

KIOSK

FRAGMENTE EINER ZEIT



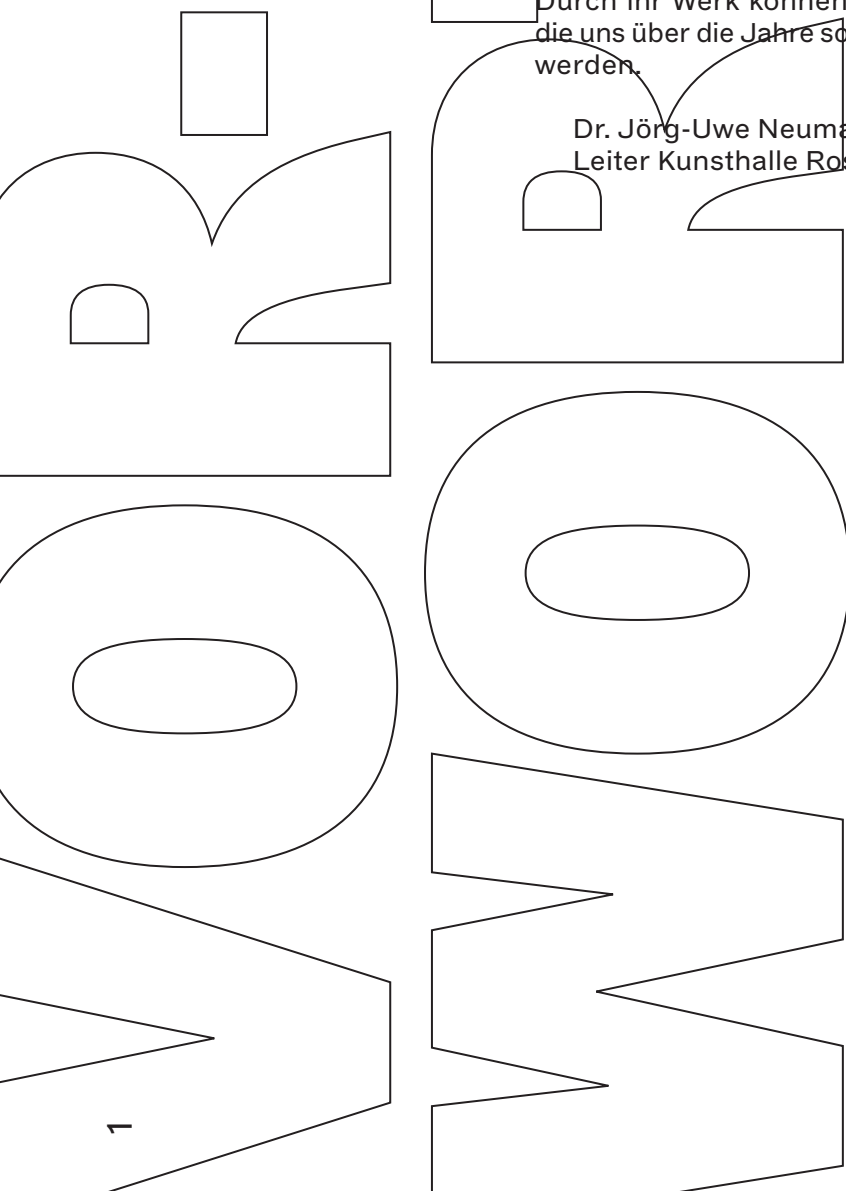
Die Kunsthalle Rostock wird seit über 50 Jahren von Künstler:innen und Besucher:innen geschätzt, sie hat sich im Inland wie auch international eine gestaltende, aktive Position im Ausstellungsbereich erarbeitet. Das charaktervolle Gebäude, ein Sinnbild der architektonischen Ostmoderne, wurde 1969 in der DDR als einziger Neubau eines Kunstmuseums errichtet.

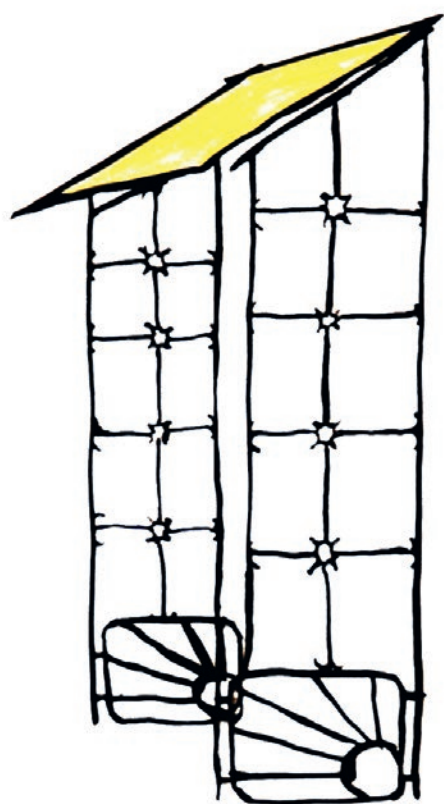
Die 2023 abgeschlossene etwa dreijährige Sanierung der Kunsthalle Rostock ist Grund großer Freude, beispielsweise darüber, dass die Räumlichkeiten endlich barrierefrei sind; andererseits gab es während der Arbeiten immer auch Sorgen und Befürchtungen darüber, was vom ursprünglichen Charme dieses Hauses erhalten bleiben würde.

Als klar war, dass viele der im und am Gebäude eingebauten Metallteile nach der Sanierung nicht wieder verwendet werden können, kam die Frage auf, was mit ihnen geschehen solle. In einem dieser zufälligen Momente bekam ich einen Katalog der Künstlerin Andrea Pichl zugeschickt. Ich erinnerte mich an ihren Beitrag in unserer kurz zuvor gezeigten Ausstellung zum Palast der Republik und an ihre hingebungsvolle Systematik, mit Fragmenten und Relikten der Geschichte künstlerisch umzugehen. Damit war sie die richtige Künstlerin, um aus den nicht weiter verwendeten Teilen ein eigenes Erinnerungs-Kunstwerk entstehen zu lassen. Von ihrer Idee, einen Zeitungskiosk, also einen Ort, der Informationen nach außen trägt, zu kreieren, war ich sofort begeistert. Andrea Pichl errichtete aus Metallteilen des Originalbaus eine neue Form, die spannungsvolle Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart entstehen lässt.

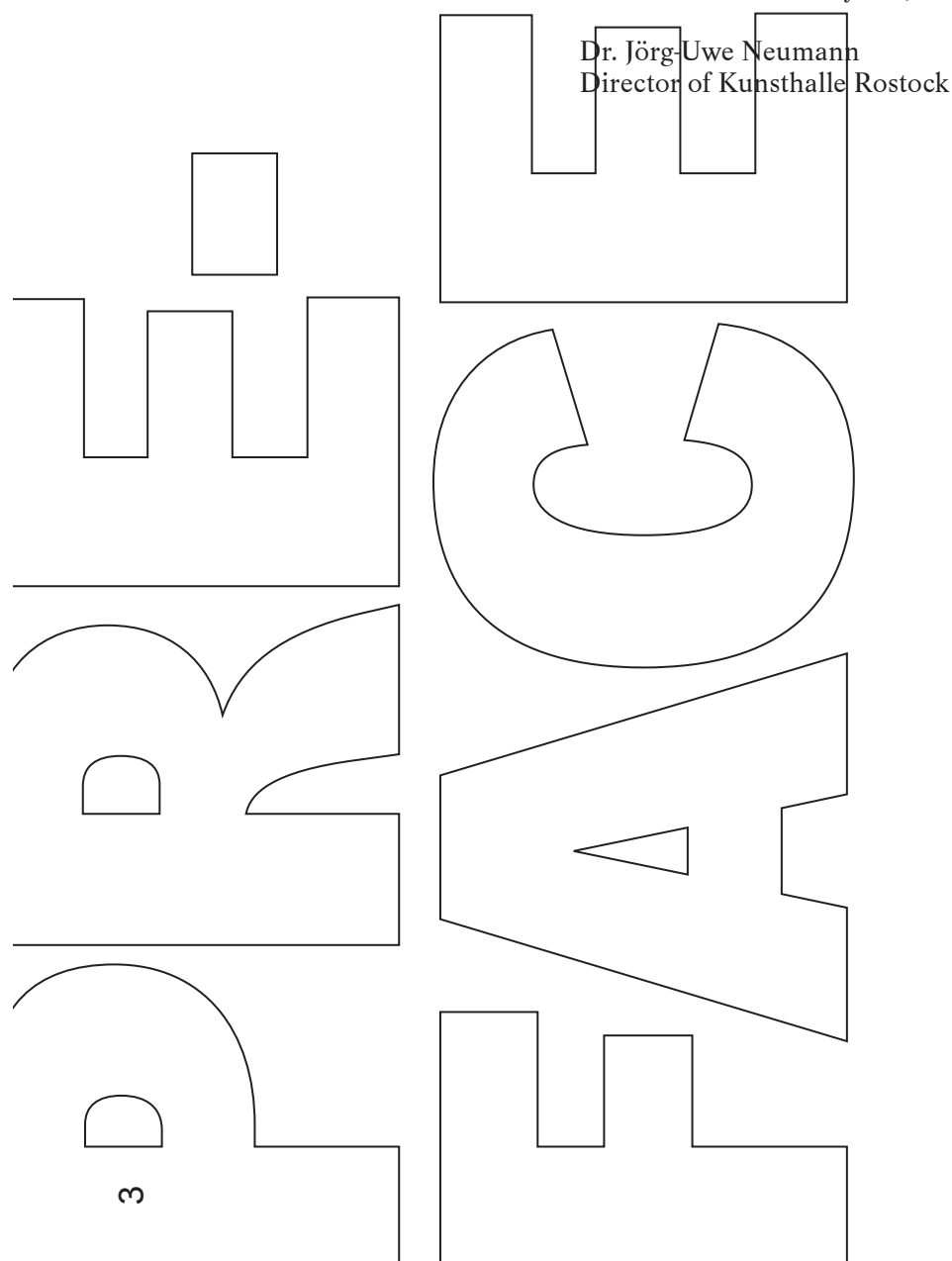
Die Kulturstiftung des Bundes hat Andrea Pichl großzügig gefördert, wofür wir ihr sehr dankbar sind. Auch die OSPA-Stiftung ermöglichte mit ihrer Unterstützung die Realisierung des Kunstprojektes. Mein Dank gilt insbesondere der Künstlerin Andrea Pichl. Durch ihr Werk können heute viele Elemente des alten Museums, die uns über die Jahre so vertraut geworden sind, neu wahrgenommen werden.

Dr. Jörg-Uwe Neumann
Leiter Kunsthalle Rostock





Eingänge/Entrances, 2017, Tusche
und Buntstift auf Steinpapier/ink and
colored pencil on stone paper
Je/each 49,8 × 34,9 cm



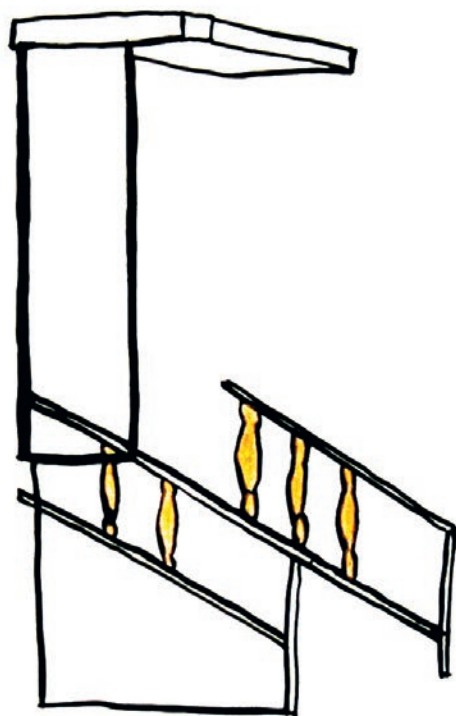
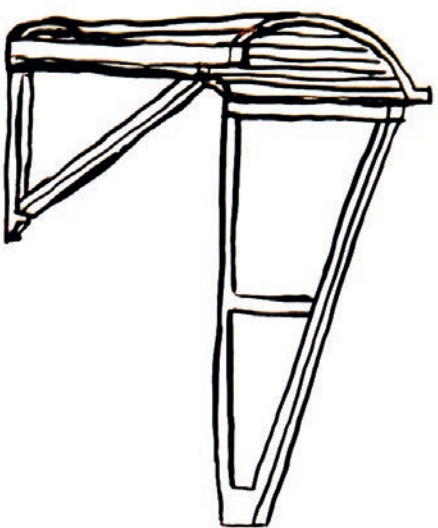
For over 50 years now, Kunsthalle Rostock has been held in high regard by artists and visitors alike and plays a formative and active role in the exhibition sector both in Germany and abroad. The building itself is full of character, emblematic of East German architectural Modernism, and in 1969 was constructed as the only art museum new build in East Germany.

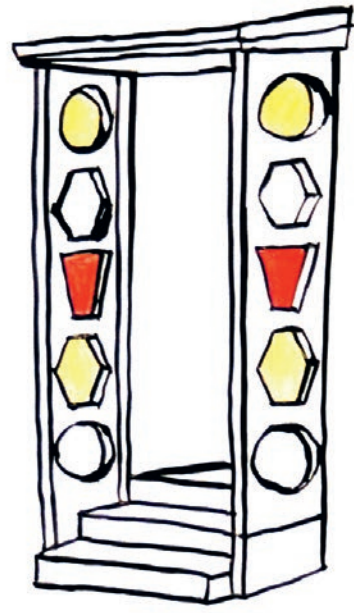
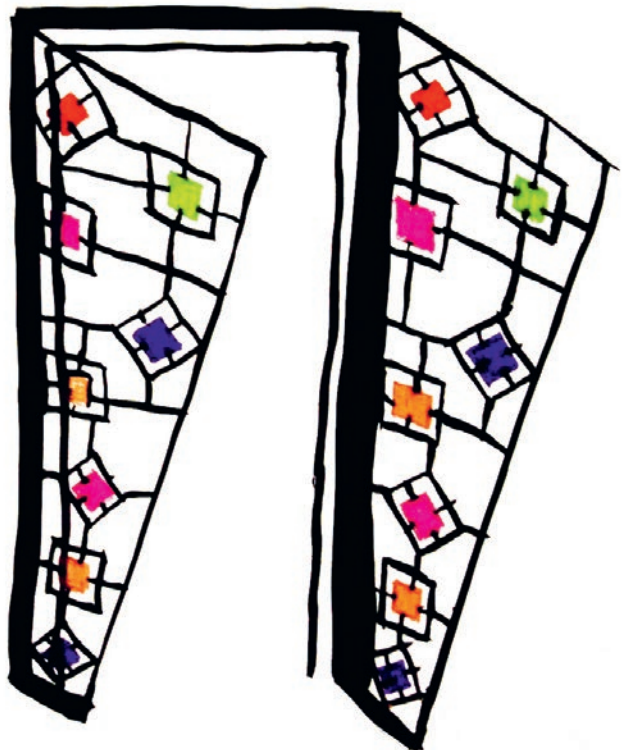
The completion of the modernization of Kunsthalle Rostock in 2023, a project that has taken about three years, is a cause for great joy – after all, for example the space is now finally barrier-free. That said, there were also persistent worries and fears during the revitalization work that the original charm of the building might suffer.

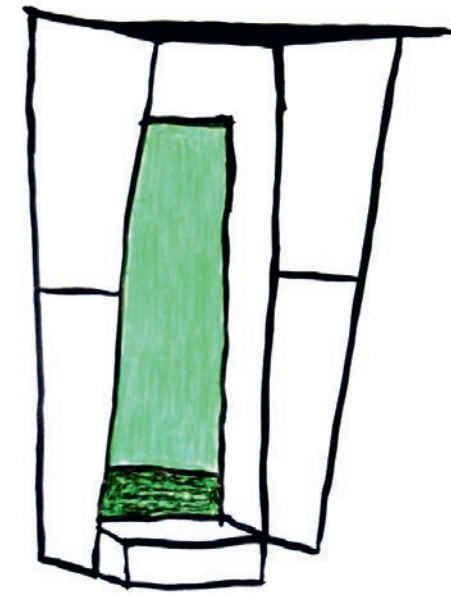
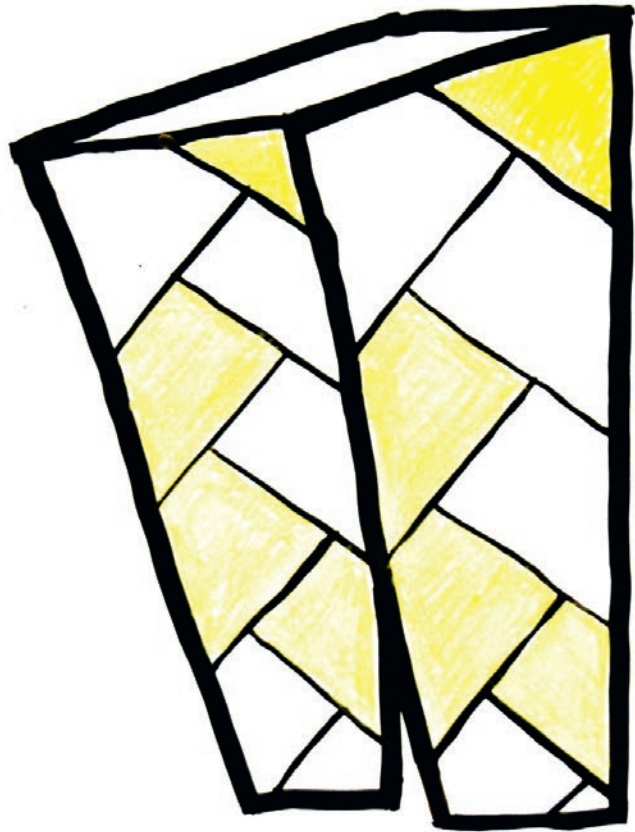
When it became clear that many of the metal parts originally employed in and on the building would have to be discarded after completion of the makeover, the question arose as to what should be done with them. As luck would have it, it was in this period that I received a catalog by artist Andrea Pichl. I remembered her contribution to our “Palace of the Republic” exhibition shown a short time before and her dedicated, systematic approach to the artistic use of historical fragments and relics. This made her the perfect choice when it came to creating a distinct commemorative artwork from the parts no longer used. I was instantly taken by her idea to create a newspaper stand and thus a place that carries information to the outside world. Andrea Pichl took metal parts from the original building and with them created a new structure that gives rise to intriguing connections between past and present.

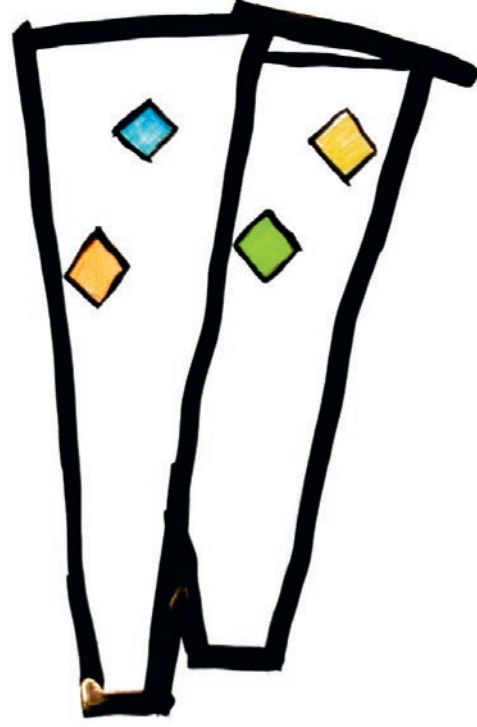
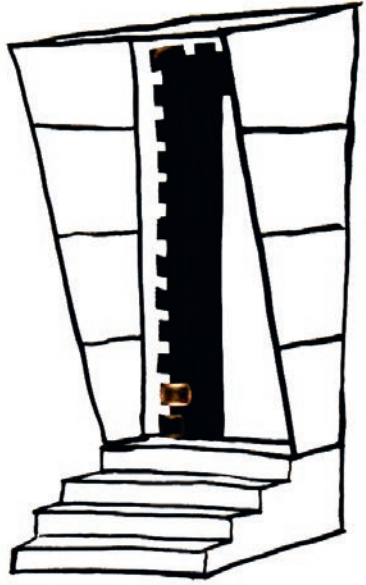
Andrea Pichl received generous funding in this context from the German Federal Cultural Foundation, for which we are very grateful. The additional support of OSPA-Stiftung made the realization of the art project possible. My special thanks go in particular to Andrea Pichl herself, whose work has made it possible for many elements of the old museum, which have become so familiar to us over the years, to be viewed through fresh eyes today.

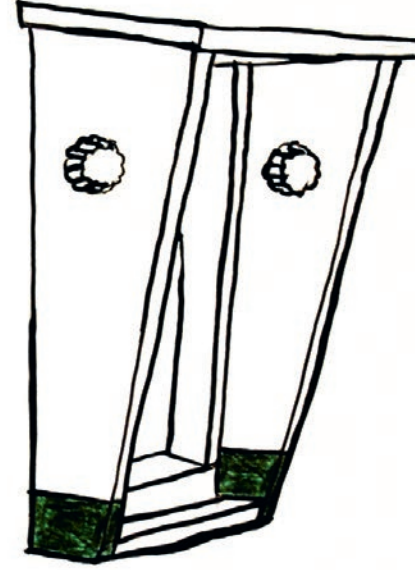
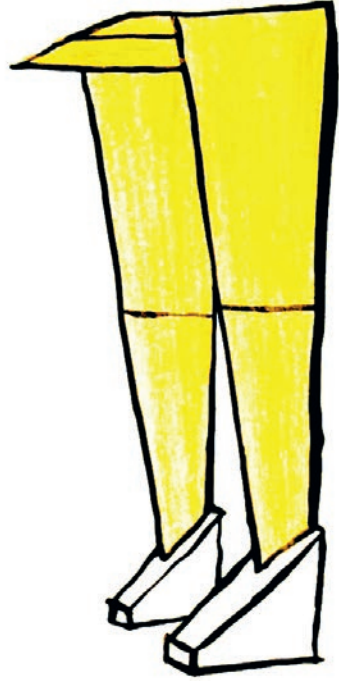
Dr. Jörg-Uwe Neumann
Director of Kunsthalle Rostock



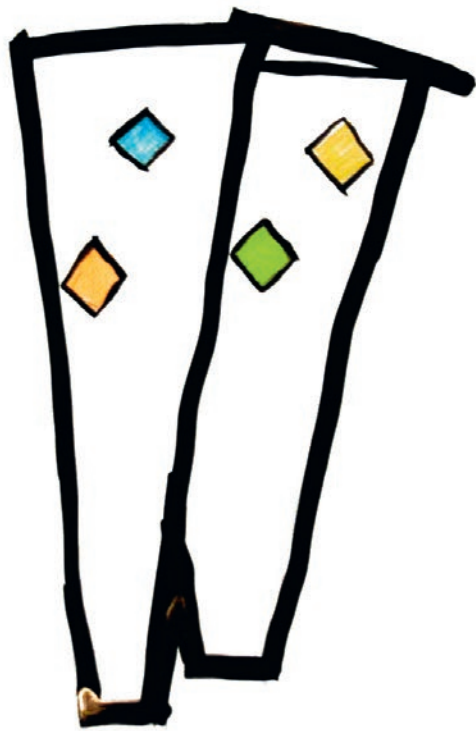












3 Hans Fleischhauer und Martin Halwas, „Die Kunsthalle am Schwanenteich in Rostock“, in: *Deutsche Architektur* 20 (1971), S. 476.

1 Vittorio Magnago Lampugnani, *Bedeutung Belanglosigkeit. Kleine Dinge im Stadtraum*, Berlin 2019.

2 Ebd., S. 9.

Wir gehen täglich an ihnen vorbei, an den großen und kleinen Dingen, die uns umgeben. Wir warten auf jemanden vor der Marienkirche, schlendern an den Häuserfassaden am Doberaner Platz vorbei, hasten über Straßen, sehen und übersehen Werbung und streifen entlang an den Sträuchern am Schwanenteich.

Meist finden insbesondere die großen Dinge Beachtung, die kleinen eher kaum. In Reiseführern oder Travelblogs werden Kirchen und andere Sehenswürdigkeiten beschrieben und gepriesen. Aber hat sich jemals jemand im gleichen Maße zu den Bordsteinkanten, Fenstergittern oder Kiosken geäußert? Sind derartige Details überhaupt beachtungs- und sehenswert?

Der italienische Stadtwissenschaftler Vittorio Magnago Lampugnani umschreibt die von der Aufmerksamkeit vernachlässigten Objekte charmant als Dinge von „bedeutsamer Belanglosigkeit“.¹ Er bringt darin zum Ausdruck, wie wichtig gerade diese kleinen Dingen im Stadtraum sind, da sie seiner Meinung nach, den Ort erst unverwechselbar machen. Das trifft im Übrigen auch auf den ländlichen Bereich zu. Nicht nur, dass diese Details Stadt und Land bereichern, sie tragen gleichzeitig zu deren Identifikation bei. Es sind spezielle unscheinbare Zeichen, die Orte wie die Ostseestadt Rostock so unverwechselbar machen: der Belag der Fußwege oder die Gullideckel mit dem Stadtwappen und die Gestaltung der Laternen auf der Langen Straße.

Unzählige Dinge wie diese bevölkern unsere Stadträume. In ihrer Selbstverständlichkeit übersehen wir sie. Um sie wahrzunehmen, bedarf es eines Impulses. Einen solchen Impuls setzt die Künstlerin Andrea Pichl mit ihrer Installation *Kiosk – Fragmente einer Zeit* im Außenbereich der Kunsthalle Rostock. Aus im Zuge der Sanierung des Gebäudes ausrangierten Bauteilen schuf sie ein Kunstwerk, dessen Form sich an einem Kiosk orientiert. Damit verkörpert er eine jener Mikroarchitekturen², also jener kleinen Dinge, die wir im Alltag so oft übersehen.

ÜBER KLEINE DINGE

Seit dem Frühjahr 2023 erscheint die Kunsthalle Rostock im neuen Glanz. Nach etwa dreijähriger Sanierung blickt man auf die behutsam gereinigte Fassade mit dem Klinkermauerwerk im Sockelbereich und den darüber angebrachten weißen strukturierten Gusssteinplatten. Einige defekte Segmente wurden ersetzt und nur bei Regen, wenn die Fassade feucht ist, kann man den Unterschied zwischen alten und neuen Platten ausmachen. Im Innenbereich wurde der denkmalgeschützte Bau auf den aktuellsten Stand hinsichtlich Barrierefreiheit und konservatorisch gefordertem Raumklima gebracht. Im Grunde erscheint die 1969 erbaute Kunsthalle in vertrauter Form. Jedoch impliziert diese Formulierung bereits eine Einschränkung. Besucherinnen und Besucher, die das Museum noch aus Zeiten der DDR und danach kennen, werden möglicherweise neben den Neuerungen einige kleine Details vermissen.

Im Jahr 1971, kurz nach Eröffnung der Kunsthalle, beschrieben ihre Erbauer, die beiden Architekten vom VEB Wohnungsbaukombinat Rostock Hans Fleischhauer und Martin Halwas, in der Zeitschrift *Deutsche Architektur* den klaren kubischen Baukörper.³ Damit entspricht ihr Stil der internationalen Nachkriegsmoderne. Aber bei allem Streben nach einer als zeitgemäß empfundenen Architektursprache, mussten Fleischhauer und Halwas während des Bauprozesses und im Nachhinein Kompromisse eingehen, die der modernen und klaren Form entgegenstanden.

Beispielsweise brachte der in der DDR ausgeprägte Materialmangel kuriose Lösungen im Technikbereich der Kunsthalle hervor. So wurde der Raum zur Lüftungsanlage mit einem von den Rostocker Werften hergestellten Schott versehen. Der Begriff Schott stammt aus dem Schiffbau und bezeichnet eine Metaltür, die luft- und

wasserdicht verschließbar ist. Auch sicherheitstechnische Herausforderungen galt es zu bewältigen. So mussten kurz nach der Eröffnung des Ausstellungshauses als Schutz vor Einbrüchen vor den Fenstern der Büros Gitter angebracht werden. Vermutlich waren es Feierabendbrigaden aus Rostock, die die schwarz lackierten Metallgitter mit geometrischen Mustern etwa 1975 anfertigten.⁴ Einige zitieren die Windrosen-Form der reliefartigen Steingussplatten im oberen Bereich der Fassade. Andere ähneln leicht geschwungenen, zaun- oder heckenartigen Strukturen. Zudem erwies sich im sogenannten Grafikumgang im Erdgeschoss, dem Ausstellungsbereich für die grafischen Kunstwerke, eine Sicherung durch faltbare Scherengitter als notwendig. Gründungsdirektor Dr. Horst Zimmermann schrieb dazu: „Die Falzgitter sind wohl etwas später angefertigt und eingebaut worden, weil ich Veranstaltungen an den Abenden im Plastiksaal durchführen wollte und deshalb die Ausstellungsräume verschließen musste.“⁵ Die weiß lackierten Falzgitter mit ihren horizontalen und vertikalen Streben sind in den Überschneidungen oben in der Mitte und unten mit rechteckigen Platten gefüllt. Die aufgeführten baulichen Details prägten das Gesicht der Kunsthalle Rostock über Jahrzehnte. Bei jeder Ausstellung, bei jeder Veranstaltung waren sie gleichermaßen präsent und wurden bewusst oder unbewusst von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern oder den Gästen der Kunsthalle wahrgenommen.

Erst in den 2010er-Jahren wurde das Falzgitter im Erdgeschoss am Eingang in den Grafikumgang entfernt. Die verbleibenden Gitter, die Fenstergitter und die Metalltür zum Technikraum mit der Lüftungsanlage wurden im Zuge der Sanierung der Kunsthalle ab 2019 herausgenommen und nach Fertigstellung 2023 nicht wieder montiert. Auf Nachfrage bei der örtlichen Denkmalpflege wurde darauf verwiesen, dass man den Anforderungen mit heutigen Mitteln „unsichtbar“ gerecht werden könne. „Die zurückgebauten Metallgitter zählen zu sekundären Einbauten der Kunsthalle, welche aufgrund sicherheitstechnischer Belange erfolgten. Diese konnten im Zuge der aktuellen Sanierung anderweitig gelöst werden, so dass eine Wiederherstellung der reduzierten, originalen Innenraumfassung möglich wurde.“⁶ Damit handelte man im Sinne der architektonischen Grundidee nach einem klaren Raumgefüge der Kunsthalle Rostock. Doch was geschieht mit den zurückgebauten Teilen?

FRAGMENTE EINER ZEIT

Als Leiter eines denkmalgeschützten Museums behielt Dr. Jörg-Uwe Neumann diese kleinen Dinge im Bewusstsein und sorgte dafür, dass die abgebauten Teile eingelagert wurden. Das schloss an die 2019 in der Kunsthalle Rostock gezeigte äußerst erfolgreiche Ausstellung *Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum* an. Eine der beteiligten Künstlerinnen war Andrea Pichl. Sie zeigte mit *weil/ weil/ weil* eine aktuelle Arbeit in Gestalt einer Nachbildung des Palastgebäudes mittels Kassettencovern im Maßstab 1:100. Hier werden Relikte aus der DDR-Vergangenheit, in diesem Fall Kassetten aus dem Untergrund, einer neuen Form und Bestimmung zugewiesen.

Die 1964 in Haldensleben geborene und in Ost-Berlin aufgewachsene Künstlerin beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit der Architekturgeschichte der Nachkriegsmoderne. Ein Thema, das sie immer wieder in ihren Arbeiten aufgreift, ist das Phänomen der modularen Bauweise. Sie beteiligte sich schon frühzeitig an deutsch-deutschen Kunstdebatten, vor allem im Bereich der Architektur, indem sie in ihren Kunstwerken Inhalte wie den Begriff der Ostmoderne verhandelt.⁷ Sie stellt ästhetische Fragen zu gesellschaftskritischen Aspekten des sozialistischen Städte- und Wohnungsbaus.⁸

Aus der Begeisterung über Pichls künstlerische Herangehensweise entstand die Idee einer Zusammenarbeit zwischen der Bildhauerin

| | | |
|--|--|---|
| 4 E-Mail von Dr. Horst Zimmermann vom 31. März 2023 auf die E-Mail-Anfrage von Michael Bräuer vom 31. März 2023. | 6 E-Mail von Denkmalpflegerin der Hansestadt Rostock Uta Jahnke vom 27. März 2023 auf die E-Mail-Anfrage der Autorin vom 27. März 2023. | 8 Vgl. Ulrike Kremeier, „Vom Glanz des P/Ost/Modernen“, auf: https://andreapichl.com/ulrike-kremer-german-version/ (aufgerufen am 30.03.2023) |
| 5 E-Mail von Dr. Horst Zimmermann vom 23. März 2023 auf die E-Mail-Anfrage der Autorin vom 23. März 2023. | 7 Andreas Butter und Ulrich Hartung, <i>Ostmoderne Architektur in Berlin 1945–1965</i> , Berlin 2004. | |
| 9 Siehe dazu den Textbeitrag von Maryna Streltsova in diesem Katalog. | 11 Vgl. Sven Beckstette, „Die Internationale Unsolidarität“, in: <i>Andrea Pichl</i> , Berlin 2013, S. 51, auch auf: https://andreapichl.com/sven-beckstette-german-version/ (aufgerufen am 03.04.2023). | 12 Jörg Kirchner, „Kiosk. KONSUM und Kultur von unten. Alltagsgeschichte und Typenbau in der DDR am Beispiel von Plau am See“, in: <i>Kulturerbe in Mecklenburg und Vorpommern</i> 10 (2019), S. 144. |
| 10 Aussage aus einem Zoom-Interview mit Andrea Pichl vom 27.02.2023. | | 13 Siehe dazu den Textbeitrag von Magdalena Lewoc in diesem Katalog. |

und der Kunsthalle Rostock. Als Bau aus der Hochphase der modernen Architektur in der DDR vereint die Kunsthalle Rostock mehrere Aspekte, die im Fokus der Künstlerin liegen. Das somit beiderseitig vorhandene Interesse führte schließlich zu dem Vorhaben einer architektonischen Installation für den Außenbereich. Hierfür sollten die ausrangierten Metall-Fragmente der Kunsthalle Verwendung finden.

Der Prozess der Annäherung an die Aufgabe begann für Pichl mittels der Fotografie. Bereits die Herangehensweise gehört zu ihrer künstlerischen Arbeit. Für die erste Bestandsaufnahme fotografierte sie das Museum im leeren Zustand. Später folgten weitere Aufnahmen des entkernten Baus und schließlich der vollständig sanierten Kunsthalle.⁹ Pichl nahm zumeist Ausschnitte auf, nicht den gesamten Raum. Detailfotos entstanden so etwa von den hölzernen Treppengeländern, den mobilen Ausstellungswänden und den bereits erwähnten Fenster- und Scherengittern. Aufgrund ihrer bildlichen Beschaffenheit gehen die Aufnahmen über das rein Dokumentarische hinaus. Sie skizzieren vielmehr die Beziehung von Dingen im Raum. Pichl, die von 1991 bis 1996 Bildhauerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee studierte und 1998 ihren Master of Arts am Chelsea College of Art in London abschloss, beweist an dieser Stelle ein ausgeprägtes Gespür für Räumlichkeit und Plastizität. Darüber hinaus interessiert sie sich für das Übersehene, das Improvisierte im Geplanten, kurzum für das Unspektakuläre. Daher stößt man bei ihren Aufnahmen kaum auf Gesamtansichten von Gebäuden. Vielmehr widmet sie sich dem Detail.¹⁰ Hier zeigt sich bereits ihre Konzentration auf das Fragmentarische und dessen Kraft.

Zu Beginn der Bauarbeiten erfolgte die Entkernung der Kunsthalle: Fußböden wurden herausgerissen, Holzplanken und die beiden Schotten (Metalltüren) demontiert und auch die Gitter vor den Bürofenstern und vor den Zugängen des Grafikumganges wurden entfernt. Pichl sichtete die fragmentierten Metallteile für ihre Konzeption, nahm Maß und fotografierte sie, wie bereits beschrieben. Das Festhalten der Fragmente in Bild und Maß sind wichtige Bestandteile im Arbeitsprozess der Künstlerin. Ihre Handlungen schreiben sich in einen Erinnerungsprozess ein, der ausdrücklich intendiert ist.

Andrea Pichl verfügt über ein umfangreiches Fotoarchiv mit über tausend eigenen Motiven. Vorrangig handelt es sich hierbei um Aufnahmen von Plattenbauten der Nachkriegsmoderne. Sie stammen aus Berlin, Halle-Neustadt, Rostock, Dublin, London, Paris, Taschkent und weiteren Orten in Osteuropa.¹¹ Für die Künstlerin funktioniert das Archiv wie ein Bildergedächtnis. Aus dieser Bildwelt greift sie sich Fragmente heraus, vergleicht sie und zieht Erkenntnisse daraus, die später in Kunstwerke münden können. Im Zusammenhang mit dieser Methode entstand die Idee zu einem Kiosk aus den Metallfragmenten der Kunsthalle Rostock. Konkret handelt es sich um einen aus den 1970er-Jahren stammenden normierten Zeitungskiosk des Deutsche Post Zeitungsvertriebes, kurz PZV genannt. Diese Kioske standen oft in der Nähe von Postbauten, waren mit erweiterten Öffnungszeiten versehen und boten sowohl druckfrische Tageszeitungen als auch Wochenzeitungen und Monatszeitschriften an. Schnell und unkompliziert konnte man hier mit Informationen aus unterschiedlichen Interessenbereichen versorgt werden.¹²

Stadtmöbel dieser Art fotografierte Pichl mehrfach in Ostdeutschland und in Osteuropa, beispielsweise in Szczecin in Polen.¹³ Die meisten dieser DDR-Zeitungskioske der 1960er- bis 1980er-Jahre sind aus dem ostdeutschen Stadtbild verschwunden. Auf Usedom fand die Künstlerin noch ein Exemplar. Sie nahm vor Ort Maß und legte dieses dem Kunsthallen-Kiosk zugrunde. Diesen Maßen wurden die verschiedenen Metallgitter aus der Kunsthalle angepasst und modular angeordnet. Bürofenster- und Scherengitter bilden den Mantel des Baukörpers. Der Schott hingegen wird zur Eingangstür

Im Titel *Kiosk – Fragmente einer Zeit*, wie Andrea Pichl ihr Werk schließlich nennt, schwingt das Zeichenhafte mit. Aus ihrem ursprünglichen Kontext enthoben und durch die Bildhauerin neu arrangiert, fungieren die Metall-Fragmente der Kunsthalle nun als Bestandteile eines eigenständigen Kunstwerkes. Damit steht es in der Tradition der objets trouvés. Marcel Duchamp hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts damit den Begriff des bisherigen Kunstwerkes infrage gestellt und dessen Erweiterung eingeläutet. Pichl geht in der Verschränkung von Kunst- und Architekturgeschichte darüber hinaus. Die ursprünglichen Bauteile der Kunsthalle Rostock werden durch ihre neue Anordnung nicht ihrer Herkunft und ihrer ursprünglichen Geschichte beraubt. Das Gegenteil ist der Fall, sie bekommen eine weitere Facette und bleiben zudem erhalten. Durch die dauerhafte Standortwahl in unmittelbarer Nähe zum Gebäude der Kunsthalle ergibt sich eine Beziehung, die eine Kontinuität in Hinblick auf die Architektur und die damit verbundene Geschichte des Hauses darstellt.

Man kann den an der Nordseite der Kunsthalle installierten Kiosk als einen Impuls innerhalb der Auseinandersetzung mit der nordostdeutschen Moderne nehmen. Pichls Arbeit macht einmal mehr auf das Unsichtbar-Sein und Unsichtbar-Werden von Architekturen der Ostmoderne als Phänomen unserer Zeit aufmerksam. Mit dem Zitat der verschwundenen Bauform des DDR-Kiosks verweist sie beispielhaft auf die politische Brisanz von städtebaulichen und denkmalpflegerischen Entscheidungen. Bereits in den 1990er-Jahren, nach dem politischen Umbruch in Ostdeutschland, fielen zahlreiche Bauten der Ostmoderne dem Abriss oder einer zweckentfremdeten Nutzung zum Opfer.¹⁴ Auch für die Kunsthalle Rostock wurde eine Umnutzung erwogen. Aufgrund der attraktiven großen Glasfront vom Plastiksaal zum außen liegenden Schwanenteich sollte hier ein Autohaus entstehen. Die aktuellen Sanierungsmaßnahmen der Kunsthalle Rostock stehen für eine erfreuliche Entwicklung zugunsten des Erhalts dieses einmaligen Kunstmuseum-Neubaus in der DDR.

Mit ihrem Werk *Kiosk – Fragmente einer Zeit* macht uns Andrea Pichl auf ein wichtiges identitätsprägendes Thema unserer Zeit aufmerksam. Im Schatten des großen und bedeutsamen Solitärbaus der Kunsthalle steht der Kiosk mit seiner ganz eigenen Bedeutsamkeit. Lampugnani formulierte zur Spezies der Mikrobauten: „Sie sind weitgehend autonome Gegenstände, die, sieht man genauer hin, eigene Geschichten haben und diese auch erzählen.“¹⁵

14 Vgl. Mark Escherich, „Die Aneignung der Ostmoderne durch die Denkmalpflege“, in: *Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne*, hg. von Mark Escherich, Berlin 2012, S. 10.

15 Lampugnani, *Bedeutsame Belanglosigkeiten*, S. 9.

14 Vgl. Mark Escherich, „Die Aneignung der Ostmoderne durch die Denkmalpflege“, in: *Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne*, hg. von Mark Escherich, Berlin 2012, S. 10.

³ Hans Fleischhauer and Martin Halwas, “Die Kunsthalle am Schwanenteich in Rostock”, in: *Deutsche Architektur* 20 (1971), p. 476.

4 E-mail from Dr. Horst Zimmermann dated March 31, 2023, in response to e-mail inquiry from Michael Bräuer dated March 31, 2023.

Italian urban studies expert Vittorio Magnago Lampugnani charmingly describes the objects neglected of attention as things of “significant triviality”.¹ He thus expresses how important precisely these small things are in the urban world because, he believes, they are what make the place distinctive. Incidentally, this also applies to rural areas. Not only do these details enrich town and country, but they also contribute to their sense of identity. It is special, inconspicuous signs that make places like the Baltic Sea city of Rostock so unmistakable: the surface of the footpaths or the manhole covers with the city’s coat of arms and the design of the streetlamps on Lange Strasse.

Countless things like these populate our urban spaces, and all the while we take them for granted and overlook them. Some kind of extra stimulus is needed for us to perceive them, and artist Andrea Pichl provides precisely just such a stimulus with her installation *Kiosk – Fragments of a Time* in the outdoor area of the Kunsthalle Rostock. Using components discarded in the course of the building’s renovation, she has created a work of art whose form is based on a kiosk. It thus embodies one of those very microarchitectures,² those small things that we so often overlook in everyday life.

Since the spring of 2023, Kunsthalle Rostock has appeared in new splendor. After about three years of modernization work, we can now gaze upon the carefully cleaned façade with the clinker brickwork around the base and the textured cast stone panels in white above. Some defective segments were replaced, and only when it rains and the façade is damp, is it possible to see the difference between the old and new slabs. On the inside, the listed building was brought up to the latest standards in terms of accessibility and the ambient climate required for conservation purposes. The Kunsthalle basically now appears in its familiar 1969 guise, yet putting it this way already implies there are limits to this view. Indeed, visitors who still remember the museum from the days of East Germany and afterwards will possibly miss some small details alongside the innovations.

In 1971, shortly after the Kunsthalle opened, its masterminds Hans Fleischhauer and Martin Halwas, the architect duo from VEB Wohnungsbaukombinat Rostock, described the clear cubic structure in the magazine *Deutsche Architektur*.³ Such a structure indicates their style corresponds to international post-War Modernism. Yet for all their striving for an architectural idiom that would be perceived as contemporary, Fleischhauer and Halwas had to make compromises during the construction process that ran counter to the modern and clear form.

For example, the pronounced lack of materials in East Germany led to curious solutions in the technical fit-out of the Kunsthalle. Hence, the room leading to the ventilation system was fitted with a bulkhead manufactured by the Rostock shipyards. The term bulkhead comes from shipbuilding and refers to a metal door that can be closed so that it is air- and watertight. Security issues also had to be overcome, meaning that shortly after the opening of the exhibition building, grilles had to be installed in front of the office windows as protection against burglars. It was probably after-work brigades from Rostock who around 1975 made the black-painted metal grilles with geometric patterns.⁴ Some of them reference the compass dial shape of the relief-like cast stone panels in the upper part of the façade, while others resemble slightly curved, fence- or hedge-like structures. In addition, in the so-called “prints gallery”, the exhibition area for printed

artworks on the first floor, it proved necessary to secure them with folding concertina barriers. Founding director Dr. Horst Zimmermann commented thus: “The folding barriers were probably made and installed somewhat later, because I wanted to hold events in the sculpture hall in the evenings and therefore had to close off the exhibition rooms.”⁵ The white-painted folding grilles with their horizontal and vertical struts are filled with rectangular panels in the intersections at the top center and bottom. The listed structural details shaped the face of the Kunsthalle Rostock for decades and were equally present at every exhibition, at every event, perceived consciously or unconsciously by the Kunsthalle’s employees or guests.

It was not until the 2010s that the folding grille on the first floor at the entrance to the prints gallery was removed. The remaining grilles, the window bars, and the metal door to the technical room with the ventilation system were removed in the course of the modernization of the Kunsthalle that started in 2019 and were not reinstalled after completion in 2023. An enquiry at the local heritage protection office elicited the response that the requirements could be met “invisibly” with today’s means. “The metal grilles that were removed are among the secondary installations of the Kunsthalle, which were fitted due to security concerns. It was possible to meet those requirements in a different manner in the course of the current revitalization, meaning that a restoration of the reduced, original interior setting became possible.”⁶ This was in keeping with the basic architectural idea of creating a clear spatial structure for the Kunsthalle Rostock. So what is to become of the removed parts?

FRAGMENTS OF AN AGE

As the director of a listed museum, Dr. Jörg-Uwe Neumann kept these little things in mind and made sure that the dismantled parts were dutifully put into storage. This followed on from the highly successful exhibition shown in 2019 at the Kunsthalle Rostock, *Palast der Republik. Utopie, Inspiration, Politikum* (Palace of the Republic. Utopia, Inspiration, Politics). One of the artists involved was Andrea Pichl, who showed *weilweilweil* (becausebecausebecause), a current work that replicates the form of the palace building using cassette cases on a scale of 1:100. Here, relics from the East German past – in this case cassettes listened to by the underground – are assigned a new form and purpose.

The artist, who was born in Haldensleben in 1964 and grew up in East Berlin, has been dealing with the architectural history of post-war Modernism for decades. One theme she repeatedly addresses in her work is the phenomenon of modular construction. She participated early on in German-German art debates, especially in the field of architecture, tackling content such as the concept of Eastern Modernism in her artworks.⁷ She poses aesthetic questions about socio-critical aspects of communist urban development and housing construction.⁸

The enthusiasm for Pichl’s artistic approach gave rise to the idea of a collaboration between the sculptor and Kunsthalle Rostock. As a building from the heyday of modern architecture in East Germany, Kunsthalle Rostock combines several aspects on which the artist otherwise focuses. The mutual interest thus led to the plan for an architectural installation for the outdoor area, for which the discarded metal fragments of the Kunsthalle were to be put to use.

Pichl began the process of tackling the task with photography, an approach that was already part of her artistic work. For the first inventory, she photographed the museum in its empty state, following this up later with further photographs of the gutted building and finally of the fully revitalized Kunsthalle.⁹ Pichl mostly photographed sections rather than the entire space, producing detailed photos, for example of the wooden stair railings, the mobile exhibition walls, and the aforementioned window and concertina grilles. Their pictorial nature makes these photographs more than purely documentary; rather, they sketch the relationship of things in space. Pichl, who studied sculpture at Kunsthochschule Berlin Weissensee from 1991 to 1996 and completed her Master of Arts at Chelsea College of

5 E-mail from Dr. Horst Zimmermann, March 23, 2023, in response to the author’s e-mail inquiry of March 23, 2023.

6 E-mail from Heritage Protection Officer of the Hanseatic City of Rostock Uta Jahnke, dated March 27, 2023, in response to the author’s e-mail inquiry dated March 27, 2023.

8 Cf. Ulrike Kremeier, “Vom Glanz des P/Ost/Modernen”, auf: <https://andrea.pichl.com/ulrike-kremeier-german-version/> (accessed March 30, 2023).

7 Andreas Butter and Ulrich Hartung, *Ostmoderne Architektur in Berlin 1945–1965*, (Berlin, 2004).

9 See the article by Maryna Streltsova in this catalog.

10 Statement from a Zoom interview with Andrea Pichl on Feb. 27, 2023.

12 Jörg Kirchner, “Kiosk. KONSUM und Kultur von unten. Alltagsgeschichte und Typenbau in der DDR am Beispiel von Plau am See”, in: *Kulturerbe in Mecklenburg und Vorpommern* 10 (2019), p. 144.

11 Cf. Sven Beckstette, “Die Internationale Unsolidarität”, in: Andrea Pichl, (Berlin, 2013), p. 51, also at: <https://andrea.pichl.com/sven-beckstette-german-version/> (accessed March 4, 2023).

13 See the article by Magdalena Lewoc in this catalog.

Art in London in 1998, demonstrates a keen sense of space and the three dimensions. Added to which, she is interested in what is overlooked, the improvised parts of what is planned – in short, the unspectacular. This is why her photographs rarely include complete views of buildings and are more likely to depict details.¹⁰ This in itself already demonstrates her focus on the fragmentary and its power, both of which she makes visible in her work.

At the beginning of the modernization project, the Kunsthalle was gutted: Floors were torn out, wooden planks and the two bulkheads (metal doors) were dismantled, and the grilles in front of the office windows and at the entrances to the prints gallery were also removed. Pichl sifted through the fragmented metal pieces for her concept, taking measurements and photographs in the aforementioned fashion. Capturing the fragments in images and dimensions constitutes an important part of the artist’s working process. Her actions inscribe themselves in a memory process that is explicitly intentional.

Andrea Pichl has an extensive photo archive with over a thousand of her own subjects, made up mainly of pictures of post-War modernist prefabricated buildings. They come from Berlin, Halle-Neustadt, Rostock, Dublin, London, Paris, Tashkent, and places in east Europe.¹¹ For the artist, the archive functions like a memory of images, a pictorial world from which she picks images, compares them, and draws insights from them that can later lead to works of art. It was in connection with this method that the idea for a kiosk made from the metal fragments of the Kunsthalle Rostock came about. Specifically, it is a standardized newspaper kiosk from the Deutsche Post Zeitungsvertrieb, or PZV for short, dating from the 1970s. These kiosks were often located near post offices, had extended opening hours, and offered daily newspapers fresh off the presses as well as weekly newspapers and monthly magazines. They represented a quick and easy way to supply people with information from various fields of interest.¹²

Pichl has photographed street furniture of this kind several times in East Germany and in east Europe, for example in Szczecin in Poland.¹³ Most of these East German newspaper kiosks from the 1960s to 1980s have disappeared from the world of East German cities today, but the artist found another remaining example on the island of Usedom. She took measurements on site and based the Kunsthalle kiosk on them, adapting the Kunsthalle’s various metal grilles to these dimensions and arranging them in module fashion. Office-window and concertina grilles form the shell of the structure, while the bulkhead becomes the entrance door to the kiosk, although visitors are not permitted to enter. All parts are set in the same silver-gray to form a visual unity.

In the title *Kiosk – Fragments of a Time*, as Andrea Pichl ultimately called her work, the symbolic aspect resonates. Removed from their original context and rearranged by the sculptor, the metal fragments of the Kunsthalle now function as components of an independent work of art, which in turn forms part of the tradition of objets trouvés. Marcel Duchamp had applied this approach in order to question the previously prevailing notion of a work of art at the beginning of the 20th century and heralded its expansion, while Pichl goes beyond this, interweaving art and architectural history. The original components of the Kunsthalle Rostock are not robbed of their origins and initial history by their new arrangement. On the contrary, they are in fact given an additional facet and are likewise preserved. The choice of a permanent location in the immediate vicinity of the Kunsthalle building results in a relationship that represents continuity with regard to the architecture and the history of the building associated with it.

THE SIGNIFICANCE

We can view the kiosk installed on the north side of the Kunsthalle as an impulse within the critical enquiry into northeast German Modernism. Pichl’s work once again draws attention to the fact Eastern Modernist architecture is invisible and is becoming invisible as a phenomenon of our time. By citing the structural form of the East German kiosk that has otherwise disappeared, she refers by way of an example to the political explosiveness of decisions on urban planning and heritage preservation. As early as the

1990s, after the political upheaval in East Germany, numerous Eastern Modernist buildings fell victim to demolition or misappropriated use.¹⁴ A conversion was also considered for Kunsthalle Rostock, with the attractive large glass front of the sculpture hall looking out at the Schwanenteich pond outside giving rise to the idea of a car dealership. Kunsthalle Rostock's current makeover represents a welcome development in favor of preserving this unique, purpose-built East German art museum.

With her work *Kiosk – Fragments of a Time*, Andrea Pichl draws our attention to an important, identity-shaping theme of our day. In the shadow of the large and significant standalone Kunsthalle building stands the kiosk, a fact that has a significance all of its own. As Lampugnani put it, commenting on micro-buildings as a species: “They are largely autonomous objects that, if you look more closely, have their own stories and indeed tell them.”¹⁵

Antje Schunke



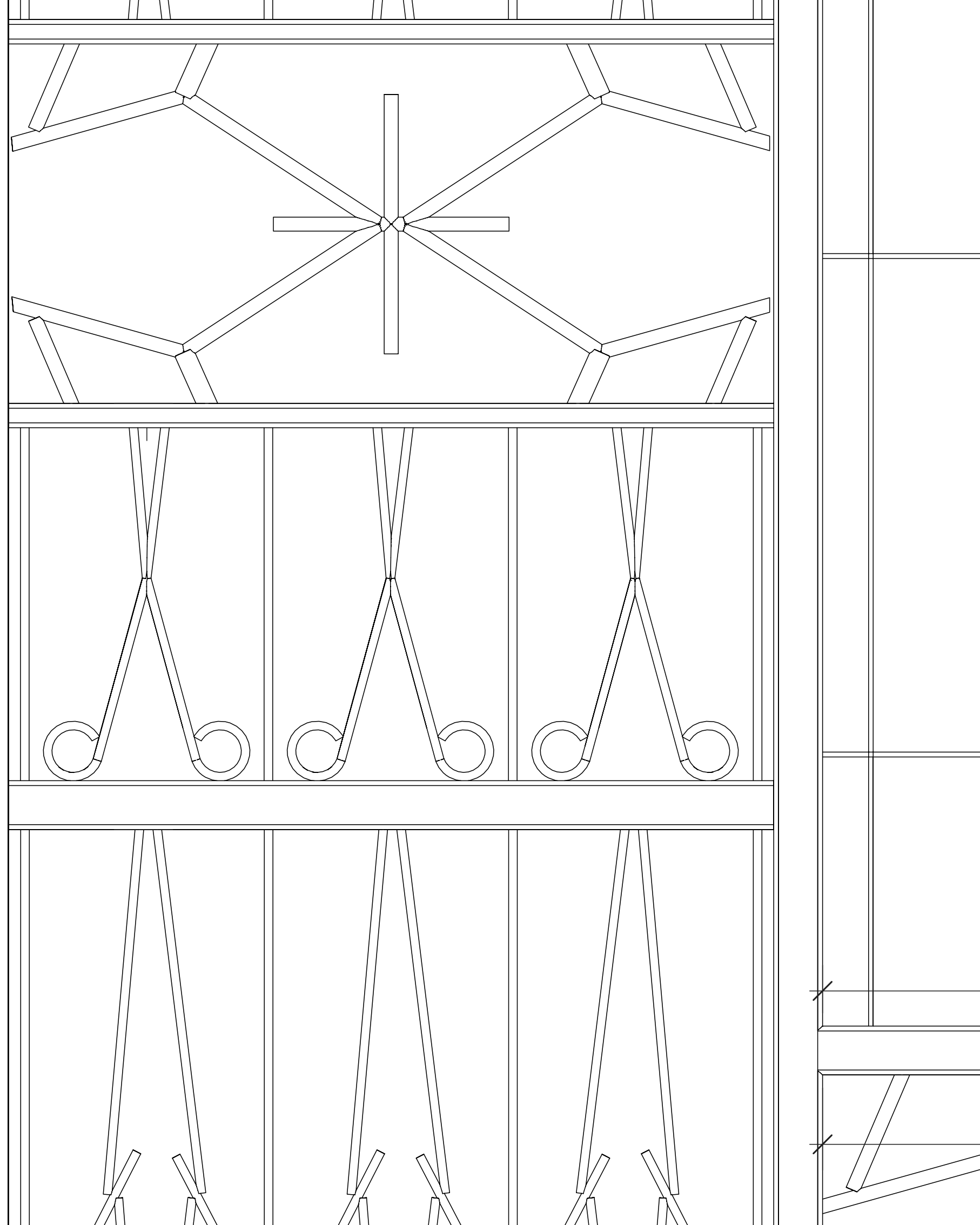
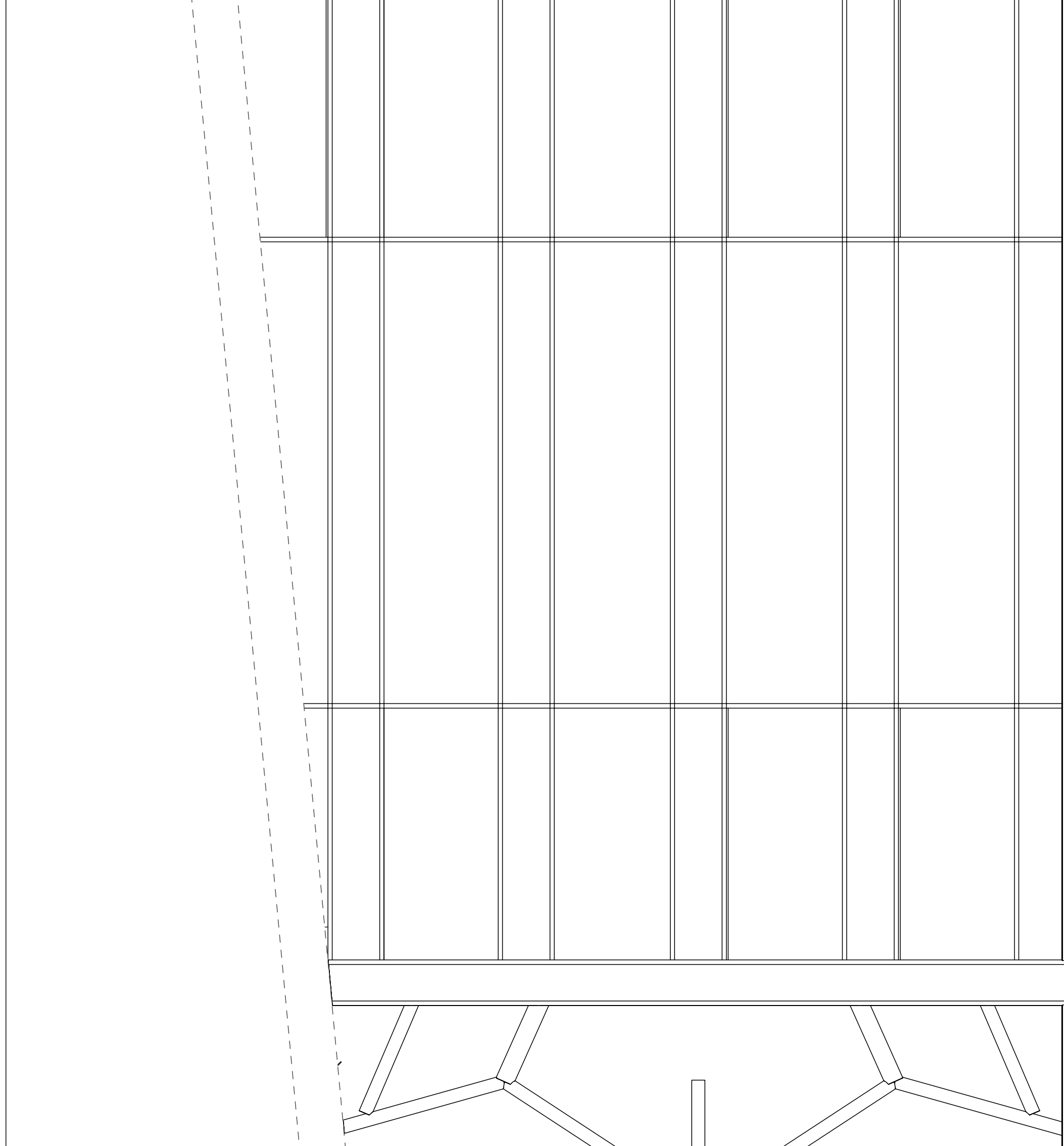


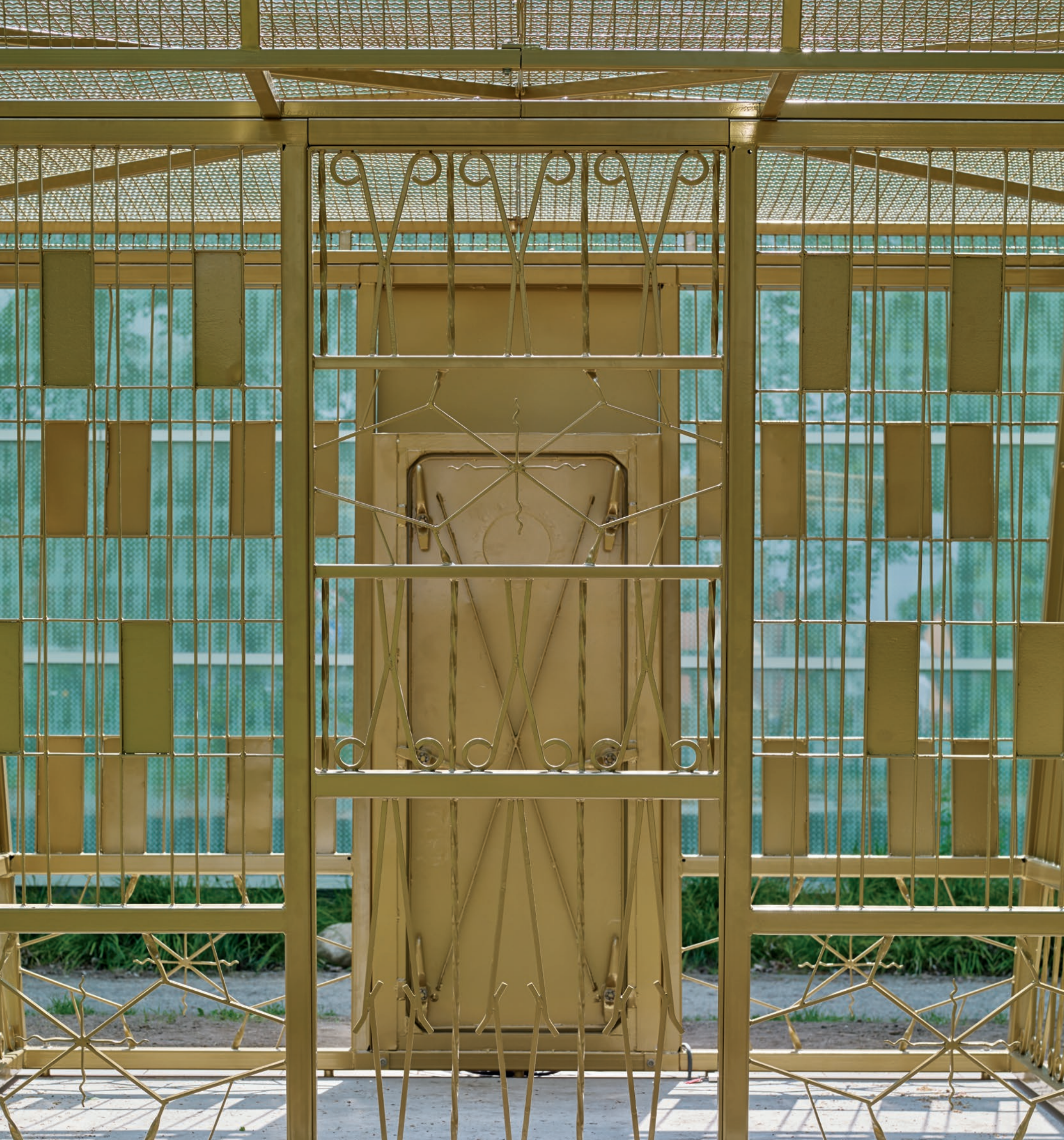
25 DDR, Feldberg, 15.09.1989, © alamy

26 Foto Manfred Uhlenhut, ddrbildarchiv.de

27 Foto Andrea Pichl und/and
Foto Siegfried Gebser, ddrbildarchiv.de

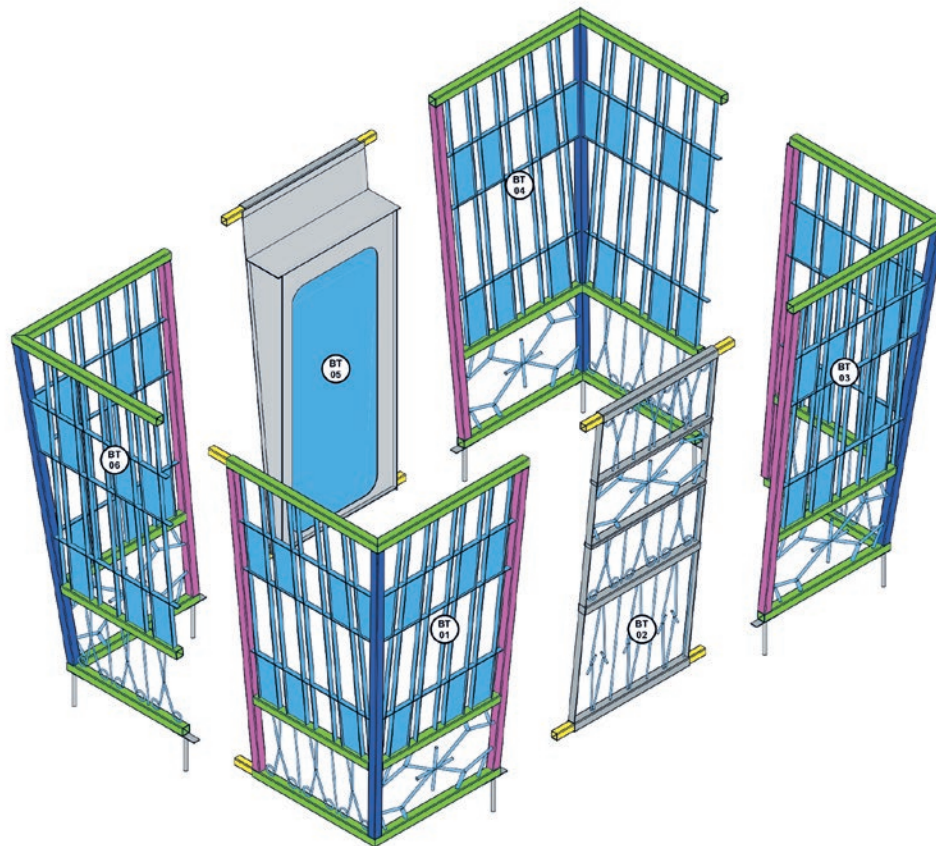
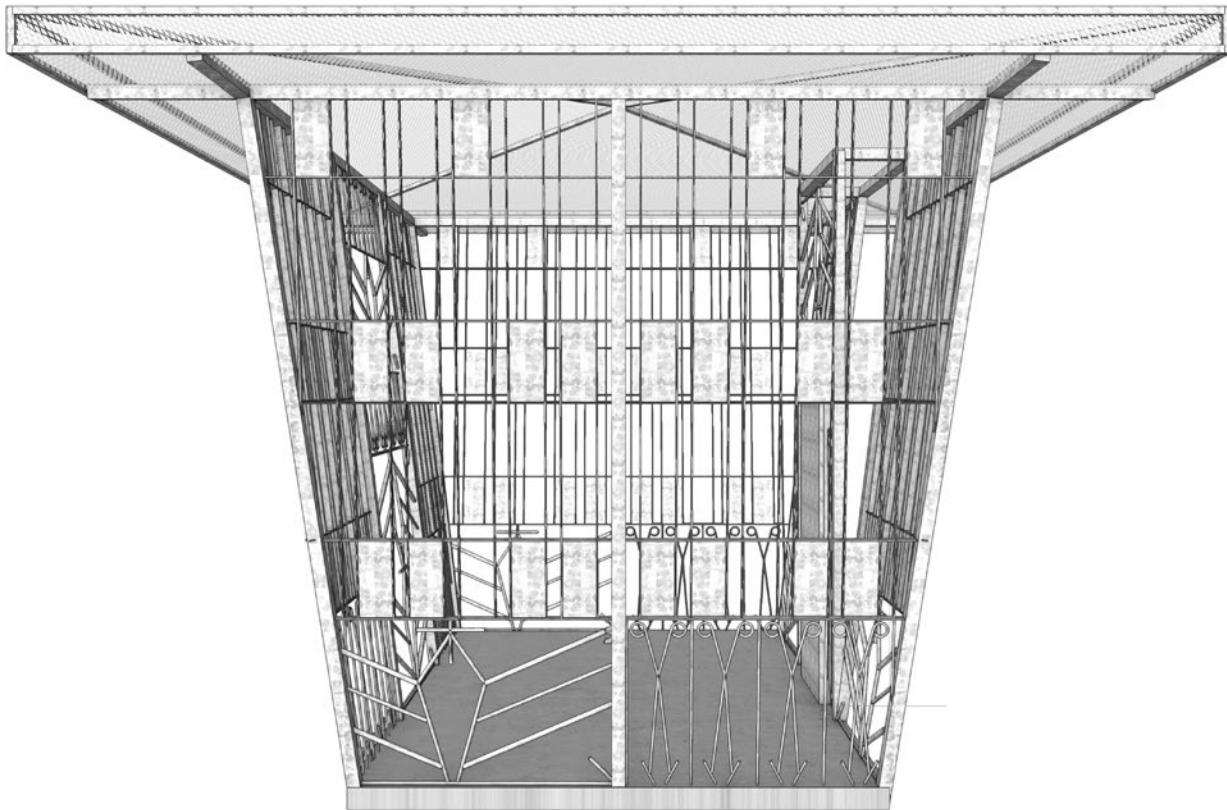












Die Wiedereröffnung der Kunsthalle nach ihrer grundständigen Sanierung kennzeichnet eine erfreuliche Etappe in ihrem Entstehungs- und Entwicklungsprozess über mehr als sechs Jahrzehnte. Das lässt neben der Freude auch Fragen und das Bewusstsein für Probleme aufkommen. So ergeben sich vielfältige Gründe, dieser Zeit und ihren verschiedenen Phasen nachzuspüren. Phasen, die sowohl in den großen politischen Rahmenbedingungen wie in den vor Ort herrschenden Gegebenheiten wurzeln und nun zu einem hochgeschätzten Ergebnis geführt werden konnten.

Es gibt immer weniger Rostockerinnen und Rostocker, die sich an die 60er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts erinnern können. Die Auseinandersetzungen zwischen den politischen Systemen der westlichen Welt und des sowjetischen Einflussbereiches beherrschten die große Politik. In diesem Kräftefeld rang die DDR um ihre internationale Anerkennung. Dabei spielten die Stadt Rostock und der gleichnamige Bezirk eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Slogan „Die Ostsee muss ein Meer des Friedens sein!“ und die sich darum rankenden und alljährlich veranstalteten *Ostseewochen* mit ihren vielfältigen Aktivitäten aus dem Bereich der Politik und Wirtschaft, aber auch des alltäglichen Lebens der Menschen hatten eine auch in der Rückschau bedeutende Wertigkeit.

Rostock war durch DDR-Regierungsbeschluss zur „Aufbaustadt“ erklärt worden. Die Stadt war in erheblichem Umfang gefordert, die Folgen und Zerstörungen des Krieges zu bewältigen. Nun kam die Aufgabe hinzu, sich zum Zentrum der See- und Hafenwirtschaft, des Schiffbaus und der Fischwirtschaft zu entwickeln – traditionelle deutsche maritime Wirtschaftszweige, von denen die DDR getrennt war. Die neu zu schaffenden Industriezweige hatten einen hohen Bedarf an Beschäftigten. Daraus entstand ein gewaltiger Einwohnerzuwachs, weniger aus der Region als aus südlichen Bezirken. „Industriearbeiter in den Norden!“ war eine der Devisen. Die Stadt wuchs in kurzer Zeit in erheblichem Umfang, es kam zu wesentlichen Erweiterungen in Form neuer Stadtteile. Es galt, die dort beheimateten Neu-Rostocker neben den ebenfalls noch bedürftigen Stamm-Rostockern mit Wohnungen zu versorgen. Damit waren die Gesamtbereiche des Bauwesens in der Stadt und im Bezirk in besonderer Weise herausgefordert. Das traditionelle Bauen hielt diesen Ansprüchen nur in den Anfangsjahren stand. Schon sehr früh erwies es sich als unverzichtbar, rationellere Verfahren des industriellen Bauens zu suchen und diese möglichst bedarfsgerecht zu entwickeln.

Eine besondere Rolle sollte in dieser Aufbruchzeit mit dem Ziel des Heimisch-Machens der zugezogenen jungen Bürgerinnen und Bürger die Kultur spielen. Als Initiative des Künstlerbundes kam der Aufruf an bildende Künstler aller Sparten, in den Norden zu kommen, und nicht wenige folgten ihm. Sie kamen natürlich mit Erwartungen in ihre neue Umgebung und stellten auch Forderungen. Die Frage nach Möglichkeiten, mit ihrer Kunst die Öffentlichkeit zu erreichen, war eine ihrer lautesten. Es war also nur folgerichtig, auf dieses aus dem politischen Anspruch und den örtlichen Bedürfnissen der alten und neuen Rostockerinnen und Rostocker aufgekommene Verlangen zu reagieren. Vor diesem Hintergrund entstand die Rostocker Kunsthalle.

Ihre Geschichte begann in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre. Die Stadt insgesamt, die Wirtschaft und auch die am Bauwesen beteiligten Menschen befanden sich in einer angespannten, aber auch von Erfolgen begleiteten Phase der Entwicklung. Der Aufbruch manifestierte sich in umfangreichen Bauaufgaben in den Werften, im Hafen, im Fischkombinat und in der Universität. Der Wohnungsbau hatte die ersten Phasen der industriellen Produktion bewältigt und war mit aller Kraft auf der Suche nach neuen qualitativen Entwicklungsmöglichkeiten. So war ein wichtiger Moment im Rostocker Wohnungsbaugeschehen, dass mit dem Baubeginn 1964 in Lütten Klein die Frage gestellt wurde, ob denn nun alle Blöcke so einheitlich

„grau“ sein sollten. Es gelang den damals Verantwortlichen, mit einem neuen Klinkerwerk in Großräschen im damaligen Bezirk Cottbus, wo in dem Abraum des Braunkohletagebaus eine geeignete Tonschicht gefunden worden war, eine Produktion von Spaltklinkern aufzubauen. Anfangs wurden die Ziegelsteine nur nach Rostock geliefert. Diese ließen sich im Produktionsprozess der Außenwandplatten gut verarbeiten. So konnte schon in Lütten Klein neben der Einführung der energetisch besseren Drei-Schichten-Platte mit dem gestalterischen Dreiklang – Klinker, Waschputz, Farbe weiß – eine neue architektonische Gestaltqualität angestrebt und umgesetzt werden, die das Rostocker Wohnungsbaugeschehen bis 1990 deutlich vom Massenwohnungsbau andernorts in der DDR unterschied. Ein weiteres besonderes Moment im Rostocker Baugeschehen geht auf den von der Insel Rügen stammenden Bauingenieur Ulrich Muther zurück. Er wurde bekannt als einer der erfolgreichsten Konstrukteure und Gestalter von großräumigen Schalenbauwerken in Stahlbeton. Einige seiner Bauten wurden zu auch international bekannten Ikonen der Architektur. Das Zusammenspiel mit seinen Studienkollegen aus Neustrelitz, die im Rostocker Planungsgeschehen fest Fuß gefasst hatten, war sehr fruchtbar. Der Stadt Rostock erwuchs daraus bis heute bedeutsame und sich vom sonstigen industriellen Bauen mit rechteckigen Bauteilen unterscheidende dynamische Gebäude. Die Messehalle Bauwesen und Erdöl (1966) im früheren Gelände der Ostseemesse in Rostock-Schutow, die Mehrzweckhalle (1968) in Lütten Klein, der Teepott (1968) in Warnemünde, die Christuskirche (1968–1970) im Borenweg und der frühere Restaurantkomplex „Kosmos“ (1968-1970) in der Südstadt sind bis heute erhaltene Kennzeichen dieser für Rostock architekturpolitisch wichtigen Phase.

ZUM

PROJEKT

In diese Atmosphäre ordnete sich auch die Bauaufgabe einer neuen Kunsthalle ein. Sie galt nicht als wirtschaftlich erforderlich und hatte auch nichts mit der Alltagsversorgung der Bevölkerung zu tun. Sie sollte übergeordnete kulturelle Bedürfnisse befriedigen und war damit politisch gewollt, aber im Planungs- und Baugeschehen nur schwierig unterzubringen. Bei einigen Verantwortlichen war sie darum auch nicht als „unverzichtbar“ registriert. In vielen Veröffentlichungen, vor allem im Zusammenhang mit den Jubiläen der Kunsthalle 1994, 2009 und 2019 ist immer wieder und sehr zu Recht die herausragende Rolle ihres Inspirators und ersten Direktors Dr. Horst Zimmermann herausgestellt worden. Ohne seinen unermüdlichen Einsatz in diesen fiskalisch und bilanzpolitisch komplizierten Zeiten hätten wir dieses Kleinod heute wohl nicht.

In den Protokollen der Anfangszeit ist er noch als Vertreter des Ministeriums für Kultur der DDR verzeichnet. Sein Auftrag war eindeutig definiert. Neben der Aufgabe, „eine repräsentative Biennale der realistischen Kunst der Ostseeländer mit einer internationalen Jury unter der politischen und künstlerischen Verantwortung des Ministeriums für Kultur und der organisatorischen Verantwortung des Rates des Bezirkes“ zu entwickeln, sollten „für die Internationale Kunstausstellung [...] neue repräsentative Räumlichkeiten“ geschaffen werden.¹ Einschlägige Dokumente zeigen das unerschütterliche Engagement von Dr. Horst Zimmermann für diese Aufgabe.

Aufgeschlossene Partner fand er in der damaligen Rostocker Architektenschaft. Nachdem ein repräsentativer Standort am Rosengarten gegenüber dem Societäts-Gebäude, dem damaligen Stadtmuseum und Veranstaltungsort der beiden ersten Biennalen, gefunden worden war, fand sich im VEB Hochbauprojektierung ein Team um den Architekten Erich Kaufmann mit Carl-Heinz Pastor, Dieter Jastram und dem Innenarchitekten Hans Fleischhauer. Sie stellten einen ersten Entwurf vor, der schon sehr viel Zustimmung

der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock, hg. von Elke Neumann im Auftrag der Kunsthalle Rostock, Rostock 2015, S. 19.

¹ Beschluss des Präsidiums des Ministerrates der DDR vom 28. Mai 1964, zitiert aus: Elke Neumann, „Kunst am Meer des Friedens. Die Biennale der Ostseeländer. Eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock“, in: *1965/2015 Die Biennale*

fand. Der Standort musste aber bald aufgegeben werden, da er mit der damals beabsichtigten Entwicklung der Verkehrsanlagen an der Steintor-Kreuzung kollidierte. In der Folge wurden verschiedene Standorte im Innenstadtbereich erwogen, sie stellten sich aber alle nicht als ausreichend zukunftsfähig dar. Begründet durch die Tatsachen, dass sich die räumliche Stadtentwicklung des Weiteren in nordwestlicher Richtung vollziehen sollte und mit den beiden bereits errichteten Stadtteilen Reutershagen I und II mit deren Einwohnerschaft schon manifestiert war, wurde der Standort am Schwanenteich als in mehrfacher Hinsicht geeigneter untersucht und ausgewählt.

Eine Kunsthalle war für die damit befassten Architekten keine alltägliche Bauaufgabe und für die politisch damit beschäftigten Institutionen auch nicht. Es ist bisher nicht umfänglich aufgeklärt, welche kontrollierende Rolle das Institut für Kulturbauten beim Ministerium für Kultur der DDR eingenommen hat. Zu dem Erstentwurf am Steintor existiert eine umfängliche Stellungnahme des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, die sehr kritisch angelegt ist. Man fragt sich, ob und von wem die Rostocker Architekten inspiriert und unterstützt worden sind, beziehungsweise inwieweit sie aus ihrem Fundus als Architekten schöpfen konnten. Überlegungen, dass sie Kontakt nach Kopenhagen – zum Beispiel mit dem Louisiana Museum of Modern Art – hatten und sich daraus architektonische Bezüge ergaben, verneinte Dr. Zimmermann bei einem kürzlich erfolgten Erinnerungsaustausch: „Ich habe als Mitarbeiter im MfK [Ministerium für Kultur] der DDR Dienstreiseanträge für Bearbeiter der Kunsthalle Rostock nach München beantragt, das waren die Architekten Kaufmann, Pastor, Fleischhauer und Jastram. Sie sind von München über Hamburg, wo sie sich mit Architekten trafen, nach Rostock zurückgereist.“ Das war im Stadium „des ersten architektonischen Entwurfs der Ausstellungshalle als Annex des Rostocker Stadtmuseums.“ „Die Hochbauprojektierung beauftragte dann erst Fleischhauer und Halwas mit der Feinplanung, als der erste Standort gegenüber dem Stadtmuseum fallen gelassen werden musste.“² Einen eindeutigen Nachweis des Zusammenwirkens mit dem Institut für Kulturbauten des Ministeriums für Kultur findet man bisher weder in den Archivunterlagen noch erinnert sich Dr. Zimmermann an solche.

In den Archivunterlagen finden sich allerdings verschiedene Hinweise auf eine Zusammenarbeit mit Architekten und Denkmalpflegern aus Dresden. Dr. Zimmermann dazu: „Das Institut für Denkmalpflege war die Arbeitsstelle der von mir als Konsulenten beauftragten Dr. Glaser und Dr. Krüger, die mehrfach in meiner Gegenwart mit den Rostocker Kollegen F. und H. alle Pläne bis ins Detail diskutierten. Krüger und Glaser habe ich im Zusammenhang mit ihrer Diplomarbeit während meiner Zeit als Direktor der Gemädegalerie Neue Meister im Schloss Pillnitz kennengelernt und verschiedentlich mit ihnen für die Verbesserung der museumstechnischen Arbeit in Pillnitz zusammengearbeitet. Welche Bedeutung die Zusammenarbeit der Rostocker und der Dresdner Kollegen hatte, bzw. welche konkrete Rolle Dr. Krüger, (Dr. Glaser hat sich später zurückgezogen), für Detailfragen spielte, kann ich nicht mehr sagen. Ich erinnere mich aber sehr gut, dass ich Vorschläge seitens der Architekten zur Einbindung der Parkanlage durch Öffnung der ‚Ausstellungswände‘, ich brauchte ja jeden cm Hängefläche, erfolgreich zurückweisen konnte, ebenso die Öffnung der Decke des Grafikkabinetts, was eine Einengung der Ausstellungsfläche im Obergeschoss bedeutet hätte.“³ Dass diese Zusammenarbeit deutliche Auswirkungen auf das Projekt hatte, lässt sich durch Archivunterlagen belegen. Die letzten Ansichtszeichnungen für den Standort Schwanenteich sind abgezeichnet vom „Institut für Denkmalpflege Dresden – Bauabteilung – Dr. Hermann Krüger“. Begleitnotizen und verschiedene Gutachten der Dresdener Kollegen verweisen auf die notwendige Formfindung und Qualität des Projektes aus internationaler Sicht.

² E-Mail von Dr. Horst Zimmermann vom 21. März 2023 an den Autor.

³ E-Mail von Dr. Horst Zimmermann vom 21. März 2023 an den Autor.

An anderer Stelle wird auch auf ein konkurrierendes Projekt in der Bundesrepublik, die Kunsthalle in Kiel, verwiesen.

Hans Fleischhauer und Martin Halwas haben ihre Fähigkeiten als Architekten mit der Kunsthalle eindrucksvoll bewiesen. Fleischhauer hat in der Folge als Mitglied von Planungsteams an weiteren gesellschaftlichen Bauten in Rostock und darüber hinaus mitgewirkt. Zu nennen sind zum Beispiel das Interhotel Warnow (1967) in der Langen Straße, die SED-Bezirksparteischule John Schehr (1968–1970, heute Finanzamt Rostock) und die Poliklinik Salvador Allende (1969–1973) in Lütten Klein sowie das Institut für Lehrerbildung (1974–1976) in Lichtenhagen. Er war später Mitarbeiter der Außenstelle Rostock des Instituts für Kulturbauten beim Ministerium für Kultur der DDR und in seiner letzten Berufsphase nach der Wende des Rostocker Amtes für Denkmalschutz.

ZUR

AKTUALITÄT

Der Aktionsraum für Städtebau und Architektur zwischen Traditionalismus und Moderne beschäftigte die Gesellschaft und natürlich auch die Fachöffentlichkeit seit den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts. Für die auf den Ideen des Bauhauses gründende Moderne gibt es auch in Rostock eindrucksvolle Beispiele. Das Innerstädtische Gymnasium am Goetheplatz (1930), das Kurhaus in Warnemünde (1928) – beides Projekte von Stadtbaumeister Gustav Wilhelm Berringer – oder das Wohnensemble Kosegartenstraße (1928–1930) von Walter Butzek verdeutlichen diese Phase. Die in der DDR betriebene Wohnungsbaupolitik mit großen Stadterweiterungen als eigenständige kommunale Stadtteile begriff sich in nicht unwesentlichem Umfang auch als Fortführung des Glücks- und Gleichheitsversprechens des Bauhauses. „Gute Wohn- und Lebensbedingungen für alle!“ war der Slogan, aber auch der Anspruch.

Die vielfältigen Umbrüche in den östlichen Bundesländern nach der Wende 1990 erfassten ideologisch motiviert auch das gesamte Baugeschehen aus den vier Jahrzehnten bis dahin. Das geschah anfänglich weitgehend undifferenziert und einheitlich vernichtend. Es gab aber von Beginn an auch eine erkleckliche Zahl von Fachleuten, die vor einer solchen auf generelle Ablösung abstellenden Entwicklung, und zwar nicht unwesentlich auch auf die unübersehbare materielle Situation existierender, umfangreicher und dringend gebrauchter Wohnungsbestände abstellend, warnten. Aus der grundsätzlich ablehnenden Haltung gegenüber Bauleistungen der DDR-Zeit erwuchsen in der Folge einige Abrisse von Bauten, vor allem auffällig in Berlin wie das Gaststättenensemble „Ahornblatt“ (1969–1973) auf der Fischerinsel von Ulrich Müther oder das Außenministerium der DDR (1964–1967) und viele andere in verschiedenen Städten der ehemaligen DDR. In der Diskussion der Fachleute in den westlichen Bundesländern war der Begriff der Nachkriegsmoderne bis dahin bereits definiert und zeitlich determiniert. So lag es nun in der Beschreibung einer herangereiften Konfliktsituation auf der Hand, den Begriff der Ostmoderne einzuführen und diese lokal in den östlichen Bundesländern zu verorten. Das geschah erstmals im Jahr 2004 und begleitet seitdem die Diskussionen. Diese werden vorrangig von den Institutionen der Denkmalpflege vorangetrieben, aber auch von privatrechtlichen Gremien wie der Wüstenrot Stiftung aktiv unterstützt. Über international übergreifende und vernetzte Gremien wie ICOMOS⁴ und DOCOMOMO⁵ sind diese im Ansatz europäischen Entwicklungen auf verschiedene Länder Osteuropas übertragen worden, wo ähnliche Bewertungen des Bauens in den Ländern des Warschauer Vertrages zu vergleichbaren Abrissen und damit Verlusten an Geschichtlichkeit zu beobachten sind. Derzeit artikuliert und definiert sich eine die ehemaligen sozialistischen Länder übergreifende Initiative unter dem Terminus Sozialistische Moderne. Ihre Ausformung und Artikulationstätigkeit ist aktuell gut zu beobachten.

4 International Council on Monuments and Sites.

5 International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement.

6 Nikolaus Bernau in: *Kunst am Bau in der DDR*, hg. vom Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat u. a., Berlin 2020, S. 123.

7 Michael Bräuer in: ebd., S. 124.

Die Rostocker Kunsthalle ist in all ihren Belangen unzweifelhaft ein Produkt der Ostmoderne. Die gesellschaftliche Würdigung des Gebäudes unterlag in den bald fünfundsechzig Jahren seit ihrer Eröffnung vielfältigen Bewertungen. Diese sind beweisfähig in Medien und Archiven niedergelegt und somit nachvollziehbar und verfolgbar. In der Zeit nach 1990 galten die Schlichtheit ihrer Ausführung und die verwendeten geringwertigen Materialien wie die Copilit-U-Schalen aus dem Landwirtschaftsbau für die Decken der Ausstellungsräume im Obergeschoss als Beweise für die Mangelwirtschaft der DDR. Dabei waren das damals die einzigen und für das erforderliche Streulicht der Räume verwendbaren Elemente der einheimischen Wirtschaft. Ihre Anwendung für diesen Zweck war unter den damaligen Bedingungen genial – und über viele Jahre auch zielführend. Aber: Wie sich die Ansichten zu solchen Ausstattungen in der Sicht der Fachöffentlichkeit doch wandeln? Im Podium einer Fachveranstaltung zum Thema „Kunst am Bau in der DDR“ am 24. Januar 2020 in der Berliner Akademie der Künste überraschte mich der Berliner Journalist und Architekturkritiker Nikolaus Bernau mit der folgenden Diskussion:

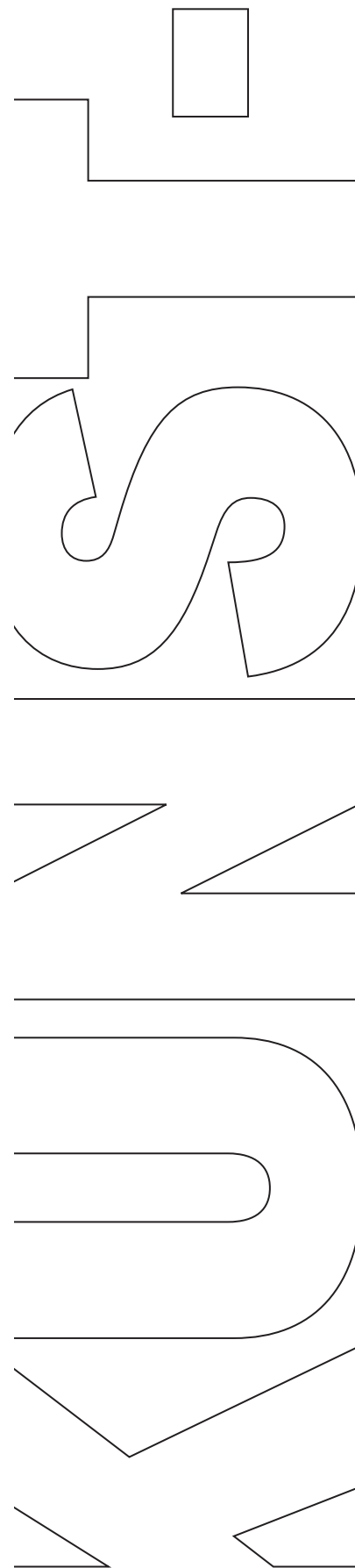
„Am Beispiel der Rostocker Kunsthalle, die zweifellos der bedeutendste Kunstmuseumsneubau der DDR ist, möchte ich noch einmal auf eine Spezifik der DDR-Architektur und -Kunst kommen. Der Bau hat eine reiche Planungsgeschichte, die durch ununterbrochene Kürzungen geprägt war – in Bezug auf das Ausstattungsprogramm, die Materialität etc. Meiner Meinung nach ist dabei eine phänomenale Architektur herausgekommen, die vielleicht auch deswegen so toll ist, weil sie in Teilbereichen so ärmlich, so schlicht ist. Werftarbeiter haben zum Beispiel ein Gitter hergestellt. Wie weit gehört so etwas in den Bereich der Kunst am Bau, der Kunst im öffentlichen Raum, nämlich nicht der Materialluxus, nicht das tolle Mosaik, nicht das tolle Wandgemälde, sondern der ganz schlichte Ziegelfußboden, die zusammengehämmerten Fenstergitter, seltsame Treppenanlagen, die ganz eindeutig mehr mit Schiffbau zu tun haben und weniger mit Repräsentationsbau. Wie kann man so etwas erhalten? Denn trotz des Denkmalschutzes soll beim derzeitigen Umbau- und Restaurierungsprojekt die Einfachheit ausgetrieben werden. Da sollen die Oberdeckenlichter, die aus dem Kuhstallbau kommen, rausgenommen werden, ebenso wie die Fußböden. Das heißt, danach wird es ein wunderschönes Exemplar von Nachkriegsmoderne in der DDR werden, das es so nie gab. Gehört Einfachheit nicht mit zur Kunst im öffentlichen Raum in der DDR? Oder übersehen wir die nur oft einfach?“⁶

Ich konnte ihm nur zustimmen. Aber ich habe ihm auch antworten müssen:

„Um das Haus an heutige Bedürfnisse von Sicherheit und Barrierefreiheit sowie für hochwertige Ausstellungspräsentationen umzurüsten, muss man doch stärker eingreifen. Als engagierter Architekt bin ich mit der Denkmalpflege bemüht, die Einfachheit der Kunsthalle zu erhalten.“⁷

Wir alle haben die Gelegenheit, die Kunsthalle nach ihrer erfolgten Sanierung in Augenschein zu nehmen und auf die hier dargestellten Werte zu prüfen. Ich bin überzeugt, dass die Planenden und Bauenden dieser jüngsten Phase der Existenzsicherung der Kunsthalle als Bauwerk und Museum das Bestmögliche angestrebt und erreicht haben. Die künstlerische Intervention von Andrea Pichl mit der Erinnerungsverwendung gestaltbildender Elemente aus der Vergangenheit der Kunsthalle unterstützt den gedanklichen Ansatz mit der Kunsthalle in Geschichte und Gegenwart ganz wunderbar. Und sie führt sicher weiter in die Zukunft!

Michael Bräuer



The reopening of the Kunsthalle after its thorough modernization marks a gratifying stage in its evolution and development, a process that spans more than six decades. This gives rise not only to joy but also to questions and an awareness of problems. There are therefore many reasons to look back over this period and its various phases, phases that are rooted both in the larger political setting and in the circumstances prevailing on the ground, and which have now been brought to a much-valued conclusion.

There are fewer and fewer people in Rostock who can remember the 1960s. The collision between the political systems of the Western world and the Soviet sphere of influence dominated major politics, and it was amid these forces that then East Germany struggled to gain international recognition. Here, the role played by the City of Rostock and the district of the same name should not be underestimated. The slogan “The Baltic Sea must be a sea of peace!” and the annual *Baltic Sea Weeks* with their diverse activities in the fields of politics and economics, but also in the everyday life of the people, had a significant impact, as can also be seen in retrospect.

Rostock had been declared an *Aufbaustadt*, a “reconstruction city”, by East German government decree. The city faced the hefty challenge of coping with the consequences and destruction of the war, and now came the added task of developing into the center of the maritime and port industries, ship-building and fishing – traditional German maritime industries from which East Germany had been cut off. The new industries being created needed a huge amount of labor, and this resulted in a massive increase in population, not so much from the region itself as from southern districts. “Industrial workers to the north!” was one of the slogans. The city soon grew substantially, and there were significant expansions in the form of new districts. There was a need to provide housing for the new Rostock inhabitants who had settled there in addition to the original locals who were also still in need, and this posed a particular challenge to the construction sector as a whole in both the city and the metropolitan area. Traditional building only managed to these demands in the early years, and it very soon proved essential to look for more efficient methods of industrial construction and to develop these to match the needs of the city as much as possible.

A particular role was played by culture during this time of upheaval and in the efforts to make the young people who had moved here feel at home. As an initiative of the Artists’ Association, the call went out to visual artists of all disciplines to come to the north, and quite a few heeded it. They came to their new environment with expectations, of course, and also made demands. One of their loudest questions was that of ways to reach the public with their art, so it was only logical that there was a response to this demand, which had arisen from the political aspirations and local needs of Rostock citizens old and new. It was against this background that the Rostock Kunsthalle was born.

Its history began in the second half of the 1960s, when the city as a whole, the local economy, and also the people involved in construction were in a tense phase of development, but one that also saw successes. The wish to start anew manifested itself in extensive construction projects in the shipyards, the port, the *Fischkombinat* collective fishing enterprise, and the university. In housing construction, initial phases of industrial production had been mastered and a vigorous search was underway for new qualitative development opportunities. Thus, there was an important moment in Rostock’s housing development with the start of construction in Lütten Klein in 1964, when the question was raised as to whether all blocks should be so uniformly “gray”. Those responsible at the time succeeded in setting up production of split clinker bricks with a new clinker plant in Grossräschen, in what was then the district of Cottbus, where a suitable layer of clay had been found in the spoils of the open-cast lignite mine. The bricks were initially only delivered to Rostock, where they could be easily incorporated into the production process for exterior wall panels. Thus, in addition to the introduction of the three-layer panel, which had better insulating qualities, with the design triad of clinker, wash plaster, and the color white, a new architectural design quality could already be targeted and implemented in Lütten Klein, and

this clearly distinguished the Rostock housing development from mass housing construction elsewhere in East Germany up to 1990. Another special moment in Rostock’s building activity can be traced back to civil engineer Ulrich Müther, who came from the island of Rügen. He became known as one of the most successful builders and designers of large-scale shell structures that relied on reinforced concrete. Some of his buildings even became internationally renowned icons of architecture. The interaction with his fellow students from Neustrelitz, who had gained a firm foothold in the Rostock planning scene, was very fruitful, and as a result the city of Rostock gained dynamic buildings that are still significant today and that differ from other industrial buildings with their rectangular components. The Construction and Petroleum Exhibition Hall (1966) in the former grounds of the Baltic Sea trade fair in Rostock’s Schutow district, the Multipurpose Hall (1968) in Lütten Klein, the Teepott (1968) in Warnemünde, the Christuskirche (1970-1) in Borenweg, and the former restaurant complex “Kosmos” (1968-70) in the southern part of the city are all surviving symbols of this phase, which was important for Rostock in terms of architectural policy.

THE

PROJECT

This was the atmosphere against which the task of building a new art gallery arose. It was not considered economically necessary and had nothing to do with providing for the everyday needs of the population. The project was intended to satisfy overriding cultural needs and was thus politically desirable; however, it was nevertheless difficult to accommodate it in the process of planning and construction and was therefore not registered as “essential” by some of those responsible. In many publications, especially in connection with the anniversaries of the Kunsthalle in 1994, 2009, and 2019, the outstanding role of its inspirer and first director Dr. Horst Zimmermann has been emphasized again and again, and very rightly so. Without his tireless efforts in such times of fiscal and balance-sheet complexity, we would probably not have this gem today.

In the records of those early days, he is still listed as a representative of the East German Ministry of Culture and his mission was clearly defined. In addition to the task of developing “a prestigious biennial of the realist art of the Baltic Sea countries with an international jury under the political and artistic direction of the Ministry of Culture and the organizational responsibility of the Council of the District,” new “prestigious premises” were to be created “for the International Art Exhibition [...]”.¹ Relevant documents show Dr. Horst Zimmermann’s unwavering commitment to this task.

He found open-minded partners in the Rostock architectural community of the time. Once a prestigious location had been found at the Rosengarten opposite the Societäts-Gebäude (the city museum at the time and the venue for the first two biennials), a team headed by the architects Erich Kaufmann and including Carl-Heinz Pastor, Dieter Jastram, and the interior designer Hans Fleischhauer was assembled at construction company VEB Hochbauprojektierung. They presented a first design proposal, which already met with a great deal of approval, but the location soon had to be abandoned because it clashed with the development of traffic facilities at the Steintor intersection that were intended at the time. Subsequently, various locations in the inner-city area were considered, but they all turned out not to be sufficiently sustainable. Given that urban spatial development was extending in a northwesterly direction, as was already manifested with the two newly established districts of Reutershagen I and II with their inhabitants, the location at the Schwanenteich pond was investigated and selected as it was found to be more suitable in several respects.

An art gallery was not an everyday building task for the architects involved in it, nor for the institutions politically concerned with it. It has not yet been fully clarified what controlling role was played by the Institute for Cultural Buildings at the East German Ministry of Culture. There is a comprehensive statement by the Institute for the Technology of Cultural Facilities on the first draft for the Steintor, which is very critical, leading one to wonder

Biennale der Ostseeländer. Der Ursprung der Kunsthalle Rostock, ed. by Elke Neumann on behalf of Kunsthalle Rostock, (Rostock, 2015), p. 19.

1 Decision by the Executive Committee of the Council of Ministers of East Germany of May 28, 1964, quoted from: Elke Neumann, “Kunst am Meer des Friedens. Die Biennale der Ostseeländer. Eine Ausstellung mit internationaler Beteiligung der DDR und ihr Einfluss auf die Kunsthalle Rostock”, in: *1965/2015 Die*

2 E-mail from Dr. Horst Zimmermann to the author dated March 21, 2023.

3 E-mail from Dr. Horst Zimmermann to the author dated March 21, 2023.

whether and by whom the Rostock architects were inspired and supported, or to what extent they were able to draw from their store of knowledge as architects. Notions that they had contact with Copenhagen – for example with the Louisiana Museum of Modern Art – and took architectural references from this were quashed by Dr. Zimmermann recently when swapping memories: “As an employee in the East German MfK [Ministry of Culture] of the GDR, I applied for business trip permits for employees of the Kunsthalle Rostock to go to Munich, specifically permits for the architects Kaufmann, Pastor, Fleischhauer, and Jastram. They traveled back to Rostock from Munich via Hamburg, where they met with architects.” This happened at the stage of drafting “the first architectural design of the exhibition hall as an annex to the Rostock City Museum.” He continues: “The construction company then only commissioned Fleischhauer and Halwas with the detailed planning when the first location opposite the Stadtmuseum had to be abandoned.”² No clear evidence of collaboration with the Institute for Cultural Buildings of the Ministry of Culture can yet be found in the archive documents, nor does Dr. Zimmermann recall any.

The archive documents do, however, contain various references to cooperation with architects and the heritage authorities in Dresden. Dr. Zimmermann comments: “The Institute for Monument Conservation was the workplace of Dr. Glaser and Dr. Krüger, whom I commissioned as consultants and who discussed all plans in detail with the Rostock colleagues F. and H. several times in my presence. I got to know Krüger and Glaser in connection with their graduation project during my time as director of the Gemäldegalerie Neue Meister at Schloss Pillnitz and cooperated with them on various occasions for the improvement of the museum technology in Pillnitz. I can no longer say what significance the cooperation between the Rostock and Dresden colleagues had, or what specific role Dr. Krüger (Dr. Glaser later retired) played in matters of detail. But I remember very well that I was able to successfully reject proposals on the part of the architects to integrate the park by opening up the ‘exhibition walls’ – I needed every centimeter of hanging space – as well as the opening up of the ceiling of the prints gallery, which would have meant a narrowing of the exhibition space on the upper floor.”³ The significant impact of this collaboration on the project can be seen in archived documents. The last elevation drawings for the Schwanenteich site are signed off by the “Institute for Monument Conservation Dresden – Construction Department – Dr. Hermann Krüger”. Accompanying notes and various expert opinions from the Dresden colleagues refer to the necessary form-finding and quality of the project from an international point of view. Elsewhere, reference is also made to a competing project in West Germany, the Kunsthalle in Kiel.

Hans Fleischhauer and Martin Halwas demonstrated their architectural skill to impressive effect with the Kunsthalle. Fleischhauer subsequently worked as a member of planning teams on other public buildings in Rostock and beyond, examples of which include the Interhotel Warnow (1967) on Lange Strasse, the Social Unity Party’s party district school (1968-70, now the Rostock tax office), and the Salvador Allende Polyclinic (1969-73) in Lütten Klein, as well as the Institute for Teacher Training (1974-6) in Lichtenhagen. He was later an employee of the Rostock branch of the Institute for Cultural Buildings at the East German Ministry of Culture and, in his last professional phase after reunification, at the Rostock Heritage Office.

THE

PRESENT-DAY

RELEVANCE

The scope for urban planning and architecture between the twin poles of traditionalism and Modernism occupied society and, of course, the professional public from the first decades of the last century onwards. Indeed, in Rostock there are impressive examples of Modernism based on the ideas of the Bauhaus, a phase illustrated by the inner-city grammar school at Goetheplatz (1930), the Kurhaus in Warnemünde (1928) – both projects masterminded by City Architect Gustav Wilhelm Berringer – and the residential ensemble on Kosegartenstrasse (1928-30), which was the brainchild of Walter Butzek. East German housing policy, with the emphasis on large-scale

urban expansion to create independent municipal districts, was also conceived to a not insignificant extent as a continuation of the Bauhaus promise of happiness and equality. “Good housing and good living conditions for all!” was the slogan, but also the aspiration.

The manifold upheavals in the eastern federal states in 1990 after the Wall came down likewise focuses on all building activity from the four decades until then in a way that was ideologically motivated. Initially, this was largely undifferentiated and uniformly scathing, but from the beginning there was also a considerable number of experts who warned against any development that would involve across-the-board replacement, which was also based to no small extent on the obvious material situation of existing, extensive, and urgently needed housing stocks. As a result of the fundamentally negative attitude towards buildings from the East German period, a number of structures were subsequently demolished, most conspicuously in Berlin, including the “Ahornblatt” restaurant ensemble (1969-73) on Fischerinsel as designed by Ulrich Mütther and the East German Ministry of Foreign Affairs (1964-7), as well as many others in various cities of the former East Germany. In the discussion among experts in the states in West Germany, the concept of post-War Modernism had by then already been clearly defined and determined in time. Thus, in describing an evolving conflict situation, it was now only natural to introduce the term Eastern Modernism and to anchor it locally in the federal states in that part of the country. This happened for the first time in 2004 and has accompanied the discussion ever since. This is primarily driven by heritage preservation institutions but is also actively supported by private-law entities such as the Wüstenrot Foundation. Via internationally networked bodies such as ICOMOS ⁴ and DOCOMOMO⁵, these developments, which are European in approach, have been applied to various countries in East Europe, where similar assessments of building in the Warsaw Pact countries have led to comparable demolitions and thus losses of historicity. Currently, an initiative spanning the former communist countries is articulating and defining itself under the term Socialist Modernism, and its formation and articulation are at present clearly in evidence.

In all its aspects, Rostock Kunsthalle is undoubtedly a product of Eastern Modernism. In the almost 65 years since it first opened, the social appreciation of the building has been subject to a variety of assessments, which are documented in the media and archives and can thus be traced and followed. In the period after 1990, the simplicity of its execution and the low-grade materials used, such as Copilit U shells (designed for agricultural buildings) for the ceilings of the exhibition rooms on the upper floor, were considered evidence of East Germany’s economy of scarcity. Indeed, at that time these were the only elements made in East Germany that could be deployed in the context of achieving the required diffused light in the gallery rooms. Their application for this purpose was ingenious under the conditions that prevailed – and indeed for many years it was expedient. And yet: How do the views on such equipment nevertheless change in the eyes of the professional public? On the panel at a specialist event on the subject of “Art in Buildings in East Germany” held on January 24, 2020, at the Berlin Academy of Arts, Berlin-based journalist and architecture critic Nikolaus Bernau surprised me with the following discussion:

“Using the example of the Rostock Kunsthalle, which is undoubtedly the most important purpose-built East German art museum, I would like to come back to a specific feature of East German architecture and art. The building has a rich planning history, which was marked by incessant budget cuts – in terms of the range of equipment, materials used, etc. In my opinion, the result is phenomenal architecture, which is perhaps so great because it is so poor, so plain in parts. Shipyard workers made a metal grille, for example. How far does something like this belong in the realm of art in construction, art in public space – namely not the material luxury, not the great mosaic, not the great mural, but the very simple brick floor, the window grilles that have been banged together, strange staircases that clearly have more to do with shipbuilding and less with prestige construction. How can something like this be preserved? Because despite the preservation order, in the current conversion and restoration project there seems to be no place

for simplicity. The overhead lights, which came from a cow shed, are to be taken out, as are the floors. That means that afterwards it will become a beautiful example of post-war Modernism in East Germany that never existed in this form. Does simplicity not belong with art in public space in East Germany? Or do we just often overlook it?”⁶

I could only agree with him. But I also had to answer him:

“To retrofit the building for today’s needs of security and accessibility, as well as for high-quality exhibition presentations, you do have to intervene more. As a dedicated architect, I’m working with heritage preservation bodies to maintain the simplicity of the Kunsthalle.”⁷

We all have the opportunity to take a look at the Kunsthalle after it has been renovated and to examine it in terms of the values presented here. I am convinced that the planners and builders of this latest phase of securing the Kunsthalle’s existence as a building and museum had the best possible aspirations and achieved the best possible result. The artistic intervention by Andrea Pichl with the reminiscent use of formative elements from the Kunsthalle’s past supports the intellectual approach adopted with the Kunsthalle in both history and present quite wonderfully. And it undoubtedly takes us into the future!

Michael Bräuer

4 International Council on Monuments and Sites.

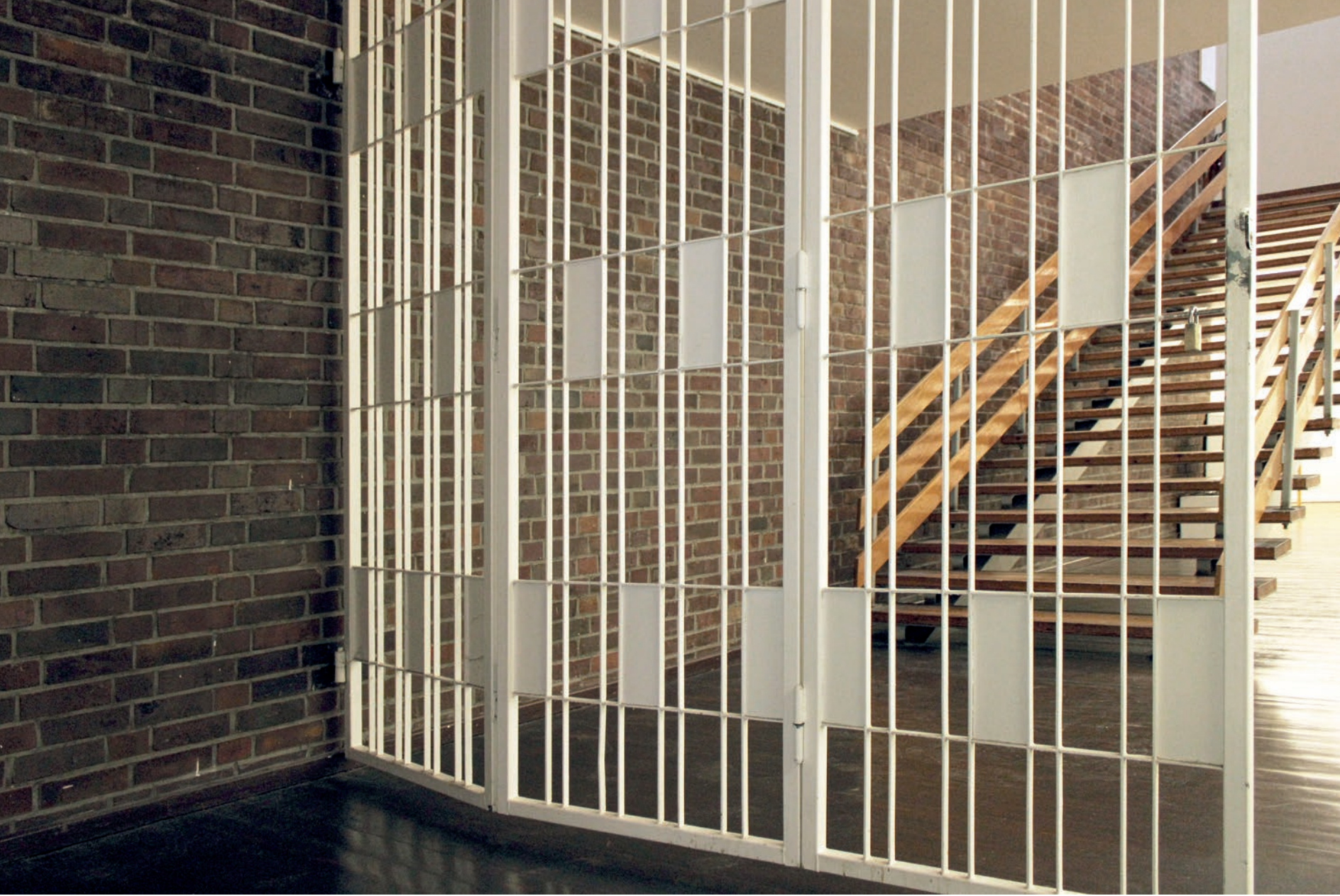
5 International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites, and Neighborhoods of the Modern Movement.

6 Nikolaus Bernau in: *Kunst am Bau in der DDR*, ed. Federal Ministry of the Interior, for Construction, and Home Affairs, and others, (Berlin, 2020), p. 123.

7 Michael Bräuer in: *ibid.*, p. 124.

Kunsthalle Rostock vor und während der
Generalsanierung/Kunsthalle Rostock before
and during the general refurbishment, 2021,
Fotos Andrea Pichl



























1 Vgl. Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung*,
3 Bände, Paderborn 1991.

Schon der phänomenologische Blick zeigt uns, dass die Geschichte nicht nur eine chronologische Abfolge von Ereignissen ist, sondern immer auch ein kulturelles Konstrukt, das von unseren Erfahrungen und Wahrnehmungen gebildet wird.¹ Es gibt verschiedene Formen, in denen wir unsere individuellen und kollektiven Erinnerungen gestalten und veranschaulichen können. Eine davon ist die Fotografie und die Archivierung von Fotos, deren Relevanz als Mittel zur Bewahrung unseres kulturellen Gedächtnisses wir nicht unterschätzen sollten. In den letzten Jahren ist die Bedeutung von Archiven für künstlerische Strategien und deren theoretische Reflexion noch einmal gewachsen.



Ausschnitt ehemalige SED-Bezirksparteischule
John Schehr, 2021, Foto Andrea Pichl

Jens Schröter hat in seinem Beitrag „Archive – Post/photographic“ gezeigt, dass die Fotografie von Anfang an eine enge Beziehung zum Archivkonzept hatte, da sie das erste Medium war, das die automatisierte Speicherung der äußeren Realität ermöglichte. Diese Verknüpfung von Fotografie und Archiv zeigt somit einen zentralen Aspekt des klassischen fotografischen Zeitalters auf, das sich in unserer „postfotografischen“ Gegenwart bereits verabschiedet hat.²

Die Verwendung von Fotografien in Archiven basiert hauptsächlich auf der Annahme, dass ein fotografisches Bild die Realität gültig wiedergibt. Doch auch ohne Bildmanipulation sind Zuverlässigkeit und Realismus eines Fotos nur bedingt gegeben. Der Fotograf bringt a priori Subjektivität mit in seine Arbeit ein, indem er Entscheidungen trifft, wie zum Beispiel die Wahl des Motivs, des Aufnahmezeitpunkts und -orts, des Aufnahmewinkels, des Lichts, der Komposition und der Menge des aufgenommenen Materials. Aus diesem Grund kann ein Foto nur als eine Interpretation der Realität verstanden werden und unterscheidet sich deutlich von einer „objektiven“ Darstellung. Die amerikanische Schriftstellerin und Essayistin Susan Sontag äußerte sich zum widersprüchlichen Charakter der Fotografie wie folgt: „Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen.“³



Ausschnitt, ehemaliges Institut für Lehrerbildung, 2021, Foto Andrea Pichl

Im Fotoprojekt zur Kunsthalle Rostock und zwei weiteren Gebäuden in Rostock erstellt die Berliner Künstlerin Andrea Pichl ihre persönliche fotografische Version des architektonischen Erbes von Hans Fleischhauer. Die Abzüge entstehen in Verbindung mit Pichls intellektueller und emotionaler Auseinandersetzung mit der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts, insbesondere mit der Ostmoderne, als Fotodokumentation architektonischer Spuren der 1960er- und 1970er-Jahre sowie der Gegenwart in Rostock.

2 Jens Schröter, „Archive—Post/photographic“, auf: Media Art Net, http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic/1/ (aufgerufen am 04.04.2023).

3 Susan Sontag, „In Platos Höhle“, in: dies., *Über Fotografie*, übers. von Gertrud Baruch, München 1978, S. 9–28, hier S. 12 (amerikan. Orig.: *On Photography*, 1977).

4 Frank Peter Jäger, „Den neuen Menschen in lichterfüllte Räume führen“, in: Hans Engels, *DDR Architektur*, München, London, New York 2019, S. 5.

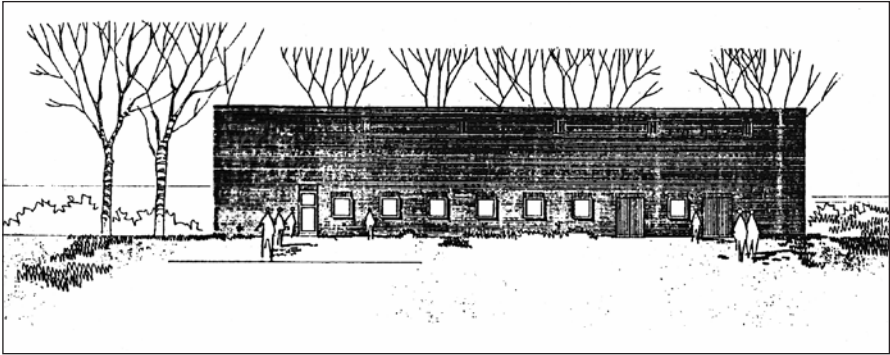
5 Ebd.

6 Erich Kaufmann, „Bezirksparteischule der SED in Rostock“, in: *Deutsche Architektur* (Mai 1971), Heft 5, S. 279.

7 Jäger, „Den neuen Menschen in lichterfüllte Räume führen“, S. 5.

Wie Frank Peter Jäger geschrieben hat, besteht auch über 30 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung vielerorts noch immer kein Einvernehmen über den architektonischen Wert der DDR-Moderne.⁴ Obwohl es einige Bemühungen und wissenschaftliche Forschungsprojekte gibt, eine angemessene Bewertung der ost-deutschen Architektur und des Städtebaus vorzunehmen, wurden viele Denkmäler abgerissen und nur wenige wieder aufgebaut. Andere befinden sich in einem desolaten Zustand und verfallen langsam. Einzelne markante Bauwerke wie das Haus des Lehrers am Berliner Alexanderplatz oder der Kulturpalast in Dresden bleiben als symbolische Markierungen eines Landes erhalten, das nicht mehr existiert.

Anschauliche Rostocker Beispiele für das Schicksal solcher Bauten sind die drei Projekte, die der Architekt und Innenarchitekt Hans Fleischhauer im Kollektiv gebaut hat. Eines von Fleischhauers bedeutendsten Werke ist zweifellos die Kunsthalle in Rostock, die er zwischen 1967 und 1969 zusammen mit Martin Halwas als Direktbeitrag entworfen und realisiert hat. Die zwei anderen Bauten sind die ehemalige SED-Bezirksparteischule John Schehr (1968–1970), heute das Finanzamt, und das Institut für Lehrerbildung, die Pädagogische Schule (1974–1976). Die ersten beiden Gebäude wurden während einer Phase errichtet, die eigentlich als Blütezeit des Bauens in Ostdeutschland gilt.⁵ Architekten konnten seinerzeit entgegen der Standardisierung von Bautechniken und -methoden kreativer bauen und experimentieren. So entstand beispielsweise der Lektionsgebäude-Monolith der Bezirksparteischule, bei dessen Entwurf erstmals in der DDR eine Dachkonstruktion vom Typ Weimar auf einer sechseckigen Grundfläche mit einem Stabnetzwerkrost eingesetzt worden war. Dieses Konstruktionsprinzip ermöglichte aufgrund der polygonalen Form des Raumes eine hervorragende Akustik.⁶



Entwurf für die Kunsthalle Rostock von Hans Fleischhauer und Martin Halwas, 1964

Bei der heutigen Sanierung der Kunsthalle und der Bezirksparteischule wurden die originalen Grundrisse bewahrt. Aber im Gegensatz zu Letzterer behielt die Kunsthalle Rostock ihr authentisches Erscheinungsbild mit Klinkern im Erdgeschoss und einer Verkleidung aus weißen Kunststeinplatten. Der Schulkomplex befindet sich noch im Umbau; die Sanierung des zweigeschossigen Wirtschaftsgebäudes steht noch aus. Sein Äußeres wirkt wie ein unansehnliches Relikt vergangener Zeiten.

In den 1970er Jahren wurde das Institut für Lehrerbildung in Lichtenhagen errichtet. Zu dieser Zeit hatten sich modulares Bauen und Typisierung – wie bei Plattenbauten üblich – als politisch gewollte standardisierte Bauweise für alle Anforderungen etabliert.⁷ Der derzeitige Zustand der Gebäudeteile lässt viel zu wünschen übrig, wie Andrea Pichls Fotos zeigen. Die Betonplatten wirken wie triste Objekte ohne jegliche belebende Qualität. Lediglich durch die transparenten Verbindungsbauten mit Treppenstufen zwischen den Hauptgebäuden haben sich Orte der Begegnung erhalten.

Andrea Pichls Fotografien haben die verschiedenen Zustände, in denen sich die drei Bauwerke von Hans Fleischhauer und Architekturkollektiven befinden, dokumentiert und somit das Verschwinden und

die Verwandlung festgehalten. Susan Sontag beschreibt dieses Vorgehen wie folgt: „Eine Fotografie ist nicht nur das Ergebnis der Begegnung zwischen einem Ereignis und einem Fotografen. Eine Aufnahme zu machen, ist selbst schon ein Ereignis [...] Unsere Einstellung zur jeweiligen Situation wird jetzt durch die Einmischung der Kamera artikuliert. [...] Nach Ablauf des Ereignisses wird noch immer das Bild existieren und ihm eine Art Unsterblichkeit (und Bedeutung) verleihen, die es andernfalls niemals hätte beanspruchen können.“⁸ Diese Praxis bezieht sich letztlich auf die Tradition des Archivierens historischer Denkmäler und Gebäude, die seit dem 19. Jahrhundert üblich ist.⁹

Im Kontext historischer Rekonstruktion und Transformation nehmen sowohl Andrea Pichls Fotoprojekt als auch ihre permanente skulpturale Installation *Kiosk – Fragmente einer Zeit*, welche zusammen entstanden sind, einen besonderen Platz ein. Die Fotos bewahren nicht nur die ursprünglichen Merkmale der Baufragmente von Hans Fleischhauer und Kollektiv, sondern dokumentieren aus der Perspektive der Künstlerin auch einen Teil der Geschichte Rostocks – sowohl während der DDR als auch nach der Wende. Pichls Fotografien, die vor der Sanierung der Kunsthalle aufgenommen wurden, erzeugen eine komplexe metonymische Wirkung: Sie repräsentieren nicht nur die abgebildeten Fragmente eines architektonischen Objekts oder Details, sondern rufen auch Assoziationen zu Gegenständen, Ereignissen und bestimmten Zeitpunkten der DDR hervor. Einige der während der Sanierung des Gebäudes aufgenommenen Fotos zeigen im Gegensatz dazu keine konkreten Parallelen zu bestimmten Zeitabschnitten auf. Sie zeigen die Innenräume der Kunsthalle in ihrem baulichen Rohzustand, mit unverputzten Ziegelwänden und Türöffnungen. Diese Fotos scheinen das Gebäude aus seiner historischen Zeit zu lösen, es zu entpersonalisieren und zu verallgemeinern. Nur Bauschutt-Säcke und zeitgenössische Baugeräte dienen als Anhaltspunkte für konkrete Zeitkoordinaten. Aus dieser Serie sticht jedoch ein Foto des überdachten Innenhofs hervor, der heute als White Cube genutzt wird. Durch die rhythmischen Kontraste von Licht und Schatten wird der ephemere Moment mit einer poetischen Note versehen, da diese den nüchternen Charakter der Sanierungssituation aufbrechen.



Kunsthalle Rostock während der Generalsanierung, 2021, Foto Andrea Pichl

8 Sontag, „In Platos Höhle“, S. 16 f.

9 Vgl. Schröter, „Archive—Post/photographic“.

10 „Als würde nichts zusammenpassen. Andrea Pichl im Gespräch mit Ute Müller-Tischler“, in: *Andrea Pichl*, hg. von Mies van der Rohe Haus, Berlin o. J. [2011], S. 25.

11 Sontag, „In Platos Höhle“, S. 9.

Die Fotografien von leeren Räumen, neuen Fenstern und Türen in der sanierten Kunsthalle verdeutlichen die Metamorphose ihres Chronotops. Sie sind ein Zeichen dafür, wie Vergangenheit, Gegenwart und zukünftige Entwicklungen in der Kunsthalle Rostock ineinanderfließen. Für Andrea Pichl ist es eine emotionale Erfahrung, die Veränderungen nachzuverfolgen.¹⁰ Bei der Umsetzung des Projektes verwendete sie die für ihre Philosophie und für ihr Werk relevante Sprache der fragmentarischen Darstellung. Ihr Werk zeigt ein anhaltendes Interesse an architektonischen Details, die Mängel sowohl in der Funktionalität als auch in der Ästhetik widerspiegeln, Mängel, die zumeist aus ökonomischen Zwängen resultierten. Diese Methode schafft ein Spannungsfeld zwischen dem Fragmentarischen und dem Ganzen, das in die Gegenwart transponiert werden kann, da sie immer wieder die Frage aufwirft, wie man die Bauten der Ostmoderne, die während des Sozialismus gebaut wurden, bewerten und erhalten soll.



Ausschnitt, ehemaliges Institut für Lehrerbildung, 2021, Foto Andrea Pichl

In ihrem Œuvre wird Andrea Pichl weniger als Fotografin, sondern vielmehr als Sammlerin wahrgenommen. Seit 2008 hat sie ein Archiv angelegt, in dem sie ihre eigenen Fotos sowie gefundene Grundrisse von Wohnblöcken aus dem In- und Ausland zusammenträgt und auf diese Weise dem Wort Susan Sontags „Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln“¹¹ verpflichtet bleibt. Pichl betrachtet die Fotografie nicht nur als Kunstform, sondern nutzt sie als Recherchemethode für ihr künstlerisches Schaffen. In ihren „Fotonotizen“ reflektiert sie ihre visuellen und emotionalen Erfahrungen. Durch diese Herangehensweise entsteht eine konzeptuelle Kunst, die den empirischen Wert des Fotos als historisches Zeugnis einer dargestellten Zeit bewahrt.

Maryna Streltsova

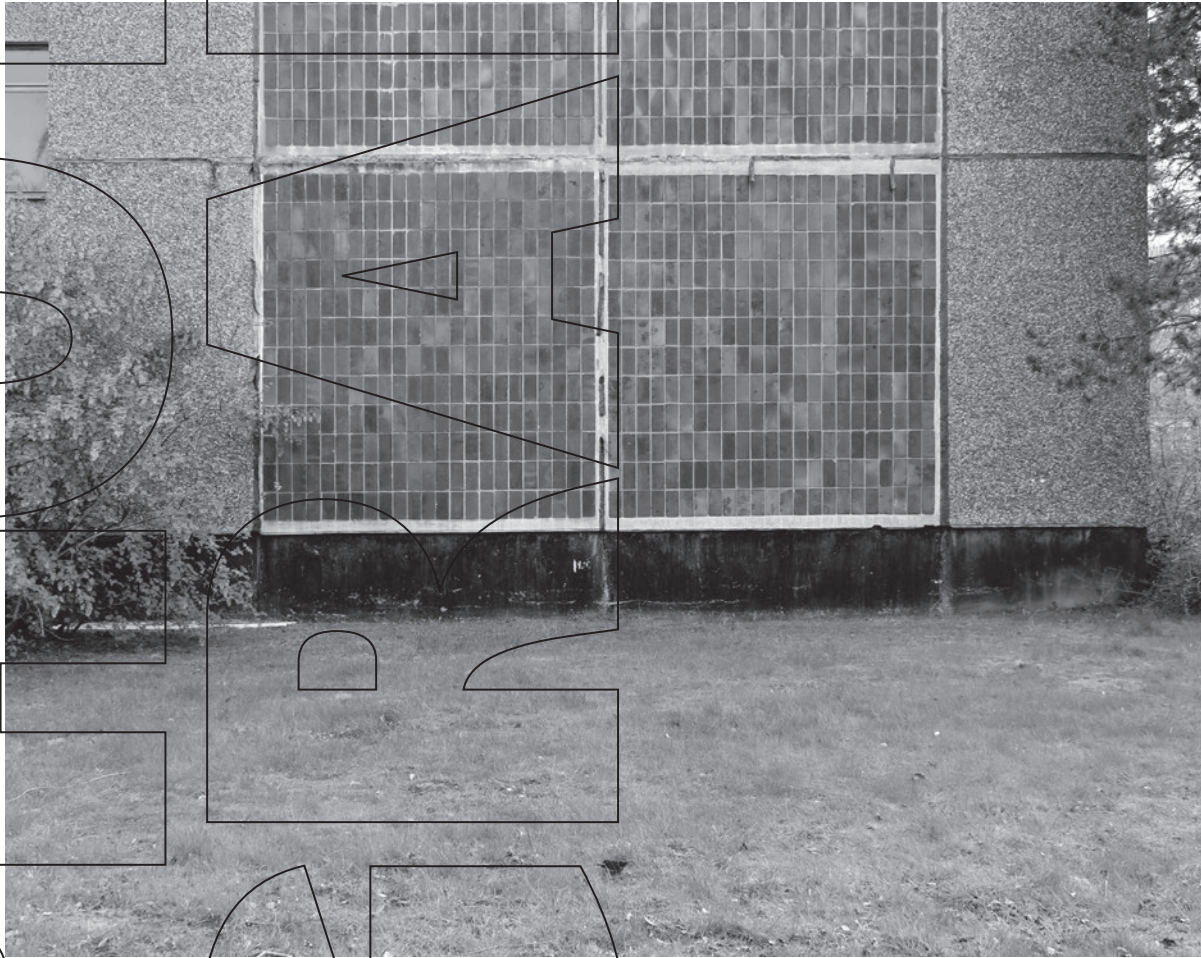


Ausschnitt, ehemaliges Institut für Lehrerbildung, 2021,
Foto Andrea Pichl

1 Cf. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1, tr. K. McLaughlin & D. Pellauer, (Univ. Chicago Press: Chicago, 1984).

A phenomenological view alone shows us that history is not only a chronological sequence of events, but always also a cultural construct formed by our experiences and perceptions.¹ There are various forms in which we can shape and visualize our individual and collective memories, one of which is photography and the archiving of photographs, whose relevance as a means of preserving our cultural memory should not be underestimated. In recent years, the importance of archives for artistic strategies and their theoretical reflection has grown still further.

FORWARD



Ausschnitt, ehemaliges Institut für Lehrerbildung, 2021,
Foto Andrea Pichl

Jens Schröter has shown in his article “Archive – Post/Photographic” that photography has had a close relationship to the archive concept from the very beginning, as it was the first medium to enable the automated storage of external reality. This link between photography and the archive thus highlights a key aspect of the classical photographic age, which has already taken its leave in our “post-photographic” present.²

The use of photographs in archives is mainly based on the assumption that a photographic image is a valid representation of reality. Yet even without image manipulation, the reliability and realism of a photograph is limited. The photographer brings subjectivity to the respective piece *a priori* by making choices on matters like the subject, the time and place of shooting, the angle of shooting, the light, the composition, and the amount of material captured. For this reason, a photograph can only be understood as an interpretation of reality and is very different from an “objective” representation. American writer and essayist Susan Sontag commented on the contradictory nature of photography thus: “Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.”³



Detail of the former SED-District Party School
John Schehr, 2021, Archive Andrea Pichl

In the photo project on Kunsthalle Rostock and two other buildings in the city, Berlin-based artist Andrea Pichl creates her personal photographic version of the architectural legacy of Hans Fleischhauer. The prints are created in conjunction with Pichl’s intellectual and emotional engagement with 20th-century modern architecture, particularly Eastern Modernism, and function as photographic documentation of architectural remnants from the 1960s and 1970s as well as the present in Rostock.

2 Jens Schröter, “Archive – Post/photographic,” at: Media Art Net, http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic/1/ (accessed April 4, 2023).

3 Susan Sontag, In Plato’s Cave, in: On Photography, Rosetta Books LLC, 2007, p. 4.

4 Frank Peter Jäger, “Den neuen Menschen in lichterfüllte Räume führen”, in: Hans Engels, *DDR Architektur*, (Munich, London & New York, 2019), p. 5.

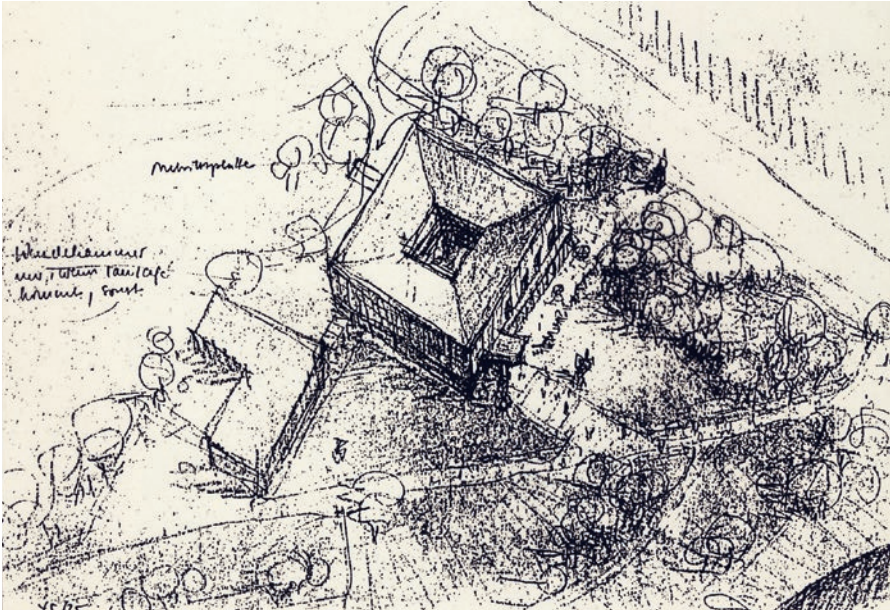
5 Ibid.

6 Erich Kaufmann, “Bezirksparteischule der SED in Rostock”, in: *Deutsche Architektur*, (May 1971), issue 5, p. 279.

7 Jäger, “Den neuen Menschen in lichterfüllte Räume führen”, p. 5.

As Frank Peter Jäger has written, even more than 30 years after German reunification, there is still no agreement in many places about the architectural value of East German Modernism.⁴ Although there are some efforts and academic research projects aimed at providing an appropriate assessment of East German architecture and urbanism, many monuments have been demolished and only a few rebuilt. Others are in a dire state and slowly deteriorating. Individual prominent buildings, such as the Haus des Lehrers on Berlin’s Alexanderplatz or the Kulturpalast in Dresden, remain as symbolic markers of a state that no longer exists.

Vivid examples of the fate of such buildings in Rostock are the three projects built collectively by architect Hans Fleischhauer and interior designer Martin Halwas. One of Fleischhauer’s most significant works is undoubtedly the Kunsthalle in Rostock, which he designed and realized as a direct contribution together with Martin Halwas between 1967 and 1969. The two other buildings are the former John Schehr SED Party District School (1968-70), now the tax office, and the Institute for Teacher Training, the Pedagogical School (1974-6). The first two buildings were constructed during a period that is actually considered the heyday of construction in East Germany.⁵ Architects at the time were able to build and experiment more creatively, contrary to the standardization of building techniques and methods. For example, the monolithic lecture building of the SED district school was designed using a Weimar-type roof structure on a hexagonal base with a truss lacework grid, the first of its kind in East Germany. This construction principle delivered excellent acoustics due to the polygonal shape of the room.⁶



Design of the Kunsthalle Rostock by
Hans Fleischhauer and Martin Halwas, 1964

The current renovation of the Kunsthalle and the SED district school has preserved the original floor plans. Unlike the SED district school, however, Kunsthalle Rostock has retained its authentic appearance with clinker bricks on the ground floor and its cladding made of artificial white stone panels. Work on the school complex is still ongoing, while the renovation of the two-story service building is still pending. Its exterior looks like an unsightly relic of times gone by.

The Institut für Lehrerbildung (Institute for Teacher Training) in Lichtenhagen was built in the 1970s. At that time, modular construction and typification – as was common with prefabricated buildings – had become established as a politically desirable standardized construction method for all requirements.⁷ The current condition of the building sections leaves much to be desired, as Andrea Pichl’s photos show. The concrete panels look like dreary objects devoid of any enlivening quality, and only the transparent connecting buildings with steps between the main blocks have retained some places where people might come together.

Andrea Pichl’s photographs have documented the various states in which the three buildings by Hans Fleischhauer and architectural collectives currently find themselves, thus capturing disappearance and transformation. Susan Sontag describes this process thus: “A photograph is not just the result of an encounter between an event and a photographer; picture-taking is an event in itself ... Our very sense of situation is now articulated by the camera’s interventions. After the event has ended, the picture will still exist, conferring on the event a kind of immortality (and importance) it would never otherwise have enjoyed.”⁸ This practice ultimately relates to the tradition of archiving historical monuments and buildings that has been common since the 19th century.⁹

In the context of historical reconstruction and transformation, both Andrea Pichl’s photo project and her permanent sculptural installation *Kiosk – Fragments of a Time*, which were created together, occupy a special place. The photographs not only preserve the original features of the building fragments by Hans Fleischhauer and his collective, but also document, from the artist’s perspective, a part of Rostock’s history – both during the days of East Germany and after reunification. Pichl’s photographs, taken before the Kunsthalle was modernized, create a complex metonymic effect: They not only represent the depicted fragments of an architectural object or details, but also evoke associations with objects, events, and specific moments in East Germany. In contrast, some of the photographs taken during the modernization of the building do not reveal any concrete parallels to specific periods of time. They show the interior of the Kunsthalle in its raw structural state, with unplastered brick walls and doorways. These photos seem to extract the building from its historical period, to depersonalize and generalize it. Only bags of construction debris and contemporary construction equipment serve as clues to specific time coordinates. However, there is one photograph of the covered courtyard, now used as a white cube, that stands out from this series. The rhythmic contrasts of light and shadow add a poetic note to the ephemeral moment, as they break up the sober character of the modernization work.

8 Sontag, *On Photography*, p. 8.

9 Schröter, “Archive – Post/photographic”.



Kunsthalle Rostock during the general refurbishment, 2021, Archive Andrea Pichl

The photographs of empty rooms, new windows, and doors in the modernized Kunsthalle visualize the metamorphosis of its chronotope and are a sign of how past, present, and future developments in Kunsthalle Rostock flow into one another. For Andrea Pichl, tracing the changes is an emotional experience.¹⁰ In implementing the project, she used the language of fragmentary representation, which is relevant to her philosophy and to her work. This oeuvre shows an enduring interest in architectural details that reflect shortcomings in both functionality and aesthetics, deficiencies that generally resulted from economic constraints. The method creates a tension between the fragmentary and the whole that can be transposed to the present, as it repeatedly raises the question of how to evaluate and preserve the buildings of Eastern Modernism built during socialism.



Former Institute of Teacher Education, 2021, Archive Andrea Pichl

In her oeuvre, Andrea Pichl is perceived less as a photographer and more as a collector. Since 2008, she has been creating an archive in which she compiles her own photographs as well as floor plans she has found for apartment blocks in Germany and abroad, and in this way remains committed to Susan Sontag’s words “to collect photographs is to collect the world”.¹¹ Pichl not only considers photography as an art form, but also uses it as a research method for her creative work. In her “photo notes” she reflects on her visual and emotional experiences. This approach creates a conceptual art that preserves the empirical value of the photograph as a historical testimony of a depicted time.

Maryna Streltsova

10 “Als würde nichts zusammenpassen. Andrea Pichl im Gespräch mit Ute Müller-Tischler”, in: *Andrea Pichl*, ed. by Mies van der Rohe Haus, (Berlin, no date [2011]), p. 25.

11 Sontag, *On Photography*, p. 1.



Detail of the former SED-District Party School John Schehr, 2021,
Archive Andrea Pichl



Kunsthalle Rostock nach der Generalsanierung/
Kunsthalle Rostock after the general refurbishment,
2023, Fotos Andrea Pichl













Zu den typischen Elementen im polnischen Straßenbild gehören die Kioske. Diese kleinen Pavillons, Häuschen oder winzigen Büdchen sind wichtige Orte des städtischen öffentlichen Raumes. Mit den politischen und sozialen Veränderungen in den Nachkriegsjahrzehnten in Polen wandelte sich auch die Gestalt der Kioske. Es kam zu Standardisierungen und Serienproduktion, häufig entsprachen sie jedoch einer eher anarchischen Ästhetik „Marke Eigenbau“. Meistens handelte es sich um individuelle Ausgestaltungen von einfachen Rahmenkonstruktionen. Deren vielfältige Gestalt, der jeweilige Kontext ihres Baus und ihre außergewöhnliche Verbreitung sind in den letzten Jahren immer häufiger Gegenstand von Überlegungen geworden. Als wenig spektakuläres Element der städtischen Infrastruktur gehören sie nicht zum klassischen Untersuchungsfeld von Architekturhistorikern, sie wecken auch nur selten das Interesse von Designforschern, jedoch ziehen sie immer öfter die Aufmerksamkeit der Soziologen und Anthropologen auf sich. Und manchmal, wie im Fall von Andrea Pichl, auch die von Künstlern, die sich den Kiosken, ihrer spezifischen gesellschaftlichen Funktion und ihrem Platz im visuellen Gebilde der Stadt mit ihren ganz eigenen Methoden und Mitteln zuwenden.

Als sich Andrea Pichl für die Kioske von Szczecin entschied, hat sie in dieser Hinsicht einen der interessantesten Orte in Polen ausgewählt. Szczecin ist eine Stadt, in der die Versuche, die Gestalt von neuen Kiosken in ein verwaltungsrechtliches Korsett zu zwingen und die bereits vorhandenen möglichst zu vereinheitlichen, bisher wenig erfolgreich waren. Durch die nur sehr bedingt vorhandenen lokalen Vorschriften für Erscheinungsformen im öffentlichen Raum unterliegt das Aussehen der Kioske in Szczecin keinen strengen Vorgaben. Das lässt sich sowohl in der Innenstadt als auch in den Wohngebieten unmittelbar feststellen. Die Geschichte der Kioske von Szczecin kann über die Jahrzehnte als eine Art Ablagerung der jeweils typischen Schichten in der städtischen Struktur gelesen werden. Diese Schichten sind nach wie vor im Stadtbild erkennbar, etwa an den verbreiteten Kiosktypen.

Das in ganz Polen am häufigsten anzutreffende Kioskmodell ist das des Pressevertriebs „Ruch“. Dieser zu Zeiten der Volksrepublik Polen verbreitete Kiosktyp war ein einfacher quaderförmiger Bau mit Fenstern im oberen Teil, die als Vitrinen funktionierten, und einem kleinen Fenster, durch das der Verkauf erfolgte. Ruch, damals Monopolist im Pressevertrieb und -einzelhandel, besaß eine der größten Verkaufsstellenketten in Europa. Die allgegenwärtigen schlichten, blaugrauen Kioske wurden nach der gesellschaftlichen Transformation 1989 entsprechend den neuen ästhetischen Standards in kräftigeren Farben angestrichen. Bis heute findet man diese modifizierten Varianten der „archaischen“ Kioske an vielen Stellen in Szczecin und anderen polnischen Städten.

Zu einer fundamentalen Neuentwicklung des Kiosknetzes kam es in den ersten Jahren nach 1989. Die politischen Veränderungen und der Niedergang des realen Sozialismus führten zu grundsätzlich neuen Spielregeln im städtischen Raum. Mit der Liberalisierung des Kleinunternehmertums und einer Gegenreaktion auf die früheren sozialistischen Beschränkungen herrschte eine Zeit lang völlige städtebauliche Planlosigkeit. In den 90er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts fand eine regelrechte Eruption des Straßenhandels statt, der anfangs in völlig ungeordneter Form auf Feldbetten und Autohauben, in „Gebiss“ genannten primitiven Metallständen und von Campinganhängern aus betrieben wurde. In der nächsten Phase der Selbstorganisation des Handels tauchten nun provisorische Verkaufsstellen auf, deren äußere Gestalt den Einfallsreichtum der Besitzer und den Charakter der billigen Materialien, aus denen sie bestanden, widerspiegelte. Die Konstruktion dieser Pavillons imitierte mehr oder weniger die vertraute Quader-Form der Ruch-Kioske. In den Verkaufsstellen dieser Art, umgangssprachlich „Buden“ genannt, wurden Waren fast aller Art angeboten; manchmal, aber

nicht immer, wurden sie in den Folgejahren modernisiert. Die Buden gab es in verschiedenen Größen, sie breiteten sich geradezu blitzartig in den Straßen aus. Bis heute gehören sie zu den auffälligsten Elementen des Szczeciner Stadtbildes, sie werden oft als Symbol der Krise des öffentlichen Stadtraums gesehen.

Nach der kurzen Phase einer nahezu vollständigen Liberalisierung der Nutzungen im öffentlichen Raum kam es zu ersten Versuchen, die unkontrollierten Initiativen der Bevölkerung zu regulieren. Das weithin sichtbare Ergebnis davon war die Einführung der Modulkioske vom Typ K67 auf dem polnischen Markt. Sie waren von dem Architekten Saša Mächtig entworfen worden und wurden im ehemaligen Jugoslawien in Serie hergestellt. Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre fanden sich in Polen (auch in Szczecin) einige Tausend K67, im Volksmund „Jugokioske“ genannt. Die Jugokioske veränderten das Szczeciner Straßenbild für längere Zeit – noch Anfang der 2000er-Jahre funktionierten die charaktervollen Verkaufsstellen an vielen Orten in der Stadt sehr erfolgreich. Die meisten waren in einem grellen Rot gehalten, in Szczecin gab es aber auch weiße und gelbe Exemplare. Der massenhafte Import der K67 kam erst mit dem aufkommenden militärischen Konflikt in Jugoslawien zum Erliegen. Heute ist der Kiosk K67 eine Legende osteuropäischen Designs und geradezu Kult. Es gibt ihn als Exponat in Museen, und er dient als Inspirationsquelle für Liebhaber der Formgestaltung und Aktivisten, die seine sagenhafte Erfolgsgeschichte dokumentieren oder gar versuchen, den Kiosk wiederzubeleben und ihn wieder in die Struktur der Stadt einzuführen.¹ Einer der letzten Jugokioske in Szczecin war bis vor Kurzem noch auf der Uferpromenade an der Oder in Betrieb, dort wurden die Tickets für die Fahrgastschiffe verkauft.²

Die einfachen Buden der Transformationszeit wurden als Sinnbild für die verzweifelte Reaktion der Bevölkerung auf den Turbokapitalismus und den traumatischen Verlust der sozialen Sicherheit wahrgenommen. Das moderne, schicke Aussehen des Modells K67 wurde dabei positiv bewertet und mit dem emanzipatorischen Potenzial der Veränderung und der Möglichkeit, die Dinge jetzt selbst in die Hand zu nehmen, in Verbindung gebracht. Dieses Motto haben sich viele Polen in der Transformationszeit zu eigen gemacht. Damals lebte eine Vielzahl von Menschen vom Straßenhandel, bis heute ist diese Form der „Ich-AG“ sehr populär. Aus dieser Situation resultiert die große Anzahl von Objekten dieser Art in der Stadt.

Während die Jugokioske im Szczeciner Straßenbild nur eine farbige Episode darstellten, ist die Existenz der Ruch-Kioske in den polnischen Städten, wie in Szczecin, von langer Dauer. Um 2010 herum wurde in Szczecin vielerorts das klassische postsozialistische Kioskmodell durch eine modernisierte Version mit größeren Schau-fenstern und der typischen ovalen Uhr auf dem Dach ersetzt. Dieser Versuch, das Image von Ruch aufzufrischen und den nachlassenden Absatz der Zeitschriften zu beleben, war allerdings nicht so erfolgreich wie erhofft. Die Veränderung auf dem Medienmarkt und der Zusammenbruch des Pressesektors führten nach der Übernahme durch die Orlen-Gruppe zum spektakulären Bankrott der Firma im Jahr 2022. Diese beabsichtigt, unter der Marke „Orlen w Ruchu“³ in absehbarer Zeit mehrere Hundert neuer Verkaufsstellen in ganz Polen zu eröffnen. Mit der Eröffnung von Orlen-Pavillons in Szczecin wird somit ein neues Ketten-Format der Kioske in die inzwischen recht verworrene und chaotische Struktur des Straßenhandels eingeführt.

Wenn man die Gestaltungen der Szczeciner Kioske, Buden und Pavillons in ihrer Abfolge betrachtet, erkennt man in ihnen Abbilder der jeweiligen ökonomischen, politischen, sozialen und ästhetischen Veränderungen – vom Chaos der Transformationszeit, über die Entwicklung der freien Marktwirtschaft, bis hin zum Eintritt in die Zeit der großen Handelsketten. Durch das außergewöhnlich hohe Tempo der Veränderungen haben sich die materiellen Spuren

3 Ein Wortspiel mit der Bedeutung des Wortes ruch – dt. Bewegung, wörtlich „Orlen in Bewegung“ (Anm. d. Übers.).

2 Ein Foto aus dem Jahr 2015, das den Kiosk an diesem Ort zeigt, findet sich auf dem Portal fotopolska.eu. http://fotopolska.eu/Kiosk_Zeglugi_Pasazerskiej_Szczecin?f=693242-foto (aufgerufen am 01.04.2023).

1 Interessante Vorhaben dieser Art gibt es an vielen Orten weltweit, bemerkenswert sind u. a. die Initiativen in Warschau und Berlin.

6 Olga Drenda, *Duchologia. Rzeczy i ludzie w latach transformacji* [Geisterkunde. Dinge und Menschen in den Transformationsjahren], Kraków 2016.

7 Sulima, *Powidoki codzienności*, S. 148.

5 Roch Sulima, *Powidoki codzienności. Obyczajowość Polaków na progu XXI wieku* [Nachbilder des Alltags. Polnische Gepflogenheiten zu Beginn des XXI. Jahrhunderts], Warszawa, 2022, Kraków 2013.

4 Ulf Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich* [Die Stadt entdecken. Anthropologie urbaner Räume], Kraków 2006, S. 16.

der einzelnen Entwicklungsphasen in den örtlichen Gegebenheiten angesammelt, sie sind bis heute als äußerst eigenwillige Mischung vorhanden. An den ältesten Kiosken nagt der Zahn der Zeit, sie verfallen zusehends. Die anderen existieren weiter, auch wenn sie ständig von den Standardisierungsversuchen der örtlichen Verwaltungen „bedroht“ sind. Die neuesten Kioske versuchen, sich in der städtischen Gegenwart zu behaupten, doch sie unterliegen immer häufiger im Wettbewerb mit dem geänderten Kaufverhalten und den großen Einkaufszentren.

Zweifellos sind die schlichten Kioske ein markanter Bestandteil der polnischen Geschichte und Alltagskultur in den letzten Jahrzehnten. Ihr langsames Verschwinden aus dem öffentlichen Raum wird von manchen mit Erleichterung aufgenommen; bei anderen wecken sie nostalgische Gefühle. Die Kioske und andere weniger bedeutungsvolle ephemere Elemente im Stadtbild werden von Architekten und Stadtplanern häufig kritisch betrachtet, andererseits werden sie in sozialwissenschaftlichen Untersuchungen aber auch immer häufiger aufgewertet. Der Anthropologe Ulf Hannerz schildert die Neuausrichtung des Forschungsgegenstandes seiner Disziplin so: „Nach jahrzehntelangem Aufbau eines Begriffsapparates zur Erforschung abgelegener traditioneller Gesellschaften fanden sich die Anthropologen vor der Aufgabe wieder, diesen im Bereich der eigenen Städte zu testen.“⁴ Mit dem Einsatz anthropologischer Methoden zur Untersuchung von banalen Praktiken und städtischen Artefakten wurden neue Analysen erstellt, durch die Alltags-Szenarien zur Quelle neuer Entdeckungen und Erkenntnisse einer Gesellschaft über sich selbst wurden.

Betrachtungen des gewöhnlichen Lebens werden auf inspirierende Weise auch von einem Teilgebiet der Anthropologie vorgenommen, das sich mit der Beobachtung des Alltags beschäftigt. Dabei ist in den letzten Jahren ein deutlicher Trend festzustellen, zunehmend Dinge, also die materiellen und visuellen Aspekte des sozialen Lebens, zu betrachten. In Bezug auf Polen werden solche Untersuchungen, unter anderem zum „Phänomen der Kioske“ und des Straßenhandels, von Roch Sulima⁵ und Olga Drenda⁶ durchgeführt. In Sulimas Werk *Powidoki codzienności* (Nachbilder des Alltags) stellt der Soziologe fest, dass die für die Kultur übersehenen Elemente der visuellen Sphäre oftmals durch die Fotografie entdeckt werden. Er schreibt: „Sie [die Fotografie] kann bewirken, dass die vom Denken vernachlässigten Dinge ‚zu denken geben‘.“⁷ Die Dinge wurden so erkenntnistheoretisch interessant.

Damit bekommt die Fotografie eine besondere Bedeutung, nämlich die eines Werkzeuges, mit dessen Hilfe wir neues Wissen oder eine kritische Perspektive gewinnen können. Die so verstandene Kraft der Fotografie hat Andrea Pichl erkannt und erfolgreich genutzt. Wenn man ihre Werke analysiert, wird deutlich, dass die Fotografie in ihrer künstlerischen Praxis nicht nur als „passives“ Werkzeug dient, sondern vielmehr ein wesentlicher technisch-materieller Mitspieler der Schaffensprozesse ist, der aktiv ihren Ablauf mitprägt. Fotos sind in Pichls künstlerischer Praxis oftmals strukturelle Elemente ihrer Skulpturen, sie bilden das grundlegende analytische Material für die Entwicklung ihrer Konzeption. Das riesige Fotoarchiv der Künstlerin mit über tausend Aufnahmen stellt selbst ein außergewöhnlich interessantes und sich ständig entwickelndes Projekt dar. Pichls Foto-Essay über die Szczeciner Kioske passt in dessen Logik und kognitives Potenzial. Für die Einwohnerinnen und Einwohner von Szczecin ist er ein inspirierender und zum Nachdenken anregender Blick von außen, der aufmerksam macht auf die Besonderheiten der Umgebung und auf die oftmals nicht wahrgenommene Anwesenheit von „Nebendarstellern“ wie den Kiosken.

Magdalena Lewoc

One of the typical elements of any Polish street scene are kiosks. These little pavilions, huts, or tiny booths are important features of the urban public space. With the political and social changes in the post-war decades in Poland, the shape of the kiosks also changed. Standardization and mass production took place, although the kiosks frequently bore a rather anarchic aesthetic of the “self-made”, with most of them individualized elaborations on simple frame structures. This diversity of shapes, the respective context of their construction, and their extraordinary proliferation have increasingly become a subject of reflection in recent years. As a less spectacular element of urban infrastructure, they do not form part of the traditional field of study for architectural historians, and they rarely arouse the interest of design researchers, yet they are increasingly attracting the attention of sociologists and anthropologists. And sometimes, as in the case of Andrea Pichl, also that of artists, who apply their very own methods and means to the kiosks, their specific social function, and their place in the visual fabric of the city.

When Andrea Pichl chose the kiosks of Szczecin, she selected one of the most interesting places in Poland in this respect. Szczecin is a city where attempts to force the design of new kiosks into an administrative-legal corset, or to standardize the already existing ones as much as possible, have had little success so far. The very limited local regulations governing the appearance of items in public space mean that the appearance of the kiosks in Szczecin is likewise free of strict regulations. This can be directly observed both in the city center and in the residential areas, whereby the history of Szczecin’s kiosks can be read over the decades as a sort of deposit of the respective typical layers in the urban structure. These layers remain recognizable in the cityscape, for example in the widespread types of kiosks.

The most common kiosk model found throughout Poland is that of the “Ruch” chain of newsagents. This type of kiosk, widespread in the days of the Polish People’s Republic, was a simple cube with windows in the upper part that functioned as showcases, and a small window through which sales were made. Ruch, then a monopolist in press distribution and retailing, owned one of the largest chains of outlets in Europe. After the social transformation in 1989, the ubiquitous plain blue-gray kiosks were painted in bolder colors in accordance with the new aesthetic standards. To this day, these modified versions of the “archaic” kiosks can be found in many places in Szczecin and in other Polish cities.

A fundamental new development in the kiosk network occurred in the first few years after 1989, when the political changes and the decline of communism led to fundamentally new rules of play in the urban space. With the liberalization of small businesses and the backlash against the prior communist restrictions, this was a period of utter disarray in urban planning. In the 1990s, a veritable eruption of street trading took place, initially in a completely disorderly fashion on camp beds and car hoods, in primitive metal stalls known as “jaws,” and from camping trailers. In the next phase of self-organized trading, makeshift outlets began to appear with an outward appearance that reflected the ingenuity of their owners and the character of the cheap materials from which they were made. The construction of these pavilions more or less imitated the familiar cuboid shape of the Ruch kiosks. The outlets of this type, colloquially known as “booths”, offered goods of almost all kinds, and sometimes, but not always, they were modernized in the years that followed. The booths came in different sizes and spread like wildfire through the streets. To this day, they are among the most conspicuous elements of Szczecin’s cityscape and are often seen as a symbol of the crisis in the city’s public space.

After the short period of almost complete liberalization in the use of public spaces came the first attempts to regulate the uncontrolled initiatives of local people. The highly visible result of this was the introduction of the K67-type modular kiosks on the Polish market, which had been designed by architect Saša Mächtig and were mass-produced in the former Yugoslavia. In the late 1980s and early 1990s, several thousand K67s, popularly called “yugokiosks,” were to be found in Poland (including in Szczecin). Yugokiosks changed the Szczecin streetscape for a long time – even in the early 2000s, the distinctive outlets functioned very successfully in many places in the city. Most of them were in a garish red color, but in Szczecin there were

also white and yellow ones. The mass import of the K67s came to a halt only with the emerging military conflict in former Yugoslavia, and today the K67 kiosk is a legend of Eastern European design and a veritable cult. It is displayed as an exhibit in museums, and it serves as a source of inspiration for lovers of design as well as activists, who document its amazing success story or even attempt to revive the kiosk and reintroduce it into the fabric of the city.¹ One of the last yugokiosks in Szczecin was in operation until recently on the waterfront promenade by the Oder River, serving as a sales counter for tickets for the passenger boats.²

The simple booths of the transformation era were perceived as a symbol of the population’s desperate reaction to turbo-capitalism and the traumatic loss of social security. The modern, chic appearance of the K67 model was viewed positively and associated with the emancipatory potential of change and the possibility of now taking things into one’s own hands – a notion that many Poles took to heart during the transformation period. At that time, a large number of people lived off street trading, and even today this form of solo enterprise is very popular. It is this that has given rise to the huge number of objects of this kind in the city.

While the yugokiosks were merely a colorful episode in the Szczecin streetscape, the presence of Ruch kiosks in Polish cities, as in Szczecin, is long-lasting. Around 2010, in many places in Szczecin the classic post-communist kiosk model was replaced by a modernized version with larger shop windows and the typical oval clock on the roof. Yet this attempt to refresh Ruch’s image and to revive flagging magazine sales was not as successful as hoped. The change in the media market and the collapse of the press sector led to the spectacular bankruptcy of the company in 2022 after it was taken over by the Orlen Group, which intends to open several hundred new outlets throughout Poland in the foreseeable future under the “Orlen w Ruchu”³ brand. The opening of Orlen pavilions in Szczecin will thus introduce a new chain format of kiosks into the now rather confused and chaotic structure of its street trading.

If you look at the designs of the Szczecin kiosks, booths, and pavilions in sequence, you can discern in them reflections of the respective economic, political, social, and aesthetic changes – from the chaos of the transformation period, through the development of the free market economy, to the dawning of the era of large retail chains. Due to the extraordinarily fast pace of change, the material traces of each phase of development have accumulated in the local realities and are still present today as an extremely idiosyncratic mixture. The oldest kiosks are gnawed by the ravages of time; they are visibly decaying. Others endure, even though they are constantly “threatened” by the attempts of local administrations to standardize them. The newest kiosks are trying to hold their own in the urban present, but they are increasingly succumbing to competition from changing shopping patterns and large shopping centers.

There is no doubt that plain kiosks are a distinctive part of Polish history and everyday culture in recent decades. Their gradual disappearance from the public space is viewed with relief by some, while for others they arouse feelings of nostalgia. The kiosks and other less meaningful ephemeral elements in the cityscape are often viewed critically by architects and urban planners, yet meanwhile they are increasingly valorized in social science studies. Anthropologist Ulf Hannerz describes the reorientation of the subject of research in his discipline as follows: “After decades of building up a conceptual apparatus for the study of remote traditional societies, anthropologists found themselves faced with the task of testing it in the realm of their own cities.”⁴ With the application of anthropological methods to the study of mundane practices and urban artifacts, new analyses were produced through which everyday scenes became a source of new discoveries and insights a society gains about itself.

Observations of ordinary life are also made in an inspiring way in a sub-field of anthropology that deals with the study of everyday life. In this context, there has been a clear trend in recent years towards increasingly looking at things – that is, the material and visual aspects of life within society. In relation to Poland, these kinds of studies, including that of the “phenomenon of kiosks” and street trading, are carried out by Roch Sulima⁵ and Olga Drenda⁶.

1 Interesting projects of this kind exist in many places around the world, with particularly notable initiatives in Warsaw and Berlin.

2 A photo from 2015 showing the kiosk in this place can be found on the portal fotopolska.eu. http://fotopolska.eu/Kiosk_Zeglugi_Pasazerskiej_Szczecin?f=693242-foto (accessed April 1, 2023).

3 A play on words with the meaning of the word “ruch” – en. movement, literally “Orlen in motion” (translator’s note).

4 Ulf Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszaróbsmiejskich* [Discovering the City: Anthropology of Urban Spaces.], Kraków 2006, p. 16.

5 Roch Sulima, *Powidoki codzienności. Obyczajowość Polaków na progu XXI wieku* [Afterimages of Everyday Life. Polish Customs at the Beginning of the XXI Century.], Warsaw, 2022, Kraków 2013.

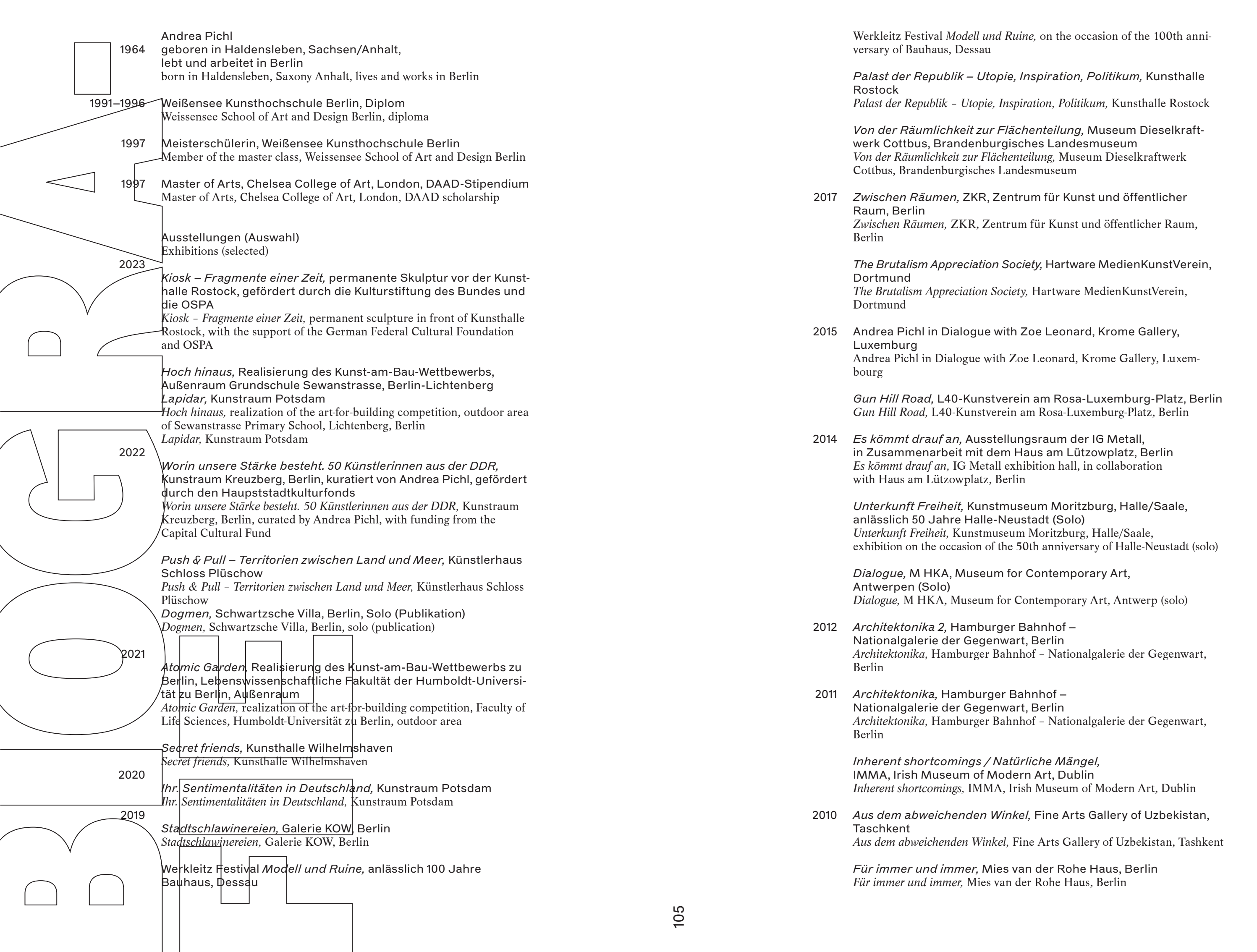
6 Olga Drenda, *Duchologia. Rzeczy i ludzie w latach transformacji* [Spiritual Science. Things and People in the Transformation Years.], Kraków 2016.

7 Sulima, *Powidoki codzienności*, p. 148.

In Sulima’s work *Powidoki codzienności* (Afterimages of the Everyday), the sociologist notes that elements of the visual sphere which are overlooked in terms of culture are often discovered through photography. He writes: “It [photography] can cause things neglected by thought to ‘make you think.’”⁷ Things thus became epistemologically interesting.

This gives photography a special meaning, namely that of a tool that can help us to gain new knowledge or a critical perspective. Andrea Pichl has recognized and successfully utilized the power of photography as perceived this way. When you analyze her works, it becomes clear that photography in her artistic practice does not serve merely as a “passive” tool but is rather an essential technical-material player in creative processes, actively shaping their course. In Pichl’s artistic practice, photographs are often structural elements of her sculptures, forming the fundamental analytical material for the development of her concept. The artist’s vast photographic archive of over a thousand photographs is itself an exceptionally interesting and constantly evolving project. Pichl’s photo essay on the Szczecin kiosks fits into its logic and cognitive potential. For the inhabitants of Szczecin, it is an inspiring and thought-provoking view from the outside, drawing attention to the peculiarities of the surroundings and to the often-unnoticed “bit parts” of players like the kiosks.

Magdalena Lewoc



Andrea Pichl
geboren in Haldensleben, Sachsen/Anhalt,
lebt und arbeitet in Berlin
born in Haldensleben, Saxony Anhalt, lives and works in Berlin

1991–1996 Weißensee Kunsthochschule Berlin, Diplom
Weissensee School of Art and Design Berlin, diploma

1997 Meisterschülerin, Weißensee Kunsthochschule Berlin
Member of the master class, Weissensee School of Art and Design Berlin

1997 Master of Arts, Chelsea College of Art, London, DAAD-Stipendium
Master of Arts, Chelsea College of Art, London, DAAD scholarship

Ausstellungen (Auswahl)
Exhibitions (selected)

2023 *Kiosk – Fragmente einer Zeit*, permanente Skulptur vor der Kunst-
halle Rostock, gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes und
die OSPA
Kiosk – Fragmente einer Zeit, permanent sculpture in front of Kunsthalle
Rostock, with the support of the German Federal Cultural Foundation
and OSPA

Hoch hinaus, Realisierung des Kunst-am-Bau-Wettbewerbs,
Außenraum Grundschule Sewanstrasse, Berlin-Lichtenberg
Lapidar, Kunstraum Potsdam
Hoch hinaus, realization of the art-for-building competition, outdoor area
of Sewanstrasse Primary School, Lichtenberg, Berlin
Lapidar, Kunstraum Potsdam

2022 *Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR*,
Kunstraum Kreuzberg, Berlin, kuratiert von Andrea Pichl, gefördert
durch den Hauptstadtkulturfonds
Worin unsere Stärke besteht. 50 Künstlerinnen aus der DDR, Kunstraum
Kreuzberg, Berlin, curated by Andrea Pichl, with funding from the
Capital Cultural Fund

Push & Pull – Territorien zwischen Land und Meer, Künstlerhaus
Schloss Plüschow
Push & Pull – Territorien zwischen Land und Meer, Künstlerhaus Schloss
Plüschow
Dogmen, Schwartzsche Villa, Berlin, Solo (Publikation)
Dogmen, Schwartzsche Villa, Berlin, solo (publication)

2021 *Atomic Garden*, Realisierung des Kunst-am-Bau-Wettbewerbs zu
Berlin, Lebenswissenschaftliche Fakultät der Humboldt-Universi-
tät zu Berlin, Außenraum
Atomic Garden, realization of the art-for-building competition, Faculty of
Life Sciences, Humboldt-Universität zu Berlin, outdoor area

2020 *Secret friends*, Kunsthalle Wilhelmshaven
Secret friends, Kunsthalle Wilhelmshaven

Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland, Kunstraum Potsdam
Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland, Kunstraum Potsdam

2019 *Stadtschlawinereien*, Galerie KOW, Berlin
Stadtschlawinereien, Galerie KOW, Berlin

Werkleitz Festival *Modell und Ruine*, anlässlich 100 Jahre
Bauhaus, Dessau

Werkleitz Festival *Modell und Ruine*, on the occasion of the 100th anni-
versary of Bauhaus, Dessau

Palast der Republik – Utopie, Inspiration, Politikum, Kunsthalle
Rostock
Palast der Republik – Utopie, Inspiration, Politikum, Kunsthalle Rostock

Von der Räumlichkeit zur Flächenteilung, Museum Dieselkraft-
werk Cottbus, Brandenburgisches Landesmuseum
Von der Räumlichkeit zur Flächenteilung, Museum Dieselkraftwerk
Cottbus, Brandenburgisches Landesmuseum

2017 *Zwischen Räumen*, ZKR, Zentrum für Kunst und öffentlicher
Raum, Berlin
Zwischen Räumen, ZKR, Zentrum für Kunst und öffentlicher Raum,
Berlin

The Brutalism Appreciation Society, Hardware MedienKunstVerein,
Dortmund
The Brutalism Appreciation Society, Hardware MedienKunstVerein,
Dortmund

2015 Andrea Pichl in Dialogue with Zoe Leonard, Krome Gallery,
Luxemburg
Andrea Pichl in Dialogue with Zoe Leonard, Krome Gallery, Luxem-
bourg

Gun Hill Road, L40-Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
Gun Hill Road, L40-Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

2014 *Es kommt drauf an*, Ausstellungsraum der IG Metall,
in Zusammenarbeit mit dem Haus am Lützowplatz, Berlin
Es kommt drauf an, IG Metall exhibition hall, in collaboration
with Haus am Lützowplatz, Berlin

Unterkunft Freiheit, Kunstmuseum Moritzburg, Halle/Saale,
anlässlich 50 Jahre Halle-Neustadt (Solo)
Unterkunft Freiheit, Kunstmuseum Moritzburg, Halle/Saale,
exhibition on the occasion of the 50th anniversary of Halle-Neustadt (solo)

Dialogue, M HKA, Museum for Contemporary Art,
Antwerpen (Solo)
Dialogue, M HKA, Museum for Contemporary Art, Antwerp (solo)

2012 *Architektonika 2*, Hamburger Bahnhof –
Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin
Architektonika, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart,
Berlin

2011 *Architektonika*, Hamburger Bahnhof –
Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin
Architektonika, Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart,
Berlin

Inherent shortcomings / Natürliche Mängel,
IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin
Inherent shortcomings, IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin

2010 *Aus dem abweichenden Winkel*, Fine Arts Gallery of Uzbekistan,
Taschkent
Aus dem abweichenden Winkel, Fine Arts Gallery of Uzbekistan, Tashkent

Für immer und immer, Mies van der Rohe Haus, Berlin
Für immer und immer, Mies van der Rohe Haus, Berlin

- 2009 *Gefühlssache Revolution*, Bühnenbild, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
Gefühlssache Revolution, stage design, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
- 2007/2008 *Fluxus East*, Ausstellungsinszenierung/-installation Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Contemporary Art Centre Vilnius, Litauen, Kumu Art Museum, Tallinn, Estland
Fluxus East, exhibition presentation/installation Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Contemporary Art Centre Vilnius, Lithuania, Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia
- 2005 *ostPUNK! – too much future, Punk in der DDR*, Ausstellungsinszenierung/-installation, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
ostPUNK! – too much future, Punk in der DDR, exhibition presentation/installation, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Michael Bräuer

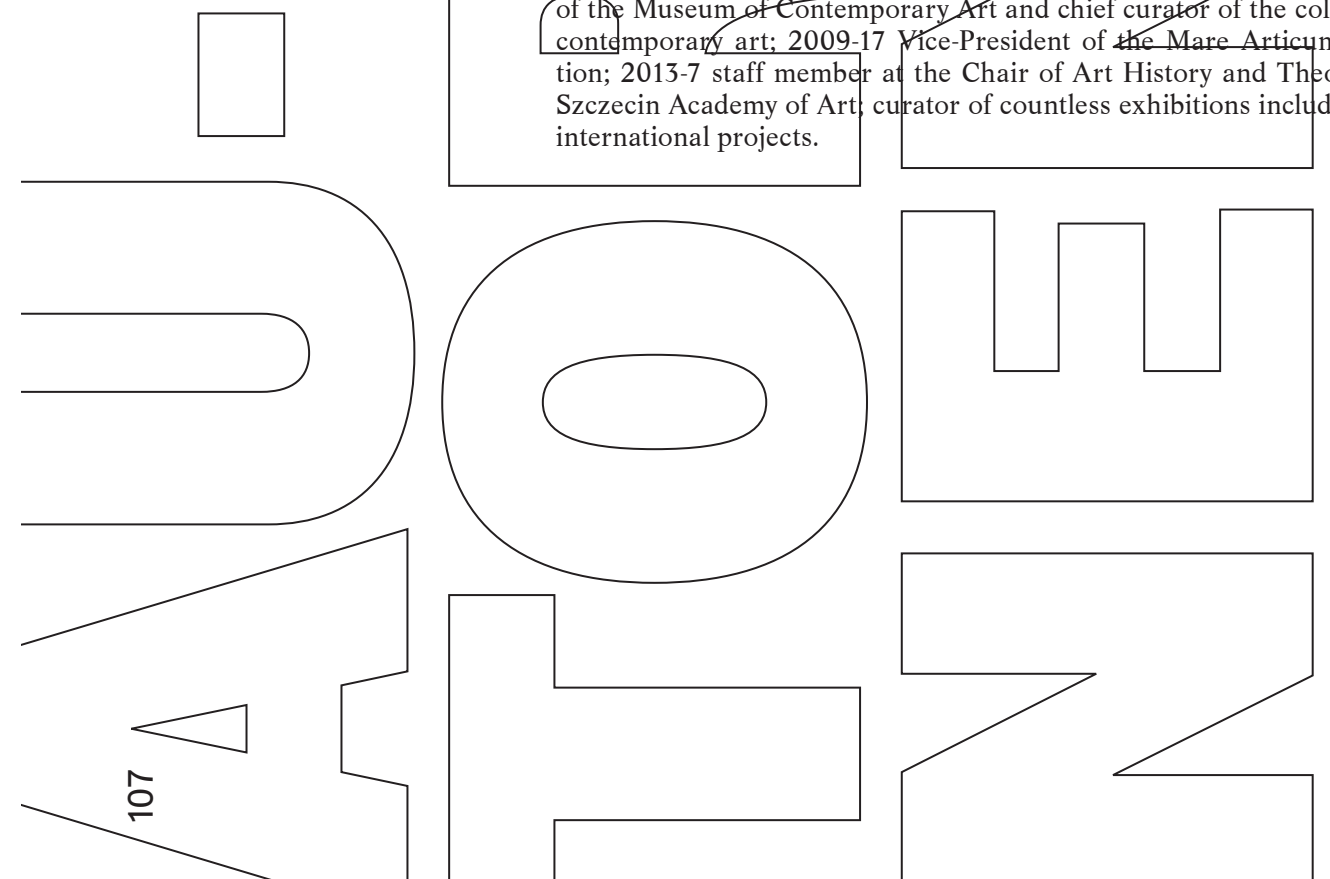
1943 in Dresden geboren. 1963–1969 Architekturstudium in Weimar. Lebt und arbeitet seit 1969 als Architekt und Stadtplaner in Rostock. Bis 1989 Planungen der Rostocker Stadtteile Schmarl, Groß Klein und Dierkow sowie Nördliche Altstadt. 1990 kurzzeitig in der Politik tätig. Danach vorwiegend im Denkmalsbereich aktiv. Ehrenamtlich in Expertengruppe Lebendige Zentren des Bundes, Mitglied in Akademie der Künste Berlin, Bund Deutscher Architektinnen, Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung und weitere.

1943 born in Dresden. 1963-9 studied Architecture in Weimar; has lived and worked as an architect and urban planner in Rostock since 1969; until 1989: involved in the planning of the Rostock districts of Schmarl, Gross Klein and Dierkow as well as Nördliche Altstadt; 1990: active in politics for a short period; thereafter mainly active in the field of heritage protection; one of the voluntary experts in the federal “Living Centers” working party; member of the Berlin Academy of Arts, Bund Deutscher Architektinnen, Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung and others.

Magdalena Lewoc

1994 Hochschulabschluss in Kunstgeschichte an der Universität Wrocław, 1996–2001 Koordination internationaler Kooperationsprojekte zwischen Szczecin und weiteren Ostseestädten. 1997–2003 Herausgeberin der baltischen Kunstzeitschrift *Mare Articum*. 1998–1999 Kuratorin der Galerie Amfilada, Szczecin. 1999–2015 Kuratorin und Co-Kuratorin der *Baltischen Biennale für zeitgenössische Kunst* in Szczecin, seit 2002 arbeitet sie am Nationalmuseum in Szczecin, seit 2005 als Leiterin des Museums für zeitgenössische Kunst und leitende Kuratorin der Sammlung für zeitgenössische Kunst. 2009–2017 war sie Vizepräsidentin der Stiftung Mare Articum, 2013–2017 Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte und -theorie an der Kunstakademie in Szczecin, Kuratorin von zahlreichen Ausstellungen, darunter viele internationale Projekte.

1994 Graduated in Art History at the University of Wrocław; 1996–2001 coordinated international cooperation projects between Szczecin and other cities on the Baltic Sea; 1997–2003 editor of Baltic art magazine *Mare Articum*; 1998-9 curator of Galerie Amfilada, Szczecin; 1999–2015 curator and co-curator of *Baltic Biennale for Contemporary Art* in Szczecin; as of 2002 staff member of National Museum in Szczecin; as of 2005 Director of the Museum of Contemporary Art and chief curator of the collection of contemporary art; 2009-17 Vice-President of the Mare Articum foundation; 2013-7 staff member at the Chair of Art History and Theory at the Szczecin Academy of Art; curator of countless exhibitions including many international projects.



Antje Schunke

1975 in Halle/Saale geboren. Studium der Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und an der Freien Universität Berlin. Ab 1998 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin. 2002–2003 Centre allemand d'histoire de l'art Paris. 2003–2004 Kunsthalle Bielefeld. 2006–2007 Atelier Jochen Gerz, Paris. 2007–2010 Wissenschaftliches Volontariat an der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur. 2013–2016 Geschäftsführung Künstlerbund Mecklenburg und Vorpommern e.V. im BBK. 2016–2022 Leiterin Kulturforum Schleswig-Holstein-Haus der Landeshauptstadt Schwerin. Seit 2022 Wissenschaftliche Mitarbeiterin Kunsthalle Rostock.

1975 born in Halle/Saale; studied Art History at Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg and at Freie Universität Berlin; as of 1998: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin; 2002-3 Centre allemand d'histoire de l'art Paris; 2003-4 Kunsthalle Bielefeld; 2006-7 Jochen Gerz studio, Paris; 2007-10 scientific intern at Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur; 2013-6 member of management of Künstlerbund Mecklenburg und Vorpommern e.V. im BBK; 2016-22 Director of Kulturforum Schleswig-Holstein-Haus attached to the State Capital Schwerin; since 2022 member of the scholarly staff of Kunsthalle Rostock.

Maryna Streltsova

1981 geboren in Horliwka, Ukraine. Bis 2014 Studium und MA Kunstgeschichte an der Nationalen Akademie der Bildenden Künste und Architektur Kyjiw, 2020 Abschluss des postgradualen Studiengangs der Nationalen Akademie der Bildenden Künste und Architektur, Kyjiw. Ab 2006 Leiterin Kunstgalerie 13, Donezk, Ukraine. 2004–2014 Assistance Petro Antyp, Horliwka, Ukraine. Ab 2014 freiberufliche Kuratorin / Co-Kuratorin von Ausstellungsprojekten und einem internationalen Bildhauersymposium, Ukraine. 2018–2021 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nationalmuseum Kyjiwer Gemädegalerie, Kyjiw. Ab 2021 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nationalen Kunstmuseum der Ukraine, Kyjiw. Seit 2022 Wissenschaftliche Mitarbeiterin Kunsthalle Rostock.

1981 born in Horlivka, Ukraine; until 2014 studied at the National Academy of Fine Arts and Architecture Kyiv, graduated with an MA in Art History; 2020 completed the postgraduate course at the National Academy of Fine Arts and Architecture Kyiv; as of 2006 Director of Art Gallery 13, Donezk, Ukraine; 2004-14 assistant to Petro Antyp, Horlivka, Ukraine; from 2014 freelance curator / co-curator of exhibition projects and an international sculpture symposium, Ukraine; 2018-21 member of the scholarly staff at National Museum Kyiv Art Gallery; as of 2021 member of the scholarly staff at the National Art Museum of Ukraine, Kyiv; since 2022 member of the scholarly staff at Kunsthalle Rostock.



Kioske in Berlin, Rostock und Szczecin/
Kiosks in Berlin, Rostock and Szczecin, 2016-2022,
Fotos Andrea Pichl

























Ab 1960 internationale Kunstausstellungen mit dem Titel *Bildende Kunst an der Ostsee* im Rahmen der Rostocker *Ostseewoche*.

From 1960 onwards, international art exhibitions are held under the title *Bildende Kunst an der Ostsee* (Visual Arts on the Baltic Sea) in the context of Rostock's *Ostseewoche* (Baltic Sea Week).

28. Mai
May

1964 Beschluss des Präsidiums des DDR-Minister-
rats zur aufwertenden Umwandlung der
Ausstellung *Bildende Kunst an der Ostsee* in
eine *Biennale der Ostseeländer*; ab 1965 mit
eigenständigem Ausstellungsbau. Einbettung
der *Biennale* in eine Reihe von Bemühungen
zur völkerrechtlichen Anerkennung der DDR.
Zentral für die Nobilitierung der Kunstaus-
stellung erscheinen die Erfolge der *documenta*
in Kassel und der *Biennale* in Venedig.

Decision by the Executive Committee of the Council of Ministers of East Germany to upgrade and transform the exhibition *Bildende Kunst an der Ostsee* into a *Biennale der Ostseeländer* (Biennial of the Baltic Sea States) with a dedicated exhibition building from 1965 onwards. The biennial is embedded in a number of efforts undertaken by East Germany in order to achieve official recognition under international law. The successes of the *documenta* in Kassel and the *Biennale* in Venice appear to have been central to the promotion of the art exhibition.

Sommer
Summer

1964 Ernennung des Kunsthistorikers Dr. Horst
Zimmermann zum Leiter der *Biennale der
Ostseeländer* und zum Gründungsdirektor
der Kunsthalle Rostock durch Minister
Hans Bentzien.

The art historian Dr. Horst Zimmermann is appointed director of the *Biennale der Ostseeländer* and founding director of Kunsthalle Rostock by minister Hans Bentzien.

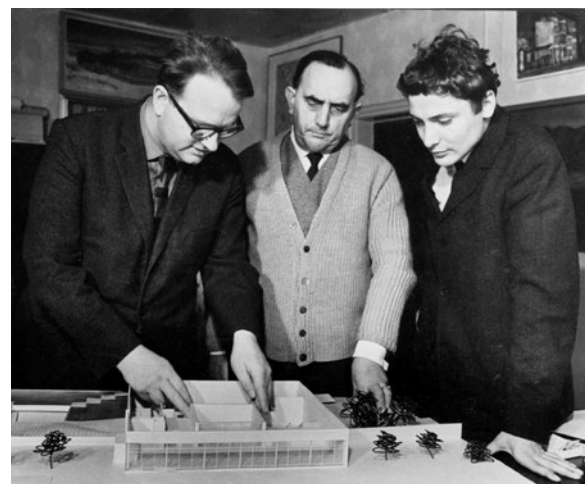
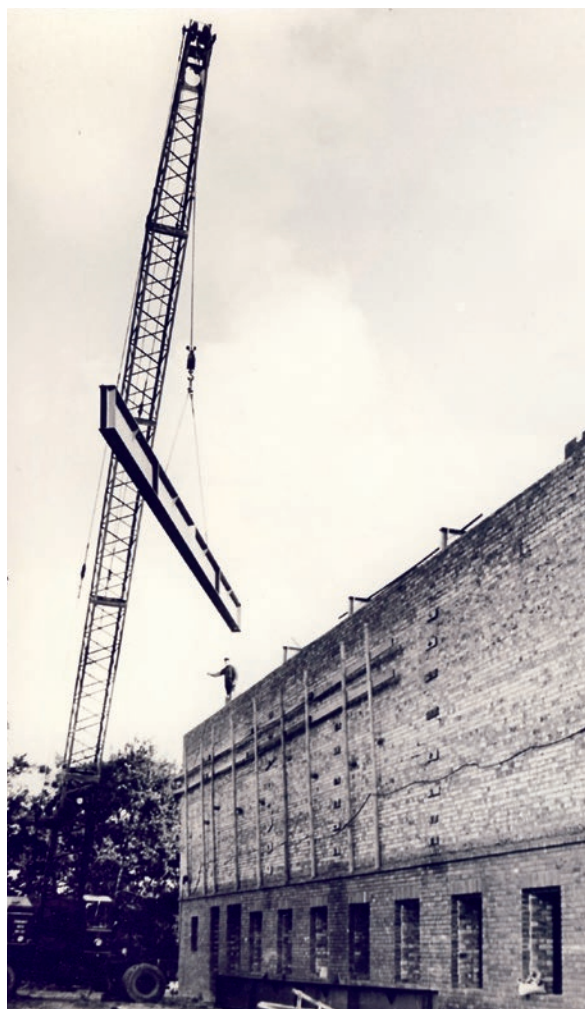
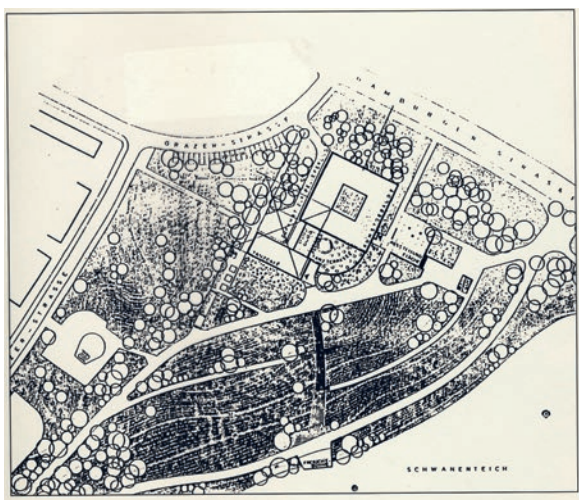
Ein Architektenkollektiv des VEB Hochbau-
projektierung Rostock bearbeitet den
Entwurf für den Standort Rosengarten unter
der Leitung von Erich Kaufmann mit den
Architekten Carl-Heinz Pastor, Dieter Jastram
und dem Innenarchitekten Hans Fleischhauer
bis zur Ausführungsreife.

A collective of architects from VEB Hochbauprojektierung Rostock works on the design for the *Rosengarten* (Rose Garden) site under the direction of Erich Kaufmann with the architects Carl-Heinz Pastor, Dieter Jastram and the interior designer Hans Fleischhauer until it is ready for implementation.

Verzögerung des Bauvorhabens durch
Fokussierung des Wirtschaftsplans auf den
Wohnungsbau und durch den langwierigen
Prozess zur Standortbestimmung.

The construction project is delayed because the national economic plan is focused on housing construction and because the process of identifying the right site is very protracted.

| | | | | | | | |
|------------------------|------------|---|--|--|------------|-----------|---|
| September September | 1964 | Verschiebung des Baus um ein Jahr, trotz abgeschlossener Projektierung. Construction is postponed by one year despite project planning having been completed. | 1968 | Baubeginn der Kunsthalle durch VEB Bauhof Rostock, langsamer Baufortschritt aufgrund von Materialengpässen, fehlenden Arbeitskräften und der Verdopplung der geplanten Baukosten. Fertigstellen des Baus durch das Wohnungsbaukombinat Rostock vor der 3. <i>Biennale der Ostseeländer</i> , u. a. auch auf Druck vom Verband Bildender Künstler des Bezirk Rostock, damaliger Vorsitzender war der Künstler Jo Jastram. Start of construction of the art gallery by VEB Bauhof Rostock, slow progress in construction due to a shortage of materials, a lack of manpower, and the doubling of planned construction costs. Completion of the building by the Rostock Housing Development Combine before the third <i>Biennale der Ostseeländer</i> , also following pressure from the Rostock District Union of Visual Artists, chaired at the time by artist Jo Jastram. | | | |
| August August | 1965 | <i>1. Biennale der Ostseeländer</i> in den Räumlichkeiten des Rostocker Stadtmuseums. First <i>Biennale der Ostseeländer</i> held in the halls of Stadtmuseum Rostock. | | | | | |
| | 1966 | Etablierung der noch in Planung befindlichen Kunsthalle als Institution durch Organisation von Ausstellungen in Kühlungsborn, Prerow und Ahrenshoop und durch die Veröffentlichung von Ausstellungskatalogen. The art gallery Kunsthalle Rostock, while still in planning, is established as an institution through the organization of exhibitions in Kühlungsborn, Prerow, and Ahrenshoop and by publishing exhibition catalogs. | | | | | |
| 5. | Mai May | 1966 | Bestimmung des Parks am Schwanenteich als Standort für die Kunsthalle. Der neue Standort erhöht die Anforderungen an das Projekt. Als Gutachter tritt das Institut für Technologie kultureller Einrichtungen Berlin auf. Als Konsulenten werden das Amt für Denkmalpflege Dresden und der Architekt Dr. Hermann Krüger hinzugezogen. Das Projekt für den Standort am Schwanenteich wird von Hans Fleischhauer als Gruppenleiter und Martin Halwas als Architekt erstellt. The Schwanenteichpark is designated as the site for the art gallery. The new location presents greater challenges for the project. The Institute for the Technology of Cultural Facilities Berlin is commissioned to provide an expert opinion. The Dresden Heritage Preservation Office and architect Dr. Hermann Krüger are called in as consultants. The project for the location by the Schwanenteich lake is prepared by Hans Fleischhauer as group leader and Martin Halwas as architect. | 15. | Mai May | 1969 | Eröffnung der Kunsthalle, als erster und einziger Kunstmuseumsneubau der DDR, mit der Ausstellung <i>Sozialistische Kunst im Bezirk Rostock</i> vom 15. Mai bis 20. Juni. Inauguration of Kunsthalle Rostock as the first and only art museum new build in East Germany with the exhibition <i>Sozialistische Kunst im Bezirk Rostock</i> (Socialist Art in the Rostock Area) from May 15 through June 20. |
| | | | | | | 1969 | Erwerb des Reliefs <i>Von der Verantwortung des Menschen</i> von Jo Jastram. Installation des Kunstwerks an der Wand im Obergeschoss der Kunsthalle Rostock. Acquisition of the relief <i>Von der Verantwortung des Menschen</i> (On the Responsibility of Man) by Jo Jastram. Installation of the artwork on the wall on the upper floor of Kunsthalle Rostock. |
| | | | | 5. Juli bis 29. September 1969 July 5 through to September 29, 1969 | | | <i>3. Biennale der Ostseeländer</i> in der Kunsthalle Rostock. Third <i>Biennale der Ostseeländer</i> held at Kunsthalle Rostock. |
| | | 1967 | <i>2. Biennale der Ostseeländer</i> im Rostocker Stadtmuseum. Second <i>Biennale der Ostseeländer</i> at Rostocker Stadtmuseum. | | | 1974 | Erste Sammlungsausstellung zum 5-jährigen Jubiläum der Kunsthalle Rostock, mit 182.696 Besucher:innen die bisher höchste jährliche Zahl. The first exhibition of the museum’s collection held on the occasion of the 5th anniversary of the foundation of Kunsthalle Rostock draws 182,696 visitors, the highest annual number thus far. |
| | | | | | | 1969–1978 | Ausstellungen: 231 Besucher:innen: 912.440 Erwerbungen: 4048 Exhibitions: 231 Visitors: 912,440 Acquisitions: 4,048 artworks |



| | | | | | | |
|---------------------|-----------|--|--|--------------------------|-------|---|
| | 1979 | Eröffnung der Galerie des Nordens als ständige Sammlungspräsentation im Obergeschoss. Inauguration of the Galerie des Nordens (Gallery of the North) for the permanent presentation of the collection on the upper floor. | | 29. November November | 1990 | Beschluss des Organisationskomitees der ARS BALTICA zur Aufnahme der <i>Biennale der Ostseeländer</i> unter der Bedingung einer Neukonzeption. Statt Auswahl der Künstler:innen durch eine Delegation des jeweiligen Landes, nun künstlerisches Gesamtkonzept. Decision by the organizational committee ARS BALTICA to resume the <i>Biennale der Ostseeländer</i> under the condition that a new concept is found. Instead of artists being selected by a delegation from the respective country, an artistic overall concept is now envisaged. |
| | 1984 | Schenkung durch den Künstler Otto Niemeyer-Holstein von 88 Gemälden, seines gesamten druckgrafischen Werks sowie einer Vielzahl an Aquarellen und Handzeichnungen. Artist Otto Niemeyer-Holstein gifts 88 paintings, his entire prints, as well as a great number of watercolors and drawings to Kunsthalle Rostock. | | Dezember December | 1991 | Dr. Annie Bardon wird neue Direktorin der Kunsthalle Rostock. Dr. Annie Bardon appointed new director of Kunsthalle Rostock. |
| Februar February | 1985 | Klaus Tiedemann wird neuer Direktor der Kunsthalle Rostock. Klaus Tiedemann appointed new director of Kunsthalle Rostock. | | August August | 1992 | Norbert Weber kuratiert die <i>14. Ostsee-Biennale</i> unter dem Titel <i>Das steinerne Licht</i> . Norbert Weber curates the 14th <i>Ostsee-Biennale</i> which takes as its title <i>Das steinerne Licht</i> (The Stony Light). |
| | 1985 | Kunsthalle unter Verwaltung des Stadtrats Besucher:innen: 93.554 Erwerbungen: 235 Werke The art gallery is placed under the management of the City Council Visitors: 93,554 Acquisitions: 235 artworks | | | 1992 | Gründung des Vereins Freunde der Kunsthalle Rostock. Förderung von Ausstellungen und Publikationen, Organisation von Vorträgen und Begleitveranstaltungen sowie Unterstützung von Ankäufen. The association Freunde der Kunsthalle Rostock is founded with the aim of supporting exhibitions and publications, organizing lectures and accompanying events, and acquiring new works. |
| Januar January | 1988 | Dr. Luise Hartmann wird neue Direktorin der Kunsthalle Rostock Dr. Luise Hartmann appointed new director of Kunsthalle Rostock. | | | 1993 | Die Kunsthalle Rostock wird mit 34 Mitarbeiter:innen Teil des Verbundes Städtische Museen. Ausstellungsbudget: 75.000 DM Kunsthalle Rostock and its 34 members of staff become part of the Association of Municipal Museums. Exhibition budget: 75,000 Deutschmarks. |
| | 1979–1988 | Ausstellungen: 174 Besucher:innen: 1.029.216 Erwerbungen: 3502 Kunstwerke Exhibitions: 174 Visitors: 1,029,216 Acquisitions: 3,502 artworks | | | 1996 | Unter dem Thema <i>Bekannt(-)Machung</i> kuratiert Annie Bardon die letzte <i>Ostsee-Biennale</i> . Annie Bardon curates the final <i>Ostsee-Biennale</i> under the title <i>Bekannt(-)Machung</i> (Making/Known). |
| | 1989 | Vorerst letzte <i>Biennale der Ostseeländer</i> . Last <i>Biennale der Ostseeländer</i> for the time being. | | August August | –1998 | Ausstellungen: 93 Besucher:innen: 269.451 Erwerbungen: 995 Kunstwerke Exhibitions: 93 Visitors: 269,451 Acquisitions: 995 artworks |
| | 1990 | Erste gemeinsame Ausstellung von Künstler:innen aus Mecklenburg-Vorpommern und Schleswig-Holstein unter der Schirmherrschaft von Ministerpräsident Björn Engholm aus Kiel. First joint exhibition by artists from Mecklenburg-Western Pomerania and Schleswig-Holstein under the patronage of Minister President of Schleswig-Holstein Björn Engholm, Kiel. | | Dezember December | 2001 | Einbau einer Klimaanlage im Obergeschoss im Wert von 800.000 DM anlässlich der Edvard Munch-Ausstellung. An air-conditioning system worth 800,000 Deutschmarks is installed on the upper floor on the occasion of the Edvard Munch exhibition. |

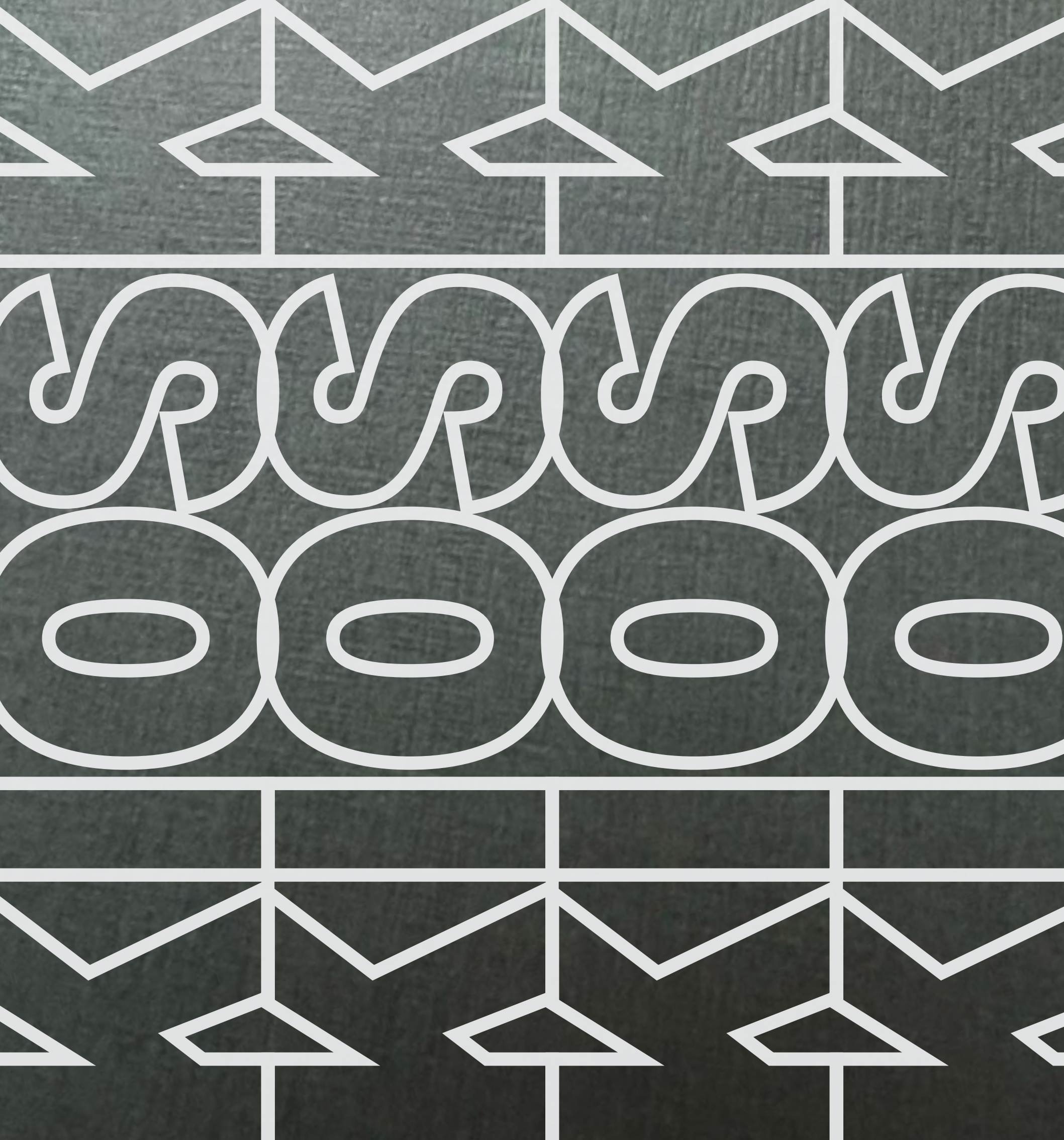


9. Biennale der Ostseeländer
Malerei
Plastik
Grafik
Kunsthalle Rostock
 4.7. bis 30.8.81



| | | | | | |
|-------------------|-----------|--|--------------------|------|---|
| | 2002 | Dr. Katrin Arrieta wird neue Direktorin der Kunsthalle Rostock. Dr. Katrin Arrieta appointed new director of Kunsthalle Rostock. | Juli July | 2017 | Ankauf von 5 Werken von Werner Tübke durch die OSPA-Stiftung als Dauerleihgabe für die Kunsthalle Rostock. Acquisition of five works by Werner Tübke courtesy of OSPA-Stiftung on permanent loan to Kunsthalle Rostock. |
| | 2003 | Herausgabe des Werkverzeichnisses von Kate Diehn-Bitt anlässlich der Ausstellung <i>Kate Diehn-Bitt – Malerei, Collagen, Zeichnungen</i> . Publication of the catalogue raisonné for Kate Diehn-Bitt on the occasion of the exhibition <i>Kate Diehn-Bitt – Malerei, Collagen, Zeichnungen</i> (Kate Diehn-Bitt – Paintings, Collages, Sketches). | | 2017 | Werkschau <i>Wolfgang Mattheuer – Bilder als Botschaft</i> mit anschließender Weiterreise der Ausstellung ins Museum de Fundatie in Zwolle, Niederlanden. Exhibition <i>Wolfgang Mattheuer – Bilder als Botschaft</i> (Wolfgang Mattheuer – Images as a Message), which then travels to Museum de Fundatie in Zwolle, Netherlands. |
| | 2006 | Schenkung von 100 Malereien auf Karton und Papier durch den Maler Oskar Manigk in der Folge seiner Einzelausstellung. Painter Oskar Manigk donates 100 paintings on card and paper to the Kunsthalle collection following his solo exhibition. | Oktober October | 2018 | Ankauf eines Gemäldes von Wolfgang Mattheuer durch die Ostdeutsche Sparkassenstiftung als Dauerleihgabe für die Kunsthalle Rostock. Umfangreiche Schenkung von Gemälden des Künstlers Jørgen Buch an die Sammlung. Acquisition of a painting by Wolfgang Mattheuer by Ostdeutsche Sparkassenstiftung on permanent loan to Kunsthalle Rostock. Extensive donation of paintings by the artist Jørgen Buch to the collection. |
| Januar January | 2007 | Verleihung des ersten Rostocker Kunstpreises für Malerei. Seitdem jährliche Vergabe zu wechselnden Medien. Award of the first Rostock Art Prize for Painting. Henceforth, the prize is awarded annually for alternating media. | | 2018 | Eröffnung des Schaudepots als zusätzliche Fläche für Sonderausstellungen mit der Möglichkeit einer besseren Lagerung der Sammlung nach musealen Standards (Architekt: Maik Buttler). The storage depot opens as an additional space for temporary exhibitions after a better solution is found for storing the collection according to museum standards (architect: Maik Buttler). |
| | 2007 | Dr. Heidrun Lorenzen wird neue Direktorin der Kunsthalle Rostock. Dr. Heidrun Lorenzen appointed new director of Kunsthalle Rostock. | | | |
| | 1999–2008 | Besucher:innen: 44.598 Erwerbungen: 21 Kunstwerke Visitors: 44,598 Acquisitions: 21 artworks | | | |
| | 2009 | Ausstellungen: 100 Besucher:innen: 207.019 Erwerbungen: 411 Kunstwerke Exhibitions: 100 Visitors: 207,019 Acquisitions: 411 artworks | 2009–2018 | | Besucher:innen: 61.570 Ausstellungen: 18 Erwerbungen: 43 Kunstwerke Neubau Schaudepot: 5 Mio. Euro Visitors: 61,570 Exhibitions: 18 Acquisitions: 43 artworks New construction of storage depot: 5 million Euros |
| | 2010 | Dr. Jörg-Uwe Neumann wird neuer Leiter der Kunsthalle Rostock, der Verein pro kunsthalle e. V. ist der neue Betreiber. Dr. Jörg-Uwe Neumann appointed new director of Kunsthalle Rostock, the non-profit pro kunsthalle is appointed to manage the museum. | Mai May | 2019 | Ausstellungen: 146 Besucher:innen: 523.961 Erwerbungen: 920 Kunstwerke (524 über pro kunsthalle e. V., 3 über Freunde der Kunsthalle e. V.) Exhibitions: 146 Visitors: 523,961 Acquisitions: 920 artworks (524 through pro kunsthalle e. V., three through Freunde der Kunsthalle e. V.) |
| | 2014 | Umfangreiche Sanierung der Kunsthalle Rostock, Überdachung des Innenhofes (Architekt: Maik Buttler). Comprehensive refurbishment of Kunsthalle Rostock, the inner courtyard is roofed (architect: Maik Buttler). | | | |

| | | |
|-------------------------------|------|---|
| Juni June | 2019 | <p>Eröffnung der ersten Ausstellung im Schaudepot <i>69/19 Ein halbes Jahrhundert für die Kunst</i> anlässlich des 50. Jahrestages der Kunsthalle Rostock.</p> <p>The first exhibition opens in the storage depot, entitled <i>69/19 Ein halbes Jahrhundert für die Kunst</i> (69/19 A Half-Century for Art) on the occasion of the 50th anniversary of Kunsthalle Rostock.</p> |
| September September | 2020 | <p>Ausstellung <i>Palast der Republik</i> u. a. mit einer Installation von Andrea Pichl.</p> <p>Exhibition <i>Palast der Republik</i> (Palace of the Republic) with an installation by Andrea Pichl, among others.</p> <p>2020 Auszeichnung als Ausstellung des Jahres durch die Deutsche Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbandes AICA.</p> <p>2020 Named Exhibition of the Year by the German Section of the International Association of Art Critics (AICA).</p> |
| seit Oktober Since October | 2020 | <p>Beginn der Sanierung der Kunsthalle Rostock. Architekturbüro Maik Buttler in Arbeitsgemeinschaft mit Matrix Architekten (Klaus Sesselmann).</p> <p>Modernization work begins at Kunsthalle Rostock. Architectural office Maik Buttler in cooperation with Matrix Architekten (Klaus Sesselmann).</p> |
| | 2021 | <p>Die Sonder- und Sammlungsausstellungen finden ausschließlich im Schaudepot statt.</p> <p>The special exhibitions and collection shows take place exclusively at the storage depot.</p> <p>Ankauf des Gemäldes <i>Glaube, Liebe, Hoffnung</i> von Michael Triegel durch die OSPA-Stiftung als Dauerleihgabe für die Kunsthalle Rostock infolge der Ausstellung <i>Michael Triegel – Cur Deus</i>.</p> <p>Acquisition of the painting <i>Glaube, Liebe, Hoffnung</i> (Faith, Love, Hope) by Michael Triegel by OSPA-Stiftung on permanent loan to Kunsthalle Rostock following the exhibition <i>Michael Triegel – Cur Deus</i>.</p> |
| Mai May | 2023 | <p>Wiedereröffnung nach der Sanierung der Kunsthalle Rostock.</p> <p>Kunsthalle Rostock reopens after modernization.</p> <p>Einweihung der Installation <i>Kiosk – Fragmente einer Zeit</i> aus Bauteilen der Kunsthalle Rostock von Andrea Pichl.</p> <p>Presentation of the installation <i>Kiosk – Fragmente einer Zeit</i> (Kiosk – Fragments of a Time) by Andrea Pichl, which re-uses old structural components of Kunsthalle Rostock.</p> |





| | | | | |
|-------|-----|--|--|----------------------|
| KIOSK | | Ein Projekt der Kunsthalle Rostock und Andrea Pichl, 2023 | A project by Kunsthalle Rostock and Andrea Pichl, 2023 | |
| 1 | 3 | Vorwort | Preface | Dr. Jörg-Uwe Neumann |
| 17 | 21 | Zu Andrea Pichls Arbeit <i>Kiosk – Fragmente einer Zeit</i> | On Andrea Pichl's work <i>Kiosk – Fragments of a Time</i> | Antje Schunke |
| 37 | 43 | Die Kunsthalle auf gutem Weg | The Kunsthalle on the right track | Michael Bräuer |
| 73 | 79 | Fotografie als Zeugnis | Photography as testimony | Maryna Streltsova |
| 97 | 101 | Kioske – „Nebendarsteller“ auf der städtischen Bühne | Kiosks – “bit parts” on the urban stage | Magdalena Lewoc |
| 107 | | Autor:innenbiografien | Author Biographs | |
| 133 | | Chronologie Baugeschichte Kunsthalle Rostock | Building history of the Kunsthalle Rostock | |

Verlag für moderne Kunst



OSPA-Stiftung

| | | | |
|-------|--|--|--|
| KIOSK | Impressum | Imprint | |
| | Herausgegeben von | Published by | Kunsthalle Rostock |
| | Autor:innen | Authors | Michael Bräuer, Magdalena Lewoc, Dr. Jörg-Uwe Neumann, Antje Schunke, Maryna Streltsova |
| | Lektorat | Copy editing | Karoline Mueller-Stahl |
| | Übersetzung | Translation by | Deutsch/Englisch: Dr. Jeremy Gaines |
| | Redaktion | Editing | Antje Schunke |
| | Gestaltung | Design | Huelsenberg Studio & Niklas Sagebiel |
| | Bildbearbeitung | Image Editing | Gebhardt |
| | Buchdruck und Bindung | Printing Binding | katalogdruck |
| | | | 2023 Kunsthalle Rostock 2023 VfmK Verlag für moderne Kunst 2023 Autor:innen, Künstler:innen und Fotograf:innen authors, artists and photographers |
| | Die Geltendmachung der Ansprüche gem. 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate erfolgt durch die VG Bild-Kunst. | The assertion of all claims according to Article 60h UrhG (Copyright Act) for the reproduction of exhibition objects is carried out by VG Bild-Kunst. | |
| | Erschienen im | Published by | VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH Schwedenplatz 2 / 24 A-1010 Wien / Vienna hello@vfmk.org www.vfmk.org |
| | Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved | ISBN 9783991530282 |
| | Gedruckt in Deutschland | Printed in Germany | Verlag für moderne Kunst und Kunsthalle Rostock |
| | Vertrieb | Distribution | Europa/Europe: LKG, www.lkg-va.de UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org USA: D.A.P., www.artbook.com |

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.dnb.de abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at dnb.dnb.de.