

Kunstpreis Berlin

Jubiläumsstiftung 1848/1948

Richard Peduzzi

Stephanie Gudra

atelier le balto

Øyvind Torvund

Roman Ehrlich

Bastian Reiber

Bettina Blümner

2022

AKADEMIE DER KÜNSTE

Großer Kunstpreis	Darstellende Kunst Performing Arts	Richard Peduzzi	2
Kunstpreis	Bildende Kunst Visual Arts	Stephanie Gudra	20
	Baukunst Architecture	atelier le balto	24
	Musik Music	Øyvind Torvund	28
	Literatur Literature	Roman Ehrlich	32
	Darstellende Kunst Performing Arts	Bastian Reiber	36
	Film- und Medienkunst Film and Media Arts	Bettina Blümner	40
Aus der Geschichte des Kunstpreises Berlin			44
The History of the Kunstpreis Berlin			47
Bisherige Preisträgerinnen und Preisträger			50
Previous Award Winners			
Richtlinien			54
Guidelines			55

Großer Kunstpreis Darstellende Kunst Performing Arts

Richard Peduzzi



Quai Ouest, 1985/2020, Aquarell, Pastell / watercolour, pastel /
aquarelle, pastel

Jury

Herbert Fritsch, Berlin

Nele Hertling, Berlin

Mark Lammert, Berlin

Richard Peduzzi, Architekt, Maler und Bühnenbildner, geboren am 28. Januar 1943 in Argentan, Frankreich. 1963–1965 Besuch der Académie de dessin de la rue Malebranche, Paris, als Schüler von Charles Auffret. 1968 Begegnung in Sartrouville mit dem ein Jahr jüngeren Patrice Chéreau, der am dortigen Theater inszenierte und auch sein eigener Bühnenbildner war. 1969/70 zunächst Chéreaus Bühnenbildassistent, dann Co-Bühnenbildner bei Produktionen in Lyon, Spoleto, Paris, Marseille und am Piccolo Teatro Mailand, ebendort 1970 erstmals alleiniger Bühnenbildner für Chéreaus Inszenierung von Tankred Dorsts *Toller*. Seitdem und bis zu Chéreaus Tod 2013 Konzeption der Bühnenräume für dessen gesamtes theatralisches Werk sowie für fast alle seiner Filme. Seit 1988 auch Bühnenbild für zahlreiche Theater- und Operninszenierungen von Luc Bondy (1948–2015). 1990–2002 Direktor der École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris, anschließend von 2002 bis 2008 Leitung der Académie de France in Rom mit Sitz in der Villa Medici. Als Ausstellungsarchitekt Verantwortung zahlreicher internationaler Ausstellungen und als Architekt verantwortlich für die Neugestaltung etlicher historischer Theaterräume. Auszeichnungen für Filmsets für Patrice Chéreau mit dem César (*La chair de l'orchidée*, 1976, *La Reine Margot*, 1995, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1999) und für die Bühnenräume für Chéreaus Inszenierungen *Hamlet*, 1989, und *Rêve d'automne*, 2011, mit dem Molière. Arbeiten am Theater zuletzt 2018 an der Comédie-Française und 2019 am Grand Théâtre de Genève. Richard Peduzzi lebt in Paris, wo er bis heute ein Atelier unterhält.

Architect, painter and stage designer Richard Peduzzi, born on 28 January in Argentan, France, attended the Académie de dessin de la rue Malebranche, Paris from 1963 to 1965, where he studied under Charles Auffret. In 1968, he met Patrice Chéreau, who was one year younger than him, in Sartrouville. Chéreau was staging a play at the local theatre and acting as his own set designer. Peduzzi worked for him from 1969 to 1970, initially as his assistant set designer, then as co-set designer for productions in Lyon, Spoleto, Paris, Marseille and at the Piccolo Teatro Milan, where he worked as primary set designer for the first time in 1970 in Chéreau's staging of Tankred Dorst's *Toller*. From then on, up until Chéreau's death in 2013, he designed the sets for all of Chéreau's theatrical works and nearly all of his films. Starting in 1988, he created the sets for numerous theatre and opera productions by Luc Bondy (1948–2015). From 1990 to 2002, he served as Director of the École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris, before subsequently heading the France Academy in Rome at the Villa Medici from 2002 to 2008. As an exhibition scenographer, he was responsible for numerous international exhibitions, while as an architect he was also in charge of the redesigning of a number of historic theatre venues. He has been awarded the César on numerous occasions for film sets created for Patrice Chéreau (*La chair de l'orchidée*, 1976, *La Reine Margot*, 1995, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1999) and the Molière award for the set designs for Chéreau's productions of *Hamlet*, 1989 and *Rêve d'automne*, 2011. His most recent theatre engagements have been at the Comédie-Française in 2018 and the Grand Théâtre de Genève in 2019. Richard Peduzzi lives in Paris, where he still keeps a studio.

L'architecte, peintre et scénographe Richard Peduzzi (né le 28 janvier 1943 à Argentan, en Normandie) suit d'abord les cours de Charles Auffret à l'Académie de dessin de la rue Malebranche, à Paris, de 1963 à 1965. En 1968, à Sartrouville, il rencontre Patrice Chéreau, son cadet d'un an, qui travaille comme metteur scène au théâtre local et s'occupe lui-même des décors. De 1969 à 1970, il est d'abord assistant scénographe de Chéreau, puis co-scénographe pour des productions à Lyon, Paris, Marseille et Spolète, ainsi qu'au Piccolo Teatro de Milan, où, pour la première fois en 1970, il est seul scénographe pour la mise en scène de Chéreau du *Toller* de Tankred Dorst. Depuis lors et jusqu'à la mort de Chéreau en 2013, il conçoit les espaces scéniques de toute son œuvre théâtrale et de presque tous ses films. À partir de 1988, il crée également les décors de nombreuses réalisations de Luc Bondy (1948-2015), au théâtre et à l'opéra. De 1990 à 2002, il est directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, à Paris, puis de 2002 à 2008, il dirige l'Académie de France à Rome, dont le siège se trouve à la Villa Médicis. En tant que scénographe d'exposition, il a été responsable de nombreuses expositions internationales. Également architecte, il a réaménagé plusieurs salles de théâtre historiques. Ses décors de films de Patrice Chéreau (*La chair de l'orchidée*, 1976, *La Reine Margot*, 1995, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1999) lui ont valu plusieurs César, et il a été récompensé d'un Molière pour les décors des pièces de Chéreau, *Hamlet* en 1989 et *Rêve d'automne* en 2011. Au théâtre, il a travaillé pour la dernière fois en 2018 à la Comédie-Française et en 2019 au Grand Théâtre de Genève. Richard Peduzzi vit à Paris, où il a toujours son atelier.

Ausstellungsszenografie (Auswahl)
Exhibition design (Selection)
Scénographies d'exposition (Sélection)

Galeries Nationales du Grand Palais, Paris

1988 *Degas*
1989 *Gauguin*
1993 *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*

Martin-Gropius-Bau, Berlin / Petit Palais, Paris

1996/ *Marianne und Germania. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue / Marianne et Germania. 1789-1889. Un siècle de passions franco-allemandes*

Musée d'Orsay, Paris

2000 *Nijinski. 1889-1950*
2001 *Arnold Böcklin. 1827-1901. Un visionnaire moderne*

Musée du Louvre, Paris

2011 *Rembrandt et la figure du Christ*
2013 *De l'Allemagne. 1800-1939*

Arbeiten als Architekt (Auswahl)
Works as an architect (Selection)
Architecture (Sélection)

1996 **Théâtre du Capitole de Toulouse**
Renovierung und innenarchitektonische Gestaltung / Renovation and interior design / Restauration et architecture intérieure
1998 **Théâtre de l'Archevêché, Aix-en-Provence**
Architektonische Neugestaltung des Bühnenrahmens / architectural redesign of the proscenium frame / Nouvelle architecture et reconfiguration du cadre de scène
2009-2014 **Château Mouton Rothschild, Pauillac**
mit / with / avec Bernard Mazières: **Neubau des Gärkellers / newly built fermenting cellar / architecture du nouveau cuvier**

2018 **La Scala Paris**
Künstlerische Leitung der Neugestaltung der legendären Pariser Music Hall als moderne, multifunktionale Bühne / artistic director of the renovation of the legendary theatre as a modern, multi-functional stage / directeur artistique du projet de rénovation d'un espace au centre de Paris qui deviendra une nouvelle salle de spectacle modulable

Theater- und Opernarbeiten mit Patrice Chéreau und Luc Bondy
Theater and opera works with Patrice Chéreau und Luc Bondy
Théâtre et opéra avec Patrice Chéreau et Luc Bondy

Regie / directed by / mise en scène
Patrice Chéreau

1969 **Festival de due mondi, Spoleto**
L'italiana in Algeri, Gioacchino Rossini / Thomas Schippers
1970 **Action Culturelle du Sud-Est Théâtre du Nouveau Gymnase, Marseille**
Richard II, William Shakespeare
Piccolo Teatro, Mailand
Splendore e morte di Joaquin Murieta, *Glanz und Tod des Joaquin Murieta*, Pablo Neruda; *Toller*, Tankred Dorst
1971 **Festival de due mondi, Spoleto**
La Finta Serva, Die falsche Zofe, Marivaux
1972 **Piccolo Teatro, Mailand**
Lulu, Frank Wedekind
Théâtre National Populaire (TNP) Villeurbanne
Le Massacre à Paris, The Massacre at Paris, Das Massaker von Paris, Christopher Marlowe
1973 **TNP Villeurbanne**
Toller, Tankred Dorst; *La Dispute, Der Streit*, Marivaux
1974 **Opéra national de Paris – Palais Garnier**
Les Contes d'Hoffmann, Jacques Offenbach / Jean Périsson
1975 **TNP Villeurbanne**
Lear, Edward Bond

1976	TNP Villeurbanne <i>La Dispute</i> , Marivaux Bayreuther Festspiele <i>Der Ring des Nibelungen</i> , La <i>Tétralogie</i> , Richard Wagner / Pierre Boulez	1998	Festival d'Automne, Manufacture des Œillets, Ivry <i>Henry VI / Richard III (Fragments)</i> , William Shakespeare	Regie / directed by / mise en scène Luc Bondy		
1977	TNP Villeurbanne <i>Loin d'Hagondange, Weit weg von Hagedingen</i> , Jean-Paul Wenzel	2003	Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris <i>Phèdre, Phädra</i> , Jean Racine	1988	Théâtre des Amandiers, Nanterre <i>Le Conte d'hiver, The Winter's Tale</i> , <i>Das Wintermärchen</i> , William Shakespeare	
1979	Opéra national de Paris – Palais Garnier <i>Lulu</i> , Alban Berg / Pierre Boulez	2005	Festival d'Aix-en-Provence <i>Così fan tutte</i> , Wolfgang Amadeus Mozart / Daniel Harding;	1989	Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin <i>Die Zeit und das Zimmer</i> , Botho Strauß Théâtre Renaud-Barrault, Paris <i>Le chemin solitaire, Der einsame Weg</i> , <i>The Lonely Way</i> , Arthur Schnitzler	
1981	TNP Villeurbanne <i>Peer Gynt</i> , Henrik Ibsen	2007	Wiener Festwochen, Theater an der Wien <i>Aus einem Totenhaus – Z mrtvého domu</i> , <i>De la maison des morts, From the House of the Dead</i> , Leoš Janáček / Pierre Boulez;	1995	Salzburger Festspiele <i>Le nozze di Figaro</i> , Wolfgang Amadeus Mozart / Nicolaus Harnoncourt	
1983	Théâtre des Amandiers, Nanterre <i>Combat de nègre et de chiens, Kampf des Negers und der Hunde, Black Battles with Dogs</i> , Bernard-Marie Koltès; <i>Les Paravents, Die Wände, The Screens</i> , Jean Genet		Teatro alla Scala, Mailand <i>Tristan und Isolde</i> , Richard Wagner / Daniel Barenboim;	1996	Théâtre de Vidy, Lausanne <i>Jouer avec le feu, Mit dem Feuer spielen</i> , <i>Playing with Fire</i> , August Strindberg	
1984	Théâtre La Monnaie, Brüssel <i>Lucio Silla</i> , Wolfgang Amadeus Mozart / Sylvain Cambreling	2010	Musée du Louvre, Paris <i>La Nuit juste avant les forêts</i> , <i>Die Nacht kurz vor den Wäldern</i> , <i>The Night just before the Forests</i> , Bernard-Marie Koltès; <i>Rêve d'automne, Traum im Herbst</i> , <i>Dream of Autumn</i> , Jon Fosse	2001	Festival d'Aix-en-Provence <i>The Turn of the Screw</i> , Benjamin Britten / Daniel Harding	
1985	Théâtre des Amandiers, Nanterre <i>Lucio Silla</i> , Wolfgang Amadeus Mozart; <i>La Fausse Suivante</i> , Marivaux; <i>Quartett</i> , Heiner Müller		2011	Young Vic Theatre, London <i>I Am the Wind, Ich bin der Wind</i> , <i>Je suis le vent</i> , Jon Fosse	2002	Wiener Festwochen Burgtheater / Akademietheater <i>Anatol</i> , Arthur Schnitzler
1986	Théâtre des Amandiers, Nanterre <i>Quai Ouest, Quai West, Quay West</i> , Bernard-Marie Koltès	2013	Festival d'Aix-en-Provence <i>Elektra</i> , Richard Strauss / Esa-Pekka Salonen	2004	Young Vic Theatre, London <i>Cruel and Tender, Sanft und grausam</i> <i>Tendre et cruel</i> , Martin Crimp Festival d'Aix-en-Provence <i>Hercules</i> , Georg Friedrich Händel / William Christie	
1987	Théâtre des Amandiers, Nanterre <i>Dans la solitude des champs de coton</i> , <i>In der Einsamkeit der Baumwollfelder</i> , <i>In the Solitude of Cotton Fields</i> , Bernard-Marie Koltès; <i>Platonov</i> , Anton Tchekhov			2005	Théâtre La Monnaie, Brüssel <i>Julie</i> , Philippe Boesmans / Kazushi Ōno	
1988	Festival d'Avignon, Cour d'honneur du Palais des Papes <i>Hamlet</i> , William Shakespeare Théâtre Renaud-Barrault, Paris <i>Le Retour au désert, Rückkehr in die Wüste, Return to the Desert</i> , Bernard-Marie Koltès			2007	Burgtheater Wien <i>König Lear</i> , William Shakespeare	
1991	Odéon-Théâtre de l'Europe <i>Le Temps et la Chambre, Die Zeit und das Zimmer, Time and the Room</i> , Botho Strauß			2009	Wiener Festwochen, Theater an der Wien <i>Yvonne, princesse de Bourgogne</i> , Philippe Boesmans / Sylvain Cambreling Metropolitan Opera, New York <i>Tosca</i> , Giacomo Puccini / James Levine	
1992	Théâtre du Châtelet, Paris <i>Wozzeck</i> , Alban Berg / Daniel Barenboim			2013	Wiener Festwochen, Burgtheater / Akademietheater <i>Tartuffe</i> , Molière	
1994	Salzburger Festspiele <i>Don Giovanni</i> , Wolfgang Amadeus Mozart / Daniel Barenboim			2014	Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris <i>Tartuffe</i> , Molière	
1995	Manufacture des Œillets, Ivry <i>Dans la solitude des champs de coton</i> , Bernard-Marie Koltès			2015	Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris <i>Ivanov</i> , Anton Tchekhov	

1. Die Theaterräume, Opernräume, Filmräume, Ausstellungsräume und architektonischen Räume, die Richard Peduzzi gebaut hat, leben von der Spannung, welche die architektonische Operation und das poetische Fühlen miteinander erzeugen und verbindet.

2. Dass diese Räume als Malerei und Richard Peduzzi als Maler bezeichnet werden, hat mit ihrer Wirkung und der Art ihrer Entstehung zu tun. Das Zeichnen und die Zeichnung ist, was die Tätigkeiten Richard Peduzzis trägt und sammelt.

Als sich der vierundzwanzigjährige Maler Richard Peduzzi und der dreiundzwanzigjährige Sohn eines Malerpaars Patrice Chéreau 1967 begegnen, entstand bis zu Chéreaus Tod 2013 eine ununterbrochene Arbeitspartnerschaft, eine einmalig zweisame Kollektivität, in der jeder der beiden das Alter Ego des anderen darstellt. Der Ausgangspunkt war eine Art Komplizenschaft von *Wunderkindern* auf dem Weg zum *Welttheater*.

„Ich habe aufgehört“, antwortet 2007 Chéreau auf die Frage, ob er noch zeichne. „Ich habe aufgehört, meine Bühnenbilder selber zu machen, einfach weil ich einen Besseren gefunden habe. Richard war besser als ich und ich finde es immer gut, mit dem Besseren zu arbeiten.“¹ „Richard ist mein Kompass, der, dem der Instinkt oder der Blick nie fehlt ... Die Frage des Blicks: Was sehen die Leute? Wir sind uns nie sicher, ob sie wirklich das Gleiche sehen wie wir. Unsere Arbeit und unsere Forschung basieren auf der Idee eines gleichen Blicks, seines und meines. Ein etwas schärferer Blick, der sich aus beiden zusammensetzt?“² Peduzzi selbst sagt es in einem Satz: „Wir malen zu zweit an einem Bild.“³ Das ist weniger die Basis einer Legende als die Voraussetzung der Höhe dieser Zusammenarbeit.

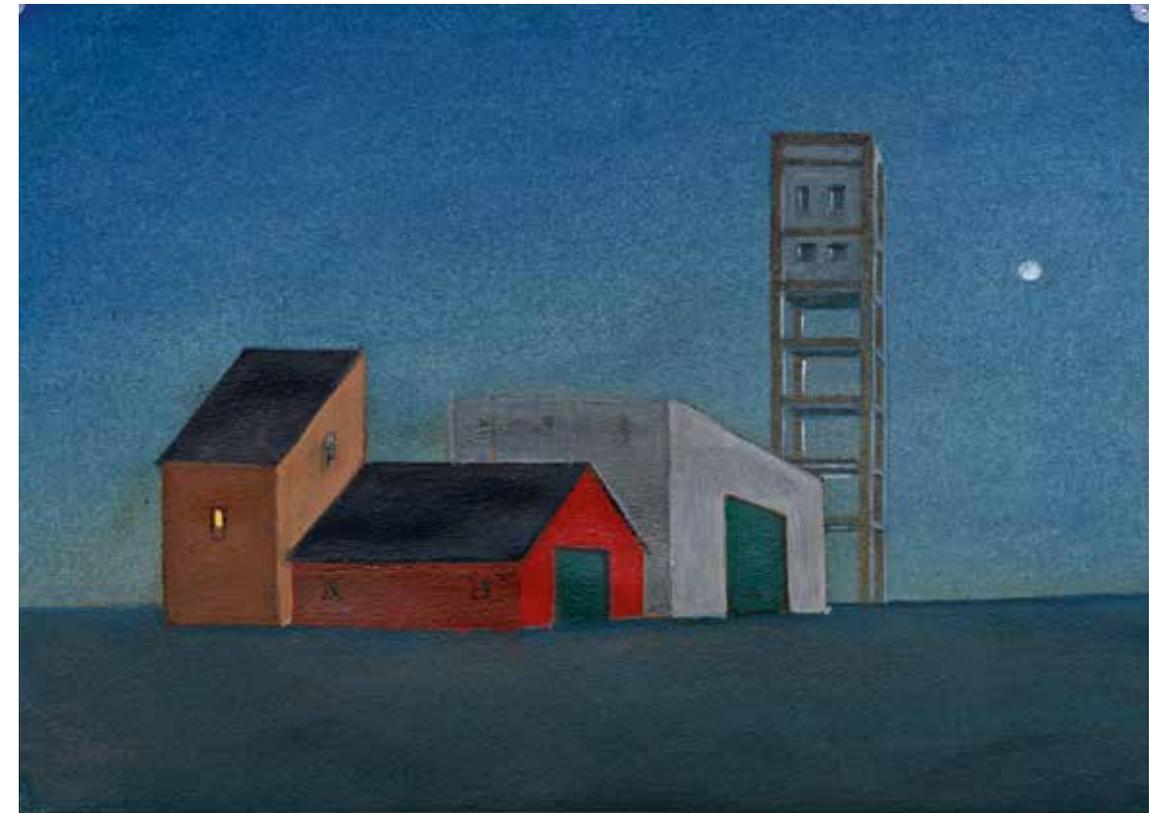
3. Richard Peduzzi und Patrice Chéreau haben sich fast ein halbes Jahrhundert gemeinsam auf den Bühnen als Partner der Wortsprache, bei Opern zusätzlich der Musiksprache, beim Film der von Bewegung gestellt. Aber alles, was sie taten, ordnete sich einer Bildsprache ein und unter,

die sich aus Malerei, Zeichnung, Architektur und deren Geschichte herleitet.

Heiner Müller: „Ein Stück hat zwei Zeiten: die Zeit des Materials und die Zeit des Autors [...] wenn es auf die Bühne kommt, dann gibt es auch noch eine dritte Zeit: die Zeit der Aufführung [...] Um diese drei Zeitebenen geht es [...] Dadurch entsteht ein Zeitspiegel, der sehr changiert und verblüfft, dabei aber ganz einfach im Detail ist, ohne daß daraus wieder, im negativen Sinne, eine neue Ästhetik oder ein Design wird. Ich finde überhaupt wichtig bei Chéreau, daß die Anachronismen oder alles, was er an Schichten über das Material baut, nie zu einem Design gerinnt, daß es immer noch Brüche gibt, durch die man durchsehen kann.“⁴

4. Deutschland, zum Beispiel, verdankt Richard Peduzzi Rahmen und Raum von Patrice Chéreaus Ringinszenierung von 1976 in Bayreuth. Für Michel Foucault galt „für Peduzzis Bühnenbild: große unbewegliche Bauten, wie uralte Ruinen steil aufragende Felsen, riesige Räder, die sich durch nichts in Bewegung versetzen ließen. Aber die Räder befinden sich mitten im Wald, zwei Puttenköpfe sind in den Fels gehauen, und ein unerschütterlich dorisches Kapitell findet sich an den Wänden dieses Walhalla, über dem Feuerbett der Walküre oder im Schloss der Gibichungen, das er bald wie einen von Claude Lorrain gemalten Hafen in der Abenddämmerung, bald im Stil der neoklassizistischen Palais der wilhelminischen Bourgeoisie erscheinen lässt.“ Foucault benennt die Brüche, von denen Müller spricht, als eine Tour de Force in der es Chéreau gelang, alle diese Bruchstücke, diese „Elemente vollständig in das Beziehungsgeflecht zwischen den Personen und in die gewaltigen Bildvisionen [...] die Peduzzi ihm vorschlägt“, eingefügt zu haben.⁵

5. Die *Tetralogie* und die Inszenierung und Erstaufführung in Frankreich von Heiner Müllers *Quartett* 1984/85 in Chéreaus / Peduzzis „Trilogie des 18. Jahrhunderts“ mit Marivaux' *Die falsche Zofe* und Mozarts *Lucio Silla*, einzig im und mit dem Bühnenraum ihrer Inszenierung von *Lucio Silla*, sind zwei der großen Momente an Berührung deutscher und französischer (Theater-)Kunst im letzten halben Jahrhundert.



De la maison des morts, périphérie, 2007/2021, Aquarell, weiß gehöht / watercolour, hightened in white / aquarelle, rehauts de blanc

Es sind bei weitem nicht die einzigen Arbeiten Chéreaus und Peduzzis, die eine Verbindung aufweisen: Gerade die Anfänge sind ohne die Theaterarbeit Bertolt Brechts und seiner Bühnenbildner und von Brechts favorisiertem Nachkriegsregisseur Giorgio Strehler und dessen Bühnenbildner Luciano Damiani schwer denkbar.

„Bühnenbilder zu machen ist für mich eine Möglichkeit“, sagt Peduzzi, „dem Eingesperrtsein zu entfliehen.“ „Es bedeutet, mit der Zeit zu jonglieren, im begrenzten Raum eines Bühnenkäfigs mit der Welt zu spielen, einen Kontinent in einen anderen gleiten zu lassen, Wände umzudrehen und auf noch leeren Blättern Papierarchitekturen mit marmorähnlichem Aussehen entstehen zu sehen, die sich über die Bühne bewegen. Ohne Schule und ohne Lehrer wusste ich immer nur das, was ich um mich herum gesehen und gehört habe, was mich geprägt und verletzt hat, was ich im Flug aufgefangen oder der Zeit entwendet habe. Mit diesem Beruf habe ich einen Weg gefunden, das Dasein zu verstehen und gegen die Unruhe anzukämpfen.“⁶

6. Motivisch hinterlassen diese Räume, beleuchtet in einer Art Clair-obscur, oft als niemals zur Ruhe kommende Hell-Dunkel-Malerei, den Eindruck, als ob sie zusätzlich auch mit den Möglichkeiten der Gewalt von Palästen, Gefängnissen, Labyrinthen und Fabriken arbeiten. Immer aber ist es die Kombination, das Kombinieren auch von sich Widersprechendem, die Differenz Bild werden lässt. Nur in dieser Differenz erscheint die Überhöhung des Konkreten und nur deshalb wendet sich jede Deutung gegen eine symbolische Erhöhung, gleichermaßen sich davor schützend.

Man kann sich der Suggestion dieser im doppelten Sinn hohen Räume Peduzzis nicht entziehen, auch deshalb, weil sie einem hohen Respekt vor dem Handwerk ihrer Herstellung geschuldet sind. Das erdet sie: Sie sind auch die Arbeit der besten Handwerker. „Imagination ist nicht die Fähigkeit Bilder zu schaffen, es ist die Fähigkeit, Bilder zu schaffen, die die Realität hinter sich lassen.“⁷



Bühnenbildmodell / Stage design model / Maquette du décor: Lucio Silla, Wolfgang Amadeus Mozart, 1984

Der Definition von Flaubert im *Wörterbuch der Gemeinplätze* „BÜHNENBILD: Ist keine Malerei. Man braucht bloß einen Eimer Farbe auf die Leinwand zu schütten; dann verteilt man sie mit einem Besen; und Entfernung und Beleuchtung erzeugen die Illusion“⁸ steht immer und immer wieder neu die schlichte Frage gegenüber, wer sich denn nun hier die Farbe ausdenkt? Und: Wer je eine der von Peduzzi gestalteten Malerei-Ausstellungen gesehen hat, weiß, wie weit der Begriff von Farbe und Inszenierung gehen kann.

7. Von den 1980er-Jahren an öffnet sich der Wirkungsradius der Tätigkeiten Richard Peduzzis unheimlich weit. Sie gehen von dem Bedürfnis zu lehren zur Leitung einer Kunsthochschule und reichen bis zur Übernahme 2002 der Leitung der Académie de France in Rom mit Sitz in der Villa Medici, Frankreichs Stipendiaten-Ort in Rom – gewissermaßen ein Direktorat in Nachfolge der Maler Ingres und Balthus.

8. Berlin, zum Beispiel, verdankt Richard Peduzzi die Zusammenarbeit seit 1988 mit einem weiteren Regisseur: Luc Bondy. „Mit ihm, wie auch mit Chéreau, spreche ich mehr über Malerei als über seine Vorstellung von Theater.“⁹

Was Peduzzi über seine Arbeit an Bondys Inszenierung von Botho Strauß *Die Zeit und das Zimmer* 1989 beschreibt, ergänzt sich mit einer späteren Äußerung: „Das Bühnenbild stellte ein Zimmer mit drei großen, auf die Straße gehenden Fenstern dar. Der Ort, den ich mir vorgestellt hatte, sollte den Eindruck vermitteln, die Zeiten durchquert zu haben, am Durchgang mehrerer Generationen von Männern und Frauen beteiligt gewesen zu sein. Es war ein von Türen und Fenstern durchbrochener Kasten. Auf dem Boden verteilt, stand bunt zusammengewürfeltes, banales Mobiliar ohne bestimmten Stil. Das ganze wurde von zwei Pfeilern und einer Säule gestützt, unbeweglichen Zeugen der Zeitspirale. Plötzlich geschieht das Unmögliche: Die seit Jahrhunderten versteinerte Säule tritt aus ihrem Schweigen, ihrer Isoliertheit heraus und beginnt zu sprechen. Die Alten sagten, dass die drei Teile einer Säule, das Kapitell, der Schaft und die Basis, den Proportionen des menschlichen Körpers entsprechen und dass die Säulen uns auf eine Kraft verweisen, die wir als die unsere erkennen. Die Objekte und die Dinge, die wir betrachten, erhalten ihre ganze Bedeutung, wenn wir uns mit ihnen identifizieren. Dann kehren sie zu uns zurück, wir kehren zu ihnen zurück, wir lassen sie das Leben wiedergewinnen, das unsere betrachten. Die Inszenierung rief diesen Moment

in Erinnerung, als es den Bewohnern von Berlin, die vom Schwindel ergriffen waren, nicht mehr gelang, sich im Raum und in der Zeit zu verorten. Bei der Arbeit an diesem Text entdeckte ich die Stadt unmittelbar vor dem Mauerfall, mit ihren Selbstzweifeln, ihrem staunenswerten kalten Licht voller Sorgen und Hoffnungen.

Nachdem er der ersten Aufführung beigewohnt hatte, sagte mir Patrice Chéreau mit einem etwas eifersüchtigen Unterton, der mich lächeln ließ, wie sehr ihm das Stück, die Schauspieler, die Inszenierung und das Bühnenbild gefallen hätten, dass er gründlich nachgedacht habe und dass er das Stück seinerseits mit mir in Paris inszenieren wolle.

Die beiden Vorstellungen, diejenige Patrice Chéreaus und diejenige Luc Bondys, waren einander völlig entgegengesetzt. Im Odéon, in der Inszenierung von Patrice, befanden wir uns in einem Theater im italienischen Stil, abgeschirmt vom Lärm der Außenwelt. Man spürte den Willen, eine universelle Geschichte zu erzählen, die sich in jeder beliebigen Stadt der Welt hätte zutragen können, Beziehungen zu beobachten, die auf dem Treibsand zwischen den Lebewesen basierten, zu versuchen, die Gefühle, die Indifferenz und das Vergessen zu durchdringen [...] In West-Berlin, in dem veränderbaren schwarz-grauen Saal der Schaubühne glaubte man durch die zugemauerten Fenster die Geschichte zu sehen, die sich in den Straßen abspielte. Das zeitgenössische, von einem deutschen Schriftsteller verfasste, von deutschen Schauspielern interpretierte Stück nahm eine andere Dimension an. Das ganze Bühnenbild sah aus, als habe man es an das Fenster gelehnt. Der direkt auf dem Boden abgestellte Kasten wirkte da, als habe ihn jemand auf dem Zement dieses Theaters vergessen, als sei er bereit, über der Stadt, ihren hohen, feuchten, von der Mauer überwachten Häusern davonzufiegen.“¹⁰

9. Eine persönliche Bemerkung: Im neunten Bezirk von Paris befindet sich der Arbeitsraum Richard Peduzzis zu ebener Erde an der Ecke eines Hauses, das wie ein Ladenlokal vollständig einsehbar ist.

Ich stelle es mir so vor: Der unweit entfernte, halbrunde Wohnraum ist so etwas wie der dazugehörige eckengehalbierte Denk-Raum Peduzzis, in dem sowohl die Erinnerungen als auch die Pläne kreisen. Das Atelier hingegen, immer auf der

Suche nach einer neuen, einer anderen Farbe, einer noch nicht erfundenen Möglichkeit, gleicht fast einem öffentlichen Arbeiten.

Einmal, zum Ende seines Lebens, hat Heiner Müller eine Formulierung, ein Bild benutzt, Zukünftiges, einen „Ausweg“ betreffend, nämlich der vom „Weg in Richtung eines karnevalistischen Klassizismus, wo mit Säulen jongliert wird.“¹¹

Wer möchte gänzlich ausschließen, dass diese Formulierung nicht für einen Moment einen Raum Richard Peduzzis streifte? Merci. Danke.

- 1 Ivan Nagel, Michel Bataillon und Gerhard R. Koch im Gespräch mit Patrice Chéreau, Akademie der Künste, Pariser Platz, 11. März 2007, Transkription des Audiomitschnitts.
- 2 Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Musée du Louvre Editions, Paris 2010.
- 3 Zit. nach Anna Mohal, Magischer Realist. Ein Portrait des französischen Bühnenbildners Richard Peduzzi, in: *Theater heute*, Jahrbuch 1989.
- 4 Zit. nach Olivier Ortolani, Gespräch mit Heiner Müller, in: *Theaterwege, De l'Allemagne à la France, Von Frankreich nach Deutschland*, hrsg. von Colette Godard und Francesca Spinazzi, Berlin 1996.
- 5 Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Berlin 2002.
- 6 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Arles 2014.
- 7 Gaston Bachelard, *Das Wasser und die Träume*, München 1994.
- 8 Gustave Flaubert, *Das Wörterbuch der Gemeinplätze*, München 2000.
- 9 Luc Bondy, *Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu*, Wien 1997.
- 10 *In die Luft schreiben, Luc Bondy und sein Theater*, hrsg. von Geoffrey Layton im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin 2017.
- 11 Heiner Müller, *Werke 12: Gespräche 3. 1991–1995*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 2008.

1. The theatre, opera, film, exhibition and architectural spaces built by Richard Peduzzi live off the tension generated by and associated with the interplay of architectural operation and poetic feeling.

2. That these spaces can be considered painting and Richard Peduzzi the painter has to do with their effect and how they are created. The act of drawing and the drawing itself is what drives and unites Richard Peduzzi's activities.

An encounter in 1967 between twenty-four-year-old painter Richard Peduzzi and twenty-three-year-old Patrice Chéreau, the son of a painter couple, led to an uninterrupted work partnership that lasted until Chéreau's death in 2013. The result was a unique, dual collectivity in which they each acted as the other's alter ego. The starting point was a kind of complicity by these two prodigies on the path toward a "world theatre".

"I have stopped", answered Chéreau in 2007 to the question of whether he still draws. "I stopped doing my own set designs, simply because I found someone who is better. Richard was better than I, and I think it's always good to work with whoever is better."¹ "Richard is my compass, he is the one whose instinct or vision never fails... The question of vision: What do people see? We are never sure if they really see the same thing we do. Our work and our research are based on the idea of a shared

vision, his and mine. A somewhat sharper vision that is a combination of the two?"² Peduzzi said it himself: "The two of us paint a picture together."³ That is less the basis of a legend than the prerequisite for the quality of this collaboration.

3. For nearly half a century, Richard Peduzzi and Patrice Chéreau shared a common language, on the stage as partners in the language of words, in opera as partners in the language of music as well, and in film as partners in the language of movement. But everything they did was incorporated into and subordinated to the language of images, derived from painting, drawing, architecture and their respective histories.

Heiner Müller: "A play has two timeframes: the time of the material and the time of the author... When it is presented on stage, a third timeframe is added, namely that of the performance... These three layers of time are what it comes down to... In the process, a new reflection of time comes into being that is highly changeable and astonishing, but in its details very simple, yet without it becoming... a different, or in the negative sense, new aesthetic or design. What I find quite important with Chéreau is that the anachronisms, or everything that he builds into layers on top of the material, never solidify into a design, that there are breaks through which you can still see."⁴

4. Germany, for example, has Richard Peduzzi to thank for the framework and the space for Patrice Chéreau's 1976 production of *The Ring Cycle* in Bayreuth. Michel Foucault saw "Peduzzi's set designs as large, immovable structures, steep, towering cliffs that look like ancient ruins, giant wheels set in motion by themselves. The wheels, however, are in the middle of the forest, two cherub heads are chiselled out of the rock face, while an indestructible Doric capital adorns the walls of this Valhalla, above the Valkyrie's bed of fire or in the castle of the Gibichungs, which he at times makes to look like a port at dusk painted by Claude Lorrain, at other times in the style of the neoclassical palaces of the Wilhelmine bourgeoisie." Foucault considers the breaks Müller mentions to be a tour de force, in which Chéreau managed to incorporate all of these fragments Peduzzi put forward to him, these "elements completely into the relationships between people and into the grand pictorial visions."⁵

5. The *Tetralogie* and the production and French premiere of Heiner Müller's 1984/1985 *Quartett* in Chéreau's/Peduzzi's 18th century trilogy with Marivaux' *La fausse suivante* and Mozart's *Lucio Silla*, using only the set design for their *Lucio Silla* production, are two of the great moments in the confluence of German and French (theatrical) art of the last half century.

These are by no means the only works by Chéreau and Peduzzi that share a connection: The early years in particular are hardly conceivable without the theatrical work of Bertolt Brecht and his set designers, as well as Brecht's favourite post-war director Giorgio Strehler and his set designer Luciano Damiani.

"For me, being a set designer is an opportunity to escape confinement," says Peduzzi. "It means juggling with time, playing with the world in the limited space of a cage that is the stage, allowing one continent to blend into another, turning walls around and watching paper architecture that looks like marble being created on still empty pages that float across the stage. Without a school or teacher, all I knew was what I saw and heard around me, what shaped me and hurt me, what I caught fleetingly or stole from time. With this profession, I have found a way to understand existence and fight restlessness."⁶

6. In terms of motifs, these spaces, illuminated as they are in a kind of clair-obscure effect, often as a perpetually unsettled light/dark painting, also seem to utilise the possibilities of the violence of palaces, prisons, labyrinths and factories. But it is always the combination, the combining of even contradictory elements, that allows the difference to manifest itself. The exaggeration of the concrete only appears within this difference, which is why every interpretation resists a symbolic elevation, as if protecting against it.

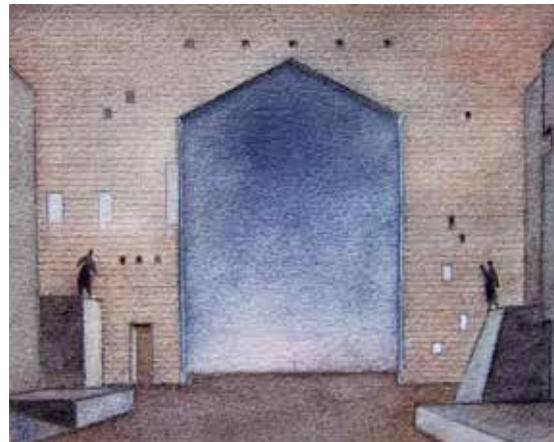
One cannot escape the suggestive power of these spaces by Peduzzi, which are lofty in a double sense, also because they are derived from a great respect for the craft behind their creation. That is what grounds them: They are also the work of the finest craftsmen. "Imagination is not the ability to create images, it is the ability to create images that leave reality behind."⁷

Faubert's definition in *A Dictionary of Platitudes*, "SET DESIGN: Is not painting. You need only to throw a bucket of paint against the canvas, then spread the paint with a broom; distance and lighting create the illusion",⁸ is contrasted again and again with the simple question of who is imagining the paint here? Moreover, anyone who has ever seen a painting exhibition designed by Peduzzi knows how far the concept of paint and staging can go.

7. From the 1980s on, the impact radius of Richard Peduzzi's activities expanded enormously. They range from a desire to teach, to managing an art school, then directing one, all the way to taking over the directorship of Villa Medici in 2002, home to the French Academy in Rome and France's fellowship location there – in a sense a directorship following in the tradition of the painters Ingres and Balthus.

8. Berlin, for example, has Richard Peduzzi to thank for the collaboration with another director beginning in 1988: Luc Bondy. "With him, as with Chéreau, I talk more about painting than about his vision of theatre."⁹

Referring to his work on Bondy's 1989 production of Botho Strauß' *Die Zeit und das Zimmer*, Peduzzi goes on to explain: "The set design depicts a room with three large windows looking out onto the street.



Étude pour *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, 2007, Aquarell, Pastell / watercolour, pastel / aquarelle, pastel

The place that I envisioned was supposed to give the impression of having passed through time, of having been involved in the passage of several generations of men and women. It was a box permeated by doors and windows. Strewed about the floor was a random assortment of furniture of no particular style. The whole thing was supported by two pillars and a column, immovable witnesses to the spiral of time. Suddenly, the impossible occurs: After centuries of petrification, the column breaks its silence and isolation, and begins to speak. In ancient times they said that the three parts of a column, the capital, the shaft and the base, correspond to the proportions of the human body, and that columns are associated with a power that we should recognise as our own. The objects and things that we look at assume their full significance when we identify with them. Then they return to us, and we return to them, allowing them to come back to life and gaze upon our own. The production recalled that moment when the inhabitants of Berlin, gripped by a frenzy, were no longer capable of locating themselves in space and time. While working on this text, I discovered the city just before the fall of the Wall, with its self-doubt, its astonishingly cold light so full of worries and hopes. After attending the premiere, Patrice Chéreau told me, in a slightly envious undertone that made me smile, how much he enjoyed the piece, the actors, the production and the set design, and that after serious consideration he wanted to put on the play with me in Paris. The two concepts, Patrice Chéreau's and Luc Bondy's, stood in complete contrast to each other. In Patrice's production at the Odéon, we found ourselves in an Italian-style theatre, shielded from the noise of the outside world. You could sense the intention of telling a universal story that could be taking place in any city in the world, observing relationships that were built on the quicksand between living beings, trying to penetrate emotions, indifference and forgetting... In West Berlin, inside the Schaubühne's changeable black and grey hall, you felt that you could witness the history that was unfolding in the streets through the walled-up windows. The contemporary play, written by a German author and interpreted by German actors, took on a very different dimension. The entire set looked as if it was just leaning against the window. The box on the ground looked as though someone had forgotten it on the cement floor

of this theatre, as if it were ready to take off and fly away over the city and its tall, damp buildings guarded by the Wall."¹⁰

9.

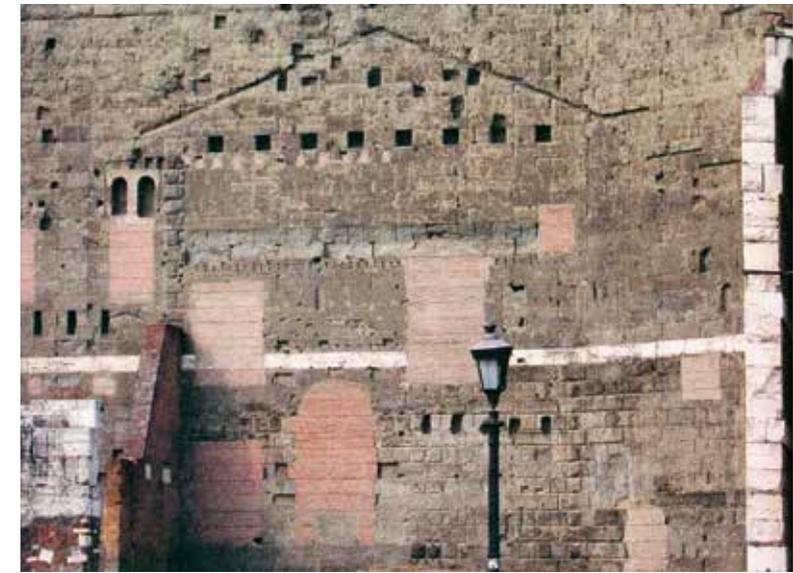
One personal remark: Richard Peduzzi's studio can be found in the 9th arrondissement of Paris, occupying the ground-floor corner of the building and fully visible from the outside.

I imagine it like this: Peduzzi's semi-circular living space located not far away is like his corresponding, halved, conceptual space, in which both his memories and his plans circulate. The studio, by contrast, always in search of a new and different colour and an as yet unimagined possibility, represents something akin to a public mode of working.

Once, toward the end of his life, Heiner Müller used a phrase, evoked an image with regard to the future, to a "way out", namely the way out provided by the "path to a carnevalistic classicism, one in which columns are juggled."¹¹

Who would fully rule out the possibility that this idea did not, just for a moment, intersect with a space created by Richard Peduzzi? Merci. Thank you.

- 1 Ivan Nagel, Michel Bataillon and Gerhard R. Koch in conversation with Patrice Chéreau, Akademie der Künste, Pariser Platz, 11 March 2007, transcription of the audio recording.
- 2 Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Musée du Louvre Editions, Paris 2010.
- 3 Cited from 'Anna Mohal, Magischer Realist. Ein Portrait des französischen Bühnenbildners Richard Peduzzi', in: *Theater heute, Jahrbuch 1989*.
- 4 Cited from Olivier Ortolani, 'Gespräch mit Heiner Müller', in: *Theaterwege, De l'Allemagne à la France, Von Frankreich nach Deutschland*, edited by Colette Godard and Francesca Spinazzi, Berlin 1996.
- 5 Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris 2001.
- 6 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Arles 2014.
- 7 Gaston Bachelard, *Das Wasser und die Träume*, Munich 1994.
- 8 Gustave Flaubert, *Das Wörterbuch der Gemeinplätze*, Munich 2000.
- 9 Luc Bondy, *Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu*, Vienna 1997.
- 10 Cited from *In die Luft schreiben: Luc Bondy und sein Theater*, edited by Geoffroy Layton on behalf of the Akademie der Künste, Berlin 2017.
- 11 Heiner Müller, *Werke 12: Gespräche 3. 1991–1995*, edited by Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 2008.



Mauer des Tempels Mars Ultor, Augustusforum, Rom / Wall of the Temple of Mars Ultor, Forum of Augustus, Rome / Mur du temple de Mars Ultor, forum d'Auguste, Rome, 2007

Étude pour *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, 2007, Aquarell, Pastell / watercolour, pastel / aquarelle, pastel

1. Les espaces conçus par Richard Peduzzi, au théâtre, à l'opéra, au cinéma, pour des expositions ou en architecture, vivent de la tension que l'opération architecturale et la sensation poétique créent entre eux et qui les relie.

2. Du fait de leur impact et de la manière dont ils ont été réalisés, ces espaces sont qualifiés de peinture et Richard Peduzzi, de peintre. Le dessin, le tracé est ce qui porte et rassemble les activités de Richard Peduzzi.

Le peintre Richard Peduzzi, âgé de 24 ans, et le fils d'un couple de peintres Patrice Chéreau, âgé de 23 ans, se rencontrent en 1967. Ils vont former dès lors un tandem professionnel indissociable jusqu'à la mort de Chéreau en 2013 : ainsi est né un collectif bicéphale unique en son genre, dans lequel chacun des deux représente l'*alter ego* de l'autre. Le point de départ est une sorte de complicité entre « enfants prodiges » sur la voie du « théâtre du monde ».

À la question s'il dessine encore, Chéreau répond en 2007 : « J'ai arrêté de faire mes décors moi-même, tout simplement parce que j'ai trouvé quelqu'un de meilleur. Richard était meilleur que moi et je trouve qu'il est toujours bien de travailler avec quelqu'un de meilleur¹ ». « ... Richard est ma boussole, celui à qui l'instinct ou le regard ne font jamais défaut. La question du regard : qu'est-ce que voient les gens ? [...] nous ne sommes jamais certains, lui et moi, qu'ils voient vraiment la même chose que nous. Notre travail et nos recherches sont construits sur l'idée d'un même regard, le sien, le mien. Un regard un peu plus aigu qui serait l'addition des deux² ? » Peduzzi lui-même le formule ainsi : « Nous peignons un tableau à deux³. » Ce qui est moins le fondement d'une légende que la condition préalable d'une collaboration au sommet.

3. Pendant près d'un demi-siècle, Richard Peduzzi et Patrice Chéreau se sont affrontés sur scène comme des partenaires du langage verbal, ou musical pour les opéras, cinématique pour les films. Mais tout ce qu'ils faisaient s'inscrivait et se subordonnait à un langage visuel dérivé de la

peinture, du dessin, de l'architecture et de leur histoire.

Heiner Müller : « Une pièce a deux registres de temporalité : le temps du matériau et le temps de l'auteur, le temps où elle est écrite. Et quand elle est présentée sur scène, il y a encore une troisième temporalité : le temps de la représentation. Ces trois temporalités doivent être perceptibles dans la représentation ... Il s'agit donc de ces trois strates temporelles... Il en résulte un miroir de temps changeant et déconcertant mais extrêmement simple dans le détail, et ceci sans engendrer pour autant une nouvelle esthétique ou un design au sens négatif. Ce que je trouve vraiment important chez Chéreau est que les anachronismes, ou toutes les strates qu'il échafaude sur le matériau ne se figent jamais en un "design", il y a toujours des brèches et on peut voir au travers⁴. »

4. L'Allemagne, par exemple, doit à Richard Peduzzi le cadre et l'espace de la *Tétralogie* que Patrice Chéreau a mise en scène en 1976 à Bayreuth. Pour Michel Foucault, les décors de Peduzzi sont « de grandes architectures immobiles, des rochers droits comme des ruines éternelles, des roues géantes que rien ne saurait faire tourner. Mais les roues sont logées au cœur des forêts, deux têtes d'angelot sont sculptées dans le rocher, et un chapiteau dorique, imperturbable, se retrouve sur ces murs du Walhalla, au-dessus du lit de feu de la Walkyrie, ou dans le palais des Gibichungen, auquel il donne tantôt l'allure d'un port au crépuscule, peint par Claude Lorrain, tantôt le style des palais néoclassiques de la bourgeoisie wilhelminienne ». Et Foucault de poursuivre à propos des ruptures évoquées par Müller : « Mais le tour de force qu'il réalise, c'est d'avoir parfaitement intégré tous ces éléments à la trame tendue des relations entre les personnages, et de les avoir logés dans les vastes visions picturales que lui proposait Peduzzi⁵. »

5. La *Tétralogie* ainsi que la mise en scène et la première représentation en France du *Quartett* de Heiner Müller en 1984-1985 dans la « Trilogie du XVIII^e siècle » de Chéreau / Peduzzi, avec *La fausse suivante* de Marivaux et *Lucio Silla* de Mozart – uniquement dans et avec l'espace scénique de leur mise en scène de *Lucio Silla* –,

sont deux des grands moments de rencontre entre l'art (théâtral) allemand et français au cours des cinquante dernières années.

Ce ne sont pas, tant s'en faut, les seuls travaux de Chéreau et de Peduzzi à présenter un lien : les débuts, justement, sont difficilement concevables sans le théâtre de Bertolt Brecht et ses décors, ou celui de Giorgio Strehler, réalisateur favori de Brecht après la guerre, et de son scénographe Luciano Damiani.

« Faire des décors, c'est pour moi une façon d'échapper à l'enfermement, confie Peduzzi. C'est jongler avec le temps, jouer avec le monde dans l'espace limité d'une cage de scène, faire glisser un continent dans un autre, retourner des murs et voir apparaître sur des feuilles encore vierges des architectures de papier à l'aspect marbré qui se déplacent sur la scène. Sans école et sans professeur, je n'ai toujours su que ce que j'ai vu et entendu autour de moi, ce qui m'a marqué et blessé, ce que j'ai attrapé au vol ou dérobé au temps. Avec ce métier, j'ai trouvé un moyen de comprendre l'existence et de lutter contre l'agitation⁶. »

6. Du point de vue du motif, ces espaces éclairés par une sorte de clair-obscur, à la manière d'une peinture jamais au repos, donnent l'impression d'œuvrer également avec les potentiels de violence des palais, prisons, labyrinthes et usines. Mais c'est toujours la combinaison, l'association même de ce qui se contredit, qui fait de la différence une image. Seulement dans cette différence apparaît la surélévation du concret, et c'est seulement pour cette raison que toute interprétation s'oppose à une élévation symbolique, dont elle se protège tout autant.

On ne peut échapper à ce que suggèrent ces espaces de Peduzzi, élevés dans les deux sens du terme, notamment parce que leur fabrication procède d'un grand respect pour l'artisanat. Ils sont solidement ancrés, et ils sont aussi le travail des meilleurs artisans. « L'imagination n'est pas [...] la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité⁷. »

Définition de Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « DÉCOR DE THÉÂTRE, N'est pas de la peinture : il suffit de jeter en vrac sur la toile un seau de couleurs ; puis on l'étend avec un balai ; et l'éloignement avec la lumière fait

l'illusion⁸. » Mais se pose et s'oppose toujours et encore la question : qui choisit la couleur ? Et : quiconque a déjà vu l'une des expositions de peinture organisées par Peduzzi sait jusqu'où peut aller la notion de couleur et de mise en scène.

7. À partir des années 1980, le champ d'action de Richard Peduzzi s'élargit considérablement. Du besoin d'enseigner et de diriger une école d'art, il parvient à la direction d'une telle école, et jusqu'à celle en 2002 de la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome, lieu de résidence des boursiers français – une manière de diriger en quelque sorte dans la lignée des peintres Ingres et Balthus.

8. Berlin, par exemple, doit à Richard Peduzzi la collaboration à partir de 1988 avec un autre metteur en scène : Luc Bondy. « Avec lui, comme avec Chéreau, je parle plus de peinture que de sa conception du théâtre⁹. »

Ce que Peduzzi dit de son travail sur la mise en scène en 1989 de Botho Strauss *le Temps et la chambre* se prolonge dans une déclaration ultérieure : « Le décor représentait une pièce avec trois grandes fenêtres donnant sur la rue. Le lieu que j'avais imaginé devait donner l'impression d'avoir traversé les époques, d'avoir assisté au passage de plusieurs générations d'hommes et de femmes. C'était une boîte percée de portes et de fenêtres. Au sol était réparti un mobilier hétéroclite, banal, sans style déterminé. L'ensemble était soutenu par deux piliers et une colonne, témoins immobiles de la spirale du temps. Soudain l'impossible arrive : la colonne pétrifiée depuis des siècles, immobile, sort de son silence, de son isolement, et se met à parler. Les Anciens disaient que les trois parties d'une colonne, le chapiteau, le fût, le pied, correspondent aux proportions du corps humain et que les colonnes nous renvoient à une force que nous percevons comme étant la nôtre. Les objets et les choses que nous contemplons prennent toute leur signification lorsque nous nous identifions à eux. Alors ils rentrent en nous, nous rentrons en eux, nous leur faisons retrouver la vie, regarder la nôtre. La mise en scène évoquait ce moment où les habitants de Berlin, saisis de vertige, n'arrivaient pas à se situer dans l'espace et dans le temps. En travaillant sur ce texte, j'ai découvert

la ville juste avant la chute du Mur, avec ses interrogations, son étonnante lumière froide remplie d'inquiétudes et d'espairs. Après avoir assisté à la première représentation, Patrice Chéreau m'a dit avec une pointe de jalousie qui me faisait sourire combien il avait aimé la pièce, les acteurs, la mise en scène et le décor, qu'il avait bien réfléchi, qu'il voulait à son tour monter ce spectacle avec moi à Paris. Les deux spectacles, celui de Patrice Chéreau et celui de Luc Bondy, étaient diamétralement opposés. À l'Odéon, dans la mise en scène de Patrice, nous étions assis dans un théâtre à l'italienne, préservés des bruits de l'extérieur. On ressentait une volonté de raconter une histoire universelle, qui aurait pu se passer dans n'importe quelle ville du monde, d'observer des relations bâties sur des sables mouvants entre les êtres, d'essayer de percer, de comprendre les sentiments, les indifférences et les oublis... À Berlin-Ouest, dans la salle transformable noir et gris de la Schaubühne, on croyait voir à travers les fenêtres murées l'histoire qui se déroulait dans les rues. La pièce, contemporaine, écrite par un auteur allemand, interprétée par des acteurs allemands, prenait une autre dimension. Tout le décor était comme penché à la fenêtre. La boîte, posée à même le sol, semblait là comme oubliée sur le ciment de ce théâtre, prête à s'envoler au-dessus de la ville, de ses hautes bâtisses humides surveillées par le mur¹⁰. »

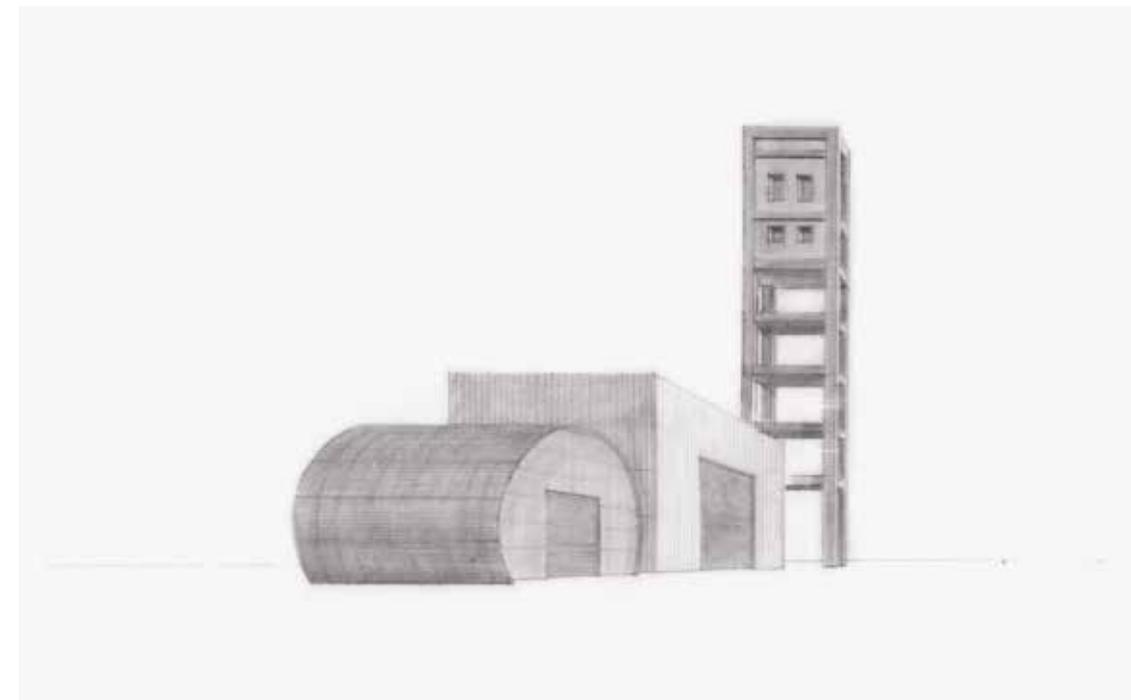
9. Une remarque personnelle : dans le 9^e arrondissement de Paris, l'espace de travail de Richard Peduzzi se trouve au rez-de-chaussée, à l'angle d'une maison entièrement visible, comme un magasin.

Je l'imagine ainsi : la pièce d'habitation semi-circulaire située non loin de là est en quelque sorte l'espace de réflexion de Peduzzi, dans lequel circulent aussi bien les souvenirs que les projets. L'atelier, en revanche, toujours à la recherche d'une nouvelle couleur, d'une possibilité non encore inventée, ressemble presque à un travail en public.

Une fois, à la fin de sa vie, Heiner Müller a utilisé une formule, une image, à propos de l'avenir, d'une « issue », celle du « chemin vers un classicisme carnavalesque où l'on jongle avec des colonnes¹¹ ».

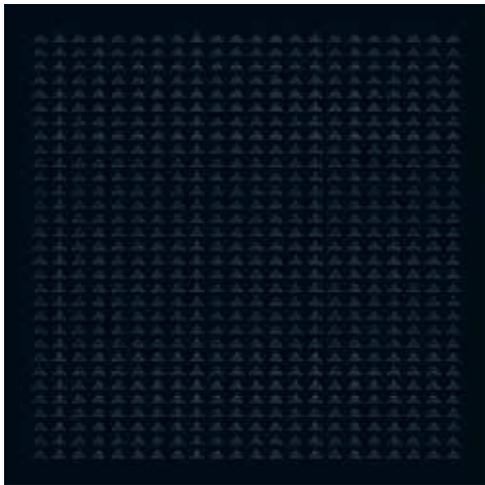
Qui pourrait totalement exclure que cette formulation n'ait pas un instant effleuré un espace de Richard Peduzzi ? Merci. Danke.

- 1 Ivan Nagel, Michel Bataillon et Gerhard R. Koch, dans un entretien avec Patrice Chéreau, Akademie der Künste, Pariser Platz, Berlin, 11 mars 2007, transcription de l'enregistrement.
- 2 Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Musée du Louvre Éditions, Paris 2010.
- 3 Cité d'après Anna Mohal, « Magischer Realist. Ein Portrait des französischen Bühnenbildners Richard Peduzzi », in *Theater heute*, annales 1989.
- 4 Cité d'après Olivier Ortolani, « Gespräch mit Heiner Müller », in *Theaterwege, De l'Allemagne à la France, Von Frankreich nach Deutschland*, dir. Colette Godard et Francesca Spinazzi, Berlin, 1996 (traduction Jean Jourdeuil).
- 5 Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, 2001.
- 6 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Arles, 2014.
- 7 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942.
- 8 Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, 1911.
- 9 Luc Bondy, *Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu*, Vienne, 1997.
- 10 Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Arles, 2014.
- 11 Heiner Müller, *Werke 12: Gespräche 3. 1991–1995*, dir. Frank Hörnigk, Francfort-sur-le-Main, 2008.



Around the house of the dead, 2007, Bleistift / pencil / mine de plomb

Stephanie Gudra



Fin, 2020, Inkjet auf Barytpapier / on baryta paper, hinter Glas gerahmt / framed behind glass, 150 x 150 cm

Jury
Ayşe Erkmen, Berlin
Friedrich Meschede, Berlin
Karin Sander, Berlin



Gespenster, 2018, Inkjet auf Barytpapier / on baryta paper, hinter Glas gerahmt / framed behind glass, 185 x 135 cm

Geboren 1981 in Bad Salzungen. 2000–2006 Studium der Philosophie, Germanistik, Allgemeinen Sprachwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 2006–2011 Studium der Freien Kunst an der Kunstakademie Münster (Meisterschülerin). 2015–2020 Studium der Medienkunst an der Kunsthochschule für Medien Köln (Diplom). Lebt und arbeitet in Berlin.

Born in Bad Salzungen in 1981. From 2000 to 2006, she studied philosophy, German and general linguistics at the University of Münster. From 2006 to 2011, she studied fine arts at the University of Fine Arts Münster (master class student). From 2015 to 2020, she studied media art at the Academy of Media Arts Cologne (degree). She lives and works in Berlin.

www.stephaniegudra.de

Stipendien und Preise
Fellowships and Awards

- 2011 Photovision, Hamburg, 1. Preis (first prize)
- 2013 Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler (advancement award)
- 2014 Prix Levallois (Preis, besondere Erwähnung / award, special mention)
- 2016 Merck-Preis der Darmstädter Tage der Fotografie, 2. Preis (award, second prize); DAAD-Stipendium; Stipendium des Landes Nordrhein-Westfalen für International Studio and Curatorial Program, New York; Arbeitsstipendium der Kunststiftung NRW (fellowships)
- 2019 Artists-in-Residence-Stipendium des Bundeskanzleramtes Österreich / Austria, Kunstverein Salzburg (fellowship)
- 2021 DAAD-Stipendium, New York (fellowship)

Ausstellungen und Performances (Auswahl)
Exhibitions and Performances (Selection)

- 2013 *André-Evard-Preis*, Messmer Foundation, Riegel; *New Kids of the Block*, Tanas, Berlin; *AanZet!-Preis*, Enschede
- 2014 *Photo Levallois*, Paris

- 2015 *Wahlverwandtschaften*, Lehmbruck Museum, Duisburg;
- 2016 *Hans-Purrmann-Förderpreis*, Speyer *that's how the light gets in*, Kunsthau NRW, Aachen; Darmstädter Tage der Fotografie; *Zwei Meter unter Null*, Kunsthalle Wilhelmshaven
- 2017 *Capri by Night*, Screening, Offenbachplatz, Köln / Cologne; *The Sump*, New York; ISCP, Open Studios, New York; DAAD group show, German House, New York
- 2018 Atelier, PACT Zollverein, Essen; DAT Festival, Berlin; Noiseberg, Berlin; Kunsthau NRW, Aachen; *Cast of Characters*, The Center, New York; Art Cologne, *Ghost Shopping*, Köln / Cologne; kotti-shop, Berlin
- 2019 *gestalten – ein jahrhundert abstrakte kunst im westen*, Kunsthau NRW, Aachen; *Expanding Bauhaus*, Goethe-Institut Rotterdam
- 2020 *Studio Berlin*, Berghain, Berlin

Arbeiten in Sammlungen
Works in Collections

Bundeskunstsammlung / Federal Collection of Contemporary Art; Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen / Art Collection of the State of North Rhine-Westphalia; LVM Versicherung, Münster; Provinzial Versicherung, Münster

Stephanie Gudra nutzt in ihrer Kunst das Medium Fotografie auf vielfältige Weise und mit unterschiedlichsten Techniken, so dass eine Aura des Geheimnisvollen entsteht. Sie fotografiert nicht einfach, sondern schafft Fotografien fotografischer Prozesse, immer auf der Suche nach dem Einzigartigen. Daraus resultiert ein zumeist abstraktes Kunstwerk mit einer unverwechselbaren Ästhetik. Den rätselhaften Bildern gehen umfangreiche Überlegungen, technische Recherchen, Berechnungen, Gedanken zum Bildaufbau und eine intensive Auseinandersetzung mit allen Möglichkeiten des gewünschten fotografischen Prozesses voraus. Das Ergebnis dieser konzeptionellen Herangehensweise ist ein formal reduziertes Kunstwerk, das den Entstehungsprozess nur zum Teil offenbart. Das Resultat ist ein spannendes, ungewöhnliches Bild, das für sich selbst steht.

Stephanie Gudra arbeitet zumeist mit analoger Fotografie, deren Möglichkeiten sie nutzt, um mit stets wechselnden Methoden immer wieder neue Bilder zu erzeugen. Die so geschaffenen Kunstwerke erkunden mehr, als dass sie offenbaren, und werfen zahllose Fragen auf. Wichtig ist für die Künstlerin das Bildformat, über das sie gründlich bei der Konzeption nachdenkt. Ist die Entscheidung darüber gefallen, bleibt es bestimmend für das Kunstwerk. Die Fotografie und ihre Maße werden eins. Auch die Frage nach der Rahmung – ob und wie gerahmt wird – ist Gegenstand ihrer Überlegungen. Wenn die Künstlerin sich für Rahmen entscheidet, baut sie diese in der Regel selbst und ordnet sie unabhängig von den darin gezeigten Bildern an. Das ist ein wesentlicher Teil ihrer Kunst.

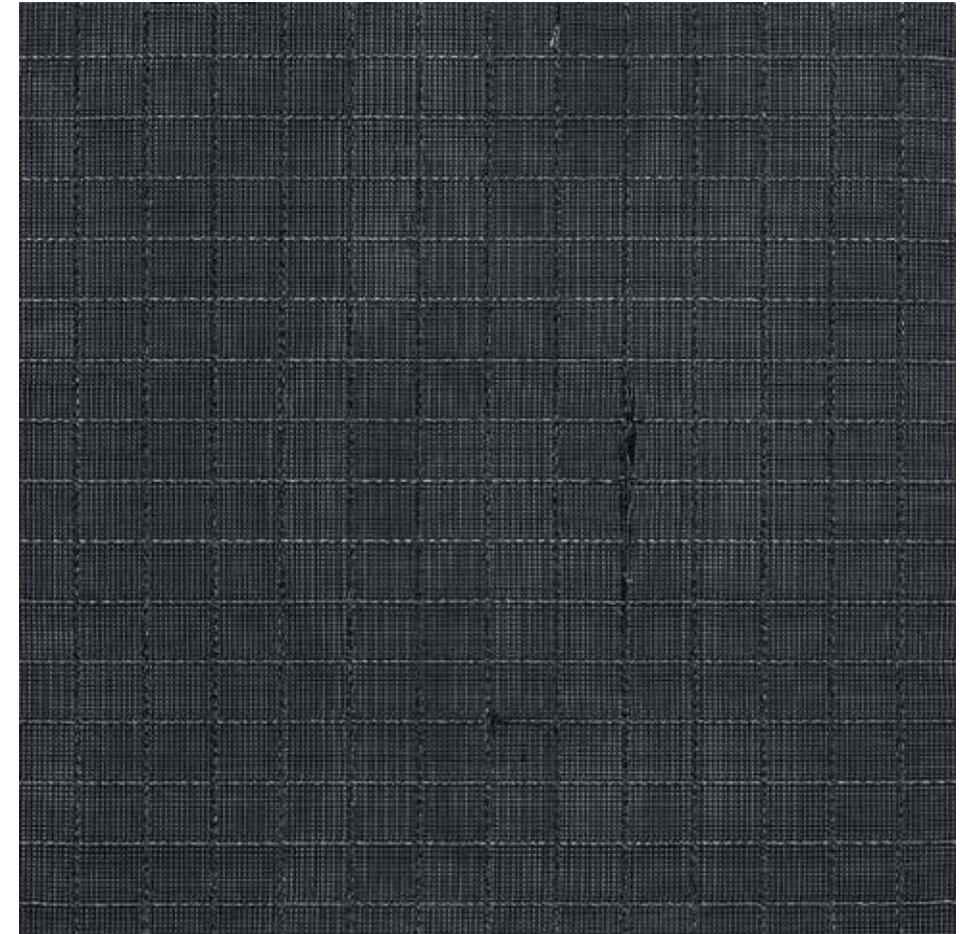
Die Arbeit von Stephanie Gudra beinhaltet lange Phasen der Entscheidungsfindung, in denen Entschlüsse, Vermutungen, Zweifel eine wichtige Rolle spielen. Die Herangehensweise der jungen Künstlerin an das fotografische Arbeiten ist sehr überzeugend und bleibt doch rätselhaft, was ihrem Werk zusätzliche Tiefe verleiht. Ihr ungewöhnlicher Umgang mit dem Medium Fotografie eröffnet einen neuen Ansatz, mit dem sich die Grundsätze und das Ergebnis gleichermaßen auf sehr kraftvolle und effektive Weise zeigen lassen.

Stephanie Gudra's art uses the medium of photography in countless ways employing numerous techniques and with a certain air of mystery. She not only takes photographs, she creates photographs of photographic processes, always searching for unique and new concepts. The resulting artwork is usually an abstract image with distinctive aesthetic qualities. The process of creating this enigmatic image involves a series of lengthy considerations, technical research, calculations, scenic constructions and extensive research into all of the possibilities of the particular photographic process she is aiming to achieve. The end result of this conceptual path is a minimal artwork that does not reveal all of the work that goes into it but rather stands on its own as an exciting and unusual image.

Stephanie Gudra insists on using analogue photography methods and their possibilities in most of her works, repeatedly creating new images from ever-changing methods. These become an artwork that is inquiring rather than revealing, thus raising countless questions. Size is important for the artist. She considers the size of each concept and each image at length. After deciding on the size, the artwork adheres strictly to these dimensions. The photograph and its size become one. The framing or the decision on whether or not to frame the image requires some contemplation as well. If framed, the artist usually constructs her own frames and places them herself, regardless of what is shown in that frame. This is a crucial part of her art.

Stephanie Gudra's work involves long decision-making periods; determinations...suspensions...doubts... all play important roles. As a young photographer, her concept for working with photography is extremely convincing but, at the same time, remains an enigma, adding another layer of depth to her work. Using the medium of photography in this manner is very unusual and offers a new concept for showing both the principles and the result in a very powerful and effective way.

Für die Jury / for the jury: Ayşe Erkmen



Reverb (Serie), Nr. 5, 2020, Inkjet auf Barytpapier / on baryta paper, gerahmt / framed, 38 x 38 cm

atelier le balto

Landschaftsarchitekten



Kunst-Werke, 2004, Hof von / courtyard of KW Institute for Contemporary Art, Berlin



Jardin Sauvage, 2002, Palais de Tokyo, Paris

Seit 2001 steht atelier le balto für die in Berlin ansässigen Landschaftsarchitekten Véronique Faucheur (geb. 1963 in Oran, Algerien), Marc Pouzol (geb. 1966 in Bourg-la-Reine bei Paris), Marc Vatinel (geb. 1967 in Lille, Frankreich) und Nil Lachkareff (geb. 1977 in Chatenay-Malabry bei Paris). Der Architekt Laurent Dugua ist Mitgründer des atelier le balto und ist heute nicht mehr im Team tätig. Faucheur ist Stadtplanerin mit Schwerpunkt Geschichte von Freiräumen, Gärten und Landschaften, ihre Kollegen freischaffende Garten- und Landschaftsarchitekten (alle: Studienabschluss 1992/93 bzw. 2005 an der Hochschule für Landschaftsarchitektur Versailles). Zusammen haben sie zahlreiche Gärten für prominente Kunstinstitutionen und kulturelle Orte konzipiert und realisiert.

Since 2001, atelier le balto has been made up of Berlin-based landscape architects Véronique Faucheur (born in 1963 in Oran, Algeria), Marc Pouzol (born in 1966 in Bourg-la-Reine near Paris), Marc Vatinel (born in 1967 in Lille, France) and Nil Lachkareff (born in 1977 in Chatenay-Malabry near Paris). The architect Laurent Dugua is co-founder of atelier le balto and no longer part of the team. Faucheur is an urbanist with a specialisation in the history of urban spaces, gardens and landscapes, her colleagues are freelance landscape architects (they all graduated from the Versailles National School of Landscape Architecture between 1992 and 1993, and 2005). Together, they have designed and created numerous gardens for prominent art institutions and cultural locations.

www.lebalto.de

Werke (Auswahl)
Works (Selection)

- seit/since
- 2001 Gärten-KW, Hof von / courtyard of KW Institute for Contemporary Art, Berlin
 - 2002 Jardin Sauvage, Palais de Tokyo, Paris
- seit/since
- 2010 Garten der Villa Romana in Florenz
 - 2013 Garten der Diaspora / The Diaspora Garden für die / for Akademie des Jüdischen Museums Berlin; Gartenparade vor der / in front of Berlinischen Galerie

- 2016 Kunstpause, Dortmund im Rahmen der / as part of Emscherkunst
 - 2017 IGA Campus Berlin-Marzahn
- seit/since
- 2020 PARKS, Hamburg-Hammerbrook, mit / with HALLO-PARKS; Gärten des Brücke-Museums / Brücke Museum gardens, Berlin
 - 2021 Jüdischer Garten in den Gärten der Welt, Berlin-Marzahn, mit / with Manfred Pernice, Wilfried Kuehn
 - 2022 (Fertigstellung / completion) Gärten des Insektariums von Montreal, mit / with Kuehn Malvezzi / Pelletier-de Fontenay / Jodoin Lamarre Pratte architectes; BOB-Nachbarschaftspark, Wuppertal-Oberbarmen, mit / with Fecke-Bauer Landschaftsarchitekten; Jubiläumsparken Göteborg, Schweden / Sweden, mit / with Mareld Landschaftsarchitekten

Preise (Auswahl)
Awards (Selection)

- 2017 Deutsche Landschaftsarchitekturpreise: Garten Melanchthon, Lutherstadt-Wittenberg (Nominierung / award, nomination)
- 2020 Bundespreis Stadtgrün: Alster-Bille-Elbe PARKS mit HALLO e. V. und Studio umschichten (Kategorie „gemanagt“, Anerkennung / award, special mention)
- 2021 DAM Preis für Architektur in Deutschland: Gebäudeintegriertes Dachgewächshaus und Verwaltungsgebäude / building-integrated rooftop greenhouse and administrative building, Oberhausen, Vertikale Promenade / vertical promenade, mit / with Architekturbüro Kuehn Malvezzi (award, finalist)

atelier le balto wurde 2001 gegründet und besteht heute aus Marc Pouzol, Véronique Faucheur, Marc Vatinel und Nil Lachkareff. Seit ihrer Anfangszeit zeigen sie Interesse für verlassene Hinterhöfe, aufgegebene Baulücken oder periphere Unorte. Sie bringen das Beste beider Kulturen zusammen: Die Franzosen lassen Poesie erstehen, wo Berliner den schnoddrigen Alltag lieben; sie würdigen in ihren Bepflanzungen eine Ästhetik der Brache. Sie wollen mit ihren Gärten kleine Revolutionen anzetteln – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit im städtischen Zusammenleben. Den Prozess des Bauens und Pflanzens gestalten sie zu einem Gemeinschaftserlebnis.

In Berlin-Mitte starten sie 2001 mit einem temporären Garten für den versiegelten Hof der Kunst-Werke. Erhöhte Holzstegen gliedern den Hof, dazwischen stehen Container mit hochaufragenden Holzstangen. Die Pflanzen wechseln jährlich von Bohnen zu Hopfen zu Prunkwinden, begleitet von Essigbäumen, Schmetterlingsflieder, Fiederspiere. In einem anderen frühen Werk, dem Jardin Sauvage (seit 2002), angelegt in einer schmalen, dunklen Häuserschlucht hinter dem Pariser Palais de Tokyo, wird *Unkraut* kuratiert. Es wird zu einem urbanen Dschungel mit Farnen, Pestwurz, Schilf, Palmen, Götterbäumen und die Mauern hinaufwachsenden Kletterpflanzen verdichtet. Damit wurde atelier le balto längst auch internationale Aufmerksamkeit beschert. 2022 eröffnet der Jubileumsparken in Göteborg, Schweden, und der Garten des neuen Insektariums von Montreal.

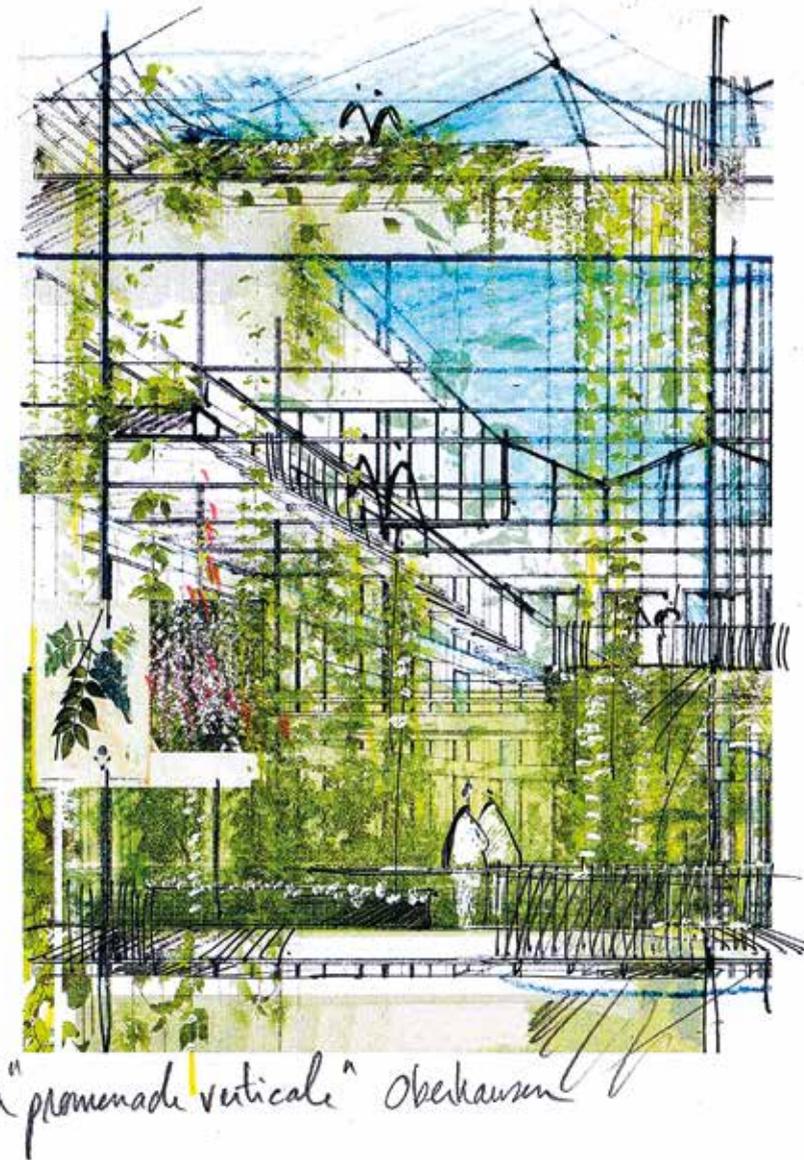
Keine Pflanze ist für atelier le balto zu *gewöhnlich* oder wird als *nicht-heimisch* abgelehnt. In ihren Beiträgen zur Aufwertung *schrumpfender Städte*, als Grund und Boden nichts mehr wert waren und händierend nach *Kümmerern* gesucht wurde, schlugen sie *Popgärten* vor: Kostengünstig in Gemeinschaft gebaut und gepflanzt – Gärtnern als Lebens- und Gemeinschaftsaufgabe. atelier le balto bringen Form, Pflanzen und Programm zusammen, die *Leben* ermöglichen. Die formalen Details werden dem Kraftakt an sich untergeordnet, aber nie verlassen sie das Terrain überzeugender Gestaltung, nie geht die ihnen eigene französische Raffinesse und Leichtigkeit verloren.

Founded in 2001, atelier le balto is currently made up of Marc Pouzol, Véronique Faucheur, Marc Vatinel and Nil Lachkareff. From the very beginning, they have been interested in abandoned courtyards, vacant lots and peripheral non-locations. They bring together the best of both cultures: whereas the French create poetry, the Berliners have a great love of the coarser aspects of everyday life. Together, they are dedicated to the aesthetics of derelict spaces. With their gardens, they want to instigate small revolutions – freedom, equality and fraternity in urban coexistence. Out of the process of building and planting, they create a communal experience.

In 2001, they began with a temporary garden for the paved courtyard at Kunst-Werke in Berlin's Mitte district. Containers with tall wooden poles emerging from them are positioned between wooden boardwalks that give structure to the courtyard. The plants alternate year by year, from beans to hops to morning glory, complemented by staghorn sumac, butterfly bush and false spiraea. Another of their early works centres on the cultivation of *weeds*: Jardin Sauvage (since 2002) unfolds in a dark and narrow alleyway behind the Palais de Tokyo in Paris. It is consolidated into an urban jungle made up of ferns, butterbur, reeds, palm trees, tree of heaven and climbing plants that grow up the walls. Such creations have long brought atelier le balto international acclaim. 2022 will see the opening of the Jubileumsparken in Gothenburg, Sweden and the garden at the new Montreal Insectarium.

For atelier le balto, no plant is *too common* or is rejected as *non-native*. In their contributions to the upgrading of *shrinking cities* at a time when the value of real estate had plummeted and *caretakers* were urgently sought, they proposed *pop gardens*, communally built gardens that could be cultivated at a low cost: gardening as an essential task for life and community. atelier le balto blends form, plants and an agenda to create a living and liveable concept. The formal details are subordinate to the overall effort itself, but they never depart from the terrain of persuasive design and never lose their inherent French sophistication and lightness.

Anette Freytag, Guido Hager, Regine Keller



Vertikale Promenade, Oberhausen, 2019 (Skizze / sketch)

Øyvind Torvund



Neon Forest Space: ensemble asamisimasa, 2015 (Cover: Marc Bell)



Jury
Annesley Black, Frankfurt am Main
Meret Foster, München / Munich
Isabel Mundry, München / Munich

Geboren 1976 in Porsgrunn, Norwegen. 1998–2002 Studium der Komposition an der Norwegian Academy of Music in Oslo, 2002 an der Universität der Künste, Berlin. Lebt in Frekhaug, Norwegen.

Born in 1976 in Porsgrunn, Norway. Studied composition at the Norwegian Academy of Music in Oslo from 1998 to 2002 and at Berlin University of the Arts in 2002. Lives in Frekhaug, Norway.

www.oyvindtorvund.com

Stipendien und Preise (Auswahl)
Fellowships and Awards (Selection)

- 2008 Civitella Ranieri Fellowship, Italien / Italy (Stipendium)
- 2012 Arne Nordheim Composer Prize (Preis)
- 2013/ DAAD-Stipendium, Berliner
- 2014 Künstlerprogramme (fellowship)

Diskografie
Discography

- 2015 *Neon Forest Space*: ensemble asamisimasa (Aurora)
- 2019 *The Exotica Album*: Bit 20 Ensemble, Jørgen Træen and Kjetil Møster (Hubro)

Werke (Auswahl)
Works (Selection)

- 2009 *Neon Forest Space* für Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Violoncello und Zupspiel / for clarinet, percussion, guitar, violoncello and tape
- 2012 *Willibald Motor Landscape* für Klarinette, Keyboard, Schlagzeug, Gitarre, Violoncello und Zupspiel / for clarinet, keyboard, percussion, guitar, violoncello and tape
- 2014 *Untitled School / Mud Jam / Campfire Tunes* für Quartett (zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge), Projektionen und Elektronik / for quartet (two pianos and two percussionists), projections and electronics

- 2016 *Sweet Pieces* für Orchester mit Synthesizer und Schlagzeugsolisten / for orchestra with synthesizer and percussion soloists
- 2017 *The Exotica Album* für Ensemble und modularer Synthesizer (solo) / for ensemble with modular synth soloist; *Archaic Jam* für Orchester / for orchestra
- 2018 *Plans for future keyboard and violin pieces* für Keyboard und Violine / for keyboard and violin
- 2019 *A Walk into The Future* für Orchester / for orchestra
- 2021 *Plans* für Ensemble und Dias / for ensemble and slides

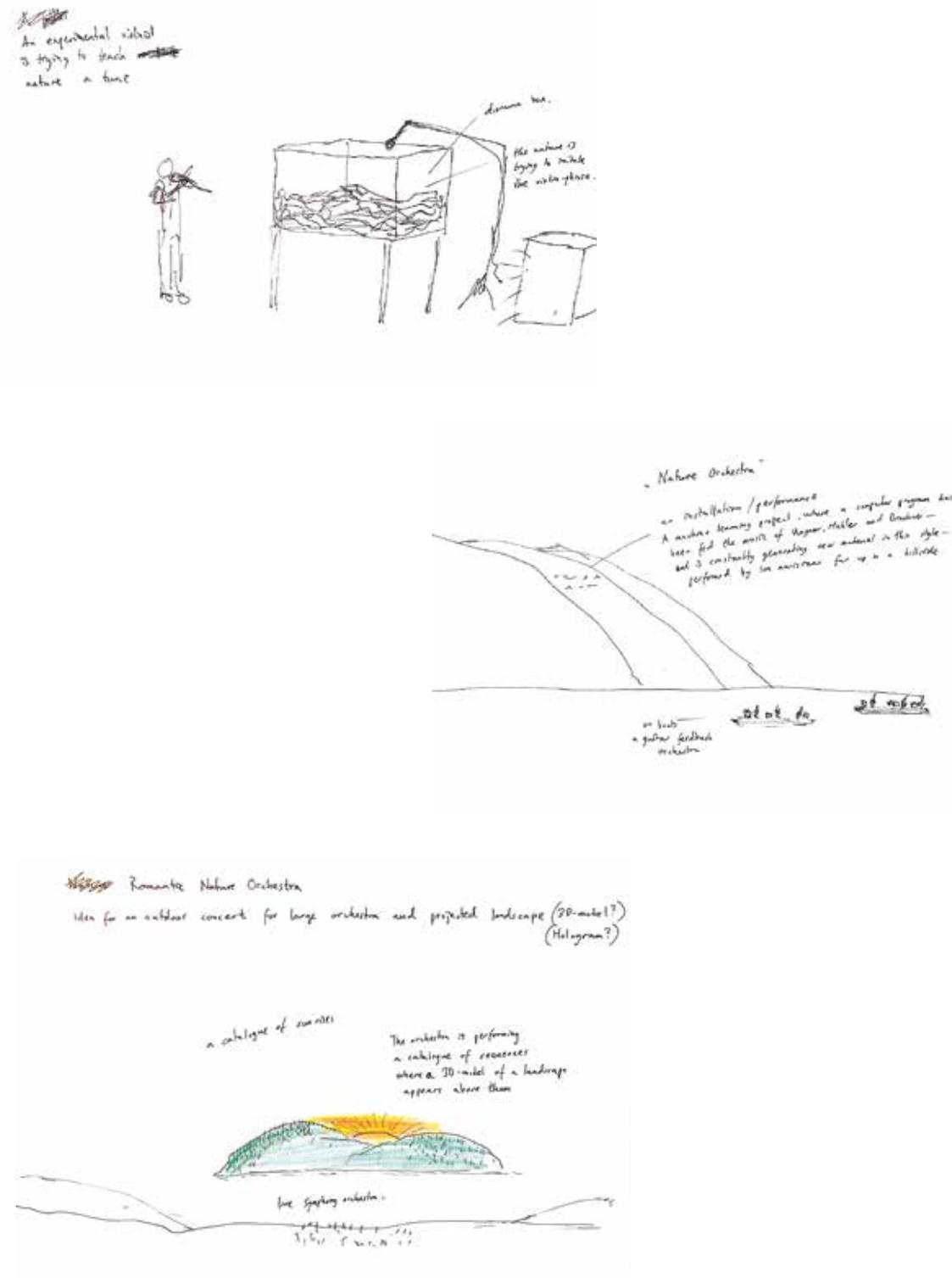
Was heißt Komponieren? Was bedeuten Natur, Ritual, Klang? Der norwegische Komponist Øyvind Torvund stellt immer wieder grundsätzliche und gemeinschaftliche Fragen. Und er sucht und findet in seiner Musik ganz individuelle Antworten und Strategien. Seine Arbeiten sind eine Ansammlung von disparatem Material und unbeständigen Attitüden und zeigen, dass zeitgenössische Musik nicht immer eine ernste Angelegenheit sein muss. Als Environment, Klangmaterial, aber auch ästhetische Instanz spielt beispielsweise der Wald in Stücken wie *Neon Forest Space* (2010) oder *Forest Construction* (2012) eine wichtige Rolle. Nachahmungen der Natur werden amalgamiert mit Künstlichem. Klänge des täglichen Lebens oder der Rock- und Jazzmusik sind in Stücken gleichermaßen zu hören wie auch Improvisationen, kombiniert mit exakter Notation oder Projektionen. Forschend und spielerisch geht er popkulturellen Phänomenen nach, wobei sein instrumentales Können und seine Erfahrungen als ehemaliger Gitarrist in Rock- und Improvisationsbands auch zum Zuge kommen. In *The Exotica Album* (2019) verbindet er seine Musik mit dem Easy Listening der 1950er-Jahre und experimenteller elektronischer Musik. Normen und Paradigmen der neuen Musik sind ihm fremd, Stilzitate werden virtuos auf die Spitze getrieben und Grenzen ausgelotet. Auf gekonnte Art und Weise hinterfragt Torvund immer wieder scheinbar vertraute Möglichkeitsräume wie etwa den Konzertraum und das Theater, indem er Phänomene offenlegt und Klischees humorvoll beleuchtet. Die für die Münchener Biennale 2022 angekündigte Uraufführung *Plans for future operas* ist Teil der 2016 gestarteten Reihe *Plans for Impossible Pieces*, die Diaprojektionen und Live-Ensemblemusik konfrontiert.

Torvund will die neue Musik nicht einfach als institutionalisierte Selbstverständlichkeit hinnehmen, sondern dem Erlebnishorizont unserer Gegenwart eine eigene musikalische Form verleihen. Er ist in der Komponistenszene eine starke, autonome Stimme, die originelle Einfälle in kluge und überzeugende Dramaturgien bringt. Es handle sich um musikalische Kompositionen, die den Gesetzen der Physik und des künstlerischen Budgets trotzen – Torvunds lakonische Notiz zu seinen *Plans* fasst die zukunftsgewandte Schärfe seines Blicks prägnant zusammen.

What does it mean to compose? What is the meaning of nature, ritual and sound? Norwegian composer Øyvind Torvund continually poses such fundamental questions relating to society as a whole. And in his music, he seeks and finds very individual answers and strategies. His works present a collection of disparate materials and inconsistent attitudes, and show that contemporary music doesn't always have to be a serious affair. As environment, sound material, but also an aesthetic force, the forest plays a key role in pieces like *Neon Forest Space* (2010) and *Forest Construction* (2012). Imitations of nature are amalgamated with artificial material. In his pieces, sounds from everyday life and snippets of rock and jazz can be heard alongside improvisations that are combined with exact notation or projections. His explorative and playfully excursions into pop culture phenomena allow him to showcase his instrumental talent and experience as a former guitarist in rock and improvisation bands. In *The Exotica Album* (2019), he ties his music into the easy listening of the 1950s and experimental electronic music. Norms and paradigms of New Music are foreign to him, stylistic references are masterfully taken to the extreme and boundaries are explored. Again and again, Torvund skilfully calls into question seemingly familiar spaces of possibility, such as the concert and the theatre, by revealing existing phenomena and humorously shedding a light on clichés. The world premiere of *Plans for future operas*, announced for the Munich Biennale 2022, is part of the *Plans for Impossible Pieces* series launched in 2016, which juxtaposes slide projections and live ensemble music.

Torvund doesn't want merely to accept new music as an institutionalised matter of course; instead he strives to broaden the horizons of our present day experience by giving it a musical form all of its own. Within the composer scene, he is a bold, autonomous voice that puts original ideas into clever and compelling dramaturgic form. We are dealing with musical compositions that defy the laws of physics and the artistic budget – Torvund's laconic note to his *Plans* poignantly summarises the forward-looking precision of his gaze.

Annesley Black, Meret Foster, Isabel Mundry



Entwürfe für / sketches for *Future Impossible Pieces*, aus der Diaprojektion / from the slide projections of *Plans* (2021), Klangforum Wien / Vienna

Roman Ehrlich



Dem Gefesselten erscheint es seltsam, dass man ihn in einen Kellerraum gebracht hat. Er ist immer davon ausgegangen, dass es auf der Insel keine Kellergeschosse gibt oder dass sie längst geflutet sein müssten.

Der Gefesselte wurde auf einen Holzstuhl gesetzt und dort festgebunden. Davor hatte man ihm einen Baumwollsack über den Kopf gestülpt und mit einem harten Gegenstand gegen das Gesicht geschlagen.

Der Gefesselte hat eine Wunde unter dem linken Auge. Er spürt, wie sie im Rhythmus seines Herzschlags pulsiert. Die linke Gesichtshälfte ist angeschwollen, die Haut spannt. Der Gefesselte würde seine Wunde gern desinfizieren. Wer weiß, denkt er sich, wer diesen Sack vor mir schon über dem Kopf gehabt hat.

Seine Entführer haben ihn auf den Stuhl gebunden, er hörte ein spitze Hämmern, einige Schläge und dann ein kontinuierliches Rauschen und Plätschern, als würde ein Schwimmbad eingelassen. Der Baumwollsack wurde ihm vom Kopf gezogen, der Gefesselte hörte, wie in seinem Rücken eine schwere Stahltür zugeschlagen wurde. Er schaute sich um und begriff, dass man ihn in einen Kellerraum gebracht hatte, was ihm seltsam vorkam, eben weil er auf der Insel noch nie in einem Kellerraum gewesen war und geglaubt hatte, dass sie nicht existieren oder längst geflutet sein müssten.

Jury

Lutz Seiler, Wilhelmshorst bei / near Berlin
Ulf Stolterfoht, Berlin
Insa Wilke, Berlin

Der Kellerraum wird von einer Leuchtstoffröhre beleuchtet, die an der niedrigen Decke befestigt ist. Ein schmales Kellerfenster aus dicken Glasbausteinen befindet sich unterhalb der Zimmerdecke, dem Gefesselten gegenüber. In einen dieser Glasbausteine ist von den Entführern – das war das spitze Hämmern, das ich gehört habe, denkt der Gefesselte – ein Loch geschlagen worden, durch das jetzt mit großem Druck ein modrig brauner Wasserstrahl in den Kellerraum hereingeschossen kommt. Ich habe keinen Prozess bekommen, denkt der Gefesselte, fast belustigt von der einfachen Klarheit des Satzes. Überhaupt fühlt er sich nicht panisch, sondern sehr ruhig – auf eine unbeschreibliche Art überlegen. Es gab keine Anklage, man hat mir keine Gelegenheit gegeben, mich zu verteidigen. Ich weiß nicht, was mir vorgeworfen wird, wofür ich bestraft werden soll.

Der Gefesselte sieht keinen Sinn darin zu schreien. Das laute Hereinströmen des Wassers füllt den Raum, es ist um seinen Kopf herum und in den Ohren das einzige Geräusch, und der Gefesselte hat den Eindruck, als krieche das Rauschen des hereinströmenden Wassers auch unter die geschwollene Gesichtshälfte, als wäre die Wunde unter seinem Auge eine Öffnung, durch die das Rauschen in seinen Kopf gelangt, wie feine Finger oder Rauch, vielleicht ist auch der Schädel verletzt, denkt der Gefesselte. Der gesamte Fußboden ist bald von einem gleichmäßigen, dunklen Wasserspiegel bedeckt. Kleine Galaxien aus Öl und Staub rotieren auf der Oberfläche um sich selbst, dazwischen aschene Papierfetzen und grobe Farbschuppen, die von den Wänden abgefallen sind. Aus der Wasseroberfläche heraus, wie die Gebäude der Insel aus dem Ozean, ragen Kabelrollen, Kisten, Papierstapel, Haufen aus Kram. Die Schuhe des Gefesselten stehen bis zum oberen Rand ihrer Sohlen im Wasser.

Der Gefesselte spürt die Feuchtigkeit an seinen Füßen. Von dort, wo der Wasserstrahl auftrifft, treiben kleine Schaumberge zitternd davon und verteilen sich im Raum. Dem Gefesselten wird klar, dass er sich vorsichtig bewegen muss. Dass ein Umfallen des Stuhls die Lebenserwartung in seiner speziellen Lage nochmal drastisch verkürzen würde.

Aus / from: Roman Ehrlich, *Malé*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2020

Geboren 1983 in Aichach. 2006–2011 Studium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. 2003–2010 Organisation von Literaturveranstaltungen, Lesungen, Mitherausgabe literarischer Anthologien (Edition NBL, Tippgemeinschaft) in Leipzig, Veröffentlichungen in Magazinen und Literaturzeitschriften.

Born in 1983 in Aichach, he studied at the Deutsche Literaturinstitut in Leipzig from 2006 to 2011. From 2003 to 2010, he organised literary events and readings, co-published literary anthologies (Edition NBL, Tippgemeinschaft) in Leipzig, and published in magazines and literary journals.

Stipendien und Preise

Fellowships and Awards

- 2011 Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen (work fellowship); Finalist beim 19. Open Mike (finalist); Stipendium der Autorenwerkstatt Prosa am LCB (fellowship, prose workshop)
- 2014 Förderpreis des Bremer Literaturpreises (fellowship award); Robert-Walser-Preis (award)
- 2015 Aufenthaltsstipendium Villa Aurora, Los Angeles (fellowship in residence)
- 2016 Ernst-Toller-Preis (award)
- 2017 Alfred-Döblin-Medaille der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz; Aufenthaltsstipendium der Stiftung Laurenzhaus, Basel (fellowship in residence)
- 2018 Grenzgänger-Stipendium (fellowship)
- 2019 mare-Stipendium der Roger-Willemsen-Stiftung (fellowship)
- 2021 Landgaststipendium, Irsee, Schwabenakademie Irsee (writer in residence)

Werke
Works

- 2013 *Das kalte Jahr*, Roman / novel, Köln / Cologne
- 2014 *Urwaldgäste*, Erzählungen / stories, Köln / Cologne
- 2017 *Die fürchterlichen Tage des schrecklichen Grauens*, Roman / novel, Frankfurt am Main; *Das Theater des Krieges*, mit / with Michael Disqué, Leipzig
- 2020 *Überfahrt*, mit / with Michael Disqué, Leipzig; *Malé*, Roman / novel, Frankfurt am Main

Begründung der Jury

Roman Ehrlich beeindruckt durch die Konsequenz seiner ästhetischen Entwicklung, die Vielfalt seiner Themen und die Verwandlungsfähigkeit, die sein inzwischen umfangreiches Prosa-Werk auszeichnet.

Seine frühen Bücher *Das kalte Jahr* und *Urwaldgäste* lassen sich als eine Art neue Literatur der Arbeitswelt lesen, die auf faszinierende Weise von prekären Existenzen und Berufen erzählt. Der Stil des nüchternen Berichts kippt dabei zuweilen höchst irritierend, also auf das Schönste, ins Phantastische und Absurde, wenn er beispielsweise vom Telefondienst in der Werbeabteilung einer Firma erzählt, die Dinge verkauft, die niemand braucht. Anders gelagert der Ton in seinem Buch *Überfahrt*, das er gemeinsam mit dem Künstler Michael Disqué der Arbeit auf Containerschiffen gewidmet hat und das sich zu einer Analyse der Gegenwart weitet.

Stets zeichnet Roman Ehrlichs Erzählweise ein Sinn für Details aus, die genauestens und literarisch brillant in Szene gesetzt werden. Das Beobachtete verbindet er, als wäre das ein Leichtes, mit philosophischen, kunsthistorischen, kultur- und kapitalismuskritischen Reflexionen zu einem ernsthaften Nachdenken über den Zustand der Welt. Ein Nachdenken, das Wissensbestände moderner Forschung ebenso berücksichtigt wie philosophische Überlegungen und dabei nie die eigene Rolle und den eigenen Ort aus dem Blick verliert, letztlich den Künstler, seine Verantwortung und Möglichkeiten. Besonders deutlich wird das in seinem letzten Roman *Malé*, in dem eine im Meer untergehende Insel zum Aussteigerziel und Sehnsuchtsort wird und man den Eindruck gewinnt,

dass eigentlich von der interessierten Ratlosigkeit angesichts dieses Dramas erzählt wird.

Ob in der kurzen Form der Erzählung oder den langen Bögen eines Romans wie *Die fürchterlichen Tage des schrecklichen Grauens*, der auf im wahrsten Sinn des Wortes merkwürdige Weise das Gefühl der Angst ergründet, besticht die Eleganz seiner Sätze, überzeugt die Dichte seiner Prosa, deren Doppelbödigkeit und leise Ironie unausweichliche Momente von Enttäuschung, Traurigkeit und Vergeblichkeit literarisch nutzbar macht. Erwartungen an Plot und Spannungsbögen lässt Roman Ehrlich auf programmatische Weise ins Leere laufen und lenkt so die Aufmerksamkeit auf ästhetische und ethische Fragen, die jenseits von Aktualitäten diese doch untergründig bestimmen.

Wer nicht nur mit den Augen, sondern auch mit den Ohren liest, wird in den stilbewusstesten Textgeweben von Roman Ehrlich überdies nie verstimmt werden, und das mit der Selbstverständlichkeit, wie sie nur aus einer souveränen künstlerischen Position heraus möglich ist.

Jury Statement

Roman Ehrlich impresses his readers with the resoluteness of his aesthetic development, the diversity of his topics and the versatility of his now extensive body of prose.

His early books, *Das kalte Jahr* and *Urwaldgäste*, can be read like a new literature of the working world, spinning fascinating stories about people's precarious livelihoods and occupations. The style of sober reporting found in these stories can sometimes shift in such a disconcerting and quite beautiful manner into the fantastical and absurd – for example when he writes about the phone service in the advertising department of a company that sells things nobody needs. A different tone prevails in his book *Überfahrt*, which he and artist Michael Disqué dedicated to the work carried out on container ships, and which unfolds into an analysis of the present day.

Roman Ehrlich's narrative style is always characterised by a strong sense of detail portrayed with utmost precision and literary brilliance. He adeptly combines what he observes with philosophical reflections, thoughts on art history or cultural and capitalist critique, in the process formulating a serious contemplation on the state of the world.

It is a contemplation that takes into account the bodies of knowledge behind modern research along with philosophical considerations, while at the same time never losing sight of the artist's own role and place in the world – which are ultimately the responsibility and possibilities of the artist. This is particularly evident in his most recent novel, *Malé*, in which an island that is sinking into the sea becomes a destination for drop-outs and a place of yearning. Against the background of this drama, one gets the impression that the real story is about concerned helplessness.

Whether concisely in short story form or in the long arcs of a novel like *Die fürchterlichen Tage des schrecklichen Grauens* with its truly peculiar exploration of fear, Ehrlich wins over his readers with the elegance of his sentences and the persuasive compactness of his prose, the dramatic ambiguity and quiet irony of which make ample literary use of unavoidable moments of disappointment, sadness and futility. Roman Ehrlich programmatically subverts all expectations with regard to plot and arc of suspense, thereby steering the reader's focus toward aesthetic and ethical questions, which fundamentally drive the story beyond all topicality.

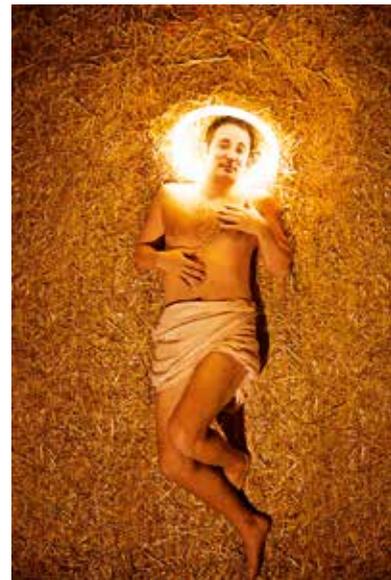
Moreover, anyone who reads not just with their eyes but also with their ears will not be let down by Roman Ehrlich's style-conscious textual fabric, which can only be created as a matter of course from a confident artistic position.

Für die Jury / for the jury: Insa Wilke

Bastian Reiber



Bastian Reiber, Bjarne Mädel in: *Der Tatortreiniger – Schluss mit lustig*, NDR 2016



Bastian Reiber in: *Passionsspiele* von / by Bastian Reiber, Regie / directed by Bastian Reiber, Bühne / set design Franz Dittrich, Kostüme / costume design Aurelia Stegmaier, Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2017

Jury
Herbert Fritsch, Berlin
Nele Hertling, Berlin
Mark Lammert, Berlin

Geboren 1985 in Mönchengladbach. 2005–2009 Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig. Während des Hauptstudiums am Neuen Theater Halle Mitwirkung im dortigen „Studioclub“ der Studierenden und erstmals in zwei Komödien in der Regie von Herbert Fritsch. 2009–2012 erstes Engagement am Theater Magdeburg und Gastrollen an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, danach 2013–2017 Engagement am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, dort 2017 sein Regiedebüt. Seit 2017 Ensemblemitglied der Schaubühne und seit 2013 auch Laufbahn als Film- und Fernsehschauspieler.

Born in Mönchengladbach in 1985, Bastian Reiber studied acting at the Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig from 2005 to 2009. During his studies at the Neues Theater Halle he was involved in the student-run “Studioclub”, where he played roles in two comedies directed by Herbert Fritsch. After his first engagement at Theater Magdeburg from 2009 to 2012 and guest roles at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, he became a member of the ensemble at the Deutsches Schauspielhaus Hamburg, where he also made his directing debut in 2017. Since 2017, he has been a part of the ensemble at the Schaubühne and, since 2013, has also been pursuing a film and television career.

Theaterarbeiten (Auswahl)
Theater Work (Selection)

Schauspieler / actor

Theater Magdeburg

- 2009 *Don Quichote* von / by Miguel Cervantes, Regie / directed by Claudia Bauer (Sancho Pansa)
- 2010 *Die Affäre Rue de Lourcine* von / by Eugène Labiche, Regie / directed by Herbert Fritsch (Lenglumé); *Hamlet* von / by William Shakespeare, Regie / directed by Jan Jochymski (Hamlet)

- Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
- 2011 *Die [s]panische Fliege* von / by Arnold und Bach (Heinrich Meisel)
- 2012 *Murmel Murmel* von / by Dieter Roth, beide Regie / both directed by Herbert Fritsch

Deutsches Schauspielhaus Hamburg

- 2013 *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* von / by Martin Crimp, Regie / directed by Katie Mitchell (Polyneikes)
- 2014 *Pfeffersäcke im Zuckerland & Strahlende Verfolger* von / by Elfriede Jelinek, Regie / directed by Karin Beier
- 2015 *Der Entertainer* von / by John Osborne, Regie / directed by Christoph Marthaler
- 2016 *Pension zur Wandernden Nase* nach / after Nikolaj Gogol, Regie / directed by Viktor Bodó
- 2020 *Ivanov* von / by Anton Čechov, Regie / directed by Karin Henkel (Mischa Borkin)

Schaubühne

- 2017 *Zeppelin* nach / after Ödön von Horváth
- 2018 *Null* von / by Herbert Fritsch; *Champagnol wider Willen* von / by Georges Feydeau (Saint-Florimond)
- 2019 *Amphitryon* von / by Molière (Merkur), alle Regie / all directed by Herbert Fritsch
- 2021 *Das Leben des Vernon Subutex 1* von / by Virginie Despentes, Regie / directed by Thomas Ostermeier (KiKo)

Regisseur / director

Deutsches Schauspielhaus Hamburg

- 2017 *Passionsspiele* von / by Bastian Reiber

Schaubühne

- 2019 *Prometheus, ein Projekt* von / a project by Bastian Reiber

Filmografie (Auswahl)
Filmography (Selection)

- 2013– 2018 *Der Tatortreiniger*, 3 Folgen / episodes:
NDR, Regie / directed by Arne Feldhusen
2016 *1000 Mexikaner*, Fernsehfilm, NDR,
Regie / directed by Philipp Scholz
2018 *Wuff – Folge dem Hund*, Kinofilm, Regie /
directed by Detlev Buck
2019 *MaPa*, Sadcom, Joyn und RBB, Regie /
directed by Jano Ben Chaabane; *Wie gut
ist deine Beziehung?*, Kinofilm, Regie /
directed by Ralf Westhoff
2019– 2021 *Stasikomödie*, Regie / directed by
Leander Haußmann
(Kinostart / theatrical release 2022)

Preise
Awards

- 2012 Nachwuchsschauspieler des Jahres
der Kritikerumfrage von Theater heute
(upcoming actor of the year, critics'
survey)
2015 Boy-Gobert-Preis der Körber Stiftung

Begründung der Jury

Auf den ersten Blick war ich mir damals, als ich ihn das erste Mal besetzte, nicht sicher. Er strahlte, also damals, etwas sehr Braves und Ordentliches aus. Das ist ja nichts Schlimmes, aber so ein bisschen was Gesetzesbrecherisches, Unverschämtes, Schlitzohriges und Undurchsichtiges hätte mich mehr überzeugt. Wie vorurteilsbeladen war ich doch und wie schnell hat er mich eines Besseren belehrt. Wir standen zusammen auf der Bühne, am Neuen Theater in Halle. *Das Haus in Montevideo*. Er ein Student noch beim Studio Halle, ich der Regisseur und sein Widerpart im Stück. Ein leichtes Stück, ein Boulevardstück, wie man so sagt, eine Komödie. Es war nicht einfach mit Bastian. Überhaupt nicht! Für mich als Schauspieler, der hat mich fertig gemacht, auseinandergenommen, vor allem in den Aufführungen, aber als Regisseur hat er mich begeistert. Egal was er machte, es stimmte. Er sagte an einer Stelle nur „und“ und man musste lachen und wusste nicht warum und ich wusste, der ist ein Besonderer, der kann zaubern. Dem muss man nichts sagen, der überzeugt einen. Der läuft Slalom durch die Interpunktion, der macht mit Wörtern das, was sie nicht wollen und vor allem sind die Wörter nur die kleine Spitze des Eisberges. Seine Sprache ist die Sprache des Theaters und da spielen die Wörter die geringste Rolle. Er holt da etwas hervor, wo man bisher nichts vermutete. Er liefert keine Erklärung. Mein Gott, nein, er ist kein Lieferant. Er ist ein Künstler. Ein Schauspielkünstler und kein Reproduktionsapparat. Er ist ein Poet und lässt uns über Unerklärliches staunen und lachen. Er kann mit verrücktesten Gesten und Grimassen das Nichts beschwören. In einer Welt, in der alles erklärt und gezeigt wird, führt er in die Welt des Unerklärlichen, auf dass wir nicht mehr zurückfinden. Die Verwirrung, die Herausforderung, ist sein Spiel. Ohne ihn kann ich mir Theater nicht mehr vorstellen. Er markiert eine Zeitenwende im Verständnis des deutschen Theaters. Eines Theaters, in dem das Lachen verboten ist. Man hat Shakespeare missverstanden, diese Ironie, wie er den Hamlet sagen lässt, dass die Schauspieler nicht so mit den Händen herumfuchteln sollen. Daraus hat man diese allgemeingültige, langweilige Ästhetik der Bewegungslosigkeit, des deutschen Hängearmtheaters, abgeleitet. Bastian kann herumfuchteln, dass es eine Pracht und ein Vergnügen ist und seine Hände zu sprechen anfangen. Er hat den Preis nicht nur verdient, er ist der Preis, den wir verdient haben.

Jury Statement

When I first cast him, I wasn't certain at first glance. At the time, he had something well-behaved and proper about him. That's not such a bad thing per se, but it would've been more convincing if he had come across as a bit more lawbreaking, brazen, devious and opaque. How prejudiced I was back then, and how quickly he taught me otherwise. We were on stage together at the Neues Theater in Halle: "Das Haus in Montevideo". He, still a student at Studio Halle, and I, the director and his counterpart in the play. A light-hearted play, light comedy as they say. It wasn't easy working with Bastian. Not at all! For me as an actor, he really let me have it, just took me apart, especially in our performances. But as a director, I was so impressed by him. No matter what he did, it was spot on. At one point he just said "and", and without knowing why, you just had to laugh. I immediately knew that this was someone special, someone who could do magic. You don't have to give him instruction, he's just very convincing. He slaloms through punctuation, he uses words in wholly unintended ways, and what's more, the words he uses are only the very tip of the

iceberg. His language is the language of theatre, where words play the least significant role. He draws something out where you previously suspected nothing. He doesn't deliver an explanation. God no, a deliverer he certainly is not. He is an artist. An actor-artist, not a reproduction machine. He is a poet who would have us marvel and laugh at the inexplicable. He can conjure up nothingness with the wildest of gestures and grimaces. In a world where everything is explained and shown, he leads us into the realm of the inexplicable, so that we can no longer find our way out. Confusion and challenge; that is his game. I can no longer imagine theatre without him. He marks a turning point in the understanding of German theatre. A theatre in which laughter is forbidden. Shakespeare was misunderstood – that irony with which he has Hamlet say that actors shouldn't "saw the air too much" with their hands. This was the departure point for the universal, boring aesthetic of immobility, the German theatre of hanging arms. Bastian can wave his arms about in a splendid and thoroughly enjoyable fashion until his hands begin to speak. Not only does he deserve the award, he is the award we deserve.

Für die Jury / for the jury: Herbert Fritsch



Bastian Reiber, Werner Eng in: *Amphitryon* von / by Molière, Regie / directed by und Bühne / and set design Herbert Fritsch, Kostüme / costume design Victoria Behr, Schaubühne Berlin 2019

Kunstpreis Film- und Medienkunst Film and Media Arts

Bettina Blümner



Still aus / from *Halbmondwahrheiten*, 2014

Jury
Claudia von Alemann, Berlin, Köln / Cologne
Hans Helmut Prinzler, Berlin
Katrin Schlösser, Berlin



Still aus / from *Prinzessinnenbad – Pool of Princesses*, 2007

Geboren 1975 in Düsseldorf. Ausbildung zur Fotografin, 1998–1999 Studium der Mediengestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar. 1999–2004 Studium der Regie an der Filmakademie Baden-Württemberg sowie an der Escuela Internacional de Cine y TV auf Kuba. Realisation von Kurz-, Dokumentar- und Spielfilmen sowie Theaterstücken, die auf zahlreichen internationalen Festivals gezeigt und prämiert wurden. Seit 2018 Professorin für szenischen und dokumentarischen Film an der Hochschule Darmstadt. Lebt in Berlin.

Born in Düsseldorf in 1975. She trained as a photographer and studied media design at the Bauhaus Universität Weimar from 1998 to 1999 before studying directing at the Filmakademie Baden-Württemberg and the Escuela Internacional de Cine y TV in Cuba from 1999 until 2004. Her short films, documentaries, feature films and plays have been shown at numerous international festivals and received various awards. Since 2018, professor for scenic and documentary film at Hochschule Darmstadt. She lives in Berlin.

Stipendien (Auswahl) Fellowships (Selection)

- 2004 Stipendiatin des Nipkow Programms Berlin (fellow)
- 2008 Recherchestipendium der DEFA Stiftung (research fellowship)
- 2015 Praxisstipendiatin der Deutschen Akademie Rom – Villa Massimo (fellowship)
- 2017/2018 Wim Wenders Stipendium (fellowship)

Werke (Auswahl) Works (Selection)

- 2004 *13+15* (Kurzfilm / short film)
- 2005 *La vida dulce – Das süße Leben* (Kurzfilm / short film)
- 2007 *Prinzessinnenbad – Pool of Princesses* (Dokumentarfilm, Buch und Regie / documentary film, author and director)
- 2013 *Scherbenpark* (Spielfilm / feature film)
- 2014 *Halbmondwahrheiten* (Dokumentarfilm / documentary film)
- 2015 *Clea – Die Frau die töten wollte* (Kurzfilm / short film); *Parcours d'Amour* (Dokumentarfilm, Buch und Regie / documentary film, author and director)
- 2022 *Vamos a la playa* (Spielfilm / feature film)

Preise und Festivals (Auswahl) Awards and Festivals (Selection)

- 2007 „Dialogue en perspective“ für den besten Film der Sektion Perspektive Deutsches Kino, Berlinale (best film); Los Angeles Filmfestival; Bergen International Filmfestival, Shashat's 3rd Women's Film Festival, Ramallah; Förderpreis des Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart (advancement award)
- 2008 Deutscher Filmpreis für den besten Dokumentarfilm (best documentary film)
- 2013 23. Filmkunstfest Schwerin, Publikumspreis (audience award) und FIPRESCI-Preis, 34. Filmfestival Max Ophüls Preis, Preis für Bestes Drehbuch und für die Beste Darstellerin Jasna Fritzi Bauer (best screenplay, best actor)
- 2014 28. Bozner Filmtage – Preis für den Besten Spielfilm (best feature film); Cairo International Women's Film Festival
- 2015 Festival des Films du Monde / Montreal World Film Festival, Zürich Filmfestival

Die unvoreingenommene Neugier auf das Leben anderer Menschen ist das wichtigste Motiv in der künstlerischen Arbeit der Filmemacherin Bettina Blümner. Sie porträtiert Einzelpersonen und Gruppen in Dokumentar- und Spielfilmen, für die sie eine jeweils unterschiedliche Herangehensweise wählt. Als Dokumentaristin hört sie zu, beobachtet ihre Protagonistinnen und Protagonisten, begleitet sie in deren Lebenswelten. Als Spielfilmregisseurin inszeniert sie ihre Darstellerinnen und Darsteller mit dem Ziel, in den Szenen eine größtmögliche Intensität zu erreichen. Bettina Blümner hat außerordentliche Fähigkeiten für beide Filmformen.

Das Spektrum ihrer Themen ist breit. Welche Lebensperspektiven haben drei befreundete Mädchen, die sich regelmäßig im Schwimmbad treffen? Was tut eine junge Frau, deren Mutter ermordet wurde? Wie kann eine türkische Männergruppe der Gewalt in ihrem Bezirk entgegentreten? Können ältere Menschen miteinander tanzen, ohne dass ein Klischee entsteht? Was erleben drei junge Menschen, wenn sie in Kuba einen verschollenen Bruder suchen? Die Filme von Bettina Blümner handeln von Jung und Alt, von Männern und Frauen, sie spielen in Deutschland und im Ausland. Kulturelle Grenzen werden geöffnet, ambivalente Figuren verständlich gemacht, mögliche Vorurteile abgebaut.

Es ist eindrucksvoll, welche Nähe die Regisseurin zu den Personen in ihren Dokumentarfilmen und den Figuren in ihren Spielfilmen schaffen kann. Im Realen und im Fiktionalen geht es ihr immer darum, mehr zu erfahren, auf Fragen Antworten zu finden, Widersprüche deutlich zu machen, aus der Vergangenheit für die Zukunft zu lernen. Dies geschieht konkret, anschaulich, emotional und durchdacht.

Kamera, Ton und Schnitt werden von Bettina Blümner kreativ genutzt. Es gibt immer wieder dramaturgische Überraschungen, subtile Pointen und komische Momente. Sie fügen sich zu einer Logik und sind kein Selbstzweck. Am Ende sehen wir mit Sicherheit einen Film, aus dem wir viel erfahren, was uns bisher fremd war. Der Bogen spannt sich vom Prinzenbad in Berlin-Kreuzberg bis nach Kuba. Die Welt ist für Bettina Blümners Sichtweise hoffentlich noch lange offen.

Unbiased curiosity about the life of others is the central motif in the artistic work of filmmaker Bettina Blümner. The portraits of individuals and groups in her documentaries and feature films each show a distinct approach. As a documentarist, she listens, observes her protagonists and accompanies them within the worlds they live in. As a feature film director, she frames her protagonists in a way that achieves maximum intensity in each scene. Bettina Blümner possesses an extraordinary skillset for both film formats.

Her range of topics is broad. What prospects do three girlfriends who meet regularly at the public pool have in life? What does a young woman whose mother has been murdered do? How can a group of Turkish men stand up to the violence in their neighbourhood? Can elderly people dance with one another without becoming a cliché? What is the experience of three young people as they search for a missing brother in Cuba? Bettina Blümner's films are about young and old, men and women; they are set in Germany and abroad. Cultural boundaries are broken down, ambivalent characters become understandable, pre-existing prejudices disintegrate.

It is impressive to see how close the director manages to get to the subjects of her documentary films and the characters in her feature films. In both the real and fictional domain, she is always driven to discover more, to find answers to questions, to reveal contradictions, to learn from the past for the benefit of the future. All of this takes place in a concrete, vivid, emotional and thoughtful way.

Camera, sound, and editing are used creatively by Bettina Blümner. There are always dramaturgical surprises, subtle punchlines and comical moments. They follow an inherent logic and are not an end in themselves. One thing is certain: in the end we see a film that teaches us much we didn't know before. The storyline reaches from the Prinzenbad public pool in Berlin's Kreuzberg district to Cuba. The world will hopefully be open to Bettina Blümner's point of view for a long time to come.

Für die Jury / for the jury: Hans Helmut Prinzler



Still aus / from *Vamos a la playa*, 2019–2022

Aus der Geschichte des Kunstpreises Berlin

Die Geschichte des „Kunstpreises Berlin“ (bis 1969 „Berliner Kunstpreis“) – „Jubiläumsstiftung 1848/1948“ kann unter anderem auch als ein bedeutsamer Aspekt der Kulturgeschichte Nachkriegsdeutschlands gesehen werden.

Zunächst als politische Demonstration gedacht, im Zusammenhang mit der Säkularfeier der deutschen Revolution von 1848, wurde am 18. März 1948 in Erinnerung an den Aufstand und seine für einen neuen Staat gefallenen Revolutionäre ein Preis gestiftet, der unter dem Titel „Berliner Kunstpreis – Jubiläumsstiftung 1848/1948“ der Förderung hervorragender künstlerischer Leistungen dienen sollte. Insbesondere sollte das Werk von lebenden Künstlern geehrt werden, die durch ihr Leben und Wirken mit der Stadt Berlin verbunden waren oder sind. Die vom Senator für Volksbildung, Prof. Dr. Joachim Tiburtius, ohne Satzung und Jury benannten ersten Preisträger für das Jahr 1948: Renée Sintenis, Ernst Pepping und Wolfgang Fortner erhielten kurz vor der Währungsreform einen Preis in Höhe von je 10.000 Mark.

Für das Jahr 1949 wurde eine Satzung ausgearbeitet, die nach einer Vorlage vom 25. Juli 1949 als Satzung des Magistrats von Groß-Berlin am 19. Oktober 1949 im *Dienstblatt III-17* veröffentlicht wurde. Nach den „allgemeinen Bestimmungen“ der Satzung soll der „Berliner Kunstpreis“ (§1) „alljährlich für künstlerische Leistungen auf den Gebieten Literatur – Musik – Bildhauerei – Malerei – Graphik und Darstellende Kunst“ vergeben werden. Nach §4 sollte das „Gesamtwerk eines Künstlers ausgezeichnet“ werden mit der Einschränkung, dass auch „die Verleihung des Preises für einzelne hervorragende Kunstwerke möglich“ sein sollte. Die Jury war

mehrheitlich politisch besetzt, nach §8 sollte das Preisgericht aus „sieben Mitgliedern (drei namhaften Künstlern der betreffenden Kunstgattung, Vertretern des einschlägigen Kunstschrifttums, zwei Vertretern des Magistrats und zwei Mitgliedern der Stadtverordnetenversammlung)“ bestehen. Die Juroren sollten auf Vorschlag der Abteilung für Volksbildung bestätigt werden, den Vorsitz führte ein Vertreter des Magistrats. Nach §14 erfolgte die Entscheidung mit Stimmenmehrheit, somit war ein politischer Entscheid vorprogrammiert. Es wurden Preise in den Sparten Bildhauerei, Malerei, Grafik ohne Einschränkung im Material oder der Thematik vergeben. Der Preis für Musik sollte möglichst ungeteilt, höchstens in einer Aufteilung von drei Preisen erfolgen. Nach §20 setzt sich der „Preis der Literatur“ zusammen aus dem „Fontane-Preis“, der jeweils am 20. September, dem Todestag des Dichters, an den Autor des besten Romans, „der die demokratischen Ideale der Freiheit und Humanität in künstlerisch besonders überzeugender Weise zur Geltung bringt“, verliehen werden soll, einem Dramatikerpreis, „der dem Autor des besten dramatischen Werkes des vorangegangenen Jahres zufällt“, und einem „Berliner Literatur-Preis“, der dem Autor eines besonders hoch zu bewertenden literarischen Werkes, gleich welcher Gattung, mit Ausnahme eines Romans oder Bühnenwerkes, zuerkannt wird, mit der besonderen Maßgabe, „daß dieses Werk in einem Berliner Verlag erschienen sein muß“. Der Preis für Literatur teilte sich in drei gleich ausgestattete Preise, eine weitere Teilung sollte nur in besonders begründeten Ausnahmefällen vorgenommen werden. Der Preis für Darstellende Kunst gilt nach §21 der Auszeichnung von Darstellern,

Regisseuren, Bühnenbildnern und Bühnenleitern, er sollte höchstens in drei Teilen vergeben werden.

Schon im Januar 1951 wurde im Hinblick auf §20, den Literatur-Preis betreffend, eine Satzungsänderung vorgeschlagen, da sich sowohl die Dreiteilung in „Fontane-, Dramatiker- und Berliner Literatur-Preis“ als auch die Zweiteilung der Vergabetermine als „in der Praxis unzweckmäßig erwiesen hat“. In den Jahren 1948 und 1950 wurde überhaupt kein Literaturpreis vergeben. 1949 erhielt nur Hermann Kasack für seinen Roman *Die Stadt hinter dem Strom* den „Fontane-Preis“. Per Senatsbeschluss (Nr. 25, 14. Februar 1951) wurde eine Änderung dahingehend vorgenommen, dass die Dreiteilung aufgehoben, der Verleihungstermin auf den März gelegt wurde und der Preis als „Fontane-Preis für Literarische Werke jeder Gattung“ verliehen werden konnte; eine Teilung des Preises war durchaus zulässig. Eine wichtige Ergänzung betraf Punkt 4 des §20, wonach „beim Vorliegen mehrerer im gleichen Maße auszeichnungswürdiger Werke dasjenige eines förderungswürdigen jüngeren Autors nach Möglichkeit den Vorzug erhalten sollte“. Im Juli 1953 wurde eine erneute Satzungsänderung vorgenommen, nach der die Vergabe des „Berliner Kunstpreises“ um die Sparte Architektur erweitert wurde. Erste Ansätze für den 1956 hinzugekommenen Preis „Junge Generation“, den späteren „Förderungspreis“ und heutigen „Kunstpreis“, zeigten sich in der Neufassung von §3, der für alle Sparten grundsätzlich eine Teilung des Preises indirekt anempfahl: „Ausschlaggebend für die Verleihung des Preises ist die Höhe der künstlerischen Leistung. Daneben gilt er der Förderung junger Begabungen, die eine besondere Entwicklung erhoffen lassen.“ Die Drucksache Nr. 2038 b/44 wurde vom Senat von Berlin (ehemals Magistrat von Groß-Berlin) aufgrund der Beschlüsse des Abgeordnetenhauses (ehemals Stadtverordnetenversammlung) vom 19. Februar 1953 beschlossen und vom Regierenden Bürgermeister (ehemals Oberbürgermeister), Prof. Ernst Reuter, und vom Senator für Volksbildung, Prof. Dr. Tiburtius, gegengezeichnet. Allerdings hatte man peinlicherweise einen Haushaltsansatz für den Architekturpreis im Jahre 1954 vergessen, so dass der Preis erstmals im Jahr 1955 an Max Taut und Hans Scharoun vergeben werden konnte. Zeitgeschichtlich interessant ist eine Protokollnotiz der 185. Sitzung des Hauptausschusses vom 30. April 1953, die die Diskussion um die

Förderung der Kunst im Allgemeinen festhält. Darin wurde dem Senat empfohlen, bei der Vergabe von Kunstpreisen „das Leistungsprinzip nicht hinter die Förderung zurücktreten“ zu lassen, außerdem solle die „moderne Kunst nicht allzu sehr in den Vordergrund“ gestellt werden, bzw. bei der Förderung moderner Kunst sei dafür Sorge zu tragen, „daß die allgemein verständliche Kunst in angemessenem Umfange Berücksichtigung“ erfährt.

Die Folgen konnten nicht ausbleiben. Aus Kreisen der Künstler und der Öffentlichkeit wurden Beanstandungen laut, sowohl gegen die Höhe des Preises (pro Sparte 3.000 DM) als auch gegen die inzwischen geübte allgemeine Praxis der Mehrfachteilung, die nur als Ausnahme vorgesehen war. Nach verschiedenen Debatten kam es 1956 zur Verkündung neuer Richtlinien (ehemals Satzung), die in einer Reihe von Punkten wesentliche Veränderungen brachten: 1. Die Einzelpreise in der Sparte Bildende Kunst wurden zu einem Preis zusammengeführt. 2. Ein Film-Preis kam als eigene Sparte hinzu. 3. Eine eindeutige Zweiteilung in „Berliner Kunstpreis“ und „Preis der Jungen Generation“ wurde geschaffen. Nur jeweils ein Künstler sollte aus den sechs Kunstgebieten in den zwei Unterteilungen Hauptpreis (mit 4.000 DM) und Stipendium (mit 2.000 DM) bedacht werden; für die Verleihung sollten fortan nur noch drei Preisrichter auf Vorschlag der Akademie der Künste benannt werden, die „mit dem betreffenden Kunstgebiet eng vertraut sind“. Bis ins Jahr 1969 lag einzig noch die Überreichung der Auszeichnungen an die Künstler in den Händen der Politiker und wurde vom jeweiligen Regierenden Bürgermeister in feierlichem Rahmen vorgenommen.

Vermochte 1968 der Senator Carl-Heinz Evers die Verantwortung des Staates als „eine Verantwortung für eine Gesellschaft, in der die menschliche Person ihre Freiheit entfalten kann“, zu definieren und vor der „Sklaverei der Gewöhnung“ zu warnen, der am besten durch die „so eminent öffentliche und politische Dimension der Herausforderung des Künstlers“ zu begegnen sei, so folgte dieser Ansprache an die Jugend 1969 die Tat einer Parteinahme für Befreiung aus den Fesseln der „Sklaverei der Gewöhnung“.

Auch bei der Feierstunde am 18. März 1969 in der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses beschwor der damalige Regierende Bürgermeister Klaus Schütz den „von der Politik garantierten Raum der Freiheit für die Kunst“ bei der Verleihung

der Kunstpreise an Heinrich Richter, Ludwig Leo, Bernd Alois Zimmermann, Herbert Ihering, Peter Zadek und die Literaturpreisträger Wolf Biermann und Peter Schneider. Die beiden Letztgenannten wiesen demonstrativ auf die Kluft zwischen den Vertretern der bürgerlichen Ordnung und der rebellischen Jugend mit der öffentlichen Weitergabe dieses Preises an die Außerparlamentarische Opposition hin: Eine Vietcong-Fahne wurde entrollt, Tumulte entstanden, und nur mit Mühe konnte eine Veranstaltung zu Ende geführt werden, die sich tags darauf in einschlägigen Zeitungen mit den Titelzeilen kolportiert fand: „Dem Mäzen Staat wird ins Gesicht gespuckt“, „Ein Tribunal der Schizophrenen?“, „Die fast unglaubliche Geschichte der Verleihung eines Kunstpreises“ usw. Darauf folgte ein Jahr Besinnungspause.

Die Konsequenz war die Aufforderung an die Akademie der Künste, die Vergabe des „Kunstpreises Berlin“ autonom zu übernehmen. Nach ausführlichen Diskussionen in der Öffentlichkeit und internen Debatten beschloss das Plenum der Mitgliederversammlung der Akademie der Künste am 8. November 1970 einstimmig die neu erarbeiteten Richtlinien, deren wesentliche Änderungen darin bestehen, dass die Vergabe ohne Zeremoniell vorgenommen werden soll und statt der früheren sechs Hauptpreise zu je 10.000 DM und der sechs Preise „Junge Generation“ zu je 5.000 DM nun jährlich zwei Hauptpreise zu je 15.000 DM und sechs Stipendien zu je 10.000 DM (seit 2002 5.000 EUR) vergeben wurden. Unter Beibehaltung der Gesamtsumme wurden im Jahre 1978 die beiden Hauptpreise zum „Kunstpreis Berlin“ mit 30.000 DM (seit 2002 15.000 EUR) zusammengelegt, der seitdem in turnusmäßigem Wechsel der Sektionen nur noch in einer Sparte vergeben wird. Die Stipendien wurden in „Förderungspreise“ umbenannt.

Mit dem Übergang der Akademie der Künste in die Finanzierung des Bundes seit Januar 2004 bedurfte die Fortsetzung der jährlichen Preisverleihung durch die Akademie einer Klärung, war doch der Auftrag selbstverständlich davon ausgegangen, dass es sich bei ihr um eine von Berlin getragene Institution handelt. Die Akademie war sehr an einer Fortsetzung der Tradition interessiert, auch um dadurch die weiter bestehende Verbundenheit mit dem Land Berlin auszudrücken. In Übereinstimmung mit dem für die Akademie nun zuständigen Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien bemühte sie sich deshalb

nachdrücklich bei den Berliner Politikern um Unterstützung für ihr Anliegen. Am 22. Juni 2004 teilte die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur der Akademie mit, dass Berlin ab 2005 das Preisgeld von insgesamt 45.000 EUR übernimmt. Mit dieser Zusage war nicht nur die Zukunft des „Kunstpreises Berlin“, sondern auch seine Verleihung im Auftrag des Landes durch die Akademie der Künste gesichert. Seither werden die Preise wieder durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin verliehen, nun gemeinsam mit dem Präsidenten der Akademie der Künste.

Seit 2011 wird auf Vorschlag des Senats der Akademie und mit Zustimmung des Regierenden Bürgermeisters von Berlin/Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten der Hauptpreis als „Großer Kunstpreis Berlin“ verliehen, die ehemaligen Förderungspreise in den sechs Kunstsparten heißen jeweils mit Nennung der Sparte „Kunstpreis Berlin“.

The History of the Kunstpreis Berlin

The history of the ‘Kunstpreis Berlin’ (known in German as the ‘Berliner Kunstpreis’ until 1969) – ‘Jubiläumstiftung 1848/1948’ (Berlin Art Prize – Jubilee Endowment 1848/1948) should be viewed as an important aspect of cultural history in post-war Germany.

Initially intended as a political statement in connection with the centennial celebration of the March Revolution of 1848, the ‘Berliner Kunstpreis – Jubiläumstiftung 1848/1948’, awarded for outstanding artistic activity, was endowed on 18 March 1948 in commemoration of that important German revolt and its revolutionaries who died fighting for a new government. The award is meant to honour, in particular, the work of living artists whose lives and impact have had or continue to have a strong connection to the city of Berlin. The first recipients – Renée Sintenis, Ernst Pepping and Wolfgang Fortner – were chosen in 1948 by the senator responsible for *Volksbildung* (continuing education), Professor Joachim Tiburtius, without a statute or jury, with each receiving a sum of 10,000 marks shortly before the currency reform.

Guidelines for awarding the prize were drawn up in 1949 and published on the basis of a proposal from 25 July 1949, as a statute of the Magistrat von Groß-Berlin (municipality of Greater Berlin) in the city’s official gazette, *the Dienstblatt III–17* on 19 October 1949. According to article 1 of the statute’s ‘general provisions’, the ‘Berliner Kunstpreis’ was ‘to be awarded annually for artistic achievement in the areas of literature, music, sculpture, painting, graphic arts and performing arts’. Article 4 specified that an ‘artist’s entire oeuvre’ be recognised, with the qualification that ‘it should also be possible to award the prize for outstanding individual works of art’. The majority of jury members came from

political institutions, with article 8 stipulating that the body consist of ‘seven members (three well-known artists working in related artistic genres or literary fields, two representatives of municipal administration and two representatives of the city council)’. The jurors were to be confirmed from nominations by the department of continuing education, with the jury being chaired by a municipal representative. Article 14 stated that decisions were to be made according to majority vote, so political choices were inevitable. Prizes in the areas of sculpture, painting, and graphic arts were awarded without limitations regarding materials or subject matter. The prize for music was preferably to be awarded as one entity, with any subdivisions not to exceed three prizes. Article 20 prescribed that the ‘prize for literature’ consist of the ‘Fontane-Preis,’ which was awarded annually on 20 September (the date on which the renowned 19th century German writer died) to the author of the best novel ‘that addressed the democratic ideals of freedom and humanity in a particularly artistic fashion’; a Dramatikerpreis (dramatist prize), ‘which was to go to the author of the past year’s best dramatic work’; and a Berliner-Literatur-Preis (Berlin Literature Prize), to go to the author of a work of recognisably high quality literature of any type – other than a novel or dramatic work – with the unusual added requirement ‘that the publication must have been released by a Berlin publishing house’. The prize for literature consisted of three equal prizes, with any further subdivision only allowed in exceptional, justifiable cases. According to article 21, the prize for performing arts was intended for actors, directors, stage designers and stage managers, and not to be divided among more than three recipients.

In January 1951, changes were recommended to article 20, which concerned the Literatur-Preis, because its division into the three 'Fontane, Dramatist and Berlin Literature prizes' and its two dates for awarding prizes 'had not proven expedient in practice'. In 1948 and 1950, no literature prize of any type was awarded. In 1949, Hermann Kasack received the 'Fontane-Preis' for his novel *Die Stadt hinter dem Strom (The City beyond the River)*. A city council resolution (no. 25, 14 February 1951) eliminated the three-part division, setting the award date in March, and allowed the prize to be granted as the 'Fontane-Preis für Literarische Werke jeder Gattung' (Fontane Prize for all Types of Literary Works), with a subdivision of the prize being entirely possible. An important revision concerned point 4 of article 20, which required 'that if several works equally qualified for the award were presented, the one by an eligible young author should, if possible, be given preference'. In July 1953 the statute was amended again to also award the 'Berliner Kunstpreis' in the category of architecture. Initial approaches toward the 'Junge Generation' (young generation) prize established in 1956, the later 'Förderungspreis' (advancement award), and the current 'Kunstpreis' are evident in the revised version of article 3, which indirectly recommended the principle of dividing the prize. The amended text proposed 'that the level of artistic achievement was decisive for awarding the prize and that an objective was also to promote young talents who were likely to develop exceptionally'. The official document no. 2038 b / 44, based on resolutions by the Berlin City Parliament (formerly the city council), was passed by the Berlin Senate (formerly the Magistrat von Groß-Berlin) on 19 February 1953, and signed by the city mayor, Professor Ernst Reuter, and the senator for education, Professor Tiburtius. Embarrassingly, the budgetary appropriation necessary for the architecture prize had been forgotten in 1954, so the prize could only be awarded for the first time in 1955 – to Max Taut and Hans Scharoun. Interesting from a historical standpoint is an entry in the minutes of the Budget Committee's 185th session on 30 April 1953, recording a discussion about promoting art in general. The note contains a recommendation to the Berlin Senate that it should not allow 'the merit principle to be superseded by promotion' when awarding art prizes. It also advised that 'modern art should not be overemphasised', and if modern art were to be promoted that other

forms of art 'that are more generally understandable would also be given adequate consideration'.

The response was inevitable. Objections came from artist circles and the public about both the amount of the prize (3,000 deutschmarks [DM] per category) and the practice established in the interim of dividing the prize, which was intended to be the exception. After various debates, new regulations (formerly a statute) were announced in 1956 with important changes in several areas. 1. The individual prizes in the visual arts category were combined into a single prize. 2. A film prize was added as a separate category. 3. A clear division into the 'Berliner Kunstpreis' and the 'Preis der Jungen Generation' was established. Neither the main prize (DM 4,000) nor the stipend (DM 2,000) in each of the six categories was to be divided. Henceforth only three members suggested by the Akademie der Künste and 'with intimate knowledge of the relevant art field' would be named to the jury. By 1969, only the presentation of the awards to the artist remained in the hands of the politicians, with the mayor of Berlin carrying out the honours in a ceremonial setting.

In 1968, Senator Carl-Heinz Evers spoke of 'the responsibility of the state for a society in which humane people are able to develop their freedoms' and warned of the 'slavery of familiarity', which could best be countered by 'the very eminent public and political dimension of its challenging by the artist'. This address to the younger generation was followed in 1969 by partisan acts to break the bonds of that 'slavery of familiarity'.

At the ceremony held in the Oak Gallery at Charlottenburg Palace on 18 March 1969, the then mayor of Berlin, Klaus Schütz, also confirmed 'the democratic system's guarantee of autonomy for the arts' while awarding the Kunstpreis to Heinrich Richter, Ludwig Leo, Bernd Alois Zimmermann, Herbert Ihering and Peter Zadek, and the Literaturpreis to Wolf Biermann and Peter Schneider. The latter two recipients demonstratively called attention to the divide between civil order and rebellious youth by handing over their prize to the extra-parliamentary opposition. A Viet Cong flag was unfurled, tumultuous scenes ensued, and the event could only be brought to a close with difficulty. Tabloids hawked the episode for days with headlines such as 'Patron State Gets Spit in the Face', 'A Tribunal of Schizophrenics?' and 'The Almost Unbelievable Story of a Kunstpreis Award Ceremony'. A year-long pause for reflection followed.

The Akademie der Künste was consequently called upon to carry out the awarding of the 'Kunstpreis Berlin' entirely on its own. After extensive public discussion and internal debate, the Akademie der Künste plenum assembly unanimously passed the revised guidelines on 8 November 1970, with important changes being that there would be no prize ceremony and the former distribution of six DM 10,000 main prizes and six DM 5,000 'Junge Generation' prizes would be reorganised to award two DM 15,000 main prizes and six DM 10,000 scholarships (EUR 5,000 since 2002) annually. In 1978, the two main awards were combined into the 'Kunstpreis Berlin' endowed with DM 30,000 (EUR 15,000 since 2002), which since then has been awarded in rotation to only one of the categories. The stipend awards were renamed the 'Förderungspreis' (advancement award).

The new federal financing of the Akademie der Künste as of January 2004 meant that its continued annual awarding of the prize needed to be clarified, although the original contract clearly assumed that the prize was to be awarded by an institution funded by Berlin. The Akademie was very interested in continuing that tradition, seeing it also as a chance to emphasise the continuing connection to the state of Berlin. It therefore began – in agreement with the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, now responsible for the Akademie – a vigorous campaign to garner support for its objectives from Berlin politicians. On 24 June 2004, the Berlin Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur (Senate Administration for Science, Research and Culture) informed the Akademie that Berlin would fund the prize money totaling EUR 45,000 as of 2005. This commitment ensured not only the future of the 'Kunstpreis Berlin', but also its awarding by the Akademie on behalf of Berlin. Since then, the prizes have once again been jointly awarded by the governing mayor of Berlin and the president of the Akademie der Künste.

The main prize has been awarded since 2011 as the 'Großer Kunstpreis Berlin' (Berlin Art Prize – Grand Prize), with the former advancement awards in the six art categories now all called the 'Kunstpreis Berlin' – appended by the name of the individual category. These changes were recommended by the Akademie Senate and agreed to by the governing mayor of Berlin and the Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten (Senate Chancellery for Cultural Affairs).

Bisherige Preisträgerinnen und Preisträger

Previous award winners

Bildende Kunst Visual Arts Großer Kunstpreis* Berlin Art Prize – Grand Prize

1948 Renée Sintenis
1950 Bernhard Heiliger, Karl Hartung,
Hans Uhlmann, Werner Heldt,
Hans Jaenisch, Wolf Hoffmann,
Wilhelm Deffke, Mac Zimmermann,
Karl-Heinz Kliemann
1951 Luise Stomps, Mac Leube,
Hans-Joachim Ihle, Theodor Werner,
Alexander Camaro, Marcus Behmer,
Siegfried Lympasik
1952 Richard Scheibe, Lidy von Lüttwitz,
Gerhard Schreiter,
Karl Schmidt-Rottluff,
Woty Werner, Eva Schwimmer,
Gerda Rotermund, Georg Gresko
1953 Alexander Gonda, Emy Roeder,
Johannes Schiffner, Karl Hofer,
Otto Hofmann, Ernst Böhm,
Dietmar Lemke, Elsa Eisgruber
1954 Paul Dierkes, Ursula Förster,
Otto Placzek, Max Pechstein,
Curt Lahs, Hans Thiemann,
Hans Orłowski, Sigmund Hahn
1955 Gerhard Marcks, Hans Purrmann,
Manfred Bluth,
August Wilhelm Dressler
1956 Heinz Trökes
1957 Erich Heckel
1958 Fritz Winter
1960 Julius Bissier
1961 Rudolf Edwin Belling
1962 Friedrich Ahlers-Hestermann
1963 Max Kaus
1964 Ernst Wilhelm Nay
1965 Jan Bontjes van Beek
1966 Hann Trier
1967 Rudolf Hoflehner
1968 Wilhelm Wagenfeld
1969 Heinrich Richter
1971 Rainer Küchenmeister
1977 Joachim Schmettau
1982 Joet Oppenheim
1988 Rupprecht Geiger
1994 Dieter Roth

2000 Bernhard Johannes Blume,
Anna Blume
2006 George Brecht
2012 Cristina Iglesias
2018 Thomas Demand

Kunstpreis** Berlin Art Prize

1956 Else Driessen
1957 Hermann Bachmann
1958 Hans Laabs
1960 Waldemar Otto
1961 Karl Bobek
1962 Gerhart Bergmann
1963 Rolf Szymanski
1964 Karl-Heinz Droste
1965 Dieter Rams, Richard Fischer,
Robert Oberheim, Reinhold Weiss
Gruppe der Produktgestaltung /
Product Design Group –
Max Braun AG
1966 Heinrich Brummack
1967 Johannes Gachnang
1968 Gui Bonsiepe, Peter Hofmeister,
Herbert Lindiger
1969 Utz Kampmann
1971 Franz Bernhard, Gerd van Dülmen
1972 Per Gernhardt
1973 Palermo
1974 Hanne Darboven,
Alfonso Hüppi, Alf Lechner
1975 Bodo Baumgarten,
Annalies Klophaus,
Wolfgang Nestler
1976 Walter Stöhrer, Wolfgang Petrick,
Dieter Ommerborn
1977 Andreas Brandt, Rudolf Schoofs
1978 Jürgen Goertz, A. D. Trantenroth
1979 Bert Gerresheim, Martin Rosz
1980 Isa Genzken
1981 Jürgen Bordanowicz
1982 Katharina Meldner,
Anna Oppermann
1983 Christa Näher, Peter Nettesheim
1984 Rolf Eisenburg, Raffael Rheinsberg
1985 Wolfgang Kubach,
Anna-Maria Kubach-Wilmsen

1986 Christiane Möbus
1987 Markus Oehlen
1988 Susanne Mahlmeister
1989 Horst Lerche
1990 Katja Bette, Frank M. Zeidler
1991 Warlukurlangu Artists of Yuendumu
1992 Christoph M. Gais
1993 Mira Wunderer
1994 Harald Toppl
1995 Hans Scheib
1996 Antje Smollich
1997 Martin Colden
1998 Heike Kürzel, Alexander Sgonina
1999 Eran Schaerf
2000 Arnold Dreyblatt
2001 Anton Henning
2002 Dellbrügge & de Moll
2003 Volker Wevers
2004 Anna Schuster
2005 Corinna Weiner
2006 Natalie Czech, Reiner Leist
2007 Matthäus Thoma
2008 Julius Popp
2009 Chris Newman
2010 Jan Köchermann
2011 Philip Loersch
2012 Abbas Akhavan
2013 Birgit Dieker
2014 Kader Attia
2015 Marta Popivoda
2016 Sven Johné
2017 Axel Anklam
2018 Dominik Lejman
2019 Prinz Gholam
2020 David Schutter
2021 Sajan Mani

Baukunst Architecture Großer Kunstpreis* Berlin Art Prize – Grand Prize

1955 Max Taut, Hans Scharoun
1956 Hugo Häring
1957 Ludwig Hilberseimer
1958 Wassili Luckhardt
1960 Paul Baumgarten
1961 Ludwig Mies van der Rohe
1962 Egon Eiermann

1963 Sergius Ruegenberg
1964 Werner Düttmann
1965 Hermann Fehling
1966 Walter Rossow
1967 Frei Otto
1968 Erwin Gutkind
1969 Ludwig Leo
1971 Fred Forbat
1974 Gottfried Böhm
1977 Julius Posener
1983 Rolf Gutbrod
1989 Norman Foster
1995 Renzo Piano
2001 Hermann Czech
2007 SANAA
2013 Florian Beigel
2019 Renée Gailhoustet

Kunstpreis** Berlin Art Prize

1956 Heinrich Moldenschardt
1957 Georg Heinrichs
1958 Hans C. Müller
1960 Siegfried Wolske
1961 Günther Hönow
1962 Hans Bandel
1963 Bodo Fleischer
1964 Herbert Stranz
1965 Hermann Kreidt
1966 Architekturgemeinschaft/
Architects' collective
Jan Rave, Rolf Rave
1967 Josef Paul Kleihues
1968 Volker Theissen
1971 Architektengruppe /
Architecture Group
Hannes Dubach, Gert Kicherer,
Urs Kohlbrenner, Jürg Sulzer
1972 Yona Friedmann,
Architektengruppe /
Architecture Group
Robert Lemmen, Adelheid Raabe,
Rudolf Raabe, Christof Steuer,
Carsten Jonas
1973 Jürgen Sawade
1974 Bernt Lauter
1975 Leon Krier, Rob Krier
1976 Architektengruppe /
Architecture Group
Peter Hübner, Bärbel Hübner,
Frank Huster
1977 Piet Blom
1978 Bouwkundig Adviesburo
voor Buurtbewoners,
TH Eindhoven (BAB)
1979 Haus Rucker & Co.,
Christoph Sattler, Heinz Hilmer
1980 Architektengruppe /
Architecture Group
Dietrich Bangert, Bernd Jansen,
Stefan Scholz, Axel Schultes
1981 Marcel Kalberer, Hans Dieter Schaal
1982 COOP HIMMELBLAU (Wolf D. Prix,
Helmut Swiczinsky)
1983 Christoph Hackelsberger
1984 Uwe Kiessler
1985 Arbeitskreis der Selbsthilfegruppen

Berlin (AKS) / Working group
for self-help groups in Berlin
1986 Ingeborg Kuhler, Jürgen D. Zilling
1987 Jacques Herzog, Pierre de Meuron
1988 Wolfram König, Ulrich Schneider
1989 Jan Benthem, Mels Crowwel
1990 Moritz Hauschild
1991 Michael Bräuer,
Andrea Krüger / Angela Wandelt
1992 Vladimír Šlapeta
1993 Peter Mitsching, Lutz Penske
1994 Stéphane Beel, Formalhaut
1995 Werner Kaag, Rudolf Schwarz,
Robert Wimmer
1996 Hansjörg Göritz, Peter Haimerl
1997 Dietrich Fink / Thomas Jocher,
Till Schneider / Michael
Schumacher
1998 Dietmar Feichtinger, Jörn Walter
1999 Mario Cucinella
2000 Shigeru Ban
2001 Ivan Kroupa
2002 BKK-3 (Johann Winter,
Franz Sumnitsch)
2003 Henri Bava
2004 Modersohn & Freiesleben
(Johannes Modersohn,
Antje Freiesleben)
2005 Matthias Loebermann
2006 Bevk Perović Arhitekti
(Vasa J. Perović, Matija Bevk)
2007 Florian Nagler
2008 Cecilie Manz
2009 Tim Bastian Edler, Jan Fabian Edler
2010 elch Landschaftsarchitekten /
Landscape Architects
(Elisabeth Lesche, Christian Henke)
2011 BeL Sozietät für Architektur
(Anne-Julchen Bernhardt,
Jörg Leeser)
2012 Tatiana Bilbao
2013 Selgascano (José Selgas,
Lucia Cano)
2014 Miasto Moje A w Nim
2015 Achim Menges
2016 OFFICE (Kersten Geers,
David van Severen)
2017 Francisco Mangado
2018 Philippe Block
2019 Dorte Mandrup
2020 ARCH+
2021 HARQUITECTES

Musik Music Großer Kunstpreis* Berlin Art Prize – Grand Prize

1948 Ernst Pepping, Wolfgang Fortner
1950 Werner Egk, Helmut Roloff,
Dietrich Fischer-Dieskau
1951 Boris Blacher, Gerhard Puchelt
1952 Arthur Rother, Helmut Krebs,
Giselher Klebe
1953 Gerda Lammers, Karl Forster,
Max Baumann
1954 Erna Berger, Hertha Klust,
Volker Wangenheim
1955 Sergiu Celibidache, Joseph Ahrens,

Josef Greindl
1956 Philipp Jarnach
1957 Heinz Tiessen
1958 Hans Werner Henze
1960 Wladimir Vogel
1961 Karl Amadeus Hartmann
1962 Gerhart von Westermann
1963 Paul Hindemith
1964 Hans Chemin-Petit
1965 Elisabeth Grümmer
1966 Johann Nepomuk David
1967 Karl Böhm
1968 Heinz Friedrich Hartig
1969 Bernd Alois Zimmermann
1972 György Ligeti
1975 Josef Tal
1984 Olivier Messiaen
1990 Luigi Nono
1996 Pierre Boulez
2002 Aribert Reimann
2008 Helmut Lachenmann
2014 Mathias Spahlinger
2020 Younghui Pagh-Paan

Kunstpreis** Berlin Art Prize

1956 Heimo Erbse
1957 Frank Michael Beyer
1960 Werner Thärichen
1961 Friedrich Voss
1962 Aribert Reimann
1963 Hanns-Martin Schneidt
1964 Lothar Koch
1966 Heinz-Werner Zimmermann
1967 Bernhard Sebon
1968 Thomas Kessler
1969 Christiane Edinger
1971 Friedhelm Döhl, Hochschul-
Quartett / Music Academy Quartet
(Friedgund Riehm, Rainer Kimstedt,
Hans-Joachim Greiner,
Barbara Brauckmann)
1972 Henning Brauel
1973 Gerald Humel
1974 Eberhard Blum, Rainer Riehm
1976 Gabriele Schreckenbach
1977 Hans-Jürgen von Bose
1978 Free Music Production
(Han Bennink, Peter Brötzmann,
Alexander von Schlippenbach),
Gruppe Neue Musik Berlin
(Jolyon Bretteingham-Smith,
Gerald Humel, Roland Pfrengle,
Wolf Dieter Siebert,
Karl Heinz Wahren), Wolfgang Rihm
1979 Hans-Christian von Dadelsen
1980 Peter Kiesewetter
1981 David Levine,
Wolfgang von Schweinitz
1982 Roland Pfrengle
1983 Herbert Henck
1984 Kolja Blacher
1985 Richard Salter, Heinz Winbeck
1986 Thomas Bracht,
Detlev Müller-Siemens
1987 György Kurtág
1988 Nicolaus A. Huber

1989 Mathias Spahlinger
 1990 George Lopez
 1991 Ensemble Oriol Berlin
 1992 Rainer Rubbert
 1993 André Werner, Helmut Zapf
 1994 Ensemble Modern
 1995 Redaktion / Editorial Team
MusikTexte
 1996 Hanspeter Kyburz
 1997 Manos Tsangaris
 1998 Peter Ablinger
 1999 Christfried Schmidt
 2000 Caspar Johannes Walter
 2001 Martin Schüller
 2002 Markus Hechtle
 2003 Franck Christoph Yeznikian
 2004 Jörg Mainka
 2005 Christoph Staude
 2006 Juliane Klein, Enno Poppe
 2007 Makiko Nishikaze, Gérard Pesson
 2008 Mark Andre, Arnulf Herrmann
 2009 Anno Schreier
 2010 Andreas Dohmen
 2011 Alan Hilario
 2012 Christoph Ogiermann
 2013 Simon Steen-Andersen
 2014 Sergej Newski
 2015 Rafael Nassif, Marena Whitcer
 2016 Stefan Prins
 2017 Elena Mendoza
 2018 Anna Korsun
 2019 Zeynep Gedizlioğlu
 2020 Christian Winter Christensen
 2021 Petra Strahovnik

Literatur Literature

Großer Kunstpreis*

Berlin Art Prize – Grand Prize

„Fontane-Preis“

1949 Hermann Kasack
 1951 Gerd Gaiser, Hans Werner Richter
 1952 Kurt Ihlenfeld
 1953 Edzard Schaper
 1954 Albert Vigoleis Thelen
 1956 Hans Scholz
 1957 Ernst Schnabel
 1958 Günter Blöcker
 1959 Gregor von Rezzori
 1960 Uwe Johnson
 1961 Martin Kessel
 1962 Golo Mann
 1963 Peter Huchel
 1964 Arno Schmidt
 1965 Victor Otto Stomps
 1966 Walter Höllner
 1967 Walter Mehring
 1968 Günter Grass
 1969 Wolf Biermann
 1972 Hans-Heinrich Reuter
 1975 Hubert Fichte
 1979 Alexander Kluge
 1985 Brigitte Kronauer
 1991 Gerhard Meier
 1997 Wolfgang Hilbig
 2003 Wilhelm Genazino
 2009 Emine Sevgi Özdamar

2015 Sherko Fatah
 2021 Annett Gröschner

Kunstpreis**

Berlin Art Prize

1956 Jens Rehn
 1957 Heinz Piontek
 1958 Wolfdieterich Schnurre
 1959 Heinz von Cramer
 1960 Cyrus Atabay
 1961 Rudolf Hartung
 1962 Annemarie Weber
 1963 Rolf Hochhuth
 1964 Alexander Kluge
 1965 Günter Herburger
 1966 Christoph Meckel
 1967 Friedrich Christian Delius
 1968 Hermann Peter Piwitt
 1969 Peter Schneider
 1971 Peter Huchel
 1972 Franz Xaver Kroetz
 1973 Nicolas Born,
 Ingomar v. Kieseritzky,
 Walter Helmut Fritz
 1974 Günter Bruno Fuchs
 1975 Ludwig Harig
 1976 Oskar Pastior
 1977 Franz Mon
 1978 Adolf Endler
 1979 Harald Hartung
 1980 Jürg Laederach
 1981 Kurt Bartsch
 1982 Gert Neumann
 1983 Henning Grunwald
 1984 Guntram Vesper
 1985 Wolfgang Hilbig
 1986 Lothar Baier
 1987 Uwe Kolbe
 1988 Christoph Ransmayr
 1989 Gerhard Köpf
 1990 Brigitte Oleschinski
 1991 Wulf Kirsten
 1992 Kito Lorenc
 1993 Durs Grünbein
 1994 Uta-Maria Heim, Josef Winkler
 1995 Barbara Köhler
 1996 Thomas Lehr
 1997 Giwi Margwelaschwili
 1998 Steffen Jacobs
 1999 Martin R. Dean
 2000 Aglaja Veteranyi
 2001 Annegret Held
 2002 Antje Rávic Strubel
 2003 Christian Lehnert
 2004 Mirko Bonné
 2005 Terézia Mora
 2006 Lutz Seiler
 2007 Marica Bodrožić
 2008 Ulrich Peltzer
 2009 Dietmar Dath
 2010 Steffen Popp
 2011 Nora Bossong
 2012 Monika Rinck
 2013 Reinhard Kaiser-Mühlecker
 2014 Stephan Thome
 2015 Thomas Melle
 2016 Angelika Meier

2017 Annett Gröschner
 2018 Daniela Danz
 2019 Uljana Wolf
 2020 Norbert Zähringer
 2021 Lea Schneider

Darstellende Kunst

Performing Arts

Großer Kunstpreis*

Berlin Art Prize – Grand Prize

1950 Heinz Tietjen, Boleslaw Barlog
 1951 Hermine Körner, O. E. Hasse
 1952 Mary Wigmann, Frank Lothar,
 Kurt Meisel
 1953 Käthe Dorsch, Ita Maximowna,
 Wolfgang Spier
 1954 Tatjana Gsovsky, Käthe Braun,
 Caspar Neher
 1955 Walter Franck
 1956 Ernst Schröder
 1957 Joana Maria Gorvin
 1958 Martin Held
 1959 Elsa Wagner
 1960 Erich Schellow
 1961 Willi Schmidt
 1962 Gert Reinholm
 1963 Fritz Kortner
 1964 Rolf Henniger
 1965 Ernst Deutsch
 1966 Rudolf Platte
 1967 Gustav Rudolf Sellner
 1968 Hans Lietzau
 1969 Herbert Ihering
 1973 Bernhard Minetti
 1976 Wilhelm Borchert
 1980 Peter Stein gab ihn zurück; der
 Senat der Akademie vergab drei
 Förderungspreise / Peter Stein
 refused the award; the Senate of
 the Akademie awarded three
 advancement awards instead
 1986 Marianne Hoppe
 1992 Peter Zadek
 1998 Horst Sagert
 2004 Hochschule für Schauspielkunst
 „Ernst Busch“ / Ernst Busch
 Academy of Dramatic Arts, Berlin
 2010 Thomas Langhoff
 2016 Frank Castorf

Kunstpreis**

Berlin Art Prize

1956 Aglaja Schmidt-Steinboeck
 1957 Rolf Ulrich
 1958 Johanna von Koczian
 1959 Thomas Holtzmann
 1960 Rudolf Noelte
 1961 Walter Henn
 1962 Karin Hübner
 1963 Klaus Kammer
 1964 William Dooley
 1965 Heidemarie Theobald
 1966 Schaubühne am Halleschen Ufer:
 Leni Langenscheidt,

Jürgen Schitthelm,
 Klaus Weiffenbach
 1967 Gisela Stein
 1968 Helmut Griem
 1969 Ensemble „Das Bügelbrett“
 unter Leitung von / under the
 direction of Hannelore Kaub
 1971 Karl-Ernst Herrmann,
 Susanne Tremper
 1972 Stefan Behrens, Johanna Elbauer,
 Evelyn Gressmann,
 Manfred Günther, Ulrich Pleitgen
 1973 Monika Radamm
 1974 Uta Meid, Ralph Schaefer,
 Franz Winter
 1975 Corps de ballet,
 Deutsche Oper Berlin
 1976 Wolfram Berger, Harald Clemen,
 Adalbert Schwichow
 1977 Lynne Charles, Edgar Selge
 1978 Martin Brandt, Verena Peter
 1979 Ursela Monn
 1980 Kleines Theater am Südwestkorso,
 Neuköllner Oper und / and
 Tanzfabrik, alle / all Berlin,
 Rotraut de Neve
 1981 Frieda Parmeggiani
 1982 Theaterhof Priesenthal
 1983 Miriam Goldschmidt
 1984 Benedict Freitag, Ernst Stötzner
 1985 Toni Böhm, Sibylle Canonica
 1986 Georg Weber
 1987 Axel Milberg
 1988 Andrea Clausen, Wolfgang Michael
 1989 Bremer Shakespeare Company
 1990 Christiane Leuchtmann,
 Ulrich Matthes
 1991 Sebastian Koch, Dagmar Manzel
 1992 Tanztheater / Dance Theater
 Company RUBATO: Dieter
 Baumann, Jutta Hell
 1993 Michael von Au, Carsten Voigt
 1994 Daniel Morgenroth,
 Gabriela M. Schmeide
 1995 Obdachlosentheater / Homeless
 Theater Company „Ratten“
 1996 Jens Harzer, Ramba Zamba.
 Theater der Sonnenuhr e. V.
 1997 Patricia Nessy
 1998 Wandertheater / Travelling
 Theatre Company Ton und Kirschen
 1999 tanztheater aus der zeche, Bochum
 2000 Theater DEREVO,
 St. Petersburg / Dresden
 2001 Maria Fitz
 2002 Anna Böger
 2003 Peter Jordan
 2004 Jule Böwe
 2005 Dock 11: Kirsten Seeligmüller,
 Wibke Janssen
 2006 Vera Nemirova
 2007 Felicitas Brucker
 2008 Katharina Lorenz
 2009 Nicola Mastroberardino
 2010 Annett Wöhlert
 2011 Moritz Grove
 2012 Christof Van Boven, Manuel Pelmus
 2013 Ulrich Rasche
 2014 Bettina Bartz

2015 Kollektiv laborgras:
 Renate Graziadei, Arthur Stäldi
 2016 Anna Prohaska
 2017 Valery Tscheplanowa
 2018 Simon Stone
 2019 Alexander Scheer
 2020 Sasha Marianna Salzmann
 2021 Gina Haller

Film- und Medienkunst

Film and Media Arts***

Großer Kunstpreis*

Berlin Art Prize – Grand Prize

1956 Helmut Käutner
 1957 Heinz Rühmann
 1958 Robert Siodmak
 1960 Günter Neumann, Heinz Pauck
 1961 Robert Müller
 1962 Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky
 1963 Jürgen Neven du Mont
 1964 Wolfgang Neuss
 1966 Dieter Ertel
 1967 Hans Richter
 1968 Georg Stefan Troller
 1969 Peter Zadek
 1973 Internationales Forum des
 Jungen Films: Ulrich Gregor,
 Klaus Wiese, Christian Ziewer;
 ARDFilmstudio: Franz Everschor,
 Klaus Lackschewitz, Heinz Ungureit
 1976 Ernst Jacobi, Peter Watkins
 1981 George Tabori
 1987 Lina Wertmüller
 1993 Otar Iosseliani
 1999 Kira Georgejewna Muratowa
 2005 Aki Kaurismäki
 2011 Claire Denis
 2017 Emin Alper

Kunstpreis**

Berlin Art Prize

1956 Horst Buchholz
 1958 Annemarie Düringer
 1960 Michael Hinz
 1961 Produktion Pohland
 1962 Hanns Korngiebel
 1963 Walter Krüttner
 1964 Peter Lilienthal
 1966 Cornelia Froboess
 1967 George Moorse
 1968 Johannes Schaaf
 1971 Helmut Färber, Florian Hopf,
 Eberhard Pieper, Marion Zemann
 1972 Ferry Radax, Bob Rooyens
 1973 Günther Hörmann, Lothar Lambert/
 Wolfram Zobus, Marianne Lüdcke /
 Ingo Kratisch, Thomas Mauch,
 Jean-Marie Straub
 1974 Norbert Kückelmann, Peter Weibel
 1975 Hans-Jürgen Syberberg
 1976 Ottokar Runze
 1977 Nicole Gasquet,
 Maximiliane Mainka-Schubert
 1978 Anne Bennent

1979 Frank Gützbach, Gotthard Schmidt
 1980 Katharina Thalbach
 1981 Anthony J. Ingrassia
 1982 Matthias Schuppli,
 Klaus Peter Dencker
 1983 Klaus Schöning
 1984 Ilse Hofmann
 1985 Wolfgang Höpfner
 1986 Ronald Steckel
 1987 Gisela Tuchtenhagen
 1988 Martin Theo Krieger
 1989 Margit Czenki
 1990 Heimrad Bäcker, Schuldt
 1991 Dietmar Hochmuth
 1992 Claus Löser, Rolf Richter
 1993 Gertrud Koch, Heide Schlüpmann
 1994 Jens Becker
 1995 Thomas Heise
 1996 Sergei Michailowitsch Ovcharov
 1997 Wolfgang Panzer
 1998 Yolande Zauberman
 1999 Angela Schanelec
 2000 Eva Fleig, Susanne Schüle
 2001 Samir Nasr
 2002 Daniel Nocke
 2003 Dominik Reding, Benjamin Reding
 2004 Matthias Langer
 2005 Christoph Hochhäusler
 2006 Rosa Barba
 2007 Bohdan Sláma
 2008 Robert Thalheim
 2009 Lola Randl
 2010 Sascha Weidner
 2011 Maria Speth
 2012 Astrid Schult, Sebastian Bäumler
 2013 Nadim Mishlawi, Ali Samadi Ahadi
 2014 Maren Ade
 2015 Andrey Zvyagintsev
 2016 Peter Avar
 2017 Athina Rachel Tsangari
 2018 Christoph Brech
 2019 Nicolette Krebitz
 2020 Christine A. Maier
 2021 Susann Maria Hempel

* 1948–2010 Kunstpreis /
 Berlin Art Prize

** 1956–1969 Preis der
 Jungen Generation / Young
 Generation Prize

*** 1971–2010 Förderungspreis /
 Advancement Award
 1956–1983 Film– Hörfunk –
 Fernsehen / Film– Radio – Television

Richtlinien

§ 1

1.1. Der „Kunstpreis Berlin – Jubiläumsstiftung 1848/1948“ dient der Auszeichnung künstlerischer Leistungen und der Förderung künstlerischer Arbeiten. Er wird als „Großer Kunstpreis Berlin“ und in sechs Kunstsparten als „Kunstpreis Berlin“ jährlich vergeben. Die Preise dürfen nur ungeteilt vergeben werden, der Große Kunstpreis an einzelne Personen, die Kunstpreise an einzelne Personen oder Gruppen für abgeschlossene oder in Arbeit befindliche Werke. Auch interdisziplinäre Arbeiten können durch den Großen Kunstpreis und / oder durch Kunstpreise ausgezeichnet werden.

1.2. Der Große Kunstpreis auf dem Gebiet der Literatur heißt „Fontane-Preis“.

§ 2

2.1. Turnusgemäß wird der Große Kunstpreis in der Reihenfolge

- 2.1.1. Bildende Kunst
- 2.1.2. Baukunst
- 2.1.3. Musik
- 2.1.4. Literatur
- 2.1.5. Darstellende Kunst
- 2.1.6. Film, Hörfunk, Fernsehen bzw. Film- und Medienkunst (seit 1984) in jedem Jahr für bedeutende künstlerische Leistungen vergeben.

2.2. Die Kunstpreise werden jährlich auf den Gebieten 2.1.1. bis 2.1.6. vergeben.

2.3. Der zuerkannte Große Kunstpreis und die Kunstpreise werden jeweils am 18. März durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin gemeinsam mit dem Präsidenten der Akademie der Künste verliehen. Vor der Vergabe der Auszeichnungen fragt der Präsident der Akademie der Künste die Künstler, ob sie bereit sind, den Großen Kunstpreis oder den Kunstpreis anzunehmen. Sobald alle Preisträger die Annahme der ihnen zuerkannten Auszeichnungen schriftlich bestätigt haben, können die Entscheidungen der Jury bekanntgegeben werden. Die Bekanntgabe sollte spätestens 6 Wochen vor der offiziellen Verleihung am 18. März jeden Jahres erfolgen. Die Juroren und Preisträger sind gehalten, die offizielle Bekanntgabe durch die Akademie der Künste abzuwarten.

§ 3

3.1. Über die Vergabe des Großen Kunstpreises und der Kunstpreise entscheidet für jedes Kunstgebiet eine von den jeweils zuständigen Sektionen eigens benannte Jury.

3.2. Jeder Jury gehören drei Juroren an, die mit dem betreffenden Kunstgebiet vertraut sind.

3.3. Der Präsident der Akademie der Künste beruft in jedem Jahr die vorgeschlagenen Juroren.

3.4. Die Beratungen der Jurys sind nicht öffentlich und müssen vertraulich behandelt werden. Die Entscheidungen sind endgültig und schriftlich zu begründen. Sie sollen möglichst umgehend der Akademie der Künste mitgeteilt werden, spätestens jedoch bis zum 1. Dezember eines jeden Jahres.

§ 4

4.1. Zur Zeit stehen für den „Kunstpreis Berlin“ insgesamt 45.000 EUR zur Verfügung. Davon entfallen auf den Großen Kunstpreis jährlich 15.000 EUR und auf die sechs Kunstpreise je 5.000 EUR.

4.2. Jede Jury hat das Recht, auf die Vergabe des Großen Kunstpreises zu verzichten. In diesem Fall kann sie das dafür vorgesehene Geld als drei Kunstpreise in Höhe von z. Zt. je 5.000 EUR vergeben.

4.3. Von den Jurys nicht vergebene oder von den vorgeschlagenen Preisträgern nicht angenommene Preise können vom Senat der Akademie auf Vorschlag der Sektionen als Kunstpreise vergeben werden.

4.4. Eigenbewerbungen sind nicht vorgesehen.

Diese Richtlinien sind mit Wirkung vom 16. Mai 1977 in Kraft getreten. Sie gelten in der veränderten Fassung vom 23. Januar 2015 (Beschluss des Senats der Akademie der Künste).

Guidelines

§ 1

1.1. The 'Kunstpreis Berlin – Jubiläumsstiftung 1848/1948' (Berlin Art Prize – Jubilee Endowment 1848/1948) serves to recognise artistic achievements and works. It is awarded annually as the 'Großer Kunstpreis Berlin' (Berlin Art Prize – Grand Prize) and in six fields of artistic endeavor as the 'Kunstpreis Berlin' (Berlin Art Prize). Each prize may only be awarded as a whole – the Großer Kunstpreis to individuals, the Kunstpreis Berlin to individuals or groups – for completed works or works in progress. Interdisciplinary works of art may also be awarded the Großer Kunstpreis or a Kunstpreis.

1.2. The Großer Kunstpreis in the field of literature is called the 'Fontane-Preis'.

§ 2

2.1. The Großer Kunstpreis is awarded in rotation for significant artistic achievements in the following categories:

- 2.1.1. Visual Arts
- 2.1.2. Architecture
- 2.1.3. Music
- 2.1.4. Literature
- 2.1.5. Performing Arts
- 2.1.6. Film, Radio, Television, or Film and Media Arts (as of 4).

2.2. The Kunstpreis is awarded annually in each of the categories listed in 2.1.1. to 2.1.6.

2.3. The Großer Kunstpreis and Kunstpreis awards are conferred jointly by the governing mayor of Berlin and the president of the Akademie der Künste on 18 March. Before the prizes are awarded, the president of the Akademie der Künste asks each artist whether they are willing to accept the Großer Kunstpreis or a Kunstpreis award. The jury decisions can be announced as soon as all of the intended recipients have confirmed their acceptance of their awards in writing. The announcement is supposed to occur at least six weeks prior to the official award ceremony on 18 March each year. Jurors and prizewinners are obligated not to disclose information until the official announcement by the Akademie der Künste.

§ 3

3.1. The recipients of the Großer Kunstpreis and the Kunstpreis in the six artistic categories are each chosen by a jury named by the responsible Section of the Akademie der Künste.

3.2. Each jury has three jurors who are familiar with the artistic field in question.

3.3. The president of the Akademie der Künste appoints the recommended jurors each year.

3.4. Jury consultations are not public and must remain confidential. The decisions are final and must be justified in writing. They should be communicated to the Akademie der Künste as promptly as possible, at the latest by 1 December each year.

§ 4

4.1. Presently, the 'Kunstpreis Berlin' is endowed with EUR 45,000 in total. Of that sum, EUR 15,000 are allotted to the Großer Kunstpreis Berlin and EUR 5,000 to each of the six Kunstpreis award winners.

4.2. Each jury has the right to waive awarding the Großer Kunstpreis. In this case, the designated funds are distributed as three EUR 5,000 (current amount) Kunstpreis awards.

4.3. Prizes not awarded by the jury or not accepted by the selected award recipients can be distributed as Kunstpreis awards by the Akademie der Künste Senate on the basis of recommendations by the Sections of the Akademie.

4.4. Self-nomination is not possible.

These guidelines took effect on 16 May 1977. An amended version of 23 January 2015 (Resolution of the Akademie der Künste Senate) now applies.

Herausgegeben von der Akademie der Künste, Berlin, zur Verleihung des „Kunstpreises Berlin“ am 18. März 2022

Published by the Akademie der Künste, Berlin, for the award ceremony of the “Kunstpreis Berlin” on 18 March 2022

Redaktion / Editorial Staff
Nadine Brüggebors, Sonnur Daslicay

Englische Übersetzungen /
English Translations
Peter Rigney

Französische Übersetzungen /
French Translations
Martine Passelaigue

Deutsche Übersetzungen /
German Translations
Sprachwerkstatt Berlin

Englisches Lektorat /
Editing of the English Texts
Laura Noonan / Sprachwerkstatt Berlin

Gestaltung / Design
Rimini Berlin

Herstellung / Production
Europrint Medien GmbH, Berlin

© 2022, Akademie der Künste, Berlin,
Künstler, Autoren, Fotografen /
Artists, authors, photographers
Roman Ehrlich, Malé. S. Fischer Verlag
GmbH, Frankfurt am Main 2020. Mit
freundlicher Genehmigung des Verlags.

© 2022, VG Bild-Kunst, Bonn:
Stephanie Gudra

Abbildungsnachweis / Credits
Thomas Aurin: S./p. 39
Marc Bell © 2022 lawostore.no: S./p. 28 l.
Penélopé Chauvelot: S./pp. 2 r., 12 l.
Courtesy of atelier le balto: S./pp. 24 l. +
o.r./t.r., 27.
Courtesy of the artist: S./pp. 2 l., 9, 20,
23, 31, 40 o.r./t.r.
Michael Disqué: S./p. 32
Dimitri Djuric: S./p. 28 r.
EIKON Media: S./p. 40 l.
Sinje Hasheider: S./p. 36 u.r./b.r.
Beatrice Hatala: S./pp. 10, 15 u./b.
Stefan Klueter: S./p. 36 o.r./t.r.
Janis Mazuch: S./p. 43
Yann Monel + courtesy of atelier le balto:
S./p. 24 u.r./b.r.
NDR: S./p. 36 l.
Reverse Angle Pictures: S./p. 40 u.r./b.r.
Atelier Richard Peduzzi: S./p. 19
Francesca Rossi: S./p. 15 o./t.
Charlotte Chastel Rousseau: S./p. 12 r.

AKADEMIE DER KÜNSTE

Gefördert durch / Funded by:



Großer Kunstpreis	Darstellende Kunst Performing Arts
Kunstpreis	Bildende Kunst Visual Arts
	Baukunst Architecture
	Musik Music
	Literatur Literature
	Darstellende Kunst Performing Arts
	Film- und Medienkunst Film and Media Arts
