Sarkis

FUGE

4 September –
11 October 2026

„In all meinen Ausstellungen gibt es ein Gefühl von Kontinuität – als würde ich einen Teil meiner selbst dort zurücklassen. Selbst wenn sich die Türen des Museums schließen, möchte ich, dass die Werke weiter miteinander sprechen.“

Sarkis

“In all my exhibitions, there is a sense of continuity, as if I leave a part of myself behind. Even when the museum doors close, I want the works to continue speaking to one another.”

Sarkis

Inhalt

DE

4
Einführung
Çağla Ilk

9
Über den Künstler

17
FUGE
Çağla Ilk

26
Flüchtige Bilder und fliehende Klänge: Musik im Werk von Sarkis
Gabriele Knapstein

30
Programm

31
Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten

34
Raumplan

37
Impressum

Content

EN

6
Introduction
Çağla Ilk

13
About the Artist

21
FUGE
Çağla Ilk

28
Fleeting Images and Fleeting Sounds: Music in the Work of Sarkis
Gabriele Knapstein

30
Program

31
List of Exhibited Works

34
Floorplan

37
Imprint

Einführung

Çağla Ilk

DE

Am 4. September eröffnet das Maxim Gorki Theater die erste Spielzeit seines neuen künstlerischen Programms mit *FUGE*, einer performativen Installation des bedeutenden Konzeptkünstlers Sarkis. Auf der Bühne, im Zuschauerraum, in den Foyers und Durchgängen treffen bildende Kunst, Performance, Klang, Erinnerung und kollektive Präsenz aufeinander. Theater wird zu einer durchlässigen Form und zu einem Raum der Einladung.

Sarkis wurde 1938 in Istanbul in eine armenische Familie geboren und lebt seit 1964 in Paris. Seine Arbeiten wurden auf der documenta und international gezeigt. 1978 begann er während seines Aufenthalts als DAAD-Gast in Berlin mit *Kriegsschatz*, einem fortlaufenden Werk, in dem Objekte, Bilder und Erinnerungen durch unterschiedliche Geschichten wandern. Nun bespielt er erstmals in dieser Form ein Theater. Sarkis bezeichnet seine Arbeiten als Mise en Scène: Akte der Einladung, die Künstler:innen, Werke, Erinnerungen und Geschichten in

neue Beziehungen zueinander setzen. Theater wird hier zu einem Raum der Gastfreundschaft, in dem unterschiedliche Zeiten und Stimmen nebeneinander bestehen.

Im Zentrum steht ein verspiegelter Schädel nach dem Vorbild von „Little Foot“, einem der ältesten nahezu vollständig erhaltenen Homininen-Skelette, der an Sarkis’ eigenes Gesicht erinnert. Regenbogenfarbener Regen fällt in sieben Farben auf sieben Teile. Aus diesen Teilen entstehen sieben Kontinente, die sich auf der Gorki-Bühne drehen und die Welt in Bewegung versetzen. Die von Sarkis konzipierte und in den Werkstätten des Gorki gefertigte Arbeit fragt danach, woher wir kommen und wohin wir uns bewegen.

In diese Konstellation lädt Sarkis den polnischen Theaterrevolutionär Tadeusz Kantor (1915–1990) ein. Eine Plattform erinnert an die reisende Bühne seines Ensembles – untrennbare Begleiterin und mobiles Territorium des Theaters. 31 Kreuze und Regenbogenlicht treten in Sarkis’ Welt ein, während ein weiterer Raum Kantors Weg von *The Return of Odysseus* (1944) bis zu seinen Happenings nachzeichnet, die das Theater hinaus in die Welt trugen. Damit wird die Zusammenarbeit des Gorki mit der Krakauer Cricoteka, dem Zentrum für die Dokumentation der Kunst Tadeusz Kantors, fortgeführt.

Von Kantors wandernder Bühne aus tritt John Cage in Erscheinung. In *Litany for the Whale* werden Unterwasserlaute zweier Wale zu Musik. Der Carillonneur Frank Steijns spielt das Werk auf einem Glockenspiel mit 43 Glocken, deren Klang sich durch das gesamte Theater bewegt. Kantors 31 Kreuze hören zu. Kronleuchter aus Vogelfedern atmen mit der Luft und erzeugen durch ihre Bewegung Zeit.

In *FUGE* aktiviert das intergenerationelle Ensemble der Golden Gorkis diese Konstellation mit Körpern, Stimmen, Bewegung und Atem. Als Harlekine sprechen sie die Besucher:innen an. Wie in einer Fuge treten Geschichten und Stimmen auf, verschwinden, kehren wieder und verwandeln einander. *FUGE* eröffnet das neue Gorki als ein Haus der Einladung – einen Ort, an dem Kunst, Architektur und Rhythmus ebenso in Bewegung geraten wie die Art und Weise, wie wir zusammenkommen.

Im Foyer lädt Sarkis’ L’atelier d’aquarelle dans l’eau (2005–2026) dazu ein, die Geschwindigkeit der Farben zu entdecken, während Wasser, Licht und Zeit ineinanderfließen. Sie sind herzlich willkommen!

Introduction

Çağla Ilk

EN

On September 4, the Maxim Gorki Theater opens the first season of its new artistic program with *FUGE*, a performative installation by Sarkis, a major conceptual artist. Across the stage, auditorium, foyers, and passages, visual art, performance, sound, memory, and collective presence meet: theater as a porous form and a space of invitation.

Born in Istanbul in 1938 into an Armenian family and based in Paris since 1964, Sarkis has exhibited at documenta and internationally. In 1978, as a DAAD guest in Berlin, he began *Kriegsschatz* (War Treasure), an evolving work where objects, images, and memories migrate across histories. Now he enters the theater in this form for the first time.

Sarkis calls his works mises-en-scène: acts of invitation that bring artists, works, memories, and histories into new relationships. Here, theater becomes a space of hospitality where time periods and voices coexist.

At its center on the stage, a mirrored skull based on "Little Foot," one of the oldest near-complete hominin skeletons, recalls Sarkis's face. Rainbow rain falls in seven colors onto its seven parts. From this color, seven continents emerge and turn on the Gorki stage, setting the world in motion. Conceived by Sarkis and produced in the Gorki workshops, the work asks where we come from and where we are moving to.

Into this constellation, Sarkis invites Tadeusz Kantor (1915–1990), Poland's theater revolutionary. A platform recalls his ensemble's travelling stage—an inseparable companion and mobile territory for theater. Thirty-one crosses and rainbow light enter Sarkis's world, while another space traces Kantor from *The Return of Odysseus* (1944) to the Happenings that carried theater into the world. It extends the Gorki's collaboration with Kraków's Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor.

From Kantor's wandering stage, John Cage enters. In *Litany for the Whale* (1980), two whales' underwater calls become music. Frank Steijns performs the work on a forty-three-bell carillon, its sound travelling through the theater. Kantor's thirty-one crosses listen with us. Chandeliers made from bird feathers breathe with the air, creating time through movement.

Throughout *FUGE*, the intergenerational Golden Gorkis activate this constellation with their bodies, voices, movements, and breath. As Harlequins, they engage with visitors. Like a fugue, histories and voices enter, disappear, return and transform one another. *FUGE* opens the new Gorki as a house of invitation—where art alters architecture, rhythm, and modes of coming together.

In the foyer, Sarkis's *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* (2005–2026) invites visitors to experience the speed of colors as water, light, and time flow together. You are more than welcome to join!

Über den Künstler

DE

Sarkis Zabunyan wurde am 26. September 1938 in Istanbul in eine armenische Familie geboren. Seine künstlerische Entwicklung bewegte sich von Beginn an zwischen verschiedenen Sprachen und Disziplinen. Er besuchte zunächst ein französisches Gymnasium und studierte anschließend Innenarchitektur an der Mimar Sinan Universität der Schönen Künste.

Ein Bild stand am Anfang von vielem, was später folgen sollte. 1955 entdeckte Sarkis in einer Zeitung eine Reproduktion von Edvard Munchs *Der Schrei.* Später beschrieb er diesen Moment als entscheidend für seinen Entschluss, Künstler zu werden. Das Bild kehrte in seinem Werk immer wieder zurück – in Aquarellen, Fotografien, Filmen und Installationen. Dabei erscheint es nicht als festes kunsthistorisches Zitat, sondern als Erinnerung, die in immer neuen Formen wiederkehrt.

Doch das Jahr 1955 prägte ihn noch auf andere Weise. Im Alter von siebzehn Jahren wurde Sarkis Zeuge des Istanbuler Pogroms im September 1955, bei dem organisierte Gruppen die griechischen Gemeinden der Stadt angriffen. Auch Armenier:innen sowie Juden:Jüdinnen wurden Opfer der Gewalt; Wohnungen, Geschäfte und Gotteshäuser wurden geplündert und zerstört. Diese Erfahrung wurde, zusammen mit der Geschichte des Völkermords an den Armenier:innen und der fortdauernden Gefährdung von Minderheiten in der Türkei, Teil des historischen Gedächtnisses, das sein Werk nachhaltig prägen sollte.

1964 zog Sarkis mit seiner Frau nach Paris und begann, nur noch seinen Vornamen zu verwenden. In Paris begegnete er erstmals unmittelbar vielen Werken, die er zuvor nur aus Reproduktionen kannte, und entdeckte zugleich das europäische und amerikanische Kino. Für kurze Zeit schrieb er sich an der École nationale supérieure des Beaux-Arts ein. Seine eigentliche künstlerische Ausbildung fand jedoch in Museen, Kinos, Ausstellungen und in der Stadt selbst statt.

Ende der 1960er-Jahre wandte sich Sarkis

zunehmend von der Malerei ab und begann, dreidimensionale, konzeptuell angelegte Installationen zu entwickeln. Meccano-Bauteile, Blei, elektrische Widerstände, Teer, Fotoschalen und dünne Neonröhren verband er zu Anordnungen, die an Experimente, provisorische Architekturen oder Maschinen erinnerten, die noch auf ihre Aktivierung warteten. Einige Arbeiten trugen die Worte *en attente* – „in Erwartung" – und deuteten damit an, dass weder die Objekte noch die mit ihnen verbundenen Geschichten abgeschlossen waren.

1967 erhielt Sarkis den Preis für Malerei der Biennale de Paris. Etwa zur selben Zeit entstand *Connaissez-vous Joseph Beuys?*, eine Arbeit, die lediglich aus einer auf braunes Packpapier geschriebenen Frage bestand. Joseph Beuys wurde zu einem Freund und wichtigen künstlerischen Gesprächspartner. Sarkis erkannte eine besondere Nähe zu Beuys' Umgang mit persönlicher Geschichte, Materialien und Erinnerung und zu dessen Fähigkeit, daraus eine eigene künstlerische Mythologie zu entwickeln. 1969 lud Harald Szeemann Sarkis zur wegweisenden Ausstellung *When Attitudes Become Form* in die Kunsthalle Bern ein. Damit wurde seine noch junge Praxis Teil eines entscheidenden internationalen Umfelds konzeptueller und postminimalistischer Kunst.

Der Krieg hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Eingang in Sarkis' Werk gefunden: in Collagen mit Soldaten, militärischen Menschenmengen und Szenen der Zerstörung. Die Arbeiten reagierten auf den Vietnamkrieg und die politischen Umbrüche der 1960er-Jahre, waren zugleich aber eng mit seiner eigenen Biografie verbunden. Für Sarkis endet Krieg nicht auf dem Schlachtfeld. Seine Spuren bleiben in Körpern, Bildern, Sammlungen, Architekturen und kulturellen Objekten erhalten.

1976 prägte Sarkis den deutschen Begriff „Kriegsschatz", abgeleitet vom französischen *trésor de guerre*: ein Schatz des Krieges, zugleich aber auch eine durch Gewalt erbeutete Trophäe. Mit diesem Begriff setzte er sich mit den kolonialen Grundlagen musealer Sammlungen auseinander, in denen heilige, zeremonielle oder kulturell spezifische Objekte aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst und als isolierte ästhetische Schätze präsentiert wurden. Anstatt diese Objekte als stummen Besitz zu betrachten, fragte Sarkis danach, welche Geschichten von Entwendung, Aneignung und Leid sie in sich tragen.

Seit 1978 entwickelte sich *Kriegsschatz* zu einem offenen, kontinuierlich wachsenden Werkkomplex. Während Sarkis' Aufenthalt in Berlin als Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD kamen neue Objekte, Bilder und Konstellationen hinzu. Wie die Erinnerung selbst folgt auch *Kriegsschatz* keiner festen Chronologie. Frühere Elemente kehren zurück, treten in neue Räume ein und verbinden sich mit Arbeiten, die Jahrzehnte später entstanden sind. Die Vergangenheit wird in Sarkis' Werk niemals zurückgelassen: Sie zirkuliert, taucht wieder auf und wird in die Zukunft getragen.

Sarkis nahm 1977 an der documenta VI und 1982 an der documenta VII teil. Zwischen diesen beiden Ausstellungen wurde Straßburg zu einem wichtigen Ort seiner künstlerischen und pädagogischen Arbeit. Im April 1979 kam er erstmals dorthin, eingeladen, einige Tage mit Studierenden der École des Arts Décoratifs zu arbeiten. Die Intensität dieses Austauschs führte dazu, dass Studierende und Lehrende ihn ermutigten, sich um die Leitung der neu gegründeten Kunstabteilung zu bewerben. Sarkis wurde einstimmig berufen und leitete die Abteilung von 1980 bis 1990.

Für Sarkis waren Lehren und künstlerisches Arbeiten nie voneinander getrennt. Er verstand die Schule als gemeinsames Atelier, in dem die Studierenden ihre eigenen Erinnerungen, Materialien und Unsicherheiten in einen Dialog mit der Kunstgeschichte brin-

gen konnten. In einer frühen pädagogischen Geste ließ er Hans Arps Skulptur *Petite Vénus de Meudon* für einen Tag aus dem Straßburger Museum in den Arbeitsraum der Studierenden bringen. Dort stand sie neben ihren eigenen unfertigen Arbeiten und ließ die institutionelle Distanz zwischen Museumsobjekt und künstlerischem Prozess für einen Moment verschwinden.

Seine Arbeit ging über die Schule hinaus. Im Oktober 1980 schuf Sarkis nach einem Brand im von Künstler:innen betriebenen Ausstellungsraum Attitude die Arbeit *Le Silence éclairé du Blackout* im beschädigten Keller. Er ließ Trümmer und Werkzeuge dort liegen, wo sie nach dem Brand zurückgeblieben waren, und ergänzte grünes Neonlicht, Teer, Sprachfragmente und Spuren früherer Geschichten. Statt die ausgebrannte Architektur zu verbergen oder wiederherzustellen, machte er sie selbst zum Material und Gedächtnis der Intervention.

Im Straßburger Viertel Krutenau richtete Sarkis einen zweiten, privateren Arbeitsort ein. Das Atelier nannte er zu Ehren seines ehemaligen Studenten und Freundes Michel Aubry *Le Département des Kornemuses* – das „Departement der Dudelsäcke". Der Name eröffnete zugleich ein Netz von Assoziationen: Das „K" von *Kornemuses* griff das „K" von *Kriegsschatz* auf und verwies gleichzeitig auf die Krutenau. Sarkis schuf dort zahlreiche Aquarelle, zeigte sie jedoch nur selten. Hinter drei Schlössern geschützt, wurde das Atelier zum verborgenen Gegenstück seiner öffentlichen Lehrtätigkeit: ein Ort der Konzentration, der Sammlung und der stillen Transformation.

In den 1980er-Jahren gewannen Farbe, Musik und die Sprache des Theaters in Sarkis' Installationen zunehmend an Bedeutung. Titel wie *La Mise en scène*, *Sculpture du décor*, *The Drama of the K*, *Scènes de nuit* und *Scènes de jour* rückten seine Arbeiten in die Nähe der Bühne. Objekte erschienen auf Podesten, Licht veränderte die Architektur, und sein Atem und Herzschlag wurden mitunter zu sichtbaren oder hörbaren Rhythmen. Sarkis integrierte außerdem Schallplatten und Magnettonbänder in seine Skulpturen und verstand aufgezeichneten Klang als eine Form von Erinnerung, die im Material bewahrt bleibt. In Arbeiten, die sich auf Alban Bergs *Lulu* beziehen, bleibt die Oper beispielsweise materiell auf dem Tonband präsent, selbst wenn sie nicht zu hören ist. Diese theatralen Strukturen öffneten Sarkis' Werk zugleich für andere Künstler:innen. Neben Munch und Beuys führte er langjährige Dialoge mit Kazimir Malevich, Arnold Böcklin, André Breton, Andrei Tarkowski, Sergei Paradschanow und John Cage. Ihre Werke erscheinen dabei nicht als historische Referenzen aus der Distanz, sondern treten als aktive Gegenwarten in seine eigenen Räume ein.

Von 1988 bis 1995 leitete Sarkis außerdem Seminare am von Pontus Hultén gegründeten Institut des Hautes Études en Arts Plastiques in Paris. Im Mittelpunkt seiner Lehre standen weiterhin Aufmerksamkeit, Austausch und die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Sprache. Anstatt eine feste Methode zu vermitteln, schuf er Situationen, in denen Kunst aus Begegnungen zwischen Menschen, Werken, Räumen und Erinnerungen entstehen konnte.

1994 erhielt das Atelier in Sarkis' künstlerischer Praxis eine neue Form. Mit der Eröffnung des MAMCO in Genf bot ihm dessen Direktor Christian Bernard eines der hölzernen Ateliers im Museum an. Sarkis nahm unter der Bedingung an, dass der Raum auch in seiner Abwesenheit lebendig bleiben sollte. Er nannte ihn *L'Atelier depuis 19380*. Durch das Hinzufügen einer einzigen Null wird aus seinem Geburtsjahr 1938 die Zahl 19380 – die eigene Biografie wird damit über die Dauer eines einzelnen Lebens hinaus in Richtung Unendlichkeit verlängert.

Das Atelier verändert sich bis heute. Werke kommen hinzu, werden verschoben,

entfernt und in neue Beziehungen zueinander gesetzt. Sarkis kehrt regelmäßig dorthin zurück, doch der Raum entwickelt sich auch in seiner Abwesenheit weiter. Der Raum ist weder die Rekonstruktion eines Künstlerateliers noch eine klassische permanente Installation. Vielmehr ist er ein lebendiger Erinnerungsraum, in dem Werke aus unterschiedlichen Zeiten miteinander koexistieren, ohne zu einer abgeschlossenen Geschichte geordnet zu werden.

Auch Munchs *Der Schrei* taucht in dieser Geschichte immer wieder auf. Für seine Retrospektive 1995–1996 in der Bundeskunsthalle in Bonn integrierte Sarkis eine Originallithografie des Werks. Als es 2007 für seine Ausstellung im Louvre nicht möglich war, das Original auszuleihen, brachte er das Bild über Video in den Raum. So kehrte das prägende Bild seiner Jugend in einem anderen Medium zurück und trug seine Erinnerung über Zeiten und Institutionen hinweg weiter.

2010 realisierte Sarkis *Passages* im Centre Pompidou und brachte seine Arbeit dort in einen Dialog mit Werken aus der Sammlung des Museums, darunter Malevichs suprematistische Kompositionen, die Wand aus André Bretons Atelier und Joseph Beuys' Installation *Plight*. Die mit Filz ausgekleideten Räume von *Plight* absorbieren Geräusche und erzeugen eine beinahe körperlich erfahrbare Stille. Sarkis antwortete darauf mit farbigen Filzpantoffeln, die es den Besucher*innen ermöglichten, die Arbeit zu betreten, sowie mit monumentalen karierten Kaseln, die die einzelnen Farben freizusetzen schienen, die in Beuys' grauem Filz enthalten sind. Er nannte die Intervention *Le feutre contient toutes les couleurs* – „Der Filz enthält alle Farben".

Zu den wichtigen Präsentationen der folgenden Jahre zählen *Ballads* im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam 2012, *Respiro* im türkischen Pavillon der 56. Biennale von Venedig 2015 sowie *Sarkis avec Paradjanov* in der Villa Empain–Fondation Boghossian in Brüssel 2016. 2015 nahm Sarkis außerdem an *Armenity* teil, der Ausstellung des armenischen Pavillons, die mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

Sarkis' Arbeiten wurden in zahlreichen bedeutenden Institutionen gezeigt, darunter das Centre Georges Pompidou und der Louvre in Paris, das Guggenheim Museum in New York, das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, die Bundeskunsthalle in Bonn, das Bode-Museum in Berlin, das MAXXI in Rom und die Kunsthalle Düsseldorf. Darüber hinaus war sein Werk auf den Biennalen von Sydney, Shanghai, São Paulo, Moskau und Istanbul vertreten.

2021 lud das Centre des Monuments Nationaux Sarkis ein, Glasfenster für die gotische Jean-de-Bourbon-Kapelle der ehemaligen Benediktinerabtei von Cluny zu entwerfen. Die im Frühjahr 2023 eingeweihten Fenster bringen Farbe und eine zeitgenössische Zeitebene in die jahrhundertealte Architektur, ohne die Erinnerungen auszulöschen, die bereits in ihr eingeschrieben sind.

Von 2023 bis 2024 zeigte Arter in Istanbul Sarkis' große Einzelausstellung *ENDLESS*, kuratiert von Emre Baykal. Werke aus unterschiedlichen Phasen seiner Laufbahn wurden dabei nicht als chronologische Retrospektive präsentiert, sondern als polyphone räumliche Komposition. Licht, Farbe, Klang und Erinnerung ließen frühere Arbeiten neue Beziehungen eingehen und neue Bedeutungen entfalten.

Am 4. September 2026 eröffnet Sarkis mit *FUGE* die erste Spielzeit des Maxim Gorki Theaters unter der Intendanz von Çağla Ilk. Obwohl er seine Ausstellungen seit Langem als *Mise en Scène* bezeichnet, ist dies seine erste Intervention in einem Theater. Damit beginnt ein neues Kapitel in einer künstlerischen Praxis, die sich seit jeher zwischen Kunstwerk, Bühne, Erinnerung und gelebtem Raum bewegt.

About the artist

EN

Sarkis Zabunyan was born on September 26, 1938, in Istanbul to an Armenian family. His artistic development unfolded across languages and disciplines: he attended a French secondary school before studying interior design at Mimar Sinan University of Fine Arts.

One image came before almost everything that followed. In 1955, Sarkis encountered a reproduction of Edvard Munch's *The Scream* in a newspaper. He later described this moment as decisive in his decision to become an artist. The image would recur throughout his work—in watercolors, photographs, films, and installations—not as a fixed art-historical reference, but as a memory continually resurfacing in different forms.

The same year marked him in another way. At the age of seventeen, Sarkis witnessed the Istanbul Pogrom of September 1955, when organized mobs attacked the city's Greek communities. Armenians and Jews were also targeted, and homes, businesses, and places of worship were looted and destroyed. This experience, together with the history of the Armenian genocide and the ongoing vulnerability of minorities in Turkey, became part of the historical memory that would shape his work.

In 1964, Sarkis moved to Paris with his wife and began using only his first name. There, he encountered firsthand many works he had previously known only through reproductions and gained access to European and American cinema. He briefly enrolled at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, but his real education took place in museums, cinemas, exhibitions, and the city itself.

By the late nineteen-sixties, Sarkis had moved away from painting toward three-dimensional, conceptually structured installations. Meccano parts, lead, electrical resistors,

tar, photographic trays, and thin neon tubes appeared in arrangements that resembled experiments, provisional architectures, or machines waiting to be activated. Some bore the words en *attente*—"pending"—suggesting that neither the objects nor the histories they carried had reached a final state.

In 1967, Sarkis received the painting prize at the Biennale de Paris. Around the same time, he created *Connaissez-vous Joseph Beuys?*, a work consisting simply of a question written on brown wrapping paper. Joseph Beuys became both a friend and an important artistic interlocutor. Sarkis recognized a strong affinity with Beuys's transformation of personal history, materials, and memory into an artistic mythology. In 1969, Harald Szeemann invited Sarkis to take part in the landmark exhibition *When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle Bern, placing his emerging practice within a key international context of conceptual and post-minimal art.

War had already entered Sarkis's work through collages depicting soldiers, military crowds, and scenes of destruction. These images responded to the Vietnam War and the political upheavals of the nineteen-sixties, while also reflecting his own biography. For Sarkis, war is never confined to the battlefield. Its traces persist in bodies, images, collections, architecture, and cultural objects.

In 1976, Sarkis coined the German term *Kriegsschatz*, derived from the French *trésor de guerre*: a war treasure, but also a trophy seized through violence. The term allowed him to address the colonial foundations of museum collections, in which sacred, ceremonial, or culturally specific objects were removed from their original contexts and presented as isolated aesthetic treasures. Rather than treating these objects as silent possessions, Sarkis asked what histories of extraction, appropriation, and suffering they carried with them.

From 1978 onward, *Kriegsschatz* developed into an open and continually expanding body of work. During Sarkis's time in Berlin as a guest of the DAAD Artists-in-Berlin Program, new objects, images, and constellations were added. Like memory itself, *Kriegsschatz* does not follow a fixed chronology. Earlier elements return, enter new spaces, and form relationships with works created decades later. In Sarkis's practice, the past is never left behind: it circulates, reappears, and is carried into the future.

Sarkis participated in documenta VI in 1977 and documenta VII in 1982. Between these two exhibitions, Strasbourg became an important center for his artistic and teaching practice. He first arrived there in April 1979, invited to spend several days working with students at the École des Arts Décoratifs. The intensity of the exchange led both students and faculty to encourage him to apply to lead the newly established art department. He was appointed unanimously and directed the department from 1980 to 1990.

For Sarkis, teaching was never separate from making art. He saw the school as a collective studio where students could bring their own memories, materials, and uncertainties into dialogue with art history. In one of his early teaching gestures, he arranged for Hans Arp's sculpture *Petite Vénus de Meudon* to be brought from the Strasbourg museum into the students' workspace for a day. Placed alongside their own unfinished experiments, the sculpture helped dissolve the institutional distance between the museum object and the process of making.

His work extended beyond the school. In October 1980, after a fire at the artist-run space Attitude, Sarkis created *Le Silence éclairé du Blackout* in its damaged cellar. He left the debris and tools where they had fallen and added green neon light, tar, fragments of language, and traces of earlier histories. Rather than conceal or restore the burned architecture, he made it part of the material and memory of the intervention.

In Strasbourg's Krutenau district, Sarkis established another, more private place of

work. He called the studio *Le Département des Kornemuses*—the Department of Bagpipes—in homage to his former student and friend Michel Aubry. The title also created a web of associations: the "K" of *Kornemuses* echoed the "K" of *Kriegsschatz* while also referring to Krutenau itself. Sarkis produced numerous watercolors there, though he rarely showed them. Secured behind three locks, the studio became a hidden counterpart to his public teaching: a place of concentration, accumulation, and quiet transformation.

During the nineteen-eighties, color, music, and the language of theater became increasingly prominent in Sarkis's installations. Titles such as *La Mise en scène*, *Sculpture du décor*, *The Drama of the K*, *Scènes de nuit,* and *Scènes de jour* brought his work closer to the stage. Objects appeared on platforms, light transformed the architecture, and his breathing and heartbeat sometimes became visible or audible rhythms. He also incorporated records and magnetic audiotape into sculptures, treating recorded sound as a form of memory embedded in matter. In works related to Alban Berg's *Lulu*, for example, the opera remains physically present on the tape even when it cannot be heard.

These theatrical structures also opened Sarkis's work to other artists. Alongside Munch and Beuys, he developed sustained dialogues with Kazimir Malevich, Arnold Böcklin, André Breton, Andrei Tarkovsky, Sergei Parajanov, and John Cage. Their works were not treated as distant historical references, but brought into his own spaces as active presences.

From 1988 to 1995, Sarkis also led seminars at the Institut des Hautes Études en Arts Plastiques in Paris, founded by Pontus Hultén. His teaching continued to emphasize attention, exchange, and the development of an individual artistic language. Rather than passing on a fixed method, he created situations in which art could emerge through encounters among people, works, spaces, and memories.

In 1994, another kind of studio entered Sarkis's practice with the opening of MAMCO in Geneva. Its director, Christian Bernard, offered him one of the wooden studios installed inside the new museum. Sarkis accepted on the condition that the space would remain active even in his absence. He called it *L'Atelier depuis 19380*. By adding a single zero to his birth year, 1938 becomes 19380, extending a biography beyond the span of an individual life and toward infinity.

The studio continues to evolve. Works are added, moved, removed, and brought into new relationships. Sarkis returns periodically to work there, but the space also changes in his absence. It is neither a reconstruction of an artist's studio nor a conventional permanent installation. Instead, it functions as a living space of memory, where works from different periods coexist without being fixed into a completed history.

Munch's *The Scream* continued to reappear throughout this history. Sarkis included an original lithograph of the work in his 1995–1996 retrospective at the Bundeskunsthalle in Bonn. When it proved impossible to borrow the original for his 2007 exhibition at the Louvre, he brought the image into the space through video. In this way, the formative image of his youth returned in another medium, carrying its memory across time and institutions.

In 2010, Sarkis created Passages at the Centre Pompidou, placing his work in dialogue with pieces from the museum's collection, including Malevich's Suprematist compositions, the wall of André Breton's studio, and Beuys's installation *Plight*. The felt-lined rooms of *Plight* absorb sound, creating an almost physical sense of silence. Sarkis responded with brightly colored felt slippers that allowed visitors to enter the work, as well as monumental checkered chasubles that seemed to release the individual colors contained within Beuys's gray felt. He titled the intervention *Le feutre contient toutes les*

couleurs—"The Felt Contains All Colors."

Important presentations since then include *Ballads* at Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam in 2012; *Respiro* at the Turkish Pavilion of the 56th Venice Biennale in 2015; and *Sarkis avec Paradjanov* at the Villa Empain–Fondation Boghossian in Brussels in 2016. That same year, he also participated in *Armenity*, the Armenian Pavilion exhibition, which was awarded the Golden Lion.

Sarkis's work has been exhibited at major institutions including the Centre Georges Pompidou and the Louvre in Paris, the Guggenheim Museum in New York, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the Bundeskunsthalle in Bonn, the Bode-Museum in Berlin, MAXXI in Rome, and the Kunsthalle Düsseldorf. His work has also been presented at the biennials of Sydney, Shanghai, São Paulo, Moscow, and Istanbul.

In 2021, the Centre des Monuments Nationaux invited Sarkis to create stained-glass windows for the Gothic Jean-de-Bourbon Chapel at the former Benedictine abbey in Cluny. Inaugurated in spring 2023, the windows bring color and a contemporary sense of time into the centuries-old architecture without erasing the memories already embedded within it.

From 2023 to 2024, Arter in Istanbul presented Sarkis's major solo exhibition *ENDLESS*, curated by Emre Baykal. Works from different periods of his career were brought together not as a chronological retrospective, but as a polyphonic spatial composition. Through light, color, sound, and memory, earlier works entered into new relationships and took on new lives.

On September 4, 2026, Sarkis opens the first season of the Maxim Gorki Theater under the artistic direction of Çağla Ilk with *FUGE*. Although he has long described his exhibitions as *mises-en-scène*, this marks his first intervention in a theater and opens a new chapter in a practice that has always moved between artwork, stage, memory, and lived space.

FUGE

Çağla Ilk

DE

Liebe Zuschauer:innen, vielleicht haben Sie erwartet, Ihr vertrautes Theater zu betreten und wie gewohnt im Auditorium Platz zu nehmen. Stattdessen laden wir Sie ein, eine Installation zu betreten.

Ich hoffe, das ist eine schöne Überraschung.

Sarkis Zabunyan, bekannt unter dem Namen Sarkis, wird auf meine Einladung hin die neue Spielzeit des Maxim Gorki Theaters eröffnen. 1938 in Istanbul in eine armenische Familie geboren und seit den 1960er-Jahren in Paris lebend, bewegt sich Sarkis seit mehr als sechs Jahrzehnten zwischen zeitgenössischer Kunst, Musik, Architektur, Erinnerung und Theater. Bei Sarkis bleibt die Vergangenheit nicht zurück. Bilder, Objekte und Erinnerungen geraten in Umlauf, kehren wieder und werden in die Zukunft getragen. Sarkis beschreibt seine Ausstellungen häufig als Mises en Scène. Bemerkenswerterweise hat er jedoch noch nie eine Intervention in einem Theaterraum realisiert.

Für Sarkis ist jede Mise en Scène ein Akt der Einladung. Er bringt Künstler:innen, Werke, Erinnerungen und Geschichten in neue Beziehungen, ohne ihnen ihre eigene Stimme zu nehmen. Das Theater wird so zu einem Raum der Gastfreundschaft.

Wir beginnen also hier.

FUGE ist sowohl der Titel als auch das Leitprinzip der Ausstellung. In einer musikalischen Fuge setzen eigenständige Stimmen nacheinander ein. Sie greifen einander auf, antworten aufeinander und verändern sich gegenseitig, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren. Ähnlich arbeitet Sarkis. Sein Leben lang hat er Kunstwerke, Künstler:innen und Erinnerungen in seine eigene Praxis einbezogen. Die Meister:innen, die er liebt, bleiben für ihn keine historischen Referenzen auf Distanz. Er holt sie in die Gegenwart und lässt sie erneut sprechen.

Am Gorki werden zwei abwesende Künstler besonders präsent: Tadeusz Kantor und John Cage.

Fuge 1: Kantor

Sarkis beginnt *FUGE* mit einer Einladung an den abwesenden Tadeusz Kantor.

Kantor stellte radikal infrage, wo Theater beginnt und wo es endet. Sarkis interessiert nicht nur Kantors Bildwelt, sondern vor allem seine Art, Theater zu machen.

Kantors reisender Theaterboden jene Plattform, die ihn und sein Ensemble von Ort zu Ort begleitete zieht nun in den Zuschauer:innensaal des Gorki ein. Seine charakteristischen Podeste besetzen den Raum, der

normalerweise dem Publikum vorbehalten ist. Fast alle der einunddreißig Kreuze, die in seinem Theater immer wieder wie Protagonisten auftraten, versammeln sich darauf.

Unter den Kreuzen beginnt ein Fluss aus Licht zu strömen. Kantor ist abwesend und zugleich intensiv gegenwärtig.

Sarkis rekonstruiert Kantors Theater nicht. Er lädt es ein, erneut zu beginnen.

Man kann sich nicht mehr einfach hinsetzen und zuschauen.

Man muss sich bewegen.

Die vertraute Hierarchie zwischen Bühne und Zuschauerraum, Schauspielenden und Publikum, Objekt und Subjekt wird aufgebrochen. Das Theater wird zu einem Raum, den man mit dem eigenen Körper erkundet.

Fuge 2: Regenbogen

Unter Kantors einunddreißig Kreuzen fließt ein Lichtstrom in den sieben Farben des Regenbogens.

Er löscht ihre Dunkelheit nicht aus. Er versöhnt die Geschichten nicht, die sie tragen. Er lässt Trauer und Leuchten, Bruch und Fortsetzung nebeneinander bestehen.

Der Regenbogen zieht sich wie eine Fuge, wie eine sichtbare Naht durch *FUGE*. Seine Farben kehren als Regen auf den sieben Teilen des verspiegelten Schädels zurück. Von dort werden sie zu sieben Kontinenten. Der Lichtstrom verbindet, ohne gleichzumachen. Er trägt die Vergangenheit weiter – auf etwas zu, das wir noch nicht sehen können.

Fuge 3: Sieben Kontinente

Auf der Bühne dreht sich sehr langsam ein weiterer Körper.

Für seine neue Arbeit, die in den Werkstätten des Gorki entstanden ist, nimmt Sarkis den rekonstruierten Schädel von „Little Foot“ zum Ausgangspunkt jenem erstaunlich vollständig erhaltenen *Australopithecus*-Skelett, das in Südafrika entdeckt wurde.

Der Schädel wird zu einem Spiegel und vielleicht erscheint darin auch Sarkis’ eigener Schädel. Oder unserer.

Seine Form ist in sieben Teile unterteilt. Sarkis lässt die sieben Farben des Regenbogens auf sie herabregnen. Die Fragmente werden zu sieben Kontinenten, die langsam über die Bühne rotieren.

Ein Körper wird zur Welt.

Und die Welt wird wieder zu einem Körper.

Woher kommen wir? Wo sind wir gelandet?

Fuge 4: Zuhören

John Cage tritt über den Klang in die Komposition ein.

Die Unterwasserstimmen von Walen treffen in Cages *Litany for the Whale* aufeinander. Glocken, gegossen aus dem Metall deutscher Waffen, vollziehen eine weitere Verwandlung: Aus einem Instrument der Zerstörung wird ein Körper, der in der Lage ist, in Resonanz zu treten.

Aus dem Wasser kommt eine weitere Stimme. Für *FUGE* lässt Frank Steijns Cages Musik auf einem Carillon mit dreiundvierzig Glocken erklingen. Der Klang wandert durch das gesamte Theater.

Doch vielleicht besteht die wichtigste Handlung hier gar nicht im Erzeugen von Klang.

Sondern im Zuhören.

Die Glocken hören zu. Kantors Kreuze hören zu. Wir hören zu.

Fuge 5: Atem der Zeit

Über uns reagieren mit Vogelfedern bedeckte Kronleuchter auf die kleinsten Bewegungen der Luft.

Sie atmen.

Ihre beinahe unmerkliche Bewegung erzeugt ein anderes Maß von Zeit – nicht die Zeit der Uhr oder des festgelegten Vorstellungsbeginns, sondern die Zeit des Atems, der Körper und der Aufmerksamkeit.

Das Licht atmet ein. Das Licht atmet aus. Das Theater atmet um die Werke, die es trägt.

Die Federn messen die Zeit.

Fuge 6: Harlekin / Golden Gorkis

Ein sitzender, unglücklicher Clown blickt auf die Welt. Mario von Bucovich fotografierte ihn 1933: *Sitzender Clown.* In *FUGE* kehrt er als Harlekin zurück.

Durch *FUGE* hindurch bewegen sich die Golden Gorkis zwischen diesen unterschiedlichen Stimmen. Mit Harlekin-Kostümen auf dem Rücken begleiten die Performer:innen die Besuchenden, erzählen Geschichten, erklären, unterbrechen, kehren zurück und verschwinden wieder. Sie sind weder Museumsguides noch Figuren eines konventionellen Theaterstücks. Stattdessen werden sie selbst zu einer weiteren Stimme in der Fuge – zu einer lebendigen Verbindung zwischen den Werken, dem Theater und seinem Publikum.

Von der Bühne zieht die Fuge hinab in die Foyers. Die Stimmen wechseln. Der Rhythmus bleibt.

Fuge 7: Musée des LIFE Collages

Einundfünfzig Collagen. Bilder aus *LIFE*, herausgeschnitten und aus dem glatten Fluss der Medien gerettet.

Sie zeigen Naturkatastrophen, Verfolgung, Vertreibung und Überwachung. Leben, verwundbar gemacht durch nationalistische Grenzen. Dazwischen kehrt auch die Kunstgeschichte zurück: Joseph Beuys, der einem toten Hasen die Bilder erklärt.

Was geschieht, wenn ein Bild die Seite verlässt, die es einst zur Nachricht machte? Kann es wieder atmen? Kann es seine Geschichte zurückgewinnen?

Sarkis schneidet, verbindet und setzt diese zirkulierenden Bilder neu zusammen. Sie illustrieren Geschichte nicht länger aus sicherer Entfernung. Sie treten in unser kollektives Gedächtnis ein und beginnen wieder, sich zu bewegen.

Fuge 8: Nefes

Über Kantors einunddreißig schiefen Kreuzen und seiner reisenden Theaterplattform schweben Kronleuchter, die vollständig mit weißen Federn bedeckt sind. Sie scheinen zu atmen. In ihrem Inneren steigt und fällt das Licht im Rhythmus von Sarkis' eigenem Atem. So verleiht er den Leuchten eine Seele und Flügel: Über Kantors Theater schwebend, atmen sie über dem abwesenden Künstler und seiner wiederkehrenden Bühne ein und aus.

Fuge 9: 19380

Auch sein eigenes Geburtsjahr öffnet Sarkis über die Zeit eines menschlichen Lebens hinaus: Aus 1938 wird durch eine einzige Null 19380. Biografie wird zu einer offenen Dauer ein Datum auf dem Weg ins Unendliche.

Eine kleine Null öffnet unermessliche Zeit.

Fuge 10: Breaking Bad Tableau

Im *Breaking Bad* Tableau blicken verschiedene Zeiten einander an.
Im Hintergrund erscheint ein Kind aus der Fernsehserie *Breaking Bad*. Daneben kehrt Edvard Munchs *Der Schrei* wieder – jene Form, der Sarkis als Kind erstmals begegnete. Er zeichnet sie mit der Hand, nicht als getreue Kopie, sondern als Erinnerung an eine Geste, die nicht vergessen werden kann.

Auch Masken, die Sarkis gesammelt hat, treten in das Bild ein. Sie tragen seine frühe und bis heute fortwirkende Kritik an kolonialer Ausbeutung: Dinge, aus ihren Geschichten gerissen, angeeignet und als Schätze der Eroberung ausgestellt. Diese „Kriegsschätze" führen unmittelbar zu *Kriegsschatz*, dem Werkkomplex, den Sarkis 1978 in Berlin begann und nie zum Stillstand kommen ließ.

Ein Fernsehkind. Eine Kindheitserinnerung. Munchs Schrei. Masken, aus ihren Geschichten gerissen. Koloniale Gewalt. Populärkultur.

Sie gehören nicht derselben Zeit an. Doch Sarkis bringt sie in dasselbe Bild. Wie Stimmen in einer Fuge kehren sie wieder – verändert durch jede Begegnung.

Coda: Malerei im Wasser

In *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* verlässt die Malerei das Papier. Aquarellfarbe wird direkt ins Wasser gegeben. Dort erscheint sie, breitet sich aus, begegnet einer anderen Farbe und verschwindet wieder.

Nichts bleibt fest.

Ein Bild existiert nur durch seine Verwandlung.

Das Bild kann nicht besessen werden. Die Farbe wandert von einer Geste zur nächsten, von einem Menschen zum anderen. Wie Stimmen in einer Fuge treten Farben und Teilnehmende zu verschiedenen Zeiten ein, begegnen einander und ziehen weiter.

Das Atelier ist Werk und Einladung zugleich. Hier wird Geschichte nicht festgeschrieben. Sie fließt.

Sarkis verwandelt das gesamte Theater in eine Mise en Scène.

Kantors Bühne zieht in den Zuschauerraum ein. Das Publikum beginnt sich zu bewegen. Ein prähistorischer Schädel wird zu sieben Kontinenten. Ein Wal findet Eingang in die Musik. Waffen werden zu Glocken. Federn messen die Zeit. Malerei löst sich im Wasser auf. Einundfünfzig Bilder verlassen den Nachrichtenstrom. Eine Null öffnet die Biografie ins Unendliche. Ein Fernsehkind, Munchs Schrei und Masken, die Spuren kolonialer Gewalt tragen, treffen in einem Bild aufeinander.

Performer:innen bewegen sich zwischen lebenden und abwesenden Künstler:innen.

Und Sie, liebe Zuschauer:innen, sitzen dem Werk nicht länger gegenüber.

Sie befinden sich bereits mittendrin.

FUGE

Çağla Ilk

EN

Dear audience, you may have expected to enter your favourite theatre and take your usual place in the auditorium. Instead, we invite you to enter an installation.

I hope this comes as a good surprise.

The artist I invited to open the new season of the Maxim Gorki Theater is Sarkis Zabunyan, known simply as Sarkis. Born in Istanbul in 1938 into an Armenian family and based in Paris since the nineteen-sixties, Sarkis has spent more than six decades moving between and working across contemporary art, music, architecture, memory, and theatre. In Sarkis's work, the past is never left behind. Images, objects, and memories circulate, return, and are carried into the future. Sarkis often describes his exhibitions as mises-en-scène. Yet, remarkably, he has never created an intervention inside a theatre.

For Sarkis, every mise-en-scène is an act of invitation. He brings artists, works, memories, and histories into new relationships while allowing each to retain its own voice. In this way, the theater becomes a space of hospitality.

So we begin here.

FUGE is both the title and the guiding principle of the exhibition. In a musical fugue, independent voices enter one after another. They repeat, respond to, and transform one another without losing their individuality. Sarkis works in a similar way. Throughout his life he has invited artworks, artists, and memories into his own practice. The masters he loves are not references held at a historical distance. He brings them into the present and allows them to speak again.

At the Gorki, two absent artists become particularly present: Tadeusz Kantor and John Cage.

Fuge 1: Kantor

Sarkis begins *FUGE* with an invitation to the absent Tadeusz Kantor.

Kantor radically questioned where theatre begins and where it ends. Sarkis is drawn not simply to Kantor's images, but to his way of making theatre.

Kantor's traveling theater floor—the platform that accompanied him and his ensemble from place to place—now enters the Gorki auditorium. His characteristic podiums occupy the space normally reserved for the audience. Almost all of the thirty-one crosses that repeatedly appeared as protagonists in his theatre gather on them.

Beneath the crosses, a stream of light begins to flow. Kantor is absent, yet powerfully present. Sarkis does not reconstruct Kantor's theater; he invites it to begin anew.
You can no longer simply sit down and watch.

You have to move.

The familiar hierarchy between stage and auditorium, actor and spectator, object and subject is disrupted. The theatre becomes something to be explored with one's own body.

Fuge 2: Rainbow

Beneath Kantor's thirty-one crosses, a stream of light flows in the seven colors of the rainbow.

It does not erase their darkness or reconcile the histories they carry. Instead, it allows grief and radiance, rupture and continuation, to exist side by side.

Like a fugue, the rainbow runs through *FUGE* as a visible seam. Its colors return as rain across the seven sections of the mirrored skull, where they become seven continents. The stream of light connects without making things alike. It carries the past forward—toward something we cannot yet see.

Fuge 3: Seven Continents

On stage, another body turns very slowly. For a new work produced in the Gorki workshops, Sarkis takes as his point of departure the reconstructed skull of "Little Foot," the extraordinarily complete *Australopithecus* skeleton discovered in South Africa.

The skull becomes a mirror and perhaps, in that mirror, also Sarkis's own skull, or ours.

Its form is divided into seven parts. Sarkis lets the seven colors of the rainbow rain onto them. The fragments become seven continents, slowly rotating on stage.
A body becomes a world.

And the world becomes a body again.

Where do we come from? Where have we arrived to?

Fuge 4: Listening

John Cage enters the composition through sound.

The underwater voices of whales meet in Cage's *Litany for the Whale*. Bells cast from the metal of German weapons carry another transformation: an instrument of destruction becomes a body capable of resonance.

Another voice emerges from the water. For *FUGE*, Frank Steijns performs Cage's music on a 43-bell carillon. The sound travels throughout the theater.

But perhaps the most important action here is not the production of sound.

It is listening.

The bells listen. Kantor's crosses listen. We listen.

Fuge 5: Breathing Time

Above us, chandeliers covered with bird feathers respond to the smallest movements of air.

They breathe.

Their almost imperceptible movement creates another measure of time not the time of the clock or the scheduled performance, but the time of breath, bodies, and attention.

The light breathes in. The light breathes out. The theater breathes around the works it holds.

The feathers measure time.

Fuge 6: Harlequin / Golden Gorkis

A seated, unhappy clown looks out at the world. Mario von Bucovich photographed him in 1933: *Seated Clown*. In *FUGE*, he returns as Harlequin.

Throughout *FUGE*, the Golden Gorkis move among these different voices. Wearing Harlequin costumes on their backs, the performers accompany visitors, tell stories, explain, interrupt, return, and disappear again. They are neither museum guides nor characters in a conventional play. Instead, they become another voice in the fugue—a living connection between the works, the theatre, and its audience.

From the stage, the fugue moves down into the entrance foyers. The voices change. The rhythm remains.

Fuge 7: Musée des LIFE Collages

Fifty-one collages. Images cut from *LIFE* magazine and rescued from the smooth flow of the media.

They show natural disasters, persecution, displacement, and surveillance—lives made vulnerable by nationalist borders. Art history also returns among them: Joseph Beuys explaining pictures to a dead hare.
What happens when an image leaves the page that once made it news? Can it breathe again? Can it reclaim its history?
Sarkis cuts, connects, and reassembles these circulating images. They no longer illustrate history from a safe distance. They enter our collective memory and begin to move again.

Fuge 8

Above Kantor's thirty-one crooked crosses and his traveling theater platform, chandeliers co-

vered entirely in white feathers seem to breathe. Inside them, light rises and falls in rhythm with Sarkis's own breath. He gives the lamps a soul and wings; suspended above Kantor's theater, they appear to inhale and exhale over the absent artist and his returning stage.

Fuge 9: 19380

Sarkis extends his own birth year beyond the span of a human life: by adding a single zero, 1938 becomes 19380. Biography opens into an extended duration—a date on its way toward infinity.

A single small zero opens onto immeasurable time.

Fuge 10: Breaking Bad Tableau

In the *Breaking Bad* Tableau, different times look at one another.

In the background, a child from the television series *Breaking Bad* appears. Beside him, Edvard Munch's *The Scream* returns—the image Sarkis first encountered as a child. He draws it by hand, not as a faithful copy, but as the memory of a gesture that cannot be forgotten.

Masks collected by Sarkis also enter the image. They carry forward his long-standing critique of colonial exploitation: objects torn from their histories, appropriated, and displayed as trophies of conquest. These "war treasures" lead directly to *Kriegsschatz*, the body of work Sarkis began in Berlin in 1978 and has never allowed to come to a standstill.

A child from television. A childhood memory. Munch's scream. Masks torn from their histories. Colonial violence. Popular culture. They do not belong to the same time. Yet Sarkis brings them into the same image. Like voices in a fugue, they return—changed by every encounter.

Coda: Painting in Water

In *L'atelier d'aquarelle dans l'eau*, painting leaves the paper. Watercolor is released directly into water, where color appears, expands, encounters another color and disappears.

Nothing remains fixed.

An image exists only through its transformation.

The image cannot be possessed. Color moves from one gesture to the next, from one person to another. Like voices in a fugue, colors and participants enter at different moments, encounter one another, and move on.

The studio is both artwork and invitation. Here, history is not fixed. It flows. Sarkis transforms the entire theatre into a mise-en-scène.

Kantor's stage enters the auditorium. The audience begins to move. A prehistoric skull becomes seven continents. A whale enters into music. Weapons become bells. Feathers measure time. Painting dissolves into water. Fifty-one images leave the flow of the news. A single zero opens biography toward infinity. A child from television, Munch's *The Scream*, and masks bearing the traces of colonial violence come together in a single image.

Performers move between living and absent artists.

And you, dear audience, are no longer sitting opposite the work.

You are already inside it.

FULL

FLÜCHTIGE BILDER UND FLIEHENDE KLÄNGE: MUSIK IM WERK VON SARKIS*

Gabriele Knapstein

Für Sarkis, 1938 in Istanbul geboren, ist es ebenso selbstverständlich, sich in seiner Arbeit auf die Kunstgeschichte zu beziehen, wie sich mit Kulturgeschichte und Philosophie, Architektur und Theater, Film, Literatur und Musik auseinanderzusetzen. Schon bevor er im Herbst 1964 nach Paris zog, hatte er sich durch Bücher, Zeitungen, Schallplatten und Filme ein breites Wissen angeeignet. In Paris begegnete er dann den neuesten Strömungen der bildenden Kunst wie Nouveau Réalisme, Pop Art, Post-Minimalismus und Process Art und erschloss sich die große Vielfalt des kulturellen Lebens. Bereits in der Türkei der 1940er- und 1950er-Jahre hatte Sarkis die Verletzlichkeit des Lebens und die Bedrohung von Kultur durch Krieg, Zerstörung, Ausgrenzung und Ignoranz erfahren. In den 1960er-Jahren wurde er in Westeuropa mit den Protesten gegen den Vietnamkrieg und der Studentenrevolte konfrontiert, später auch mit der Zypernkrise von 1974.[1] Vor diesem Hintergrund schuf Sarkis Ende der 1960er- und in den 1970er-Jahren skulpturale Arbeiten aus industriellen Materialien wie Metallblechen, Winkeleisen, Teerwalzen und Leuchtstoffröhren sowie Wand- und Bodenarbeiten aus Teerpappe. Ihre Härte und grauschwarze Farbigkeit zeugen von der Auseinandersetzung des Künstlers mit Krieg, Gewalt und Gefahr.

Die meisten Audioarbeiten und Schallplatten, die Sarkis seit den 1970er-Jahren produzierte, entstanden aus seiner Auseinandersetzung mit Aggression, Bedrohung und den Schatten der Geschichte.[2] Mehrfach setzte er das Geräusch eines bellenden Hundes ein, das er mit seiner eigenen Stimme erzeugte und aufnahm: in *Les cinq rouleaux en attente (l'aboiement)* (Fünf wartende Rollen – das Bellen, 1970), auf der Schallplatte *Le chien aboyait et courait derrière 'X'* (Der Hund bellte und rannte hinter „X" her, 1971) sowie in der Werkgruppe *La Drama of the Tempest*[3] (1974). [...]

„In der Mise en Scène einer Installation betreten wir eine Zone, die auch für uns, die Betrachtenden, geschaffen ist und uns empfängt. Wir versuchen, die Elemente der Mise en Scène nicht zu stören, denn wir wissen, dass ihr stilles Gespräch fragil ist. Ein Objekt kündigt sich dem anderen an. Wir hören zu. Als könnten wir die Musik allein durch unser Hören ins Dasein bringen. Unser Hören selbst ist still."[4]

Von Ausstellungsort zu Ausstellungsort, von Raum zu Raum und abhängig von der Tageszeit verändert sich das stille und zu-

gleich klangvolle Zusammenspiel der Objekte in Sarkis' Installationen. Seine Mises en Scène leben von der Spannung zwischen der konkreten Gegenständlichkeit des Objekts und der Flüchtigkeit des Imaginären – einer Spannung, die sich im Moment der Erfahrung und in der Bewegung durch eine von ihm gestaltete Ausstellung immer wieder neu herstellt. „Mit seinen sich immer wieder verändernden Installationen", schreibt Uwe Fleckner, „hat Sarkis eine Form gefunden, in der das Kunstwerk persönliche und kollektive Erfahrungen speichert und verarbeitet: eine fluide Form."[5]

Diese „fluide Form" bewahrt die Installationen davor, zu erstarren, und thematisiert zugleich ihr Verschwinden. In Sarkis' Mises en Scène treffen Dauer und Flüchtigkeit aufeinander und erzeugen eine besondere Intensität der Erfahrung. Sarkis selbst beschreibt eine vergleichbare Erfahrung bei einem Besuch der Hagia Sophia in Istanbul: „Für mich ist sie der schönste Raum der Welt. Er ist erfüllt von unserem Atem; das Licht durchdringt den Körper des Gebäudes wie ein Blick. Die Mosaike sind wie kleine Lieder, die von den Wänden, Säulen, Nischen und Ecken widerhallen. Selbst die *Tondi*, die später hinzugefügt wurden – nach der Eroberung Konstantinopels 1453 –, sind wunderbar. Die Namen heben sich mit ihren goldenen Buchstaben vom grünen Wildledergrund ab. Wildleder ist auch der Klangträger von Trommeln. Diese Namen klingen im Raum gemeinsam mit dem Blick der Betrachtenden. Man hört sie in einer großen Stille."[6]

1 Zu Sarkis' Biografie siehe Elvan Zabunyan, *Sarkis: From Him to Us* (Istanbul: YKY, 2010).

2 Sarkis' erste „akustische" Arbeiten entstanden 1969, als der Künstler geschmolzenes Blei in mit Wasser gefüllte Behälter goss. Jede der in diesem Prozess entstandenen Formen erzeugte einen eigenen Klang. Sarkis erklärt dazu: „Le son n'était pas enregistré, donc le son était dans la mémoire de la forme." („Der Klang wurde nicht aufgezeichnet. Er war jedoch im Gedächtnis der Form.")
(Sarkis in einer E-Mail an die Autorin vom 3. Juni 2013)

3 Mehr zu den verschiedenen Installationen, in denen Sarkis das Bellen eines Hundes integrierte, siehe den Text des Künstlers in *Sarkis 26.9.19380*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1995), S. 82.

4 Sarkis, zitiert nach Ausst.-Kat. Bonn 1995 (siehe Anm. 3), S. 70.
Stille ist ein zentrales Element in Sarkis' Installationen; sowohl das Substantiv „Stille" als auch das Adjektiv „still" kehren häufig in seinen Ausstellungstiteln wieder. Sein präzises Verständnis von Stille und dessen Verhältnis etwa zur Stille im Werk von John Cage wären noch im Rahmen einer umfassenderen Untersuchung zur Musik in seinem Werk näher zu analysieren. Siehe hierzu beispielsweise Dieter Daniels und Inke Arns (Hg.), *Sounds Like Silence: John Cage – 4'33" – Silence Today*, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein, Dortmund (Leipzig: Spector Books, 2012).*

5 Uwe Fleckner, „Der Künstler als Seismograph: Mnemische Prozesse in der Bildenden Kunst", in: *Der Künstler als Seismograph: Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2012), S. 173–198, hier S. 195.
Die Videofilme, die Sarkis seit 1996 produziert, setzen sich in besonderer Weise mit der Flüchtigkeit von Bildern und Klängen auseinander. Er nutzt das Medium Film, um ansonsten vergänglichen Handlungen Dauer zu verleihen. *Die Filme bilden einen eigenständigen Werkkomplex, in dem Klänge, Geräusche und Stille eine zentrale Rolle spielen. Ihre musikalischen Aspekte wären eine eigene Untersuchung wert.*

6 Sarkis, zitiert nach Ausst.-Kat. Bonn 1995 (siehe Anm. 3), S. 190.

* Gekürzte Fassung des Essays „Fleeting Images and Fleeting Sounds: Music in the Work of Sarkis" von Gabriele Knapstein, erstmals veröffentlicht 2012 im Katalog zur Ausstellung *Sarkis: Interpretation of Cage / Ryoanji* bei ARTER in Istanbul, in englischer Sprache und türkischer Übersetzung. Die englische Übersetzung stammt von Catherine Nichols.
Der vollständige Essay erscheint in der ausstellungsbegleitenden Publikation *Sarkis: FUGE* im DISTANZ Verlag.

FLEETING IMAGES AND FLEETING SOUNDS: MUSIC IN THE WORK OF SARKIS*

Gabriele Knapstein

For Sarkis, born in 1938 in Istanbul, it is just as natural to refer to art history in his work as it is to examine cultural history and philosophy, architecture and theater, film, literature, and music. Before moving to Paris in the autumn of 1964, where he came in contact with the latest trends in the visual arts such as Nouveau Réalisme, Pop Art, Post-Minimalism and Process Art, and explored the rich variety of culture, he had already acquired a broad knowledge base by means of books, newspapers, records, and films. Similarly, he had already experienced the fragility of life and threat to culture posed by war, destruction, exclusion, and ignorance in Turkey during the nineteen-forties and fifties before he encountered the protests against the Vietnam War and the student revolt in Western Europe in the nineteen-sixties as well as the crisis in Cyprus in 1974.[1] Against this backdrop Sarkis produced sculptural works in the late sixties and seventies using industrial materials such as metal sheeting, angle iron, tar rollers, and fluorescent tubes as well as wall and floor pieces using tar paper whose hardness and grey-black color attest to the artist's engagement with the themes of war, violence, and danger.

Most of the audio pieces and records that Sarkis produced from the nineteen-seventies onwards similarly arose from his reflections on aggression, threats, and the shadows of history.[2] A number of times the artist employed the sound of a barking dog, which he generated with his own voice and recorded: in the work *Les cinq rouleaux en attente (l'aboiement)* (Five Waiting Rolls – the Barking) (1970), on the record *Le chien aboyait et courait derrière 'X'* (The Dog Was Barking and Running After 'X', 1971) and in the body of work *La Drama of the Tempest*[3] (1974). [...]

"In a '*mise-en-scène* of an installation' we come into a zone which is also made for us viewers and which receives us. We try not to disturb the elements of the *mise-en-scène*

because we know that its silent conversation is fragile. One object announces itself to the other. We listen. As though we could bring the music into existence by our very hearing. Our hearing itself is silent."[4]

From exhibition venue to exhibition venue, from space to space and depending on the time of day, the silent and yet sonorous interplay of objects in Sarkis's installations shifts. His *mises-en-scène* live off the tension between the factuality of the object and the fleetingness of the imaginary, a tension that is continually renewed at the moment of experience and in the movement through an exhibition shaped by him. "With his ever-changing installations," writes Uwe Fleckner, "Sarkis has found a form in which the artwork stores and processes personal and collective experiences: a fluid form."[5]

This "fluid form" prevents the installations from becoming rigid and at the same time addresses the matter of their disappearance. In Sarkis's *mises-en-scène* the enduring thus concurs with the fleeting to engender an intensity of experience on the part of the viewer comparable to one the artist describes in respect of a visit to the Hagia Sophia in Istanbul as follows: "For me it is the most beautiful space in the world. It is filled with our breathing; the light permeates the body of the building like a gaze. The mosaics are like little songs resounding from the walls, columns, recesses and corners. Even the *tondi* which were added later (after the conquering of Constantinople in 1453) are wonderful. The names stand out with their golden lettering against the green suede background. Suede is also the sound carrier of drummers. These names resonate in the space with the gaze of the viewer. You hear them amid a great silence."[6]

1 On Sarkis's biography see Elvan Zabunyan, *Sarkis: From Him to Us* (Istanbul: YKY, 2010).

2 Sarkis's first "acoustic" works were produced in 1969 when the artist poured molten lead into tubs of water. Each of the forms created within this process produced a sound of its own. As Sarkis explains, "Le son n'était pas enregistré, donc le son était dans la mémoire de la forme." (The sound wasn't recorded. However, the sound was in the memory of the form.) (Sarkis in an e-mail to the author on June 3rd, 2013)

3 For more on the various installations in which Sarkis integrated the sound of a barking dog, see the artist's text in *Sarkis 26.9.19380*, exh. cat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Ostfildern, Ruit: Hatje Cantz, 1995), p. 82.

4 Sarkis, quoted in exh. cat. Bonn 1995 (see note 3), p. 70. Silence is a crucial element in Sarkis's installations and both the noun "silence" and the adjective "silent" frequently recur in his exhibition titles. His precise understanding of silence and the way it relates to silence in the work of, say, John Cage, are yet to be the subject of a more extensive survey of music in his works. See, for example, Dieter Daniels and Inke Arns (eds.), *Sounds Like Silence: John Cage – 4'33" – Silence Today*, exh. cat. Hartware MedienKunstVerein, Dortmund (Leipzig: Spector Books, 2012).*

5 Uwe Fleckner, "Der Künstler als Seismograph: Mnemische Prozesse in der Bildenden Kunst," in *Der Künstler als Seismograph: Zur Gegenwart der Kunst und zur Kunst der Gegenwart* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2012), pp. 173–198, here p. 195. The video films produced by Sarkis since 1996 take special account of the fleetingness of images and sounds. He applies the medium of film in order to lend permanence to an otherwise transient action. *These films constitute an independent body of work in which sounds, noises, and silence play a significant role and whose musical aspects call for a study in their own right.*

6 Sarkis, quoted in exh. cat. Bonn 1995 (see note 3), p. 190.

* Abridged version of the essay "Fleeting Images and Fleeting Sounds: Music in the Work of Sarkis" by Gabriele Knapstein, first published in 2012 in the catalogue accompanying the exhibition *Sarkis: Interpretation of Cage / Ryoanji* at ARTER in Istanbul, in English and Turkish translation. The English translation is by Catherine Nichols.
The full essay will appear in the exhibition publication *Sarkis: FUGE*, published by DISTANZ Verlag.

Programm

DE

Sarkis: *L'atelier d'aquarelle dans l'eau*
Aquarellrituale in Form von Workshops

Täglich ab dem 5. September, 14–20 Uhr
in der Galerie

Als eine der zentralen Arbeiten der Ausstellung Sarkis: *FUGE* schafft *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* (Aquarelle im Wasser, 2005–2026) im Galerieraum des Maxim Gorki Theaters einen gemeinschaftlichen Ort und zugleich eine konzeptuelle Bühne. Alle Besucher:innen sind eingeladen, an einem Ritual mit Aquarellfarben und Wasser teilzunehmen.

An einem großen Tisch mit Wasserlauf, Schalen, Pinseln und Farben kommen die Teilnehmenden zusammen und lassen Bilder im Wasser entstehen. Im gemeinsamen Arbeiten entstehen Begegnungen, persönliche Erfahrungen und Erinnerungen können miteinander geteilt werden.

Sarkis stellt dabei Aufmerksamkeit und Geduld in den Mittelpunkt. Sie werden zu grundlegenden Elementen eines Lernens mit und durch Kunst und eröffnen zugleich einen Raum für persönliche und gemeinschaftliche Erfahrungen.

Die Workshops beginnen jeweils zur vollen Stunde. Die Teilnahme ist kostenlos.

Program

EN

Sarkis: *L'atelier d'aquarelle dans l'eau*
Watercolour Rituals in the Form of Workshops

Daily starting September 5, 2–8 p.m.
in the gallery

As one of the central works in the exhibition Sarkis: *FUGE*, *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* (Watercolors in Water, 2005–2026) creates a communal space and a conceptual stage within the gallery of the Maxim Gorki Theatre. All visitors are invited to take part in a ritual using watercolours and water.

Around a large table equipped with a watercourse, bowls, brushes and paints, participants come together to create images in water. Through this shared process, encounters unfold and personal experiences and memories can be exchanged.

Sarkis places attention and patience at the centre of the work. They become fundamental elements of learning with and through art, while opening up a space for personal and collective experience.

The workshops begin every hour, on the hour. Participation is free of charge.

Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten List of Exhibited Works

1

Inviting, 2017–2026

Elemente von Tadeusz Kantor: Kreuze aus den Stücken *Wielopole, Wielopole*; *Let the Artist Die*; *I Shall Never Return*; *Today Is My Birthday*; 24 Bodenbretter aus dem Stück *Wielopole, Wielopole* (1980)
Elements by Tadeusz Kantor: crosses from the productions *Wielopole, Wielopole*; *Let the Artist Die*; *I Shall Never Return*; *Today Is My Birthday*; 24 floorboards from the production *Wielopole, Wielopole* (1980)
Holz Wood
Verschiedene Größen Various dimensions

Mit freundlicher Genehmigung Crikoteka, Kraków. © Nachfahren von Tadeusz Kantor: Lech Stangret und Dorota Krakowska. Lizenz: Tadeusz Kantor Foundation.
Courtesy Crikoteka, Kraków. © Inheritors of Tadeusz Kantor: Lech Stangret and Dorota Krakowska. License: Tadeusz Kantor Foundation.

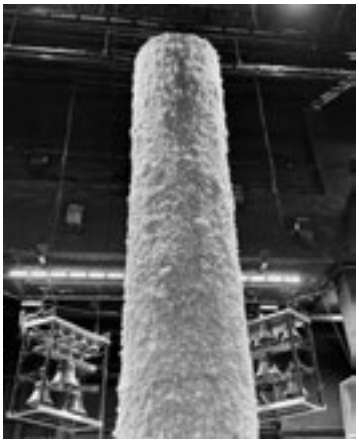
2

Rainbow, 2017

Neon
800 × 350 cm

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
Courtesy of the artist

3



FUGE: Kuş Tüylü Avizeler (Kronleuchter aus Vogelfedern / Bird Feather Chandeliers), 2026

Bambus und Vogelfedern Bamboo and bird feathers
3.1 Ø 144 × 600 cm
3.2 Ø 144 × 750 cm

4

Sieben Kontinente Seven Continents, 2026

Sieben zugeschnittene Spiegelflächen, Aquarellfarbe Seven cut mirror panels, watercolor
620 × 410 cm
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers Courtesy of the artist

5

Glockenspiel Carillon, 2012

43 Glocken 43 bells
Maße variabel Variable dimensions
Mit freundlicher Genehmigung von Frank Steijns und dem Klok & Peel Museum, Asten, Niederlande Courtesy of Frank Steijns and Klok & Peel Museum, Asten, Netherlands

6

Le banc Rietveld en feuilles d'or, 2011

Holz furniert mit Blattgold Wood veneered with gold leaf
96,1 × 139,5 × 35 cm, ed. 1/2
Mit freundlicher Genehmigung von Sarkis und der Galerie Nathalie Obadia, Paris / Brüssel Courtesy of Sarkis and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

7

On the Breaking Bad's wallpaper between the Cry and the Masks, 2014

Fotografie, 7 Masken, Neon Photograph, 7 masks, neon
144 × 235 cm
Mit freundlicher Genehmigung von Sarkis und der Galerie Nathalie Obadia, Paris/ Brüssel Courtesy of Sarkis and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

8

L'atelier d'aquarelle dans l'eau, 2005–2026

Holztische, Metallbecken, Wasser, Wasserpumpe, Wasserschlauch, Regenrinne und Wasserrohre aus Kupfer, Porzellanschüsseln, Pinsel, Aquarellfarbe, Plastikeimer Wooden tables, metal basin, water, water pump, water hose, copper rain gutter and water pipes, porcelain bowls, brushes, watercolor paint, plastic buckets,
90 × 204 × 900 cm

9

Musée des Life Collages, 2009–2010

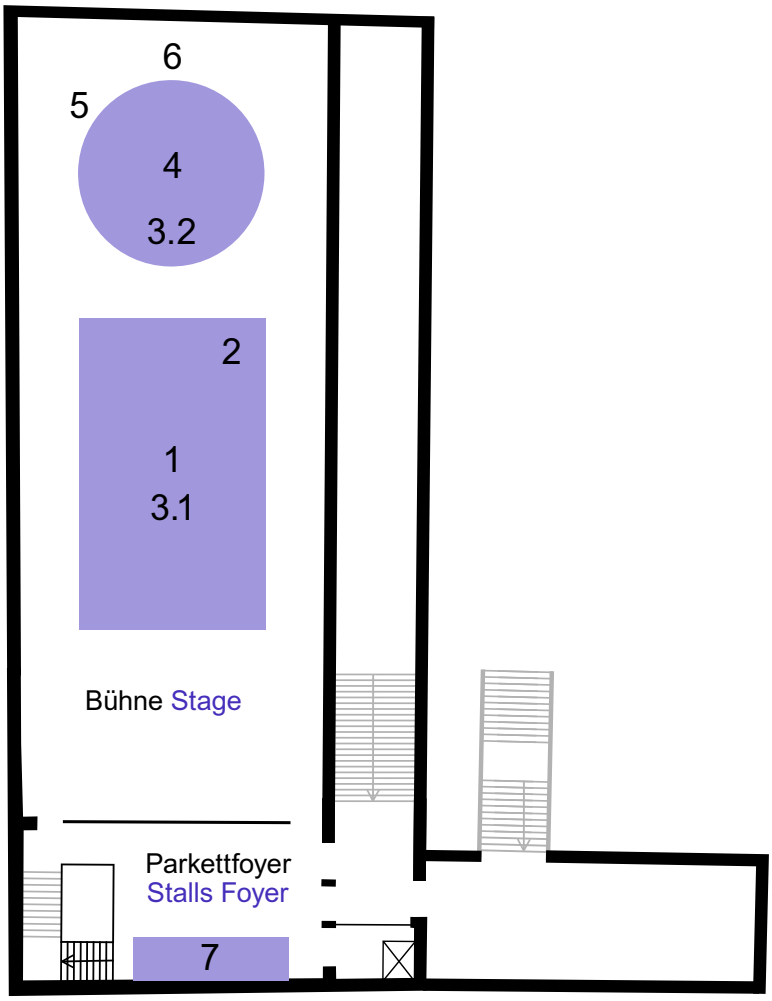
51 Collagen auf Arches Papier 51 collages on Arches paper
jeweils each 56 × 76 cm,
Mit freundlicher Genehmigung von Sarkis und der Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brüssel Courtesy of Sarkis and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

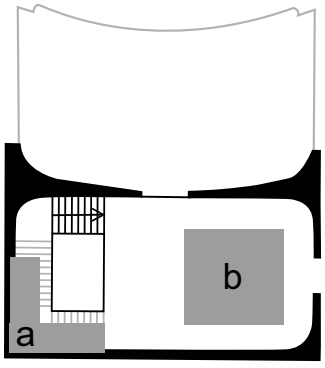
10

19380, 1938

Neon
70 × 18 cm
Mit freundlicher Genehmigung von Sarkis und der Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brüssel Courtesy of Sarkis and Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels

1. OG 1st floor



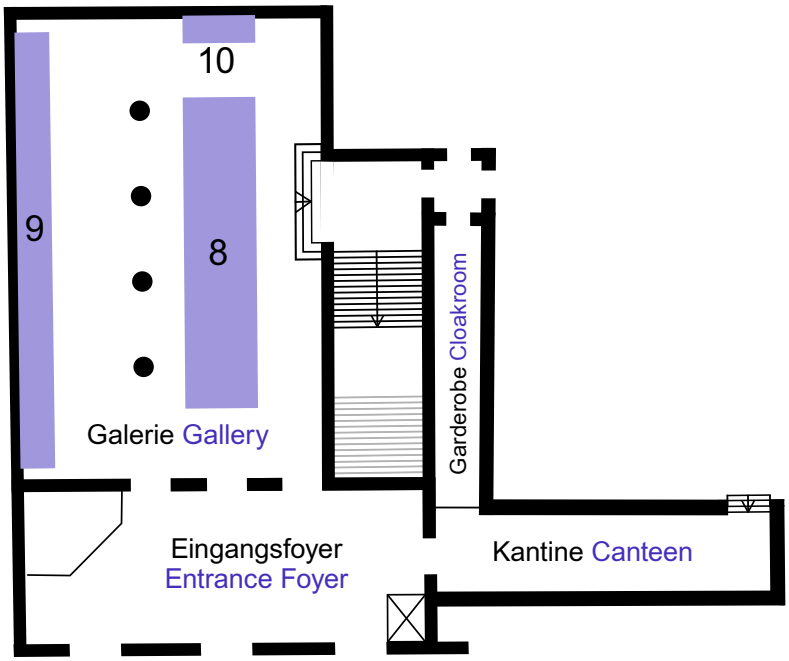


Rangfoyer
Circle Foyer

a & b Tadeusz Kantor:
The Return of Odysseus

2. OG 2nd floor

EG ground floor



Sarkis *FUGE*
4. September – 11. Oktober 2026

Künstler Artist: Sarkis
Kuratorin Curator: Çağla Ilk
Künstlerischer Assistent Artist Assistant: Eden Morfaux

Bühne Stage
Carillonneur: Frank Steijns
Golden Gorkis: Eric Czotscher, Martha Hölters-Freier, Leyla Mehrmann, Bernd Ocker Hölters, Johannes Storks mit with Ron Rosenberg
Kostüm Costume: Sarkis
Mitarbeit Kostüm Costume design support: Thomas Maché
Mitarbeit Ausstattung Set Design Support: Justus Saretz
Künstlerische Produktionsleitung Artistic Production Management: Vanessa Wujanz
Kuratorische Assistenz Curatorial Assistant: Eva da Silva Antunes Alves

Atelier Workshop: *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* Gorki X

Leihgeber:innen Lenders Cricoteka, Kraków
Tadeusz Kantor Foundation, Kraków
Galerie Nathalie Obadia, Paris, Brüssel/Brussels

In Kooperation mit In cooperation with Cricoteka, Kraków

Das Maxim Gorki Theater ist eine Kulturinstitution des Landes Berlin The Maxim Gorki Theater is a cultural institution of the State of Berlin.

Intendantin Artistic Director: Çağla Ilk Geschäftsführender Direktor Managing Director: Torben Schumacher Künstlerische Programmsteuerung Artistic Operations: Pauline Halm Senior Dramaturg: Ludwig Haugk Schauspielleitung, Hausregisseur Director of Acting, House Director Sebastian Baumgarten Head of Communication: Stefanie Baumeister Kommunikation & Presse Communication & Press: Markus Müller Technischer Direktor Technical Director: Patrick Tucholski Leitung Ausstattung und Ausstellung Head of Set Design and Exhibition: Justus Saretz Künstlerische Produktionsleitung Artistic Production Management: Vanessa Wujanz Leitung Bühnentechnik Head of Stagetechnicians: Robert Rammelt Leitung Beleuchtung Head of Lighting: Murat Özuzun Leitung Ton Head of Sound: Christopher von Nathusius Leitung Video Head of Video: Jesse Jonas Kracht Leitung Requisite Head of Props: Jens Gebhardt Leitung Maske Head of Makeup: Paula Karer Leitung Kostümwerkstätten Head of Costumes: Thomas Maché Workshops: Marcus Trettau Leitung Tischlerei Head of Carpentry Workshop: Burkhard Rauch Leitung Malsaal Head of Scenic Painting: Kerstin Teich, Christoph Schön Leitung Theaterplastik Head of Scenic Sculpture: Esther Janshen Leitung Schlosserei Head of Metalworking: Mayk Reimann Leitung Deko Head of Scenic Decoration: Andreas Dick

Broschüre Brochure
Herausgeberin Editor: Çağla Ilk
Redaktion Co-Editor: Kristina Kramer-Tunçludemir
Redaktionelle Mitarbeit Editorial Assistance: Aykon Süslü
Gestaltung Design: Matter Of
Fotografie Photography: Çağla Ilk, Aykon Süslü
Korrektorat Proof reading: Sofia Leiby

Copyright © 2026 Sarkis; Cricoteka, Kraków; Tadeusz Kantor Foundation, Kraków; and Maxim Gorki Theater. All rights reserved.

Printed in Germany

cricoteka INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO KULTURALNA MAŁOPOLSKA

Öffnungszeiten Ausstellung
Opening hours exhibition
Täglich 13:00–21:00 Daily 13:00–21:00
Eintritt frei Free admission

Gorki
Maxim Gorki Theater
Am Festungsgraben 2
10117 Berlin
www.gorki.de

Gorki

Maxim Gorki Theater

Am Festungsgraben 2
10117 Berlin

Öffnungszeiten:
Mo–So: 13–21 Uhr

www.gorki.de