

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Artikel: Balkon : was macht eigentlich... Hans Peter Kuhn? = what's up with... Hans Peter Kuhn?

Autor: Ebeling, Knut / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680447>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BALCON

Was macht eigentlich... Hans Peter Kuhn?



HANS PETER KUHN, MARZAHN – BEI LICHT BESEHEN, 1999, Lichtinstallation zum 20-jährigen Bezirksjubiläum, Berlin / MARZAHN—
SEEN BY LIGHT, light installation for the 20th anniversary of the Marzahn district. (PHOTO: GERHARD KASSNER, BERLIN)

Aus Zeitschriften und Magazinen kennt man Rubriken wie «Was macht eigentlich...», die gemeinhin gefolgt sind von Name und Photo einer einst bedeutenden, aber auf wundersame Weise in Vergessenheit geratenen Persönlichkeit. Meistens sind dies Filmschauspieler und Diven, Stars und Models oder sonstige Helden der Popkultur. Sie zählten einmal zu den Ikonen des Alltags um dann irgendwie in der Versenkung zu verschwinden. Nachrichten von ihnen sind wie Infos aus dem Jenseits: Schaumschlägerei innerhalb der Medienblase, Glamour als Nachricht.

Hans Peter Kuhn war nicht nur nie ein Held der Popkultur, ähnlich wie Komponisten zumal konzeptuellen Zuschnitts selten öffentlich in Erscheinung treten; der Konzeptkünstler, Minimalist und Bühnenbildner ist auch noch eher elitären minimalistischen Kunstkreisen zuzurechnen. Wenigstens kann ich mich an keine Abbildung von Kuhn in öffentlichen Medien erinnern. Das hat sich auch in den letzten Jahren nicht geändert, obwohl Kuhns Installationen, insbesondere die raumgreifenden der letzten Jahre – beispielsweise das oft medial zitierte *BAUKRANBALLETT* (1997) auf der Berliner Megabaustelle Potsdamer Platz –, immer präsenter wurden. Hans Peter Kuhn ist keine Diva. Fragen, was er heute so macht, kann man aber trotzdem. Und das nicht nur, weil er scheinbar von der Bildfläche verschwunden ist, sondern vor allem auch, weil er dahinter umso aktiver ist.

KNUT EBELING ist Kunstkritiker und Philosoph und lebt in Berlin.

Insbesondere in Berlin, wo die Antwort auf die Frage nach der Betriebsamkeit Hans Peter Kuhns heute leichter fällt denn je.

Wenn man sich die aktuellen Aktionen Kuhns ansieht, merkt man bald, dass man es mit einem Paradoxon zu tun hat: Die Person Hans Peter Kuhn ist mehr und mehr aus dem Blickfeld der Medien geraten, je mehr seine Arbeiten in diesem Blickfeld aufgingen. Je sichtbarer die Arbeit Kuhns über die Jahre wurde, desto unsichtbarer wurde ihr Produzent. Es scheint so etwas wie einen symbiotischen Prozess zwischen Werk und Person Kuhn zu geben.

Den Beginn dieses Prozesses machte das bereits erwähnte *BAUKRANBALLETT* auf dem Potsdamer Platz. Während sich die minimalistischen Arrangements von Kuhn zuvor meist im Kunstkontext abgespielt hatten – seine Installationen wurden vom Centre Pompidou bis Tokio gezeigt und von Boston bis Berlin, seine berühmt gewordenen Kooperationen mit Robert Wilson wurden auf Bühnen rund um die Welt aufgeführt –, begann sich seine Kunst allmählich dem urbanen Raum zu öffnen. Auf dem Potsdamer Platz hatte Kuhn das Kunststück fertig gebracht, Monumentalität und Eleganz zu verbinden. Die Installation hatte den Erfolg eines Popsongs. Die Medien hörten nicht auf, die Bilder der tanzenden Kräne auszustrahlen.

Unweit von dort, nahezu ebenso monumental, aber noch im Kunstkontext, situiert sich eine aktuelle Installation Hans Peter Kuhns. Nah dem Ort, wo die Kräne noch vor einigen Jahren über gähnenden Löchern tanzten, dort, wo die neue Mitte Berlins, der Potsdamer Platz, mit der Vollendung des Sony-Centers bald fixfertig

und zugebaut ist, befindet sich das Kulturforum mit seinem Glaskasten im Monumentalformat, der neuen Nationalgalerie Mies van der Rohe. Derzeit beherbergt van der Rohe letzter grosser Entwurf den Themenkreis «Geist und Materie» der ebenso monumental geratenen Jahrtausendausstellung, «Das zwanzigste Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland». An deren Schwelle, unter dem wuchtigen Vordach des Riesenpavillons, hat Kuhn seine Licht- und Klanginstallation eingerichtet. Schon aus einiger Entfernung sieht man die Reihe der achtzehn kreuz und quer gehängten Leuchtstoffröhren, die die gesamte Breite des Portals entlanglaufen. Besonders in der Nacht werfen die konfusen Röhren ein gespenstisches Licht auf die riesenhafte schwarze Halle. Ein wenig sieht sie dann aus wie ein grosses Mausoleum.

Nähert man sich der Schwelle der Halle, bemerkt man einige sonderbare Geräusche. Sie sind zwar ebenso alltäglich wie das urbane Setting – es handelt sich um geheimnisvolle Klopf-, Klock- und Trommelgeräusche, um Strassenlärm, Tierstimmen und Wasserplätschern –, doch man hätte sie hier nicht erwartet. Der Rhythmus der Geräusche legt nahe, dass es sich um einen Code handelt, aber um einen Code, den niemand kennt. In das Zentrum des urbanen Raumes ist ein ebenso fremdes wie verstörendes Signal eingelassen. Es imitiert diesen Raum ebenso sehr, wie es ihn entrückt. Es ist ein Signal zwischen Materialität und Immaterialität, um es mit Foucault zu sagen, gleichzeitig nicht sichtbar und nicht verborgen.

In einer anderen, zeitgleich gezeigten Arbeit erreicht Hans Peter Kuhn das Monumentale vollends. Hier trägt

es den Namen Marzahn, Berlin-Marzahn: Ein Stadtteil, in dem ein Haus erst ab achtzehn Stockwerken Hochhaus genannt wird. Marzahn: Eine geplante Banlieue-Siedlung, die wie keine zweite im ostdeutschen Raum zum Symbol wurde für die Plattenbaukultur der sozialistischen 60er Jahre. Die vierundvierzig Hochhäuser namens Marzahn waren das Manifest einer gebauten Utopie, deren Einlösung in weiter Ferne so nah war wie ein Hochhaus dem anderen. In diese Nähe der Ferne begibt sich die Marzahner Installation Kuhns, die in einer weit ausholenden Bewegung vom Zentrum an die Peripherie der Stadt abschweift.

Die Installation MARZAHN – BEI LICHT BESEHEN besteht im wesentlichen darin, auf jedes der vierundvierzig Marzahner Hochhäuser einen wuchtigen Lichtquader in den herrlichsten Bonbonfarben zu installieren. Das heisst, Kuhn baut die Quader nicht – das hätte das monumentale Budget denn doch gesprengt –, sondern er beleuchtet jene Quader, die sich auf jedem modernen Hochhaus ohnehin finden. (Es ist darin der Motorenraum der Aufzüge untergebracht.) Kuhn macht, wenn er diese verborgenen Elemente mit seiner Beleuchtung anstrahlt, sichtbar, was unseren Blicken sonst entgeht. Und er macht es nicht nur sichtbar, sondern er nutzt diesen brachliegenden, ungenutzten Raum, um dem gesamten Haus eine Visitenkarte, sozusagen eine farbige Krone, aufzusetzen. Von nun an wohnen die Bewohner Marzahns, die übrigens erwiesenermassen zu den zufriedensten Berlins gehören, nicht mehr in der Platte QP 71 oder WBS 70. Jetzt wohnen sie im lilafarbenen oder gelben, im roten oder pinkfarbenen Haus. Kuhn nutzt philosophisch gesprochen die

interne Verschränkung von Ästhetik und Anästhetik, auf die Wolfgang Welsch hingewiesen hat: Er macht aus einem radikal anästhetischen einen – in der Tat sehr – ästhetischen Raum.

Eine Ästhetisierung des urbanen Raumes, die künstlerische Nobilitierung eines Stadtviertels, das – wie Kuhn selber anmerkt – das monströse Image der Astronautensiedlung verkörpert? Künstlerische Sahnehäubchen auf den Gipfeln eines fehlgegangenen Modernismus? Gegen Kuhns Installation lässt sich problemlos das Argument einer Ästhetisierung der Architektur in Anschlag bringen – eine Ästhetisierung, die der urbane Raum nicht erlaubt. Der Stadtraum ist, zumindest seit Baudelaire, immer schon ein ästhetisierter Raum, in dem alles Hässliche als schön und alles Schöne als hässlich gelten kann. Zumal in der Nacht, wo das Lichterspiel der Grossstadt mit seinen Strassenlaternen und Strassenbahnen seine eigene Ästhetik definiert. Und zumal im Osten, wo zu den illuminierten Lichtern der Stadt überall noch die lilafarbenen Neonröhren in den Fenstern dazukommen. Ich habe nie erfahren können, wozu sie eigentlich dienen.

Doch es gibt noch andere Schichten in dieser, vielleicht dauerhaft bestehenden Installation zu entdecken. Vielleicht agiert die urbanistische Kritik vorschnell, wenn sie in jeder Kunst am Bau zunächst den veredelnden nobilitierenden Aspekt herausstreicht. Diffiziler ist es, aus einer populären, sich augenblicklich erschliessenden Arbeit weiter reichende Referenzen herauszufiltern. Denn in der Tat lässt sich die Marzahner Installation Kuhns mit Blick auf die Land-Art lesen. Das ist zunächst einmal ziemlich abwegig, denn schliesslich arbeitete Kuhn stets orthodox konzeptuell und minimalis-

tisch. Auch seinen Lichtkuben ist eine serielle Qualität, ein gewisser Rhythmus eigen. Sie erschliessen sich am besten während einer Autofahrt zwischen den Marzahner Hochhaus-schluchten, zwischen Landsberger Allee und der Allee der Kosmonauten. Wie ein Kosmonaut kann man sich dann fühlen, wenn man die grünen Hügel am Rande der Siedlung ersteigt, um die gesamte Installation zu überblicken. Verstreut über die Landschaft sehen die vierundvierzig Leuchtquader aus wie Lampions im Meer.

Von hier aus – die vierundvierzig Häuser liegen in 3,15 Hektar grossen Feldern – lässt sich die Verbindung zur Land-Art am ehesten entdecken. Kuhns Installation steckt zunächst einen Raum ab, eine grosse Fläche, die durch die Lichter wie von Signalen begrenzt wird. Dieses Licht ähnelt eher der Beleuchtung eines Flugplatzes als nostalgischen Strassenlaternen; das kühle Leuchten erinnert mehr an die Lichter auf dem nächtlichen Meer als an eine Strassenbahn nachts um halb drei. Es hat etwas zutiefst Astronautisches und Antisubjektives; und das ist es, was seinen Reiz ausmacht.

Kuhn bespielt nicht nur die urbane Skyline Marzahns. Er besetzt ein Feld, das bereits vorhanden war und macht die verborgene Struktur dieses Feldes sichtbar. Er zeigt die natürliche Struktur des städtischen Raumes. Auf diese Weise behandelt er den urbanen Raum wie einen natürlichen, ganz im Sinn von Walter Benjamin. Und doch: Irgendwie ergänzen sich das vorgefundene Licht und das hinzugefügte, das Astronautische und das Gewöhnliche; das Lila in den Fenstern und das Rot auf den Türmen, das gelbe Licht der Strassenlaternen und das blaue Licht auf Platte QP 71.

What's up with... Hans Peter Kuhn?



HANS PETER KUHN, MARZAHN – BEI LICHT BESEHEN, 1999, Lichtinstallation zum 20-jährigen Bezirksjubiläum, Berlin / MARZAHN—SEEN BY LIGHT, light installation for the 20th anniversary of the Marzahn district. (PHOTO: GERHARD KASSNER, BERLIN)

Magazines and journals have columns like “What’s up with...,” generally followed by the name and photograph of a former, front-page personality, now marvelously relegated to oblivion. As a rule, the people in question are film stars and divas, celebrities and models

or other hero(ines) of pop culture. They once ranked among the icons of the everyday, only to have somehow vanished into the night. News about them is like information from another world: hot air in the media balloon, glamour as news.

Not only was Hans Peter Kuhn never a pop hero, much like composers, of conceptual ilk at least, who rarely catch the public eye; this conceptual artist, minimalist, and set designer even shows a certain rapport with elitist, minimalist art circles. In any case, I

have no recollection of Kuhn's work ever being reproduced by the media. Nor has this changed any in recent years, although Kuhn's installations have become increasingly conspicuous, especially the extensive ones of late, like the much-vaunted CONSTRUCTION CRANE BALLET (1997) on Berlin's mega-construction site, Potsdamer Platz. Hans Peter Kuhn is not a diva, which does not, however, preclude wanting to know what he's up to now. Not only because he seems to have disappeared from the face of the earth but also because he's become all the more active behind the scenes. Especially in Berlin, where curiosity about Hans Peter Kuhn's doings is more easily satisfied than ever before.

It doesn't take long, on looking at Kuhn's current actions, to recognize their paradoxical consequences. The more his works hold the limelight, the less we see of the person Hans Peter Kuhn. There seems to be something like a symbiotic process between the work and the person of Kuhn, through which the artist is assimilated into his work, the more conspicuous the latter becomes.

This process was launched by the CONSTRUCTION CRANE BALLET. Previously, most of Kuhn's minimalist arrangements were placed in the art context—his installations have been on view in sites from the Centre Pompidou to Tokyo, from Boston to Berlin; his now-famous cooperative undertakings with Robert Wilson have been seen on stages all over the world. Then, gradually, his works began to move out into urban spaces. Kuhn has artfully managed to unite monumentality and

KNUT EBELING, art critic and philosopher, lives in Berlin.

elegance on Potsdamer Platz. The installation has enjoyed the success of a pop song. The media ground out non-stop pictures of the dancing crane; they couldn't get enough of it.

Nearby, a current installation by Hans Peter Kuhn, of almost equal monumentality, is placed within an art context. Close to the Potsdamer Platz where cranes once danced over yawning cavities, the new heart of Berlin will soon be filled up and fully operative upon completion of the Sony Center. The Kulturforum is located nearby with its monumental glass box, Mies van der Rohe's last great achievement that houses the New National Gallery. At the moment it is host to questions of "spirit and matter" in the equally monumental centennial exhibition, "The Twentieth Century. A Century of Art in Germany." On the threshold, under the mighty canopy of the immense pavilion, Kuhn has installed his light and sound installation. Even at a distance one can already see the hodgepodge row of 18 suspended neon tubes running the entire length of the portal. At night especially, the confusion of tubing casts a spectral light on the gigantic black shell, causing it to resemble an oversized mausoleum.

Curious sounds strike the ear on approaching the entrance. Actually they are just as ordinary as the urban setting—mysterious sounds of tapping, rapping, and drumming, street noise, the voices of animals, and burbling water—but they are out of place here. The rhythm of the noises seems to indicate a code, but it is a code no one knows. It is an alienating, disturbing signal that issues from the center of this urban space. It imitates and estranges the space at once. It is a signal between materiality and immateri-

ality, simultaneously not visible and not hidden, to use Foucault's vocabulary.

In another work also on view, Hans Peter Kuhn achieves the height of monumentality. It is named Marzahn, Berlin-Marzahn: a district in Berlin where a building with less than 18 stories does not qualify as high-rise, a planned suburb that has come to symbolize the pre-fabricated construction system that mushroomed in socialist East Germany in the sixties. The 44 high-rise buildings named Marzahn were the architectural manifestation of a utopia whose realization was as closely distant as the gap between one high-rise building and another. Kuhn's Marzahn installation abides in the nearness of this distance, moving in a sweeping gesture from the center of the city to its outskirts.

The installation, MARZAHN—SEEN BY LIGHT, basically consists of huge blocks of gloriously candy-colored lights mounted on each of the 44 high-rise buildings. Kuhn does not actually construct the blocks—that would most certainly have exceeded the limits of his already monumental budget—but rather illuminates existing structures of the kind that sit on every modern building to house the engines of the elevators. By directing his lighting at these hidden elements, Kuhn makes us aware of something we would ordinarily fail to notice. Not only does he make these elements visible; he transforms idle, unused space into a colorful crown, into a calling card for the entire building. From now on the residents of Marzahn, who are incidentally among the most contented in Berlin, no longer live in QP 71 or WBS 70. Now they live in the purple or yellow, red or pink building. Philosophically speaking, Kuhn exploits the internal mesh of

aesthetics and anaesthetics, which has been pointed out by Wolfgang Welsch. He turns a radically anaesthetic space into an undeniably aesthetic one.

Is this a question of aestheticizing urban space, of artistically ennobling a metropolitan district, which is the embodiment—as Kuhn himself observes—of the monstrous image of an astronaut housing development? Or is it artistic whipped cream topping the outgrowths of misguided modernism? Kuhn's installation easily dovetails with the argument of the aestheticization of architecture—an aestheticization that urban space does not allow. Cities have always been aestheticized spaces, at least since Baudelaire, in which everything ugly can be considered beautiful and everything beautiful ugly: at night, that is, when the play of lights in the metropolis with its streetlights and streetcars defines an aesthetic of its own; and in the east, of course, where purple neon lighting in windows everywhere complements the illumination of the city lights. I have never been able to figure out what they are actually for.

But there are more subtleties to be found in this possibly permanent installation. Urbanist criticism may be reacting precipitately by insisting on the elevating, ennobling aspect of art for buildings. It is not easy to discover additional, far-reaching references in such a popular, immediately accessible project. Kuhn's Marzahn installation can, for instance, be viewed in the context of Land Art, improbable as the association may be at first sight, given the artist's consistently orthodox conceptual and minimalist approach. His illuminated cubes also suggest a serial quality, a certain sense of rhythm. They are best enjoyed while driving through the high-rise ravines of Marzahn, between Landsberger Allee and the Allee der Kosmonauten. One might even feel like a cosmonaut while climbing the green hill at the edge of the development and overlooking the entire installation. Scattered across the landscape, the 44 cubes of light resemble Chinese lanterns at sea.

From that vantage point—surveying 44 buildings placed in fields of about

eight acres each—the Land Art association is perhaps most easily appreciated. Kuhn's lights stake out a space, like signals delimiting a huge area. The lights seem more like airport illumination than like nostalgic street lamps, their cool radiance looks more like nocturnal lights at sea than like a streetcar at 2:30 a.m. The installation has a profoundly astronomical and anti-subjective feel to it, which is, in effect, what makes it so appealing.

Kuhn not only garnishes the urban skyline of Marzahn. He occupies a field that already existed and exposes its hidden structure, thereby treating urban space as if it were natural, quite like Walter Benjamin did. And yet somehow the existing light and the added light, the astronomical and the ordinary, complement each other: the purple in the windows and the red on top of the towers, the yellow street lamps and the blue light on QP 71.

(Translation: Catherine Schelbert)