



VERONIKA KELLNDORFER, DAX DOW JONES NIKKEI, Fakultät für Wirtschaftswissenschaften, Magdeburg 1999, Neonanzeige (Die Werte aktualisiert). Foto: Thomas Schulz.

VERONIKA KELLNDORFER

MALEREI ALS ARCHITEKTUR ALS MALEREI

EIN GESPRÄCH MIT THOMAS WULFFEN

Es ließe sich zu Recht behaupten, zeitgenössische Malerei ist eine Auseinandersetzung mit Oberflächen. Das Werk von Veronika Kellndorfer nimmt den Begriff der Oberfläche beim Wort. Ihre mediale ‚Malerei‘ arbeitet nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Kamera und dem Siebdruck. Mit der Kamera hält sie die Strukturen und Oberflächen des öffentlichen Raums fest, wie er sich in der Architektur manifestiert. Auswahl und Perspektive dieser Fotografien sind geprägt von einer malerischen Erfahrung, die einerseits auf Beispiele der modernen Malerei rekurriert und andererseits den ökonomischen Bedingungen der zeitgenössischen Architektur und Kunst nachgeht. Aber diese Recherche bildet sie nicht oberflächlich in ihrem Werk ab, sondern sie muss in der konkreten Arbeit vor Ort und im Raum erfahren werden. Thomas Wulffen sprach mit der Künstlerin über Oberflächen und Hintergründe.



Thomas Wulffen: Ihr Werk ist eine Auseinandersetzung mit Architektur im Medium der Bildenden Kunst? Könnten Sie den Unterschied zwischen beidem erläutern.

Veronika Kellndorfer: Bevor ich zum Unterschied komme, möchte ich gerne ausführen, in welchem Bereich ich mich der Arbeit einer Architektin durchaus verwandt fühle. Das Spannende ist ja, dass es in der Architektur weniger um einen Stil oder eine ‚autonome Setzung‘ geht, sondern um spezifische Aufgaben, die von der Besonderheit des Ortes ausgehen und von der Situation. In dieser Herangehensweise sehe ich die Parallele. Die Differenzen mache ich in den unterschiedlichen Möglichkeiten aus, da die Architektur im Gegensatz zur bildenden Kunst anderen funktionalen und ökonomischen Zwängen unterliegt.



VERONIKA KELLNDORFER, SCHOCKEN, Stuttgart, 2001. Schriftzug auf Außenwand des Hegel Museum Stuttgart, 2001. Foto: Thomas Schulz



VERONIKA KELLNDORFER, SCHOCKEN, Berlin 2002. Schriftzug auf Struktur. Foto: Thomas Schulz

Sagen wir mal, die bildende Kunst unterliegt vergleichbaren ökonomischen Zwängen weniger.

Die bildende Kunst ist vergleichsweise in einer Nischensituation. Der Nachteil ist dabei, dass die Aufgabe als solche nicht so stark empfunden wird. Einerseits bedeutet das für mich den Versuch, aus dieser Nische herauszukommen und andererseits habe ich den Vorteil, dass ich nicht den großen Apparat eines Architekturbüros unterhalten muss. Die Versuche, diese Situation zu adaptieren, wie es zum Beispiel bei Vito Acconci der Fall ist, empfinde ich als Zwitterbereich von Architektur, Design und Bildender Kunst. Die Differenz, die in der größeren Distanz liegt, ist mir wichtig. Meine Arbeit muss anders funktionieren als die eines Architekten.

Das bezeichnet die Differenz. Aber wie erfahren Sie für Ihr künstlerisches Werk Architektur, welches Verständnis von Architektur liegt dem zugrunde.

Einfach gesagt interessieren mich Strukturen. In der visuellen Erscheinungsform von Stadt, in ihren architektonischen Strukturen liegt ein Bildgehalt. Mich interessiert der Transfer dieses Bildgehaltes in einen anderen Raum, ohne Komposition. Ich verknüpfe zwei Raumebenen, indem ich auf einen Ausstellungsraum mit einer an einem anderen Ort gesehenen Architektur reagiere.

Nicht nur gesehene Architektur, sondern ebenso wiederum andere Räume.

Ja genau, diese beiden Räume verknüpfen sich. Hier fühle ich mich durchaus auch den Surrealisten verwandt. Als ich noch in Wien studierte, war der surrealistische Kitsch sehr verpönt, aber inzwischen entdecke ich einen Bezug zu dem, was ich konstruktiven Surrealismus nennen möchte. In der Art wie zwei Orte, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, verknüpft werden und ein neuer, dritter Ort entsteht. Wichtig ist hier das Überraschende, Unvorhergesehene.

In Ihrem Werk gibt es ja sehr oft den Bezug auf die Meister der modernen Architektur. Zum Beispiel die Arbeit 'The Reconstruction' zum Barcelona Pavillon von Mies van der Rohe.

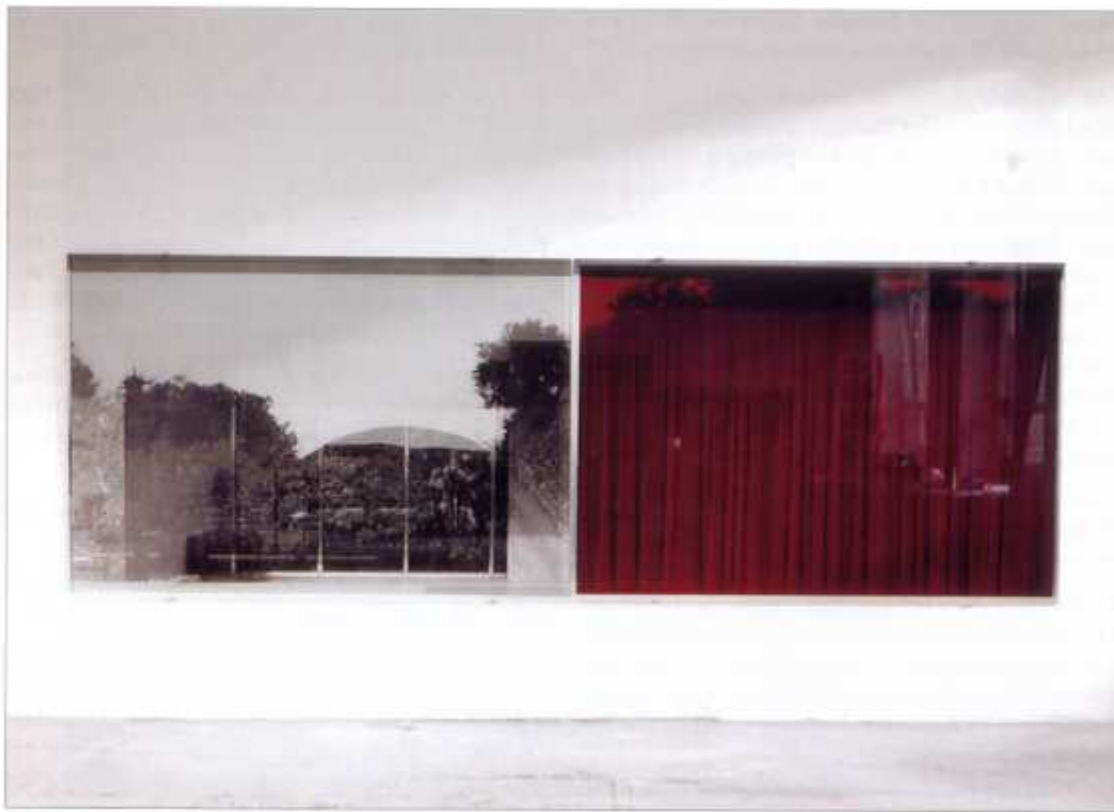
Oder das IG-Metall Haus von Erich Mendelsohn in Berlin.

Ist mit diesem Bezug auch eine Kritik an zeitgenössische Architektur verbunden?

Nein. Auf das IG-Metall Haus von Mendelsohn bin ich aufmerksam geworden bei einer nächtlichen Autofahrt durch Berlin. Im Vorbeifahren habe ich die erleuchteten Fenster im Erdgeschoss gesehen und es war ein visueller Schock, wie diese von innen erleuchteten



VERONIKA KELLNDÖRFER, SCHÖCKEN, Stuttgart, 2001, vier Monitore mit vier Videos je 3. Minuten, Akademie Schloss Solitude und Hegel Museum Stuttgart. Foto: Thomas Schulz



VERONIKA KELLNDORFER, *The Reconstruction*; 2001, Siebdruck auf Glas, 150 x 398 cm. Foto: Thomas Schulz



VERONIKA KELLNDORFER, *Rez-de-chaussée*, Fensterprojektion, Neuer Berliner Kunstverein 1995. Foto: Jürgen Baumann

Fenster in der Reihung und Strukturüberlagerung von Gitter, Vorhang und Fenstersprossen eine bildnerische Prägnanz hatten. Diese Ansicht war spannender als alles, was ich damals in den Monaten zuvor in Museen oder Galerien gesehen hatte. Um auf Ihre Frage zurückzukommen, es ist eigentlich der nichtrepräsentative Aspekt an diesen, wie Sie sie genannt haben, „Meistern der Moderne“, der mich fasziniert. Ich möchte mich mit meiner Arbeit nicht an eine bestehende Bedeutung andocken, sondern etwas freisetzen in der Wahrnehmung.

Was heißt für Sie nichtrepräsentativ?

Es geht um das Beiläufige, scheinbar Selbstverständliche. Das Fenster des IG-Metall Hauses ist auch ‚ein Fenster‘. Als ich die Fenster fotografierte, sagten vorübergehende Passanten: „Diese hässlichen Fenster fotografieren Sie?“ Es geht nicht um klassische Architekturfotografie. Die Fenster habe ich als Siebdruck auf Glas gedruckt, einmal in der Tagversion, einmal in der Nachtversion – positiv, negativ.

Einerseits das Nicht-Repräsentative und andererseits das Entdecken der unbeachteten Form erinnern mich an ein archäologisches Moment im Sinne Foucaults. Andererseits wird die Erfahrung von moderner Architektur durch Lexika vermittelt. Die reale Erfahrung bleibt aus.

Genau der Punkt hat mich an dem IG-Metall Haus so elektrisiert. Die Erfahrung der realen substanziellen Räume als verschwindende Architektur mitten in der Neubauemphase des Potsdamer Platzes. Im ersten Stock war das Gewerkschaftsbüro, in postsozialistischer Manier mit den Porträts der Gewerkschaftsfunktionäre, weite Teile des Gebäudes standen leer. Ich habe den Fotoapparat wie ein Aufzeichnungsgerät der räumlichen und zeitlichen Schichten benutzt. Wochen- und monatelang habe ich mich so durch die archäologischen Schichten des Gebäudes gearbeitet. Ich fühlte mich wie eine Detektivin, die die Spuren der verstrichenen Zeit archiviert. Ich entdeckte das Formenrepertoire der klassischen Moderne im Inneren dieses unscheinbaren Gebäudes. In der Folge sind die Fensterarbeiten entstanden und die Arbeit ‚rez-de-chaussée‘, die im Neuen Berliner Kunstverein 1995 im Rahmen der Ausstellung ‚Malerei als Medium‘ zu sehen war. In der Umsetzung habe ich versucht, das Beiläufige zu erhalten und den Wahrnehmungszusammenhang widerzuspiegeln.

In Ihrer Arbeit ‚rez-de-chaussée‘ wird die These „Architektur ist Raum, Kunst ist Abbildung von Raum“ auf eine neue Weise zusammengebracht. Hier wird Raumerfahrung so umgesetzt, dass es funktioniert.

Ja, bei der Ortsbesichtigung der Ausstellungsräume des Neuen Berliner Kunstvereins habe ich mir die Schau- fenster angeschaut und wurde erinnert an die Rollgitter verkleideten Fenster des IG-Metall Hauses. Das Fen-

ter als Membran zwischen Innen und Außen des Kunst- raums wird durch die Bespannung mit Gaze zum Bild- träger, der nur durch die Tür unterbrochen wird, was wiederum aber durch den abgebildeten Pfeiler nicht als Projektionsbruch wahrgenommen wurde. Die Arbeit lebt von der Überlagerung der statisch auf die Fenster projizierten Rollgitterfenster mit den davor parkenden Autos und dem realen Geschehen auf der Straße. Dadurch bekommt die Arbeit einen filmischen Aspekt.

In der Arbeit kommt durch die Rollgitterstruktur noch ein medialer Aspekt hinzu, indem man sich erinnert fühlt an die Bildpunktauflösung eines alten Fernsehers. Oder man denkt an digitale Bilder mit ihren Pixeln. Auch hier ein archäologisches Moment. Ist es richtig, das Sie versuchen, die Bilder von Raum in der architektonischen Situierung aufzulösen?

Ja und Nein. Die Spannung sehe ich in der Ambiva- lenz von Abbildung, Auflösung und Überlagerung. Malerei im weitesten Sinne ist immer eine Projektion von Raum in die Fläche. Auch wenn es sich nicht immer um eine reale Projektion handelt, ist es eine. Durch den Rahmen des Fensters ist der Ausschnitt vorgegeben und ich sehe es als Bild. Zusätzlich bricht die Rasterung, die Punktstruktur des Siebdrucks die Privatheit des Fotos. Durch die Positionierung der Arbeit im Raum ergeben sich Überlagerungen oder Spiege- lungen der realen Fenster auf dem Glas. Diese Zone der Spiegelung und doppelten Überlagerung ist der Versuch, die Ambivalenz zu erhalten.

Sie haben ja schon meine Frage nach der Kritik der zeitgenössischen Architektur verneint. Ist dann aber durch Ihre Beschäftigung mit Architektur eine Kritik der zeitgenössischen Kunst verbunden?

Mir geht es nicht um eine Zeigefingerkritik, aber der schon beschriebene Schock, im Zusammenhang mit der Entdeckung der Fenster bestärkt mich in meiner Wahrnehmung von Architektur als Projektionsfläche.

Vor dem Hintergrund der Arbeit „Schocken“ wird diese Beschreibung doppel- bis vierdeutig. Im realen Raum und im Begriff.

Ja, hier geht es um Archäologie und Erinnern. Ich den- ke, man kann nicht auf der Höhe der Zeit arbeiten, ohne sich zu erinnern. Das Durchblättern eines Mendelsohn Kataloges aus den fünfziger Jahren löste einen dieser Schocks aus. Ich habe die Schwarzweiß-Aufnahme des Stuttgarter Gebäudes mit dem Glastreppenhaus und dem Schriftzug gesehen und wollte sofort nach Stutt- gart fahren und habe dann gelesen, dass es 1960 abge- rissen wurde. Das war der nächste Schock. Schocken, das in der Innenstadt von Stuttgart unbeschadet den Krieg überstanden hat, um dann 1960 abgerissen zu werden und durch das Kaufhaus Horten von Egon Eiermann ersetzt zu werden. Es gibt von Freud den Satz: „Es ist unmöglich ‚sich ein Gebäude an der Stelle eines anderen vorzustellen.“ So habe ich versucht, auf „Schk-



VERONIKA KELLNDORFER, Cage d'escalier, ARD Hauptstadtstudio Berlin, 1999, Siebdruck auf Glas, gesamt 554 x 598 cm. Foto: Thomas Schulz

cken“ hinzuweisen. Der Originalschriftzug 'Schocken' war 2,40 m hoch und ich habe ihn im Maßstab 1:4 rekonstruieren lassen und an der Fassade des Hegel Hauses installiert. Das Hegel-Museum liegt genau gegenüber dem jetzigen Kaufhof, vorher Horten, vorher Schocken. Es wurde deutlich, dass der ‚Schock‘ noch tief sitzt in Stuttgart, jeder dritte Passant fragte nach dem Zusammenhang mit dem ehemaligen Kaufhaus. Ich habe ein Modell des Kaufhauses nachgebaut und in die Luft gesprengt. Die Videos dieser nicht öffentlichen Aktion liefen im Innern des Hegel Hauses, während man gleichzeitig auf die Betonrelieffassade der Eiermann Architektur sehen konnte. Hier zeigt sich die Genealogie der Arbeit, wie sich die Ebenen ganz von selber zueinander bewegen, nicht nur auf der Sprachebene zwischen ‚Schocken‘ und ‚Horten‘.

Und jetzt gibt es die dritte Version von Schocken?

Ja, im Sommer habe ich, parallel zum Weltkongress der Architektur, im Erdgeschoss des IG-Metall Hauses eine Regalkonstruktion der Schocken Architektur aus Eternitplatten als Stecksystem entworfen. Hier wird die Originalfassade in einer ganz strengen Vereinfachung aufgenommen. Es funktioniert wie eine Skulptur, die sich in der Situation mit der realen Architektur des IG-Metallgebäudes überlagert.

Sie treten demnächst Ihr Stipendium in der Villa Aurora in Los Angeles an. Haben Sie schon konkrete Vorstellungen einer Arbeit mit Architektur vor Ort oder wie gestaltet sich Ihr Arbeitsprozess?

So wie ich über die Reproduktion des Schocken Gebäudes auf Schocken kam, gibt es einen wunderbaren Architekturführer von Los Angeles, in dem ich Schwarzweiß-Fotos von Architekturen fand, die viel mit meiner Arbeit zu tun haben: Der Transfer einer Architekturidee in ein anderes Land und natürlich auch das Exilmoment. Der Versuch Moderne mitzunehmen, zum Beispiel Mendelsohn, der nach San Francisco ging. Der Sprung von Europa auf einen anderen Kontinent oder die Mythenbildung. Architektur als Mythos. Wenn man zum Beispiel das Eames House oder das Case Study House von Reproduktionen kennt, um dann vor Ort doch noch ein unrepräsentatives Detail zu finden, das sich der unmittelbaren Wahrnehmung erschließt. So gehe ich aber auch mit der Reproduktion von Architektur um. Ich denke zum Beispiel an die aufwändig produzierten Architekturzeitschriften, wo es nicht mehr darum geht, den realen Raum zu erfahren.

Was ja schon der erste Schritt zur digitalen Architektur ist.

Ja genau, wenn man durch das Sony Center geht, hat man ja schon das Gefühl, sich durch eine riesige 3-D Animation zu bewegen.

Können Sie etwas zu Ihrer Arbeit für Magdeburg 1999 sagen. Auf den ersten Blick fällt diese Arbeit aus Ihren sonstigen heraus.

Das Gebäude ist die Fakultät für Wirtschaftswissenschaften in Magdeburg. Es ist ein herausragendes Gebäude in dem sonst so lieblos restaurierten Magdeburg. Ein einfaches, durchdachtes Gebäude von Peter Kulka, dessen Brandwände in den Primärfarben angemalt sind als Referenz an Bruno Taut. Ich wollte diese Referenz aufnehmen und stellte mir eine Leuchtschrift auf dem Dach des Gebäudes vor, als einzigen Ort für die sonst so komplette Architektur und als ein Stück Las Vegas für das verschlafene Magdeburg. Aus New York brachte ich dann die Idee des Börsentickers mit. So wird in Leuchtschrift der Dow Jones in gelb, der Dax in blau, der Nikkei in grün und die Zahlen immer in rot angezeigt. Der Farbkontrast erzeugt die Atmosphäre einer abstrakten Neonlichtarbeit à la Dan Flavin, ist aber gleichzeitig Anzeige. Diese Ambivalenz ist die Stärke der Arbeit. Man kann die Idee durchaus auch kritisch verstehen. Das Dach in Magdeburg wartete darauf, Träger von etwas zu werden, etwas fehlte. Die Arbeit respektiert den Ort und den Zusammenhang – ich fange mit einer Beobachtung an und daraus ergeben sich gewisse Komplexitäten und Differenzen. Meistens ist alles schon im Ort selber angelegt, es genügt zu zeigen, was schon da ist, es ist nicht gleichgültig, wo etwas gemacht wird.

Diese Arbeit verbindet sich mit dem City-Index Projekt in Dresden, das die Idee der Kunst im öffentlichen Raum wieder beleben wollte.

Das Verbindende an diesen beiden Arbeiten ist der Zusammenhang von Architektur, Ökonomie und Fiktion. In Dresden wollte ich eigentlich den Erlweinspeicher zu einer Morsestation umfunktionieren, aber dann durften wir nicht mal das Gebäude betreten, weil das ganze Gebäude ein Spekulationsobjekt ist und kein Licht darauf fallen sollte. Und dann wollte ich auf dem Dach des sächsischen Landtags, das sich so vorschiebt wie bei der Neuen Nationalgalerie in Berlin, eine große Neonschrift mit dem Text ‚Zu Verkaufen‘ draufsetzen. Das durfte ich erst recht nicht. Es wäre eines der wenigen Gebäude, die in Dresden nicht zu verkaufen sind.

Das war ja prospektiv, angesichts der Lage der öffentlichen Haushalte heutzutage.

Mein Projekt war so nicht realisierbar. Ich wollte nicht aufgeben, obwohl ich kurz davor stand, es hatte mich auch wütend gemacht. Ich habe versucht, die Genehmigung für das Dresdner Projekt von Stuttgart aus zu organisieren, während ich vor Ort am Schocken-Projekt arbeitete. Die Akademie Solitude liegt in einer Einflugschneise des Stuttgarter Flughafens. Ich erinnerte mich daran, dass ich als Kind diese Flugzeuge mit den Werbebannern gesehen habe. Auf denen stand zum Beispiel: „Nehmt Delial Sonnenmilch“. Das gab mir dann die richtige Idee, es ging nicht um einen Kompromiss, sondern um die Erweiterung dessen, was ich für den sächsischen Landtag



VERONIKA KELLNDORFER, Greetings from Dresden, eine Flugstunde im Rahmen des Projekts „City-Index“, Recherchen im urbanen Raum

geplant hatte. Der Schriftzug „Zu Verkaufen“ wird auf ein Flugzeug-Banner gedruckt. Das ganze hatte durchaus Spielzeugcharakter. Und natürlich die Frage der Ökonomie: Was es zu verkaufen gibt und wie es verkauft wird. Und der Zusammenhang zwischen Stadt und Ökonomie. Nach Klärung der finanziellen Möglichkeiten startete dann tatsächlich jede Woche einmal für eine Stunde ein kleines Flugzeug mit dem Banner, für vier Wochen. Der Pilot hatte derartige Flüge lang nicht mehr gemacht und es machte ihm Spaß.

Das Banner wird man demnächst dann in einer Ausstellung sehen?

Ich könnte mir schon vorstellen, das Banner von einer

Windmaschine angetrieben, statt der üblichen Fahnen, auf das Dach einer Institution zu stellen. Mit dem Schocken-Projekt habe ich ja auch verschiedene Versionen erstellt und denke darüber nach, noch mal am Schocken-Kaufhaus in Chemnitz zu arbeiten, das einzig erhaltene Kaufhaus dieser Art. Es gibt keine Wiederholungen bei mir, dazu interessiert mich der konkrete Ort zu sehr. Natürlich gibt es Kontextverschiebungen, die dann die Differenz zu der vorher erstellten Arbeit ausmachen.

Haben Sie schon konkrete Vorstellungen für den anstehenden Aufenthalt in Los Angeles?

Es herrscht sicherlich kein Mangel an Ideen. Ich werde an meinem umfangreichen Archiv „Architektur des

KUNSTWERKE ZU VERKAUFEN

Kunsthhaus Dresden

Alltags“ weiter arbeiten. Ein anderes Thema wird die Relation von Ökonomie und Architektur sein, verschwindende Architektur. Es sind ja die ökonomischen Interessen, die unsere Städte so aussehen lassen wie wir sie heute wahrnehmen. Es gibt nicht zufällig zur Zeit eine Konjunktur der spezifischen Ökonomie von Bataille: Er versucht einen Zusammenhang herzustellen, der nicht der blanke Kapitalismus ist, sondern auch das Bedürfnis nach Leidenschaft und Verschwendung befriedigt. Wenn die Kunst versucht, sich kunstfremde Inhalte anzueignen, dann entsteht so eine Art Vampirismus, mit der Gefahr der Entleerung im Betriebssystem Kunst – meine Projekte im öffentlichen Raum sind auch ein Schritt aus der Selbstbezüglichkeit des Systems.

BIOGRAFISCHE DATEN



VERONIKA KELLNDORFER, geboren 1962 in München, Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und an der Hochschule der Künste, Berlin. 1995 Stipendium Stiftung Kulturfonds, Berlin. 1996 Villa Serpentara, Olevano Romano, Akademie der Künste, Berlin. 1996 Photostipendium des Berliner Senats für Wissenschaft, Forschung und Kultur. 1998 Stipendium Stiftung Kunstfonds e.V., Bonn. 2000 Akademie Schloss Solitude,

Stuttgart – Erwin und Gisela von Steiner Stiftung, München. 2001 Arbeitsstipendium des Berliner Senats für Wissenschaft, Forschung und Kultur. 2003 Villa Aurora, Stipendium, Los Angeles.

Ausstellungen (Auswahl):

1995 'Malerei als Medium', Neuer Berliner Kunstverein (K). 'Reservoir', Wasserspeicher Prenzlauer Berg, Berlin (K). 'Prospekt Krasnojarsk', Kampnagelfabrik, Hamburg. 1996 'Laboratorium Berlin – Moskau', Contemporary Art Center, Moskau – 'Panoptik', Treptower Park, Berlin. 1997 'Correspondences' Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh u. 'Korrespondenzen', Berlinische Galerie im Martin Gropiusbau (K). 'Was ist', Deutscher Künstlerbund in Rostock, Kunsthalle Rostock (K). 'light', Konstmuseet, Malmö, Schweden (K). 1998 'Skulptur Berlin', städtische Galerie für zeitgenössische Kunst, Dresden – 'Aus Berlin auf Papier', Kunsthalle Rostock. 1999 'cinemascope', büro orange, München. 2000 'Neuordnung der Sammlungen', Hamburger Bahnhof, Berlin – 'City Index', Recherchen im urbanen Raum, Dresden (K). – 'Melnikov', Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus – 'Solitude im Museum', Staatsgalerie Stuttgart u. Musée d'Art Moderne, St-Etienne (K). 2001 SCHOCKEN, Akademie Schloss Solitude und Hegelmuseum, Stuttgart (K). 'Filiale di Napoli', Kunstbank und art forum, Berlin. 2002 'the invisible and the visible', IG-Metall Gebäude von Erich Mendelsohn, Berlin – 'Fiktion Berlin', Galerie Kritiku, Prag.

Projekte im öffentlichen Raum (Auswahl):

1993 'Der bewegte Betrachter', Neubau des S-Bahnhofs Bornholmer Straße, Berlin (K). 1996 'Belle Vue', S-Bahnhof Bellevue, Berlin. 1997/98 'piazza bologna', büro orange, Siemens AG, München. 1999 'Palazzo Postale', Bundesarbeitsgericht, Erfurt (K). 'dax', Lichtinstallation auf dem Dach der Fakultät für Wirtschaftswissenschaft, Otto von Guericke Universität, Magdeburg – 'cage d'escalier', Siebdruck auf Glas, ARD Hauptstadtstudio, Berlin, (K). 2002 'de passage', Fenster für eine Unterführung, büro orange und Haus der Kunst, München.

Bibliographie (Auswahl):

Knut Ebeling: Das prostituierte Kunstwerk, in Katalog City-Index, Recherchen im urbanen Raum, Verlag der Kunst, Dresden 2000. Uwe Fleckner: La Jalousie, in: Katalog Korrespondenzen, Berlin/Edinburgh 1997 – Passagenwerk, in: neue bildende Kunst 3/98, Berlin 1998 – Kunst in der Stadt, Skulpturen in Berlin 1980-2000, Katalog Nicolai Verlag, Berlin 2002. Peter Herbstreuth: Malerei als Medium, in: KUNSTFORUM International 133/1999 – Ein neuer Geist im öffentlichen Raum, in: Katalog SCHOCKEN, Hohenheim Verlag, Stuttgart 2001. Hanne Loreck: Ansichten als Sehmuster, in: Katalog Architektur des Alltags, Verlag der Kunst, Basel, Berlin 1998. Katja Reissner: Cage d'Escalier, in: Katalog ARD Hauptstadtstudio, Berlin 1999. Wolfgang Siano: en passant, in: Katalog Der bewegte Betrachter, Berlin 1993. Thomas Wulffen: Fenster Oszillationen, in: Katalog Malerei als Medium, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1995 – Panoptik, in: Kunstforum international 135/1996