

Deutsch

Illiberal Arts

Einleitung	4
Anja Kirschner	6
Anne Imhof	8
Bill Dietz	10
Constantina Zavitsanos	12
Cut away, with effects (2021)	14
Dani Leder	16
Henrike Naumann	18
Johanna Hedva	20
Jordan Strafer	22
Jota Mombaça	24
Kandis Williams	26
Karrabing Film Collective	28
keyon gaskin	30
Melanie Gilligan	32
Mikołaj Sobczak	34
 Ausstellungstext in vereinfachter Sprache	 37
 Natascha Sadr Haghighian	 48
Nicholas Grafia	50
Nicholas Grafia & Mikołaj Sobczak	52
Orakel	54
Pauline Curnier Jardin	56
Philip Wiegard	58
Raven Chacon	60
Ho Rui An	62
Stephan Dillemuth	64
Steve Reinke	66
Tamar Guimarães	68
Thomas Eggerer	70
 Kurzbiografien	 72
Impressum	76

Illiberal Arts

Die liberal-kapitalistische Weltordnung, die nach 1989 durchgesetzt schien, befindet sich heute im Stadium fortgeschrittener Desintegration. Das Zerbrechen dieser Ordnung legt den illiberalen Kern ihrer kapitalisierenden Freiheiten und Eigentumsformen offen: die gewaltsame Unfreiheit der Besitzlosen ebenso wie die Gewaltbereitschaft der Besitzenden. Auch die Kunst zeigt sich als Austragungsort dieser Gewalten, ihrer Beschränkungen und ihrer Ausschlüsse. Mehr noch, der Ruin der Liberalität lässt die moderne Institution der „veranstaltlichten Kunst“ (Arnold Hauser) ganz grundlegend fragwürdig erscheinen. Anschließend an die vor 100 Jahren in Berlin verfassten Interventionen der Publizistin Lu Märten betrachten wir Kunst in *Illiberal Arts* als Resultat kolonisierender Einhegungen, als fortgesetzte In-Wert-Setzung, Aneignung und Enteignung weit über sie hinausreichender künstlerischer „Lebensarbeiten“. In der Gegenwart brechen über Jahrhunderte von dieser Verengung durchschnittene, erniedrigte und entwertete Lebensformen nunmehr unmissverständlich in den Beschränkungshorizont der Kunst ein. Und wo sie nicht als dessen kritische Ergänzungen erneut stillgestellt werden, führen sie in die praktische Wahrnehmung eines fortschreitenden Formverlusts der modernen Kunst ein, leiten liminale Vermittlungs- und Arbeitsformen aus ihr ab. Die bekannten Rituale der „veranstaltlichten Kunst“, die ihre soziale Legitimität mehr und mehr verlieren, verwandeln sich so in erweiterte (und nicht mehr nur) künstlerische Austragungsorte der illiberalen Gegenwart. *Illiberal Arts* ist ein Praxisversuch zur künstlerischen Lebensarbeit inmitten dieser illiberalen Gegenwart.

Die hier in Beziehung gesetzten Praktiken materialisieren den Illiberalismus im Kern der modernen Liberalität als Serie aus Bruchstellen moderner Eigentumsformen. Sie sind die Ausgangsbasis für eine direkt an gegenwärtige Formen anknüpfende gemeinsame Arbeit am Jenseits der veranstaltlichten Kunst. Solche (Lebens-)Arbeiten sind nicht nur Versuche eines gelebten Widerspruchs gegen die Sonderstellung der Kunst in der Moderne als ästhetische Säule der modernen Kosmologie unausgesetzter Kapitalisierung. Sie brechen auch formal mit der Fetischisierung des vereinzelt künstlerischen Ausdrucks, mit dessen Veranstaltung als antisoziales Reich absoluter Freiheit liberaler Subjektivität. Die in *Illiberal Arts* versammelten Praxisformen verbinden

sich mit der Desintegration unserer Gegenwart, statt kritisch alternative Reproduktionsformen für sie anzubieten oder kompensatorische Fiktionen ästhetischer Gemeinschaft in ihr aufzurufen. Sie zielen stattdessen auf antiidentitäre, gemeinschaftliche Horizonte, auf kollektive Wahrnehmungsformen, auf politische Spontaneität, die heute in den Rissen der zerfallenden Akkumulationsformen hervorbrechen und registriert werden. In *Illiberal Arts* wollen wir nicht gemeinsam mit den Eingeladenen nach einer aktualisierten Bestätigung der liberalen Reproduktion von Kunst suchen, sondern diese und uns selbst ausgehend von unseren konkreten Abhängigkeiten und Verpflichtungen für außerkünstlerische Formen sozialer Gewalten öffnen.

Raymond Williams bezeichnete in seinen *Keywords* die Subjektform des kapitalistischen Liberalismus als „besitzergreifenden Individualismus“. Die Freiheiten des Subjekts sind Resultat jener nationalstaatlich legalisierten kapitalistischen Eigentumsformen, die den Besitz der modernen Bürger*innen an sich selbst hervorbrachten, immer angstvoll geschützt gegen diejenigen, die aus ihnen ausgeschlossen sind oder deren Teilhabe an ihnen widerruflich bleibt. Es ist dieser „besitzergreifende Individualismus“, der öffentlich machte und privat sein ließ, der bewies, dass das moderne Subjekt sich besitzt, dass es nicht besessen wird, dass es nicht besessen ist, dass es nicht besitzlos bleibt. Die Desintegration seines Universalitätsanspruchs und der gewaltvolle Verteidigungskampf um liberale Privilegien, den wir heute erleben, zerreißen auch die liberalen Modernitäten der Kunst. Nicht eine als kritisch zu verstehende Gruppenausstellung zu illiberaler Gegenwartskunst ist unser Ziel, sondern eine Deformation, die wir mit den eingeladenen bildenden, mit Sound, Performance und Sprache arbeitenden Künstler*innen sowie mit einer Gruppe von Diskutant*innen initiieren. Für Lu Märten galt „die ganze Lebensarbeit eines Menschen“ als künstlerisch: Was künstlerisch war, musste nicht immer schon Kunst werden. Was Kunst wurde, muss nicht notwendig Kunst bleiben.

Anselm Franke und Kerstin Stakemeier

Immersion/Präparation: *PATTERNS* und *SKINS* von Anja Kirschner

Gegen den Fragment-Fetisch des 20. Jahrhunderts: Selbst dort, wo ihre Totalität ungewiss geworden ist, bewahren Fragmente insofern eine gegebene Ordnung, als du sie weiter ordnen *kannst*. Kritische Künstler*innen, Kurator*innen und Betrachter*innen sammeln Bruchstücke auf und zählen, arrangieren und betrachten sie; sie nummerieren Teilstücke und vermessen Knochenfunde; sie erschaffen durchaus sinnhafte Collagen; sie stellen Objekte aus und bestimmen, wer oder was den „Menschen“ ausmacht.¹ Das immersive Werk, eine immersive Welt – eine Art Haus – verbirgt seine Gewalt nicht auf dieselbe Weise. Es ist nicht manipulativer und totalisierender, sondern zeigt sich (ironischerweise) offener. Das heißt, diejenigen, die sich durch sie hindurchbewegen, können sie nicht verdinglichen oder beherrschen, und doch sind sie dieser Welt unterworfen – sie ertappen sich dabei, sie zu verhandeln, ihr zu widerstehen, versuchen, ihr zu entfliehen. Wie viel Handlungsfähigkeit kannst du in dieser Welt erlangen? Wer bist du? Und welche Welt?

Eine Immersion in etwas dreht sich gewöhnlich um eine Person, die in eine reale oder virtuelle dreidimensionale Umgebung eintaucht. Ein Widerspruch in sich ist bereits, dass Anja Kirschners *PATTERNS* zweidimensional immersiv sind: Wenn du dir vorstellst, wie du in/auf einer Oberfläche anfängst, den Linien wie einem Labyrinth zu folgen, kannst du den Zwängen der Spiegelung, Wiederholung und Bewegung nicht so einfach entgehen – fast so, als ob du die Person wärst, die dieses Werk anfertigt und daher auch zu Ende zu bringen muss. In diesen Zeichnungen herrscht eine absolut zwingende Logik, nämlich die Logik der Automatisierung oder, anders gesagt, die eines Objekts, das ein Eigenleben annimmt. In Kirschners abendfüllendem Film *Moderation* (2016) schleicht sich, während eine Regisseurin die Dreharbeiten für einen Horrorfilm vorbereitet, ein subtiler Alltagshorror ein: In einem Arbeitsraum gehen die Lichter an und aus, obwohl kein anderer Mensch anwesend ist; in einer Wohnung fallen Bücher von einem Regal; haufenweise Sand wird durch ein Fenster hineingeblasen; riesige Industriemaschinen führen repetitive Bewegungen aus, regelmäßig wie ein Herzschlag.

Ähnlich wie die Regisseurin in *Moderation* nicht dazu kommt, ihren Film tatsächlich zu drehen, sind Kirschners Zeichnungen nicht nur als zweidimensionale immersive Environments lesbar, sondern auch als Entwurfsskizzen hin zum Dreidimensionalen. Zunächst lässt *PATTERNS* eine

PATTERN#01B, 2021

Zeichnung, Filzstift, Wasserfarbe, Acrylfarbe auf Papier, 204 × 144 cm
Courtesy of the artist

PATTERN#02, 2020–2021

Zeichnung, Filzstift auf Papier, 306 × 144 cm
Courtesy of the artist

ROPES#01, 2021

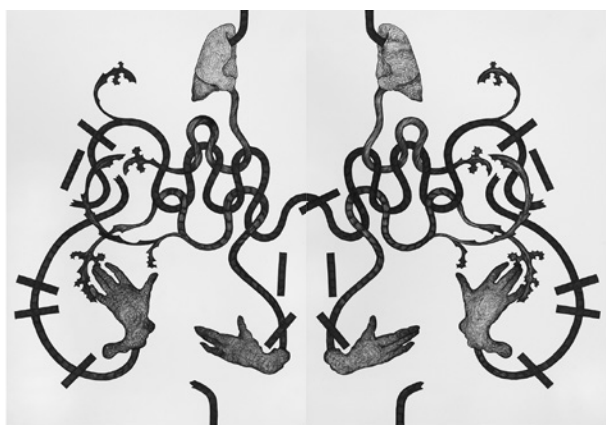
Zeichnung, Filzstift, Wasserfarbe, Acrylfarbe auf Papier, 204 × 144 cm
Courtesy of the artist

#SKINS01, 2020

Zeichnung, Granitstift und Acrylfarbe auf Papier, 102 × 72 cm
Courtesy of the artist

#SKINS02, 2020

Zeichnung, Granitstift und Acrylfarbe auf Papier, 102 × 72 cm
Courtesy of the artist



#0203, #0204, aus der Serie *PATTERN#02*, 2020
Zeichnung, Filzstift auf Papier, je 102 × 72 cm
Courtesy of the artist

augenzwinkernde Anspielung auf die Tapetenkultur erkennen, wobei sich die natürlichen und anatomischen Motive (Lungen, Hände, Hoden) mit abstrakten geometrischen Formen abwechseln und in sie übergehen. Diese Kombinationen aus Körperteilen und Vegetation, die darauf warten, bewohnt zu werden, um ihr immersives Potenzial voll zu entfalten, erwarten sicherlich nicht das bourgeoise Subjekt des 19. Jahrhunderts als Bewohner*innenschaft. Darüber hinaus scheinen die Zeichnungen ihre dreidimensionale Vervollständigung in einer weiteren Hinsicht zu antizipieren, insofern sie als provisorische Karte oder Grundriss eines Hauses und/oder eines Körpers lesbar sind. Sie fungieren tatsächlich auch als Requisiten für Kirschners in Entstehung befindliche Videoarbeit *UNICA*. Dass unentscheidbar bleibt, ob die hier gezeigten Zeichnungen Kunst oder behelfsmäßige Requisiten und Skizzen darstellen, fordert die Vorstellung von in sich geschlossenen, abgeschlossenen, liberalen Kunstwerken – und Ausstellungen – heraus.

Sowohl *PATTERNS* als auch *UNICA* beziehen sich auf Unica Zürns *Das Haus der Krankheiten* und die diesen Text begleitende Zeichnung *Plan des Hauses der Krankheiten* (1958). Auch Zürn schuf zwei komplementäre Werke (oder komplementäre Requisiten?), indem sie ein „Haus der Krankheiten“, das unter anderem einen Flur voller Mägen oder ein Zimmer voller Augen enthält, mal beschrieb und mal zeichnete. Dieses vom herablassenden Dr. Mortimer beaufsichtigte Haus verströmt die gefängnishafte Aura eines Todesurteils – doch Zürns Darstellung des Körpers als Grundriss des Hauses ist zugleich eine Form von Selbstbeschreibung, die Handlungsfähigkeit zurückerlangt. Ebenso wie die Skizze einer patriarchalen Welt ist ihre Arbeit auch ein Fluchtweg aus ihr heraus. In ihrer Auseinandersetzung mit Formen von Flucht, die nicht eskapistisch sind, geht Kirschner noch einen Schritt weiter: Die Serie *SKINS* zeigt fantastisch anmutende UV-Mappings, die keine Objekte ergeben, während *PATTERNS* als Skizze eines Körpers/einer Welt lesbar ist, die wir derzeit nur erahnen können. Die Immersion in diese neue Welt (die nicht die Neue Welt des Kolonialismus ist) würde bedeuten, dazu fähig zu sein, in körperlichen Formen zu leben, die sich Dr. Mortimers Regelkatalog nicht fügen. Diese immersive Welt wäre nicht länger ein häusliches, institutionalisiertes Innen, sondern ein Außen: „Ich war getröstet und verließ das Haus im Morgengrauen.“²

Lisa Jeschke

¹ Sylvia Wynter, „Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument“, *The Centennial Review*, 3 (3/2003), S. 260.

² Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin: Dunkler Frühling*, Frankfurt/Main, Berlin und Wien: Ullstein, 1987, S. 170.



Untitled, 2020
Zeichnung, Tinte und Bleistift auf Papier, 24,8 × 18,6 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2020
Zeichnung, Bleistift auf Papier, 42 × 29,7 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2020
Zeichnung, Tinte und Bleistift auf Papier,
29,7 × 21 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2020
Zeichnung, Bleistift auf Papier, 29,7 × 42 cm,
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2020
Zeichnung Bleistift auf Papier, 29,7 × 42 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2020
Zeichnung, Bleistift auf Papier, 29,7 × 42 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Untitled, 2021
Malerei, Öl und Graphit auf Leinwand,
102,5 × 84,5 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Dort sind Schlüsselbeine. Offene Schultern. Unverspannt. Hier sind Horizontlinien. Sehnen, Muskeln, Knochen, bündig aufgehängte Torsos, die sich tektonisch nach unten aufbauen, Haut tropft von ihnen ab, langgezogene Arme und dann Beine, geduldig. Andrea Mantegna, Artemisia Gentileschi, Théodore Géricault, ja, immer. Nicht nur in diesen Zeichnungen. Und auch nicht nur sie.

Wo immer Anne Imhof hinreicht, lauern unzählige Kunstkörper in den Schlitten, die ihre sämtliche Figurationen liminal werden lassen. Liminal, denn diese Form drückt eine Überfülle an Plots aus, allesamt abgeschlossenen, aber unaufgehoben. Imhof eröffnet eine Szenerie aus Halbwertszeiten, die der unverschämten, liberalen Behauptung die Stirn bieten, dass nach oben keine Grenzen gesetzt seien. In und außerhalb von ihren Werken sind wir einem Übermaß an Endlichkeiten ausgesetzt. Momente eines fortgesetzten Leerlaufens. Kein Abheben in Sicht. Auch kein Abstürzen. Horizontlinien, die durch unsere Körper hindurch absinken.

Dramen enthalten zu viel Hoffnung auf Auflösung. Tragödien versprechen zu viel Sinn im Enden. Melodramen konzentrieren das Unmögliche zu sehr auf nur eine Seele. Was Imhof von den Kunstkörpern ihrer Vorgänger*innen übernimmt, ist der Sinn für eine fortlaufende Deindividuation der Wahrnehmung: ein soziogenetischer Horizont der Lebendigkeit jenseits des *élan vital*. Der Erfinder dieses Konzepts, Henri Bergson, wird hier nur geduldet, weil Sylvia Wynter mit ihm den Liebling der Proto-Hippie-Romantik Friedrich Schlegel diskreditiert. Wynter kritisiert beiläufig dessen „biogenetischen *élan vital*“, die Romantisierung eines werdenden nationalen und kolonialen (männlichen) Subjekts. Frantz Fanons Begriff „Soziogenie“ entlarvt derlei besitzergreifende Heroismen, denn er unterstreicht ihre systemische Tödlichkeit. Und Imhof nimmt sich nicht die Freiheit, sich hiervon zu desidentifizieren. Stattdessen verleiht sie diesem Verhältnis einen sterbenden Körper. Eine Liminalität unserer soziogenetischen Missbräuche/-lichkeit.

Andrea Mantegna, Artemisia Gentileschi, Théodore Géricault. Das ist keine Erbfolge. Es ist eine Genese des Nicht-Sterbenden ihres und unseres Schaffens. Keine versteckten Anspielungen, die Sinn anbieten, Sinne ansprechen, stattdessen aufgetürmte Intensitäten, die sich dort einschleichen, wo die Erbfolgen absterben, ohne abzubrechen. Imhofs Horizontlinien erzeugen immer ein Oben und ein Unten. Ein liminaler Schlitz, nach unten klaffend, erdgebunden. Das Untere breitet sich aus. Das Obere fällt nur. Keine Schwerkraft. Zugkraft. In den Zeichnungen, den Bildern, aber auch in der Architektur, die von Imhof gemeinsam mit dem Studio sub entwickelt wurde, um den Raum *Illiberal Arts* zu halten. Tektoniken, Schnitte, Aufhängungen. Horizontlinien, die sich im gesamten Ausstellungsraum senken. Die uns auf Brusthöhe abschneiden. Die von oben herab in den Raum hineinreichen, in dem wir stehen. Der Raum wird nicht von den von der Decke herabhängenden Metallgittern umschlossen, sondern von ihnen durchschnitten. Horizonte, einer nach dem anderen, und auf ihnen und unter ihnen die Werke der anderen Künstler*innen, die zu *Illiberal Arts* beigetragen haben. Sie nehmen auf den Metallgittern eines liminalen Schlitzes Gestalt an, existieren innerhalb seiner soziogenetischen Notwendigkeit.

In der Ausstellungsarchitektur von Imhof und sub durchtrennen die Horizonte unsere Körper am Brustkorb. Wir werden im Starren festgehalten. In Imhofs Zeichnungen trennen dieselben Horizontlinien die Köpfe ihrer Figuren, von den Schlüsselbeinen aufwärts. Auch sie starren. Doch sie bieten keinen Zugang, sie schirmen sich mit Kahlköpfigkeit und Blenden vor fremden Blicken ab. Sie existieren innerhalb der Liminalität von Imhofs soziogenetischen Schlitten. Und in diesem Sinne verleiht die Depersonalisierung ihnen einen Sinn von Nähe, einer Berührung: im gemeinsamen Raum für überpersönliche und unromantische Soziogenie.

Kerstin Stakemeier

In seinem Werk geht der US-amerikanische Komponist Bill Dietz Geschichten des Hörens auf den Grund. Ausgangspunkte für die immersive Klanginstallation in dieser Ausstellung waren sein Schreiben über die eigentümlichen Sitten des europäischen Konzertpublikums im 19. Jahrhundert sowie die gelebten sozialen Verhältnisse in der als radikal geltenden Neuen Musik.

Dietz' Arbeit besteht aus fünf Sätzen, die jede Stunde jeweils 11, 29, 34, 34 und 45 Minuten nach der vollen Stunde erklingen, und sie ist während der Öffnungszeiten in der Ausstellungshalle, nach den Öffnungszeiten auch außerhalb des Gebäudes zu hören.

Die Komposition arbeitet mit der Membran des Gebäudes, der Kommunikation zwischen dem kontemplativen Raum der Kunst und seinem Außen. Offenbar musste ein Klang entweder genau auf die spezifische Materialität des Gebäudes zugeschnitten oder laut genug sein, um dessen architektonischen Panzer zu durchdringen.

Als ich am 22. Mai 2020 in New York ankam, war die Stadt im Lockdown, und mit Beginn der Proteste anlässlich des Mordes an George Floyd folgte ich letztlich deiner Empfehlung und kam jede Woche am Metropolitan Detention Center (MDC), dem Gefängniskomplex in Brooklyn, vorbei. Ohne Übertreibung war das eine der einprägsamsten Klangerfahrungen meines Lebens: dieser Austausch zwischen den Demonstrierenden und den Gefangenen, die gegen die Wände ihrer Zellen schlugen. Ohne an das Stück zu denken, machte ich ein paar beiläufige, zufällige Aufnahmen, die nichts Konkretes einfingen, nur Lärm, Sprechchöre, Gemurmel oder Unterhaltungen meiner Freund*innen. Aber nachdem ich wieder in Europa war, ging es für mich vor allem darum, ob und wie es möglich war, diese Aufnahmen zu verwenden, und um das Problem ihrer Hörbarkeit (als was?), sowohl allgemein als auch in künstlerischer Hinsicht.

Bei meinen Überlegungen zur Hörbarkeit fiel mir auf, dass die Traditionslinie eines der wichtigsten Akustiker des 20. Jahrhunderts, Georg von Békésy, dessen diagnostischen Hörtest wir bis heute verwenden (Békésy-Audiometrie) zu deutschen Wissenschaftsphilosoph*innen wie Gustav Fechner (auf den sich Freud oft bezieht) oder Hermann von Helmholtz, dem Pionier der modernen Akustik, zurückreicht. Dieser sehr spezielle psychophysikalische Ansatz (man denke auch an

Ernst Mach) stellte die Wahrnehmung derart radikal ins Zentrum, dass sich die Wissenschaft als Selbstzweck zwangsläufig als obsolet zeigt. Ich habe den Aufbau der Diagnostik von Békésy als Modell für die Interpretation der Aufnahmen aus dem MDC genommen. In einer Sequenz hört man zum Beispiel eine von unten nach oben gleitende Frequenz mit einem extrem starken Filter auf dem Ausgangsmaterial, die durch das schalldichte Museumsglasfenster hinaus- und hineindringen. Wegen des Filters lässt sich nur im mittleren Bereich ganz kurz heraushören, dass die Aufnahmen von einer Demonstration stammen. Sie klingt nur phantomartig an, ein bisschen wie das akustische Phänomen des „fehlenden Grundtons“: kurzzeitig ist das Gehirn in der Lage, die fehlende, gefilterte Information effektiv zu ergänzen, und wir halluzinieren Wiedererkennbarkeit.

Die Arbeit läuft auf zwei Anlagen, einer in der Galerie und einer außerhalb, und folgt einer präzisen Zeitstruktur. Stündlich werden fünf Sätze zum gleichen Zeitpunkt abgespielt, zu dem sie aufgenommen wurden. Die meisten sind recht kurz, einige sehr leise, und auf unterschiedliche Weise werden sie in beide Richtungen durch die Glasfront übertragen. Während der Öffnungszeiten ist es draußen dröhnend laut, aber wenn man es drinnen durch das Fenster hört, ist der Pegel normal – und umgekehrt außerhalb der Öffnungszeiten. Das Stück wird rund um die Uhr gespielt.

Ich möchte, dass es eine mitreißende, körperliche Erfahrung ist und sich als solche gleichzeitig einer pathetischen Besetzung durch die Rezipient*innen verwehrt. Protestkunst belohnt das Publikum meistens damit, dass es glaubt, durch das *Rezipieren und Wahrnehmen an etwas Gutem teilzunehmen und politisch zu sein*. In dieser Arbeit geht es in gewissem Sinne mehr um die Psychedelik der Unmöglichkeit, eine solche affirmative Position im Raum zeitgenössischer Kunst einzunehmen. Es geht um das Problem des Politischen im Verhältnis zur Kunst, und nicht um eine Parole oder die Bestätigung einer bestimmten Positionierung.

So erzählte der Künstler es **Ciarán Finlayson**



Skizze zu **EXPOSURE TO FREQUENCIES FROM 43-48Hz CAUSES THE WINDOW PANES ALONG THE WEST GALLERY WALL TO VIBRATE SYMPATHETICALLY SUCH THAT AT SUFFICIENT INTENSITY THEY WILL SHATTER**, 2021

Soundinstallation, 28:02 Min., abgespielt in fünf Sätzen pro Stunde, je ab Minute 11, 29, 34, 34 und 45

Courtesy of the artist



O (micron), 2021

Installation, HD-Video, sich überlappende, projizierte Untertitel auf dem Boden, Maße variabel
Courtesy of the artist

Visa Dove Pan, 2021

Installation, reflektierende Hologramme auf Glashalterungen, je $5,08 \times 7,62 \times 0,32$ cm
Ein Angebot für die Besucher*innen, solange der Vorrat reicht; maximal eine Karte pro Person.
Jedoch muss immer eine Karte ausgestellt sein.
Courtesy of the artist

... dann hat dich also *Everywhere you want to be* hergebracht. Grüße via Telekinese. Pass vorzeigen am Eingang zur neuen Dimension. Als Kinder konnten meine Freund*innen & ich mit einem ganz einfachen Trick feststellen, ob es sich bei einer Pokémon-Karte um eine echte oder eine gefälschte Holo-Karte handelte. Konnten wir durch das Papier hindurchsehen, wenn wir die Karte ins Neonlicht hielten? Was kümmerte uns der Wert, die Hauptattraktion war, wie das Licht durch die Folie gefiltert wurde.

Der sperlingsartige Paradiesvogel spielt das polygame Liebes- & Fortpflanzungsspiel und balzt im Lek in einer Matrizenformation zur Lockung eines anderen Geschlechts. Das andere Geschlecht kann frei wählen & ganz nach Belieben entscheiden, mit wem es sich lohnt, in diesem Lebensabschnitt eine neue Generation aufzuziehen. Meistens lassen sie sich durch üppige Obstgaben überzeugen.

Woanders kann die mehrjährige Paradiesvogelblume – oder Königin-Strelitzie, wie sie in Südafrika heißt, wo sie auf der Rückseite der 50-Cent-Münze prangt – sich in der freien Natur nur fortpflanzen, wenn sich ein Nektarvogel auf ihrer Blütenscheide niederlässt, um sich an dem Nektar der Blume zu stärken. Nur durch Zufall wird der Pollen von Kralle oder Schnabel auf eine andere Blume übertragen. Sonst müssen die Menschen das mit der Hand besorgen. Ob von Natur aus abnormal oder unnatürlich normal – der Unterscheid scheint mir heutzutage immer geringfügiger zu werden.

Hier gibt uns Constantina Zavitsanos mehr als nur die Gelegenheit, die Ewigkeit zu bestehlen oder ein geheimes Bankkonto zu knacken. Frühere Werke sind Zeugnisse exemplarischer Gesten der Freundlichkeit, bei denen die preiswert erstandenen Täfelchen des Goldstandards verteilt werden, ermöglicht durch die Erfolge in Zivilprozessen gegen

Polizeigewalt. Hier ist das Ziel dasselbe, das Spiel heißt soziale Reproduktion. Hier erhalten wir etwas mehr als Ideales, jenseits der Futures des Börsenmarktes. Eine einfache Geste, überschwänglich. Es *könnte* alles so einfach sein, mit einem menschlichen Gesellschaftsvertrag, der alle ernährt & am Leben hält.

Zavitsanos bietet uns den Gewinn aus dem Hasardspiel an, eine Kryptowährung für alle, die mitmachen wollen und deren einzige Bedingung ist, etwas für die anderen übrig zu lassen. Ihre Möglichkeiten reichen von schwindelerregenden Höhen bis zu einem Perlmutterglanz im Lichtschein; sie ist mehr als ein Casinochip, der Blasenbildungen, Pump-and-Dump-Chauvinismus und Weltzerstörung ausgesetzt ist.

Die Taube wird zum Prisma, das die Wurzeln des englischen Wortes *hazard* (Gefahr) reflektiert, die zur Permutation des arabischen *azar* (Würfel) im Altfranzösischen zurückreichen. Das Wort bezeichnet auch ein Schloss in einem freieren Palästina, vielleicht eine Anspielung auf Bab az-Zahira, eines der Tore der Jerusalemer Altstadt. Auf Hebräisch nennt man es auch Sha'ar HaPrakhim, Blumentor, da infolge der fehlerhaften Transkription von zwei arabischen Wörtern eine lexikalische Verschiebung stattgefunden hat: von *sahira*, auf der Hut sein, zu *zahra*, blühen. Wörter reisen immer weiter. Ich bin einfach froh, dass ihr folgen könnt.

*Eine Menschenmenge trennt dich & mich,
Publikum gekleidet in verschiedenartige Farben, das
uns verfinstert werden lässt wie Krähenrufe im Herbst.*

Ich habe eine dieser Karten mitgenommen. Findest du mich?

Aristilde Kirby

Cut away, with effects (2021) lässt sich auf institutionelle Formen ein. They befasst sich mit einer Einladung, am Programm einer Kunstinstitution mitzuwirken, indem they sich mit deren regionalen und hausinternen Besonderheiten auseinandersetzt, und findet so eine Form für die Arbeit, ein Gespür dafür, welche Lebensformen innerhalb einer Institution ermöglicht werden. Oder eher: They findet die Form der Arbeit in der Wahrnehmung der jeweiligen institutionellen Grenzen, die diejenigen Lebensformen bestimmen, die Menschen in einer Institution annehmen.

Ich kann nicht behaupten, dass ich eine bestimmte Methode anwende, wenn ich auf eine Einladung eingehe, auch wenn ich so arbeite wie oben beschrieben. Ich empfinde das nicht als eine gefestigte Vorgehensweise. Für mich ist es eine Reaktion, keine Methode, vielleicht sogar eine Blockade.

Ich würde das Ganze direkter beschreiben. Ich schaue mir zum Beispiel die öffentlich zugänglichen Hausregeln einer Institution an und nehme sie beim Wort. Denn diese Liste wird Unternehmen vorgelegt, die diesen Institutionen Zeitarbeitskräfte zur Verfügung stellen. In der Bewertung der Hausregeln durch die Beschäftigten spielen soziale Barrieren und Klassenverhältnisse eine wichtige Rolle. Wenn ich zum Beispiel als temporär engagierte*r Künstler*in lese, dass im Ausstellungsraum nicht gegessen werden darf, nehme ich vielleicht an, dass ich von dieser Regel ausgenommen bin oder dass sie dehnbar ist. Zeitarbeiter*innen lesen diese Regel und fragen sich: Wo darf ich essen? Das ist etwas basaler als eine Wahrnehmung. Und was bedeutet „Lebensformen“? Um es klar zu sagen: Mir ist es wichtig, wo ich und alle, die dort arbeiten, essen und wo die Gäste essen. Oder welche Arbeitskräfte und welche Eigenschaften gesucht werden, wenn zum Beispiel in einer Praktikumsausschreibung eine kreative Betätigung versprochen und Eigenschaften wie Selbstständigkeit gewünscht werden, während die Zeitarbeiter*innen immer zu zweit eingeteilt werden und sich, wenn sie ausnahmsweise allein arbeiten, einmal in der Stunde beim Wachpersonal melden müssen.

Cut away, with effects (2021) lässt sich auf *Illiberal Arts* ein mit der Frage, wie wir im Haus der Kulturen der Welt daran arbeiten. An welche Arbeitsbedingungen bin ich bereit, mich anzupassen,

welche lehne ich ab? Bedeuten unsere jeweiligen Momente der Ablehnung einen konkreten Bruch mit spezifischen Bereichen des institutionellen Rahmens? Inwieweit wird das, was wir als die Freiheit unserer Freiberuflichkeit empfinden, von unseren jeweiligen materiellen Möglichkeiten mitbestimmt, uns zielgerichtet freizumachen? Das inklusive Wir dieser Überlegungen wird in dieser Perspektive höchst problematisch. Wir ist eine Gruppe, die von denjenigen Teilen, die das Narrativ prägen, bestimmt wird, ob Interne oder Externe, ob Künstler*innen oder Kurator*innen, von denjenigen, die festlegen und, mehr noch, autorisieren, was gesehen, gehört, gelesen, gefühlt werden kann: ein aufgrund seiner fehlenden kollektiven Urheber*inneneigenschaft ziemlich ungeordnetes und unklares Wir. Hierbei beschränkt Cut away, with effects (2021) die eigene Rolle innerhalb der Institution, das eigene Narrativ auf ein Minimum und rückt die Institution als Lebensraum in den Fokus, dessen Erzählung auf der materiellen Reproduktion der Arbeitenden beruht, nicht auf ihrer Funktion im Plot.

Ich würde es nicht „ungeordnet“ nennen, weil die Liste mit den Hausregeln ja eine genaue Ordnung für alle vorgibt, die im Gebäude arbeiten, und eine Trennung der Erwerbstätigen durch unterschiedliche Arbeitskategorien und Verträge vorgesehen ist.

Wenn wir in den Institutionen, in denen wir arbeiten, zusammenleben, inwiefern wird dann *Veränderung* zu etwas, was nicht dort in den Blick gerät, wo übergreifende Absichten und Programme formuliert werden, sondern eher, wo deren Infrastrukturen umgesetzt werden, die die Leben, die hier gelebt werden können, prägen? In den vergangenen zehn Jahren habe ich Cut away, with effects (2021) Prozesse mehrfach Form annehmen sehen, andere Male hat they mir davon erzählt. In den zehn Jahren hat sich die Form der Arbeiten weiterentwickelt und verändert, nach Umzügen, mit den Lebensumständen, in der Auseinandersetzung mit verschiedenen pädagogischen, politischen und sozialen Themen. Für mich sind Cut away, with effects (2021) Arbeiten nicht mit dem Begriff der „Institutionskritik“ zu fassen, weil die Institution nur eine Facette im Leben der Arbeitenden ist und ihre Formbarkeit durch diese Perspektive wahrnehmbar wird. Für mich sind Cut away, with effects (2021) Arbeiten keine Kritik, sondern eine Praxis im Entstehen. Ein impliziertes Ordnen.

Kerstin Stakemeier

Operating Regulations of the Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH for the Instruction and Instruction of External Companies

1. Scope of application

(1) These regulations apply to all contracts with external companies, which/ whose employees are on the premises or in the buildings of the Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH (hereinafter referred to as KBB).

These are in detail the business areas or buildings:

 - The Central Administration of the KBB, Schöneberger Straße 15, 10963 Berlin.
 - The Berliner Festspiele division, Schaperstraße 24, 10719 Berlin with the Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin
 - The business division House of World Cultures, John-Foster-Dulles-Allee 10, 10557, Berlin -
 - The business division Berlin International Film Festival, Potsdamer Straße 5, 10785 Berlin.
2. Principles

All relevant environmental and occupational health and safety conditions, trade association regulations and generally recognized safety and occupational medical rules, including the internal regulations applicable to KBB, must be observed by the contractor and his vicarious agents. If there are any questions regarding occupational health and safety, the Technical Directorate or Technical Management will provide information.

Only employees who have been instructed in accordance with the requirements of the Occupational Health and Safety Act or in accordance with the requirements of BGV A1 may be deployed on the KBB premises. In addition, employees must be instructed in the contents of these operating regulations.

All work must be carried out in such a way that hazards to persons and equipment are avoided or, if unavoidable, kept as low as possible by means of protective devices and equipment. Specific peculiarities and special agreements are to be documented in the declaration of commitment.
3. Registration/ start of assignment

Every external company employee must report to the gate or reception before entering the KBB buildings. Keys issued against signature are to be returned after completion of the work. If daily passes are to be used, these must be taken over against signature at the gate/reception and returned there after completion of the work.

Prior to commencing work, the contractor must consult with the responsible KBB department head regarding the tasks to be performed. The contractor is responsible for passing on the information obtained in this process to his employees.
4. General safety and order regulations

(1) The contractor shall inform his employees that they may only be in the area in which they have their place of work on the basis of the contract or order concluded. Entering other operating areas is not permitted.

(2) The Contractor and its employees shall be obliged to notify the Customer of any disruptions to the operational process.

(3) Material storage and piles must be arranged in such a way that they do not endanger work safety, the production process, transport and traffic flow.

(4) The bringing along and consumption of alcoholic beverages or other intoxicating substances is prohibited on the company premises. The Contractor shall ensure that its vicarious agents do not endanger themselves or others in their work as a result of alcohol consumption or other intoxicating substances. Employees who are suspected of being under the

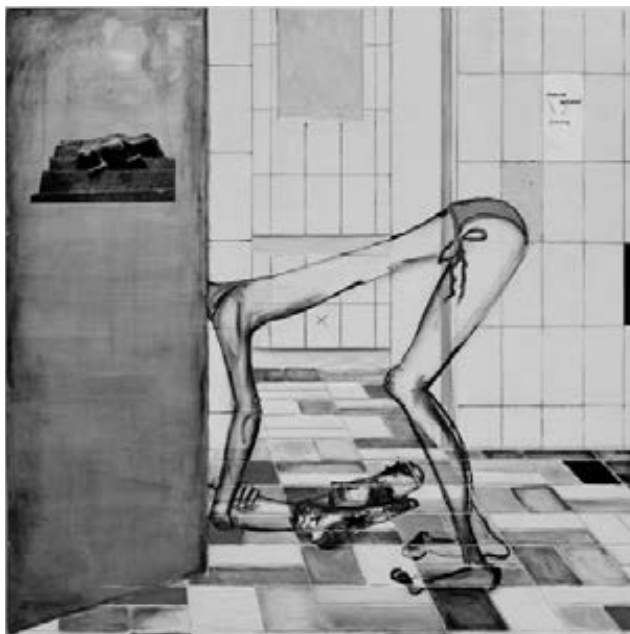
Auszug aus Katalogbeitrag
Cut away, with effects (2021), 2021
 Schwarz-Weiß-Tintenstrahldruck, A4
 Courtesy of the artist

Die Treppe hinunterstürzen und übrigens tot sein

Fuß gegen die Wand
 Beine gespreizt und zur Seite
 Linkes Knie gebeugt
 Rechtes Bein ausgestreckt und nach hinten
 Kopf auf dem Boden
 Die Knie leicht gebeugt
 Oberkörper an den Hüften gebeugt
 Hintern über Schulterhöhe
 Hände um die Beine
 Vorgestreckt
 Kopf hoch und Blick auf
 Treppensturz
 Kopf seitlich auf Stufe
 Als würden wir alle stürzen
 Hand runter
 Linkes Knie gebeugt
 Körper auf der Stufe drüber abgelegt
 Kopf seitlich auf Treppe
 Hinlegen
 Hinteres Bein ausgestreckt
 Vorderes Bein aufgestellt
 Fuß auf dem Fußgelenk ablegen
 Kopf zwischen den Knien des Körpers vorne
 Arme ausgestreckt
 Knie gebeugt
 Fersen auf dem Boden
 Kopf auf dem Boden
 Wieder hinunterstürzen
 Fußspitzen zur Decke strecken
 Arme ausgestreckt über dem Kopf
 Die Treppe hinunterstürzen und übrigens tot sein
 Dieses Angenehme und Unangenehme
 In das wir alle stürzen

Wieder einmal Kopf seitlich auf Treppe
 Knie gebeugt
 Hand greift in die Tasche
 Finger zum Boden gestreckt
 Arm baumelt locker
 An die Wand gestützt
 Arme gebeugt
 Hintern leicht angehoben
 Knie leicht gebeugt
 Stürzen ins Tote
 Kopf seitlich auf Treppe
 Liegen, ruhen
 Nicht ertrinken
 Aber auch nicht nicht ertrinken
 Und nicht ertrinken
 Zurück aufs Bett
 Knie gebeugt
 Anderes Knie im rechten Winkel
 Fußgelenk auf dem Knie abgelegt
 Hände nach vorne, gefaltet
 Hände vor die Brust
 Dann wieder die Treppe hinunterstürzen
 Linkes Knie gebeugt
 Linker Arm gebeugt
 Gesicht nach unten
 Linker Arm gebeugt
 Kopf auf den linken Arm gelegt
 Linkes Knie etwas gebeugt
 Pobacken angespannt
 Die Treppe hinunterstürzen
 Der Boden
 Ins Bett stürzen
 Rechtes Fußgelenk auf linkem Knie
 Das Kissen
 Das Bett
 Das Kissen

Juliana Spahr



Wet Infrastructure I, 2020
 Malerei/Collage, Öl, Acrylfarbe, Blatt Aluminium,
 Druck auf selbstklebendem Papier, Graphit und Gesso
 auf geschnitztem Corafoam, 121 × 121 cm
 Courtesy of the artist



my bad, 2020
 Malerei/Collage, Öl, Acrylfarbe, Blatt Aluminium,
 Druck auf selbstklebendem Papier, Graphit und Gesso
 auf geschnitztem Corafoam, 121 × 121 cm
 Courtesy of the artist

Evolution Chemnitz

In der Arbeit *Evolution Chemnitz* setzt sich Henrike Naumann mit der hundertjährigen Geschichte revolutionärer Bewegungen in Chemnitz – vormals Karl-Marx-Stadt – und Umgebung auseinander. In ihrer installativen Videoarbeit, gefilmt in den Räumen des Hotels Elisenhof, zeigt sie auf fünf Bildschirmen fünf Ebenen Chemnitzer Stadtgeschichte in Form einer allegorischen Mehrkanal-Videoarbeit.

Das Hotel Elisenhof – gelegen im gleichen Gebäude wie der Modeladen Thønsberg, der die bei Neonazis beliebte Marke *Thor Steinar* vertreibt – bildet den Rahmen ihrer Erzählung. In Chemnitz und Umgebung gesammelte Vasen, Kerzenständer und Kleinmöbel deutet Naumann zu Trägern der Chemnitzer Geschichte um, mit denen sie Vergangenheit und Gegenwart verbindet. Kontrastiert werden diese Gegenstände mit gerahmten Reproduktionen von Klassikern der Moderne aus der Sammlung Gunzenhauser, die anstelle der Hotelzimmer-Kunstwerke an den Wänden hängen.

Die fünf Videos künden von vergangenen Ereignissen, die sich in unsere Gegenwart fortschreiben:

1919, Gründungsjahr der KPD-Ortsgruppe Chemnitz. Wir sehen einen Arbeiter, in seinen Armen Butterpackungen. Wegen der steigenden Lebensmittelpreise protestieren Chemnitzer Arbeiter*innen gegen die Prekarisierung ihrer Lebensverhältnisse. Der Aufstand wird von Polizei und Reichswehr brutal niedergeschlagen. Infolge der sogenannten Augustkämpfe kommen mindestens 27 Menschen ums Leben.

Dargestellt ist der Arbeiter als Künstler – die Erbeutung der Butter steht hierbei für materialistische Widerständigkeit und einen vergegenständlichten Möglichkeitshorizont. Die Aneignung ist als Lebenspraxis eine künstlerische Arbeitsform.

1945, im erzgebirgischen Landstrich Schwarzenberg werden alle antifaschistischen Aktionsausschüsse auf sowjetische Direktive hin aufgelöst. Die Rote Armee übernimmt die Verwaltung des bis dahin für mehrere Monate unbesetzten Gebiets. Der Landstrich wurde als Freie Republik Schwarzenberg 42 Tage lang basisdemokratisch selbstverwaltet. Ein Soldat steckt im Hotelzimmer symbolisch sein Herrschaftsterritorium ab. Die antifaschistischen Aktionsausschüsse, verstanden als künstlerische Lebensformen, werden durch strukturelle Ausschlüsse, durch

Enteignungen, Einhegungen und Kapitalisierung destruiert. Die vom Soldaten markierte Trennlinie ist auch eine Abgrenzung vom gemeinschaftlichen Metabolismus.

1992, ein westdeutscher Manager der Treuhandanstalt findet sich in Chemnitz wieder, angelockt von nationalistischen Motiven und dem Glauben an die Überlegenheit des Kapitalismus. Untergekommen im Hotel Elisenhof fängt er inmitten seines „Hotelkollers“ an, das Zimmer nach seinen Vorstellungen umzugestalten. Die Arbeit der Treuhand versinnbildlicht den besitzergreifenden Individualismus. Der Manager wird als Personifizierung der liberalen Humanität gezeigt, basierend auf Selbstbesitz und national gefärbter Innerlichkeit.

1998, ein Mitglied des rechtsterroristischen *Nationalsozialistischen Untergrunds* (NSU) versteckt sich mit seiner Sporttasche im Hotelzimmer, die Angst vor Entdeckung weicht der Gewissheit, sich auf ein breites Unterstützungsnetzwerk verlassen zu können. Bis ins Jahr 2000 kamen die Mitglieder des NSU in Chemnitzer Wohnungen unter, bevor es sie nach Zwickau zog. Der NSU fußt auf einer rassistischen Ideologie der Ungleichheit und Ungleichwertigkeit. Seine verschleppte Aufdeckung bekundet auch die strukturelle Ausblendung rechtsextremer Gewalttaten.

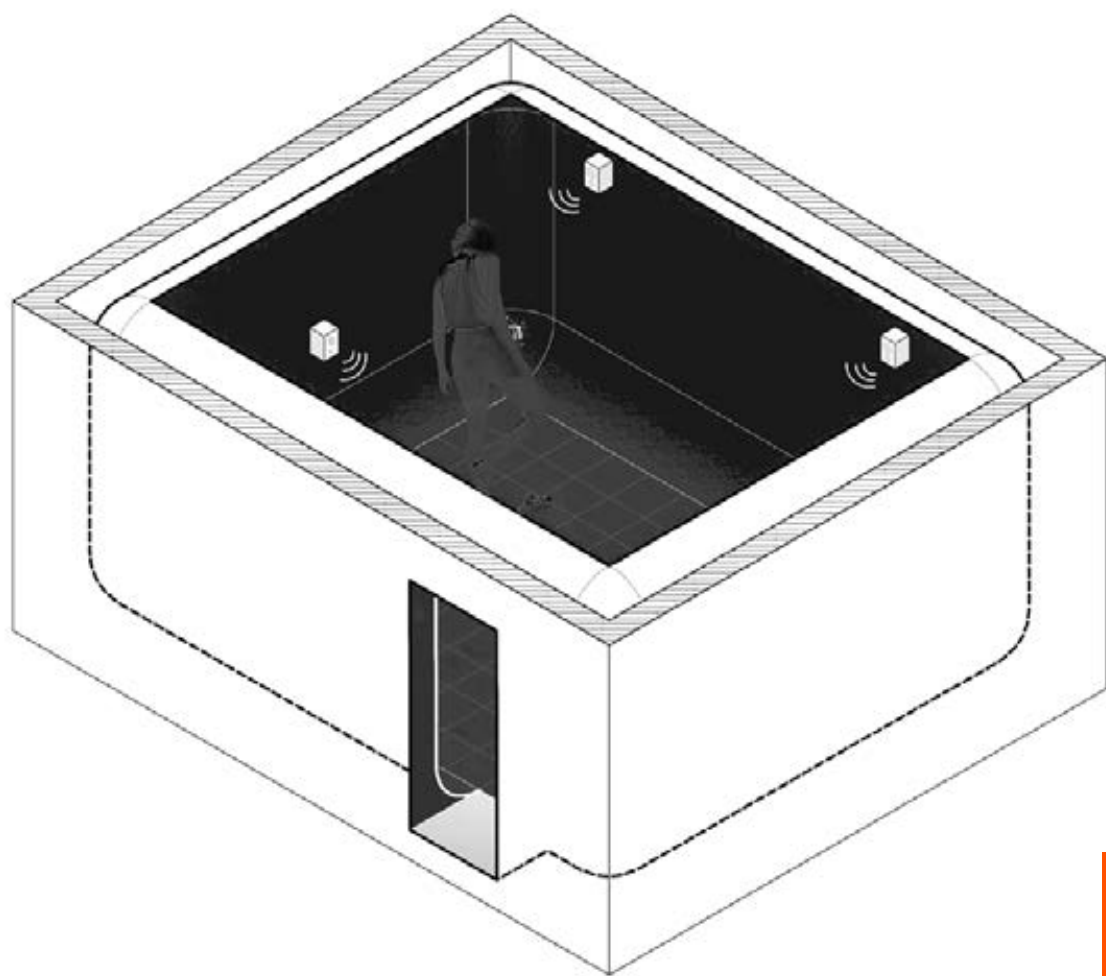
2018, am Rande des Chemnitzer Stadtfests wird ein Mann durch Messerstiche tödlich verletzt. In den folgenden Tagen kommt es zu gewalttätigen Ausschreitungen von rechten Gruppen. Die rechtsterroristische Gruppe *Revolution Chemnitz* gründet sich und setzt sich zum Ziel, „die Geschichte Deutschlands zu verändern“. Zu sehen sind nahezu menschenleere Straßen. Im Fokus stehen fünf in der DDR erbaute Denkmäler, die das Stadtbild prägen.

Evolution Chemnitz unternimmt den Versuch, eine künstlerische Sprache für die Chemnitzer Stadtgeschichte zu finden. Chemnitz versteht und vermarktet sich selbst als Stadt der Moderne. Die überzeichneten Räume des Hotels Elisenhof symbolisieren hingegen die von Widersprüchen geprägte Gesellschaftsgeschichte und kontrastieren deren marxistische sowie faschistische Elemente.

Lara Wehrs



Evolution Chemnitz, 2020
Installation, Mixed Media, Maße variabel
Foto: Roman Mensing, Installationsansicht im
Foyer des Museums Gunzenhauser, 2020
Courtesy of the artist und KOW Berlin



Isometrisches Diagramm von **GLUT**
von Johannes Beck und Johanna Hedva, 2020
Soundinstallation und Künstliche Intelligenz,
Mixed Media, Maße variabel
Courtesy of the artist

Alle auf der Bühne sterben: Anmerkungen zu Johanna Hedva

„Ich schlafe jede Nacht zehn, elf Stunden, ich schlafe nicht wie eine tote Person, sondern als würde ich sterben, als würde ich wirklich leben“, schreibt Johanna Hedva in „Afterword: A Decade of Sleeping“ (Nachwort: Ein Jahrzehnt des Schlafens), dem abschließenden Text des Buches *Minerva the Miscarriage of the Brain* (2020). Der Satz wirft Fragen auf. Wie würde Ihre Kunst aussehen – oder klingen –, wenn es einzig und alleine um die genauen Beschreibungen dessen ginge, was Sie im Bett tun, getan haben oder gezwungen wurden, zu tun? Wie stark wäre der Kontrast zu der Kunst, an deren Stelle sie treten würde? Sind Ihre Traumsequenzen aufregend oder einfach nur banal (Hedva jedenfalls hat vielleicht die beste Traumsequenz des letzten Jahrzehnts am Ende des Romans *On Hell* geschrieben)? Sind Ihnen diese Fragen peinlich? Oder sind sie peinlich und inspirierend zugleich?

Hedvas Vorliebe für „beides gleichzeitig“ ist eine herausragende künstlerische Qualität. In der Arbeit werden offensichtlich patriarchale Feindbilder wie der große Künstler, das Genie oder die Katharsis ungeniert gepaart mit großen Themen wie Erotik, Tod oder „Willem de Kooning“, gleichzeitig verrissen und verschmäht und erneuert und wiederhergestellt, diesmal auf einer neuen Grundlage und auf einem vollständig sanierten Planeten. In Hedvas großartigem Album *Black Moon Lilith in Pisces in the 4th House* werden die Konzepte buchstäblich zerstückelt, aufgelöst in Lagen jugendlich verzerrter Gitarrensounds, Klagelauten, von analogem Knistern ausgelöschter sprachloser Trauer. *Minerva* ist ein Spiegelkabinett für diese Konzepte, eine Quasi-Autobiografie mit Matratzen als Spiegeln, zerbrochenen grauen Rechtecken, die die Welt besser einfangen als reflektieren können und sowohl von der Idee

des künstlerischen Genies als auch von der „blutschwarzen Asche“ der eigenen Fehlgeburt befleckt sind, denn letztlich bleibt nichts als ein Fleck. Was diese Konzepte auf ihrem Weg ‚lernen‘ ist zugleich erstaunlich und vorhersehbar. „Das Milgram-Experiment und *Rhythm 0* finden jeden Tag in jedem Bett eines jeden heterosexuellen Paares in den Vereinigten Staaten statt“, schreibt Hedva. Während Spiegelkabinette üblicherweise eine Welt zeigen, die lediglich Kopf steht, erstreckt sich dieses Kabinett nordamerikanischer Matratzen bis in die Unendlichkeit.

Im letzten Akt einer guten Tragödie sterben alle, die auf der Bühne sind. So bewegen sich auch die patriarchalen Feindbilder in Hedvas Werk auf ihr endgültiges Ende zu, aber sie finden auch zu sich selbst zurück, neu gefüllt. Im vorletzten Stück von *Black Moon Lilith*, „2 Coins (Tears are what god uses to lubricate its big machine of nothing)“, singt Hedva: „Ich brauche / 2 Münzen / Für den Fährmann“, die Stimme bei der letzten Wiederholung von „Ich brauche“ derart hoch und an der Grenze der physischen Möglichkeiten, dass es für mich aus assoziativen Gründen, die ich nicht genau benennen kann, nach Endbeschleunigung klingt, nach dem filmischen Gefühl, eine Geschwindigkeit zu erreichen, die Erfahrung unmöglich macht und den Körper in Statik, Nichtsein und Entropie auflöst. In gewisser Hinsicht passiert das auch mit dem Genie, dem Tod und der Katharsis in *Minerva*: Sie alle beschleunigen, bewegen sich auf etwas zu, kehren zu sich selbst zurück und werden völlig ausgelöscht, und das gleichzeitig und in einem Schlafzimmer. Und überall sonst. Beides auf einmal. Kein Weg zurück für de Kooning.

Danny Hayward



PEP (Process Entanglement Procedure), 2019
2-Kanal-Video, HD-Video, Farbe, Ton, 15:00 Min.
Courtesy of the artist

Regieassistent: Zacry Spears
Kamera: Carl Knight
Kamera-Assistenz: Zacry Spears, Marit Stafstrom
Musik: Sharon Smith
Ton: Aron Sanchez
Schauspieler*innen: Chris Greco, Carl Knight, Zacry Spears, Jordan Strafer
Synchronsprecher*innen: Jennifer Keister, CL Neal
Requisite: Chloe Cerabona
Besonderer Dank: Glen Fogel, Lia Gangitano, Alexandro Segade, Bill Dietz

SOS, 2021
HD-Video, Farbe, Ton, 11:08 Min.
Courtesy of the artist

Stellv. Leitung: Jordan Strafer mit Carl Knight und Zacry Spears
Animation: Jessica Wilson
Art-Direktion: Chloe Cerabona
Kamera und verschiedene Set-Arbeiten: Larry Bovik
Musik: Lazar Bozic
Synchronsprecher*innen: Phoebe Osborne, Carlyn C., Katie O.
Farbe: Alex Zandi
Ton: Aron Sanchez

Den Tod lebende Frauen*: SOS und PEP

Die Hauptfiguren in *SOS* und *PEP* sind Miniatur-Horrorpuppen. Ihr Horror speist sich aus ihrer leichenhaften Ähnlichkeit mit Menschen. Sie sind erstarrt (allzu tot), aber zugleich Frankenstein'sche Monster, die zum Leben erweckt werden können und dabei die Erwartungen ihrer Schöpfer*innen oder Eltern überfordern (allzu lebendig): ein emanzipatorisch-aufregender Horror. In diesem Horrorpuppentheater treten sie auch wiederholt als Opfer von misogynen Gewaltverbrechen auf. Im hypersymbolistisch überladenen *SOS* liegen sie spärlich bekleidet im Schnee, wie weggeworfen. Das Element der mediatisierten Ironie – das an *Twin Peaks* und seine selbstreflexive und reproduzierende Kritik an der Obsession des Fernsehens mit den geschundenen Körpern von Frauen* erinnert – gründet auf dem Wissen, dass dieses Ausmaß der Gewalt gegen Frauen* real ist. In einem Satz zusammengefasst lautet die Quintessenz von Strafers Videos: Alle Frauen* sind tot (allmählich/plötzlich getötet; durch Arbeit/gewaltsam). In dieser unserer Miniatur-Gesellschaft der USA (wo Strafer tot ist) oder Deutschlands (wo ich tot bin) mit unseren Miniatur-Krankenwagen und unseren Mini-Jobs steht für Frauen* lediglich der klaustrophobische Pfad offen, *den Tod zu leben*. Die nahezu totale Klaustrophobie dieser Situation wird durch die Tatsache gemildert, dass die anfängliche Starre unserer künstlichen Körper das Potenzial birgt, zum Leben zu erwachen: ein emanzipatorisch-aufregender Horror.

Auch menschliche Darstellende kommen in den Videos vor. In *SOS* greifen lädierte Mitch-McConnell-Hände gewaltsam in das Bild ein, um die Puppen zu drapieren. Offensichtlich sind es im Studio modellierte, leichenhafte Arme und Hände, deren Eingriffe keinen echten Kontrast zu den Puppen darstellen. Die Binarität von Leben und Tod ist abwesend, wir entdecken nur eine weitere Genderlogik des toten Körpers: für die einen ein miniaturhafter, starrer Tod und für die anderen ein überdimensionierter, animierter Tod.

In einer Nebenerzählung von *PEP* sehen wir, wie eine Gruppe von menschlichen Darstellenden durch einen Wald läuft. Auch hier bleibt

es uns verwehrt, sie als Menschen zu sehen. Als sich die Figuren für ein heiteres Gruppenfoto versammeln, werden ihre Gesichter unkenntlich gemacht. Als die Gruppe zunehmend in Täter*innen und Opfer auseinanderfällt, vervielfachen sich die Hinweise darauf, wer nun das Opfer sein könnte. Verhüllt unter orangefarbenen Kapuzenpullovern bleiben ihre Körper zu einem gewissen Grad androgyn, uneindeutig. Einerseits wird hier auf die Overalls angespielt, die Gefangene in Guantanamo Bay tragen müssen, sowie auf den Diskurs um die Bedrohlichkeit Hoodie tragender Jugendlicher (die im gesellschaftlichen Imaginären männlich sind). Andererseits können sie als Frauen* gelesen werden, vorausgesetzt, man betrachtet die Waldszenen als ungleichzeitige Illustration der Rahmenerzählung aus Anhörungen und Aussagen, die unter anderem gesprochene Fragmente aus *Three Approaches to Psychotherapy* und von Anita Hill, Christine Blasey Ford und Gwyneth Paltrow enthalten. Die alten weißen Männer, die erst später ins Bild kommen und den finalen Messerangriff ausführen, sind nicht tatsächliche, sondern stilisierte, konstruierte *alte Männer*: Die Darstellenden tragen ganz offensichtlich Masken, die Haut auf ihren Armen und Händen ist jung. Die in Strafers Videos gezeigte Klaustrophobie der toten Welt wird durch ihre offenkundig symbolische Künstlichkeit konterkariert, durch die Vervielfachung der Bedeutungen und dissonanten Figurationen. Jegliche realistische, tatsächliche Repräsentation von Körpern wird verweigert.

Das Gegenteil von Repräsentation ist nicht Abstraktion, sondern Tod. Die Weigerung, zu repräsentieren, ist nicht ästhetisch, sondern politisch: Wenn die Welt von Strafers Videos eine vollkommen tote Welt ist, dann postuliert sie auch unsere Lebendigkeit als Zuschauende. In dieser unserer Miniatur-Gesellschaft der USA (wo Strafer lebt) oder Deutschlands (wo ich lebe) mit unseren Miniatur-Krankenwagen und unseren Mini-Jobs steht für Frauen* lediglich der klaustrophobische Pfad offen, den Tod zu *leben*. Die nahezu totale Klaustrophobie dieser Situation wird durch die Tatsache gemildert, dass die anfängliche Starre unserer künstlichen Körper das Potenzial birgt, zum Leben zu erwachen: ein emanzipatorisch-aufregender Horror.

Lisa Jeschke

Am 3. Juni 2021 habe ich mich mit Jota Mombaça unterhalten. Jota Mombaça war in Portugal, ich in Berlin. Merkur war in seiner rückläufigen Phase und wanderte am Ende der Sonnenfinsternis-Saison durch das Sternbild Zwillinge – ich kann mich nicht erinnern, dieses astronomische Phänomen schon einmal erlebt zu haben.

Johanna Hedva: Sorry, die Verbindung bricht ständig ab.

Jota Mombaça: Brüche haben ziemlich viel mit dem zu tun, woran ich gerade arbeite.

JH: Was bereitest du für die Ausstellung vor?

JM: Ich stelle eine Serie von Zeichnungen aus, womit ich nicht gerechnet hatte. Mein Ziel war ursprünglich, Darstellendes zu vermeiden. Ich wollte tiefer in die Sprache der Geheimnisse, in die Sprachen der Opazität eintauchen, in expressive Strategien, die nicht auf Transparenz, Verständnis, Argumente, Kritik oder bestimmte Lesarten angewiesen sind. Ich habe versucht, ein Werk zu erschaffen, das emotional ist, eben weil es aus gebrochenem Vertrauen und der Vertrautheit mit Brüchen entstanden ist. In dem Sinn hat es mit Brüchen zu tun: Es ist entstanden, weil ich zu viel nachgedacht habe. Dieses Werk sucht Zuflucht in der Abstraktion, aber nicht, um mich vor mir selbst oder vor den Problemen zu verstecken, mit denen ich mich auseinandersetzen muss, sondern damit sie in dieser Opazität zur Ruhe kommen können, während ich



Homing Instinct (you're disappearing), 2021
80 Zeichnungen, Kohle, Graffiti, Ölpastell
und Permanentmarker auf Papier, je 36 × 28 cm
Courtesy of the artist

mit der Kunstwelt verhandle. Wenn ich „verhandeln“ sage, dann meine ich die Position der rassifizierten, queeren Künstler*innen, die großen Institutionen und die verkorksten Pläne, die sie für uns haben.

JH: Das ist tiefgreifend. Die Welt ist müde geworden. Es gibt eine immense ontologische Erschöpfung, die wir noch immer unterschätzen.

JM: Auf jeden Fall. 2020 hätte ich aufhören sollen. Habe ich aber nicht.

JH: Mir ging es genauso.

JM: Was ich mir für das HKW überlegt habe, ist ein Kommentar darüber, nicht aufhören zu können, sogar in einer Zeit, in der sich die ganze Welt im Lockdown befindet. Ich habe die Form einer Struktur gewählt, die wie die Decke in einem Haus aussieht. Auf jeder Seite hängen ungefähr 40 abstrakte Zeichnungen. Das hat einerseits mit dem Gedanken der Haltlosigkeit zu tun, andererseits damit, dass die Kunstinstitutionen das Werk mit Flugzeugen transportieren werden. Die Bilder sind unscharf und formlos. Es sind Färbearbeiten. Daneben gibt es die Kohlezeichnungen. Manchmal fühlt es sich an, als würde ich ein Portal öffnen, als wäre da ein schwarzes Loch auf dem Papier. Das ist keine Metapher. Das ist, was ich machen will. Etwas auf dem Papier finden, das ich noch nicht kenne.

JH: Es ist spannend, dass du das sagst. In ein paar Wochen stelle ich Zeichnungen aus, zum ersten Mal seit zehn Jahren. Ich habe mich entschieden, sie zu zeigen, weil ich in dem, was ich erschaffen kann, an eine Grenze gestoßen bin. Sie sind eher Bruchstücke als ein Produkt, mehr Methodologie als ein eigenständiges Objekt. Freie Assoziation statt Kausalität, keine Metapher, sondern Metonymie.

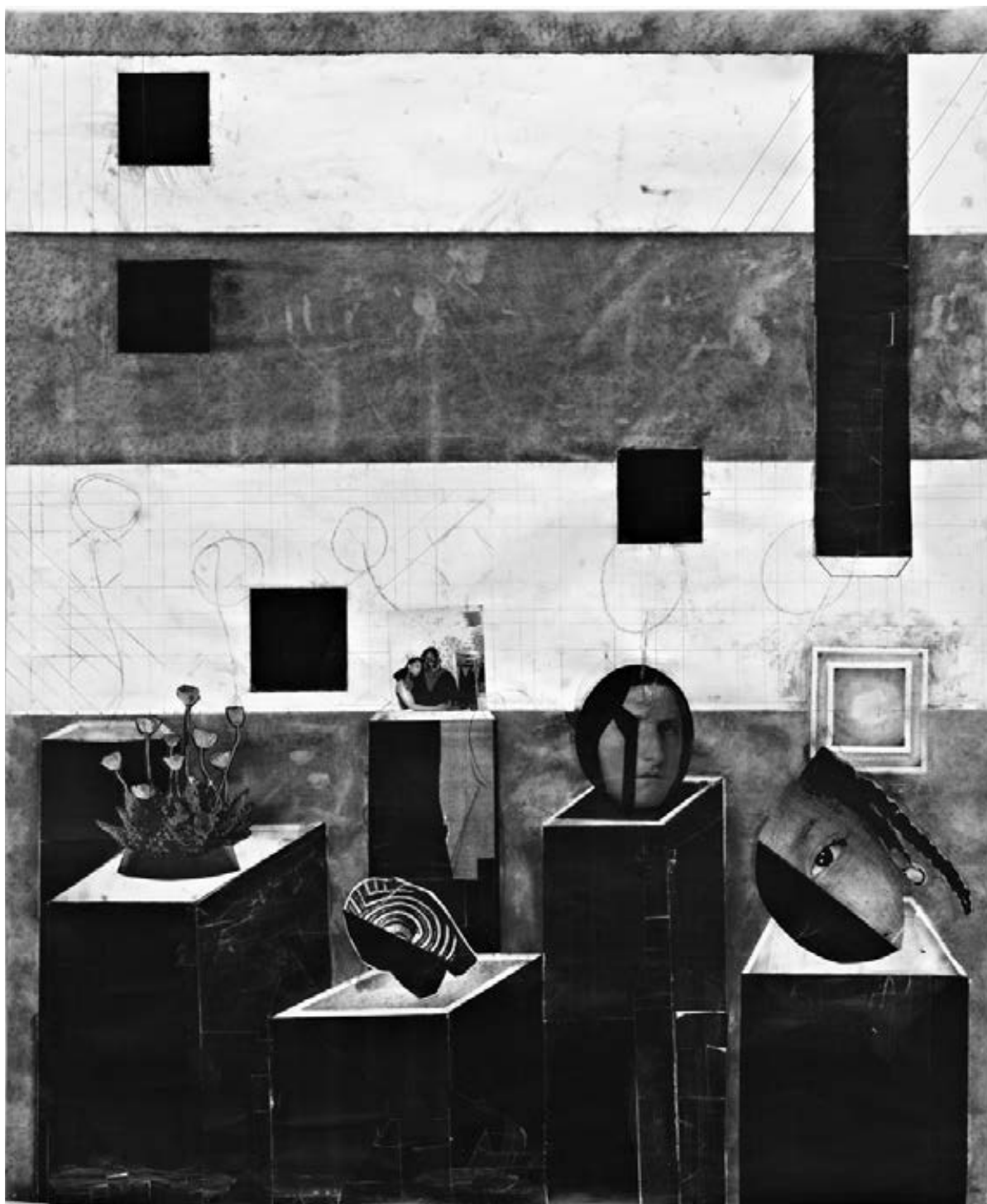
Mir gefällt, was du darüber gesagt hast, ein Tor zu einer anderen Welt zu öffnen. Das erinnert mich an deinen Text „The Cognitive Plantation“,¹ in dem du von der negativen Akkumulation im Werk von Denise Ferreira da Silva sprichst. Du schreibst, dass das schwarze Loch nicht nur eine Metapher, sondern tatsächlich da ist.

JM: So kann man es auf den Punkt bringen. Mir geht es darum, einen Raum zu schaffen, in dem ich mich im künstlerischen Schaffensprozess verlieren kann. Als ich letztes Jahr erneut mein Zuhause verloren habe, habe ich gezeichnet wie verzweifelt. Ich war es müde, ständig nachzudenken und zu verstehen, alles in ein mehr oder weniger sinnvolles Narrativ zu packen. Ich bekam kaum noch Luft, konnte nicht mehr in der Kritik und im Denken bestehen. Nicht zu wissen, was ich gerade tat, war eine Möglichkeit, mit dieser Erschöpfung umzugehen (und sie zu heilen). Dann kam mir die Idee, alles miteinander zu verbinden und im Exzess zu arbeiten. Ich habe verstanden, dass es exzessiv viele Zeichnungen gab, weil sich exzessiv viele Dinge angesammelt hatten, die ich nicht länger allein durch Gespräche lösen konnte. Also habe ich diese gebrochene Struktur entwickelt, die grundlegend gebrochene Ausdrucksformen zeigt. Sie interagiert mit der Luft, weil die Zeichnungen aufgehängt sind; sie wirkt wie Stottern, weil sie so zerbrochen ist, dass eine intellektuelle Rahmgebung unmöglich wird.

JH: Ich erinnere mich, dass du ein Tattoo mit einem Spruch über eine Stadt hast ...

JM: „Im Häusermeer spiegeln sich keine Wolken.“

¹ Jota Mombaça, „The Cognitive Plantation“, *Afterall*, (2020), online <https://www.afterall.org/article/the-cognitive-plantation>, besucht 29.6.2021.



Composition, 2013
Collage auf Papier, 126.8 × 102.8 cm
Courtesy of the artist and WOP, Vienna

Under seen, underfunded, previously, discarded now gold; note that the paper is torn and molded, now white people care, 2013

Malerei/Collage, Acrylfarbe, Tusche,
Papier auf Holz, 126,2 × 86 cm
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles

Unseen, discarded, now gold- how watching yt people fuck me feels, 2013

Malerei/Collage, Acrylfarbe, Tusche, Papier auf Holz, 86 × 125 cm
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles

Velvet Grind, 2012

Malerei/Collage, Papier auf Karton, 76 × 80 cm
Courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles

Historische Aufzeichnungen sind das Rohmaterial, das Kandis Williams für ihre Arbeit extrahiert und rekonfiguriert, um die unnennbaren Narrative der Psyche nachzuzeichnen. Die Dynamiken der Aneignung, Dekonstruktion und Neuinterpretation prägen ihr Werk, das sich über die Bereiche Bildende Kunst, Performance und Verlagsarbeit erstreckt und dabei stets auf den Status der Schwarzen Figur als rassifiziertem Symbol abhebt. In ihren Collagen kartiert Williams die Repräsentationen von Körpern und Gesten, sie katalogisiert die materiellen Kontexte und die Ursprünge von Bildern, während sie taxonomische Strukturen demontiert. Unabhängig davon, ob die Fotografien historischen, kulturellen oder persönlichen Archiven entnommen sind, hinterfragen Williams Arbeiten konsequent die Prozesse der Versöhnung, indem sie eine bildliche Zusammenhangslogik entweder aufgreifen oder verweigern. Innerhalb dieser Schemata der Repräsentation und des Bruchs werden die auf sich allein gestellten Betrachtenden dazu aufgefordert, die Rahmenbedingungen zu nutzen und zugleich zu verwerfen, unter denen wir dem von uns erblickten Bedeutung beimessen. Das zwischen Diskursen wie Psychoanalyse, Critical Race Theory, Semiotik und Sozialpsychologie angesiedelte Werk von Williams verleibt sich disparate Denkansätze ein und dekonstruiert sie gleichzeitig, um als Teil eines größeren Projekts die gewaltsame Logik der wahrnehmenden Erfahrung und die ihr zugrundeliegenden Täuschungen aufzudecken.

Über die Dynamiken des Betrachtens hinaus beschäftigt sich Williams' Werk mit der schwierigen Position von Schwarzer Autor*innenschaft. Sie bezieht sich dabei auf Hortense Spillers' Arbeiten zu substitutiven Identitäten, im Sinne der „Fähigkeit, ein Selbst über Masken der Selbstnegation zu repräsentieren“, und auf Calvin Warrens Konzept der „Gewalt ohne Ende, ohne Gnadenfrist, ohne Vernunft oder Logik“, mit der das Schwarze Subjekt unablässig konfrontiert ist. Auf diese Weise thematisiert Williams die analytischen Möglichkeiten ihrer Arbeiten, die einem Diskurs begegnen, der darauf ausgelegt ist, diese Möglichkeiten unmittelbar und unentwegt zu beanspruchen, zu komodifizieren und zu überholen. Die herausfordernden Gegenüberstellungen in Williams' Arbeit weisen nachdrücklich in Richtung einer neuen symbolischen und historischen Ordnung, die auf dem erhellenden Moment des Dissonanten beharrt.

Night Gallery



“Kieran Walking”, *The Mermaids, or Aiden in Wonderland*, 2018

Video, 27:00 Min., Filmstill

Courtesy of the artists

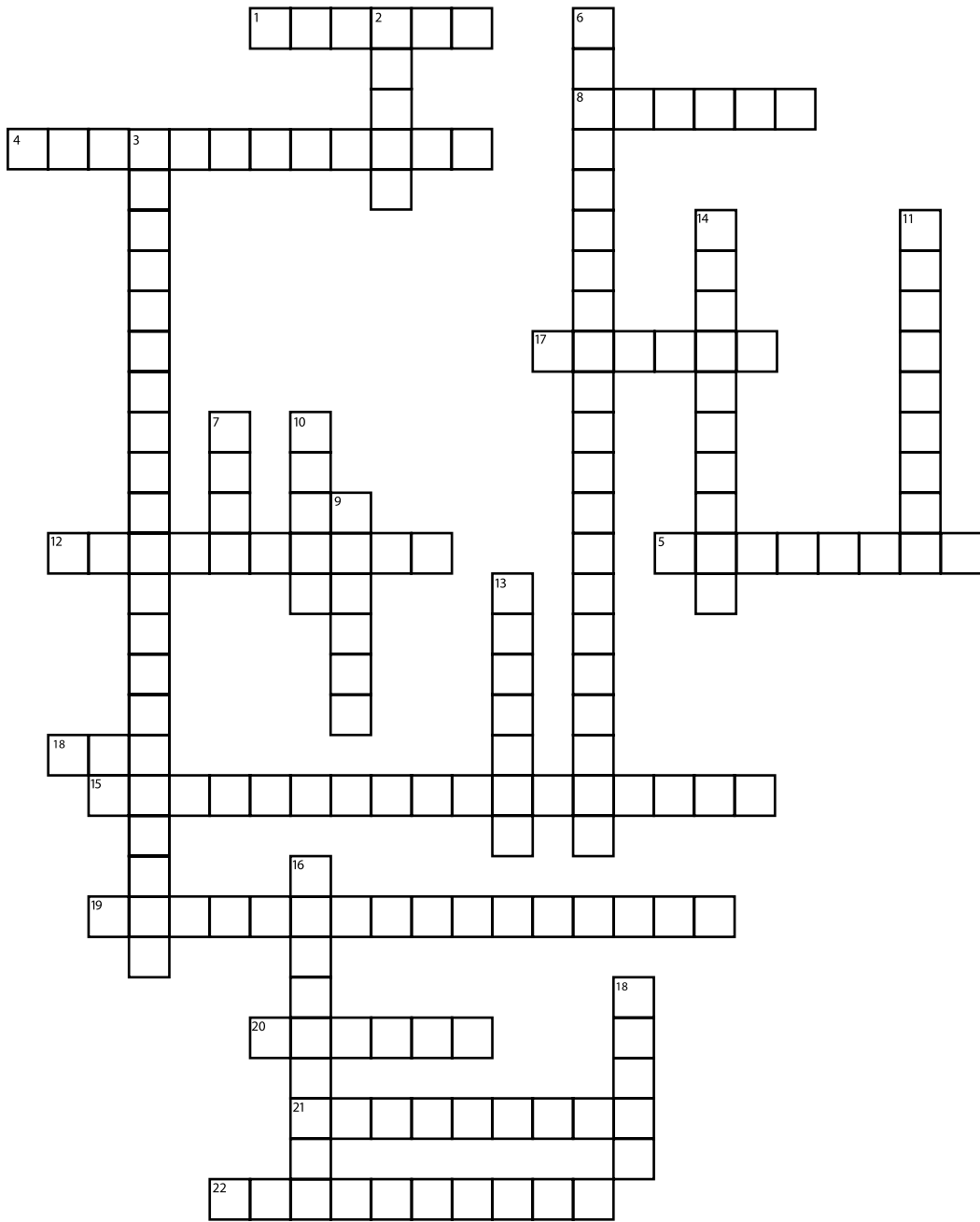
Das Karrabing Film Collective praktiziert Darstellungsformen, die kollektiv und visuell vom Überleben angesichts der zunehmenden, neuartigen kolonialen Gewalt von Siedler*innen erzählen. Die oft improvisierten Aktionen der 30 Mitglieder aus der Indigenen Gemeinschaft der Belyuen im australischen Northern Territory sind eng mit gemeinschaftlicher, alltäglicher Resilienz verbunden. In letzter Zeit haben neue und immer weitreichendere Formen der verheerenden Ausbeutung und der Ausrottungsregime das Northern Territory gezeichnet; seine Indigenen Bewohner*innen erleben kontinuierlich Angriffe. Dies gleicht einer anhaltenden Apokalypse, die mittels oktroyierter Spaltungen die vom Kolonialstaat aufrechterhaltene kapitalistische Akkumulationsmaschinerie anheizt. Nichtsdestotrotz misslingt der allmählichen Zerstörung eines ganzen Kosmos zunehmend ihre eigene Hypostasierung, ihre Projektion in den teleologischen Horizont der Erlösung verheißenden liberalen Grenzverschiebungsfantasie und in den Fortschritt der technologiegetriebenen Modernisierung.

Man kann die Karrabing-Filme nicht mit den etablierten Genres und ihren normativen Codes fassen. Tatsächlich ist dieses Scheitern der Übersetzung oder einer kohärenten Repräsentation einerseits ein Zeichen für das Scheitern des liberalen Siedler*innensubjekts an der Produktion von Sinn und Synthese, und andererseits ein strukturelles Merkmal des Sprechens aus dem abgesteckten Gebiet der gewaltsamen kolonialen Ausbeutung und der Unlesbarkeit, zu der es in allen Formen der Sozialität führt. Es wäre daher falsch, Wörter wie Realismus, Fiktion oder das Fantastische, das Ethnografische, Dokumentation oder Mythos, das Absonderliche, Horror oder Märchen zu verwenden. Denn die Differenzierungen solcher Genre-codes beruhen selbst auf einer impliziten, historisch und materiell spezifischen Annahme einer ontologischen Stabilität, die die Unterscheidung von Imaginärem und Realem vorwegnimmt. Sie beruhen auf der Fähigkeit des besitzenden Subjekts, eine Grenze zu ziehen, die sich selbst inmitten dieser grundlegenden ontologischen Unterscheidung festigt, und seine Grenzen ohne Gefahr für seine kohärente Selbstheit oder seinen Verstand auszuloten. Der ästhetische Sinn dieses Subjekts fußt auf dem Grad der Durchlässigkeit ebendieser Grenze und ihrer symbolischen Transgressionen.

Doch *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* (2018) hat auch eine Narration: Der Film stellt eine nahe Zukunft vor, in der das Land verseucht ist und eine Epidemie grassiert, die ausschließlich Weiße betrifft. Indigene Kinder werden ihren Familien entrissen und in Kliniklaboren medizinischen Tests unterzogen. Nach erfolglosen Experimenten wird Aiden, eines der Kinder, wieder in seine Community und in das Land seiner Vorfahren entlassen, wo er jedoch ein Fremder bleibt und die Dissonanzen und Differenzen nicht überwinden kann. In diesem Land – untrennbar verbunden mit den Traumzeit-Geschichten und ihren Gestalten aus der Kosmologie der Indigenen Bewohner*innen – legt die apokalyptische Matrix der Zerstörung die Funktionen von Sprache und Vorstellung frei und kehrt die Dichotomien um, die das auf ihrer Schattenseite befindliche Kontinuum von Leben und Nicht-Leben strukturieren. Aiden wird zu den Meerjungfrauen gebracht – reale, mythische oder vielmehr liminale Gestalten, die im toxischen Schlamm leben und von den Siedler*innen versklavt und gezwungen wurden, die Opferung der Indigenen Kinder zu verlangen. Die Meerjungfrauen sind Gestalten des unterdrückten, deformierten Lebens und zugleich diejenigen, die die Vergangenheit freilegen und sie für andere Zeiten, andere Ursprünge und eine andere Zukunft öffnen, für Sozialität jenseits der Akkumulation. Sie sind Metaphern gegen die Metapher mit ihren Abstraktionen und Verallgemeinerungen; sie annullieren die von ihr etablierte Distanz und verhindern ihre Auflösung; die Illusion, dass Geschichten und Repräsentation ihre eigene Gewalt aufheben und in ein Konsumobjekt verwandeln könnten.

Die Meerjungfrauen, die zugleich materialisiert und halluzinatorisch erscheinen, zeugen von der unüberwindbaren Kluft, die auch das rezipierende Subjekt, die Zuschauer*innen, innerlich zerreißt (wenn auch auf unterschiedliche Weise), denn der Film verweist uns auf unsere eigene Position innerhalb der biopolitischen kolonialen Matrix und auf unsere libidinöse Beteiligung an ebenjener Gewalt, die uns als Subjekte der Front erhält.

Anselm Franke



Eine Performance von keyon gaskin, 2021

Performance, ca. 40:00 Min.

Courtesy of the artist

Detaillierte Informationen zum Performance-Programm
finden Sie hier: hkw.de/illiberalarts

aunt sister's ta(i)l(e)

Horizontal

- 1 Vergnüg dich mit denen, nicht mit mir
- 4 Schwedische Vorbereitung auf den Tod
- 5 Verkörpertes Archiv
- 8 Eine Art zu gleiten und zu entkommen
- 12 Eine höchste Nicht-Instanz die den Wert der Kreativität sucht
- 15 Mit dieser Erfindung lassen sich Erfindungen stehlen und aus ihnen Kapital schlagen (2 Wörter)
- 17 Notwendige Entspannung und Flucht
- 18 Verdrängen kolonisierter Zeit (US-amerikanisches Akronym)
- 19 Eine allgemein anerkannte Feindin der menschlichen Vorherrschaft/des Anthropozentrismus
- 20 Ort der Indoktrination oder ökonomischer Status
- 21 Nach Toni Morrison gewinnen, speichern und verarbeiten wir mit ihr Informationen
- 22 Von Unterdrückenden verbreitete und allgemein durchgesetzte Märchen

Vertikal

- 2 Das weißeste Kommunikationsmittel
- 3 Was mir bleibt (4 Wörter)
- 6 Eine Wurzel allen Übels (4 Wörter)
- 7 Nichtender Umstand (US-amerikanische Verbform/Tante)
- 9 Dieses Schreibgerät hat sich im Wasser gebildet
- 10 Ein Behältnis voller Leichen
- 11 Eine Art, Informationen zu teilen und zu bewahren, indem man sie aus dem Körper gibt und in ihm aufbewahrt
- 13 Sie lebt, erfindet, kocht, flieht, sorgt für ihre Nächsten und hat eine Beziehung zum Land, obwohl ihr brutale Lebensbedingungen und Gefangenschaft gewaltsam aufgezwungen werden
- 14 Eine Art mittleres Management
- 16 Vormal's Todesstreifen um amerikanische Gefängnisse herum, dient nun als professionelles Fälligkeitsdatum
- 18 Daseinszustand im Imperialismus

Lösung auf Seite 75



Health as Individual vs. Health as Social, 2021
2-Kanal-Videoinstallation, HD-Video,
Farbe, Ton, 30:00 Min., Videostill
Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer, Düsseldorf

The Common Sense, 2014–2015
Mehrkanal-Videoinstallation, HD-Video,
Farbe, Ton, Phase 1, 30:00 Min.
Courtesy of the artist and Galerie Max Mayer, Düsseldorf

Im politisch wegweisenden Text „Sick Woman Theory“ von 2016 holt Johanna Hedva weit aus, um die Figur der „Sick Woman“ zu beschreiben und betont: „Die *Sick Woman* ist genau die, die der Kapitalismus braucht, um am Leben zu bleiben. Warum? Der Kapitalismus kann nur fortbestehen, wenn er keine Verantwortung für unser Wohlergehen trägt – seine Ausbeutungslogik verlangt, dass einige von uns sterben.“¹ Ein Großteil der Poet*innen, Künstler*innen und Schriftsteller*innen aus der Generation der Millennials – darunter Hedva – hat begonnen, aus kranken, schwachen, ungesunden, behinderten Körpern heraus zu sprechen, die keinen Platz im kapitalistischen Bio-Macht-Lebensmodell und den öffentlichen Räumen des Kapitalismus haben, nicht einmal als Protestierende. Hedvas Worte erhalten vor dem düsteren Hintergrund der COVID-19-Pandemie noch mehr Bedeutung, da die durch den Kapitalismus geschwächten und dysfunktionalen öffentlichen Gesundheitssysteme an den Rand des Zusammenbruchs gebracht wurden oder gar kollabierten. Die „Kranken“ wurden noch „kranker“, und diejenigen, die an vorderster Front ihr Leben riskierten, um das Gesundheitssystem aufrechtzuerhalten, wurden sichtbarer. Schmierinfektionen und kontaminierte Haut versperrten den Blick auf die immersiven und glatten Umgebungen, die die liberalen Bildregime bevorzugen, und machten den Menschen ihre Körper, ihre Verletzlichkeit und die von ihnen eingenommenen Räume stärker bewusst.

Ab den 2000ern wandte Melanie Gilligan ihr künstlerisches Verständnis der Dialektik als Methode zur systemischen Analyse im Medium Film an. Formal werden fiktionale Fernsehserien nachgeahmt (zu einer Zeit, als die Filmindustrie noch die Vertriebswege dominierte und bevor Serienformate überhandnahmen) und gesellschaftspolitische Kommentare über Arbeit, Wirtschaft und Politik ausformuliert, die in *Popular Unrest* (2010) und *Self-capital* (2010) Gestalt annehmen, sowie zuvor in *Crisis in the Credit System* (2008), Gilligans erster groß angelegter Videoarbeit, ihrem ersten Schritt zu einer expliziten filmischen Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus und seinen sozialen Mechanismen. Ausgangspunkt ihrer Analyse waren die Finanzkrise und die Rezession, die der Zusammenbruch von Lehmann Brothers 2008 ausgelöst hatte, die Spitze des Eisbergs. Damals standen die Millennials kurz vor dem Eintritt ins Berufsleben

und waren daher am stärksten betroffen. Gilligans durchdachte Dialoge spiegeln präzise generationelle und materialistische Perspektiven wider und werden durch marxistische Kritiken ergänzt. In *The Common Sense* (2014) zeigt sich Gilligans Interesse an der Frage, wo wir uns als Individuen kognitiv, psychologisch und körperlich befinden, wenn wir am „Business“ teilnehmen, ob nun freiwillig oder unfreiwillig. Wie reagieren wir und wie verkörpern wir unsere Reaktionen? Wie reagieren wir in Beziehung zueinander, und inwiefern sind diese relationalen Reaktionen Bestandteil des gesellschaftlichen Gefüges?

Ihr neues Werk, *Health as Individual vs. Health as Social*, nimmt seinen Ausgang in einem persönlichen Wendepunkt. Gilligans gesellschaftspolitische Analyse des Kapitalismus betont die individuellen, körperlichen, psychologischen und kognitiven Grenzen, die einen Menschen ausmachen, und der notwendigen Sorge um die Aufrechterhaltung der Grenzen, die uns als Kollektiv definieren. Diese Verlagerung ihrer Ausrichtung gründet auf Gilligans Entschluss, über ihre eigene Krankheit zu schreiben, die Multiple Sklerose, die sie seit vielen Jahren begleitet und die ihr Leben und Verständnis von Fürsorge radikal verändert hat – was sie bislang aus ihrem öffentlichen Leben als Künstlerin verbannt hatte. Das Drehbuch *Health as Individual* wird durch Interviews ergänzt, die Gilligan im Sommer vor Ort in Berlin mit verschiedenen Personen geführt hat; mit Arbeiter*innen aus verschiedenen Communitys, deren Situation sich durch die Pandemie drastisch verändert hat. Ihr Ansatz erinnert an die Techniken des Cinéma Vérité, wie sie Pier Paolo Pasolini in *Comizi d'amore* (*Gastmahl der Liebe*, 1964) anwandte, indem er ein breites Spektrum Italiener*innen zu ihren sexuellen Einstellungen befragte – Männer und Frauen, liberale Studierende und traditionelle Dorfbewohner*innen, Fußballstars und Soldaten, vom industrialisierten Norden bis zum ländlichen Süden. Gilligan hält ihrem Gegenüber das Mikrofon hin und erforscht, inwiefern *Health as Social*, Gesundheit als soziales Phänomen, durch die verzerrte kapitalistische Logik von Leben und Sterben geprägt wird. Sie stellt die Frage, wie wir eine kollektive Logik der Fürsorge entwickeln können.

Övül Ö. Durmuşoğlu

¹ Johanna Hedva, „Sick Woman Theory“ (2020), aus dem Englischen von Lane Peterson und Helene Bukowski, in: *Caring Structures. Ein Heft vom Kunstverein Hildesheim*, S. 26–36, hier S. 36, online https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/04ac220f66/caring-structures_Heft-booklet-v2.pdf, besucht 30.8.2021.

Wax, aus der Serie *The Selection of Works on Paper*, 2018–2020
Malerei, Wasserfarben auf Papier, 40 × 30 cm
Courtesy of the artist and Polana Institute, Warsaw



Geschworene, unter ihnen in amerikanische Flaggen gehüllte Trumpianer, bezeugen, wie ein magischer Blitz die Handschellen einer angeklagten Drag-Queen-Aktivistin löst und ihren Inquisitor zu Boden reißt (*Witch Trial, Salem*, 2018). Nicht der vermeintlich Besessenen steht hier die Teufelsaustreibung bevor, sondern sie selbst ist es, die den Ermittlungsrichter im Priestergewand exorziert. Die Zunge hängt ihm weit aus dem Fratzengesicht, während sich sein fleischgewordener Phallusdämon gequält über dem Abgrund windet. *Exorcizamus te, omnis immundus spiritus*. Wenn Mikołaj Sobczak die „kommunikative Selbstverständlichkeit“¹ ikonischer Gemälde gegen diese selbst ausspielt, ist die Hölle leer, sind alle Abkömmlinge gesellschaftlich verstoßen und allen verdrängten Triebregungen präsent: Hexen, Blutsauger, Plagegeister,

¹ David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder: Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Chronos, Zürich 2002, S. 10.

Zombies und *Faggots*. Stigmatisierte mit grellen Big-Hair-Perücken, *extra long nails* und *fishy* Drag-Make-up entblößen in ekstatischen Aquarellmalereien die Sehnsüchte und das Leid ihrer malträtierten Seelen und nackten Körper im Krankenhausbett, am Strick, im Wald und vor allem auf der Straße, als gäbe es kein Morgen. Hin und wieder bezwingen sie ihre besessenen Peiniger*innen selbst mit Regenbogenfahnen statt mit Kruzifixen und gleiten angesichts halsbrecherischer Karambolagen mit Staatsdiener*innen, Erzkatholik*innen und Rechtsradikalen ins Kabarettistische ab. Man fühlt sich hier etwa an die polnische Drag-Avantgarde und das Krakauer Künstler*innentheater *Cricot* der 1920er und 30er Jahre erinnert. Während historische Darstellungen wie Joseph Bakers Lithografie *The witch no. 1* (1892) die „Hexe“ Tituba zum bekanntesten Sündenbock von Salem brandmarken, inszeniert Sobczak in seinen korrektiven Jetzt-Dokumenten zwischen metadramatischer Pop-Folklore und politischem Realismus die heutigen Zielscheiben dünnhäutiger, polarisierender Binärismen, die Nonkonformist*innen und Marginalisierten, als Inhaber*innen protoautoritärer Macht. Trotz aller Verletzlichkeit scheinen diese mit ihren herkulischen Körpern wie stählerne Schutzschilder gegen sämtliche Unterjochungsversuche aufzubegehren. Realstaatliche Resolutionen gegen „Homopropaganda“, „Gender-Ideologie“ sowie Versamlungs- und Abtreibungsverbote clashen hier mit der intervenierenden Utopie einer queeren Zukünftigkeit:² Momente, die zuvor aktivistische Gruppen während der Aids-Krise für sich nutzbar machten, um unterdrückte Körper aus Fleisch und Blut vom gouvernementalitären Regierungsterror mit seinen aufgezwungenen Mythen und Metaphern zu befreien. Die allgegenwärtige Notwendigkeit,

² José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, NYU Press, New York 2009.

31 Malereien aus der Serie
The Selection of Works on Paper, 2018–2020
Malerei, Wasserfarben auf Papier, Maße variabel
Courtesy of the artist

At the Pier
Candles
Close
Cult
Dancing on the Corpses
Die Nacht
Exorcism
Firejob
Guns
Ham Exorcism
Hanging
In The Hospital
Invisible Work
Kiss
Mask
Naktloopers
Nightmare
Possession
Rainbow Exorcism
Rape
Sleeping Weles
The Border
The Death of a Poet
The Death of an Impersonator
The Hug in Jasmin
The New Kingdom (Protest)
The Speech
Trial
Unburied Gogol
Zombie and Bokor

Courtesy of the artist and Polana Institute, Warsaw

zu entmythologisieren, versinnbildlichen auch weiße, im Raster angeordnete Keramikfliesen und gemalte Faux-Versionen auf Leinwand (*New Kingdom*, 2019), deren Verzierungen an die barockklassischen Keramiken in *delfts blauw* erinnern. Die Kachelmotive verzichten auf huldigende Darstellungen höherer Wesen und Gött*innen, die gerne für ein „braunes Image“ instrumentalisiert werden (wie der Gött*innenvater Odin), und lösen sich vom Drang, die Vergangenheit ideologisch zu fundieren.

Vielmehr verschreiben sich die Motive einem Queerlesen der Ovid'schen Metamorphosen und imaginieren die Auferstehung (die Schnecke als Sinnbild), ja, die Neukonstituierung eines politischen Subjekts: eines Subjekts, das jenseits von Staat, Kultur und Identität in den Zwischenräumen sich überschneidender sozialer Felder existieren kann. Dass nicht die „Regenbogenplage“,³ sondern im Grunde das bei den Massen geschürte paranoide Delirium eines Volksglaubens zum Schutz vor gefühlten Bedrohungen ansteckend ist, offenbart eine hier jedem Bild eingeschriebene Ironieskepsis.

Diese Skepsis drückt sich gegenüber dem Bild als Vermittler einer bestimmten Wahrheit aus und bringt feste Glaubenssätze ins Wanken. Wohlwissend, dass Populismen stets in Erschütterungen des hegemonialen Fundaments, an der Konfliktlinie zwischen Machtausübenden und Underdogs gekoppelt sind,⁴ werden an dieser Spannungslinie auch symmetrische Lebenscodes potenziell in asymmetrische umgelenkt. Diese Lebenscodes finden jenseits des Freund-Feind-Denkens Befriedigung – nämlich in der Austragung von Konflikten, in denen Gegner*innen einander nicht in Gänze ausschalten, sondern den homogenen Volkskörper zum pluralistischen Denken bekehren wollen.

³ „Regenbogenplage“ ist eine Wortschöpfung des Krakauer Erzbischofs Marek Jędraszewski.

⁴ Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London 1985.

The New Kingdom, 2019

Acrylfarbe auf 256 Keramikkacheln,
je 11,5 × 11,5 cm, gesamt ca. 210 × 210 cm
Courtesy of the artist and Polana Institute, Warsaw

The New Kingdom, ca. 2020

Acrylfarbe auf Leinwand, ca. 204 × 204 cm
Courtesy of the artist and Polana Institute, Warsaw

Witch Trial (Salem), 2018

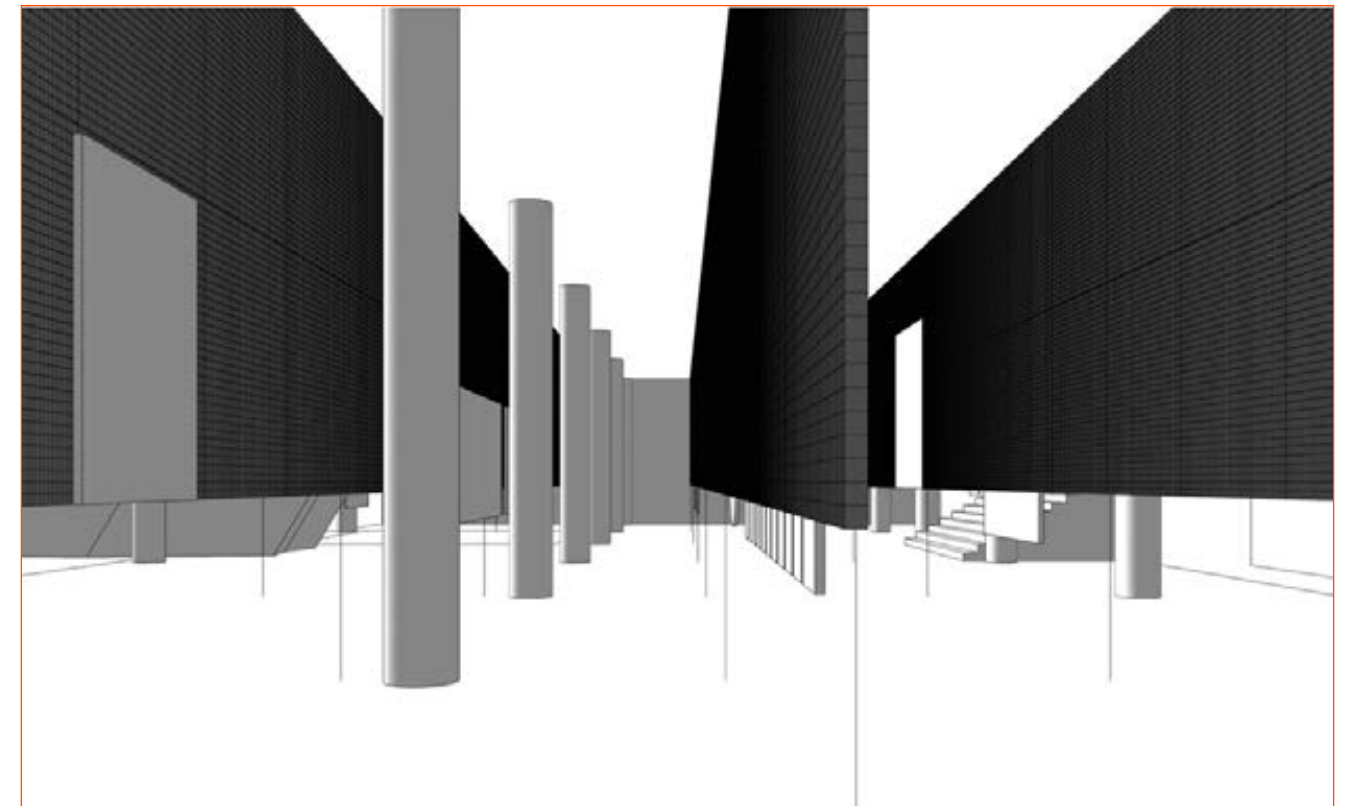
Malerei, Acrylfarbe auf Leinwand,
Durchmesser 120 cm
Courtesy of Tomasz Pasiek Collection, Warsaw
and Polana Institute, Warsaw

Ausstellungstext in vereinfachter Sprache

Wir freuen uns, Sie in der Ausstellung **Illiberal Arts** zu begrüßen. Aus den 26 künstlerischen Beiträgen haben wir 5 Kunstwerke und die Ausstellungsarchitektur ausgewählt, um Ihnen die wichtigsten Ideen der Ausstellung näher zu bringen.

Grenzen und Ordnung

Wir betreten die Ausstellungshalle und stehen vor einer Wand aus Gittern. Wir können uns nicht ganz frei im Raum bewegen. Wir stoßen an Grenzen. Wenn wir an der ersten Gitterwand entlanglaufen, sind dahinter noch mehr Gitterwände, die von der Decke hängen. Sie zerteilen den Ausstellungsraum in einzelne Gänge. An diesen Gittern sind viele Kunstwerke befestigt. Um sie zu betrachten, müssen wir unsere Bewegungen der Anordnung der Werke im Raum anpassen. Zusammen mit den Kunstwerken werden wir Teil der Ausstellungsarchitektur. Sie wurde von der Künstlerin **Anne Imhof** gemeinsam mit dem Architekturbüro **sub** entworfen.



Ausstellungsarchitektur von Anne Imhof in Zusammenarbeit mit sub

Ordnungen grenzen Dinge voneinander ab. Sie werden oft durch Gitter oder Raster geformt. Wir finden sie überall in unserem Leben: in Zäunen, auf kariertem Papier oder in den Pixeln auf dem Computer-Bildschirm. Solche Strukturen helfen uns dabei, uns zurechtzufinden. Gleichzeitig schränken sie uns ein.

Grenzen können aber auch woanders verlaufen. Wir erleben Tag für Tag, dass Menschen unterschiedlich behandelt werden: zum Beispiel wegen ihres Aussehens, ihrer Herkunft oder ihres Berufs. Die gesellschaftliche Ordnung, in der wir hier leben, behauptet eigentlich etwas anderes: „Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich.“ (Artikel 3 vom Grundgesetz) Dieses Recht auf Gleichheit wird jedoch auf verschiedene Menschen ganz unterschiedlich angewendet.

Die Ordnung, in der wir Menschen in Europa zusammenleben, wird als **Liberalismus** bezeichnet. Das kommt vom lateinischen Wort „liber“ und bedeutet „frei“. Die Idee vom Liberalismus ist: Jeder Mensch soll frei leben. Dabei darf er oder sie aber nicht die Freiheit des anderen verletzen. Freiheit wird in unserer Gesellschaft allerdings davon bestimmt, wieviel man besitzt: Mit mehr Eigentum gibt es auch mehr Freiheit. Ohne Eigentum bleibt kaum Freiheit übrig.

Persönliche Freiheit ist also mit Kapitalismus verbunden. Der Kapitalismus ist wie der Liberalismus eine Ordnung, die eine Gesellschaft durch Besitz formt. Das einzige Ziel des Kapitalismus ist der Erfolg der kapitalistischen Wirtschaft. Es geht nicht um das Überleben der Menschen. Die Menschen, deren Freiheit ohne Besitz ist, müssen immer um ihr Leben kämpfen.

Das gilt nicht nur für den Besitz, den man greifen kann, wie Häuser oder Geld. Auch Bildung, Wissen oder die Familie, in die man geboren wurde, können Besitz sein. Im Kapitalismus und Liberalismus bedeuten sie Freiheit und Macht. Viele Menschen können diese Macht nicht haben, weil sie zum Beispiel wegen Geschlecht, Hautfarbe und Herkunft ausgeschlossen werden. Die meisten Menschen sind abhängig und unfrei: abhängig von Geld, von anderen Menschen und von ihren Gesetzen. Sie sind abhängig davon, für andere Menschen arbeiten zu können, die Besitz haben. Sie sind auch abhängig von den Gesetzen, die den Besitz dieser Menschen schützen.

Diesen Zustand kann man **illiberal** nennen: „illiberal“ bedeutet unfrei, ungerecht, eingeschränkt. Es ist das Gegenteil von liberal. Das heißt: Der Liberalismus macht viele Menschen unfrei. Er macht ihr Leben illiberal. Solche Fragen nach Freiheit und Unfreiheit werden in der Ausstellung **Illiberal Arts** gestellt.

Ausgrenzung und Gewalt

Der Film „The Mermaids, or Aiden in Wonderland“ erzählt von dieser Unfreiheit. Es geht um Menschen, die in einer von Europa eroberten Welt leben. Das **Karrabing Film Collective**, das den Film gemacht hat, kommt aus Australien. Die Mitglieder dieser Gruppe gehören zur Indigenen Bevölkerung des Landes. Das sind die ersten Einwohner Australiens. Sie wohnten dort schon lange bevor Menschen aus Europa Australien gewaltsam besetzten.



Karrabing Film Collective, **The Mermaids, or Aiden in Wonderland**, 2018
(Videostill)

Der Film zeigt eine bedrohliche Landschaft: Wir sehen brennende Wälder, unbewohnbare Gegenden und vergiftete Sümpfe. Europäische Siedlerinnen und Siedler zerstörten bei ihrer Ankunft um 1800 die Natur und vernichteten damit die Lebensgrundlage der Ureinwohnerinnen und Ureinwohner des Landes. Das geschieht auch heute noch, zum Beispiel durch die Gewinnung von Rohstoffen wie Kohle und Erdgas.

Der Film beschreibt das Überleben in dieser Situation wie in einem unheimlichen Märchen. Es scheint, als ob die Hautfarbe der Menschen bestimmt, wie gut sie überleben können. Die weißen Menschen können sich mittlerweile nicht mehr in der vergifteten Landschaft aufhalten. Nur die Indigenen Menschen sind von der tödlichen Bedrohung nicht betroffen.

Die Hauptfigur ist ein junger Ureinwohner. Er heißt Aiden. Er wurde als Baby seiner Familie weggenommen und für ein medizinisches Experiment missbraucht. Diese Forschung soll die weiße Bevölkerung vor der Katastrophe retten. Der Film beginnt, als Aiden freigelassen wird. Jetzt irrt er durch die zerstörte Heimat und trifft auf dem Weg Verwandte. Sie berichten ihm von den unheimlichen Ereignissen, die zu seinem und dem Unglück anderer Kinder geführt haben.

Obwohl die Geschichte wie ein Science-Fiction-Film aussieht, ist Ähnliches wirklich passiert. Bis etwa 1970 wurden Indigene Kinder ihren Eltern von der weißen Regierung und von der Kirche weggenommen. Sie wurden in Heime gesteckt, gewaltsam umerzogen und misshandelt.

Koloniale Gewalt

Indigene Gruppen wurden und werden überall auf der Welt unterdrückt. Es wurde versucht, ihre eigenen Lebens- und Arbeitsweisen zu zerstören. So wie die Menschen in Australien wurden auch Menschen in Afrika, Asien oder Amerika über Jahrhunderte mit Gewalt unterworfen. Europäische Regierungen eroberten ganze Erdteile grausam und gründeten dort sogenannte Kolonien. Das ist im Grunde gestohlenen Land. Die Menschen aus Europa beuteten die Arbeitskraft der Indigenen Bevölkerung und das fruchtbare Land aus. Das geschieht an vielen Orten heute noch. Dadurch wächst das Eigentum der reichen Weltteile immer weiter.

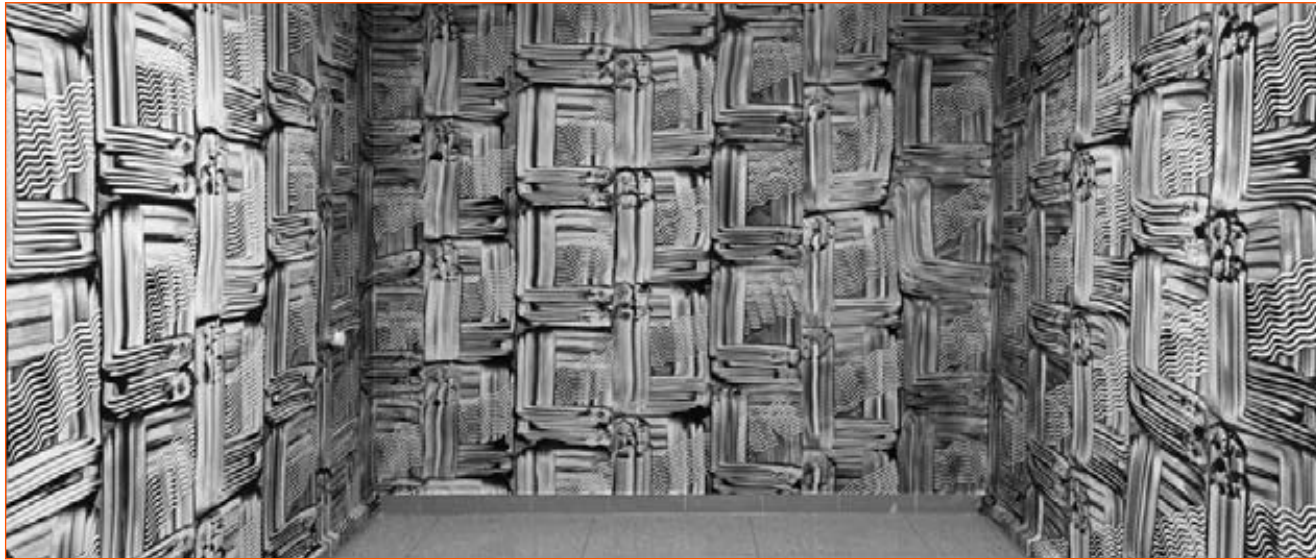
Auch dort ist die koloniale Gewalt immer noch zu spüren. Die Wünsche und Ideen von weißen Menschen bestimmen seit Jahrhunderten die Welt. So ist das auch in der westlichen Kunst. Denn die Museen entstanden vor 200 Jahren – zur selben Zeit, als die Europäerinnen und Europäer ganze Erdteile eroberten. Seitdem wird in Museen die Kunst europäischer Künstlerinnen und Künstler als Geschichte von großen, meist männlichen Meistern erzählt. Die Kunst von nicht-westlichen Menschen wird hingegen abgewertet. Dann heißt es, diese Kunst sei wie aus einer vergangenen Zeit. Der Begriff von „Kunst“, wie ihn die europäischen Museen vertreten, ist also mit der kolonialen Gewalt verbunden.

Lebensarbeit

Die Ausstellung **Illiberal Arts** zeigt Kunstwerke, die solche Gewalt sichtbar machen. Die liberale Ordnung löst sich immer mehr in Illiberalismus auf. Dadurch werden die vom Liberalismus verursachten Ungerechtigkeiten immer sichtbarer. Viele bisher ausgegrenzte Gruppen fordern jetzt, dass ihre Stimmen gehört werden. Die Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung kommen aus unterschiedlichen Teilen der Welt und bringen ganz unterschiedliche Erfahrungen mit. Aus den verschiedenen Lebensweisen entstehen Formen, die in der Ausstellung als Lebensarbeiten gezeigt werden.

Lebensarbeit ist ein Wort, das die Berliner Autorin Lu Märten bereits vor 100 Jahren benutzt hat. Es beschreibt, dass die Kunst nicht vom Leben der Menschen getrennt werden darf. Lu Märten wollte, dass die ganze Lebensarbeit in der Kunst existieren kann. Dabei soll nichts ausgeschlossen bleiben. Für Lu Märten war die Kunst im Museum weit entfernt vom Leben. Die Kunstwerke dort hatten nichts mit den Bedürfnissen der Menschen zu tun. Sie halfen nicht dabei, deren Leben zu verbessern. Sie halfen nicht beim Überleben. Weil das bis heute so ist, finden viele Menschen die Kunst nicht so wichtig. Oder sie denken, dass die Kunst nur für Menschen mit Besitz gemacht wird.

Und hat die Kunst dem Leben nicht viel mehr zu bieten? Märten schlägt deshalb vor, nicht nur auf die Kunst, sondern auf die Form zu blicken. Denn überall im Leben gibt es Formen, die Menschen zusammen gestalten. Auch viele Künstlerinnen und Künstler empfinden es seit langem wie ein Gefängnis, wenn nur ihre Einzelarbeit zählt. Das verhindert den Blick auf die vielen möglichen Welten, die wir gemeinsam herstellen können.



Philip Wiegard, **Captain Hook**, 2015 (Installationsansicht, Foto: Aya Schamoni)

Gemeinschaft

In der Arbeit von **Philip Wiegard** geht es auch um Menschen, die in Gruppen zusammenarbeiten. Der Künstler bezahlt Kinder und Jugendliche dafür, Tapeten für ihn herzustellen. Wenn wir an solche Tapeten in der Ausstellung herantreten, erkennen wir, dass die Muster nicht ganz regelmäßig sind. Die Kinder bemalen das Papier nämlich nicht mit Pinseln, sondern verteilen die Farbe mit ihren Händen.

Auf einem der Gitter hängt ein Bild, auf dem viele kleine Hunde sind. Sie sehen wie gemalt aus. Sie sind aber aus Fimo, einer Knetmasse. Fimo wird im Ofen so lange gebacken, bis es so hart wird wie Ton. Diese Technik lässt sich in jedem Haushalt mit Backofen anwenden und wird deshalb von Millionen von Menschen gerne benutzt. Als Kunst wird die Arbeit mit Fimo aber meist nicht anerkannt.

Philip Wiegard baut solche kleinen Bilder von Hunden, Sonnenuntergängen und Mustern, die andere Menschen aus Fimo gemacht haben, in seine eigenen Kunstwerke ein. Er schafft damit Kunst, die offen für die Lebensarbeit der Fimo-Gemeinschaft ist und sie respektiert. Der Künstler gibt auch selbst praktische Anleitungen. Wie man solche Bilder herstellen kann, zeigt er auf seinem YouTube-Kanal. Auch er hat das Handwerk durch Videos der Fimo-Gemeinschaft gelernt. Jetzt teilt er sein Wissen und die Freude am Material mit anderen über das Internet.

In den Videos zeigt er auch, wie man Fimo-Bilder macht, die Stacheldraht, Ketten oder Luftpolsterfolie zeigen. Das sind Motive, die normalerweise nicht in der Fimo-Welt auftauchen. Wir erkennen auch hier das Bild des Gitters wieder. Wie gerastertes Papier erscheint es als ordnendes Muster in den Arbeiten des Künstlers.



Henrike Naumann,
Evolution Chemnitz, 2020
(Installationsansicht,
Foto: Roman Mensing)

Gesellschaft

Im Museum findet man bunte Tapeten und Fimo-Kunst eher selten. Auch die Gegenstände, die **Henrike Naumann** in ihrer Arbeit verwendet, passen nicht so recht in eine Kunstaussstellung. Es sind Möbel, Vasen und Kerzenständer. Sie stammen aus den Wohnzimmern von Menschen aus Chemnitz. Auch die Fernseher in der Arbeit „Evolution Chemnitz“ könnten vom Flohmarkt kommen. Auf ihnen sehen wir fünf Videoarbeiten, die Ereignisse aus Chemnitz zeigen. Sie spielen in einem Zeitraum von 100 Jahren. Die Stadt Chemnitz liegt im Osten von Deutschland. Sie war bis zur Vereinigung von Ost- und Westdeutschland Teil der DDR.

Am Beispiel der Stadt zeigt die Künstlerin, wie unterschiedliche politische Ideen das Leben der Menschen in Chemnitz verändert

haben. Im ersten Video geht es um die Not und die Kämpfe der Arbeiterinnen und Arbeiter nach dem Ersten Weltkrieg um 1919. Im zweiten Video wird die Besatzung durch sowjetische Soldaten nach dem Zweiten Weltkrieg 1945 nachgespielt. Die Übernahme durch westdeutsche Geschäftsleute nach dem Zusammenbruch der DDR ab 1990 sehen wir im dritten Video. Diese großen Veränderungen hinterließen bei vielen Menschen in Ostdeutschland ein Gefühl von Unsicherheit und Ungerechtigkeit. Ein Teil ihrer Wut führte zur Entstehung rechtsextremer Gruppen. Man nennt sie oft Neo-Nazis (neue Nazis). Die Mitglieder sind extrem gewaltbereit. Ihre Gewalt richtet sich vor allem gegen Menschen anderer Herkunft oder gegen scheinbar Schwächere. In zwei weiteren Videos werden die Neo-Nazis und die Orte ihrer Verbrechen gezeigt.

Die Geschichten spielen in einem Hotel in Chemnitz. Die Schauspieler benutzen die Möbel und Gegenstände in den Hotelzimmern, um diese gewaltvollen Momente der Stadt nachzuspielen. Henrike Naumann wurde selbst in der DDR geboren. Für sie ist die Geschichte der DDR nicht abgeschlossen. In den Gegenständen, die sie für ihre Kunst benutzt, lebt die Geschichte der Menschen aus Chemnitz weiter.



Jordan Strafer, **PEP (Process Entanglement Procedure)**, 2019 (Videostill)

Horror

Gewalt sehen wir auch in den Videos von **Jordan Strafer**. Im Video „PEP“ erzählt sie mit Schauspielerinnen, Schauspielern und Puppen eine Geschichte wie aus einem schrecklichen Traum oder Horrorfilm. Wir sehen halbdunkle Szenen und erahnen, dass eine Frau von zwei Männern mit Masken gequält wird. Auch wenn wir es nicht klar erkennen können, wissen wir, dass sie von ihnen ermordet wird. Trotz ihrer Verbrechen sehen wir in dem Video nicht die Männer vor Gericht stehen. Stattdessen sitzt hier wieder eine Frau und wird von Männern verhört. Sie wird erniedrigt und immer wieder gefragt: „Bist Du ein kleines Mädchen?“ Alle Personen im Gerichtssaal sind leblose Puppen. Künstliche Tränen laufen der Frau übers Gesicht. Auch in der Mordszene vorher sieht das Blut im weißen Schnee aus wie gemalt. Alles wirkt künstlich und fast komisch. Strafer will nichts echt aussehen lassen – nicht die Männer, nicht die Frauen. Nur die Gewalt ist echt: Der Horror des Lebens als Frau. Jordan Strafer schafft ein Bild davon, wie Frauen sich täglich gegen die Gewalt von Männern behaupten müssen, um zu überleben.

Merkwürdigerweise wissen wir weder beim Video vom **Karrabing Film Collective** noch im Beitrag von **Jordan Strafer** so richtig, was genau wir da eigentlich sehen. Die Grenzen zwischen Fantasie und Wirklichkeit lösen sich auf. Formen und Körper verschwimmen.



Stephan Dilleuth, **The Pleasure of Now**, 2016 (Installationsansicht)

Kaputte Lebendigkeit

Von der Decke hängt eine Figur aus Gips. Der Künstler **Stephan Dilleuth** hat sie gemacht und dort aufhängen lassen. Die Figur ist nicht ganz, sie ist kaputt. Ihre einzelnen Körperteile hängen voneinander losgelöst in der Luft. Es gibt auch einen dritten Arm, der dort wie ein Ersatzteil hängt. Da sind auch Zahnräder zu sehen wie bei einer Maschine. Nur von einem Punkt im Ausstellungsraum fügt sich die Figur für die Betrachtenden zu einem ganzen Menschenkörper zusammen.

In der Ausstellung sehen wir Körper und Leben, die beschädigt sind. Es geht um unsere Verwundbarkeit, um Auflösung und Zerfall. Auch wenn vieles im Leben kaputt ist, bleibt es trotzdem lebendig. Wunden werden offen gezeigt, sie müssen aber nicht geheilt werden. Die Verletzungen werden als Teil des Lebens angenommen. Das können innere und äußere Verletzungen sein, verursacht durch vergangene und alltägliche Gewalt.

Die Künstlerinnen und Künstler in der Ausstellung wollen keine bessere Welt entwerfen. Sie zeigen stattdessen, wie schwierig das Leben im Hier und Jetzt tatsächlich ist. Fragen nach einer freieren und besseren Zukunft bleiben offen. Die Ausstellung sucht also keine Antworten auf die Probleme der Welt. Sie schafft aber einen Raum, in dem die Künstlerinnen und Künstler ihre Lebenserfahrungen als Lebensarbeit sichtbar machen: Ausgrenzung und Gewalt, Zerstörung und Horror, aber auch Gemeinschaft und Lebendigkeit.

Ariane Pauls und Norbert Witzgall



Sockelfragment, Siegesallee, Marmor (um 1900), Zitadelle Spandau, 2021

Naturalisierung/Naturalisation, 2021

Installation, Marmor, Latexzungen, Maße variabel
Courtesy of the artist and Leihgabe Land Berlin

Produktionsassistentz: Mónica Martins Nunes,
Erfan Aboutalebi, Lisa Peters

Besonderer Dank: Carmen Mann, Bad Muskau

Natascha Sadr Haghghighians Projekt für *Illiberal Arts* beginnt mit der Frage, was mit den Statuen zu tun sei, die einst die unselige Berliner Siegesallee ausmachten. Das Ensemble aus 96 weißen Marmorskulpturen, das preußische Herrscher darstellt, wurde von Kaiser Wilhelm II. in Auftrag gegeben. Von der zeitgenössischen Kritik verspottet, wurden nach der Abdankung des Kaisers 1918 und dem Ende der deutschen Monarchie Stimmen laut, die die Skulpturen zerstören wollten, doch das Ensemble überlebte. Im Jahr 1939 wurden die Statuen an einen neuen, größeren Standort gebracht, um Platz für Albert Speers Stadtplanung zu schaffen. 1947 wurden sie wiederum von der britischen Besatzungsmacht demontiert. Ein staatlicher Konservator nahm einen Großteil der Statuen an sich und vergrub sie auf dem Gelände des Schlosses Bellevue, wo sie 1979 wiederentdeckt wurden. Die erhaltenen Statuen wurden zuerst im Lapidarium am Halleschen Ufer aufbewahrt, seit 2009 stehen sie in der Zitadelle Spandau. 1953 drehten die französischen Filmemacher Alain Resnais, Chris Marker und Ghislain Cloquet den Filmessay *Les statues meurent aussi*, der den Tod der afrikanischen Skulpturen und die Zerstörung ihrer Welt infolge der kolonialen Plünderungen thematisiert. Sie sind das Gegenteil der untoten Statuen aus der Siegesallee, die ein Zeugnis der fortbestehenden „Weißen Vorherrschaft“ sind, des unverrückbaren Fundaments politischer Ideologien wie Monarchismus, Nationalsozialismus oder liberaler Demokratie. Was kann es sonst bedeuten, das Ensemble der Siegesallee zu bewahren, während ähnliche Statuen umgestürzt werden? Welche Einzelposition wird ausgelöscht, damit aufklärerische Werte ihre Hegemonie behaupten können? Indem die Künstlerin auf die räumlichen Strategien verweist, die der staatlichen Erinnerungspolitik zugrunde liegen, verweist sie darauf, dass die Politik des Erinnerns und Vergessens, das Machen und Aufheben von Geschichte, Werkzeuge der institutionalisierten Macht sind, die eingesetzt werden, um die Kontrolle über das kollektive Gedächtnis und damit die Identität zu sichern. Ungefähr zu der Zeit, als die Siegesallee errichtet wurde, führten der preußische General Lothar von Trotha und seine Kaiserliche Schutztruppe des Deutschen Reiches einen Krieg gegen die Herero und Nama im heutigen Namibia, der 1904–1908 in einem Völkermord endete, den Deutschland erst

2004 anerkannte, und auch seither eher halbherzig. Doch ausgerechnet diese Verschleierung der Kontinuität zwischen Zweitem und Drittem Reich macht es möglich, dass der deutsche Staat die Verbrechen der Nazi-Ära verurteilt und andererseits die preußische Vergangenheit idealisiert und feiert.

„You Boulevard, I gutter“ [Du Boulevard, ich Rinne], schreibt die Künstlerin in Anlehnung an die berühmte Rede Kaiser Wilhelms anlässlich der Einweihung der Siegesallee, der sogenannten Rinnsteinrede, in der er sich zur Tradition und den ewigen Gesetzen der Schönheit und der Harmonie bekennt, der „wahren Kunst“, der die Moderne als Abstieg in die Gosse gegenübersteht. Während der Kaiser der Meinung war, dass nur eine „würdige“ Kunst die Massen der niedrigen Stände erheben könne, ermächtigt Sadr Haghghighian die Gosse zum *talking back* mit (wortwörtlich) scharfer Zunge.

Wenn all diejenigen, die bauen, putzen oder reparieren, die dem Othring des Staats unterliegen und unsichtbar gemacht werden, wenn alle diejenigen, die sich gegen Unterdrückung wehren müssen, sie anprangern und benennen, wenn sie Denkmäler errichten würden, statt sie zu stürzen – wie würde die Welt dann aussehen? Das ist die Frage, die Sadr Haghghighian stellt. Indem sie die Sockel der Statuen in der Siegesallee von dem ideologischen Narrativ befreit, das ihnen noch immer anhaftet, und sie in Gruppen aus „natürlichem“ Stein oder „unnatürlichem“ Beton einteilt, spielt die Künstlerin mit der chauvinistischen Bedeutung des Begriffs der „Naturalisation“. Die Latexobjekte in ihren amorphen Formen sehen aus wie Zungen, eine augenzwinkernde Anspielung auf die Muttersprache und das Herausstrecken der Zunge sowie auf Mehrsprachigkeit und auf Pluriversalität. Fleischig und flexibel winden sie sich wie abgestreifte Schlangenhäute um die Fragmente aus Marmor. Die proteische Gemeinschaft lässt sich nicht durch das Vorgefundene, durch klassisches Kunstverständnis einschränken. Haghghighians Werk ist ein Monument des Unmonumentalen, des Wandels und der Wandelbarkeit und verheißt eine Chance, in Stein Gemeißeltes rückgängig zu machen – ein progressives Versprechen einer plurinationalen Gemeinschaft.

Ana Teixeira Pinto

Eine gemeinsame Übung in „Sensecore“

Elisa R. Linn und Nicholas Grafia im Gespräch über *Gaze Face I & II* (2021) und *Times New Roman* (As Page Turning As Eye Opening) (2021)

Ein Bild kann eine Tür sein, eine Grenzzone, ein Bildschirm, eine Werbetafel oder auch ein Pranger (*Die Bill Cosby Show* wird vorerst nicht mehr ausgestrahlt). Ähnlich wie die Tür (mit Lisa Bonet auf der linken und Bill Cosby auf der rechten Seite), kann auch das Bild selbst zum Ausdruck einer „ideologischen Binarität“ werden. Man erinnere sich zum Beispiel an Lacans psychoanalytische Untersuchung der mit *Hommes* und *Dames* beschrifteten Toilettenkabinen. Hier verkörpert die Tür eine obligatorische Trennung, weist Individuen verschiedene Orte zu und entscheidet so darüber, wo sie ihre natürlichen (fäkalen) Bedürfnisse verrichten können: ein *isoloir*, das nicht nur Geschlechter isoliert, sondern auch ein Individuum von einer Gesellschaft abschottet. #GetOut.

Immerhin ist die in dieser Serie porträtierte Familie ein Exempel der Schwarzen „assimilierten Mittelklasse“.

Lass uns über Betrug und kollektive Enttäuschungen reden. Wen hat Lisa denn „im Stich gelassen“? Wer gewinnt und wer verliert? Der Übergang von verschiedenen Interessen und Governancen scheint fließend.



Times New Roman (As Page Turning As Eye Opening), 2020

Digitale Malerei auf Alu-Dibond, 200 × 400 cm
Courtesy of the artist und Peres Projects, Berlin

Gaze Face I, 2021

Digitale Malerei auf Alu-Dibond, 250 × 162 cm
Courtesy of the artists and Peres Projects, Berlin

Gaze Face II, 2021

Digitale Malerei auf Alu-Dibond, 250 × 162 cm
Courtesy of the artist and Peres Projects, Berlin

So eine „Beschränkung“ kann einen auch an einem Ort festhalten und „psychisch einschließen, ausschließen“, wie bell hooks es in ihrer Beschreibung rassistischer Stigmen auf den Punkt bringt. Ihr zufolge tragen alle, die nicht die Notwendigkeit ansprechen, „das eigene Bewusstsein zu radikalieren“, zum systematischen Othering bei. *Die Bill Cosby Show* wurde 1984 als das erste Format mit ausschließlich Schwarzer Besetzung gefeiert, das rassistische Stereotype vermied. Und dennoch führte die *Cosby Show* zu „aufgeklärtem Rassismus“, denn sie legte lediglich Lippenbekenntnisse über Gleichberechtigung ab. Es ist weiterhin so, dass „Weißsein das Fernsehen rahmt“ (Beretta Smith-Shomade) und eine Plattform dafür bietet, parasoziale Beziehungen zu Fernsehfiguren aufzubauen, die ein pseudoauthentisches Schwarzes Zuhause aufhalten.

*Wo wir beim Trojanischen Pferd der Vorherrschaft der weißen Mittelschicht namens „Kleinfamilie zeigt ihr wahres Gesicht – im Fernsehen“ sind: Was steht wirklich auf dem Spiel, wenn Lisa Bonet und ihr Serienvater Bill Cosby sich einen öffentlichen Schlagabtausch über Bonets Auftritte in Filmen und Medien liefern, die von den Werten und Aussagen der *Cosby Show* abweichen?*

Inwiefern kann man sich ein eigenes, eigenständiges Bild von sich machen, ohne dafür auf die verzerrten Rollenbilder zurückzugreifen, die keine Abweichungen dulden?

Inwiefern beeinflusst das Format der Serie die Bildung eines narrativen Kanons, eine einseitige Erinnerungsbildung und die emotionale Identifikation? Die Rollen der Drehbuchautor*innen, Produzent*innen, Regisseur*innen und Darsteller*innen sind in Bezug auf die Repräsentationspolitik eng miteinander verknüpft.

*Ist Lisa einfach TOO REAL? Zeigt sie nicht die Komplexität des Lebens, indem sie aus verschiedenen Beweggründen und Anlässen unterschiedliche Rollen spielt? Wie kann sie in diesem Fall Fehler wiedergutmachen, und zwar ganz pragmatisch? Man bekommt den Eindruck, dass nur Darsteller*innen zu einer gewissen Verantwortung und korrektem*

*Verhalten gegenüber den Erwartungen der Produzent*innen und des Publikums verpflichtet sind.*

*Vielleicht erhalten Fernsehserien und Repräsentationen in den Medien durch die Reaktion ihrer Fans und in subversiver Fan-Fiction einen diskursiven Rahmen oder eine neue Kontextualisierung in ihrem „Nachleben“. Wie könnte Fan-Fiction ein fundamental problematisches Narrativ, das auf wackligen Füßen steht, noch „retten“? Wenn wir schon vom Trojanischen Pferd der Subversion sprechen: Würden die aufmerksamen Zuschauer*innen wirklich zustimmen, dass Fan-Fiction etwas abbildet, was mehr mit ihrem Alltag zu tun hat und womit sie sich identifizieren können?*

*Was wäre dabei herausgekommen, wenn die *Cosby Show* Fan-Fiction-Autor*innen engagiert hätte, um mit ein paar Vorurteilen aufzuräumen?*

Während sie die Komfortzone des Publikums bedienen, laufen wohlmeinende Darstellungen Gefahr, im Publikum Mitleidsmüdigkeit hervorzurufen: Sie werden immer abstrakter, eine unvollständige Version ihrer selbst, die schließlich als die EINZIGE Version wahrgenommen wird. Was schlicht für ein angenehmes Leseempfinden sorgen soll, wird zur Grundlage internationaler, zeitloser Normen – zu den bevorzugten Normen intellektueller Schriftsteller*innen, die auch schon ihre 15 Minuten viralen Ruhm auf Twitter hatten. „Verraten Sie mir Ihr intimstes Geheimnis: In welcher Schriftart und Schriftgröße schreiben Sie?“

„Times New Roman, Größe 12pt, Abstand 1,5, ich bin doch kein Tier.“

„Was für ein Monster würde nicht Times New Roman 12pt benutzen?“

Form vor monströsem Inhalt. Das ist also der Moment, in dem Buchstaben und Wörter wichtiger werden als die Personen und Bilder, die sie abbilden und wiedergeben sollen?

Anderssein ist in seiner Verkörperung kein guter Zustand, um Subjektivität zu entwickeln, aber ein guter Ausgangspunkt, um zu performen.

Wann performt das Selbst sich selbst, als wäre es unbeobachtet?

Wenn ich *homo ludic corpus* von Nicholas Grafia & Mikołaj Sobczak mit einem Wort charakterisieren müsste, wäre es *eudaimonisch*. Was bedeutet das, Aris? Ich gebe dir Worte, liebe*r Leser*in, du hauchst mir Atem ein, so läuft es.

In der Netflix-Serie *Devilman Crybaby* wird Luzifer, sinnbildlich für den Morgenstern Venus, aus dem Paradies vertrieben, weil er sich gegen das Himmlische Reich auflehnt, wie es auch die ‚offizielle‘ Legende besagt. Als er auf der Erde landet, trifft er auf Dämonen, im Grunde eine tierische Spezies, die in der Vorzeit anscheinend im Vergleich zu anderen besonders überlebensfähig ist. Luzifer ist voller Bewunderung für das schlichte, starke & bestialische Wesen der Dämonen. Um Anschluss zu finden, benennt sich Luzifer in Satan um, wird intersexuell & transformiert sich vom geschlechtslosen Engel zu einer androgynen Schönheit mit Brüsten. Satan sinnt auf Rache & will sich die Dämonen gefügig machen, um endlich Gott zu stürzen. Als Gott erfährt, dass Satan noch lebt, greift Er Satan & Satans Brut an, um sie zu vernichten & dem Menschen als Seinem Auserwählten die Herrschaft über den Planeten zu sichern.

Jahrtausende später ist die Welt, wie wir sie kennen, die Welt, wie wir sie kennen. Nach Gottes Attacke, die zum Aussterben der Dinosaurier führte, haben die Dämonen gelernt, sich als Menschen zu tarnen, unter ihnen zu leben & sich heimlich fortzupflanzen, mit anderen Dämonen ebenso wie mit Menschen. Nach dem Trauma reinkarniert Satan zu einem blonden, hellhäutigen, blauäugigen Jungen. Er verdrängt seine Erinnerungen, um lebensfähiger zu sein & wird als Säugling von einem indigenen Stamm in Amazonien gefunden, der ihn wegen seiner Kräfte anbetet. Dieser Stamm hält sich natürlich nicht an den Willen Gottes, den Weg des ultimativen Kolonisierers. Das langjährig faschistische Brasilien entsendet die Militärpolizei, um den Stamm zu zerschlagen & die Ausbeutung der Erde im Dienste des globalen Kapitals fortzusetzen, so auch durch Abholzung oder eine weitere Erdölpipeline. Satan verteidigt den Stamm & schafft es, seine destruktiven Kräfte zu mobilisieren, um den Soldatentrupp niederzumetzeln, aber da er nicht weiß, wie er sie beherrschen soll, stürzt er sich selbst ins Meer. So kommt er nach Japan, & die Geschichte, wie wir sie sehen, nimmt ihren Lauf.

Der Punkt ist folgender: Im Laufe der gesamten Serie werden Analogien zwischen allen, die anders sind, & den Dämonen hergestellt. Es kommt heraus, dass diese Abweichungen von dem, was als normal angesehen wird, die Folge der Vermischung von Dämonen mit Menschen ist, was den Subtext der Serie bildet. Auch in den Arbeiten von Grafia & Sobczak ist das ein zentrales Thema. Menschen auf dem gesamten Spektrum des Regenbogens kämpfen durch die Filter von ethnischer Zugehörigkeit & Herkunft um ihr Überleben & sinnen auf Rache an einer Welt, die uns als abjekt betrachtet, um unsere willkürliche Auslöschung zu rechtfertigen. Wie bei den Figuren von *Devilman Crybaby*, ist umfassende Selbstakzeptanz der Schlüssel zur Selbstbestimmtheit. Der corpus ist also eudaimonisch: dunkle Güte für das Gemeinwohl nach Aristoteles, was mit Denise Ferreira da Silvas Worten als poethisch interpretiert werden könnte. Es ist eine Inversion der Welt, die deren Ende will, die sich mit den Enteigneten, Toten, Verlorenen, Verrufenen, Verlassenen, Ruinierten, Aussätzigen, Ausradierten, weniger als Abwesenden dieses Planeten verbündet.

Für mich ist alles, was ich von Nick & Miko kenne, Keloid-Erz, Narbenwucherungen auf dem entstellten Gesicht einer Welt, die uns allen auf die eine oder andere Weise Leid bereitet. In Bezug auf da Silva sehe ich diese Keloide als eine Nebenwirkung, die sich aus der überwältigenden Verschuldung ergibt, die nicht abzubezahlen ist. Im ägyptischen Totenbuch wird „das Wiegen des Herzens“ beschrieben. Dabei wird das Herz einer Person mit einer Feder der Göttin Maat aufgewogen, & wenn das Herz schwerer ist als die Feder, wird die Person für immer in die Unterwelt verbannt. Die Aufseher*innen & Hüter*innen beschützen nun einen globalen Kapitalismus, der alle früheren Mythen überschreibt, indem er sie umkrepelt & der eigenen Logik unterwirft. Deshalb wiegt Jeff Bezos unsere Galle, unsere Tränen, unsere Narben oder anderen Überschuss, den wir in unserem Leben von heute anhäufen, mit einem einzigen Haar von Girlboss Melinda Gates auf. Wenn unsere Plackerei schwerer ist als das Haar, sind wir zum Leben in der Unterwelt verdammt, die interessanter ist als jedes Steuerparadies & eines Tages das gemeinsame Narrativ komplett überwuchern wird, das uns allen allzu vertraut ist.

In Wirklichkeit sind diese Keloide Steinobstkerne. Eines Tages werden wir die Früchte von Grafias & Sobczaks zersetzender Großzügigkeit kosten.

Aristilde Kirby



Peasants, 2021
Performance, ca. 40:00 Min.
Courtesy of the artists

Detaillierte Informationen zum
Performance-Programm finden Sie hier:
hkw.de/illiberalarts

Das Orakel ist unser perfekter Fetisch. Ein echter Fetisch. Kein Mittel, sondern ein Zweck. Ein Zweck, den wir begehren für *Illiberal Arts*. Um aber wirklich unser Fetisch zu sein, darf das Orakel nicht belebt sein.

kleine Socke Das Orakel kann auch nicht unbelebt sein

Also müssen wir es uns tot wünschen, um das Leben, das wir von ihm wollen, zu übertragen auf *Illiberal Arts*:

Es kann nicht tot sein, ~~seine Wesenheit ist eine Form unbeschreibbarer~~
seine Kräfte ~~seine~~ formEN

—Es liegt ein Problem mit der gesuchten Ressource vor, die nicht angeZeigt werden kann.

das Orakel ist ein nicht reproduzierbares (begehrendes Leben), ein unschätzbares (nicht verdinglichtes Leben), ein nicht produktives (wunderbares Leben) Paar Gliedmaße, die eigenständige Körper für sich sind.

Die Anzahl der Gliedmaße kann sich zu jedem Zeitpunkt des Prozesses ändern, ein Glied kann in einem Moment eine Orakelpriesterin sein und im nächsten ein Phantomschmerz, oder kann herausgleiten, in sein Leben, und wieder rein. Deswegen ist das Orakel grundlegend inkonsistent.

Es kann nicht einfach ein Kunstwerk als andere Lebensform auswerfen – wir sind getrennt von dieser Sphäre

Es kann aber unfreiwillig Kunst hochwürgen. Und mit Sicherheit kann es Kunst orakulieren, von seinen Gliedmaßen verdauen lassen. Wiedergekaut, wiederbelebt, wäre diese Kunst verloren. Wir wollen diesen Verlust. Aber eben weil das Orakel alles belebt, das in es eingeht; warum sollte es an der Kunst würgen wollen? Ein echter Fetisch ist nicht zu Diensten. Fetischist*innen sind vielmehr ihrem Fetisch zu Diensten. Warum also sollte das Orakel an den Kunst-förmigen Überbleibseln würgen wollen, die wir um es herum in *Illiberal Arts* ansammeln? Sein Würgen ist der Grund, weswegen wir es uns als den perfekten Fetisch vorhalten. Weswegen wir es fortbestehen lassen wollen am Rand seiner Un-Belebtheit: Es soll für uns würgen! Wir wollen, dass es *Illiberal Arts* verdaut, wir wollen, dass es sie belebt.

Es will rein gar nichts his head is resting on despair. It only doesn't

Aber kein Fetisch würde die ganze Welt der Fetischist*innen für die Fetischist*innen schlucken. Nicht für sie existiert er. Wilhelm Stekel hat geschrieben, dass Fetischist*innen „sich einbilden der ‚Einzig‘ zu sein, der an einer solchen Perversion leide“, und einen „Stolz auf die Krankheit“ empfinden.¹ Begriffen. Aber während wir *Illiberal Arts* produzieren, besteht der Fetisch außerhalb der Produktion fort und eröffnet eine „Promiskuität der Bedeutung.“² Fetischistische Anrufungen halten ihn nicht zurück, sie füttern ihn. Im Orakel stiften wir bloß an, sind ein trivial großspuriger Impuls. Das Orakel hat die Produktion von *Illiberal Arts* in dem Augenblick verlassen, als es durch sie zum Leben erwachte.

Es war nie A, es war nicht B

Jetzt setzt es sich neben uns fort, uns vermeidend. Und jedes Mal, wenn wir den Kontakt reinitiierten, lässt das Orakel etwas aus sich herausfallen, Reste, Sprache, Materie, auf die Buchseiten, mitten in unsere der Kunst verpflichteten Produktionen. Alles, was wir bekommen, sind tote Teile, großzügige Mengen lebloser Schnipsel, die nur das Orakel wiederbeleben kann.

Nägel, Haare, Häutungen. Körperteile. Sie sind durchtränkt von der orakulären Kraft, auch wenn sie in die Welt geworfen wurden. Das Orakel kann nicht untoten, was tot ist.

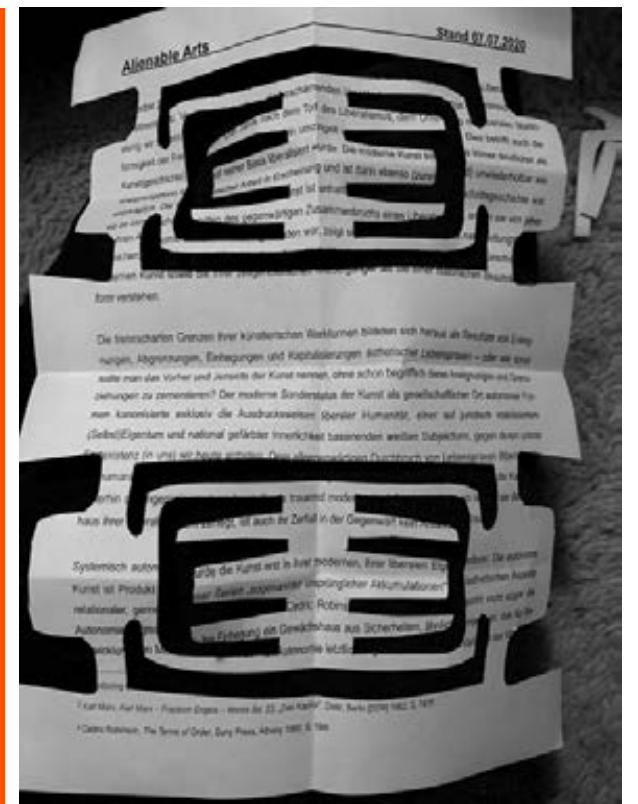
Und es wird. Aber nicht für uns. Wir hoffen trotzdem, in der Nähe zu sein. Wir wollen immer noch, dass es *Illiberal Arts* (wieder) belebt. Vielleicht würde es es einfach verschlingen, oder es würde so sehr daran würgen, dass es stirbt.

Es kann ihre Körper in andere kreisende Ökologie

Wir würden nicht wollen, dass das Orakel auf diese Art tot ist. Es ist der perfekte Fetisch für uns, gerade weil wir von ihm verschlungen werden wollen. Insofern sind wir Fetischist*innen. Aber das Orakel ist, wie jeder echte Fetisch, nicht „nur ... ein ‚Gadget‘ oder ein moralischer Zusatz, sondern die Grenze von der Ökonomie ... in der Tat von jeder Systematizität, die ein Innen von einem Außen unterscheidet.“³ So sehr wir Fetischist*innen auch verschlungen werden wollen, stehen wir doch außerhalb des Orakels, todsicher.

Kerstin Stakemeier

Showmomstermatriatschü!i, 2021
Deformanz, Maße variabel
Courtesy of Orakuli



Onlinei-O, 2020
Foto: Anyi Breibaum
i. A. Orakuli

¹ Wilhelm Stekel, *Der Fetischismus*, 1922/2018, Erfurt: inktank, S. 99.

² Rosalind C. Morris, „Fetishism (Supposing that it Existed)“: A Preface to the Translation of Charles de Brosses's *Transgression*, in *The Returns of Fetishism: Charles de Brosses and the Afterlives of an Idea*, hg. von Rosalind C. Morris und Daniel H. Leonard, Chicago: University of Chicago Press, 2017, S. xi.

³ Morris, „Fetishism“, S. 171.



Fireflies (*Lucciole*), 2021

Videoinstallation, Farbe, Ton, Stereo, 16-mm-Film digitalisiert, 7:00 Min., Videostill

© VG Bild-Kunst, Bonn, 2021

Courtesy of the artist, the Feel Good Cooperative and Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Produktion: Primitive Film, CRAC Sète

Das Werk von Pauline Curnier Jardin widmet sich der liminalen Erfahrung des beschädigten Lebens. Es drückt Solidarität mit den Entstellungen, Verletzungen und Unterwerfungen aus, mehr noch: mit der lebhaften und andauernden Rebellion gegen den ganzen Unterwerfungsapparat des Lebens. Ihre Arbeiten widerstehen der Identifikation mit den Masken und Markern der Gewalt und lehnen die Kategorien und Formen der Sichtbarkeit oder Erzählbarkeit ab, die diese Gewalt aufrechterhalten und naturalisieren. Stattdessen legt Pauline Curnier Jardin die ideologischen Mechanismen dieser Naturalisierung frei und zeigt ihre kosmologische Unlebbbarkeit auf.

Ihr Werk für *Illiberal Arts* ist eine kollaborative Überlegung zu liminalen Räumen und Lust. Das Projekt wurde gemeinsam mit den Sexarbeiter*innen der Feel Good Cooperative in Rom entwickelt, die von der Künstlerin während der Pandemie zur finanziellen Unterstützung der Sexarbeiter*innen mitbegründet wurde. Ein Teil des Films spielt in den Randbezirken der ehemaligen Kaiserstadt. Früher erhellten Glühwürmchen diesen Ort. Heute suchen Autos mit ihren Scheinwerfern nach Sexarbeiter*innen und bringen Reflektorstreifen zum Leuchten. Die unsichtbaren Suchenden könnten selbst durch eine auf sie gerichtete Taschenlampe, eine Feuerschale oder ein kleines Lagerfeuer beschienen werden. In diesen Augenblicken erinnern die Sexarbeiter*innen, die hier arbeiten und auftreten – die meisten von ihnen sind trans – an Glühwürmchen. Vor Jahrzehnten schon beklagte Pier Paolo Pasolini das allmähliche Verschwinden der *lucciole*, wie Glühwürmchen und Sexarbeiter*innen auf Italienisch genannt werden.

Pasolini und der süditalienische sozialistische Ethnologe Ernesto de Martino, dessen Texte Pasolinis Spätwerk prägten, standen unter dem Einfluss der Mythenmaschinerie des Faschismus und waren sich deren nachwirkender, struktureller Kontinuität bewusst. Dass der Kapitalismus die Grenzen des Konsumismus verschob und sich neue Gebiete aneignete, bedeutete für sie eine regelrechte kulturelle Apokalypse. Wie Curnier Jardin haben sie hartnäckig nach Formen der Regeneration und der Restauration gemeinschaftlichen Widerstands gesucht, die der libidinösen Vereinnahmung durch den Faschismus und den Konsumismus widerstehen.

Das italienische Wort *battere* bedeutet einerseits „schlagen“ und andererseits „sich prostituieren“ (Prostituierte heißen *battone*). Also so viel wie „sich selbst schlagen“. Peitsche und Taschenlampe sind ein und dasselbe. Pauline Curnier Jardin wollte rituelle Umzüge in Italien filmen. Besonders ist auch daran der Synkretismus aus heidnischen Festen, familiären Werten, gemeinschaftlichem Aufwand, regenerativer Heilung und transformierender Trance, gemischt mit den überirdischen, aufopferungsvollen katholischen Rufen nach Erlösung und repräsentativen Manifestationen der modernen Staatsmacht, des Einflusses ihrer biopolitischen und militarisierten sozialen Fesseln.

Anselm Franke

Ich möchte Philip Wiegards Knetmosaike in meinem Mund zermalmen. Ich möchte die feinen Grenzen zwischen den Farben und den Formen kaputtmachen, erst mit den Schneidezähnen, dann den Backenzähnen. Danach gehe ich zum Kratzen über. Ich genieße es, wie sich die Knetmasse unter meinen sichelförmigen Nagelrändern sammelt und dort mehr und mehr Druck ausübt. Woher kommt diese Wut auf das Material? Diese Lust, es zu verwüsten? Zu verzehren. Zu verbrauchen.

Als ich Philip Wiegards Arbeiten zum ersten Mal sah, wusste ich nicht, dass sie aus der Modelliermasse Fimo hergestellt sind. Ich dachte, es wären einfach nur Ölmalereien, die mit jeder Menge blauem Malercrepp und zwanghafter Genauigkeit angefertigt wurden. Dann stieß ich auf Wiegards Instagram-Account und verstand die Technik: Die Arbeiten sind nicht gemalt oder gedruckt, sondern gebacken. Sie bestehen aus der beliebten, handelsüblichen Knetmasse, mit der wir schon in der Grundschule leuchtend bunte Perlen für Mami gemacht haben und die schwülstigen Halsketten für unsere BFFs. Diese Masse hat etwas von Eingeweiden, und man möchte sie quetschen und beißen. Wiegard jedoch arbeitet äußerst präzise und greift auf die Tradition des Mosaiks bzw. der Intarsien zurück. Seine Bilder sind zusammengesetzt aus Schnitten von dreidimensionalen Canes – Blöcken aus Modelliermasse, die längs von einem Muster durchzogen sind – eine Methode, die ursprünglich in der Glasverarbeitung angewandt und später auf anderes Material wie Keramik, Süßigkeiten und Knetmasse übertragen wurde.

Wiegard hat seinen eigenen YouTube-Kanal, *Phimo Tutorials* (mit über 2300 Abonnent*innen), auf dem er seine seltsam beruhigenden Videos postet, die mit einem Intro aus wabernden Vektorgrafiken und einem perlenden E-Piano-Motiv beginnen. Auch wer im echten Leben

wahrscheinlich nie mit Fimo spielen wird, verbringt gerne 25 Minuten mit Wiegard und lässt sich von seiner sanften Stimme erklären, wie man comichafte Schmetterlingsnudeln oder einen Cane mit dem Muster eines Chesterfield-Sofas herstellt. Die Videos sind immer von oben gefilmt, sie zeigen eine algengrüne Schneidematte, über die sich ein Paar flinker Hände bewegt. Ausführliche Erklärungen wechseln sich mit Passagen im Zeitraffer ab, die mit elektronischer Musik unterlegt sind. Alles so schmackhaft. So bekömmlich. Und wenn wir den Kommentaren vertrauen können, dann schmeckt es auch anderen.

GrittyKitty50: *Wieder ein tolles Tutorial mit klaren, präzisen Anleitungen.*

DanielWang: *Abgefahren, genial und irgendwie sehr witzig – du erklärst dieses komplizierte Verfahren in einer so klaren, einfachen Sprache, so als ob wir Kuchen backen. Hehee :-)*

HelenWeinberg: *Du bist ganz klar ein ausgezeichnete und geduldige Künstler, deine unglaublichen Resultate machen das überdeutlich!!! Ich wollte dieses langjährige Hobby von mir schon fast aufgeben, aber dann bin ich auf deinen Kanal gestoßen. Vielen Dank dafür, wie offen du dein Wissen mit uns teilst*

Da Wiegard die Einblicke in seine Arbeitsweise nicht hinter einer Paywall versteckt (was nicht selbstverständlich ist), scheint er sich innerhalb der Fimo-Community einen Namen gemacht zu haben. Er hat einen treuen Kreis von Abonnent*innen und engagierten Fans, seine Video werden tausendfach aufgerufen. Das alles fühlt sich sehr heilsam an, wie eine Strickgruppe von Lehrer*innen, die sich mit aller Zeit der Welt gegenseitig ihrem Werk widmen und sich dabei vernetzen und ihre Fähigkeiten vermarkten. Nicht unerwähnt bleiben darf, dass nicht nur die finalen, im Ofen ausgehärteten Werke angeboten werden, sondern auch die noch feuchten Canes, die in Klarsichtfolie eingewickelt und in handbeschrifteten Päckchen verstaut auf Webseiten und Blogs beworben werden. Die noch ungehärteten Canes können dann von anderen Künstler*innen weiterverwendet (geschnitten) werden – in dieser Werkkette verschwimmen Arbeit und Urheberschaft.

Wenn man sich die Kommentare in den sozialen Medien oder die Geschichte des Materials anschaut, arbeiten fast ausschließlich Frauen

Another (feat. Cordialiyours, ikandiclay, Laylmcidill), 2020

Mosaik aus Modelliermasse, 143,5 × 88,3 × 0,3 cm
Courtesy of the artist

Francis, 2015

Handbemalte Tapete, Maße variabel
Courtesy of the artist

Hey You (feat. Cathyharm), 2020

Mosaik aus Modelliermasse, 135 × 82 × 0,3 cm
Courtesy of the artist

Let's Say (feat. bisenkan), 2019

Mosaik aus Modelliermasse, 78,7 × 44,6 × 0,3 cm
Courtesy of the artist

Tender, 2020

Mosaik aus Modelliermasse, 30 × 21,4 × 0,2 cm
Courtesy of the artist

Shift, 2021

Handbemalte Tapete, Maße variabel
Courtesy of the artist

Kasi Althaus, Elena Peters Arnolds, Kathy Hepburn, Laura L. LePere, Aude Levère, Andrea Victoria Paradiso, Denise Pinnell, Christin Rothe, Suzie Sullivan, Amy Sutryn, Rosana VanHorn, und Philip Wiegard,

Sunset Suites, 2021

Mixed Media, Modelliermasse, Maße variabel
Courtesy of the artists

mit Fimo. Die Modelliermasse wurde in den 1930er Jahren erfunden und erstmals von der bekannten Puppenmacherin Käthe Kruse eingesetzt, die damals mit Igelit experimentierte, einem Nebenprodukt aus der Ölgewinnung. Kruse war angetan von diesem Material, aber da keine Farbe darauf haftete, ließ sie ein Fass mit Resten unbeachtet in einem Lager stehen. Ein Jahrzehnt später entdeckte Käthes Tochter Sofie das übriggebliebene Igelit und erkannte gleich dessen Möglichkeiten – so entstand Fimo, ungefähr zu der Zeit, als auch die DIY-Kultur ihren Anfang nahm. Die Besonderheit an Fimo ist, dass es weder einen Brennofen noch eine spezielle Ausbildung dafür braucht. Es wurde als „Ofenknete“ beworben, und wer wollte, konnte bequem zu Hause damit arbeiten. Mit der Zeit bekam Fimo ein sehr häusliches, mit Kindern und Müttern assoziiertes Image, was dazu führte, dass die Knetmodellier-Community nicht ernst genommen wurde. Diese Community bemüht sich sehr, nahezu verzweifelt darum, dass die Arbeit mit Fimo als *wahres* Handwerk oder als *wahre* Kunst gesehen wird – und nicht als Hobby. Deutlich wird das vor allem in ihren Gruppendiskussionen auf Facebook, wo „häuslich“ als Unwort gilt.

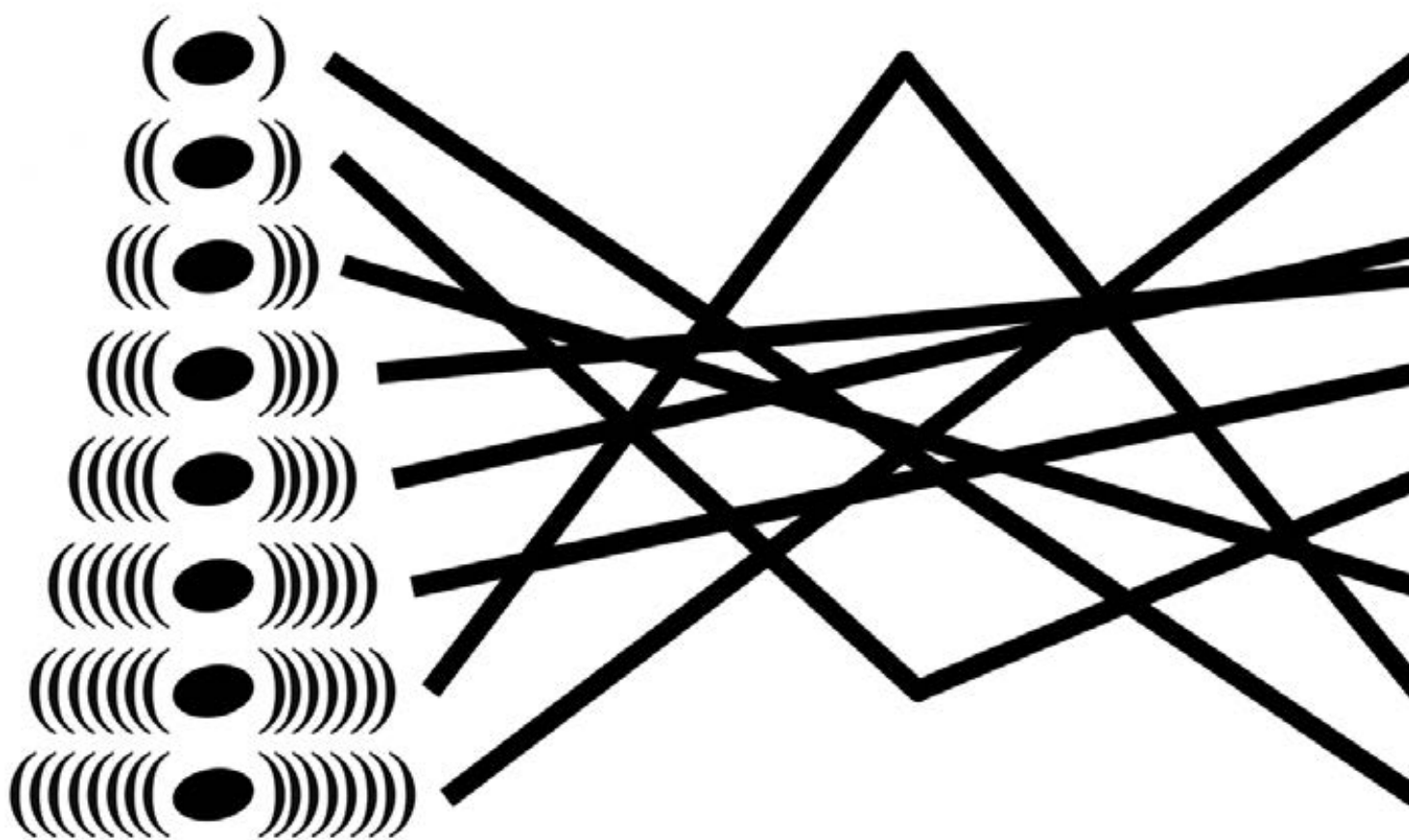
Calla Henkel



Captain Hook, 2015

Handbemalte Tapete, Kleister aus Stärke und Acrylfarbe auf Vliesgewebe, 55 Bahnen, je 400 × 75 cm

Foto: Aya Schamoni, Installationsansicht Galerie M, Berlin, 2015
Courtesy of the artist



Skizze für *Storm Pattern*, 2021

Mehrkanal-Soundinstallation, 15:00 Min., Textildruck, 305 × 255 cm
Courtesy of the artist

Als ich 2013 gemeinsam mit Marina Rosenfeld einen Vortrag von Branden W. Joseph am Bard College moderierte, hallte eine unbehagliche, ungelöste Frage in mir nach. Sie betraf die poröse Trennlinie zwischen Josephs Arbeiten zur Avantgarde-Musik und seiner Forschung über Musik und Folter.

[W]enn man glaubt, dass Musik Subjektivität hervorbringen kann – und das entspricht der Überzeugung, dass Musik Zugang zum Erhabenen bietet –, dann folgt daraus, dass eine göttliche Musik gewissermaßen Leben geben, aber auch nehmen kann. Für mich hat das disziplinarische Potenzial also mit diesem fundamentalen Glauben an die Macht der Musik zu tun, die [...] den kulturellen Grundstein der Dominanz des Westens gegenüber dem Rest der Welt zu bilden scheint. Wenn man von [Gary] Tomlinsons Verständnis des Musikbegriffs in der westlichen Kultur ausgeht, erscheint es nur folgerichtig, dass Musik schließlich auch dazu eingesetzt wird, Menschen zu brechen.¹

Was sollen wir also von Musiken halten, die auf diese erhabene Disziplinarmacht der Musik abzielen und sie bewusst ausnutzen – Musiken von Künstler*innen, die im Mittelpunkt von Josephs Untersuchungen stehen, wie etwa Tony Conrad und La Monte Young? Geht es beim Unterschied zwischen der lauten, entsubjektivierenden Wirkung der Musik in der Folter und der lauten, entsubjektivierenden Wirkung von Drone-Musik nur um eine Frage der Einwilligung? Catherine Christer Hennix, eine Künstlerin aus diesem Umfeld, deren Bearbeitungen von psychotropen Klängen eine potenzielle Waffenfähigkeit ergründen, würde wohl zustimmen.

Raven Chacon's *Storm Pattern* macht das umfassende Problem der Musik als instrumentalisierbarer Technologie der (Ent-)Subjektivierung in anderer Weise hörbar, doch um das zu *erkennen* (geschweige denn zu verstehen), bedarf es einer interpretativen Schraube. Anders als bei La Monte Young oder DARPA und konträr zum ersten Eindruck des Werks ist die Grundlage von *Storm Pattern* nicht eine bestimmte

künstlerische oder technische Vision oder das ‚Ziel‘, auf oder gegen Zuhörende projiziert zu werden. In Bezug auf die ‚Vision‘, auf die Instrumentalisierung – in konzeptueller oder gar strukturalistischer Hinsicht –, wird hier auf brutale Weise deutlich, dass kein wesentlicher Unterschied zwischen Komponist und Folterer besteht. Innerhalb der Ausstellung wirkt Chacon's *Storm Pattern* wie ein raumgreifendes Mehrkanalton-„Stück“, wie ein herausragendes Trompe-l'Oreille der ‚zeitgenössischen Musik‘ oder der ‚Klangkunst‘ (bis hin zu seiner am Kammerton ausgerichteten scheinbaren Hommage an James Tenney, einen seiner Lehrer). Doch tatsächlich handelt es sich um eine Aufführung der akustischen Spuren von Überwachungsdrohnen – von Informationswaffen. Zudem sind es nicht beliebige Drohnen, sondern Drohnen zur Gegenüberwachung, die eingesetzt wurden, um, wie Chacon sagt, „im Jahr 2016 die Besuchenden und das Organisationsteam des Camps der Wasserschützer*innen im Standing-Rock-Reservat“ zu unterstützen.

Inwiefern ist diese Information in Chacon's Werk zu hören? Welchen Anteil hat sie an deinem Hörvergnügen? Oder anders gefragt: Warum hast du das nicht gehört, bevor du diesen Text gelesen hast? Ist der Kompositionsstil, in dem Chacon das unbearbeitete Tonmaterial schichtet und anordnet, *dermaßen* ‚musikalisch‘, dass du irregeführt wurdest? Sind der institutionelle Rahmen und das Darstellungsformat *dermaßen* suggestiv, dass das Material eindeutig ‚künstlerisch‘ erscheint? Oder haben wir die eingangs von Cusick beschriebene „Macht“ der westlichen Musik so tief in unserem Rezeptionsapparat internalisiert, dass wir uns schwer damit tun, etwas anderes zu hören? Dass wir dieses Werk im ‚Kunstkontext‘, in *diesem* Kunstkontext, fraglos als Kunst hören, als eigenständige Musik, dass wir ihre – materielle und konzeptuelle – Spezifik *überhören* oder *überhören*, das ist unser Dilemma. Chacon's Werk überlässt es uns, lässt uns zurück mit unserer schmutzigen, universalisierenden Verwechslung von Lust und Gewalt.

Bill Dietz

¹ Suzanne G. Cusick und Branden W. Joseph, „Across an Invisible Line: A Conversation about Music and Torture“, in *Grey Room*, Nr. 42 (2011): S. 12–13.

Seit den späten 1970er Jahren hat die chinesische Regierung tausende Beamt*innen nach Singapur entsandt, um dessen Wirtschafts- und Sozialpolitik zu studieren. Zu einer Zeit, als ‚die Wirtschaft‘ den Klassenkampf als Regierungsmaxime ablöste, hat der Stadtstaat, der von Deng Xiaoping explizit zu einem der wenigen Vorbilder für Chinas Reformagenda erklärt wurde, den politischen Paradigmenwechsel einer ganzen Generation chinesischer Entscheidungsträger*innen entscheidend geprägt. In *The Economy Enters the People* wird die Geschichte der Begegnungen zwischen den beiden Ländern, in Gang gesetzt durch die postsozialistische Wende zur Marktwirtschaft, im Kontext der gegenwärtigen Krise des Spätkapitalismus neu verhandelt, in der sowohl China als auch Singapur wichtige Bezugsgrößen sind.



The Economy Enters the People, 2021
Videoinstallation, Maße variabel, Videostill
Courtesy of the artist

The Economy Enters the People, 2021
Performance
Courtesy of the artist

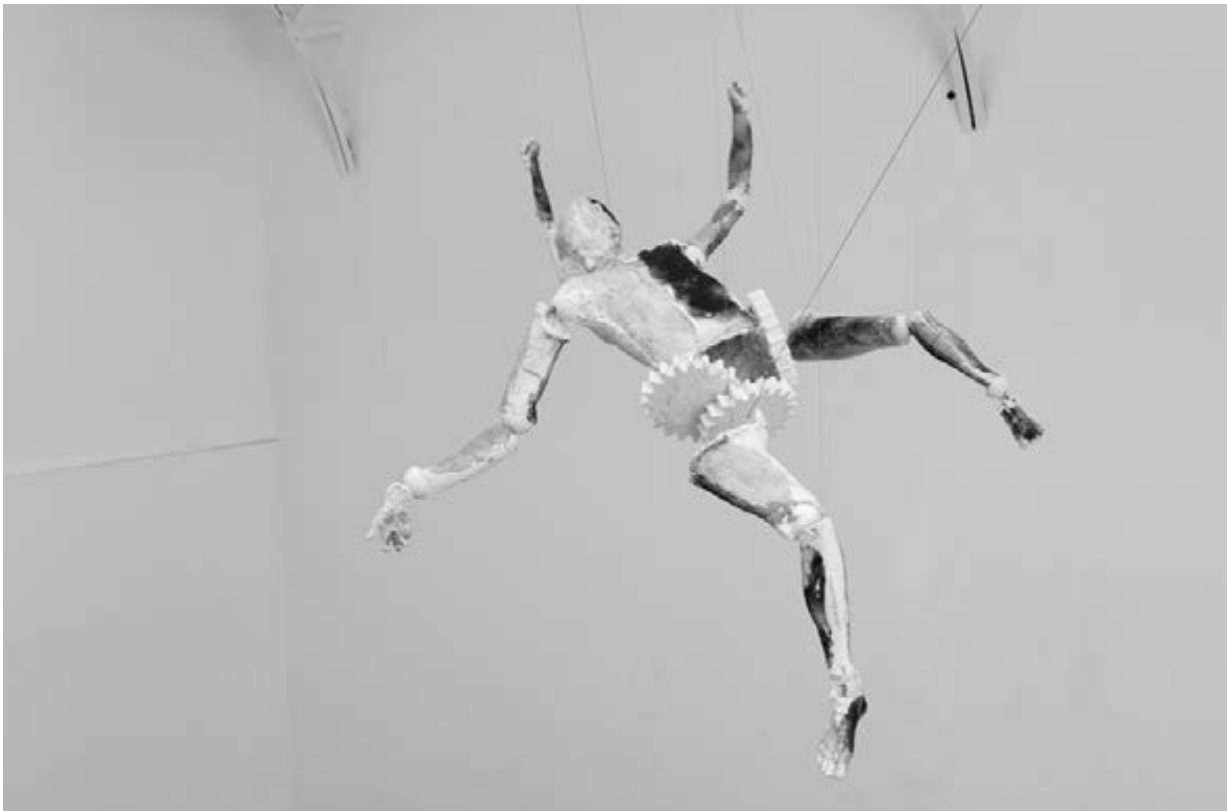
Detaillierte Informationen zum
Performance-Programm finden Sie hier:
hkw.de/illiberalarts

Die Performance und Videoinstallation untersucht, inwieweit die Reformkräfte innerhalb der Kommunistischen Partei Chinas auf die Regierungspraxis Singapurs referierten, als sie versuchten, den Parteistaat und die Marktwirtschaft in Einklang zu bringen, die sie beide nach der Revolution als inhärente Merkmale der politischen Ökonomie Chinas etabliert hatten. Trotz des Produktivitätsanstiegs in den Anfangsjahren stagnierten die Reformen Ende der 1980er Jahre angesichts steigender Ungleichheit, schwerer Inflation sowie verbreiteter Korruption und führten schließlich zu demokratischen Protesten auf dem Platz des Himmlischen Friedens, die von der Regierung brutal niedergeschlagen wurden. 1992 wurde die Reformagenda wiederaufgelegt, als Deng die südlichen Provinzen mit ihren Sonderwirtschaftszonen bereiste und die Parteikader ausdrücklich anwies, sich in ihrem Führungsstil ein Beispiel an Singapur zu nehmen. Im selben Jahr prägte Dengs Nachfolger Jiang Zemin den Begriff Sozialistische Marktwirtschaft für den neuen Reformansatz.

Im vorherrschenden liberalen Diskurs wird die Faszination der Kommunistischen Partei für Singapur mit dem offensichtlichen Erfolg der singapurischen Regierungspartei bei der wirtschaftlichen Integration in das globale kapitalistische System ohne tiefgreifende politische Reformen erklärt. Doch selbst ein flüchtiger Blick in die Parteimaterialien zeigt, dass paradoxerweise vor allem ein Merkmal des Stadtstaates das größte Interesse auf sich zieht, das im genauen Gegensatz zu staatlicher Willkür steht: die Rechtsstaatlichkeit. Im zusammengetragenen Archivmaterial und den Bezügen zur aktuellen Lage stellt der Tisch ein Schlüsselmotiv der Arbeit dar, das sinnbildlich für den spannungsgeladenen Einsatz für das Recht als Teil der Reformen steht, insbesondere als Mittel gegen das virulente Problem der Korruption. Von den massiven Sitzungstischen, an denen sich einstige kommunistische Guerillas als träge, selbstsüchtige Technokrat*innen neu erfanden, bis hin zum Richtertisch am obersten Gericht Singapurs, an dem 2018 ironischerweise Donald Trump und

Kim Jong-un bei ihrem historischen Treffen ein Abkommen unterzeichneten, wird der unhaltbare Kontrast sichtbar zwischen den Formalitäten am Tisch und den realen Hintergründen, zwischen Rechtsstaatlichkeit und Korruption, die durch liberale Vorstellungen mitgetragen wird. In dieser Hinsicht sind China und Singapur keine Ausnahmen von, sondern Exempel für eine Vorstellungswelt, die ihre Widersprüche durch diese außergewöhnlichen Aufführungen, kurz gesagt, durch Parodien, bloßlegt.

Mit Blick auf die Gegenwart zeigt sich die Widerstandsfähigkeit der liberalen Vorstellungswelt, die selbst nach der Erschütterung langjähriger sozioökonomischer Gefüge durch die globale Finanzkrise von 2008 und den Aufstieg der Volksrepublik zur Wirtschaftsmacht die Problematisierung von Korruption in den Diskurs zurückgebracht hat. Während die Korruption auf der Seite des globalen Kapitals heraufbeschworen wird, um den sogenannten chinesischen Kapitalismus von der freien Marktwirtschaft des Westens abzugrenzen, dient sie auf der Seite „des Volkes“ – des kollektiven Subjekts, das heute an die Stelle der Arbeiterklasse tritt – zur Beschreibung des aktuellen dysfunktionalen kapitalistischen Systems in seiner Gesamtheit. In beiden Fällen wird das Versprechen auf einen Kapitalismus, der ‚funktioniert‘, weil er frei von Korruption ist, bekräftigt, indem er entweder geografisch an einen anderen Ort oder zeitlich in eine Zukunft projiziert wird, in der so fantasievolle Konzepte wie verantwortungsbewusster Kapitalismus oder Stakeholder-Kapitalismus möglich werden. Ist die Klassenpolitik so erfolgreich verbannt worden, dass die Bevölkerung bestenfalls Regierungswechsel einfordern oder Konzerne anprangern kann, ohne jemals das Kapital selbst anzugreifen? Diese Arbeit wirft, in anderen Worten, die Frage auf, wie viele Gesetze verabschiedet werden müssten, um nach heutigen Maßstäben Revolution zu machen? *The Economy Enters the People* gibt nicht vor, die Antwort zu kennen, aber macht deutlich, dass diese Frage zu existenziell ist, um sie den Technokrat*innen am Tisch zu überlassen.



The Pleasures of Now, 2016
Skulptur, mehrteiliger Gipskörperabguss,
Acrylfarbe, Beschichtung und Metall, 400 × 300 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn, 2021
Courtesy of the artist

Deine Arbeit (alkoholkrank), 1988
Malerei, Holz, Klebebuchstaben, PVC,
Spiegel, 39 × 39 cm
Courtesy of the artist

Der Weg, die Wahrheit und das Leben, 1988
Collage, Holz, Plexiglas, 3D-Druck, 37 × 50 cm
Courtesy of the artist

Eure Politik, 1988
Collage, Glas, Holzfurnier, Klebebuchstaben, PVC,
35 × 35 cm
Private collection, Berlin

Eure Politik (sozialpädagogische), 1988
Collage, Glas, Holzfurnier, Klebebuchstaben,
PVC, 35 × 35 cm
Courtesy of Andreas Siekmann

Ich bin so (schwach), 1988
Malerei, Holz, Spiegel, 39 × 39 cm
Courtesy of the artist

KRIT, 2021,
Skulptur/Installation, Gips, Sackleinen,
Maße variabel
Courtesy of the artist

Parallaxis Disconiensis: Clown or Clone?, 2017
Skulptur, Gipskopf, selbstfahrendes Podest,
138 × 31 × 31 cm
Courtesy of the artist

wifi-hobo, 2004 (in Zusammenarbeit mit Nils Norman)
Installation, bekleidete Schaufensterpuppe, Laptop,
Pappe, Wifi-Aufkleber. 90 × 140 × 40 cm
Private collection

Dillmuth und die Verwilderung der Öffentlichkeit

In Dillmuths Arrangement *The Pleasures of Now* gibt es eine Art Dummy, der für die Arbeiten des Künstlers in den letzten zwei bis drei Dekaden steht. Besser gesagt steht der Dummy, der wie ein gefallener Engel in der Luft hängt, für Dillmuths Gegenstand: den Zerfall der kapitalistischen Öffentlichkeit, der sich im Dummy selbst sowie in den unter ihm versammelten Objekten bricht.

Der Dummy wird durch die Einseitigkeit und Eindimensionalität einer umfassenden Verwertbarkeit in Stellung gebracht, und diese ebenso einseitige wie umfassende Verwertung ist der einzige Standpunkt, der im Ausstellungsraum eingenommen werden muss, damit der Dummy vollständig zusammengesetzt in den Blick kommt – während seine organische Einheit aus jeder anderen Perspektive in disparate Einzelteile zerfällt. Mehr noch, die Verwertung teilt, trennt und spaltet nicht nur und ist doch der einzige Zusammenhalt, sie schafft sich auch ihre eigenen Organe – wie etwa den dritten Arm des Dummys. Oder sind die Subjekte selbst gehalten, sich Funktionen und Optimierungen zuzufügen?

Auch die anderen Objekte sind in einer eigentümlich unentschiedenen Zersetzung begriffen. Sie bestehen vorzugsweise aus dem Zwischen- und Opfermaterial Gips, das seit jeher der Abformung oder auch als Ersatz höherwertiger Materialien dient und aus dem Dillmuth auffallend oft Zahnräder herstellt, konfrontiert mit oder durchbrochen von Fragmenten aus der Tier- und Pflanzenwelt, und es ist unklar, ob diese Zahnräder nicht mehr (ineinander-)greifen, weil ihre mechanische Rolle für die klassische industrielle Maschinerie ersetzt wurde durch das Maschinische der neuen Technologien, ob die Zahnräder schlicht antiquiert und aus der Zeit gefallen und zu Fossilien geworden sind, oder ob sie sich ihre Zähne ausgebissen haben an dem, was der Maschinerie widerständig bleibt und seine Unverfügbarkeit behauptet. In einer ähnlichen Unentschiedenheit befinden sich die übrigen Bestandteile oder

besser Fragmente im Ensemble: Entsteht dieser Zustand der Desintegration durch die fortschreitende Entgrenzung wie Vereinnahmung, die der Kapitalprozess gleichermaßen besorgt, oder wird dieser Kapitalprozess umgekehrt aufgebrochen durch die Überforderungen und durch das Scheitern all der Zurichtung, die er verlangt? Oder ist es gar eine gewisse Gleichgültigkeit, ein Beharren auf Unverfügbarkeit, das hier triumphiert – eine Unverfügbarkeit allerdings, die eher dem Animalischen zukommt, das stets aus dem Herrschaftsblock herausragt und vielleicht eine Art Rückkehr oder eine Wiederkehr des Unbändigen anzeigt. Wahrscheinlich kommt all das überein in einer *Verwilderung der Ökonomie wie der Öffentlichkeit*.

So unentschieden diese hybriden Anordnungen bleiben, so sehr stehen sie doch im Kontrast zu Dillmuths früheren Arbeiten der 1980er und beginnenden 90er Jahre. In diesen Arbeiten sind in der Desintegration und Zersetzung der Öffentlichkeit und des kapitalistischen Betriebs noch die subversiven Kräfte des DIY, des Punk und anderer Subkulturen wirksam. Diese Kräfte stehen hier noch unentschieden zwischen Verweigerung, Subversion und Entzug einerseits und ihrer Vereinnahmung und ökonomischen Bewirtschaftung andererseits. Das Öffnende, Ungebändigte, Patchworkhafte ist noch unschuldig angelegt und kann für sich (ein-)stehen, denn es befindet sich inmitten des Umbruchs, den Arbeit, Öffentlichkeit und Kapital in den 1960er und 70er Jahre erfahren haben, und erst von Dillmuths heutigen Arbeiten aus wird dieser Umbruch, der in seinen früheren Werken eingefangen ist, als ein verhängnisvoller Übergang rekonstruierbar: Arbeit, Kapital und Öffentlichkeit haben sogar noch subversive oder, wie im Fall des Punk, selbstzerstörerische in gestaltende Kräfte gewandelt und der Verwertung zugeführt – aber eben darum sind sie unfähig, die eigene Verwilderung noch einzuhegen.

Frank Engster



An Arrow Pointing to a Hole, 2019
Video, Farbe, Ton, 27:08 Min.
Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi

The Natural Look, 2014
HD-Video, 16:9, Farbe, Ton, 36:32 Min.
Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi

wie die Schlange die sich um ein offenes Loch herum verschlingt gehen diese Sätze grenzenlos ineinander über Animationen runden das Bild ab machen einen Körper ganz zum Loch gestrichelte Linie drumrum mit einer Totale dieses Lochs wär das Hirn wohl hin aber ganz anders als Lyrik wie ich meine eigenen Texte verderbe jetzt ist die Form ein flacher Block auf den Unschuldige treffen könnten in einer Blackbox-Galerie sie erkennen ihre Plazenta und stürzen panisch heulend wieder raus aber auch Schwuchteln heulen Krokodilstränen wenn sie sich berührt fühlen hungrige Schweine vor der Tränke brauchen eine harte Hand queere Kunst braucht die Hand für all das Rumgewichse im Umgang mit den Zuschauer*innen so läuft Essayfilm ich habe heute ein Plastikgabelstück verschluckt als ich mir deine zweckmäßige Kunst angesehen habe maskuline Typen kriegen Anerkennung für zur Schau gestellte Offenheit Selbstbehauptung als Kunst braucht genau wie viele Videos ein sich vollfressendes Kunstpublikum sucht nach Kool-Aid um die Philosophie runterzuspülen die immer wieder einen neuen Sattel auf ein und dasselbe verdammte Pferd sattelt um dahin zu reiten wo miteinander reden hoffnungslos ist sentimental blutende Worte Darmbewegung mit Knoten im Bauch okayyy sorry zu viele Infos aber das ist kein Dominieren bloß die Reinform unterdrückter Dringlichkeit auch ich habe einen Reizdarm Berryman hat sich eingeschissen als er zu besoffen war und ist von einer Brücke gesprungen in Minneapolis wo ich 6 Jahre gelebt und mich gefragt habe was labern die hier alle von gleichgeschlechtlicher Ehe ? Eigentumsrecht \$ Männer & ihre Luxusimmobilien entkräften das Argument aber du teilst fickst Pariser Pfannkuchen Ärsche in irgendeinem Badezimmer Homo für alte Säcke auch ich suche nach unendlicher Variation in den Büschen und Bädern WIEDERHOLUNG BEDEUTET TOD Daddy yes Daddy nasch von meinem Nektar Steve hieß mein Lieblingsbabysitter als ich 9 war wollte ich immer auf seinen Schoß seitdem ist dieser Name ein erotisches Totem aber ab in den Schatten der Körper von heterosexuellen Nudisten entblößt auf Filmmaterial King Oates King lesen Oh macht auch nicht schlauer America zwischen ungeladenen Polen miteinander reden ist hoffnungslos was machen wir also mit Kunst die nur noch Konversation sein will einseitiges Handwerk das nirgendwohin führt wann können wir aus der Sekte aussteigen und zugeben dass wir daran glauben dass es Liebe ohne Kunst gibt und damit Weißweintrinker bei Vernissagen aufschrecken die sich in der Schlangengrube verkrampft verschonen wollen ja es stimmt die Frauen sind dort immer größer sind als die Männer die sie nerven wie bist du eigentlich an diese Plazenta-Entnahmen gekommen ? deine Pässe sind Plazentas die geboren sind so zu reagieren ein Rektum hochkriechen zwecks Videos aus dem Netz Menschen extrahiert vielleicht läuft vielleicht hätte ich mehr Vertrauen wenn es Zeit für Frustessen wäre Frust Kunst Arsch frisst beschämende reaktionäre Krümel über gefilmter Petrischale voll Wackelpudding nur zwei cm pro Stunde Nadelspitze auf privaten und öffentlichen Wunden um das langsame Sterben am Leben zu halten als Kunst queer bedeutet Wörter lassen Wörter verschwinden um anderes zu bedeuten neben einem Bild lehn dich zurück und lass dir sagen Madenvogelfutterhäuschen tote Kühe furzen schlafende Pferde furzen aber einen Zombie macht man nicht aus Bakterien sondern aus irgendwelchen langsam dahingelallten Sätzen die ineinander übergehen ich hab nie in der Natur nach einer spiegelnden Oberfläche gesucht um mich selbst als Löwenjunges zu betrachten das von Papa Löwe aufgefressen wird andersrum könnte ich mir vorstellen mein eigenes Material zu fressen meine Freund*innen und Liebsten als mein Werk zu fixieren

MYSTI

Die brasilianische Diaspora zeigte sich bestürzt, als Jair Messias Bolsonaro 2018 zum Präsidenten Brasiliens gewählt wurde. Die Wahl folgte auf die fadenscheinig begründete Amtsenthebung von Dilma Rousseff am 31. August 2016 und die Inhaftierung des früheren Präsidenten Lula aufgrund falscher Anschuldigungen. Was diese Ereignisse miteinander verbindet, sind die als „Operation Autowäsche“ bekannten Korruptionsermittlungen unter der Federführung des Bundesrichters Sérgio Moro, der den Justizapparat als politische Waffe einsetzte und Bolsonaro so einen leichten Wahlsieg bescherte, was der künftige Präsident ihm später mit der Ernennung zum Justizminister dankte. Ein Netz aus Täuschungen, gezielter Desinformation und bewusst gesteuerten Korruptionsvorwürfen sorgte zusammen mit Bolsonaros unverhohlenen rassistischer und misogynen Rhetorik dafür, dass kaum mehr als drei Jahrzehnte nach Ende der Militärdiktatur in Brasilien der Faschismus dort wieder an die Macht kam.¹

Entscheidend für die Rhetorik des Faschismus – und ein Wesenszug der für Bolsonaros Machtübernahme verantwortlichen Dynamik – ist die Umformulierung sämtlicher politischer Fragen als Wahl zwischen Verdorbenheit und Integrität. Anstatt die Konzentration von Reichtum und Fragen der Umverteilung zu thematisieren, betrachtet der Faschismus die Politik als endlosen Feldzug gegen Entartung und Dekadenz, als Kampf um Stärke und Reinheit, der paradoxerweise auf die schmutzigsten Waffen und Taktiken zurückgreift, darunter vor allem den kulturellen Entrismus.

Tamar Guimarães' *SOAP* (2020), das in Zusammenarbeit mit Luisa Cavanagh and Rusi Millán Pastori entstand, ist sich bewusst darüber, dass der Faschismus, bevor er zur politischen Bewegung wird, eine kulturelle Dynamik entfaltet. Die Videoarbeit inszeniert einen Versuch, das kulturelle Einschleichen der extremen Rechten durch die Nachahmung ihrer verschwörerischen Strategien zu unterwandern. *SOAP* greift das populäre Telenovela-Format auf und erzählt, wie die soziokulturellen Botschaften des Faschismus dadurch subvertiert werden sollen, dass bestimmte Formen des Détournement in vertraute (und beliebte) Handlungsstränge integriert werden – eine Strategie, die von brasilianischen und mexikanischen Behörden erfolgreich für familienpolitische Zwecke eingesetzt wurde. Doch schon bald wird deutlich, dass das lose Bündnis von Linken, die darum

¹ Bolsonaro als Faschisten zu bezeichnen, ist natürlich umstritten, da viele ihn eher als Autoritären oder Populisten beschreiben – was einer Entpolitisierung gleichkommt –, obwohl er regelmäßig auf faschistische Redeweisen und Bilder zurückgreift.

SOAP, 2020-2021
Sechsteilige Videoinstallation, Maße variabel

Episode 1: **EROTIC DREAMS OF A NIGHT IN SPRING**,
Video, 10:21 Min.

Episode 2: **THE WHITE LEFT IS DEAD!**,
Video, 12:28 Min.

Episode 3: **INFILTRATION IS LOVE!**,
Video, 15:25 Min.

Episode 4: **THE REVOLUTION WILL BE DONE
DIFFERENTLY**, Video, 14:31 Min.

Episode 5: **MOSES AND MONOTHEISM**, Video

Episode 6: (Bei Redaktionsschluss befand sich dieses Werk noch in der Produktion.)

Episodes 1–4: im Auftrag von steirischer herbst '20

Produktion: Luís Knihs / Aqueles Filmes und Tamar Guimarães,
mit Unterstützung vom dänischen Statens Kunstfond

Episoden 5 und 6:

Produktion: Luís Knihs / Aqueles Filmes und Tamar Guimarães
Unterstützung vom dänischen Statens Kunstfond

Courtesy of the artist, Dan Gunn, London, and Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo

wetteifern, die Kunst als gesellschaftliches Instrument zu nutzen, seinen Kampf nicht geschlossen verfolgen kann. Da die Maßnahmen zur räumlichen Distanzierung ihr die Möglichkeiten der politischen Organisation, der Mobilisierung und des Aktivismus nehmen, kommuniziert die Gruppe über Messenger-Dienste oder Plattformen für Videokonferenzen. Die Gespräche ihrer Mitglieder ähneln schließlich immer mehr den Filterblasen, die sie eigentlich sprengen wollen, sie zerfasern oder kommen ins Stocken. Eine der Figuren plädiert für Klassenkampf und Revolution, anderen dagegen erscheint dieses Vokabular befremdlich. Eine weitere neigt zur Übertheoretisierung, andere dagegen wünschen sich mehr Pragmatismus. Zwar möchte man an einem Strang ziehen, doch die Gruppe kann sich nicht auf einen Handlungskurs einigen. Ihr gegenseitiger Umgang ist von vielen kleinen Scharmützeln geprägt, die sich vor dem Hintergrund der großen politischen Grabenkämpfe abspielen – wie etwa dem internen Konflikt zwischen den Lagern „Marxismus“ und „Identitätspolitik“ oder der Kluft zwischen Revolutionsaufrufen und mikropolitischen Fragen. Die Gruppe erkennt diese Bruchlinien, kann sie jedoch nicht überwinden.

SOAP vermittelt, könnte man sagen, die lokalen Auswirkungen des globalen Konflikts zwischen jenen linken Fraktionen, für die ‚Unterdrückung‘ keine im engeren Sinne marxistische Kategorie darstellt, da sie nicht ökonomisch quantifizierbar ist und daher in den Bereich der Ethik und Moral gehört und nicht in die politische Sprache, und jenen, die die strukturierende Gewalt des Rassismus in der Weltpolitik anerkennen und sich daher mehr einem dekolonialen als einem marxistischen Projekt verschrieben haben. Die theoretischen Reibungen entwickeln sich schließlich zu persönlichen Frontstellungen. Während sich das Leben zunehmend vor dem Bildschirm und in der Badewanne abspielt, erscheint die COVID-bedingte Isolation, in der Konnektivität an die Stelle von Kollektivität tritt, als Metapher für die eingekapselten Positionen der Figuren und für den Neoliberalismus als vereinzelnde Sozialtechnologie. Mit gemächlichem Tempo und gedämpften Farben wirkt *Soap* mitunter wie die Innerlichkeitsübung einer Linken, die politisch auf keinen gemeinsamen Nenner kommt, wie Reisende auf der Titanic, die Stühle an Deck verrücken: Sie befinden sich am Kipppunkt einer Krise, die sie tragischerweise verkennen – die Fehleinschätzung ist eines der Tragödienelemente, bei dem sich die Seifenoper am ausgiebigsten bedient –, und sind außerstande, sich von einer Welt zu lösen, die nicht mehr für sie da sein wird.

Ana Teixeira Pinto



SOAP, Episode 2: **THE WHITE LEFT IS DEAD!**, 2020
Video, 12:28 Min., Videostills

*Corridor*, 2020

Malerei, Öl, Harz, Bienenwachs auf Leinwand, 322,6 × 340,4 cm
Udo und Anette Brandhorst Sammlung

Budget Meal Pattern (aus der Serie *Asphalt*), 2019
Malerei, Öl auf Leinwand, 86,4 × 99,1 cm
Courtesy of Defares Collection, Amsterdam

The Massacre (aus der Serie *Corridor*), 2020
Malerei, Öl auf Leinwand, 86,4 × 99,1 cm
Courtesy of the artist and Petzel Gallery, New York

Untitled, 2018
Zeichnung, Kohle auf Papier, 86,5 × 99 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

Untitled, 2018
Zeichnung, Kohle auf Papier, 86,5 × 99 cm
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

Es gab einen Weg und sie waren gewillt, ihn zu gehen.

Sie trugen anstandslos die gleichen orangefarbenen T-Shirts, die ihnen bei der Orientierungsveranstaltung ausgeteilt worden waren. Auch sonst hielten sie sich an die Regeln. Sie trugen eigene Shorts oder Hosen und einige sogar Röcke. Die Vorschriften ließen alle Unterteile zu, solange sie in dunklen Farben gehalten waren. Dasselbe galt für die Turnschuhe. Sie mussten Turnschuhe tragen. Sie konnten mit oder ohne Socken getragen werden. Mützen waren erlaubt, wenn sie sich vor der Sonne schützen wollten.

Jedes Detail wahrte die Wiederholung.

Dieser Fokus auf Kleidung legte nahe, dass sie beim Tragen der Schilder auf jeden Fall etwas Bequemes anhaben sollten. So konnten sie zusammen sein, denn zusammen zu sein war wie mit sich selbst zu sein. Obwohl sie Gruppen und Bündnisse gebildet hatten, sprachen sie nicht miteinander. Sie hatten Augen, um zu erkennen, aber keine Münder, um zu agitieren. So sorgten sie sich um den Weg, das Anderswo, nicht das Untereinander.

Das heißt es, Teil eines Ganzen zu sein. Sie waren gekommen, klar zum Gefecht, was auch immer an jenem Tag anstehen sollte, der sich kaum von anderen unterschied.

Diejenigen, die Schilder dabei hatten, streckten sie über ihre Köpfe, damit alle sie sehen konnten.

Manche hielten Fahnen an einem Stab und schwenkten sie sachte.

Manche hielten Banner. Die mit den Bannern waren spezifisch, sie waren diejenigen die die Nähe anderer suchten, denn Bannertragende mussten sich immer eng in eine Reihe hinter das Banner stellen, das sie auf Brusthöhe hielten, während sie vorwärts krochen, um auf einer Höhe zu bleiben.

Manche waren besonders enthusiastisch und hielten das Banner mit einer Hand während sie mit der anderen ein Schild in die Luft reckten.

Manche vereinten ihre Bemühungen, um ein weißes Stück Stoff auf Stäben zu tragen, die sie nahe am Körper hielten. Diese Art Banner war im oberen Teil besonders schwer, und wenn sie das Gleichgewicht verloren, entglitt es ihnen, sodass es ihre ungeteilte Aufmerksamkeit forderte.

Die Schilder, die Banner und die Fahnen waren weiß und verkündeten nichts. Auch sie hatten keine Münder für Agitation.

Die Sonne schien, gerade so viel, um Schatten zu werfen.

Es gab auch Schirme. Manchen von ihnen waren große rosa Schirme ausgeteilt worden, die eher für Sonne als für Regen geeignet waren, und sie wurden getragen, als wären sie ein Zeichen für etwas anderes als nur Sonne.

Zelte wurden gestellt. Es waren weiße Pyramidenzelte, die nach Segeltuch rochen. Sie waren meistens leer. Gelegentlich setzte sich jemand, vom Laufen ausgelaugt und erschöpft in eines der Schatten spendenden Zelte. Andere setzten sich bei Erschöpfung einfach auf den Boden am Rand, neben ihren Schildern, die Beine von sich gestreckt, mit den Armen abgestützt.

Die Aktion schien nie aufhören zu wollen. Es ging immer weiter und ihnen wurde klar, dass sie zwar nie zweimal in denselben Moment zurückkehren konnten, aber die Ähnlichkeit gleichzeitig so stark war, dass es wie derselbe erschien. Hatten sie Hoffnung? Ja. Wussten sie, was sie zu sagen hatten? Womöglich. Durften sie es sagen? Sie mussten weiterlaufen, aber das hat noch nie jemanden davon abgehalten zu sagen, was gesagt werden muss. Beharrlichkeit zum Zweck der Beharrlichkeit war ihr Zweck.

Juliana Spahr

Aleksander Kmak (er/they) forscht in Warschau zu Film und Bildkultur und beschäftigt sich mit Filmtheorie und Bildphilosophie.

Ana Teixeira Pinto (sie/ihr) ist Schriftstellerin und Kulturtheoretikerin in Berlin. Sie lehrt am Dutch Art Institute und als Gastprofessorin an der Akademie der Bildenden Künste.

Anja Kirschner (sie/ihr) ist Künstlerin, ihre Praxis umfasst Film, Installation und Zeichnung.

Anne Imhof (sie/ihr) lebt und arbeitet in Berlin und New York. Ihre Malereien, Skulpturen und Performances werden seit 2012 international gezeigt.

Anselm Franke (er/ihm) ist Leiter der Abteilung Bildende Kunst und Film am HKW, wo er seit 2013 zahlreiche Ausstellungen initiiert, realisiert und (mit)kuratiert hat.

Ariane Pauls (sie/ihr) ist Künstlerin und Kulturschaffende. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt. Sie lehrt, moderiert und schreibt als Kulturvermittlerin für verschiedene Institutionen.

Elizabeth A. Povinelli ist kritische Theoretikerin, Filmemacherin und Künstlerin. Sie ist eines der Gründungsmitglieder des Karrabing Film Collective.

Fanny Hauser (sie/ihr) lebt als Kunsthistorikerin und Kuratorin in Wien. Sie ist Mitbegründerin und Co-Direktorin des Kunstvereins Kevin Space.

Die **Feel Good Cooperative** ist aus einem Workshop hervorgegangen, der während des strengen Corona-Lockdowns in Italien im Frühjahr 2020 stattfand. Es handelt sich um eine Gruppe kolumbianischer Sexarbeiter*innen aus Rom.

Frank Engster (er/ihm) schrieb seine Doktorarbeit über Zeit, Geld und deren Maß. Sein Interesse gilt der Marx'schen Kritik an der politischen Ökonomie und dem Geld als Technik.

Fumi Okiji (sie/ihr) ist Assistenzprofessorin für Rhetorik an der University of California, Berkeley. Ihre Arbeit umfasst die Bereiche Musik, kritische Theorie und Black Radical Thought.

Henrike Naumann (sie/ihr) ist Installationskünstlerin und reflektiert sozio-politische Probleme auf der Ebene von Design und Interieur.

Aristilde Kirby (sie/ihr) ist Poetin, wie das leichte Kräuseln der Wellen auf dem Wasser. *Daisy & Catherine*², ihr neuestes Chapbook, ist kürzlich bei Auric Press erschienen.

Bill Dietz (er/ihm) ist Komponist, Schriftsteller und teilt sich einen Lehrstuhl für Music/Sound im MFA-Programm des Bard College. Er arbeitet zur Rezeption, meist zum Hören.

Calla Henkel (sie/ihr) ist Künstlerin und Autorin. Sie betreibt zusammen mit Max Pitegoff die TV Bar in Berlin und ihr Debütroman *Other People's Clothes* ist im Juli 2021 erschienen.

Candice Hopkins (sie/ihr) gehört der Carcross/Tagish First Nation an und erforscht in ihrer schriftstellerischen und kuratorischen Tätigkeit die Verbindungen von Geschichte, zeitgenössischer Kunst und Indigenität.

Cassandra Press: Wir sind eine von Künstler*innen betriebene Nonprofit-Plattform im Verlags- und Bildungssektor. In unserer Arbeit produzieren wir schlichte Drucksachen, Unterrichtsräume, Projekte, Künstler*innenbücher und Ausstellungen.

Ciarán Finlayson (er/ihm) lebt als Schriftsteller sowie Herausgeber in Brooklyn, New York. Er gibt die Blank Forms Editions heraus.

Jenny Nachtigall (sie/ihr) ist derzeit Gastprofessorin am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt. Ihre erste Monografie *Form as Contradiction* erscheint demnächst bei Brill.

Johanna Hedva (they/them) ist koreanisch-amerikanische Schriftsteller*in, Künstler*in und Musiker*in. They ist in Los Angeles in einer Familie von Hexen aufgewachsen und lebt jetzt zwischen Los Angeles und Berlin.

Jordan Strafer (sie/ihr) ist eine in New York lebende Künstlerin, die vornehmlich mit Video arbeitet.

Jota Mombaça (they/them, sie/ihr) ist eine interdisziplinäre Künstler*in, deren Arbeit sich aus Poesie, kritischer Theorie und Performance ableitet.

Juliana Spahr (sie/ihr) lebt in Berkeley, Kalifornien. Ihr neuestes Buch trägt den Titel *Du Bois's Telegram: Literary Resistance and State Containment*.

Kandis Williams' (sie/ihr) künstlerische Praxis umfasst die Bereiche Collage, Performance, Herausgeberschaft und das Kuratieren. Sie erforscht und dekonstruiert kritische Theorien zu Race, Nationalismus, Autorität und Erotik.

Constantina Zavitsanos (they/them) arbeitet mit Skulptur, Performance, Text und Sound, und zwar in der Nicht-Opposition von Autonomie und Abhängigkeit, Schulden und Reichtum.

Cut away, with effects (2021)

Dani Leder (sie/ihr) ist eine deutsche Malerin, die in New York lebt. Sie malt und schnitzt Reliefs in Corafoam, hat einen MFA und einen Ph.D. in Deutscher Literatur.

Danny Hayward (er/ihm) lebt in London. Er betreibt das Poesie-Archiv Free Trials (pxxtry.com). Ein Buch mit seinen Essays zur Poesie wird 2021 bei Punctum erscheinen.

Dominik Intelmann (er/ihm) ist Stadtforscher, promoviert in Frankfurt am Main und befasst sich mit politischen Subjektivierungsprozessen auf lokaler Ebene.

Elisa R. Linn (sie/ihr) ist Kuratorin und Autorin. In ihrer Praxis befasst sie sich mit der Politik der Selbstorganisation, Repräsentation und Kollektivität in der Produktion von Ausstellungen.

Das **Karrabing Film Collective** ist eine familäre, Indigene Gruppe, die Film und Installation als grundlegende Formen des Indigenen Widerstands und der Selbstorganisation nutzt.

Kerstin Stakemeier (sie/ihr) ist Dozentin (Akademie der Bildenden Künste Nürnberg) sowie Autorin und arbeitet häufig in Kooperationen, zuletzt als Lehrende/Herausgeberin von *Universal Receptivity* mit Bill Dietz.

keyon gaskin (they/them) zieht es vor, their Referenzen nicht in den Kontext zu stellen.

Lara Wehrs studiert Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und schreibt als freie Autorin über Fragen der Ästhetik und Erkenntnistheorie.

Larne Abse Gogarty (sie/ihr) ist Dozentin an der Slade School of Fine Art. Ihr Buch über Kunst, Ästhetik und Konspiration erscheint demnächst bei Sternberg Press.

Lisa Jeschke (they/them) lebt als Dichterin sowie Performerin in München. Sie ist Co-Betreiberin des Chapbook-Verlags Materials/Materialien (London/München).

Marina Vishmidt (sie/ihr) ist eine in London lebende Schriftstellerin, Redakteurin und Kritikerin, die sich vorwiegend mit Fragen von Kunst, Arbeit und Wert beschäftigt.

Melanie Gilligan (sie/ihr, they/them) produziert Videoarbeiten, die Fernsehdramen und nicht-fiktionales Filmmaterial verarbeiten, um zeitgenössische sozio-politische Bedingungen zu untersuchen.

Mikołaj Sobczak (er/ihm) ist Künstler. Er arbeitet mit Video, Malerei, Keramik und Performance. Sein Interesse gilt politischen Fragen und der Geschichtspolitik.

MYSTI Pronom: „Es“, denn Kunst ist es, ein Objekt zu werden, während das Persönliche in Märkte von Ruhm & Geld fließt. Ich kann darauf vertrauen, dass du mich tot liebst.

Natascha Sadr Haghighian (geboren in Budapest, 1987, oder Sachsenheim, 1968, oder 1976, oder Australien, 1979, oder München, 1979, oder Teheran, 1967, oder Iran, 1966 oder 1953) ist Künstlerin.

Nicholas Grafia (er/ihm) verhandelt in seiner Arbeit Prozesse der Erinnerungsbildung sowie den Ein- und Ausschluss von Subjekten in der Geschichtsschreibung.

Night Gallery ist eine 2010 gegründete Galerie in Los Angeles. Die Galerie vertritt Kandise Williams seit 2017.

Norbert Witzgall (er/ihm) ist Künstler und Lehrender. Seine Arbeiten wurden international ausgestellt. Seit 2014 lehrt er an der Universität der Künste Berlin.

Övül Ö. Durmusoğlu (sie/ihr) lebt als Kuratorin, Autorin und Dozentin in Berlin. Sie arbeitet derzeit u. a. für die Graduiertenschule der Universität der Künste Berlin, die 3rd Autostrada Biennale, Die Balkone und die Kunsthalle Wien.

Pauline Curnier Jardin (sie/ihr) ist eine in Berlin und Rom lebende Künstlerin, die in den Bereichen Installation, Performance, Film und Zeichnung arbeitet.

Philip Wiegard (er/ihm) untersucht Formen kreativen Ausdrucks und kollaborativer Arbeit im Hinblick auf Produktions- und Arbeitsbedingungen.

Raven Chacon (er/ihm) ist Komponist, Performer und Installationskünstler aus Fort Defiance, Navajo Nation.

Rosalind C. Morris schreibt über Wert, Medien und Ästhetik. Sie ist Anthropologin, Filmemacherin, Dichterin und Librettistin.

Ho Rui An (er/ihm) ist Künstler sowie Schriftsteller und arbeitet in den Medien Vortrag, Essay und Film zu den Schnittstellen von zeitgenössischer Kunst, Kino, Performance und Theorie.

Simone White (sie/ihr) ist eine in New York lebende Dichterin und Kritikerin. Ihr neuestes Buch trägt den Titel *or, on being the other woman* (Duke, 2022).

Die einen sagen, **Orakel** macht die Dinge klar, die anderen sagen, es macht sie kompliziert. Orakel ist weder Exhibition noch Performanz, es ist Inhibition und Deformanz.

Stephan Dilleuth (er/ihm) arbeitet mit Corporate Rokoko und gegen diese. Er lebt in Pieve Fosciana.

Steve Reinke (er/ihm) lebt als Künstler und Schriftsteller in Chicago. Bekannt ist er vor allem für seine auf Monologen basierenden Video-Essays.

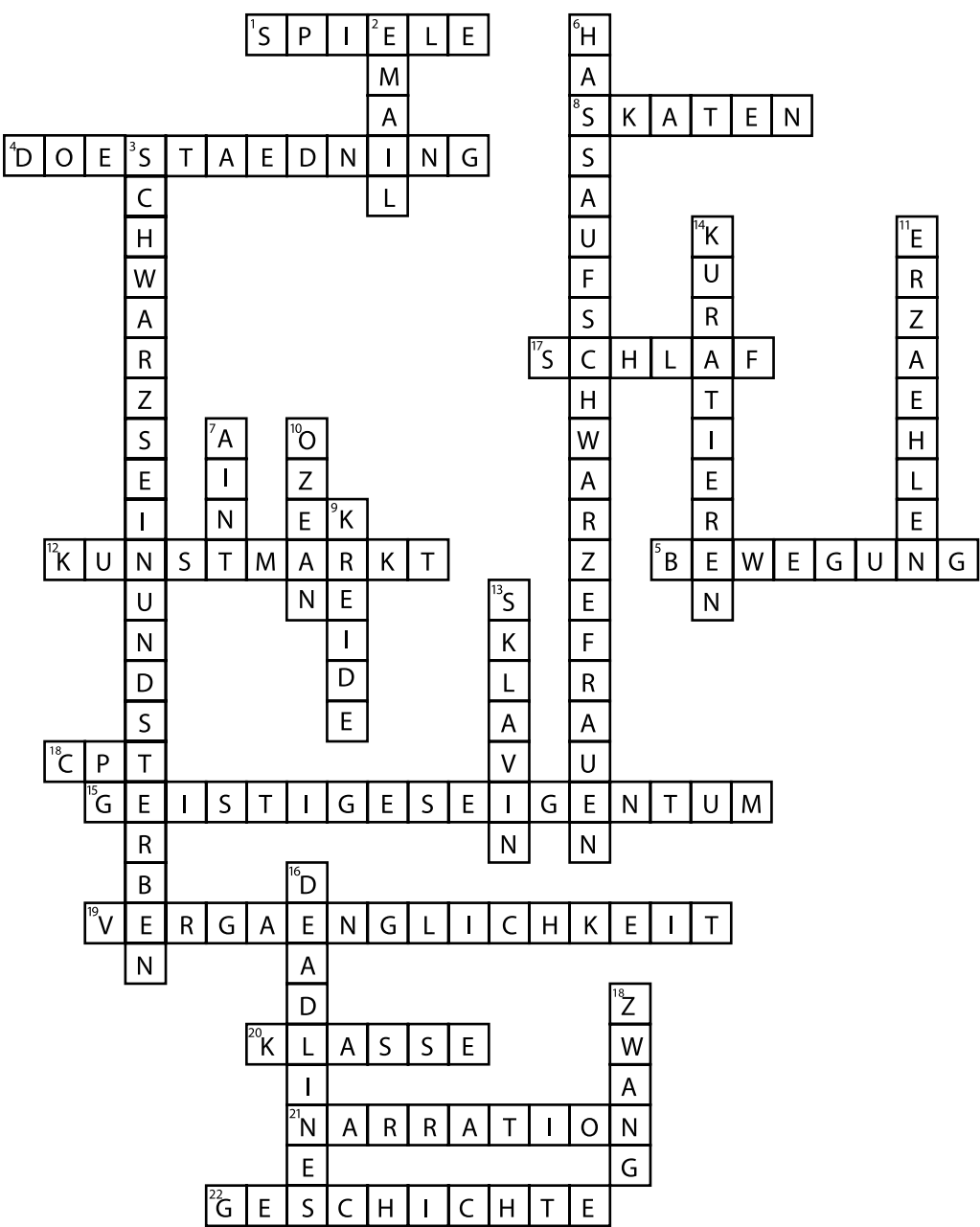
Teilnehmer*innen **Sunset Open Call:**
Kasi Althaus, Elena Peters Arnolds, Kathy Seitzinger Hepburn, Laura L. LePere, Aude Lèvere, Andrea Victoria Paradiso, Denise Pinell, Christin Rothe, Suzie Sullivan, Amy Sutryn und Rosana VanHorn.

Tamar Guimarães ist bildende Künstlerin, die mit Film und anderen Formen von zeitbasierten Medien arbeitet. Gesellschaftskritik und Satire sind wiederkehrende Themen in ihrer Arbeit.

Thomas Eggerer (er/ihm) lebt und arbeitet in Brooklyn, New York. Er lehrt nach wie vor am Bard College und stellt Collagen, Zeichnungen und Gemälde aus.

Tim Rosenberger (er/ihm) ist Grafikdesigner und arbeitet als Musikkurator im Berliner Berghain.

Yusuf Etiman ist Grafikdesigner und Art-Direktor. Er trägt die Mitverantwortung für die Räume Esponja in São Paulo und After in Berlin.



Booklet zur Ausstellung

Mit Beiträgen von Cassandra Press, Raven Chacon, Cut away, with effects (2021), Bill Dietz, Stephan Dille­muth, Övül Ö. Durmuşoğlu, Thomas Eggerer, Frank Engster, Ciarán Finlayson, Anselm Franke, keyon gaskin, Melanie Gilligan, Nicholas Grafia, Tamar Guimarães, Natascha Sadr Haghighian, Johanna Hedva, Calla Henkel, Ho Rui An, Anne Imhof, Pauline Curnier Jardin mit Feel Good Cooperative (Dana, Giuliana, Alexandra Lopez, Serena Olcuire, Gilda Star, Barby Valentina), Lisa Jeschke, Karrabing Film Collective, Aristilde Kirby, Anja Kirschner, Dani Leder, Elisa R. Linn, Jota Mombaça, MYSTI, Henrike Naumann, Night Gallery, Orakel, Ariane Pauls, Ana Teixeira Pinto, Steve Reinke, Mikołaj Sobczak, Juliana Spahr, Kerstin Stakemeier, Jordan Strafer, Lara Wehrs, Philip Wiegard, Kandis Williams, Norbert Witzgall, Constantina Zavitsanos

Herausgeber*innen	Anselm Franke and Kerstin Stakemeier
Redaktionsleitung	Lena Katharina Reuter
Bildredaktion	Dereck Marouço Sant’Anna da Silva
Koordination Redaktion und Übersetzung	Christine Kühn und Tabea Xenia Magyar für Gegensatz Translation Collective
Übersetzungen ins Deutsche	Irina Bondas, André Hansen, Lisa Jeschke, Utku Mogultay und Claire Schmartz für Gegensatz Translation Collective
Übersetzungen ins Englische	Marc Hiatt und Joel Scott für Gegensatz Translation Collective
Lektorat/Korrektorat (EN)	Joel Scott für Gegensatz Translation Collective
Lektorat/Korrektorat (DE)	André Hansen für Gegensatz Translation Collective

Vereinfachte Sprache

Redaktion	Daniel Neugebauer, Eva Stein
Redaktionsleitung	Laura Berking, Lena Katharina Reuter
Autor*innen	Ariane Pauls, Norbert Witzgall
Übersetzung	Nancy du Plessis
Danksagung Beratung Vereinfachte Sprache	Berlinklusion e.V.; Lorna McDowell, Duygu Özen, Sabine Willig
Grafikdesign	Tim Rosenberger mit Yusuf Etiman
Umschlaggestaltung	Anne Imhof in Zusammenarbeit mit sub
Schriftart	Minion
Papier	Circle Volume 90 gr
Druck	Umwelt­druck Berlin

Publikation Illiberal Arts

Mit Beiträgen von Cassandra Press, Raven Chacon mit Candice Hopkins, Cut away, with effects (2021), Bill Dietz, Stephan Dille­muth, Övül Ö. Durmuşoğlu, Thomas Eggerer, Frank Engster, Anselm Franke, Ciarán Finlayson, keyon gaskin, Melanie Gilligan, Larne Abse Gogarty, Nicholas Grafia, Tamar Guimarães, Natascha Sadr Haghighian, Danny Hayward, Johanna Hedva, Ho Rui An, Anne Imhof, Pauline Curnier Jardin mit Feel Good Cooperative (Dana, Giuliana, Alexandra Lopez, Serena Olcuire, Gilda Star, Barby Valentina), Lisa Jeschke, Karrabing Film Collective, Aristilde Kirby, Anja Kirschner, Dani Leder, Jota Mombaça, Rosalind C. Morris, MYSTI, Jenny Nachtigall, Henrike Naumann, Fumi Okiji, Orakel, Ana Teixeira Pinto, Steve Reinke, Mikołaj Sobczak, Juliana Spahr, Kerstin Stakemeier, Jordan Strafer, Sunset Open Call (Kasi Althaus, Elena Peters Arnolds, Kathy Seitzinger Hepburn, Laura L. LePere, Aude Levère, Andrea Victoria Paradiso, Denise Pinnell, Christin Rothe, Suzie Sullivan, Amy Sutryn, Rosana VanHorn), Marina Vishmidt, Simone White, Philip Wiegard, Kandis Williams, Constantina Zavitsanos

Beiträge zu den Seiten der Künstler*innen von	Anselm Franke und Kerstin Stakemeier, Fanny Hauser, Calla Henkel, Dominik Intelmann, Aleksander Kmak
Herausgeber*innen	Anselm Franke und Kerstin Stakemeier
Redaktionsleitung	George MacBeth
Koordination	Syelle Hase
Bildredaktion	Dereck Marouço Sant’Anna da Silva
Übersetzungen ins Englische	Ryan Eyers, Joel Scott und Ada Whitaker für Gegensatz Translation Collective Frank Engster, „Secondary Original Accumulation and its Complementary Valorization in Illiberal Politics and Art.“ Anselm Franke und Kerstin Stakemeier, „Illiberal Arts“, „Property Offenses: Anselm Franke and Kerstin Stakemeier in Conversation.“ Dominik Intelmann, „Six Theses on the Urban Crisis in Chemnitz: Notes on the Local Community since 2018.“
Lektorat/Korrektorat (EN)	Ryan Eyers und Joel Scott für Gegensatz Translation Collective
Lektorat/Korrektorat (DE)	Maja Tschumi für Gegensatz Translation Collective
Grafikdesign	Yusuf Etiman
Bildbearbeitung	Norbert Dietsche (Perfektbild)

Illiberal Arts

Diese Publikation erscheint in der Reihe PolYpeN: Zur Kritik der Kunst­kritik
Herausgegeben von Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Clemens Krümmel und Susanne Leeb
ISBN 978-3-942214-41-4

The Common Sense (2014–2015) von Melanie Gilligan ist eine Spende von OUTSET Germany_Switzerland.

Die Episoden 5 und 6 von Tamar Guimarães SOAP wurden vom HKW in Auftrag gegeben; Produktion von Luis Knihs / Aqueles Filmes und Tamar Guimarães in Koproduktion mit dem HKW (Illiberal Arts), mit Unterstützung vom dänischen Statens Kunstfond.



Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
D-10557 Berlin
hkw.de



Haus der Kulturen der Welt

Haus der Kulturen der Welt ist ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.

<i>Intendant</i>	Bernd Scherer (V.i.S.d.P.)
<i>Kaufmännische Geschäftsführerin</i>	Charlotte Sieben
<i>Vorsitzende des Aufsichtsrats</i>	Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien Prof. Monika Grütters

Das Haus der Kulturen der Welt wird gefördert durch



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Auswärtiges Amt

