zzgl. Ausstellungsticket, ohne Anmeldung

Kuratorenführungen mit Anke Hervol

Sonntag, 16.09., 17 Uhr

Sonntag, 30.09., 15 Uhr

Sonntag, 14.10., 17 Uhr

3 € zzgl. Ausstellungsticket, ohne Anmeldung

Pressefotos

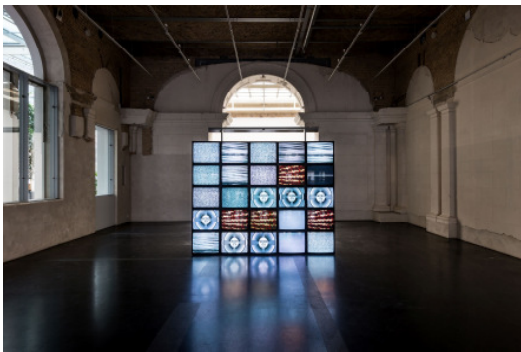
Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper

1. September – 14. Oktober 2018

Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. **Nutzung auf Social-Media-Plattformen nicht gestattet. Nennung der vollständigen Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich.** Die Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von www.adk.de bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an presse@adk.de



Adrian Piper, *Self-Portrait in the Manner of Käthe Kollwitz*, 1966.
Kohlezeichnung auf Zeitungspapier, ausgeschnitten (22,23 cm x 15,88 cm).
Foto: Timo Ohler. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.
© APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *Mauer*, 2010.
Video Installation: Fernsehmonitore, Videos mit zufällig programmierten Bildern, frische Rosen. Format variabel.
Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018.
Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *Das Ding-an-sich bin ich*, 2018.
Acht verspiegelte Plexiglas-Kuben, je 180 cm hoch x 60 cm breit x 60 cm tief (70.86" x 23.62" x 23.62"), jeder Kubus enthält ein verstecktes Soundsystem; acht 8-minütige Audiodateien; bodenweites Raster von min. 60 Zellen je 60 cm x 60 cm (23,62 "x 23,62"), Raummaße variabel.
Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *Das Ding-an-sich bin ich*, 2018.
Acht verspiegelte Plexiglas-Kuben, je 180 cm hoch x 60 cm breit x 60 cm tief (70.86" x 23.62" x 23.62"), jeder Kubus enthält ein verstecktes Soundsystem; acht 8-minütige Audiodateien; bodenweites Raster von min. 60 Zellen je 60 cm x 60 cm (23,62 "x 23,62"), Raummaße variabel.
Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.

Pressefotos

Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper

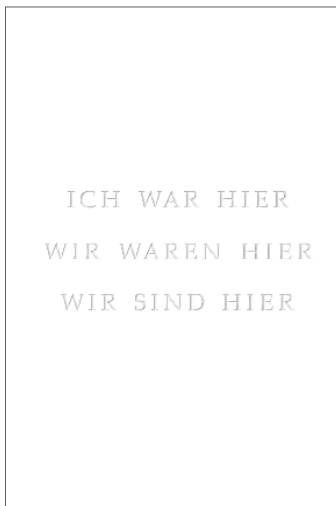
1. September – 14. Oktober 2018

Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. **Nutzung auf Social-Media-Plattformen nicht gestattet. Nennung der vollständigen Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich.** Die Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von www.adk.de bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an presse@adk.de



Adrian Piper, *Hier*, 2018.

Ortsspezifische Installation, bestehend aus drei gravierten Wandtexten (auf Hebräisch, Deutsch und Arabisch), auf angrenzenden Wänden. Format variabel. Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *Hier*, 2018.

Ortsspezifische Installation, bestehend aus drei gravierten Wandtexten (auf Hebräisch, Deutsch und Arabisch), auf angrenzenden Wänden. Format variabel. Detail: deutscher Wandtext. Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *Hier*, 2018.

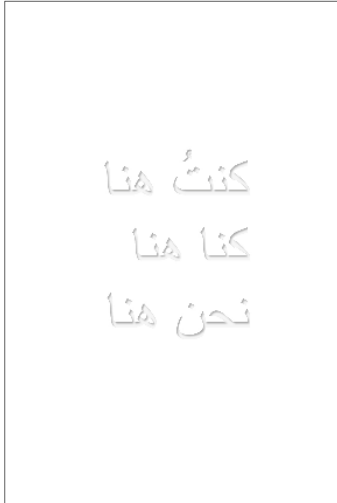
Ortsspezifische Installation, bestehend aus drei gravierten Wandtexten (auf Hebräisch, Deutsch und Arabisch), auf angrenzenden Wänden. Format variabel. Detail: hebräischer Wandtext. Installationsansicht: *Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper*. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.

Pressefotos

Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper

1. September – 14. Oktober 2018

Honorarfreie Nutzung ausschließlich im Rahmen der aktuellen Berichterstattung zur Ausstellung. **Nutzung auf Social-Media-Plattformen nicht gestattet. Nennung der vollständigen Bildunterschriften und -credits zwingend erforderlich.** Die Abbildungen dürfen nicht modifiziert, beschnitten und überdruckt werden – etwaige Vorhaben bedürfen der schriftlichen Zustimmung. Eine Weitergabe an Dritte ist nicht erlaubt. Die Pressefotos sind 4 Wochen nach Ablauf der Ausstellung aus allen Onlinemedien zu löschen. Bitte schicken Sie uns einen Beleg der Veröffentlichung. **Zugangsdaten zum Download** im Pressebereich von www.adk.de bitte erfragen unter Tel. 030 200 57-1514 oder per E-Mail an presse@adk.de



Adrian Piper, *Hier*, 2018.

Ortsspezifische Installation, bestehend aus drei gravierten Wandtexten (auf Hebräisch, Deutsch und Arabisch), auf angrenzenden Wänden.

Format variabel. Detail: arabischer Wandtext. Installationsansicht:

Käthe-Kollwitz-Preis 2018. Adrian Piper. Akademie der Künste, Berlin, Sep-Okt 2018. Foto: Andreas FranzXaver Süß. Sammlung Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © APRA Foundation Berlin.



Adrian Piper, *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game # 1-3*, 2013.

Installation + Participatory Group Performance: drei 70%-graue raumhohe Wände mit goldenen Relief-Schriftzügen, drei goldene kreisförmige Stehpulte (je 183 x 160 cm), drei Rezeptionisten (eine Person pro Tresen), Verträge, Register der Unterzeichner. Format variabel.

Detail: *The Rules of the Game # 2*. Foto: David von Becker.

Sammlung Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

© APRA Foundation Berlin.