1 Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989), 143.
2 Minh-ha, 1.
3 Fanny Howe, 'Bewilderment' in *The Wedding Dress* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003), 9.
4 Ibid.
5 Howe, 23.
6 Jamaica Kincaid, *The Disturbance of the Garden*, New Yorker Magazine, 7 September 2020.
7 Ibid.
8 Jimmie Durham, 'On the Edge of Town 1992' in A Certain Lack of Coherence (London: Kala Press, 1993), 248.
9 Durham, 251. Note from the editors: The terminology reflects the language of 1992 and is retained for historical accuracy. Some terms may be considered problematic from a contemporary perspective.
10 Ibid.
11 Minh-ha, 143.

1 Trinh T. Minh-ha (2010): Woman, Native, Other. Übers. v. Kathrina Menke. Berlin und Wien: Verlag Turia + Kant, S. 239.
2 Minh-ha, 1989, S. 27.
3 Fanny Howe (2003): Bewilderment, in: Dies., *The Wedding Dress*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 9. Hier und wenn nicht anders angegeben, dt. v. d. Übers.
4 Ebenda.
5 Howe, 2003, S. 23.
6 Jamaica Kincaid (2020): The Disturbance of the Garden. *New Yorker Magazine*, 7. September.
7 Ebenda.
8 Jimmie Durham, On the Edge of Town 1992, in: A Certain Lack of Coherence (London: Kala Press, 1993), S. 248.
9 Durham, 1992, S. 251. Anm. d. Red.: Die verwendeten Begriffe entsprechen dem Sprachgebrauch von 1992 und werden aus Gründen der historischen Genauigkeit beibehalten. Sie sind aus heutiger Perspektive teilweise kritisch zu lesen.
10 Ebenda.
11 Minh-ha, 1998, S. 238.

Kirsty Bell, Bettina Funcke,
K B B F
Dara Friedman, and Stephanie Seidel
D F St S

"A story where there wasn't one before" – On Language and Labyrinths

This conversation took place on September 2, 2025 at the Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf, and has been edited for flow and clarity.

StS: In thinking about this exhibition, and thinking about Lantz'scher Skulpturenpark, I could see that there was already a lot to contend with, both physically and historically. There is Villa Lantz and gallerist Alfred Schmela, who played such a crucial role in Düsseldorf, making important exhibitions with Joseph Beuys, Yves Klein, and so on. There is a mysterious bunker from World War II with a loaded history that is not well-documented. There are all the existing sculptures, both historical and contemporary, still present in the park. There is already so much information in this territory, and it made me think of Kirsty Bell's book *The Undercurrents*, and in particular this quote: "there are things you can see and others you can only feel that you sense in a different way as a whisper in your mind or a weight in your bones."[1] I wanted to do an exhibition that would incorporate what is already there but cannot necessarily be seen, creating an invitation to pause a moment and take a closer look.

Kirsty, in *The Undercurrents* you write specifically about Berlin and its waterways, which you elegantly and profoundly connect to a personal narrative. Your apartment becomes the focus of all these different threads, one that brings together all these deeply researched histories.

Kirsty Bell, Bettina Funcke,
K B B F
Dara Friedman und Stephanie Seidel
D F St S

„Eine Geschichte, wo vorher keine war" – Über Sprache und Labyrinthe

Dieses Gespräch hat am 2. September 2025 im Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf stattgefunden und wurde zur besseren Lesbarkeit überarbeitet.

Stephanie Seidel: Als ich über diese Ausstellung und den Lantz'schen Skulpturenpark nachgedacht habe, war mir gleich klar, dass es sowohl auf physischer als auch auf historischer Ebene eine Reihe von Dingen gab, mit denen es sich auseinanderzusetzen galt. Begonnen bei der Villa Lantz und dem Galeristen Alfred Schmela, der eine tragende Rolle in Düsseldorf gespielt und bedeutende Ausstellungen u. a. mit Joseph Beuys und Yves Klein organisiert hat. Weiter zu einem mysteriösen Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg mit einer belasteten Geschichte, die bislang nur unzureichend dokumentiert ist. Und dann all die bestehenden Skulpturen, sowohl historische als auch zeitgenössische, die sich auf Dauer im Park befinden. Das Gebiet ist bereits so voll von Informationen, dass ich an Kirsty Bells Buch *Die Gezeiten der Stadt* denken musste, besonders an dieses Zitat: „Es gibt Dinge, die kann man sehen, und es gibt Dinge, die kann man nur spüren, die fühlt man auf eine andere Art und Weise – als Flüstern im Geiste oder als Schwere in den Knochen."[1] Ich wollte eine Ausstellung machen, die das, was bereits da jedoch nicht zwingend sichtbar ist, beinhaltet und dazu einlädt, einen Moment

I was wondering, following on from this book, how can we broach these things that we can feel but cannot see?

KB: *The Undercurrents* was a kind of investigation where the question I was asking myself was: what is this place that I'm in? I've lived in Berlin for probably almost twenty years and there's a distinct energetic undercurrent that seems to be very closely related to its identity. Before writing this book I'd written art criticism, so it was difficult to write about something like energy. Even the word *energy*, some people find it uncomfortable, because it's so indistinct and difficult to grasp.

So the attempt was to try and find language for this, to try and describe from different perspectives what this sensation was through a research process that was both laborious and thrilling. But in order to try and describe something that's abstract and indefinable, it's useful to start with something that's very tangible. So I began with the view out of my window from the apartment that I had just moved into, which gave me a new perspective on the city. I'd lived in the East of Berlin before, and moved to this apartment in the West, an Altbauwohnung on the banks of the Landwehrkanal. This new view seemed to hypnotize me somehow, and I became fascinated with it and started to dissect it as if it was an artwork. Because I come from a background of art criticism, I looked at it as a composition framed by the window, looking at every part of it, piece by piece, investigating each building, each part of the landscape. Through doing that I also became aware of the things that weren't there anymore.

Berlin, like many other places in Germany, is marked by absences and by the seams that you have between two completely indistinct buildings next to each other, coming from very different eras. So that was part of the process, but then the other thing was to leap over World War II and that part of Germany's history and see if this strange atmosphere of Berlin actually had to do with something that wasn't just war trauma and destruction and horror but actually some other, less distinct thing. It was interesting: once I took an explicitly subjective approach, I started discovering things. In Berlin, as soon as you scratch the surface sometimes really unpleasant information comes up. Things you weren't expecting. It's all there and wants to be discovered and for certain connections to be made. At least that's how I experienced it.

StS: Would you like to talk also about the book that you're working on right now? One could say that this project continues an interest in what is not documented, and in voids in the archive, in a certain way.

KB: One of the things I did with *The Undercurrents* was to look at what was outside the door of the house and imagine the house as a witness to events over the last 150 years while it had been standing there. I also turned the camera the other way to look at the people who lived in the house. There was me standing at the window in the year 2020, but who was standing there in 1950 or 1943 or 1920? I tried to get a sense of the previous inhabitants and imagine their lives, particularly their experiences as women in Berlin.

Sometimes when you finish a big project like that there are a couple of dangling loose ends that are still bothering you. This idea of women's experience in previous eras was an itch that I needed to scratch. I found out all this stuff about these people who happened to live in my house but it made me realize that I knew very little about my own grandmother and I knew next to nothing about her mother and absolutely nothing about her mother. So I began this investigation to find out about them. Not because my grandmother or great-grandmother or great-great-grandmother are particularly interesting: they were ordinary women living in their era. But through them I could sketch out a broader picture of social history—of how women worked and had families in these different eras.

StS: The Weyhes, a family of gardeners from Brühl near Bonn, who created the Lantz'scher Park but also the Hofgarten and the park of the Malkasten in Düsseldorf, were related to the Lennés, who were extremely influential in Berlin creating the Landwehrkanal and the Tiergarten among many other projects. It was a female family member, Getrud Weyhe, born Lenné, who is the bridge between the two families. While she is the crucial connection, she's barely mentioned in the literature. She is not only the missing link between these two families, she was also the one who secured and continued the lineage of the Weyhe family as court gardeners of Düsseldorf. Gertrud Weyhe was named 'Hofgärtnerin' after the death of her husband Joseph Clemens Weyhe senior in 1814.

innezuhalten und genauer hinzuschauen. Kirsty, in *Die Gezeiten der Stadt* schreibst du über Berlin und seine Wasserläufe, die du auf elegante Weise tiefgreifend mit einer persönlichen Erzählung verbindest. In deiner Wohnung laufen viele verschiedene Fäden zusammen und bringen die von dir detailliert recherchierten Geschichten zueinander. Ich habe mich davon ausgehend gefragt, wie wir uns diesen Dingen, die wir spüren, aber nicht sehen können, annähern können.

KB: *Die Gezeiten der Stadt* war eine Art Untersuchung, bei der ich mich gefragt habe: Was ist das für ein Ort, an dem ich bin? Ich lebe seit fast zwanzig Jahren in Berlin, und es gibt hier eine deutliche energetische Unterströmung, die sehr eng mit der Identität Berlins zusammenzuhängen scheint. Vor diesem Buch habe ich Kunstkritiken geschrieben, also war es schwierig, über so etwas wie Energie zu schreiben. Schon der Begriff *Energie*–manche Menschen fühlen sich damit unwohl, weil er so unbestimmt und schwer zu fassen ist. Ich unternahm den Versuch, eine Sprache dafür zu finden und aus unterschiedlichen Perspektiven zu beschreiben, was dieses Gefühl ist, und zwar mittels eines Rechercheprozesses, der so aufwendig wie aufregend war. Im Versuch, etwas Abstraktes und Undefinierbares zu beschreiben ist es immer hilfreich, mit etwas Greifbarem anzufangen. Also habe ich mit dem Blick aus dem Fenster meiner Wohnung angefangen, in die ich gerade eingezogen war, und die mir eine neue Perspektive auf die Stadt eröffnete. Ich hatte vorher im Osten Berlins gewohnt und war nun in diese Altbauwohnung im Westen gezogen, am Ufer des Landwehrkanals. Dieser neue Blick schien mich irgendwie zu hypnotisieren, er faszinierte mich, und so begann ich, ihn auseinanderzunehmen wie ein Kunstwerk. Und weil ich aus der Kunstkritik komme, habe ich ihn als eine vom Fenster gerahmte Komposition betrachtet, habe mir jeden Bestandteil angeschaut, Stück für Stück, jedes Gebäude erkundet, jeden Teil der Landschaft. Dadurch wurden mir auch jene Dinge bewusst, die nicht mehr dort waren.

Berlin ist, wie viele andere Orte auch, von Abwesenheiten geprägt, und vom Saum zwischen zwei unscheinbaren Gebäuden aus vollkommen unterschiedlichen Epochen. Das war ein Teil des Prozesses und ein anderer Teil war, zum Zweiten Weltkrieg und diesem Part der deutschen Geschichte zu springen und zu schauen, ob diese komische Atmosphäre in Berlin mit etwas zu tun hatte, was nicht nur ein Kriegstrauma und Zerstörung und Horror war, sondern ob es tatsächlich mit etwas weniger Deutlichem zu tun hatte. Und es war spannend: Als ich eine dezidiert subjektive Herangehensweise wählte, begann ich, Dinge zu entdecken. In Berlin treten, sobald du anfängst, an der Oberfläche zu kratzen, manchmal wirklich unschöne Informationen zutage. Dinge, die du nicht erwartet hast. Alles ist da und will aufgedeckt werden, auch um bestimmte Verbindungen herzustellen. Zumindest meiner Erfahrung nach.

StS: Möchtest du auch über das Buch sprechen, an dem du gerade arbeitest? Dieses Projekt setzt dein Interesse an Undokumentiertem und Leerstellen in Archiven auf gewisse Weise fort, oder?

KB: Eine Sache, die ich mit *Die Gezeiten der Stadt* gemacht habe, war zu schauen, was vor der Haustür zu finden war und mir das Haus als Zeuge der Ereignisse der letzten 150 Jahre vorzustellen, während es dort stand. Ich habe die Kamera auch umgedreht, um die Menschen zu betrachten, die im Haus selbst lebten. Ich stand im Jahr 2020 am Fenster, aber wer stand dort 1950 oder 1943 oder 1920? Ich versuchte, eine Vorstellung der vorherigen Bewohner*innen und ihrer Leben zu bekommen, besonders ihrer Erfahrungen als Frauen in Berlin.

Manchmal gibt am Ende eines so großen Projektes noch lose Enden, die dich nicht loslassen. Der Gedanke an die Erfahrungen von Frauen vorheriger Epochen juckte mich noch, und ich wollte dem nachgehen. Ich habe so viel über Menschen herausgefunden, die in meinem Haus gelebt hatten, und realisierte, dass ich sehr wenig über meine eigene Großmutter und kaum etwas über ihre Mutter und wirklich gar nichts über deren Mutter wusste. Also habe ich versucht, mehr über sie herauszufinden. Nicht, weil meine Großmutter oder Urgroßmutter oder Ur-Urgroßmutter besonders interessant gewesen wären: Sie waren herkömmliche Frauen, die zu ihrer Zeit lebten. Aber *über* sie konnte ich einen Teil der Gesellschaftsgeschichte detaillierter skizzieren, nämlich, wie Frauen in diesen unterschiedlichen Zeiträumen arbeiteten und Familien gründeten.

StS: Die Weyhes, eine Gärtner-Familie aus Brühl in der Nähe von Bonn, die den Lantz'schen Skulpturenpark, den Hofgarten und den Malkastenpark in Düsseldorf gestaltet haben, waren mit den Lennés verwandt, die

In this way she is a central figure, yet you can barely find anything about her in the archives. And what complicates this research even more and makes it so much harder to trace female lineages is that their last names are changed once they marry—in this regard it feels absurd to me that family names are not passed on from the female side of the family since they are the ones bearing children and in this case, as in many others, also taking on the responsibility for the family business.

DF: That's why we have to tell and retell our stories, so that we can redirect their course. Whether it's narratives from Greek mythology like Ludwig Vordermayer's brutal-yet-sexy sculptural version of *Perseus mit dem Medusenhaupt* in Lantz'scher Park from 1900, or our own personal stories—myths are told from a certain perspective. It's imperative in our time to explore the feminine perspective, which needs to be reinforced and supported so that it can perform its vital work. Consciously naming the female lineage is one way to begin this great rebalancing.

BF: Donna Haraway said, a little more than ten years ago in her book *Staying with the Trouble,* that we should focus on the small stories and the overlooked stories because we all know what the dominant story is, and in this time we feel more and more the pressure of living under this story that is ending in so many painful ways. As she wrote: "It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories."[2]

DF: How do we find expression for feelings, even if they are feelings in your bones? Thoughts are feelings, too. The feelings in our bones and marrow are actually a crystal clear emotional language.

StS: To understand these feelings or—for lack of a better word—energies, is one thing, but to be able to communicate them and share them is another. That means creating something out of them, or putting them into a certain form, which might be art or something else, so that a feeling can be communicated to a wider group. Bettina, you recently wrote a contribution for a book that was titled *What is Contemporary Art for Today?* and in your answer to that question you said: "art spills beyond objecthood and changes you."[3] I feel that is really the core and it's also a bold claim that art breaches its material form to change you. We think of art mostly as some type of material form even if it's a video, a performance, or a sound piece, that has a tangible quality or actions. I'm curious about this spilling beyond the material: where does this change begin and what is it?

BF: Let me give a direct response before taking a larger detour. I was in the foothills of the Himalaya last September with a very special old wise person who said that culture cannot be consumed but lives inside us. The confusion of our time is that we are focused on the material, on possession, which entirely forgets that art is also something immaterial that lives inside us and that we can't really control. Don't we all remember an experience we had with art, that's still inside us and that might also have transformed us? For me that's really the reason why I fell in love with art. Because it's so wondrous and because it will be forever mysterious what exactly it is that happens in those moments.

Since it's so difficult to speak about something elusive like the unseen, all the things we've called the immaterial, the energy, the feeling, the Qi, I thought I'd tell you a little bit about me personally and how I found my way to the so-called immaterial, how this relates historically to a certain shift we are in at this time, and why we're interested in this now. Twenty years ago, it would have been all about critical distance when writing about art. It used to be a taboo to speak in the first person or to put yourself directly into your work but now we're seeking it. There is a push for immersion and personal connection. So what changed?

I was a student at the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe in the early '90s. I studied philosophy with Peter Sloterdijk and Boris Groys, photography with Thomas Struth, and Kunstwissenschaft and Medientheorie with Hans Belting. One of my most striking memories was my surprise that Sloterdijk was talking about what I always thought were my most secret feelings, which one could describe as cosmic connection. Suddenly he gave language to that, the history of Gnosticism and esoteric philosophy, which he always paired with exoteric or political philosophy. And not only did he give language to it, but he also suggested a history of thinking

wiederum in Berlin extrem einflussreich waren und unter anderem den Landwehrkanal und den Tiergarten schufen. Ein weibliches Familienmitglied, Gertrud Weyhe, geb. Lenné, fungiert als das zentrale Bindeglied zwischen den beiden Familien, wird aber in der Literatur kaum erwähnt. Sie ist nicht nur das fehlende Puzzleteil im Verhältnis der beiden Familien, sie war gleichzeitig auch diejenige, die sichergestellt hat, dass die familiäre Tradition der Weyhes als Düsseldorfer Hofgärtner fortgesetzt wurde. Nach dem Tod ihres Ehemanns Joseph Clemens Weyhe Senior im Jahr 1814 durfte Gertrud Weyhe den Titel ‚Hofgärtnerin' führen. So gesehen ist sie eine zentrale Figur, aber in den Archiven ist kaum etwas über sie zu finden. Und was diese Recherche noch mehr verkompliziert und es so viel schwieriger macht, weibliche Abstammungslinien nachzuvollziehen, ist, dass ihre Nachnamen bei der Hochzeit geändert werden. Aus dieser Perspektive kommt es mir absurd vor, dass Nachnamen nicht vonseiten der Frauen weitergegeben werden, die ja diejenigen sind, die die Kinder gebären und, in diesem wie in vielen anderen Fällen, auch die Verantwortung für das Familienunternehmen tragen.

DF: Deshalb müssen wir unsere Geschichten wieder und wieder erzählen, damit wir ihren Verlauf neu ausrichten können. Ob in der griechischen Mythologie wie bei Ludwig Vordermayers skulpturaler Version von *Perseus mit dem Medusenhaupt* im Lantz'schen Skulpturenpark aus dem Jahr 1900 – brutal und sexy zugleich –, oder unsere eigenen persönlichen Geschichten – Mythen werden aus einer bestimmten Perspektive erzählt. In der jetzigen Zeit ist es wirklich notwendig, weibliche Perspektiven zu erforschen und diese zu verstärken und zu unterstützen, um diese (lebens-)wichtige Arbeit durchzuführen. Die weiblichen Abstammungslinien bewusst zu machen und zu benennen ist ein Weg, einen Ausgleich zu schaffen.

BF: Donna Haraway hat vor zehn Jahren in ihrem Buch *Unruhig bleiben* (2018) gesagt, dass wir uns auf die kleinen und übersehenen Geschichten konzentrieren sollen, weil wir die dominante Geschichte alle kennen und aktuell immer mehr Druck verspüren, unter dieser Geschichte, die auf so viele schmerzhafte Weisen endet, zu leben. Sie schrieb: „Es ist von Gewicht, mit welchem Anliegen wir andere Anliegen denken. Es ist von Gewicht, mit welchen Erzählungen wir andere Erzählungen erzählen. Es ist von Gewicht, welche Knoten Knoten knoten, welche Gedanken Gedanken denken, welche Beschreibungen Beschreibungen beschreiben, welche Verbindungen Verbindungen verbinden. Es ist von Gewicht, welche Geschichten Welten machen und welche Welten Geschichten machen."[2]

DF: Wie können wir Gefühle ausdrücken, selbst wenn es Gefühle in unseren Knochen sind? Auch Gedanken sind Gefühle. Die Gefühle in unseren Knochen und unserem Mark sind eigentlich eine glasklare emotionale Sprache.

StS: Diese Gefühle oder – in Ermangelung eines besseren Worts – Energien zu verstehen, ist eine Sache, sie zu kommunizieren und zu teilen ist eine andere. Also etwas aus ihnen zu erschaffen, eine bestimmte Form für sie zu finden, sei es Kunst oder etwas Anderes, um sie für eine größere Gruppe erfahrbar zu machen. Bettina, du hast vor kurzem einen Beitrag für die Publikation *What is Contemporary Art for Today?* geschrieben, und in deiner Antwort auf diese Frage hast du gesagt: „Kunst geht über Gegenständlichkeit hinaus und verändert dich."[3] Meiner Ansicht nach trifft das den Kern und gleichzeitig ist es eine starke Behauptung zu sagen, dass Kunst die materielle Form durchbricht, um dich zu verändern. Wir stellen uns Kunst hauptsächlich als irgendeine Art materieller Form vor, selbst wenn es ein Video, eine Performance oder eine Sound-Arbeit ist, die greifbare Qualitäten oder Handlungen aufweist. Mich interessiert das Über-das-Materielle-Hinausgehen: Wo beginnt diese Veränderung, und was genau ist das überhaupt?

BF: Ich gebe eine direkte Antwort und hole dann nochmal weiter aus. Letzten September war ich mit einer sehr besonderen alten weisen Person am Fuße des Himalayas. Und die Person sagte, dass Kultur nicht konsumiert werden könne, sondern in uns lebe. Der Irrtum unserer Zeit liegt darin, dass wir auf das Materielle, auf Besitztum fokussiert sind und darüber vergessen, dass Kunst auch etwas Immaterielles ist, das in uns lebt und das wir nicht wirklich kontrollieren können. Haben wir nicht alle eine Erinnerung an ein Kunsterlebnis, das immer noch in uns ist und uns vielleicht auch verändert hat? Für mich ist das tatsächlich der Grund, warum ich mich in die Kunst verliebt habe. Weil sie so wundersam ist, und weil es immer mysteriös bleiben wird, was genau in diesen Momenten passiert.

that speaks to what I had previously thought was unspeakable. I had grown up in a rational materialist environment. In the end, I got overwhelmed by the abstraction of the philosophical ideas and moved to New York City right after my master's in the late '90s. It was the perfect environment to put these ideas in dialogue with art as a way of embodiment or material expression. The art being made in the early 2000s expanded in front of me and I started writing, editing, publishing, and collaborating with artists of my generation, who were also my friends. We all had our day jobs and did things at night. It felt to me like I was diagnosing my own time by testing philosophical ideas that were in the air in dialogue with art. Back then, I was invested in critical distance, in thinking about politics and art, like Jacques Rancière's idea of the emancipated spectator—what that really means. Fast forward to the mid-2010s: art theory had just begun to sound stale and you couldn't really speak about philosophy and art and find anyone's ears. And the space for it shrank. There are some simple explanations for this, like a more globalized speculative market and social media. The art world changed radically and therefore the way that we receive art and speak about it did, too.

But this development also entirely changed my work, my area of work disappeared. The books I had been making: we are not really making those anymore. That era is truly over. I started to hear this voice inside myself telling me that I have to warm up my language. At first, I had no idea what that meant and it felt taboo because I had been holding up philosophical ideas, which claimed objectivity or authority. I had always acknowledged the mysterious but had been trying to find a way to think about it as a philosophical idea and tried to tie it, using a beautiful jiu-jitsu move, to an artwork or artist, so that the reader could have an experience of art as it dialogues with its time. That language, that possibility, was totally gone. Instead, the idea of what it might entail to warm up my language has occupied me over the last ten years. With the pandemic in the summer of 2020 I started learning Qigong on Zoom and this is where I met Stephanie and later on Dara. During civilizational standstill I needed this cosmic movement practice with its symbolism of timeless nature.

StS: Could you briefly say what Qigong practice entails?

BF: It's a 3000-year-long tradition and is considered the first martial arts form. It was

developed in China by monks and philosophers who had retreated into the mountains and created these movements to stay physically, emotionally, and psychically fit. It's a truly ancient alchemical life-enhancing practice. It's based on universal nature philosophy. In the poses you hold up two mountains or you hold up the sun and the moon, you pluck a star to rearrange the Big Dipper. I started doing Qigong regularly, two or three times a week during the pandemic, when everything else had gotten so still. I suddenly felt myself stand on the Earth in a way that I hadn't really felt before, and I began feeling a connection between the top of my head and the sky and light from the stars coming down toward our heads and shoulders. It became an experience of the immaterial. I used to 'learn' everything through my head and through negotiating it with my mind, and then my body would sometimes hurt or I'd get a headache because I couldn't really integrate it. Through practicing Qigong, I started to be in touch with ancient cosmological Chinese thought. You have to feel it, in your body, for the transmission to arrive.

This got me interested in why this experience was happening the way it was. The idea of warming up my language as a writer had met the cultivation of an explicitly non-aerobic physical practice. It felt incredible. The embodiment of ancient knowledge as a way to help us to be in touch with how off-balance we are and how we can participate in finding balance again. Let's see if I can describe this more specifically through an example: Chinese cosmology uses the idea "as above so below"—this means what's outside us is equally happening inside us. In cosmological thought, time is not linear, it's cyclical. So, unlike in Western thought, what that means is that we never observe from an outside point of view; we always participate. I loved the gentle arrival of this different experience of the world, one in which you can actually say: my actions are participating in the whole. Telling the smaller stories is participating in the whole—whatever you pick in this worldview changes the whole. I love the tenderness and the directness of this idea.

StS: It's an interesting idea that if you're always a participant then this entails the possibility of changing your environment to a certain extent. You mentioned cyclicality, which brings me to the idea of the spiral that is very

Und weil es so schwierig ist, über etwas Flüchtiges wie das Unsichtbare zu sprechen – oder alles, was wir das Immaterielle, Energie, Gefühl, Qi nennen, dachte ich, ich erzähle euch etwas Persönliches über mich und meinen Weg zum sogenannten Immateriellen und darüber, wie dies historisch mit der Veränderung zusammenhängt, mit der wir es momentan zu tun haben und warum wir uns ausgerechnet jetzt dafür interessieren. Vor zwanzig Jahren war kritische Distanz das zentrale Thema beim Schreiben über Kunst. Es war ein regelrechtes Tabu, in der ersten Person zu schreiben oder sich selbst direkt in der eigenen Arbeit zu nennen oder zu positionieren, aber jetzt suchen wir danach. Es gibt einen Push in Richtung Immersion und persönlicher Verbindung. Was hat sich also verändert?

In den 1990er Jahren studierte ich an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe: Philosophie bei Peter Sloterdijk und Boris Groys, Fotografie bei Thomas Struth und Kunstwissenschaft und Medientheorie bei Hans Belting. Eine meiner prägendsten Erinnerungen ist meine Überraschung darüber, dass Sloterdijk über etwas sprach, von dem ich immer dachte, es seien meine geheimsten Empfindungen und das man als kosmische Verbindungen beschreiben könnte. Plötzlich gab er dem einen Namen, nämlich Geschichte der Gnosis und esoterischen Philosophie, die er immer exoterischer und politischer Philosophie gegenüberstellte. Er gab dem nicht nur eine Sprache, sondern legte auch eine Denkgeschichte dessen vor, von dem ich bisher geglaubt hatte, es sei unbeschreiblich. Ich war in einem rational materialistischen Umfeld aufgewachsen. Letztlich hat mich die Abstraktion philosophischer Ideen überfordert und ich zog gleich nach meinem Masterstudium Ende der 1990er Jahre nach New York City. Es war das perfekte Umfeld, um diese Gedanken mit Kunst als Verkörperung oder materieller Ausdrucksform ins Gespräch zu bringen. Die Kunst der frühen 2000er Jahre weitete sich vor meinen Augen aus und ich begann mit dem Schreiben, redaktionellen Tätigkeiten, Veröffentlichungen und arbeitete mit Künstler*innen zusammen, mit denen ich gleichzeitig befreundet war. Tagsüber waren wir alle mit Lohnarbeit beschäftigt, abends unternahmen wir etwas. Es fühlte sich an, als würde ich meine eigene Zeit diagnostizieren, indem ich die philosophischen Vorstellungen, die in der Luft lagen, mit der Kunst in einen Dialog brachte.

Damals war ich um kritische Distanz bemüht, wenn ich über Politik und Kunst nachdachte, wie beispielsweise über Jacques Rancières Idee des emanzipierten Zuschauers – darüber, was genau das bedeutet. Springen wir zur Mitte der 2010er Jahre: Kunsttheorie hatte begonnen, fad zu klingen und niemand wollte noch Ausführungen über Philosophie und Kunst hören. Der Raum dafür wurde auch kleiner. Ein stärker globalisierter, spekulativer Kunstmarkt und soziale Medien sind naheliegende Erklärungen für diese Entwicklung. Die Kunstwelt veränderte sich radikal und damit auch die Art und Weise, wie wir sie wahrnahmen und über sie sprachen. Aber diese Entwicklung veränderte auch meine Arbeit grundlegend, mein Arbeitsbereich verschwand. Die Bücher, an denen ich gearbeitete hatte: so etwas machen wir eigentlich nicht mehr. Diese Zeit ist wirklich vorbei. Ich begann, eine Stimme in mir zu hören, die mir selbst sagte, ich müsse meine Sprache aufwärmen. Erst hatte ich keine Ahnung, was das bedeutete, und es fühlte sich wie ein Tabu an, weil ich philosophischen Grundideen gefolgt war, die Objektivität und Autorität für sich beanspruchten. Ich hatte das Unbegreifliche stets anerkannt, aber nach einem Weg gesucht, darüber als philosophische Idee nachzudenken; ich hatte versucht, es über einen schönen Jiu-Jitsu-Griff mit einem Kunstwerk oder einer*m Künstler*in zu verbinden, um Leser*innen ein Kunsterlebnis als Gespräch mit ihrer Zeit zu eröffnen. Diese Sprache, diese Möglichkeit gab es nicht mehr. Stattdessen hat mich über die letzten zehn Jahre die Suche danach beschäftigt, was es heißen könnte, meine Sprache aufzuwärmen. Während der Pandemie fing ich im Sommer 2020 an, über Zoom Qigong zu lernen, und so lernte ich Stephanie und später Dara kennen. Während des gesellschaftlichen Stillstandes brauchte ich diese kosmische Bewegungspraxis mit ihrem zeitlosen Symbolismus.

StS: Kannst du kurz erläutern, woraus die Qigong-Praxis besteht?

BF: Es ist eine 3000 Jahre alte Tradition, die als erste Kampfkunstart betrachtet wird. Sie wurde von Mönchen und Philosophen in China entwickelt, die sich in die Berge zurückgezogen hatten und diese Bewegungen schufen, um körperlich, emotional und psychisch fit zu bleiben. Es ist eine wirklich alte alchemistische, lebensverbessernde Praxis. Sie beruht auf der universellen Naturphilosophie.

prominent in Dara's installation *Schlangensonne*. The Lantz'scher Park has one straight path that cuts right through from East to West, perfectly aligned with the sun. It's an axis that organizes the gaze but also how you move through the park. That's where the idea of the labyrinth came in—to leave this straight path, cross it, and meander through the meadow. Dara, you come from experimental film and you've expanded into large-scale labyrinths in the past few years. These are not that different from film in the sense that they are both about movement, but in a labyrinth, instead of filming a body in motion, you set the body itself into motion. And it's crucial to distinguish between a maze and a labyrinth: a labyrinth is not a puzzle with choices, it is one set path. In a labyrinth you always see where you're going but there are still unexpected shifts of perspective because you have these pivot points. I would be curious to hear what drew you to explore this shape in your practice.

DF: My mother Gundula made a labyrinth at the Disibodenberg, at the site where Hildegard of Bingen had her visions, made just with dirt and some colored sand. The form of the labyrinth is probably over 5,000 years old; it's thought to be the form of planets in motion, a cosmological pattern. I knew this information on the origins of the labyrinth from my mother, but I didn't really know how to use it. As a structural filmmaker, I like to break down, to figure out what stuff will hold the non-stuff.

During COVID, when the art world stopped making sense and politics were definitely not making sense, I found it very helpful to zoom back to a macro view of our situation. To a perspective which views the planets in motion. The curving path of the labyrinth maps the elliptical course of the plantes. It let us know that the future will come even if we can't see it because it's behind the curve. What do you then do when you hit a curve? You have to slow down. Once I started to read the symbols of the labyrinth, I found all this helpful guidance. The camera contains and communicates feeling—a little box that holds light with vertical lines and horizontal lines—it's a structure, it's a container.

The labyrinth is also a container, and it could hold my questions. Around this time, I started doing the Qigong practice. The labyrinth is an ancient cosmological map and now I was being introduced to an ancient physical cosmological practice. The Qigong walking activation of *Schlangensonne* created a poetic layering in real time—the walkers along the curving path sucking up the energy from the ground with their feet while the striped Condor planes roared overhead.

Labyrinth making, Qigong, filmmaking, and storytelling are practices that bring us into awareness and engagement with things we cannot see, but sense—like ancestors, the roots of a plant, the past, the future, and so forth. And we sense it, as Kirsty says, in our bones, in our bodies, which have an elemental connection with the larger cosmological story. "As above, so below," as Bettina said as well. In Chinese medicine, there is the idea that the marrow of our bones preserves memory. The whole body is a fluid network, a soft skeleton cloaked in a tunic of ancient and dying stars.

Based on this, if we tell and retell the stories, we can shape the trajectory of the future because the structures of storytelling, the bones, are alive. Chinese cosmology relates the marrow elementally to water, so structures and stories are not fixed. Like all forms that are useful, they are alive, and therefore can shift and heal with telling and attention.

StS: This aspect of storytelling and giving shape to questions and feelings brings me back to Kirsty's mention of "the mother's mother." What forms can we find to tell the stories that matter to us and to stop them from slipping into voids?

KB: I think telling these stories is everybody's life's work. Stories have been passed down for generations. Now we're the next iteration: telling these stories, driven by a passionate feeling that there's a part of our story, as women, that hasn't been given enough emphasis. Any of us who are interested in feminist history know that this is a long, long labor.

I have a few disconnected thoughts. The one thing I did want to return to is this idea that the reason that we're all up here talking, the reason that we all even know each other, and the reason that most of you are probably in this room, is that we're all connected by a passion for and an absolutely heartfelt belief in art; in making art; in the value of that practice. Returning to this idea of a sensation that you can't necessarily put into words: for me that's what an encounter with art is, and this is something that you mentioned, too, Bettina. I think that is one of the challenges that we're faced with—there has been a distancing from

In den Positionen hältst du die Berge oder die Sonne und den Mond, du pflückst einen Stern, um den Großen Wagen neu zu arrangieren. Ich begann, Qigong regelmäßig zwei–bis dreimal die Woche zu praktizieren, während der Pandemie, in der alles so still geworden war. Plötzlich nahm ich wahr, wie ich auf der Erde stand, und zwar auf eine Weise, wie ich es vorher noch nicht gespürt hatte. Ich fühlte eine Verbindung zwischen meiner Kopfdecke und dem Himmel und dem Licht der Sterne, das auf unsere Köpfe und Schultern hinabschien. Es wurde zu einer Erfahrung des Immateriellen. Früher hatte ich alles über der den Kopf „gelernt", durch gedankliches Aushandeln, und manchmal tat mein Körper weh oder ich bekam Kopfschmerzen, weil ich ihn in diesen Prozess nicht richtig integrieren konnte. Durch die Qigong-Praxis bin ich nach und nach mit altem kosmologischem Denken Chinas in Berührung gekommen. Man muss das Gelernte auch im Körper spüren, damit die Übertragung stattfinden kann.

Das machte mich neugierig darauf, warum diese Erfahrung so war, wie sie war. Die Vorstellung davon, meine Sprache als Autorin aufzuwärmen, war auf die Kultivierung einer dezidiert nicht-aeroben körperlichen Praxis getroffen. Es war ein unglaubliches Gefühl. Die Verkörperung antiken Wissens hilft uns dabei zu verstehen, wie stark wir aus dem Gleichgewicht geraten sind und wie wir an der Wiederherstellung des Gleichgewichts teilhaben können. Vielleicht kann ich das mit einem Beispiel noch genauer beschreiben: Chinesische Kosmologie beruht auf der Idee „Wie oben, so auch unten", was bedeutet, dass das, was außerhalb von uns passiert, gleichermaßen auch in uns passiert. Im kosmologischen Denken verläuft Zeit nicht linear, sondern zyklisch. Entgegen westlichem Denken also heißt das, dass wir nie von einer außenstehenden Perspektive her betrachten; wir nehmen immer teil. Ich mochte das sanfte Ankommen in dieser anderen Erfahrung der Welt, eine, in der du tatsächlich sagen kannst: Meine Handlungen sind Teil des Ganzen. Die kleineren Geschichten zu erzählen heißt, am Ganzen teilzunehmen–welche Perspektive auch immer du hierin einnimmst, verändert das Ganze. Mit gefällt die Zärtlichkeit und Direktheit dieser Vorstellung.

StS: Es ist eine spannende Vorstellung, dass es, wenn man immer selbst auch Teilnehmer*in ist, die Möglichkeit umfasst, die eigene Umgebung zu einem gewissen Grad zu verändern. Du hast von Zyklizität gesprochen, was mich auf die Idee der Spirale bringt, die bei Daras Installation *Schlangensonne* im Zentrum steht. Im Lantz'schen Skulpturenpark bildet ein gerader Weg eine Schneise von Osten nach Westen, in perfektem Einklang mit der Sonne. Diese Achse organisiert den Blick und wie wir uns durch den Park bewegen. So kamen wir auf die Idee eines Labyrinths–diesen geraden Weg zu verlassen, ihn zu überqueren und durch die Wiese zu mäandern. Dara, du kommst aus dem experimentellen Film und hast dich in den letzten Jahren mit groß angelegten Labyrinthen beschäftigt. Sie unterscheiden sich so gesehen nicht so sehr vom Film, weil sich beide mit Bewegung befassen, aber in einem Labyrinth setzt sich der Körper selbst in Bewegung, anstatt dass ein Körper in der Bewegung gefilmt wird. Zudem ist die Unterscheidung zwischen Irrgarten und Labyrinth wichtig: Ein Labyrinth ist kein Rätsel mit Wahlmöglichkeiten, es gibt nur einen vorbestimmten Weg. In einem Labyrinth kannst du immer sehen, wohin du gehst, dennoch gibt es an Wendepunkten unerwartete Perspektivwechsel. Mich würde interessieren, was dazu geführt hat, dass du diese Form in deiner Praxis erkundest.

DF: Meine Mutter Gundula hat ein Labyrinth am Disibodenberg gestaltet–der Ort, an dem Hildegard von Bingen ihre Visionen hatte–und zwar nur aus Erde und etwas farbigem Sand. Die Form des Labyrinths ist vermutlich mehr als 5000 Jahre alt. Es soll die Form der sich bewegenden Planeten darstellen, ein kosmologisches Muster. Ich hatte diese Information über den Ursprung von Labyrinthen von meiner Mutter erhalten, wusste aber nie, was ich damit anfangen sollte. Als strukturelle Filmemacherin schlüssele ich gerne auf, welche Strukturen das Nicht-Materielle fassen können.

Während der COVID-Pandemie, als die Kunstwelt aufhörte, Sinn zu ergeben und Politik schon gar keinen Sinn mehr ergab, empfand ich es als hilfreich, unsere Situation durch eine herausgezoomte Makroperspektive zu betrachten. Eine Perspektive, die die Planeten in ihren Bewegungen betrachtet. Die kurvigen Wege in Labyrinthen zeichnen die elliptischen Laufbahnen der Planeten nach. Es zeigt uns, dass die Zukunft kommen wird, auch wenn wir sie noch nicht sehen können, weil sie sich hinter einer Kurve befindet. Was machst du, wenn du auf eine Kurve triffst? Du musst dein Tempo verlangsamen. Als ich einmal begonnen hatte, die Symbo-

an actual encounter with art. That distancing without any actual encounter is happening a lot, robbing us of an experience that can affect us beyond our eyeballs and our brain. An actual encounter with art beyond its mediation through a screen can bring about some recalibration that isn't just about analysis or intellectual thought. There are so many different ways to access an artwork and each person will have a different understanding based on what they're bringing into that room and whatever happened before. I think this can't be emphasized enough and the conditions for art are a little perilous right now.

The other thing I wanted to say relates to this idea of telling stories or making a story where maybe there wasn't a story before: I think that this is absolutely related to the labyrinth. That's what storytelling is. It's connecting two points. For instance in this book that I've just been working on I had this very scant framework of facts that were not even really a framework, just these little incidents of fact that I could find out and everything else is embroidery. It's not about the most direct way from A to B. That's not the point. The point is the embroidery and all of these curves that the narrative takes and what happens when you are in the curve because you're not looking straight ahead, you're looking to the left and to the right and that necessitates a much broader field of vision. And that's what can make you realize that you are connected. I think that this is the same as the point I'm making about art. That connection is the most valuable. In the many different areas I'm working and thinking in that's the thing that keeps coming up. That's the thing that I think is the most valuable: making that happen in whatever context.

BF: Historically that's interesting because in the 2000s the key concept was critical distance, for artists as well as for art writers, and that has now collapsed entirely. What is it about our time that has brought on this collapse? You described it so beautifully in relation to taking in what's on the sidelines. I think it makes everything more complex and the weaving gets finer and finer. That's not only a new story; it's also a new way of telling the story, which I find really inspiring. In my last book, I really wanted to understand how we got here and what the 2000s were. I had taught some classes and the students were always filled with enthusiasm, they wanted to know what the 2000s were. And whatever they thought those years were had very little to do with what I thought they were. I couldn't really find books about it that satisfied me at all. They put me to sleep and so I decided to do long-form interviews with my cohort, my generation of artists and art historians over the course of some years. I took all these transcribed conversations and grouped excerpts from them around questions and themes, put those loosely into a chronological order and I ended up with walking through 25 years of the history of New York City's art world from the point of view of the artists of my generation. I'm mentioning it not only because I've spent a lot of time on it these last few years but it's also a response to a collapse of critical distance and warming up the voice: how do we get towards something more immediate?

StS: I think that's an interesting point because I feel in a way it loops back to the *Borrowed Scenery* exhibition in the Lantz'scher Park. For me it was really not about adding something large or obvious that would jump out at you as soon as you enter, but creating something that would be more of a slow burn. There was some feedback that "it takes a while to see the art," but that's the point. You really have to slow down. The labyrinth is the first invitation to veer off the main path and take all these loops and change your perspective on the park. Something that wasn't planned by the garden architect. Then you get gently ejected from the labyrinth into discovering the other pieces, which may take a while. Hopefully it slows you down, so that you also start seeing all these other, somewhat haphazard objects in this park—empty plinths and some existing sculptures, the Cellini copy of Perseus and Medusa.

KB: I really appreciate the subtlety of the gesture actually, I have to say: this slowing down. Aside from the labyrinth, which is placed very deliberately, there's something that seems quite accidental about the way you encounter the works which I like a lot because it does have to do with a searching gaze. The exhibition opens up a lot of questions and it doesn't necessarily give you answers.

lik von Labyrinthen zu verstehen, waren all diese Dinge für mich eine hilfreiche Orientierung. Die Kamera hält und vermittelt Gefühle – eine kleine Box, die Licht mit vertikalen und horizontalen Linien bündelt – sie ist Struktur und Gefäß.

Auch das Labyrinth ist ein Gefäß, das Raum für meine Fragen bot. In dieser Zeit begann ich mit der Qigong-Praxis. Das Labyrinth ist eine alte kosmologische Karte und jetzt wurde ich mit einer alten körperlichen kosmologischen Praxis vertraut gemacht. Bei der Aktivierung von *Schlangensonne* durch die Qigong Walks sind in Echtzeit poetische Schichten entstanden: die Gehenden bewegten sich entlang des kurvigen Wegs und saugten die Energie vom Boden über ihre Füße auf, während über ihren Köpfen gestreifte Condor-Flugzeuge dröhnten.

Labyrinthe erstellen, Qigong, Filmemachen und Storytelling sind Praktiken, die uns in die Achtsamkeit und eine Auseinandersetzung mit Dingen geleiten, die wir nicht sehen, aber spüren können – wie Ahnen, Wurzeln von Pflanzen, die Vergangenheit, die Zukunft usw. Und wir nehmen sie, wie Kirsty sagte, in unseren Knochen wahr, in unseren Körpern, die eine elementare Verbindung zu einer größeren kosmologischen Geschichte haben. „Wie oben, so auch unten," wie auch Bettina gesagt hat. In der chinesischen Medizin ist es das Mark unserer Knochen, das Erinnerungen konserviert. Der gesamte Körper ist ein fluides Netzwerk, ein weiches Skelett eingehüllt in einen Umhang aus alten und sterbenden Sternen.

Wenn wir darauf basierend Geschichten wieder und wieder erzählen, können wir den Verlauf der Zukunft formen, weil die Strukturen des Erzählens, die Knochen, lebendig sind. Chinesische Kosmologie verbindet das Knochenmark mit dem Element Wasser, daher sind Strukturen und Geschichten nicht fixiert. Wie alle hilfreichen Formen, sind auch sie lebendig, und können sich daher verändern und mit dem Erzählen und durch Aufmerksamkeit heilen.

StS: Dieser Aspekt von Storytelling und der Idee, Fragen und Gefühlen Form zu verleihen, führt mich zu Kirstys Erwähnung der „Mutter der Mutter" zurück. Welche Formen können wir für das Erzählen von Geschichten finden, die uns wichtig sind und die wir vor dem Verschwinden bewahren wollen?

KB: Das Erzählen dieser Geschichten ist meiner Meinung nach die Lebensaufgabe aller. Geschichten sind schon seit so vielen Generationen weitergegeben worden. Jetzt sind wir die nächste Iteration: Diese Geschichten zu erzählen, angetrieben von dem leidenschaftlichen Gefühl, dass es einen Teil unserer Geschichte als Frauen gibt, dem nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wurde, liegt nun bei uns. Alle von uns, die sich für feministische Geschichte interessieren, wissen, dass das eine wirklich langwierige Arbeit ist.

Ich habe ein paar unzusammenhängende Gedanken. Eine Sache, auf die ich gern zurückkommen möchte, ist Folgende: Der Grund, warum wir hier alle miteinander sprechen, der Grund, warum wir uns überhaupt alle kennen und der Grund, warum die meisten in diesem Raum sind, ist unsere gemeinsame Leidenschaft für die Kunst. Ein zutiefst empfundener Glaube an künstlerisches Schaffen, an den Wert dieser Praxis. Dies führt uns auch zu der Vorstellung einer Empfindung zurück, die nicht zwingend in Worte gefasst werden kann: Meiner Ansicht nach macht genau das eine Begegnung mit Kunst aus, wie auch du, Bettina, erwähnt hast. Eine der Herausforderungen, vor der wir meiner Ansicht stehen, ist, dass von der tatsächlichen Begegnung mit Kunst Abstand genommen wird. Diese Distanz, ohne jegliche tatsächliche Begegnung, passiert immer häufiger und nimmt uns eine Erfahrung, die uns über unsere Augäpfel und Gehirne hinaus berühren kann. Eine tatsächliche Begegnung mit Kunst abseits ihrer Bildschirm-basierten Vermittlung kann eine Rekalibrierung in Gang setzen, bei der es nicht nur um Analyse oder intellektuelles Denken geht. Kunstwerke sind auf so viele verschiedene Weisen zugänglich und jede Person hat ein anderes Verständnis davon basierend darauf, was sie mit in den Raum bringt und was auch immer zuvor passiert ist. Das kann meiner Meinung nach nicht oft genug betont werden, denn die Bedingungen für Kunst sind momentan etwas prekär.

Etwas Anderes, das ich noch sagen wollte, bezieht sich auf die Idee, Geschichten zu erzählen oder eine Geschichte zu schaffen, wo vorher vielleicht keine war: Das ist ganz und gar mit dem Labyrinth verbunden. Das ist es, was Storytelling ausmacht: zwei Punkte miteinander zu verbinden. Beispielsweise hat das Buch, an dem ich gerade gearbeitet habe, ein nur sehr spärliches Gerüst aus Fakten, die nicht einmal wirklich ein Gerüst ergeben haben, eher kleine Vorkommnisse von Fakten, die ich ausmachen

It's not like a history lesson but it does make you think about the fragmented nature of this very particular park landscape that has had these different layers of usage and habitation, where there are sculptures in different stages of their existence, falling apart or becoming overgrown. It's a rich landscape and it's a rich experience: it gives you a lot to think about.

1 Bell, Kirsty. *The Undercurrents.* (London: Fitzcarraldo Editions, 2022), 4.

2 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, (Durham: Duke University Press, 2016), 12.

3 *What is Contemporary Art for Today?* Ed. Eleonore Hugendubel, Dean Kissick, Matt Moravec (Perić Collection, 2025), 43.

konnte, alles andere ist Ausschmückung. Es geht nicht um den direktesten Weg von A nach B. Das ist nicht das Ziel. Entscheidend sind die Ausschmückung und all die Wendungen, die das Narrativ durchläuft und das, was passiert, wenn du in der Kurve bist, weil du nicht geradeaus, sondern nach links und rechts schaust, was ein deutlich erweitertes Blickfeld erfordert. Und genau das kann einem bewusst machen, dass man verbunden ist. Ich denke, dass entspricht dem Argument, das ich in Bezug auf Kunst formuliert habe. Die Verbindung ist das Wertvollste. In den vielen verschiedenen Bereichen, in denen ich arbeite und denke, taucht das immer wieder auf. Und ich halte es für das Entscheidende: diese Verbindung herzustellen, in welchem Kontext auch immer.

BF: Historisch betrachtet ist das interessant, denn das zentrale Konzept der 2000er Jahre war das der kritischen Distanz, und es galt für Künstler*innen genauso wie für Autor*innen, die über Kunst schrieben, und das ist jetzt völlig in sich zusammengefallen. Was ist es an unserer Zeit, das zu diesem Kollaps geführt hat? Du hast es so schön in Bezug darauf formuliert, das wahrzunehmen, was sich an den Außenlinien befindet. Das macht Dinge komplexer und das Gewebe wird feiner und feiner. Das ist nicht nur eine neue Geschichte, sondern auch eine neue Art, eine Geschichte zu erzählen, was ich wirklich inspirierend finde. In meinem letzten Buch habe ich versucht nachzuvollziehen, wie wir an diesen Punkt gekommen sind und was die 2000er Jahre waren. Ich hatte einige Seminare unterrichtet und die Studierenden waren immer voller Enthusiasmus, auch sie wollten wissen, was die 2000er Jahre ausgemacht hat. Und welche Vorstellung auch immer sie über diese Zeit hatten, sie hatte wenig mit meiner Vorstellung davon gemein. Ich fand kaum Bücher darüber, die mich zufriedenstellten. Vielmehr schlief ich über ihnen ein und so entschied ich mich dafür, ausführliche Interviews mit meiner Kohorte zu führen, meiner Generation von Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen, über den Verlauf mehrerer Jahre. Ich fasste Exzerpte aus all diesen transkribierten Gesprächen unter verschiedenen Themen und Fragen zusammen, ordnete sie mehr oder weniger chronologisch und bewegte mich dadurch schließlich durch 25 Jahre Geschichte der New Yorker Kunstwelt, und zwar aus Perspektive der Künstler*innen meiner Generation. Ich erwähne

das einerseits, weil ich in den letzten paar Jahren viel Zeit damit verbracht habe, und andererseits, weil es eine Reaktion auf den Kollaps kritischer Distanz und das Aufwärmen der Stimme ist: Wie gelangen wir zu etwas Unmittelbarerem?

StS: Das ist ein spannendes Thema, weil es auf eine Art den Bogen zurück zur *Borrowed Scenery*-Ausstellung im Lantz'schen Skulpturenpark schlägt. Mir ging es nicht darum, etwas Großes oder Offensichtliches zu platzieren, dass dir beim Betreten sofort auffällt, sondern eher etwas zu schaffen, das sich langsam entfaltet. Es gab unter anderem das Feedback, dass „es etwas dauert, die Kunst zu sehen", und genau darum ging es. Du musst wirklich das Tempo rausnehmen. Das Labyrinth ist die erste Einladung, vom Hauptweg abzuschweifen und all die Schleifen mitzunehmen und deine Perspektive auf den Park zu verändern. Etwas, das vom Architekten so nicht geplant war. Dann wirst du sachte aus dem Labyrinth entlassen und entdeckst weitere Arbeiten, und das kann eine Weile dauern. Hoffentlich verlangsamt es dein Tempo, so dass du all die anderen, irgendwie zufälligen Objekte im Park siehst — leere Sockel, manche der früheren Skulpturen, die Cellini-Kopie von Perseus und Medusa.

KB: Mir gefällt die Subtilität der Geste wirklich sehr, muss ich sagen: das Verlangsamen. Neben dem sehr bewusst platzierten Labyrinth gibt es etwas Unabsichtliches an der Art und Weise, wie wir den Arbeiten begegnen, was ich sehr mag, weil es mit einem suchenden Blick zusammenhängt. Die Ausstellung eröffnet viele Fragen, ohne zwingend Antworten bereitzuhalten. Es ist nicht wie eine Geschichtsstunde, aber es regt dich zum Nachdenken über den fragmentierten Charakter dieser spezifischen Parklandschaft an, die verschiedene Ebenen von Nutzung und Habitat aufweist, und in denen sich Skulpturen in unterschiedlichen Daseinsphasen befinden, zerfallen oder überwachsen sind. Es ist eine vielschichtige Landschaft und eine vielschichtige Erfahrung, die vieles zum Nachdenken mit auf den Weg gibt.

1 Kirsty Bell (2021): Gezeiten der Stadt: Eine Geschichte Berlins. *Übers.* v. Laura Su Bischoff und Michael Bischoff. Berlin: Kanon Verlag, S. 12.

2 Donna Haraway (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzä.* Frankfurt a.M.: Campus, S. 23.

3 Eleonore Hugendubel, Dean Kissick, Matt Moravec (Hg.) (2025): *What is Contemporary Art for Today?* Perić Collection, S. 43.