

Christoph Zuschlag
über Via Lewandowsky

Reisen im Kopf

»Der Sozialismus siegt.« Slogans wie dieser, auf einem Hochhaus in Dresden an exponiertem Ort und weithin sichtbar platziert, prägten einst den öffentlichen Raum in der DDR und schworen die Bevölkerung auf vermeintliche Gewißheiten ein. 15 Jahre nach der Vereinigung beider deutscher Staaten ist der Neonschriftzug als verkleinerter Nachbau im Museum angekommen, als Bestandteil der Ausstellung »Homezone« von Via Lewandowsky im Neubau der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig. Aus der hochtrabenden Verheißung des Sozialismus ist eine Metapher des Scheiterns geworden, aus den utopischen Hoffnungen auf gesellschaftlichen Fortschritt eine Parodie. Die Vergeblichkeit des menschlichen Strebens nach Glück ist das Grundthema Via Lewandowskys. Kein anderer Künstler seiner Generation hat sich so intensiv mit den Verwerfungen der deutsch-deutschen Geschichte beschäftigt und dabei die Spuren kollektiver und individueller Verletzungen sichtbar gemacht wie er. 1963 in Dresden geboren, übersiedelt Lewandowsky 1989, kurz vor der Wende, nach West-Berlin (ein tränenloser Abschied, wie er sagt). Von 1989 bis 1994 arbeitet er mit Pina Lewandowsky zusammen. Sein Werk umfaßt unterschiedlichste Medien, Zeichnung und Performance ebenso wie Malerei und Installation, Objektkunst und Fotografie. Lewandowskys Vorgehen ist ortsspezifisch und konzeptuell: Er bestückt nicht Orte mit vorgefertigten Werken, sondern entwickelt Projekte in und aus der Beschäftigung mit einem konkreten Ort. Erst die genaue Analyse eines Ortes, seiner topografischen, historischen und gesellschaftlichen Identität, führt irgendwann im Prozeß der Vorbereitungen zur Festlegung auf ein bestimmtes Medium und (Ausstellungs-)Konzept.

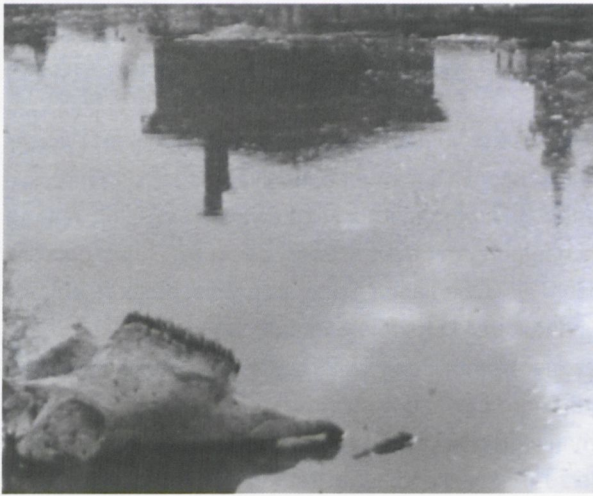
Körpereinschreibungen

Kunst ist für Via Lewandowsky ein visuelles Instrument, um Fragen zu stellen, auf Mißstände und Machtstrukturen hinzuweisen, Grenzen auszuloten, zu provozieren. Für sein skeptisches Weltbild und die Ausbildung seines gesellschaftskritischen Ansatzes, der im übrigen mit einem tiefen Mißtrauen gegen das (kommerziell) erfolgreiche Kunstobjekt einhergeht, sind zweifellos Lewandowskys eigene Erfahrungen im DDR-Staat prägend. 1984, während seines Bühnenbildstudiums an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, beginnt er, Super-8-Filme zu drehen. Darin verarbeitet er zeitgeschichtliche Ereignisse wie die Katastrophe von Tschernobyl, untersucht die Realität der Medien und erkundet sein unmittelbares Lebensumfeld. Im Film »Advent im Bezirk« (Abb. 1) durchwandert Lewandowsky mit der Kamera den Dresdner Bezirk Friedrichstadt, in dem er damals lebt. Das bizarre Nebeneinander unterschiedlichster Lebensformen hat etwas Morbides, und tatsächlich bereiten am Ende Bulldozer dem Stadtteil ein Ende. So verheißt der »Advent im Bezirk« nicht die

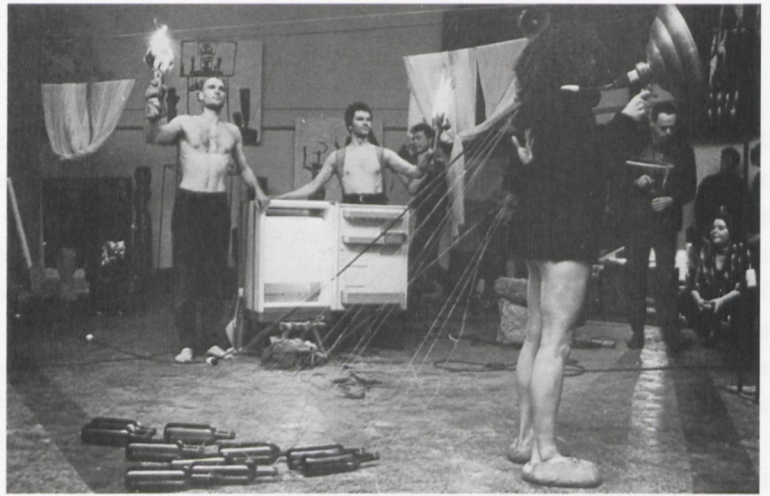
Ankunft des Erlösers, sondern den Tod, der in einem im Wasser liegenden Tierschädel als memento mori in Erscheinung tritt.

Von eminenter Bedeutung ist für Via Lewandowsky von Anfang an die Beschäftigung mit dem Körper, der in Anlehnung an Michel Foucault als Oberfläche kultureller Einschreibungen, als diskursiv und kulturell konstruiert verstanden werden kann.¹ Mit seinen Dresdner Kommilitonen Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß bildet Lewandowsky in den Jahren 1985 bis 1989 die Performancegruppe der »Autoperforationsartisten«.² Lewandowsky hierzu rückblickend: »Wir trauten dem Medium Malerei nicht mehr. Es war unbrauchbar geworden, verbraucht auch durch die Vätergeneration.«³ In Aktionen wie »Langsam nässen« (1985), »Spitze des Fleischbergs« (1986) und »Trichinen auf Kreuzfahrt« (1989), die sie in unterschiedlicher Besetzung unter anderem in der Hochschule für Bildende Künste in Dresden veranstalten, unterlaufen die »Selbstdurchlöcherungskünstler« den offiziellen Kunstbetrieb der DDR – ein animalisches, tabuverletzendes Aufbegehren gegen autoritäre Strukturen und staatliche Repressionen. Die Performances bestehen aus einer kruden Mischung aus Ritual, Selbsterfahrung, politischer Demonstration und purer Artistik, aus Fluxus, Konzert, szenischer Lesung und offenem Theater. Die Künstler hantieren mit Fleisch, Knochen, Blut, Haaren, Tierkadavern, Teig und Gemüse, maskieren und bandagieren sich, schockieren das Publikum. Ein expliziter Bezug auf Beuys findet sich erstmals 1987 in der Aktion »Beuys Beine Machen«, eine Art Fluxus-Hommage an den ein Jahr zuvor verstorbenen Joseph Beuys.

Hingegen haben die »Autoperforationsartisten« mit den Wiener Aktionisten, mit denen sie bisweilen verglichen werden, wenig gemein. Im Unterschied zu diesen geht es den Dresdnern nicht um Selbsttherapie, um Katharsis, auch nicht um die Suche nach Transzendenz und Mystik, also Religionsersatz. Vielmehr sind die Angriffe auf den eigenen Körper Ausdruck des Protestes, Zeugnisse der Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft und Rolle in der Gesellschaft. Sie sind der Versuch, Geschichte am eigenen Leib spürbar zu machen. Das zeigt sich beispielsweise in der Aktion »Von Ost nach Nord«, die Via Lewandowsky am 1. Juli 1989 mit der Schauspielerin Suheer Saleh und dem Schriftsteller Durs Grünbein in der Hochschule für Bildende Künste veranstaltet (Abb. 2): »Lewandowsky mit Schlitten, Grünbein mit Kabeltrommel, Suheer Saleh mit Flaschen im Haar – die »Midgard-Bande«. Anrufung nordischer Gottheiten zum Umtrunk im Fackelglanz (Prost Odin!). Öffnung des nordischen Kühlschrankschreins. Abgang ins Schweigen.«⁴ Die Performance ist ein ironischer Kommentar zur Sehnsucht, in den Westen zu kommen, und sie zeigt das Scheitern eben dieses Wunsches; denn anstatt im Westen landet man im Norden.



1



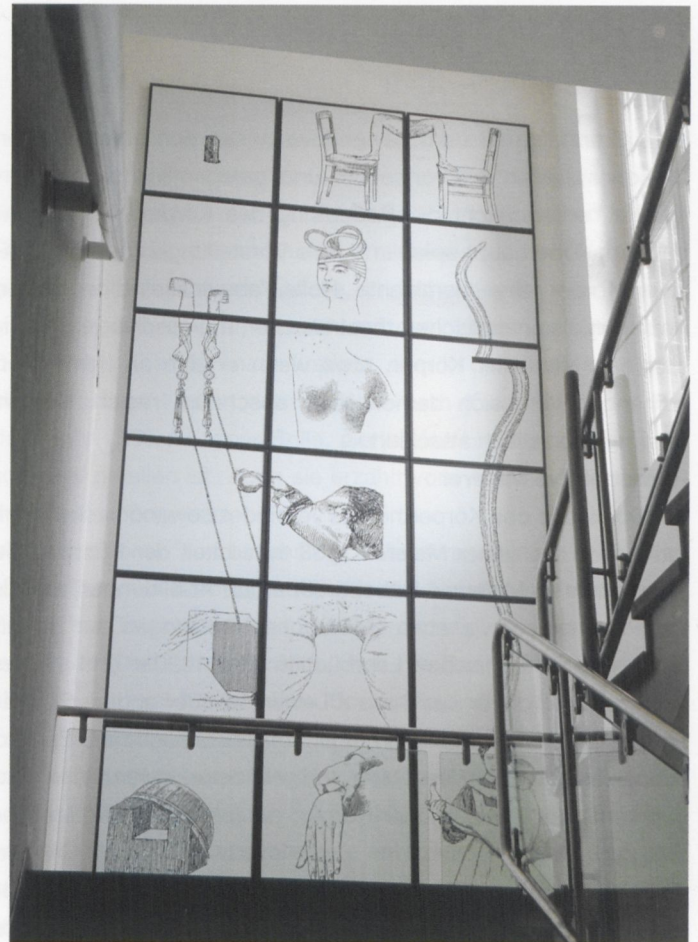
2



3



4



5

- 1 Advent im Bezirk, 1986
Still aus Super-8-Film
- 2 Von Ost nach Nord, 1. Juli 1989
Performance mit Durs Grünbein und Suheer Saleh in der
Hochschule für Bildende Künste, Dresden/Deutschland
v. l. n. r.: Lewandowsky, Grünbein, Saleh
- 3 Zur Lage des Hauptes, 1990
Installation
Siegessäule, Berlin/Deutschland
- 4 Anomalie normaler Dauer: Am Ende eines Raumes (Gebeinkiste
und Spruchkammer), 1992
Installation
Ehrenmal für den Unbekannten Soldaten des Ersten und Zweiten
Weltkriegs an der Kasseler Karlsae
documenta IX, Kassel/Deutschland
Museum für Sepulkralkultur, Kassel/Deutschland
- 5 Anomalie normaler Dauer: Neigung zu ungehemmter Löslichkeit, 1992
Acrylfarbe auf Leinwand
48teilig, je 90 x 90 cm
documenta IX, Kassel/Deutschland
Privatbesitz
- 6 Das Beste für Vati, 1994
Gasherd, Einkaufstasche, Klebeband, Handtuch versteift
Im Besitz des Künstlers



6

Durs Grünbein, mit dem Lewandowsky seit den gemeinsamen Dresdner Jahren befreundet ist und gelegentlich zusammenarbeitet, unterstreicht die Bedeutung des Körpers für Lewandowsky: »Überhaupt spielt in V. L.'s Vorstellungen der menschliche Körper eine dominante Rolle, abwechselnd in seinen Aspekten als animalischer, theatralischer, moralischer, existentieller oder sexueller Körper, etwa wenn er sich an den Füßen aufhängen läßt, sich demonstrativ abschnürt, rasiert, klistiert oder masochistisch attackiert.«⁵

Reproduktive Malerei

Die Dominanz des Körperthemas verbindet Lewandowskys Performances mit seiner Malerei. 1988 entwickelt der Künstler die »Reproduktive Malerei«. Dabei greift er auf Abbildungen aus alten Printmedien wie etwa Gebrauchsanweisungen zur Ersten Hilfe oder medizinischen Lehrbüchern der 1920er und 1930er Jahre zurück, die er per Dia auf Leinwand oder andere Bildträger projiziert und von Hand mit einem Pinsel nachmalt. Es sind schockierende Bilder verletzter, mißgebildeter, deformierter und fragmentierter menschlicher Körper, die Lewandowsky im Prozeß der schöpferischen Um- und Anverwandlung zu Chiffren der gequälten menschlichen Kreatur verdichtet und die das intakte sozialistische Menschenbild konterkarieren (»Acht Portraits zur Euthanasie«, 1989). Hierzu schreibt Christoph Tannert: »Nicht nur Rückgriff, nicht bloße Variation, keineswegs der Mischmasch von Versatzstücken schreibt diese neue Abenteuergeschichte in Bildern. Auch nicht Gerhard Richters Idee der nach Fotos gemalten RAF-Bilder [...], Lewandowsky ist an Einmaligkeit gelegen, im Nocheinmal sieht er einen Verlust der sinnlichen Natur dessen, was sich im Bild darstellt. Seine »Reproduktive Malerei« ist Anreicherung von Erfahrung. Mit der Hingabe an den Mythos des Seriellen, der die Pop-Artisten faszinierte, hat das nichts zu tun. Die Einzigartigkeit eines handelnden Einzelnen zu betonen inmitten einer Welt der Manipulation, Imitation und Simulation, der Massenkommunikation und gleichzeitig Isolation, darin liegt auch ein Aspekt der Performances von Via Lewandowsky.«⁶

Auf Einladung von Jan Hoet beteiligt sich Via Lewandowsky 1992 an der documenta IX in Kassel. Sein Beitrag beschäftigt sich mit der Wahrnehmung von Geschichte und besteht aus drei Teilen. Lewandowsky verdeckt die steinerne Skulptur des Unbekannten Soldaten im Ehrenmal für den Ersten und den Zweiten Weltkrieg an der Karlsau mit einem Paraffinabguß ihrer selbst (Abb. 4). Dies findet ein Echo in den Wolken von verdampfendem Paraffin, die in regelmäßigen Abständen über dem Kasseler Staatstheater in den Himmel aufsteigen. Dem historischen Körper des Ehrenmals antwortet im Treppenhaus des Museum Fridericianum ein Zyklus »Reproduktiver Malerei« mit

individuellen Körpern und Körperteilen (Abb. 5). Es geht Lewandowsky um die unterschiedlichen Sichtweisen auf und den Umgang mit Geschichte. Gerade in den Jahren nach der Vereinigung sei die notwendige Trauerarbeit, so der Künstler, häufig in der Einigungseuphorie untergegangen. Auch hier spürt Lewandowsky den kulturellen Kodierungen des Körpers nach, in den sich Individuelles und Kollektives einschreibt. So hängen für Lewandowsky die Themen Körper, Individuum, Nation, Geschichte, Erinnerung und Wahrnehmung ganz unmittelbar zusammen.

Geschichtsbilder

Um die Frage der unterschiedlichen Wahrnehmung von Geschichte in Ost und West kreist auch die Arbeit »Zur Lage des Hauptes« (Abb. 3), die Via Lewandowsky 1990 im Rahmen des Berliner Ausstellungsprojektes »Die Endlichkeit der Freiheit« realisiert. In dieser Arbeit setzt der Künstler zwei äußerst geschichtsträchtige Monumente miteinander in Beziehung: die Siegessäule im Westteil der Hauptstadt, die 1873 zum Gedenken an mehrere Kriege auf dem Königsplatz enthüllt und 1939 von den Nationalsozialisten im Zuge der Stadtumgestaltung auf den heutigen Platz, den Großen Stern, umgesetzt worden war. Und das ehemalige NS-Reichsluftfahrtministerium Hermann Görings im Ostteil der Stadt, das auch zu DDR-Zeiten von Ministerien genutzt wurde und heute das Bundeswirtschafts- und das Bundesfinanzministerium beherbergt. An beiden Orten befinden sich historische monumentale Wandbilder: an der Siegessäule ein Mosaik von 1875 nach einem Entwurf Anton von Werners, am ehemaligen NS-Reichsluftfahrtministerium ein Porzellanbild nach einem Entwurf von Max Lingner aus dem Jahr 1952 (das ein Relief aus der NS-Zeit ersetzte). Lewandowsky fertigte eine 1:1-Frottage des Siegessäulenmosaiks und deckte mit der Frottage das Lingner-Wandbild ab. Das Siegessäulenmosaik wurde seinerseits mit weißem Styropor verhängt und dieses nachts in gleißendes Licht getaucht. »Die Verhüllung erzeugt eine neue Vorstellung des Nichtansehbaren. Dabei wird die Imagination zu einem großen Teil von der Art der Verdeckung gespeist. Das Lingner-Wandbild abgedeckt mit der Frottage des Werner-Mosaiks als additive Variante steht im Gegensatz zur Ablösung durch Abreiben und Auslöschung mit Licht des Werner-Frieses. Beide werden aber in unterschiedlicher Form durch ihre Abdeckung durchschlagen und neu wirksam.«⁷ Lewandowsky arbeitet mit der Dialektik von Verbergen und Enthüllen, von Anwesenheit und Abwesenheit, um die Konstruiertheit und Bedingtheit historischer Raum-, Bild- und Wahrnehmungsmuster aufzuzeigen.

Die Geschichte des ehemals geteilten Berlin ist Thema der Rauminstallation »Berliner Zimmer (Geteiltes Leid ist halbes Elend)« (Abb. 15), die 2002 für die Ausstellung »Berlino Nuova

Città d'Arte in Rom konzipiert und mittlerweile von der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof erworben wurde. Auf einer Fläche von vier mal vier Metern ist ein Wohnzimmer im Stil der 1960er Jahre installiert. Die Möbel lassen sich nicht eindeutig dem Westen oder dem Osten zuordnen. Zwar legen die versammelten Gegenstände wie ein Spielzeugauto der sowjetischen Marke ›Wolga‹, aus Wäscheklammern gebastelte Bierkrüge oder eine Flasche ›Nordhäuser Doppelkorn‹ eher eine ostdeutsche Wohnung nahe, aber so könnte es auch in einer Wohnung in West-Berlin ausgesehen haben. Durch die gesamte Einrichtung verläuft ein schräger Schnitt, der auch nicht vor einer scheinbar zufällig über das Sofa laufenden Katze halt macht. Um 50 Zentimeter auseinandergerückt, bleiben beide Raumteile als Teile eines gewaltsam getrennten Ganzen erkennbar. Die Trennung durch einen begehbaren Korridor emblematisiert auf ironische Weise das Markenzeichen der Stadt: ihre ehemalige Teilung.

Hier wird ein Wandel im Körperbezug der Arbeit Via Lewandowskys greifbar. Ging es in seinen frühen Werken um die physische oder bildliche Präsenz des Körpers, um die Beschreibung körperlicher Zustände als Metaphern für die menschliche Existenz, so wird in den letzten Jahren verstärkt die Abwesenheit des Körpers untersucht, auf den Spuren nurmehr indirekt verweisen. War früher der Körper unmittelbarer Ausdrucksträger, so wird nun das Objekt, die Skulptur oder die Installation energetisch und symbolisch aufgeladen: »Der Körper ist in der Skulptur« — so der Künstler.⁸ Das trifft im besonderen Maße auf das ›Berliner Zimmer‹ zu, das eine menschliche Behausung zeigt, aber keinen Menschen. Und dennoch ist er gerade in der Abwesenheit präsent.

Vom Leben und Sterben

Das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit kennzeichnet auch diejenigen Arbeiten, die sich mit dem Sterben, dem Tod und der Todessehnsucht des Menschen auseinandersetzen – zweifellos ein Leitmotiv im Œuvre Via Lewandowskys, von seinen frühen Super-8-Filmen, Zeichnungen und Performances bis heute.⁹ So schuf er eine Reihe von ›Jenseitsfähren‹. Dabei handelt es sich um Alltagsobjekte, die Menschen ersonnen und selbst gebaut haben könnten, um ihrem Leben ein Ende zu setzen. Ein Beispiel hierfür ist ›Das Beste für Vati‹ (Abb. 6) aus dem Jahr 1994. Hinter diesem ironischen Titel verbirgt sich ein umgerüsteter Gasherd: ›Vati‹ braucht nur noch seinen Kopf durch die mit einer Plastiktüte und Klebeband krude abgeklebte Öffnung an der Vorderseite zu stecken, und schon ist die Familie ihn los (und er die Familie). In perfektionierter Form begegnen uns die ›Jenseitsfähren‹ in der Installation ›Bona Fide‹ (Abb. 10) von 1999. Hier sind verschiedene, wie von Ingenieuren ausgetüftelte Selbsttötungsapparate versammelt, wobei der sarkastische Titel

(›im guten Glauben‹) auch auf den mechanisierten Massenmord in der deutschen Geschichte verweist. Hier interessiert den Künstler die Frage, inwiefern die Selbsttötungspraktiken auf den Charakter des jeweiligen Menschen schließen lassen. Von daher geht es nicht zuletzt um Modelle, um Entwürfe, die – nur vordergründig paradox – immer auch mit dem Leben zu tun haben. Dem ersten Anschein nach lustiger, aber in der Sache nicht weniger ernst geht es in dem Objekt ›Huch (Oops)‹ (Abb. 8) aus dem Jahr 1995 zu, einer Brille, die in eine blubbernde Suppenschüssel gefallen ist. Auch sie erzählt vom Abschied, vom Ausdem-Leben-Scheiden.

Mit dem eigenen Tod beschäftigt sich Lewandowsky 1998 in der gemeinsam mit Durs Grünbein für die Ausstellungsserie ›Art & Brain‹ des Deutschen Museums Bonn konzipierten und realisierten Arbeit ›Des Künstlers Hirn‹ (Abb. 9). Das Werk besteht aus einem rund zwei Meter hohen Edelstahlzylinder, dessen oberes Ende von einem Glassturz gebildet wird. Unter dieser Glashaube soll nach dem Ableben Lewandowskys sein präpariertes Gehirn ausgestellt werden, bis es soweit ist, tritt eine Videoprojektion an seine Stelle. In einem Glasring im oberen Bereich der Stahlsäule erscheint Grünbeins Gedicht ›Ultima Facie‹ (Letzter Blick) als digitale Leuchtschrift. Bestandteil der Arbeit ist weiterhin ein digital bearbeitetes Selbstporträt Lewandowskys, das seinen letzten Willen illustriert. Es zeigt des Kopf des Künstlers im Profil mit heruntergeklappter linker Schädelklappe, hinter der das Gehirn sichtbar wird. Unterhalb der Darstellung findet sich folgender Text: »Und meinen Körper vermache ich der Wissenschaft im Tausch gegen die Präparation meines Gehirns. Nach meinem Ableben soll dieses dem Schädel entnommen und als ›Lewandowskys Hirn‹ der Vernichtung entzogen werden.« An der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst, die Lewandowsky seit jeher interessiert, eröffnet die Arbeit einen Zeithorizont, der über die Lebensspanne des Künstlers hinausgeht, denn erst mit seinem Tod vollendet sich das Werk bzw. könnte es sich vollenden. Denn ob es jemals soweit kommt, steht dahin und entzieht sich letztlich der Planbarkeit durch den Künstler. ›Des Künstlers Hirn‹ ironisiert den Kult um die wissenschaftliche Untersuchung von Elitegehirnen und erinnert zugleich daran, daß das Gehirn, mehr als jeder andere Körperteil, untrennbar mit der Persönlichkeit und Einzigartigkeit eines Menschen verbunden ist. Um das Gehirn und seine vielschichtigen – medienhistorischen, sozialgeschichtlichen, alltagskulturellen, krankheitsspezifischen, funktionellen – Aspekte ging es auch in der interdisziplinären, gemeinsam von Via Lewandowsky, Durs Grünbein und der Medizinhistorikerin Susanne Hahn für das Deutsche Hygiene-Museum Dresden erarbeiteten Wanderausstellung ›Gehirn und Denken – Kosmos im Kopf‹ im Jahr 2000.¹⁰



7



8

8

- 7 Nullserie abgebrochen, 1995
Abgebrochener Ausstellungsaufbau, Text, Ton, Licht
Installation: Museum der bildenden Künste, Leipzig/Deutschland
Im Besitz des Künstlers
- 8 Huch (Oops), 1995
Brille in Suppenschüssel, blubbernd
Privatbesitz
- 9 Des Künstlers Hirn, 1998
Stahlsäule und -treppe, Lichtkasten, LCD-Text, Videoprojektion
Im Besitz des Künstlers
- 10 Bona Fide, 1999
Verschiedene Selbsttötungsapparate
Ausstellung: Galerie Martina Detterer,
Frankfurt am Main/Deutschland
- 11 Leben nach dem Tod, 2000
Unbekannter Grabstein, mit Ausstellungsvitrine überbaut
Installation im Rahmen der Ausstellung ›Lost Paradise Lost‹,
Hannover/Deutschland



9



10



11

Was bleibt nach dem Tod, und wie geht die Gesellschaft mit dem Tod um? Als Via Lewandowsky zur Teilnahme an der Ausstellung ›Lost Paradise Lost – Kunst und sakraler Raum‹ eingeladen wurde, die die Evangelische Kirche zur Expo 2000 in Hannover organisierte, wählte er als Ort seines Beitrags mit dem Titel ›Leben nach dem Tod‹ (Abb. 11) den kleinen Gartenfriedhof im Zentrum der Stadt. Lewandowsky überbaute ein stattliches, von einer Urne bekröntes steinernes Grab mit einer Vitrine. Annie Bardon beschreibt die Arbeit wie folgt: ›Der Künstler hat das Grab mit einem von innen beleuchteten Kubus aus Glas und Stahl überbaut, hinter dessen Scheiben einige präparierte Tiere sichtbar sind, die die Vergänglichkeitsthematik betonen. Die Wahl des Glassturzes läßt die Anspielung auf eine Vitrine, die etwas Kostbares oder Besonderes verspricht, erkennen. Die Beleuchtung unterstreicht mit Nachdruck diese Erscheinungsweise. Die Aura des Grabsteins wird genau vermessen und begrenzt. Das kühle und unpersönlich wirkende Material schafft Distanz zum Betrachter, die er für seine Betrachtung und seine Reflexion braucht. Es geht um ein inszeniertes Sehen. Das Museum wird zitiert, genauso wie das Kaufhaus. Die klassische Vitrine ist dazu da, ihren Inhalt – Kunst oder Ware – vorzuzeigen, sie entrückt ihn aber auch, indem sie den Abstand zum Rezipienten oder zum Konsumenten definiert. Bei Lewandowsky emanzipiert sich die Vitrine von ihren Hilfsdiensten und erfährt eine konzeptionelle Neudeutung. Sie ist sowohl Inhalt als auch Thema. [...] Der einfache Glassturz verwandelt sich vorübergehend in eine ›Vitrinenskulptur‹, obwohl er in bezug auf den Grabstein ganz seine dienende und schützende Funktion behält.«¹¹ Indem die Vitrine das Grab zugleich konserviert und präsentiert, scheint sie die Vergänglichkeit des Lebens für einen Moment aufzuheben, was jedoch sofort als künstlerische Fiktion entlarvt wird.

Wer das Bundesministerium der Verteidigung in Berlin besucht (was für Normalsterbliche allerdings nicht so ohne weiteres möglich ist), wird von Via Lewandowskys Arbeit ›Roter Teppich‹ (Cover) aus dem Jahr 2003 empfangen, einem handgetufteten Teppich mit den Maßen zehn mal fünf Meter. Doch was aus der Nahperspektive wie harmlose Ornamentik in Rot-Orange aussieht, offenbart im Blick aus den oberen Geschossen auf den Teppich seinen grauenhaften Gehalt: Denn dem Motiv des Teppichs liegt eine Luftaufnahme von Berlin vom Februar 1945 zugrunde, welche die vom Bombenhagel zerstörte Stadt zeigt. Das von Zerstörung und Tod kündende Bild der Ruinen konterkariert die Funktion des ›Roten Teppichs‹, der dem darauf Schreitenden ja das Gefühl des Würde- und Weihevollen vermitteln soll, hier aber buchstäblich zum Bombenteppich wird. Die ironisch-subversive Intervention Lewandowskys spielt ganz

offen mit der Ästhetik der Zerstörung und der Schönheit des Todes. Nichts anderes geschieht in der 2004 realisierten Arbeit ›The absence of evidence is not the evidence of absence‹ (Abb. 16): Auf neun Sockeln befinden sich neun zerstörte Ausstellungshauben. Die geborstenen, aufgebrochenen, unter Hitze oder mechanischer Einwirkung deformierten Plexiglashauben sind von bizarrer Schönheit. Die Abwesenheit der musealen Objekte, die einst unter den Hauben ausgestellt gewesen sein könnten, läßt an den Verlust von Kultur denken, etwa an das im Irak-Krieg geplünderte Nationalmuseum in Bagdad oder die bei einem Brand in einer Londoner Lagerhalle des britischen Großsammlers Charles Saatchi zerstörten Werke der Brit-Art. Tatsächlich waren es solche tagespolitischen Nachrichten, die Lewandowsky zu seiner Arbeit inspirierten.

Von der Analyse zum Modell

Wurde oben bereits ein Wandel im Körperbezug der Arbeit Via Lewandowskys beschrieben, so läßt sich noch eine weitere, damit zusammenhängende Entwicklung konstatieren: nämlich der Weg von der Analyse und Kritik eines Zustands hin zum Modell eines Zustands. In den letzten Jahren interessiert Lewandowsky vor allem die Schaffung von exemplarischen (Ausstellungs-)Situations, die gewissermaßen Möglichkeitsformen der menschlichen Existenz entwerfen. Bei aller Verankerung seiner künstlerischen Arbeit im realen Leben, bei allem Gegenwartsbezug kann man folglich von einer Wendung ins Überzeitliche, Allgemeingültige sprechen. Es sind Reisen im Kopf, die Lewandowsky in und mit seiner Kunst unternimmt und denen zu folgen er den Betrachter einlädt.

Dabei ist es häufig die Störung von Wahrnehmungskonventionen, die Lewandowsky als künstlerische Strategie einsetzt. 1995 schuf er im Museum der Bildenden Kunst in Leipzig die Rauminstallation ›Nullserie abgebrochen‹ (Abb. 7). Sie zeigt die Situation eines Ausstellungsaufbaus, der im unfertigen Zustand abgebrochen wurde und verlassen dasteht. Lewandowsky reflektiert das eigene Tun. Er zeigt das ewige Scheitern des Künstlers an einem Ort, der üblicherweise keine Zweifel zuläßt, sondern im Gegenteil das für die Ewigkeit Kanonisierte, Etablierte präsentiert. Ebenfalls eine absurde alptraumhafte Konstellation entwarf Via Lewandowsky im Jahr 2000 in der Kestner-Gesellschaft Hannover mit seiner Installation ›Jenseits equilibristischer Praxis‹ (Abb. 12). Eine Zuschauertribüne ist schräg in den Raum gekippt, Porzellanscherben auf dem Boden und ein auf einem Tisch in einer Vase rotierender Blumenstrauß erwecken den Eindruck, daß eine Vorstellung abrupt abgebrochen wurde. Die Welt gerät aus den Fugen, die Perspektiven kommen durcheinander: Nicht der Gleichgewichtskünstler, sondern die Zuschauertribüne, also das Publikum, kommt in eine

bedrohliche Schieflage. Auch hier ist der Protagonist, der Equilibrist, abwesend, seine Rolle ist auf den Gegenstand, die Besuchertribüne, übertragen: »Der Körper ist in der Skulptur.« Ein letztes Beispiel: Für die Expo 2002 in Murten/Schweiz steuerte Lewandowsky die Installation ›Hors Sol?‹ (Abb. 14) bei, zwei in der Luft hängende, bodenlose Wohnräume. Als Hors Sol-Kulturen (Kulturen außerhalb des Bodens) werden Züchtungen von Gemüse in künstlichem Ambiente bezeichnet. Lewandowsky übertrug dieses Bild metaphorisch auf das – von den Ausstellungsmachern vorgegebene – Thema Migration und Migranten. Die beiden architektonisch identischen Räume waren unterschiedlich eingerichtet, so wie sich etwa ein Brasilianer in der Schweiz und ein Schweizer in Brasilien einrichten könnte. Doch beiden ist der Boden unter den Füßen weggezogen, beide leben entwurzelt in der Fremde. Damit fand Lewandowsky eine formal und inhaltlich prägnante, eindringliche Metapher für eine Lebenssituation, die weltweit Millionen von Menschen betrifft.

Scheitern kann auch Spaß machen

Titel und Texte als Bestandteile der Werke sind Via Lewandowsky enorm wichtig. Sie sind nicht selten ironisch (›Das Beste für Vati‹), bisweilen poetisch (›Advent im Bezirk‹), oft auch recht lapidar (›Huch [Oops]‹) und immer wieder irgendwie reichlich absurd (›The absence of evidence is not the evidence of absence‹). Dabei sollen die Titel, so der Künstler, immer den Menschen hinter dem Werk spüren lassen. Auch wenn bis heute das Scheitern und Sterben des Menschen im Vordergrund von Lewandowskys künstlerischer Arbeit stehen, so wird dies nun verstärkt mit Leichtigkeit und Ironie vorgetragen. Wie sonst könnte Via Lewandowsky die Gelassenheit besitzen, eine Arbeit zu konzipieren, die sein eigenes Gehirn zur Schau stellt und somit den Betrachter buchstäblich teilhaben läßt an den Reisen im Kopf?

Der Autor ist Kunsthistoriker und lehrt derzeit an der Freien Universität Berlin.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, 14. durchges. u. korr. Aufl., Frankfurt am Main 2003. Die französische Originalausgabe erschien 1976, die erste Auflage der deutschen Übersetzung 1977.
- 2 Vgl. Christoph Tannert (Hrsg.), Autoperforationsartistik, Nürnberg 1991; vgl. ferner Eckhart Gillen, Angst vor Deutschland, in: ders. (Hrsg.): Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausstellungskatalog Berlin 1997/98, Köln 1997, S. 356-362; Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002, S. 439-442
- 3 Bilder einer Baustelle. Was ist deutsche Kunst? Auf Einladung des ZEITmagazins diskutieren drei Künstler aus Ost und West über den richtigen Pinselstrich in einem wiedervereinigten Land, in: ZEITmagazin Nr. 36, 29. August 1997, S. 26-33, Zitat Lewandowsky auf S. 29

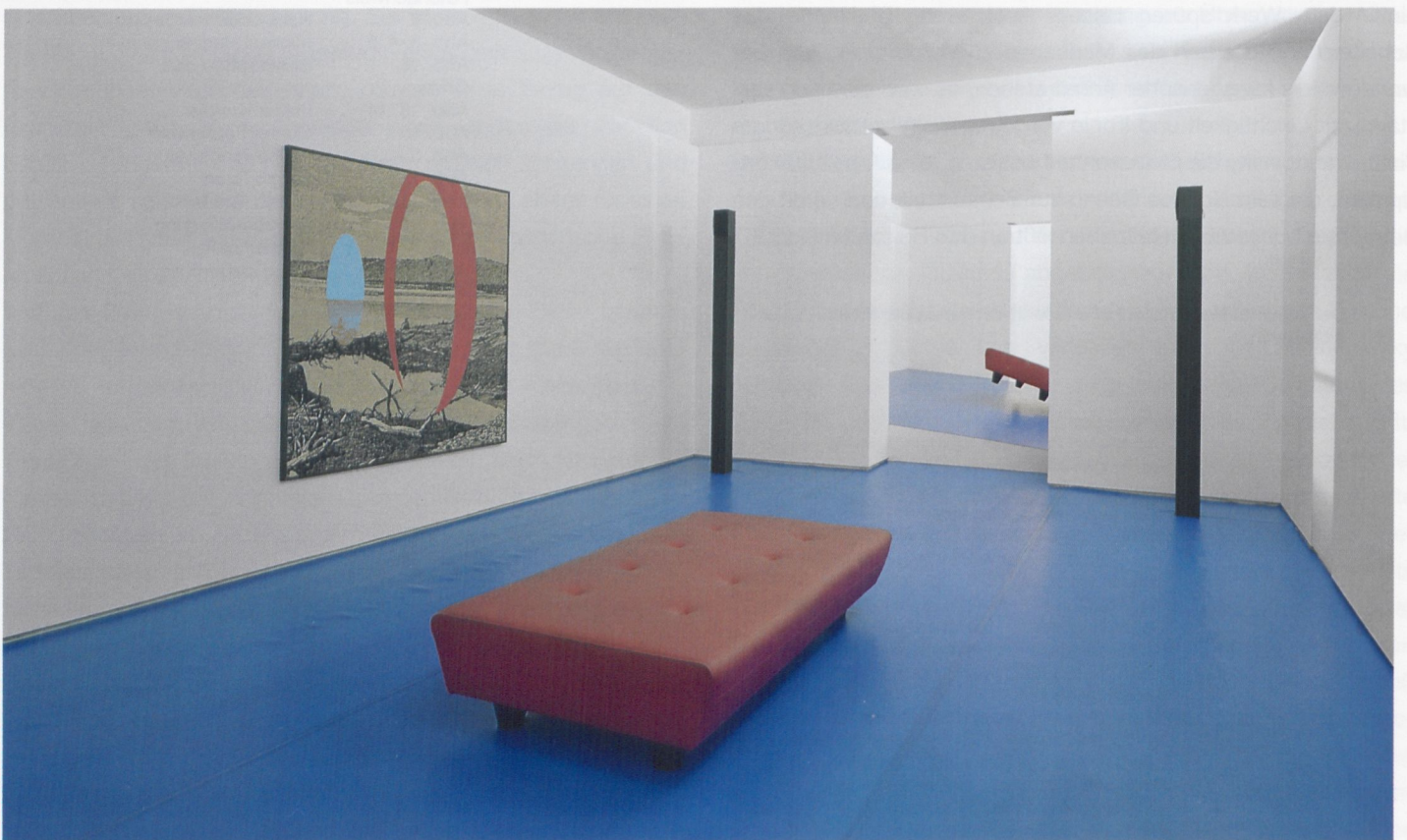
- 4 Tannert 1991 (wie Anm. 2), S. 12
- 5 Durs Grünbein, Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten, in: ebenda, S. 67-70, hier S. 69f.
- 6 Christoph Tannert, Lewandowsky als Performer, in: Via Lewandowsky. Sie können nichts schreien hören. Acht Portraits zur Euthanasie/Reproduktive Malerei, Ausstellungskatalog Berlin 1989/90, S. 4-6, hier S. 4
- 7 Via Lewandowsky, Zur Lage des Hauptes, in: Wulf Herzogenrath/Joachim Sartorius/Christoph Tannert (Hrsg.), Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, Berlin 1990, S. 159f., hier S. 159; vgl. auch Wulf Herzogenrath, ›Zeit – ins Gedächtnis geätzt‹, in: Schnittstellen. 125 Jahre Heidelberger Kunstverein, Ausstellungskatalog Heidelberg 1994, S. 88-90
- 8 Via Lewandowsky in einem Ateliergespräch mit dem Autor, Berlin, 22. März 2005
- 9 Vgl. zum folgenden: Christoph Tannert (Hrsg.), Via Lewandowsky. Komm stirb mit mir. Objekte und Objektgruppen aus den Jahren 1994-1998 in der Ausstellung ›Wanderer im Nebel‹, Ausstellungskatalog Luckenwalde u. a. 1998/99, Berlin 1998
- 10 Vgl. das Begleitbuch: Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.), Gehirn und Denken – Kosmos im Kopf, Ostfildern-Ruit 2000; vgl. auch die Ausstellungsrezension von Ulrich Schnabel, Singende Hirne. Siebzehn Annäherungen an den ›Kosmos im Kopf‹. Eine Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden, in: Die Zeit, 19. April 2000
- 11 Annie Bardon, Es war einmal ein Friedhof ..., in: Jürgen Doppelstein (Hrsg.), Lost Paradiese Lost, Hannover 2000, S. 196-207, hier S. 204

Fotonachweis

Abb. 9	Hans-Joachim Becker
Abb. 3, 4, 5	Michael Harms
Abb. 16	Christoph Knoch
Cover,	
Abb. 13, 14	Volker Kreidler
Abb. 12	Gunter Lepkowski
Abb. 8	Via Lewandowsky
Abb. 15	Sergio Pucci
Abb. 11	Harald Richter
Abb. 6	Angelika Weidling
Abb. 7	Werner Zellien
Abb. 10	Horst Ziegenfusz



12 Jenseits equilibristischer Praxis, 2000
Gekippte Zuschauertribüne, Porzellanscherben
Installation: Kestner-Gesellschaft, Hannover/Deutschland
Im Besitz des Künstlers



13 Schiefer laufen, 2001
Installation: Galerie Arndt & Partner, Berlin/Deutschland
Im Besitz des Künstlers



14 Hors Sol?, 2002
Hängender Wohnraum
Expo 02, Murten/Schweiz
Im Besitz des Künstlers



15 Berliner Zimmer (Geteiltes Leid ist halbes Elend), 2002
Geteiltes Berliner Zimmer
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin/Deutschland
Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz

Hypnotisiertes Bewußtsein

Motto

Es gibt viele Leitsprüche, die ironisch, uneinlösbar oder geistreich durchs Leben führen, aber nur einen, der mir eine Gänsehaut bereitet. Ein guter Freund hat ihn mir verraten: *Jeder in seiner Welt so viele Welten.*

Arbeit

Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen – dieses Diktum begleitet die Menschheit seit der Vertreibung aus dem Paradies. Mag es jedoch für Agrargesellschaften, in denen Formen der Subsistenzwirtschaft dominieren, völlig selbstverständlich sein, das Brot im Schweiß seines Angesichts zu essen, wird die zum Selbstzweck gewandelte Arbeit in unserer Gesellschaft zum Fluch: Arbeit soll nicht mehr dazu dienen, das gesellschaftliche Leben zu reproduzieren, sondern umgekehrt, das Leben dient dazu, die Arbeitskraft zu verausgaben.

Angewohnheit

Die Alltagssprache ist durchzogen von einem Netzwerk von Metaphern. Dies ist die Erkenntnis der sprachwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahrzehnte. Metaphern sind Redewendungen mit übertragener Bedeutung, und mit ihrer Bildhaftigkeit helfen sie, Geistiges zu veranschaulichen. Sie können kunstvoll gestaltet und bewußt als Redeschmuck eingesetzt werden. Dennoch werden sie im Alltag oft unbewußt angewendet. Sie sind zum Teil unserer Denkstrukturen geworden. Sie verändern sich nur langsam und durch kollektive Erfahrung. Die vielen mentalen Modelle, die in der Alltags- und Umgangssprache festzustellen sind, zeigen, wie stark das Denken von Metaphern geprägt ist.

Freizeit

Manche Geschichten vergißt man nie. Oft weitererzählt, werden sie zu modernen Volksmärchen. Nur diese, und das versichere ich mit aller Aufrichtigkeit, war ein authentischer Bericht auf einem Newschannel. Es ging um ein Ereignis im Zoo von Kabul zur sonntäglichen Kampfpause zwischen Mudschahedin und Taliban lange noch vor 2001. Die wenigen verbliebenen, vermutlich für den Verzehr ungeeigneten Tiere des schwer beschädigten Zoos liegen lethargisch in der Sonne. Auch das Löwenpärchen läßt sich durch einen Mann, der sie mit Steinen bewirft, nicht aus der Ruhe bringen. Erst nachdem er über die Absperrung geklettert war, um aus unmittelbarer Nähe mit gezielten Würfen ihre Aufmerksamkeit zu erregen, attackiert ein Löwe den Eindringling. Trotz beherzten Einschreitens anderer Zoobesucher überlebt der Störenfried nicht. Am nächsten Sonntag zur gleichen Zeit wirft ein Mann eine Handgranate nach den Löwen. Die Tiere überleben, das Löwenmännchen erblindet durch Splitterflug. Der Angreifer diesmal war der Bruder des Verunglückten. Rache das Motiv.

Die Sonne in die Enge treibend, sangen nackte Brüder: schni, schna, schnappi, geschmacklos.

Leidenschaft

Am Sonntag, dem 5. Januar 2003, 15.40 Uhr, möchte sich ein 31-jähriger mit einem gekaperten Flugzeug in die Fassade der Europäischen Zentralbank stürzen. Sein Motiv ist Liebe. Krankhaft verliebt in die 1986 bei der Challenger-Katastrophe tödlich verunglückte Judith Resnik. Genau 450 Tage nach dem 11. September 2001. Seine Liebe sollte durch dieses Attentat mit dem Kleinflugzeug zu der seiner Meinung nach nicht mehr beachteten Astronautin bekannt werden. Der Flughafen wird geschlossen. 116 Starts und Landungen fallen an einem der größten europäischen Luftkreuze aus. Der zeitweise von zwei Phantom-Kampffjets der Luftwaffe verfolgte Motorsegler landet schließlich nach einer erzwungenen Direktschaltung des Towers zu Charles Resnik, dem Bruder der Verstorbenen, auf dem Rhein-Main-Flughafen.

Die Gewißheit wurde so dünn wie die Asche eines Liebesbriefes, haltlos.

Mief

Mief ist messbar: in Olf. Ein Olf ist die Geruchsstärke, die ein Mensch, der sich 0,7 mal am Tag duscht und täglich frische Unterwäsche anzieht, bei leichter Tätigkeit abgibt. Wissenschaftler der Technischen Universität Berlin haben diese Einheit zur Beurteilung einer Geruchsquelle festgelegt. Viele Menschen leiden unter anderem wegen schlechter Raumluft am ›Sick Building Syndrom‹: Man fühlt sich unwohl und ist schnell erschöpft. Denn nicht nur die lieben Mitmenschen sondern unangenehme Gerüche ab. Auch Teppichböden, Gummidichtungen, verstaubte Bücher, Zeitungspapier und viele andere Gegenstände tragen ihren Teil zum Mief bei.

Methode

Sehr geehrte Frau ..., wie ich es Ihnen bereits telefonisch mitgeteilt habe, wird sich der Liefertermin für den ›Roten Teppich‹ nun doch nicht mehr im Dezember realisieren lassen.

Die Verzögerung der Lieferung kommt im wesentlichen durch zwei Aspekte zustande. Nach Vorlage des Probestückes habe ich einmal zur Verbesserung der Farbqualität die verwendeten Farben noch einmal prüfen lassen und leicht korrigiert. Zum anderen wurde in Absprache mit der ausführenden Firma zur Herstellung des Probestückes in Wandteppichqualität gearbeitet. Für diese Webtechnik sind aber die Produktionszeiten geringfügig länger, was mir leider bei Vertragsabschluß noch nicht bekannt war. Beide Maßnahmen dienten jedoch einer Qualitätsverbesserung, die ich auch im Sinne des Auftragsgebers veranlaßt habe.

Die neuen Liefertermine sind bei Fertigstellung am 20.2.03 in Hong Kong:

Anlieferung per Schiff am 13.3.03 in Hamburg

Anlieferung per Luftfracht am 22.2.03 in Köln (Zuschlag Euro 1.500,00)

Die Installation vor Ort würde dann jeweils eine Woche später erfolgen.

Diese Termine sind mir vom Hersteller als verbindlich genannt wurden. Ich bitte Sie um Verständnis, wenn die Arbeit mit dieser zeitlichen Verzögerung zu Ihnen gelangt. Ich bin mir jedoch sicher, daß Sie nach Ankunft der Arbeit diesen kleinen Verzug ganz schnell vergessen werden.

Mit freundlichen Grüßen

Phobie

Es gibt derzeit etwa 437 Namen der Angst. Jährlich kommen neue dazu. Nicht alle haben noch etwas mit der Ovidschen Matrix der Arachnophobie, der Angst vor Spinnen, zu tun. Die Wissenschaft listet in ihrer alphabetischen Aufzählung vor dem mythologischen Urbild der Angst die Arachibutyrophobie auf. Es handelt sich hierbei um die Angst davor, daß Erdnußbutter am Mundwinkel hängenbleibt. Man könnte meinen, ein zivilisatorischer Tick, ein Fehler im System überfressener Kulturen oder schöner Antiamerikanismus sind die Wurzeln dieses Übels. Wir werden den wahren Grund nie erfahren.

Freiheit im privaten Raum, jeder sollte eine Psychoanalyse machen.

Kaffee

Wenn Sie etwas über mich wissen wollen, fragen Sie doch meine Mutter. Sie wird Ihnen die unglaublichsten Geschichten erzählen. Sie wird Ihnen einen Kaffee servieren, der Sie an Ihre Kindheit denken läßt, und Gebäck, das Ihnen im Hals steckenbleibt. Und fragen Sie nicht, wie sie sich erklärt, daß Ihr Sohn Künstler geworden ist. Sie wird anfangen zu weinen.

Erklärung

Das Leitsymptom der amnestischen Aphasie sind Wortfindungsstörungen. Die Wörter für bestimmte Dinge werden vergessen.

Das Sprachverständnis der Patienten erscheint kaum oder nur geringfügig gestört. Die Spontansprache ist flüssig, der Sprachfluß wird jedoch häufig durch Wortfindungsstörungen unterbrochen. Oft nutzen Patienten mit amnestischen Aphasien Ersatzstrategien, um einen Sachverhalt zu verdeutlichen. Häufig ist die Spontansprache mit Füllwörtern und Floskeln angereichert. Hören Sie ein Gespräch mit einem Patienten, der seine Sprachschwierigkeiten sehr treffend beschreibt.

Rat

Laß dich nieder und hör mir zu!
Schließ deine Augen und entspann dich!
Laß dich los und geh jetzt in dich!
Schließ deinen Mund und hör dich!
Wackle mit deinen Ohren und freu dich!
Schnalz mit der Zunge und schmeck dich!
Verdreh die Augen und sieh dich!
Runzle die Stirn, doch benimm dich gefälligst!
Verzieh ruhig den Mund und ärgere dich!
Rümpf nur die Nase und schäm dich du Tropf!
Ändere deine Meinung, langweil dich mit dir!
Kaue auf der Zunge herum, beiß auf die Lippen!
Öffne die Augen, glotz wie du willst
Sperr deinen Mund auf, schnüffle an dir!
Lecke an den Zähnen, versuchs; spür dich selbst!
Schluck deinen Speichel, erwärm dich an dir!
Blas auf die Backen, räuspere dich!
Spalte die Zunge, Schlange du, sprich!
Lindere deine Schmerzen, hasse dich selbst!
Schauke die Eier, ach fick dich doch selbst!
Seufze nur, schnaufe, wimmere, igel dich ein!
Schließ jetzt die Augen und lass dich gehen!
Nimm deinen Kopf, denk nicht mehr länger an dich!
Vergiß dich!

Beratenwerden ist heute das beliebteste Medium, um Erlösung wahrscheinlicher zu machen.

Haar

Ein Kirschkern mit 184 Köpfen war um 1780 die Krönung der Miniaturisierung menschlichen Gestaltungswillens. Eine einfache Lupe reicht aus, um in die Menge der Gesichter zu blicken. Mit 12 Jahren habe ich im Museum für Technik in Dresden durch Mikroskope geschaut und die Arbeit eines sowjetischen Miniaturkünstlers bewundert: Auf einem Haarquerschnitt lagen ein goldenes Schloß mit Schlüssel und Ersatzschlüssel – voll funktionsfähig. Seitdem hat es wohl keine weiteren Versuche einer Aufholjagd der Kunst gegeben, der Wissenschaft ins Reich der Nanometer zu folgen. Das, was wir mit bloßem Auge nicht mehr erkennen können, so scheint es, entzieht sich unserem künstlerischen Deutungs- und Gestaltungswillen. Der Spitzpinsel nicht spitz genug, die physische optische Wahrnehmung hilflos, verhardt die Kunst in der Welt der ›faßbaren‹ Größen. Dann schon eher ›Spiral Jetty‹ als eine Mole zwischen den Molekülen in einer Salzlösung erbauen. Die Kunst hat sich abgewandt von der Faszination der wissenschaftlichen Erkenntnis. Wenn doch, dann mit den Mitteln des 19. Jahrhunderts: eindrucksvoll mit viel Nebel oder stilvoll arrangiert in einer Vitrine – dazwischen die rhetorischen Hängebrücken. Die Kunst wird der Wissenschaft nicht aus ihrer Selbstdarstellungsmisere helfen können, und die Wissenschaft mag nicht im Buddelkasten der Kunst ihre Zeit absitzen. Dennoch kann uns eine 50.000fach vergrößerte gespaltene Haarspitze als Gedächtnisstütze der Dimensionsbarriere dienen. Die Vergrößerung nach einer Haarprobe einer/s Mitarbeiters/in des Fraunhofer Instituts in Potsdam wird uns geradezu ermahnen, nicht die Wissenschaftler in der Nanogrube aus dem Auge zu verlieren.

Zwischen Tagträumen und Erwachen starren Blicke auf vorbeiziehende Wolken, endlos.

Die Zeit hatte einen Plan und buchstabierte die Gegenwart als Illusion, körperlos.

Verlassene Orte, die Kulissen für ein Exil im Neuland, wertlos.

Glaube

Es ist wohl das Faszinierendste moderner wissenschaftlicher und technischer Entwicklung des letzten Jahrhunderts, die Möglichkeit, einem lebenden Menschen beim Denken zuzusehen. Die Visualisierung neurologischer Prozesse ermöglicht selbst Bilder von einem Gehirn beim Glauben. Wozu ist der Mensch mit dieser Funktion ausgestattet worden, warum brauchen wir Religionen? Wieder einmal gibt es wie bei allen großen Rätseln der Menschheit mehr als eine Theorie: Die Adaptionstheorie besagt, daß die Natur das Gehirn umgerüstet hat, weil die religiöse Empfindungsfähigkeit einen Vorteil im steinzeitlichen Überlebenskampf bedeutete. Eine andere, mir nachvollziehbarere Theorie ist die Exaptionstheorie: Sie behauptet, daß die Religion ein unausweichliches Begleitprodukt der Hirnentwicklung wurde, als das Heranwachsen der Bewußtseinsfähigkeit ins Dilemma für das erkennende Ich führte. Die erschütternde Verunsicherung war die Erkenntnis des eigenen Todes. Nur der Glaube konnte dem sich bewußt werdenden Wesen, umgeben von einer übermächtigen Natur, Trost spenden.

Die Schöpfung möchte, daß du erfolgreich wirst!

Erbe

In den letzten Jahren tritt in meiner Arbeit an die Stelle des menschlichen Körpers die abwesende Person. Die Leere schaufelähnlicher Hintergründe füllt sich zuerst mit Ornamenten, dann zunehmend mit Landschaften. Der Landschaft des sich ständig neu generierenden und mutierenden Körpers folgt die Landschaft einer häufig absurden Umdeutung naturwissenschaftlicher Illustrationen. Die Reise ins jeweilige Bildmotiv stellt Situationen dar, die man zu Beginn der Arbeit nicht ahnen konnte. Dabei werden die bildnerischen Neuauslegungen vergangener Bildungsliteratur zu Kommentaren der Gegenwart, ironische Anspielungen auf unseren Alltag und unsere Tagesthemen. Die Bildtitel nehmen die neu gewonnene bildnerische Doppeldeutigkeit auf und bestätigen unsere Ahnung: Was man sieht, ist nicht was man weiß. Die verrätselten Bildallegorien werden zu stummen Vertrauten, die ihr Wissen nur langsam preisgeben.

Tradition ist ein Anker

Feiertage

Neujahr
Heilige Drei Könige
Karfreitag
Ostermontag
Maifeiertag
Christi Himmelfahrt
Pfungstmontag
Fronleichnam
Friedensfest
Mariä Himmelfahrt
Tag der Deutschen Einheit
Tag der Republik
Reformationstag
Allerheiligen
Buß- und Betttag
1. Weihnachtstag
2. Weihnachtstag

V. L.

