

kunsthalle wien

...ekmek, şarap, arabalar, güvenlik ve paraş



- **marwa arsanios**
- **zach blas**
- **sonia boyce**
- **banu cennetoğlu**
- **alejandro cesarco**
- **saddie choua**
- **phil collins**
- **alice creischer**
- **adji dieye**
- **ines doujak**
- **melanie ebenhoch**
- **tim etchells**
- **kevin jerome everson**
- **forensic architecture**
- **giorgi gago gagoshidze, hito steyerl & miloš trakilović**
- **monika grabuschnigg**
- **vlatka horvat**
- **anne marie jehle**
- **gülsün karamustafa**
- **jessika khazrik for the society of false witnesses**
- **victoria lomasko**
- **hana miletić & globe aroma**
- **marina naprushkina**
- **tuan andrew nguyen**
- **wendelien van oldenborgh**
- **sylvia palacios whitman**
- **dan perjovschi**
- **pirate care**
- **hc playner**
- **oliver resseller**
- **schule des widerspruchs**
- **selma selman**
- **andreas siekmann**
- **daniel spoerri**
- **mladen stilinović**
- **marlene streeruwitz**
- **milica tomić**

**... von Brot,
Wein,
Autos,
Sicherheit
und
Frieden**

**...of bread,
wine,
cars,
security
and
peace**

**...o kruhu,
vinu,
autima,
sigurnosti
i miru**

**...о хлебу,
вину,
аутима,
сигурности
и миру**

**...ekmek,
şarap,
arabalar,
güvenlik
ve barış
hakkında**

**...عن الخبز،
الخمير،
السيارات،
الأمن
والسلام**

kunsthalle wien

zeichen des kommenden



Mladen Stilinović, *For Marie Antoinette '68*, 2008,
Intervention, *Operation City*, Zagreb,

FOTO: BORIS CVJETANOVIĆ, COURTESY BRANKA STIPANČIĆ, ZAGREB

01

Das Kuratorinnenkollektiv *What, How & for Whom / WHW* bildete sich im Zuge der Arbeit an der aus Anlass des 152. Jahrestags des *Kommunistischen Manifests 2000* in Zagreb gezeigten Ausstellung *What, How & for Whom*. Seine Mitglieder, Iveta Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić und Sabina Sabolović, arbeiten weiterhin gemeinsam an WHWs Projekten in Zagreb.

02

Bilal Khbeiz, *Globalization and the Manufacture of Transient Events*, Beirut: Ashkal Alwan, 2003.

... von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden ist unsere erste Ausstellung, seit wir die Leitung der *kunsthalle wien* übernommen haben.⁰¹ Die international besetzte Gruppenausstellung gibt einen Eindruck von unseren künstlerischen und politischen Interessen und stellt einige der vielen Künstler*innen vor, die unsere kollektive Tätigkeit im Lauf der Jahre inspiriert haben. Zugleich soll sie die Orientierung des Programms skizzieren, das wir im ersten Jahr unserer Direktion entwickeln wollen.

Die Schau ist durch die Veränderungen geprägt, die sich für unser Kollektiv durch den Umzug von unserer Heimatstadt Zagreb, wo wir seit 20 Jahren zusammenarbeiten, nach Wien ergeben haben. Ein solcher Einschnitt ist natürlich Anlass zum Nachdenken über die Unterschiede zwischen dort und hier. Die politische Gemengelage in Österreich fühlt sich in mancher Hinsicht vertraut an; andererseits gibt es hier ein Bewusstsein der Verantwortung und Sorge für gesellschaftliche Belange und öffentliche Angelegenheiten, das wir zuhause vermissen. Diese gemeinsame Verantwortung spüren wir besonders in Wien, einer Stadt, deren Name untrennbar mit der Vorstellung vom ‚guten Leben‘ und ‚Wohlbefinden‘ verbunden ist. Jetzt, wo wir hier wohnen, nehmen wir auch wahr, dass diese Werte seit etwa 30 Jahren wachsende Risse zeigen (zuletzt etwa durch die Erhöhung der gesetzlichen Tageshöchstleistungszeit von 10 auf 12 Stunden). Mit dem Titel und Thema der Ausstellung wollen wir deshalb ihre unschätzbare Bedeutung für Gesellschaft, Kultur und Alltagsleben in der heutigen Welt unterstreichen und eine Zukunft entwerfen, die sich den Verhältnissen verweigert, die diese Gegenwart hervorgebracht haben.

Der Titel zitiert die Gedanken des libanesischen Schriftstellers Bilal Khbeiz über einige der Dinge, die den Unterschied zwischen den Träumen der Menschen im Globalen Süden und der im Westen ausmachen.⁰² Mit genau dieser Aufzählung – *Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden* – brachte Khbeiz die Vorstellung eines ‚guten Lebens‘ auf den Punkt, das für große Teile der Menschheit unerreichbar war. Fast zwei Jahrzehnte später scheint es, als sei die Befriedigung solcher Grundbedürfnisse für immer mehr Menschen auch

an Orten gefährdet, wo sie einmal als selbstverständlich galt: Der Klimawandel lässt den Fortbestand des Lebens auf der Erde fraglich erscheinen; die Zerstörung der Umwelt schreitet immer schneller voran; die Finanzkrise von 2008 hat den Glauben zerstört, dass der Kapitalismus im Kern gut sei und seine Segnungen auf lange Sicht das Leben auch der Ärmeren und Ärmsten verbessern würden.

Es scheint, als ob mittlerweile alle im Titel aufgezählten Werte einen üblen Beigeschmack haben. Die Verfügbarkeit von Nahrungsmitteln ist global ungerecht verteilt, die industrielle Landwirtschaft verursacht enorme Schäden, während die, die genug haben, Brot und Wein mit Gefühlen von Schuld und Scham, mit zwanghafter Selbstoptimierung und rücksichtslosem Konsum verbinden. Autos sind Klimakiller und werden deshalb zunehmend aus Innenstädten und anderen Orten verbannt, wo Menschen das Leben gemeinsam genießen sollen. Die Militarisierung der Sicherheitsorgane hat den ‚Überwachungsstaat‘ hervorgebracht, während sich in allen öffentlichen Räumen eine posthumane Dystopie – vorhersagende Polizeiarbeit, Datenanalyse, algorithmische Lenkung – abzeichnet. Statt wirklichem Frieden haben wir uns mit einem lauwarmen Krieg in weiten Teilen der Welt als Dauerzustand arrangiert; die ständige Angst vor einer Eskalation treibt die demokratischen Regierungen vor sich her und den Populist*innen die Wählerschaft zu. Kurz gesagt: Die Vorstellung vom ‚guten Leben‘ ist eine Fantasie, eine hartnäckige und „grausame Anhänglichkeit“ an eine Welt, die es nicht mehr gibt.⁰³

Und doch will diese Ausstellung weder zur Verzweiflung raten noch in schwarzmalerscher Manier eine Kritik aller Übel der Welt ausbreiten. Vielmehr versuchen die versammelten Künstler*innen und Werke, das ‚gute Leben‘ für den Einzelnen wie die Gesellschaft neu zu denken.

Die Ausstellung stellt einen Versuch dar, mit vereinten Kräften die politische Welt von heute zu verstehen, und will die Kämpfe um ihre Veränderung reflektieren, um ihnen neue Energie zuzuführen. Indem sie Arbeiten von Künstler*innen verschiedener Generationen ins Gespräch bringt, zeigt

03
Laurent Berlant,
Cruel Optimism,
Durham, N.C.: Duke
University Press, 2011.

04
Mehr Informationen
über die
Kooperation mit
dem Burgtheater
auf Seite 18-27.



Adji Dieye,
Maggic Cube,
2019

die Ausstellung Perspektiven auf das ‚gute Leben‘ auf und schlägt so reale Alternativen zur endlosen Fortsetzung zerstörerischer ökonomischer Gewalt und monströser gesellschaftlicher Formen vor. Kritische, konstruktive und fantasievolle Stimmen lassen erahnen, wohin die Reise gehen könnte und welche Formen des Zusammenlebens bereits entstehen. Die Schau positioniert künstlerische Subjektivität und Selbstbestimmtheit als einen Ort, an dem es vorstellbar wird, die verhängnisvolle Dialektik des modernen Kapitalismus hinter sich zu lassen und über sie hinauszudenken. Die ethischen, ökologischen und wissenschaftlichen Argumente für ein gerechteres Wirtschaftssystem sind zahlreich: Das Prinzip der Wachstumskritik steht für eine ökologisch nachhaltige Weltwirtschaft, in der nicht Profite, sondern menschliche Bedürfnisse entscheidend sind. Es gilt, nicht nur CO₂ einzusparen, sondern auch Begeisterung für die unendliche Vielfalt des Lebens auf unserem Planeten zu wecken.

Den Auftakt zur Ausstellung bildete eine in Zusammenarbeit mit dem Burgtheater organisierte Veranstaltungsreihe im Kasino am Schwarzenbergplatz,⁰⁴ die einige der in der Schau verhandelten Themen vorstellte und unserem Publikum Gelegenheit bot, eigene Perspektiven auf unsere kuratorischen Vorschläge zu formulieren. Die Ausstellung selbst erstreckt sich über alle Ausstellungsorte und Zwischen-Räume der kunsthalle wien. Sie will die Institution im Übertragenen wie wörtlichen Sinn öffnen, die Schwelle der Ausstellung in den öffentlichen Raum verschieben, ohne vor den Widersprüchen, die dabei womöglich zutage treten werden, zurückzuschrecken. Wir kooperieren außerdem mit dem studio das weisse haus und setzen gemeinsam ein Residency-Programm um, in dessen Rahmen Künstler*innen während der Ausstellung in Wien leben und gemeinsam mit den Kunstvermittler*innen der kunsthalle wien ihre Arbeiten diskutieren, erläutern und vermitteln werden. In die Ausstellung integriert ist der Raum der Fragen, ein Vermittlungsbereich, in dem diverse Veranstaltungen stattfinden werden und in dem die Besucher*innen Ruhe finden können, um zu lesen, nachzudenken und um Kommentare zu hinterlassen.

Um die feministische Perspektive der Ausstellung zu betonen, wird ... von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden am 8. März, dem Internationalen Frauentag, eröffnet. Fragen gesellschaftlicher und ökologischer Reproduktion und ein kritisches Bewusstsein dafür, wie die Arbeit im Dienst an anderen durch gesellschaftliche Machtverhältnisse entlang der Kategorien Geschlecht und kultureller Zuschreibung geformt ist, stehen damit im Zentrum ihrer Zukunftsvision. So will die Schau auch ein Loblied auf alle Formen der Arbeit singen, die das Leben von Menschen, aber auch all der anderen Spezies, mit denen wir diese Welt teilen, möglich und besser machen – sie ist eine Hymne auf ein weniger mühseliges und dafür vergnüglicheres Alltagsleben voll gemeinschaftlich genossenem Wohlstand und gemeinsamer Freizeit, in dem das ‚gute Leben‘ seinen Platz in einer lebenswerten Umwelt findet und alle Menschen sich entfalten können. ●

what, how & for whom / whw
 (ivet ćurlin • nataša ilić • sabina sabolović)

WIEN • FEBRUAR 2020

Marlene Streeruwitz,
 27. Mai 2008,
 aus der Serie
 Bildgirl. Collagen.,
 2008



Für einen Palästinenser ist eine Zukunft ohne ein faires politisches Übereinkommen nicht vorstellbar. Ebenso wenig kann sich ein Libanese eine Zukunft vorstellen, ohne dass ungerechte Steuern abgeschafft werden und dass die willkürliche Diplomatie einer konfessionellen Politik und die in Abgrenzung zu den umgebenden Nachbarn erzwungene Eigenstaatlichkeit ein Ende finden. Um es klarer zu machen, worum es geht, sei hinzugefügt, dass eine Frau aus Tansania, die jeden Tag auf der Suche nach Brennholz für die Zubereitung der Familienmahlzeiten mehr als 30 Kilometer zurücklegt, von einer Zukunft mit Gasherd und konstanter Stromversorgung träumt. Die Träume der Dritten Welt sind sichtbar, greifbar, sie werden gefühlt und gelebt. Doch wie sieht es mit den Träumen der Amerikaner*innen aus? Sehr wahrscheinlich, und der folgende historische Vergleich sei erlaubt, gibt es eine klassenspezifische Unterscheidung von Träumen: **Science-Fiction ist eine Besonderheit entwickelter Gesellschaften, während uns in der Dritten Welt nur die Träume von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden bleiben.**

Die Globalisierung ist, so wie die in ihrem Vorfeld entstandenen souveränen Nationalstaaten, ein aufgerüstetes Wesen. Außerstande ihren Kurs zu ändern, bemühen sich alle – Nationen, Menschen und Terroristen gleichermaßen – um die Ehre, sich dazugesellen zu dürfen. Von Beginn an führt die Globalisierung zwei

Waffen: die Fähigkeit zur Verachtung und die Macht der Versuchung.

Die Einwanderungsgesetze in den Ländern des Westens gleichen akademischen Aufnahmeprüfungen. Besteht man sie, darf man ein menschliches Dasein führen – mit den Rechten, die Menschen in der westlichen Welt zustehen. Dank der Globalisierung kann man diese Aufnahme bisweilen auch vom eigenen Heimatort aus finden. Jeder Einzelne von uns kann sich an dieser Fernuniversität bewerben und dann einen Abschluss nach dem anderen machen. Indem wir lernen, den Kaffee bei Starbucks zu genießen und schlechte Angewohnheiten wie das Rauchen zu verheimlichen, wird uns der geschickte Umgang mit dem Internet bis zur Finanzspekulation in der virtuellen Wirtschaft führen.

Alles in allem sind wir keine Bürger*innen, keine Menschen, noch nicht einmal Haustiere. Wir können bestenfalls intelligente Wesen werden. Und das, so sagt man uns, sollte mehr als genug sein. Uns bleibt also nichts anderes übrig, als um dieses intelligente Verhalten zu ringen und zu kämpfen, während wir ein übersteigertes und sorgenvolles Leben führen, das uns vor allem eines zugesteht: „Zu sehen und nicht gesehen zu werden.“

AUS Bilal Khbeiz, *Globalization and the Manufacture of Transient Events*, Beirut: Ashkal Alwan, 2003

der weg aus der zuschauer- in die nutzerrolle: vergossenes blut besudelt die toten opfer bilal khbeiz

Ein Jahrzehnt lang haben wir im Nahen Osten und manche Menschen in Asien, Amerika und Europa Sichtbarkeit zu erlangen versucht. Höchstwahrscheinlich hatten wir das Gefühl, das Privileg, „zu sehen und nicht gesehen zu werden“, aufgeben zu müssen, weil wir weder länger über die Energie noch die Ressourcen verfügten, die es uns erlaubt hätten, im weiten Heimatland der Globalisierung sesshaft zu werden. In unseren Demonstrationen im Lauf dieses Jahrzehnts haben wir lautstark kundgetan, dass wir in diesen Ländern leben wollen. Wir wollen die Zustände dort verbessern, um bleiben zu können, und uns nicht unterkriegen lassen. Irgendwie wollten wir nicht, dass uns die ganze Welt ihre Türen öffnet. Nach vielen Enttäuschungen wollten wir in diesen Ländern bleiben, auch wenn sich diese schnell davonmachten. Die Bilder, die wir im Lauf des letzten Jahr-

zehnts hervorgebracht haben, waren so etwas wie klare Botschaften an die Welt, zu der dazugehören uns versprochen worden war. Doch die Welt hat ihr Versprechen nicht gehalten. Mit unseren stürmischen Demonstrationen und dem Blut, das auf den Gehsteigen der Städte und in den Gefängniszellen vergossen wurde, wollten wir die Orte hinter uns lassen, an denen wir uns in der Hoffnung, in einer größeren Welt zu leben, eine kurze Zeit lang aufgehalten hatten. Unermüdlich haben wir erklärt, in unseren Ländern bleiben zu wollen, darauf bestanden, dass allen Vertriebenen daran liegt, aus dem Exil zurückzukehren, und versichert, dass wir nach nichts anderem trachten, als unser Leben auch unter den unerträglichsten Bedingungen weiterzuführen. Im Gegensatz zu dem, was uns die globalisierten Eliten in diesen Ländern glauben machen wollen, ist dort im

Lauf des letzten Jahrzehnts keine Kultur der Auswanderung in eine größere Welt entstanden. Zudem hoffen diese Eliten auch nicht mehr darauf, dass die Solidarität der Welt mit ihrer tragischen Lage und ihren Bedürfnissen eine Verbesserung der Situation in ebenjenen Ländern bewirken könnte, in denen für das Überleben demonstriert wird. Sie haben vielmehr die Länder bloß am Leben zu erhalten versucht, obwohl sie ganz und gar darniederliegen. Diejenigen, die aus diesen Ländern auswanderten, gingen erst, als sie erkannten, dass dort kein Leben in irgendeiner Form mehr möglich war. Auch heute noch leben Millionen von Syrern in Flüchtlingscamps, in denen nicht einmal das Mindestmaß des Lebensnotwendigen vorhanden ist. Sie alle ziehen diese Camps der Rückkehr in ein Land vor, das keinen Platz mehr für sie hat. Der größte Erfolg der Geschichte dieser Region liegt nicht im Bereich der Auswanderung, sondern in der Produktion von Flüchtlingen – Flüchtlinge, die keine Menschenrechte irgendeiner Art haben, da sie keine Bürger eines Landes sind, in dem sie sich innerhalb der Grenzen des Rechts bewegen können.

Die Schrecken des letzten Jahrzehnts haben zweifellos gezeigt, dass die Industrieländer nicht alle aufnehmen können, die in ihr Staatsgebiet einreisen wollen. Die syrischen Flüchtlingslager in Griechenland, Frankreich und Osteuropa waren nicht besser als die Lager in der Türkei, in Jordanien, im Libanon und im Irak. Obwohl die

tragischen Schicksale der Menschen dort weitaus schwerer wogen als die Gefühle, die sie um sich herum auslösten, verschloss die Welt schnell die Augen vor dem, was mit ihnen geschehen war – und noch immer geschieht. Die betroffenen Syrer und alle anderen Menschen in der Region können heute bestenfalls darauf hoffen, dass ihnen die Zukunft Gerechtigkeit widerfahren lassen wird.

Man kann sagen, dass die globalisierten Eliten der Region die Illusionen der Globalisierung und die Versprechungen, mit denen diese zu Beginn lockte, fallengelassen haben. Um die Gleichheit von Staaten, Nationen, ethnischen Gruppen und Völkern war es wohl nie schlechter bestellt. Tatsächlich beschäftigt die in Industrieländern herrschende Ungleichheit nicht nur die meisten amerikanischen Intellektuellen, sondern die Menschen im Westen überhaupt. Das Versprechen der Demokratisierung und das Recht auf freie Meinungsäußerung haben einen schweren Schlag erlitten. Seit Neda Agha-Soltan – durch die Kugeln der Revolutionsgarde beim Aufstand in Teheran 2009 – am Straßenrand der Globalisierung umgebracht wurde, ist uns klar geworden, dass die Welt Liveübertragungen des Blutvergießens wie ein Schauspiel verfolgt – und das war es dann auch. Die Trauer darüber – und die Solidarität mit den Menschen, deren Blut durch ihre ungerechten Machthaber vergossen wurde – war nicht größer als die Trauer, die jeder verspürt, der sich einen Film ansieht,

in dem jemand zum Tod verurteilt wird. Das reale Blut, das die Kameras von Mobiltelefonen in Syrien, Ägypten, im Irak, Libanon, Jemen und Iran festhielten, ließ die Welt, welche die im Fernsehen übertragenen Massaker sah, davor zurückschrecken, mit deren Opfern zu kommunizieren.

Das Blut, das in dieser Region vergossen wurde, hat nur eines bewirkt: Es hat die Bevölkerung besudelt. Die Welt hat keine Solidarität gezeigt. Stattdessen wurde Solidarität an sich zu etwas Exotischem, zu etwas Bedeutungslosem. Wie die Opfer – selbst nach ihrem Tod – eindringlich nach Solidarität riefen, wurde zu einem wirkungs- und gefühllosen Appell. Allem Anschein nach ist die Bevölkerung der gesamten Welt insgeheim übereingekommen, das Massaker so schnell und mit so wenig Aufsehen

wie möglich zu beenden. Jene, die immer noch auf ein Wiedererstehen ethischer Werte hoffen, müssen auf der Bühne warten, bis das Blutbad ein Ende findet. Dann und nur dann können sie diese Katastrophe und deren Konsequenzen als Tatsache akzeptieren und den Versuch unternehmen, die Folgen zu beheben. Deshalb hat die expandierende Welt Gräber für jene Millionen Menschen reserviert, die „noch am Leben“ sind, aber früher oder später einem Genozid zum Opfer fallen werden. Die Welt bietet lediglich an, die Vorfälle in UNO-Berichten festzuhalten, sie zu verurteilen, ihre Besorgnis zum Ausdruck zu bringen und zu versprechen, die Mörder zur Rechenschaft zu ziehen, nachdem diese ihre Verbrechen vollendet haben.

Stehen wir vor der gleichen Situation wie Europa in den 1930er- und



Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything is Falling Apart: Limity Jsme My*, 2019, Filmstill

1940er-Jahren? Die Lage dürfte durchaus vergleichbar sein, zieht aber weitere Kreise. Der Diskurs des Hasses, der in der Zwischenkriegszeit um sich griff, blieb, im Unterschied zu heute, auf Europa beschränkt. Gegenwärtig fasst diese Art des Diskurses in der ganzen Welt Fuß, und das Hervorbringen von Mördern ist auf die eine oder andere Weise zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden. Heute ist tatsächlich die gesamte Welt in die Katastrophe verwickelt. Sie gleitet in den Hass auf Andere ab und zeigt sich ihrem Schicksal gegenüber gleichgültig. Es gibt keine Ausnahmen von diesen hasserfüllten Vorgängen. Der Bogen spannt sich vom kalkulierten Niederbrennen des Amazonas-Regenwaldes über die Verhaftung von Kindern und die Trennung von ihren Familien an der Grenze zwischen den USA und Mexiko bis zur Ermordung und Verwundung Tausender gegen hohe Treibstoffpreise demonstrierender Menschen durch die iranische Revolutionsgarde.

Worauf können wir hoffen?

Im Lauf des zur Diskussion stehenden Jahrzehnts haben die Randgebiete der Welt unüberhörbar bekundet, die Rolle von Nutzern einnehmen und die der Zuschauer den Industrieländern überlassen zu wollen. Die Menschen der Peripherie haben jenen im Herzen der Welt Aufnahmen vom Blut ihrer Kinder gezeigt, um ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Das katastrophale Dilemma, in das wir uns selbst gebracht hatten, bestand in der äußerst

beschränkten Zeit, die uns für unsere Rolle als Nutzer zur Verfügung stand: Es waren die Augenblicke zwischen den Rufen der Protestierenden und dem Krachen der auf ihre Köpfe abgefeuerten Schüsse. Die Randgebiete mussten kontinuierlich neue Selbstmordattentäter hervorbringen, um sichtbar zu bleiben. Und mit jedem neuen Selbstmordattentäter wird ein ehemaliger Nutzer begraben – und seine kurze Biografie verlischt, als hätte er nie gelebt. Dieses Spiel ging mit untragbaren Kosten einher: Die Attentäter traten den Kugeln und Bomben in der Hoffnung entgegen, dass der Tod eines Menschen diesmal ein angemesseneres Schauspiel bieten würde als der davor. Aber Tod bleibt Tod, und Leichen bleiben Leichen, und in diesen Regionen der Welt sterben nicht nur Menschen, sondern auch Orte. Einerseits haben akute Konflikte im Zeitalter der Globalisierung dazu beigetragen, die Welt viel kleiner zu machen, als sie einmal war. Es gibt nur mehr wenige überschaubare, isolierte und befestigte Inseln, die der westliche Bürger in den Randgebieten der Welt besuchen kann. Der Westen setzt sich aus kleinen, in sich abgeschlossenen Gruppen zusammen und es gibt keine anderen Orte mehr, an denen sich unterschiedliche Menschen versammeln können, als diese großen, gut bewachten Hotels, während sich in den Straßen davor die Unberührbaren, die Gefolterten und all jene drängen, die jede Hoffnung verloren haben. ●

WASHINGTON, D.C. • FEBRUAR 2020

theorie der romane.

marlene streeruwitz

13.

Mach Aufruhr.

12.

Vergiss Provokation und Revolution. Mach Aufruhr.

11.

Mach Aufruhr und halt es aus.

10.

Es wird dich niemand hören. Es wird dich niemand sehen. Es wird dich kaum jemand lesen. Wenn du Aufruhr machst, musst du alle sein, aber nicht wollen. Halt das aus.

9.

Wenn du Aufruhr machst, wird dir Anerkennung entzogen werden. Schick Anerkennung zum Teufel und tu weiter.

8.

Aufruhr gehört dir nicht allein. Du musst teilen, sonst gibt es den Aufruhr nicht. Lern das.

7.

Aufruhr muss in einer je eigenen Sprache zur Mitteilung kommen. Wenn du das Stil nennst. Oder Werk. Oder Literatur. Dann schlägst du selber den Aufruhr nieder. Das ist vor Selbstzerstörung. Vermeide das.

6.

Aufruhr ist anstrengend. Anstrengung kann auch eine normale Beschäftigung werden. Sei der Normalität einen Schritt voraus.

5.

Der Aufruhr findet in deinen Texten statt. Der Kampf darum in deiner Person. Ertrag das.

4.

Aufruhr ist an einem Ort. Den Ort dafür findest du im Kampf zwischen deinem Ich und deinem Selbst. An diesem Ort bau deine Texte. So beschreibt sich Einsamkeit. Übe das.

3.

Aufruhr ist eine Leistung. Wenn diese Leistung zu lesen ist, dann bist du im Sport gelandet.

2.

Aufruhr heißt nichts anderes, als mit den Splittern der Freiheit zu jonglieren. Die Splitter der Freiheit zu jeder Zeit im Kreisen zu halten und so die Spiegelungen der Freiheit in jedem Augenblick je anders und doch immer ganz aufblitzen zu lassen. Dessen darfst du nicht müde werden.

1.

Nicht die Person ist zersplittert. Die Freiheit ist das. In den Splittern der Freiheit ist die Sprache zerstoßen, in der du sie dir selber erzählen hättest können. Nimm die Wut über diese Beraubung. Nimm die Trauer über die Mühsal des Findens. Deine Wut und deine Trauer werden dich den Aufruhr sprechen lassen.

0.

Die Splitter der Freiheit haben scharfe Ränder und werden als Waffen benutzt. Mach dich schutzlos.

0.

Mach Aufruhr.

0.

Alles andere als Aufruhr ist Kapitulation. Und wer wollte Unterhaltung geschrieben gewollt haben wollen. ●

In seinem Buch *Einbahnstraße* (1928) veröffentlichte Walter Benjamin in einem Kapitel mit dem Titel „Ankleben verboten!“ dreizehn Thesen über die „Technik des Schriftstellers“. Seit 2007 lädt die Vierteljährlich im S. Fischer Verlag erscheinende deutsche Literaturzeitschrift *Neue Rundschau* Autor*innen ein, für jede Ausgabe eigene Thesen über das Schreiben zu verfassen. Die Thesen von Marlene Streeruwitz erschienen in der *Neuen Rundschau* 2/2011.

eröffnungsprogramm am 8. märz 2020

16 Uhr karlsplatz

17 Uhr museumsquartier

Eröffnungsprogramm ab 17 Uhr
in der **kunsthalle wien**
museumsquartier:

Veronica Kaup-Hasler, STADTRÄTIN
FÜR KULTUR UND WISSENSCHAFT

WHW, DIREKTORIN KUNSTHALLE WIEN

Marlene Streeruwitz
Manifest und Zeugnis

Hor 29. Novembar



Ankündigung der Kooperation mit dem
Burgtheater, 2019, FOTO: DAVID AVAZZADEH

Hor 29. Novembar besteht
seit 2009 als offenes
Gesangsaktivist*innenkollektiv.
Dieser polyglotte und konsequent
amateurhafte Chor, benannt nach
dem Tag der Republik Jugoslawien,
verlangt kein Gesangstalent und
widmet sich dem musikalischen
Repertoire, das die aktuellen
sozialen und politischen Kämpfe
auf internationaler und lokaler
Ebene widerspiegelt und mit ihnen
solidarisch ist. Gesungen werden
Antifaschist*innen-, Revolutions-,
Arbeiter*innen- und andere
Widerstandslieder in mehr als 12
Sprachen. **HORbar** macht sich der
Chor überall: auf der Straße, in der
U-Bahn, in Kneipen, Galerien, Museen,
Rathäusern, Clubs oder Theatern.

Besuchen Sie unseren Workshop
TraumTrageBuch für Kinder und
Familien von 16-17 sowie 18-19 Uhr.

Lasst uns ein ganz besonderes Buch
gestalten – ein Buch, in dem ihr eure
Wünsche und Träume sammeln könnt.
Ihr dürft schneiden, kleben, zeichnen
und skizzieren. Welche Träume haben
die Künstler*innen? Haltet eure Ideen
und Notizen im **TraumTrageBuch**
fest.

Feiern Sie mit uns gemeinsam den Internationalen Frauentag!

18:15 Uhr **Tim Etchells**
Work Files (Vienna)

Performance in englischer
Sprache, im
Eingangsbereich

In seinen improvisierten
Performances, zusammengefasst
unter dem Titel *Work Files*, entwirft
der Künstler **Tim Etchells** eine
dynamische und veränderliche
Landschaft gesprochener Sprache.
Halb Textcollagen und halb
musikalische Kompositionen,
beruhen **Etchells Work Files** auf
Auszügen aus seinen Notizbüchern,
Aufführungstexten und Arbeiten
im Entwicklungsstadium, wobei
Zusammenstöße, Zirkelschlüsse und
andere, unerwartete Verbindungen
zwischen den verschiedenen
gesprochenen Texten entstehen.
In **Etchells Werk** fungiert Sprache
als performatives, soziales und
politisches Instrument. Verfangen
zwischen dem Semantischen und
ihrer ephemeren Materialität als
Klangschwingung, Textur und
Rhythmus, ist die Sprache ein
Medium, das den Raum erschafft,
erprobt und verändert.

19 Uhr **Wiener Grippe / KW77**
(Lydia Haider • Mercedes
Kornberger • Maria Muhar
• Stefanie Sargnagel)

Lesung auf Deutsch, vor der
Arbeit von **HC Playner**

Es weht ein neuer Wind in Wien. Es
geht die **Wiener Grippe** um. **KW77!**

Dies ist ein literaturgeschichtliches
Novum: Zum ersten Mal formiert sich
eine derartige Autorinnengruppe. Ziel
ist das gemeinsame Schreiben, spezi-
alisiert auf Reiseliteratur.

Schon die ersten Reisen der **Wiener
Grippe / KW77** wurden von der
Öffentlichkeit, insbesondere von
(rechts)populistischen Medien wie
der *Kronen Zeitung*, *Unzensuriert*
etc., als Skandal wahrgenommen.
Die Tatsache, dass junge Autorinnen
keine bescheidenen und braven
Naturdichterinnen sind, führt
stets zu großen Empörungen des
Kulturpatriarchats, rechten Hetzern
und Internetrollen im ganzen Land.
Man könnte also durchaus sagen: Wo
Frauen sich zusammentun, sobald
Frauen in Gruppen (noch dazu
schreibend) auftreten, fühlt sich die
Gesellschaft bedroht. Zu Recht? ●

kooperation mit dem Burgtheater

EUROPAMASCHINE



Der Ausstellung voran ging eine Kooperation mit dem Burgtheater Kasino am Schwarzenbergplatz im Rahmen der interdisziplinären Veranstaltungsreihe EUROPAMASCHINE, gestaltet vom Regisseur Oliver Frjić und dem Philosophen und Aktivisten Srećko Horvat. Die EUROPAMASCHINE befasste sich mit der gewaltvollen Geschichte und der beunruhigenden Gegenwart des Kontinents – aber nicht zuletzt auch mit seinen positiven Entwicklungsmöglichkeiten. Die kunst-halle wien beteiligte sich an diesem Programm mit drei performativen und diskursiven Formaten.



on love afterwards. public montage von und mit milica tomić

2/2 2020

Die Künstlerin Milica Tomić präsentierte ein offenes, unkonventionelles Format: In der *public montage* zur Geschichte und Gegenwart politischer Vorstellungskraft galt ihr Interesse den Möglichkeiten und Grenzen zivilen Ungehorsams in der Stadt und hierin auch der Rolle der Frau in der Öffentlichkeit. Tomić, die durch öffentliche Performances in verschiedenen Städten bekannt geworden ist, zeigte eine Assemblage von Foto- und Videomaterialien aus dem öffentlichen Raum und öffnete damit die Bühne auch für Beiträge aus dem Publikum.

Weitere Informationen zur Ausstellungsbeteiligung von Milica Tomić siehe Seite 134–143.



Milica Tomić, *On Love Afterwards*, KunstHalle Wien in Zusammenarbeit mit dem Burgtheater, 2020, FOTOS: DAVID AVAZZADEH

Das Programm beinhaltete historische Fotografien von Stevan Labudović und theoretische Beiträge von Pavle Levi, Jelena Petrović, Sami Khatib und Ana Bezić. Die Besucher*innen wurden mit den Stimmen von Milica Tomićs Gästen – Zaid Alsalmé, Laura Baumel, Gregor Berger, Budour Khalil, Amir Kozman, Lung Peng, Philipp Sattler und Marko Stavrić – durch die *public montage* begleitet. ●



schule des widerspruchs

2 – 8/2 2020

Die *Schule des Widerspruchs* war ein einwöchiger Workshop unter der Leitung von Oliver Frlijić, Srećko Horvat und Anna Manzano. Bertolt Brechts Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* (1935) diente als Ausgangspunkt einer Analyse, die die verschiedenen Formen kultureller Hegemonie und deren unsichtbaren Ausgrenzungsmechanismen aufgrund des (Nicht-)Vorhandenseins von kulturellem und finanziellem Kapital, das in diesem Kontext für notwendig erachtet wird, lesbar machen sollte. In Anlehnung an Pierre Bourdieus Konzept der Selbstanalyse unterzogen sich die Teilnehmer*innen und Workshopleiter*innen einer „Übung in Reflexivität“, um strukturelle Ausgrenzung, die den vorherrschenden Formen der Kulturproduktion und deren „universellen Werten“ innewohnt, besser verstehen zu können – denn, wie Bourdieu sagt: „Verstehen heißt zunächst das Feld zu verstehen, mit dem und gegen das man sich entwickelt.“ Im Zuge ihrer „Feldforschung“ besuchten Teilnehmer*innen und Workshopleiter*innen zwei Institutionen – das Burgtheater und die kunsthalle wien. Das Ziel war dabei, eine performative Zuschauer*innenschaft zu erproben, also wie der Akt des Zuschauens das Verhalten von Institutionen verändern kann. Dieses aktive Hineingehen in das, was sich „hinter der Bühne“ der zwei öffentlichen Kulturräume abspielt, wurde aufgezeichnet und später zu einem Film verarbeitet, der essenzielle Widersprüchlichkeiten im institutionellem Feld erkundet und offenlegt. ●



Schule des Widerspruchs,
Präsentation des Workshops,
8. Februar 2020, FOTOS: NIKO
HAVRANEK / BURGTHEATER

Weitere Informationen zur Ausstellungsbeteiligung der *Schule des Widerspruchs* siehe Seite 114–115.



Dreifache Hinrichtung in Sétif, Algerien, 27. Mai 1900, veröffentlicht in *Le Petit Parisien*, 27. Mai 1900. Am 8. Mai 1945, demselben Tag, an dem das Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa gefeiert wurde, ermordete die französische Polizei hunderte Stadtbewohner in Sétif, was den französischen Redakteur Claude Bourdet dazu veranlasste, zu fragen: „Sind wir die Gestapo in Algerien?“

konferenz: the white west III automating apartheid

13/2 & 14/2 2020

KONZIPIERT VON kader attia UND ana teixeira pinto

MIT BEITRÄGEN VON florian cramer • radhika desai • david golumbia
• marina gržinić • rose-anne gush • zakiyyah iman jackson • nitzan lebovic • olivier marboeuf • ciraj rassool • dorcy rugamba • kalpana seshadri • felix stalder

In seinem berühmten Essay *Über den Kolonialismus* (1950) vertrat Aimé Césaire die These, dass der in Europa so bezeichnete „Faschismus“ nichts anderes sei als die Rückkehr kolonialer Gewalt an den Ort ihres Ursprungs. Doch seine Warnungen verhallten ungehört. Die ebenfalls 1950 erschienenen *Studien zum autoritären Charakter* von Theodor Adorno et al. wurden breiter rezipiert. Darin entwickelten die Autor*innen die F-Skala (F für Faschismus), um die psychologische Anfälligkeit der Bürger*innen demokratischer Staaten für den Faschismus abzuschätzen. So bildete sich in den Nachkriegsjahren ein Konsens heraus, nach dem Faschismus ein Persönlichkeitsmerkmal, eine Entgleisung individualistisch-freiheitlicher Subjektivität sei. Diese auch heute noch vorherrschende Neigung, den Faschismus zu psychologisieren, verdrängt dessen koloniale Dimension, verschleiern die Zusammenhänge zwischen Faschismus und imperialistischer Biopolitik und entpolitisiert letztlich beide.

75 Jahre später gibt der Westen sich Fantasien von einer umgekehrten kolo-



The White West III, 1. Tag der Konferenz, FOTOS: MAXIMILIAN PRAMATAROV



The White West III,
2. Tag der Konferenz,
FOTOS: MAXIMILIAN
PRAMATAROV

nialen Eroberung und der Unterwerfung der Weißen hin, treibt aber zugleich den Prozess der Rekolonisierung erneut und mit wachsender Grausamkeit voran. Die von der Gier nach Lithium, einem Element, das verbreitet in Mobilgeräten und Elektrofahrzeugen zum Einsatz kommt, angetriebenen jüngsten Ereignisse in Bolivien verdeutlichen die strukturelle Instrumentalisierung von ethnischer Zugehörigkeit in der Geopolitik und die Rolle der digitalen Ökonomie in der Herstellung und Verfestigung einer neuen Siedlergesellschaft.

Die These von *The White West III: Automating Apartheid* war, dass ohne den Willen, sich der Rolle von ethnischer Zugehörigkeit in der Produktion und Reproduktion globaler materieller Ungleichheit zu stellen, die Frage nach dem „guten Leben“ nur in verzerrter Form gestellt werden kann: Sie maskiert sich als Wohlfahrtschauvinismus oder als der Cargokult der Technologiebranche, die eine Zukunft wie von Zauberhand produzierter Güter im Überfluss verspricht – schwache Utopien, deren strukturelle Widersprüche einen doppelbödigen Raum eröffnen, in dem eine Kritik oder Störung des Kapitalismus faschistoide Züge annehmen können. ●

kader attia & ana teixeira pinto

The White West III: Automating Apartheid war die dritte in einer Reihe von Konferenzen, die Kader Attia, Ana Teixeira Pinto und Giovanna Zapperi im *La-Colonie* in Paris ins Leben gerufen haben. Sie erörterte theoretische Zugriffe auf verschiedene Facetten dessen, was Nikhil Pal Singh das „Nachleben des Faschismus“ genannt hat (Gefängnisstaat, Ethnonationalismen, imperiale Kriege), sowie auf die bisher unzureichend analysierte Verbindung zwischen Siedlerkolonialismus und Faschismus bzw. Nationalsozialismus.

POLITICAL DELUSIONS
OPTICAL ILLUSIONS

OPTICAL ILLUSIONS
POETICAL CONFUSIONS

POETICAL CONFUSIONS
POLITICAL DELUSIONS

Tim Etchells, *Mirror Pieces*, 2014, Ausstellungsansicht, Argos, Brüssel,
FOTO: TIM ETHELLS & BENJAMIN BOAR

marwa Arsanios

geb. 1978, lebt und arbeitet in Beirut

Who Is Afraid of Ideology, 2017–2019

COURTESY DIE KÜNSTLERIN &
MOR CHARPENTIER GALLERY, PARIS 8

Marwa Arsanios neueste Projekte verhandeln Fragen der Ökologie, des Feminismus, der sozialen Organisation, der Nationenbildung, des Krieges und des wirtschaftlichen Kampfes.

In ihrem Film *Who Is Afraid of Ideology* (Teil I und II) befasst sich Arsanios mit verschiedenen ökofeministischen Gruppen, deren Strategien und Ideologien sowohl aus Krieg und wirtschaftlichen Kämpfen hervorgegangen sind als auch in diesen praktiziert werden – und so eine andere Form der Wissensproduktion schaffen.

Der Film wurde an drei unterschiedlichen Orten gedreht, Orte, an denen Land marginalisiert und umkämpft worden ist. Zuerst in den Bergen von Kurdistan, hier steht die autonome Frauenbewegung im Fokus. Dann in Jinwar in Rojava, einem Dorf, das ausschließlich von Frauen für Frauen gebaut wurde. Schließlich zeigt der Film eine Kooperative in der Bekaa-Ebene im Libanon, nahe der syrischen Grenze, einem Gebiet mit einer großen Flüchtlingsgemeinschaft. Diese spezifischen Regionen wurden gezielt ausgewählt: Im Jahr 2012, mitten im Bürgerkrieg in Syrien, erklärten kurdische Revolutionäre zusammen mit assyrischen, arabischen und anderen Volksgruppen Rojava für unabhängig. Dies führte zur Gründung der demokratischen Selbstverwaltung von Rojava, in der eine Form der „staatenlosen Demokratie“, basierend auf lokaler Selbstverwaltung, Geschlechtergleichstellung und Kommunalwirtschaft, praktiziert wird.



Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology?*, 2019, Filmstills

Jede dieser ökofeministischen Gruppen hat eine alternative Wirtschaftsform entwickelt, um so für sich selbst und ihr Land zu sorgen. Durch Akte der Fürsorge, durch Heilung und Selbstverwaltung konnten diese Frauen marginalisierte Gebiete zurückgewinnen. ●

zach blas

geb. 1981, lebt und arbeitet in London

Contra-Internet, 2018

BEAUFTRAGT VON GASWORKS, LONDON,
ART IN GENERAL, NEW YORK & MU,
EINDHOVEN

Zach Blas setzt in seiner Praxis als Künstler und Schriftsteller Feminismus und Queerness in Beziehung zu jüngsten wissenschaftlichen Entwicklungen und neuen Technologien. In seinen neuesten Arbeiten untersucht er weltanschauliche und gesellschaftspolitische Auffassungen, die den Praktiken von technologisch gestützter Kontrolle, staatlich betriebener automatisierter Erkennung von Individuen und allgemein von Netzwerkhegemonien zugrunde liegen.

Im Zentrum der Installation *Contra-Internet* steht sein 2017 gedrehter Kurzfilm *Jubilee 2033*, der von Derek Jarmans queerem Punk-Film *Jubilee* von 1978 inspiriert ist. Zach Blas' Film folgt der Bestsellerautorin und Philosophin Ayn Rand, deren Lehre wesentlich zur Fortentwicklung des Neoliberalismus beitrug, auf einer Reise in die Zukunft. Ayn Rand begibt sich 1955 zusammen mit Mitgliedern ihres Kollektivs, darunter der junge Wirtschaftswissenschaftler Alan Greenspan, der später den Vorsitz des United States Federal Reserve



Zach Blas, *Contra-Internet: Jubilee 2033*,
2017–2018, Filmstills

Board übernehmen wird und dessen Politik mitverantwortlich für die Dot-com-Blase und die Hypothekenkrise werden sollte, auf einen LSD-Trip. Azuma, eine künstliche Intelligenz, führt die Gruppe durch eine dystopische Zukunft, in der die Campus-Anlagen von Apple, Facebook und Google im Silikon-Valley brennen und eröffnet ihnen, dass Ayn Rands Schriften – und ihre Klassifizierung von Egoismus und rücksichtslosem Individualismus als Tugenden – jene Ideologie geprägt haben, die das Internet zu einem Instrument staatlicher

Unterdrückung und des beschleunigten Kapitalismus werden ließen. Inmitten der Revolte werden Rand und ihr Kollektiv Zeugen, wie Tekkies verhaftet und CEOs hingerichtet werden und treffen auf die contra-sexuelle Prophet*in und Internetgegner*in Nootropix, die das Ende des Internets, wie wir es kennen, predigt. Blas ruft in *Contra-Internet* eine Praxis des utopischen Plagiats auf, in der sich *Jubilee 2033* queere und feministische Methoden aneignet, um über die Zukunft des Internets und alternativer Netzwerke zu spekulieren. ●

sonia boyce

geb. 1962, lebt und arbeitet in London
 Dada Migrant Wallpaper, 2016–2019
 The Circle, 2016

Sonia Boyces künstlerische Forschung gilt dem Bereich der „Kunst als soziale Praxis“. Seit 1990 arbeitet sie dementsprechend eng mit anderen Künstler*innen zusammen und bezieht häufig improvisatorische und spontan-performative Aktionen ihrer Mitstreiter*innen ein.

Im Rahmen einer dreimonatigen Künstlerresidenz in der Villa Arson in Nizza leitete Sonia Boyce im Oktober 2015 gemeinsam mit der Tänzerin und Choreografin Vânia Gala und dem Indie-Rapper Astronautalis einen Improvisationsworkshop mit Studierenden. Die Teilnehmer*innen wurden animiert, sich durch improvisierte Darbietungen, Spiele, tänzerische Bewegungen und soziale Interaktionen mit dem Ziel einer körperlichen und sprachlichen Emanzipation frei auszudrücken. Am Ende des Workshops entstand eine Installation, die als Titel dessen Aufgabenstellung trägt: *Paper Tiger Whisky Soap Theatre (Dada Nice)*. Das gleichlautende Video dokumentiert die vorangegangenen Übungen: Alle versammelten sich in einem Kreis

Sonia Boyce, *Paper Tiger Whisky Soap Theatre (Dada Nice)*, 2016, Ausstellungsansicht, Villa Arson, Nizza



Sonia Boyce, *Dada Migrant Wallpaper*, 2016–2019

und sagten einander fünf Worte: Papier, Tiger, Whiskey, Seife und Theater. Diese Worte wurden immer wieder wiederholt, danach übersetzten die Teilnehmer*innen sie in ihre jeweilige Muttersprache und gaben sie an die nächste Person weiter, die die fünf Worte ebenfalls übersetzen sollte.

Das anfängliche Flüstern verwandelte sich schnell in eine fröhliche Kakophonie und mündete schließlich in einer dadaistischen Performance, bei der die Worte ihre Bedeutung zu verlieren begannen und sich das Gefühl von Freiheit und Intimität einstellte. Inspiriert durch Dada und Scat-Gesang brachte die Künstlerin die Teilnehmer*innen dazu, ihre Gruppendynamik zu verändern und eine Gemeinschaft zu bilden. Diese Arbeit und die restlichen Teile des Workshops regten weitere Experimente an, die während und nach Sonia Boyces Künstlerresidenz durchgeführt wurden und in einer handgezeichneten Tapete mündeten, die hier ebenfalls gezeigt wird. Durch die Wiederholung des Tapetenmusters entsteht ein eigenartiges Panoramabild, in dem sich Absurdes mit intimen und häuslichen Situationen verbindet.

Aus diesen und allen anderen Resultaten und Erfahrungen des Workshops wird eine Plattform entwickelt, die der weiteren Erforschung der Verbindung von Forschung und kollektiver Arbeit dienen soll. ●

banu cennetoğlu

geb. 1970 in Ankara, lebt und arbeitet in Istanbul

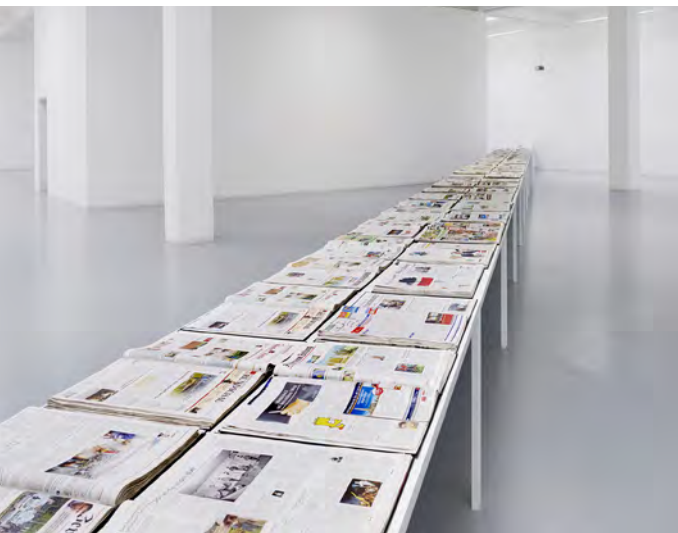
05.02.2020, 2020

COURTESY DIE KÜNSTLERIN & RODEO GALLERY, LONDON / PIRÄUS

Banu Cennetoğlus Arbeit spiegelt die Faszination der Künstlerin für Bücher, Archive und Sammlungen wider. Deren Formen und Funktionen, der Art und Weise, wie sie Informationen speichern, bewahren und verbreiten, widmet sie ihre Aufmerksamkeit ebenso wie dem geschriebenen Wort, dem gedruckten Bild und der Übermittlung ideologischer Inhalte durch Symbole und Zeichen.

Die Arbeit *05.02.2020* versammelt nationale, regionale und lokale Zeitungen, die in Österreich am 5. Februar 2020 erschienen. Mit einem Index versehen

und zu schwarzen Hardcover-Büchern gebunden, fungieren diese Unikate als Präsenzbibliothek. *Cennetoğlus* Projekt – zuvor bereits in der Türkei (28. August 2010 und 14. Mai 2019), der Schweiz (14. Januar 2011), in 20 arabischsprachigen Ländern (2. November 2011), in Zypern (29. Juni 2012), dem Vereinigten Königreich (4. September 2014), Deutschland (11. August 2015) und Norwegen (7. Juni 2019) durchgeführt – befasst sich mit der Politik und den Hierarchien der Verbreitung von Nachrichten und zeichnet zugleich ein zeitlich präzise verankertes Porträt unterschiedlichster Geographien.



Banu Cennetoğlu,
11.08.2015, 2015,
Ausstellungsansicht,
Bonner Kunstverein,
2015, FOTO: SIMON
VOGEL

Banu Cennetoğlu,
11.08.2015, 2015,
Ausstellungsansicht,
K21 - Kunstsammlung
NRW, Düsseldorf, 2019,
FOTO: ACHIM KUKULIES



In Reih und Glied auf einen langen Tisch gelegt, reflektieren die geöffneten Bände unterschiedliche Fragen zur Vermittlung von Information. In diesem „skulpturalen Porträt“ Österreichs gerät Information zu einer politischen Geste, die aber zugleich aufgehoben wird, indem wir physisch mit einer verwirrenden Menge an sowohl banalen als auch imposanten Ereignissen konfrontiert sehen. Die Künstlerin ermöglicht uns zwar, innezuhalten

und uns mit dieser Informationsfülle zu beschäftigen, doch die Tatsache, dass es unmöglich ist, alles zu lesen, verweist darauf, dass wir nie wirklich alles wissen werden – ob nun mit oder ohne Internet. Sie befragt somit den schmalen Grat, auf dessen einer Seite wir uns der ideologischen Verzerrung bei der Verbreitung von Information bewusst sind und auf dessen anderer Seite uns die Wahl bleibt, dem gegenüber gleichgültig zu bleiben. ●

alejandro cesarco

geb. 1975, lebt und arbeitet in New York

Shortly After Breakfast She Received the News, 2012

COURTESY DER KÜNSTLER & TANYA LEIGHTON GALLERY, BERLIN

Alejandro Cesarco untersucht in seiner Kunst die Strukturen des Erzählens und der Beziehungen zwischen Worten und Bildern, zwischen gehobener und Alltagssprache. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Frage, wie im Prozess des Lesens Emotionen Bedeutung erzeugen oder, so sagt er selbst, „wie Bedeutung erlebt wird“. Diesen Konnex untersucht er mittels Bildkompositionen, in denen er Sprache als Motiv, aber auch als zufälliges Fundstück einsetzt.

Das Video *Shortly After Breakfast She Received the News* (2012) zeigt das Filmstill eines weißen Tischtuchs mit Brotkrümeln und einer Zeitung, die sichtlich liegen gelassen wurde, nachdem „sie“ „die Nachricht“ erhalten hatte. Die Zeit geht weiter, aber das eigentliche Ereignis findet nicht mehr hier statt. Werktitel und Zeitung verweisen auf etwas außerhalb des Bilds, etwas Fehlendes, das unsere Fantasie gleichzeitig anregt und verwirrt. Diese Abwesenheit strahlt eine Art Melancholie und Spannung aus. Als endloser Loop verwandelt sich das Bild so in eine Fläche und zugleich in einen abstrakten Ort des Begehrens und der Erinnerung. Behutsam führt uns Cesarco in eine Ästhetik ein, die er selbst einmal „stummes Melodram“ genannt



hat. Mit ihr beweist er, dass die Poetik von Kunstwerken in der Aufmerksamkeit liegt, die sie den Betrachter*innen abverlangen. ●

Alejandro Cesarco, *Shortly After Breakfast She Received the News*, 2012, Filmstill

saddie choua

geb. 1972, lebt und arbeitet in Brüssel

Am I the only one who is like me?, 2017

COURTESY DIE KÜNSTLERIN, KANAL-CENTRE POMPIDOU & KADIST



Saddy Choua, *Am I the only one who is like me?*, 2017, Ausstellungsansicht, *Show Me Your Archive and I Will Tell You Who is in Power*, Kiosk, Gent, 2017, FOTOS: TOM CALLEMIN

Saddy Chouas Arbeiten liegt meistens dokumentarisches Bild- oder Textmaterial zugrunde. Sie schichtet Fiktion, Literatur, Musik und Theater in räumliche Situationen, die Geschichten erzählen, aber auch die trickreichen Mechanismen in Film und Unterhaltung sowie im Alltagsleben und in Gesprächen entlarven. In ihre Auseinandersetzung mit Rassismus, Diskriminierung gegen Frauen und Kolonialismus integriert Choua Aspekte ihres eigenen Lebens, wie etwa ihren Migrationshintergrund.

In ihrer Sechskanal-Videoinstallation *Am I the only one who is like me?* schafft Choua neue Verbindungen zwischen Bild und Klang. Sie überlagert einen Auftritt des Kinderstars Shirley Temple mit Rap-Songs, liest aus Toni Morrisons Roman *The Bluest Eye* oder zitiert alltagsrassistische Kommentare aus ihrer Umgebung und führt so die Betrachter*innen in eine vielschichtige audiovisuelle Collage. Diese Melange deckt rassistische Praktiken auf, wie sie in Hollywood üblich sind oder per Geburtenkontrolle der Dezimierung der schwarzen Bevölkerungen dienen, zeigt ethnisch ausgerichtete Gewalttaten und Morde der Polizei sowie geduldete rassistische Symbole, denen Porträts starker nichtweißer Frauen – wie die feministische Autorin Nawal El Saadawi, die Sängerin Beyoncé, die Malerin Frida Kahlo, die Literaturwissenschaftlerin bell hooks oder die Rapperin Missey Elliot – gegenübergestellt sind. Die Arbeit gerät dadurch nicht allein zu einer Unabhängigkeitserklärung des Feminismus, sondern verweist auch auf



kollektiv verinnerlichte stereotype Bilder, die zur Aufrechterhaltung vorherrschender diskriminierender Vorstellungen von Gender und Ethnizität beitragen.

Damit konstruiert Choua ein erschütterndes Porträt dessen, wie Ausgrenzung, Entmachtung und auferlegter Selbstzweifel auf ganz beiläufige und alltägliche Weise funktionieren – sehr ähnlich dem, wie es auch im strukturell größeren Maßstab passiert. ●

phil collins

geb. 1970, lebt und arbeitet in Berlin und Köln

Home to You, 2019

COURTESY DER KÜNSTLER & SHADY LANE PRODUCTIONS, BERLIN

REGIE: Phil Collins / MUSIK: Cate Le Bon / PRODUKTION: Shady Lane Productions, Berlin /

IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM KINO Úsmev, Košice

MIT: Julka Doležalová • Vanessa Makulová • Tímea Makulová • Erik Horváth • Milan Horváth • David Horváth • Darina Berkyová • Marek Krok

PRODUZENT: Siniša Mitrović / HERSTELLUNGSLEITUNG: Lukáš Berberich, Jakub Andor / KAMERA: Alex Large / SCHNITT: Andreas Dalström / TONMISCHUNG: Jochen Jezussek / FARBKORREKTUR: Stefan Engelkamp / POSTPRODUKTION: Concept AV, Berlin

DANK AN das Gemeindezentrum Lunik IX und seine Bewohner*innen • Jozef Horváth • Marek Gaži • Dr. Gejza Adam • den Chor und das Orchester des Musik- und Theaterkonservatoriums • das Universitätsspital L. Pasteur • den Blšák-Markt • Alexander Lev Berberich • Juliana Sokolová • Barbora Tóthová



Phil Collins, *Home to You*, 2019, Filmstill

Seit den späten 1990er-Jahren beschäftigt sich der vielseitige Künstler Phil Collins mit dem Akt der Bildproduktion, wobei er untersucht, wie wir eine Kultur emphatisch durch die Linse der Kamera vermitteln verstehen können. Typisch für seinen Ansatz ist die genaue Beschäftigung mit Orten und ihren Bewohner*innen.

Collins führte Regie beim Video für Cate Le Bons Song *Home to You*. Gefilmt wurde in Zusammenarbeit mit den Bewohner*innen des Viertels Lunik IX in Košice, einem ehemaligen Stahlindustriezentrum in der Ostslowakei. Bereits 2013 hatte Collins dort

mit der großen Roma-Bevölkerung gearbeitet, die zumeist an den Stadtrand gedrängt lebt. Der Künstler filmt seine Protagonist*innen an ihren Wohnorten, die sowohl strukturell als auch systematisch marginalisiert sind. Sein Blick indes bleibt auf Augenhöhe und zeugt von Einfühlungsvermögen sowie der Solidarität mit einer Gemeinschaft, die historisch bis heute Opfer von Verfolgung und systematischer Vernachlässigung ist. Diese reicht von Wohnungsnot, dem fehlenden Zugang zu Strom und Wasser bis zu schlechten Arbeitsaussichten und mangelhafter

Gesundheitsversorgung. Der Text des Songs von Cate Le Bon findet seine Entsprechung in Collins' Bildern:

Home to you
Is a neighborhood in the night
kitchen
Home to you
Is atrocity in the town
Home to you
Is an impasse under hallway ceilings
Home to you
I'm a cross hair, stubborn, dream
loving. ●

alice creischer

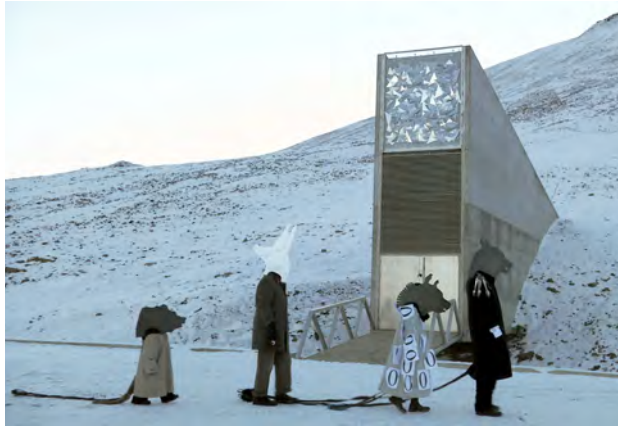
geb. 1960, lebt und arbeitet in Berlin

In the Stomach of the Predators, 2012–2014

COURTESY DIE KÜNSTLERIN & KOW, BERLIN

Das zentrale Thema der künstlerischen und theoretischen Arbeit von Alice Creischer ist das Aufdecken von im Neoliberalismus vorhandenen Vorgängen und Machenschaften. Hierfür wählt Creischer in der Regel einen faktisch-historischen Bezugspunkt aus und bindet ihn in eine neue, frei gewählte Erzählung ein.

Die Installation *In the Stomach of the Predators* besteht aus vier skurrilen Skulpturen auf hohen Stelzen, die auch die Hauptfiguren der dazugehörigen Videoarbeit sind. Jede der Skulpturen stellt eine symbolisch aufgeladene Raubtierfigur dar: Wolf, Hyäne, Bär und Schakal. Sie stehen sinnbildlich für unterschiedliche Formen der Privatisierung und Monopolisierung von Gemeinschaftsgütern. Zunächst scheint die Bedeutung der einzelnen Embleme unklar, sie wird jedoch durch Karteikarten, die einen genaueren Einblick in Statistiken, Firmennetzwerke und politische Hintergründe bieten, erläutert. Die Raubtiere reisen von Spitzbergen nach Benin und Istanbul, wobei sie in absurde bis geradezu groteske Situationen geraten – das Groteske hebt sich jedoch unmittelbar auf durch den Ernst der aufgedeckten Fakten hinsichtlich



Alice Creischer, *In the Stomach of the Predators*, 2013, Filmstill

neoliberaler Arbeitsbedingungen und der Privatisierung von Gemeinschaftsgütern: Auf der Inselgruppe Spitzbergen etwa wird die Monopolisierung von Saatgutbanken erörtert. In Benin finden über die Privatisierung von Land für die Agrar- und Bauwirtschaft koloniale Aufteilungspraxen ihre Fortsetzung. In Istanbul reflektiert Creischer über Gentrifizierung und die Austilgung des öffentlichen Lebens. Die vier Kreaturen sind Personifizierungen einer räuberischen Gier, die mit Ungerechtigkeit und Zerstörungswillen verbunden ist. ●

in the stomach of the predators

alice creischer

*Es gibt in Spitzbergen im Fels einen Speicher
mit dem Saatgut der ganzen Welt.
Er ist eingerichtet worden von den Unternehmen,
die dieses Saatgut vernichten, indem sie seine Aneignung vornehmen.
Die Unternehmen begehren nun
mit diesem Speicher
ihr eigenes Phänomen als universale Äußerungsform.*

Wolf: Vom Brot und vom Mais.
Vom Maniok und dem Cazavi.
Von den Kartoffeln.
Vom Reis.
Von einigen Bäumen, die nur aus Blumen bestehen.
Vom Überfluss an Gold und Perlen in *las Indias*.
Von der Natur der Erde, und wie sie all das daraus gewinnen.
Von den Buchen.

Hyäne: Von den Buchen sollst du das frische Laub
Nur mit den Händen abstreifen
Im Mai und im Juni
Und in den angewiesenen Gebieten.

Das Harz
Scharrst du bei Bäumen nicht unter 4 Fuß
Alle zwei Jahre
Und die Lachen, die du ihnen beibringst,
Dürfen 2 Zoll nicht überschreiten.

Du sammelst das Reis für die Besen
Vom Boden
Und brichst es nicht ab.

Wolf: Wer das nicht befolgt, zahlt 5 Taler Strafe.
Wer zum Zahlen zu arm ist, geht ins Gefängnis.



Alice Creischer, *In the Stomach of the Predators*, 2012-2014, Detailansicht

Nicht unter 48 Stunden.
Oder er arbeitet im Wald
Des Eigentümers, wobei
1 Arbeitstag 2 Gefängnistagen entspricht.

So hart ist die Arbeit für den Eigentümer.

*Es gibt in Benin ein Kataster
mit den Maßen des ganzen Landes.
Es ist angeordnet worden vom Millenium Challenge Program,
das sich der Förderung des Menschrechts auf die Freiheit des Verkaufens widmet.
Das Kataster verhilft dem Verkaufen von Land zu einer universalen Äußerungsform.
Seine Daten werden an der Wall Street diskontiert.*

Bär: Wenn 1 Arbeitstag = 2 Gefängnistage ist,
Dann ist 1 gleich und nicht gleich
Im selben Moment von Zeit.

1 Handschuh, 1 Kragen, 1 Stock
4 Morgen, 3 Ar, 10 Hektar
Kann 1 und nichts sein
Im selben Moment.

Denn wir haben die Gleichungen aus der Zeit geschafft
Und sie selbst in die Hand genommen.

Hyäne: So schön ist die Hand des Eigentümers,
Dass sie ihre Gleichungen nun als universale
Äußerungsform begehen kann.
Und es hat alles daran teil im selben Moment,
Weil alles durch die Teilnahme an einem zu
1 wird.

*Es gibt in Istanbul ein Bauvolumen von 34,6 Milliarden Dollar.
Es ist angelegt worden von den Investoren der ganzen Welt,
die investieren, um Investitionen anzulegen.*

*Die Bewohner können das Investieren vom Stadtrand aus
mitverfolgen.*

Von Rängen aus Schutt.

*Sie schauen in den Krater und wetten auf das Andauern der
Leerstände.*

Es hat uns manchmal beunruhigt,
Dass solche Dinge wie Eintagsfliegen, Pfifferlinge, Haar
und Staub

Sich selbst als Gleichung benennen könnten,
Wenn sie durch unsere Finger fallen.

Wir werden diesen Dingen deswegen

Im Fallen nie nachschauen

Aus Angst, in einen Abgrund von Schein zu versinken

– Von faulem Zauber, Mätzchen, Mumpitz.

Und zu sehen, was niemand zu sehen wünscht,

Die Bäume mit den Kronen nach unten

Das Vieh mit den Beinen in der Luft

Und zu sehen, wie man uns mit offenem Mund anstarrt,

Und nicht zu wissen, warum ihr so staunt

Und euch nicht über eure eigene Schönheit wundert. ●

Der Text entstand für den Film *In the Stomach of the Predators*, 2013.

QUELLEN

Joseph De Acosta,
*The Natural and
Moral History of
the Indies*, English
Translated Edition
of Edward Grimston,
London 1604.

*Sitzungsprotokolle
des 6. Rheinischen
Provinziallandtags*,
Coblenz 1841. Nur
für Parlamentarier
angefertigte Bro-
schüre, Düsseldorf
Zeitung – Berichte.

Ekkehard Martens
(Hg.), *Platon: Parme-
nides*, Stuttgart 1977.

Ion Creanga, „Das
Märchen vom Wei-
ßen Mohr“, in: Sabina
Cornelia Stroescu,
*Rumänische Mär-
chen*, Bukarest 1987.

adji dieye

geb. 1991, lebt und arbeitet in Mailand und Dakar

Magic Cube, 2019

Adji Dieye erweitert in ihrer künstlerischen Praxis die Grenzen der Fotografie um den Versuch, Archetypen zu erkunden, die den visuellen Kulturen Afrikas zugrunde liegen. Ihre Praxis basiert auf fundierten Kenntnissen der traditionellen Fotografie, der zeitgenössischen Kunst, Bildbearbeitung und Installation. Afrika wird in ihren Recherchen nie

zum Selbstzweck, sondern bildet vielmehr eine Brücke zu weiterführenden Untersuchungen allgemeiner sozialer und geopolitischer Realitäten.

In ihrer Installation *Magic Cube* bezieht die Künstlerin ihre Bildquellen aus Werbemotiven und parodiert hier konkret den Schweizer Suppenwürfelhersteller *Maggi*. Infolge der aggressiven Vermarktung dieses Produktes werden allein in West- und Zentralafrika pro Jahr 36 Milliarden *Maggi*-Bouillonwürfel verkauft. Über die Art und Weise, wie Adji Dieye hier visuelle Repräsentation und die Vermarktung von Identität sichtbar macht, kritisiert sie zugleich kulturelle Normen und stereotype Geschlechterrollen. Sie nutzt den *Magic Cube* als ein Instrument zur Analyse visueller Muster, die insbesondere westafrikanischen Frauen ihre „Identität“ zu vermitteln und zu konstruieren scheinen. Nicht zuletzt behandelt dieses Projekt auch die Wirtschafts- und Kolonialgeschichte populärer Kochprodukte.

Adji Dieye hinterfragt, inwiefern Werbung die öffentliche Meinung und unsere generelle Selbstwahrnehmung beeinflusst und reflektiert darüber, indem sie ein verstörend grelles, buntes, sattes Environment schafft, das sich geradezu fantastisch und surreal gestaltet. ●



Adji Dieye, *Magic Cube*, 2019



ines doujak

geb. 1958, lebt und arbeitet in Wien und London

The Devil Travels, 2020

Ines Doujak beschäftigt sich in ihren Installationen, fotografischen Arbeiten, Collagen und Texten mit Geschlechterstereotypen und neokolonialer Ausbeutung vor dem Hintergrund der komplexen Weltwirtschaft.

In dieser Installation sehen wir drei miteinander verflochtene Figuren, die sich gegenseitig sowohl reflektieren als auch konfrontieren. Dazu ist eine fantastische Erzählung zu hören, die auf der sozial-ökonomischen Realität Boliviens und seiner „Teufel“ beruht: Sie spielt sich in dem Land ab, das von einer Welle an immer wieder aufflammenden, erbitterten Demonstrationen als Folge des Staatsstreichs und der Absetzung des Präsidenten Evo Morales erfasst wurde. Ebenso zu Bolivien gehört das Kokablatt als wichtiger Teil des wirtschaftlichen und spirituellen Lebens. Dieses Blatt und der globale Kokainhandel bilden den roten Faden, der die drei Charaktere in dieser modernen Fabel verbindet.

Die Figur mit dem Morgenmantel aus luxuriös glänzendem schwarzen Stoff, bedruckt mit Vulven und bestückt mit Piranhas aus Zinn, ist der Teufel selbst, der die Persönlichkeit Sigmund Freuds angenommen hat. Getarnt als Doktor, der mit der „positiven Wirkung“ von Ko-

kain auf Patient*innen experimentiert, macht er sich auf zu einer Reise in die Koka-Anbaugebiete Boliviens.

Die Figur im Anzug mit Penis-Muster ist *El Tío*, der Herr der Unterwelt und spiritueller Besitzer der Minen. Bolivianische Minenarbeiter*innen erbitten seinen Schutz durch Opfergaben wie Zigaretten und Kokablätter. Die erigierten Penisse auf dem Anzug erinnern an jene Darstellungen *El Tíos*, wie man sie in den Minen der Region finden kann. Bergbau – der Abbau von Silber, Zinn, Lithium usw. – ist tief in der Geschichte Boliviens verankert. Die Bergleute leben und arbeiten unter schrecklichen Bedingungen: Sie kauen Kokablätter, um den quälenden Hunger und die Erschöpfung von den langen Arbeitsschichten zu betäuben.

Die dritte Figur, die ein Kostüm aus Militärstoffresten trägt, ist ein Leutnant oder Feldmarschall, wahrscheinlich US-Amerikaner, der dabei mithelfen wird, den bolivianischen Präsidenten Evo Morales los zu werden, um die Minen am internationalen Privatmarkt aufzuteilen. Die drei karnevalesken Figuren stehen sinnbildlich für Habgier, Privatisierung und die kapitalistische Maschinerie. ●

der teufel und der onkel

doujak & barker

Die drei Figuren, die hier in ihren Kostümen vor Ihnen stehen, was stellen sie dar? Eine Trilogie, ein Dreiecksverhältnis oder eine Versammlung derer, die fressen und derer, die gefressen werden? Ihre Geschichte ist dramatisch, theatralisch sogar, als sie in Bolivien aufeinander trafen. Eine, zwei, drei Figuren, ja, aber nur zwei Wesen, Geister, oder was sie eben sind: der Teufel und der Onkel, oder der *Tío*, wie er in jenen Reichen genannt wird, die seine Domäne sind in der riesigen, durch all die Minen der Anden gebildeten Unterwelt. In dieser unterirdischen Welt war er überall, doch brauchten, wie er sagte, die dort lebenden und arbeitenden Minenarbeiter dieses Überall, um irgendwo zu sein, und schufen daher Kultbilder von ihm.

Der Teufel sollte keiner Vorstellung bedürfen, wenn er von Leuten totgesagt wird, die er selbst als Aufklärungs-Propagandisten bezeichnet – er ist ein Identitätsdieb, ein Formenwandler, voll des Lebens und bei bester Gesundheit, was sich, wie er sagt, am derzeitigen Zustand der Welt erkennen lässt. Er schätzt den Witz, und sein Ziel wie auch sein Vergnügen ist es, Zwietracht zu säen, Ärger und Unheil zu verbreiten, wo immer er kann. Da ist er nicht der Einzige. Manchmal beschleicht ihn das quälende Gefühl, dass er in dieser allzu säkularen Welt zu wenig verehrt

und gefeiert wird, dann aber ist er sich auch wieder gewiss, dass sich dies wieder ändern und dass er gebraucht wird.

Vor nicht allzu langer Zeit beschloss er, sich auf eine Reise in die Koka-Anbaugebiete Boliviens zu begeben – in ein Bolivien, das seiner Meinung nach seit mindestens einem Jahrzehnt viel zu friedlich, für seine Bevölkerung zu nehmend angenehmer geraten ist, ein Bolivien auch, an dem er beträchtliche finanzielle Interessen hatte. Für diese Geschäftsreise nahm er die Persona des Doktor Sigmund Freud an, allein schon, um den Geist dieses Herren zu ärgern. Er konnte einfach nicht anders, sagte er, war Freud doch ein so enger Anhänger der Aufklärung und dazu auch noch einer, der sein Leben damit verbrachte, es reparieren zu wollen: Neurosen könnten geheilt werden. Er konnte auch deshalb nicht anders, weil Freud in seinen frühen Jahren ein Propagandist und bezahlter Agent für Kokain war. Um den Witz zu verdreifachen, fertigte er sich, den Kastrationskomplex vor Augen, einen Morgenrock aus einem mit Vulven bedruckten Stoff an, der mit Zinn-Piranhas gesäumt war. Eingewickelt in zähnestarrende Mösen, um in sein Unterbewusstsein einzutreten? Lässt sich das noch übertreffen?!

Bei den beiden anderen Figuren wurde der Anzug, den Sie sehen, für den

Tío aus einem Stoff mit Penissen angefertigt. Zusammen mit einem regelmäßigen Nachschub an Kokablättern, brennenden Zigaretten, Schnaps und Girlanden, war dies ein Geschenk der Minenarbeiter. Finden Sie, das sei zu symmetrisch, zu ordentlich – Vaginas auf dem einen Stoff, Pénisse auf dem anderen? Nun, ich kann Ihnen versichern, als sie entworfen wurden, interessierten sich weder der Teufel noch der Tío für die Existenz des jeweils anderen.

Zum dritten Kostüm werde ich zu diesem Zeitpunkt keinen Kommentar abgeben, außer zu wiederholen, dass der Teufel sich regelmäßig buntgewürfelter Charaktere bedient, wenn und wann immer sie seinen persönlichen Interessen wie auch dem Interesse des Säens von Zwietracht entgegenkommen.

Der Penisanzug hing auf einem Kleiderständer in jenem Minenschacht, in dem der Tío auf einem Felsvorsprung stand – als eine Gabe der Minenarbeiter, bereitgestellt für den Fall, dass er gebraucht wird, so, als erwarteten sie, dass eine solche Zeit kommen würde. Die Minen gehörten ihm, alle, doch zu dieser Zeit konzentrierte er sich auf Potosí, jenes Bergwerk, in dem er leicht all seine Kraft hätte verlieren können in den Hunderten von Jahren, als die Spanier kamen und Silber abbauten. Tag und Nacht. Rund um die Uhr. Er hatte gehört, dass das Silber die Welt verändert hat, und dies nicht zum Guten, wie es auch hätte kommen müssen, wäre das Silber ohne seine Erlaubnis

weggenommen worden. Seine Kraft aber, nein, die hat er nicht verloren.

Oh, er hat sehr viel gehört, die Pickel, das Dynamit und die Risse in der Erde, in der geologisch-politischen Welt, er hat sie seit Jahrhunderten gehört, Risse, Reparaturen und Sprengungen, ... ein Flüstern in den Spalten, das jüngst sich zum Chorgesang eines einzigen Wortes steigerte: Lithium, Lithium. Die Welt will Lithium, braucht Lithium für ihre Scheinwerfer, ihre Laster, ihre Mobiltelefone, für ihr eigenes Ge-flüster. Bisläng ruhte das Lithium fast unberührt im feuchten Untergrund seines Herrschaftsgebiets, doch nun sah er sein künftiges Leben vor sich: seiner Präsenz würde übel zugesetzt, sein Umfeld ausgesaugt werden von Maschinen, die zum Aussaugen geschaffen worden sind. Hypersauger, rund um die Uhr am Werk.

Den Gottlosen wird keine ruhige Minute gewährt, kaum war er aus dem verdammten Bus gestiegen, rief Pablos Kumpel aus Medellín goldenen Tagen an: Es gibt ein Problem mit den Minenarbeitern, die sich darüber beschwerten, dass zu viel Koka exportiert wird, ein Streik steht bevor, ein kleines Ärgernis nur, aber kann er sich bitte in Potosí darum kümmern? Der Geheimdienst sagt, dass sie dort irgendeinen Popanz verehren, der Scheißkerl nennt sich selbst Onkel, der Tío. Er glaubt, ihm gehören die Minen. Er gibt dort den Ton an, sagte der Kumpel. Ein kleines Ärgernis nur, aber genau das Richtige für Doktor Sigmund, runter in die



Ines Doujak,
Sketch
for a
movie,
2020

Mine und hinein ins Unterbewusstsein, und was den Tío betrifft, werde er sich mit des guten Doktors *Totem und Tabu* bewaffnen.

In seinen Muschi-Anzug gekleidet machte er sich über den öden Felsgrund auf den Weg zum Mineneingang. Auf dem Weg nach unten hielt er an, als sich ein höhlenartiger Raum öffnete. Das Totem stand auf einem Felsvorsprung, ein entstelltes Ding mit einer kalten Zigarette im Mund und einem grotesk großen Phallus. Alles eher absehbar. „Was für ein hässlicher Kümmerling du bist“, sagte er. „Nicht einmal als Totem hast du Bedeutung, echt Amigo, du zählst nicht. Streiks? Minenarbeiterrechte? Das sehe ich nicht so.“ – Es kam keine Antwort, natürlich kam keine Antwort, das Ding war eine Sache für leichtgläubige Menschen, nicht mehr und nicht weniger. Dennoch nahm er gereizt durch das Schweigen einen Stein und warf ihn auf das Götzenbild. Zielsicher traf er den Phallus, der ab- und auf den Boden fiel. Er lachte laut auf, „eine handfeste Kastration!“, rief er. Im gleichen Augenblick erfüllte der

Klang der Risse und Spalten die Höhle, während der Tío aus seinem statuenhaften Arrest ausbrach.

„Du!“, rief die Figur und dann sah man, dass er einen Phallus-Anzug trug, so, als wäre Doktor Freud erwartet worden – ein unwillkommener Gedanke, doch es war keine Zeit, diesen zu verfolgen, die Tío-Figur hatte den abgetrennten Penis aufgehoben und schwang ihn in gewalttätiger Absicht. Freud würde sich nicht einschüchtern lassen. Ah, die Auferstehung, höhnte er, was für ein Klischee!

„Wer gab dir die Erlaubnis, meine Welt zu betreten?“, brüllte der Tío so laut, dass fast die Felsen erbeben. „Brauche ich deine Genehmigung?“, schrie Freud zurück, „du Neurotiker, du Persönlichkeitsstörung, du Hysteriker!“ Die Gestalt trat weiter hervor, die Stimme zum Donner erhoben: „Ich kenne dein Spiel, du Schreckgespenst der Missionare, geh zurück, wo du herkommst, ohne sie und ihre Bibel bist du nichts. Du kommst hierher, um das Koka zu stehlen und stiehlt mein Lithium.“ ●

melanie ebenhoch

geb. 1985, lebt und arbeitet in Wien

Hotel, 2019

I mean, I use my brains so much in the day time, that at night they do not seem to do anything else but rest, 2018

Interlude with Sunset, 2017

Interlude with Sunrise, 2018

So I told him that I never really dream of anything, 2018

COURTESY DIE KÜNSTLERIN & MARTIN JANDA, WIEN

High Rise, 2018

COURTESY PRIVATSAMMLUNG

Melanie Ebenhoch beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit den stets aktuellen Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten und der Repräsentation von Frauen in der Filmindustrie sowie in der Kunst im Allgemeinen.

Ihre beiden hier ausgestellten Plakate lassen als Hintergrundmotiv jeweils ein Paar weiblicher Oberschenkel samt Vulva erkennen, wobei auf einem Plakat zwischen den Beinen der Mond und auf dem anderen die Sonne wie aus einem Rahmen hervorschaut. Beide Himmelskörper tragen ein Gesicht und blicken die Betrachter*innen frontal an, wodurch der voyeuristische Akt, durch die Beine einer Frau hindurch zu blicken, gebrochen wird. Die Entblößung der Vagina hin zu Sonne und Mond scheint auf ein mysteriöses sinnliches Ritual hinzudeuten. Beide Plakate en-

thalten zuvorderst Zitate aus dem Buch *Gentlemen Prefer Blondes. The Illuminating Diary of a Professional Lady* von Anita Loos: „So I told him I never really dream of anything“ und „I mean, I use my brains so much that at night they don't seem to do anything else but rest“. Der auf dem Roman von Loos basierende gleichnamige Film *Blondinen bevorzugt* mit Marilyn Monroe kam 1953 in die Kinos. Ebenhochs Arbeit reflektiert somit implizit auch die Darstellung von Frauen in Hollywoodfilmen der 1940er- und 1950er-Jahre. Das erste Zitat verweist zudem auf den Unwillen, von ebenjenem „Hollywood-Leben“ zu träumen, von dem die Menschen heute noch genauso schwärmen wie damals. Neben den Plakaten steht ein Miniaturhaus aus Keramik, das dem Hotel aus dem Film *The Shining* (1980) nachempfunden ist. Das im Film hoch aufragende Hotel kommt hier stark geschrumpft daher, in eine Vase verwandelt und voller symbolisch aufgeladener roter Nelken. Ebenhoch spielt in dieser Arbeit mit Dimensionen und Rahmungen, um die Wahrnehmung des Inneren versus des Äußeren bewusst zu verkomplizieren.

Das Rahmenmotiv findet sich auch in Ebenhochs Gemälden, die architektonische Raster zeigen, die in die Epoxidharz-Rahmen von Fenstern oder deren Zwischenräume geritzt sind. In diesen



Melanie Ebenhoch, *High Rise*, 2018, FOTO: DOTGAIN

Fenstern ist die Künstlerin zu sehen, während sie einmal nackt in der Badewanne ruht, ein andermal lässig im Auto sitzt oder im Bett liegend ein Selfie macht. Dabei wird das hier zum Ausdruck kommende Gefühl von Einsamkeit,

Intimität und Sinnlichkeit gegenüber den Blicken der Betrachter*innen mittels der hinter dem Lineament eines klar umrissenen und realistisch wiedergegebenen Rasters agierenden Protagonistin zugleich relativiert. ●

tim etchells

geb. 1962, lebt und arbeitet in Sheffield und London

Being Free, 2020

Chances, 2020

A Message, 2014

Mirror Pieces, 2014

COURTESY DER KÜNSTLER; VITRINE, LONDON/BASEL;
JENKINS JOHNSON GALLERY, SAN FRANCISCO/NEW YORK
& EBENSPERGER-RHOMBERG, BERLIN/SALZBURG

Die Neon- und LED-Arbeiten von Tim Etchells, der auch als Performance-Künstler und Autor tätig ist, beruhen oft auf der tiefgreifenden Faszination, die die Widersprüchlichkeit von Sprache auf ihn ausübt. Sie sprechen das Publikum auf direkte, lebendige und unerschrockene Weise an und erwecken dadurch Gedankenexperimente mit offenem Ausgang.

Being Free regt unmittelbar zu poetischen wie auch politischen Assoziationen an. Der Satz „Songs about being

free“ ersetzt den Schriftzug über dem Eingang der *kunsthalle wien*, sodass diese Geste zu einer Behauptung und einem Versprechen zugleich wird. Auf welche Lieder über das Freisein verweist Etchells? Die Arbeit ist eine Gleichung mit unbekannt Variablen, wobei die Leerstellen ebenso wichtig sind wie die bestehenden Elemente. Die Arbeit hinterfragt ihre eigene Existenz und Bedeutung, und ihr Appell an die Vorstellungskraft gibt zugleich den Ton für die gesamte Ausstellung an.

Nach dem Empfangstresen wird die Arbeit *Chances* gezeigt. Hier ist die Botschaft „Songs about people whose only chances are the ones they make for themselves“ (Lieder über Menschen, deren einzige Chancen diejenigen sind, die sie sich selbst schaffen) eher eine Huldigung als ein Versprechen: Etchells spricht damit jene Menschen an, die in einem System ungleich verteilter Chancen und Privilegien ihr Schicksal selbst in die Hand genommen haben. Die Arbeit *A Message* deklamiert in Neonschrift: „A message to yourself from the past, when you believed in different things“

SONGS ABOUT PEOPLE
WHOSE ONLY CHANCES
ARE THE ONES THEY
MAKE FOR THEMSELVES

Tim Etchells, *Songs about people whose only chances are the ones they make for themselves*, 2020, Skizze



Tim Etchells, *A Message*, 2014, Hayward Gallery, Southbank Centre, London,
FOTO: TIM ETHELLES & HUGO GLENDINNING

(Eine Botschaft an dich aus der Vergangenheit, als du an etwas anderes geglaubt hast). Sie erzeugt einen imaginären Dialog mit unserem früheren Selbst und weckt die Vorstellung, dass sich in jedem Menschen verschiedene Zeitebenen überlagern. Der Inhalt bleibt offen für persönliche und vertrauliche Antworten der Betrachter*innen.

Mirror Piece wiederum spielt buchstäblich mit der Vieldeutigkeit der Worte. Über dem Treppenaufgang zur oberen Ausstellungshalle sind die Neonschriftzüge „optical illusions“ (optische Illusio-

nen), „political delusions“ (politische Enttäuschungen) und „poetical confusions“ (poetische Verwirrungen) jeweils spiegelbildlich paarweise übereinander platziert. Diese Art der Anordnung von Buchstaben und Wörtern eröffnet einen halluzinatorischen Raum, in dem sich sowohl die Gegensätze als auch die Verbindungen zwischen ihren semantischen und visuellen Inhalten überlagern. Die gesamte Arbeit ist durchzogen von Differenzen und relationalen Verschiebungen, die ein dichtes Feld der Unklarheit und Mehrdeutigkeit erzeugen. ●

kevin jerome everson

geb. 1965, lebt und arbeitet in Charlottesville, Virginia

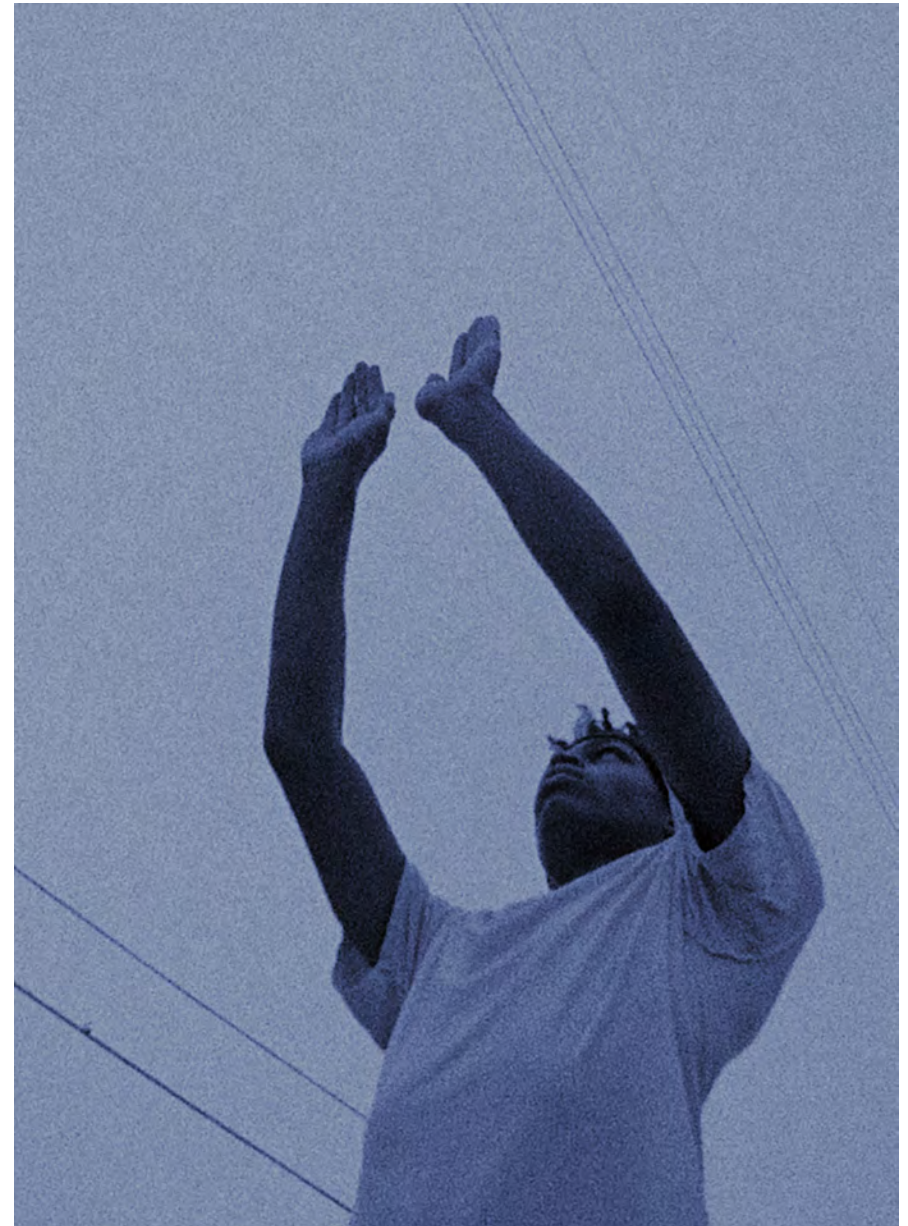
IFO, 2017

COURTESY DER KÜNSTLER; TRILOBITE-ARTS DAC, CHARLOTTESVILLE, VIRGINIA
& PICTURE PALACE PICTURES, NEW YORK

Kevin Jerome Eversons Filme behandeln oft den ganz normalen Alltag der afroamerikanischen Arbeiterklasse und verflechten dabei poetische mit symbolisch vielschichtigen Bildern. Archivmaterial, inszenierte und dokumentarische Filmaufnahmen tauchen hier neben reinen Bewegungsstudien auf.

In dem Film mit dem Titel *IFO*, der für „Identifiziertes Flugobjekt“ steht, stellt Kevin Jerome Everson Berichte über UFO-Sichtungen in seinem Geburtsort Mansfield, Ohio, zusammen. In den Beschreibungen stehen sich zwei gegensätzliche Versionen gegenüber: von einer Armeedoffizierin sehr detailliert ausgeführte Berichte einerseits und salopp formulierte Erzählungen von Afroamerikanern andererseits. Erstere sind präzise, wortreich und mit räumlichen und visuellen Informationen überfrachtet. Ihr Ton ist mechanisch, roboterhaft und erinnert an eine konstant starke Militärpräsenz. Letztere sind spontan und werden gestisch begleitet von in die Luft erhobenen Händen. Die Betonung und Wiederholung dieser mysteriösen Bewegung verdeutlicht die poetische Herangehensweise des Filmemachers: Die geradezu choreografiert wirkenden Gesten, die Lichtreflexe, die aus der Hand gefilmten Aufnahmen und eine absichtlich asynchron laufende Tonspur abstrahieren das Szenario und erzeugen eine Verschiebung hin zum Unheimlichen. Alles deutet auf eine Kluft innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft hin und gemahnt an die ständige, extreme Polizeigewalt gegen Afroamerikaner*innen. ●

Kevin Jerome Everson,
IFO, 2017, Filmstill



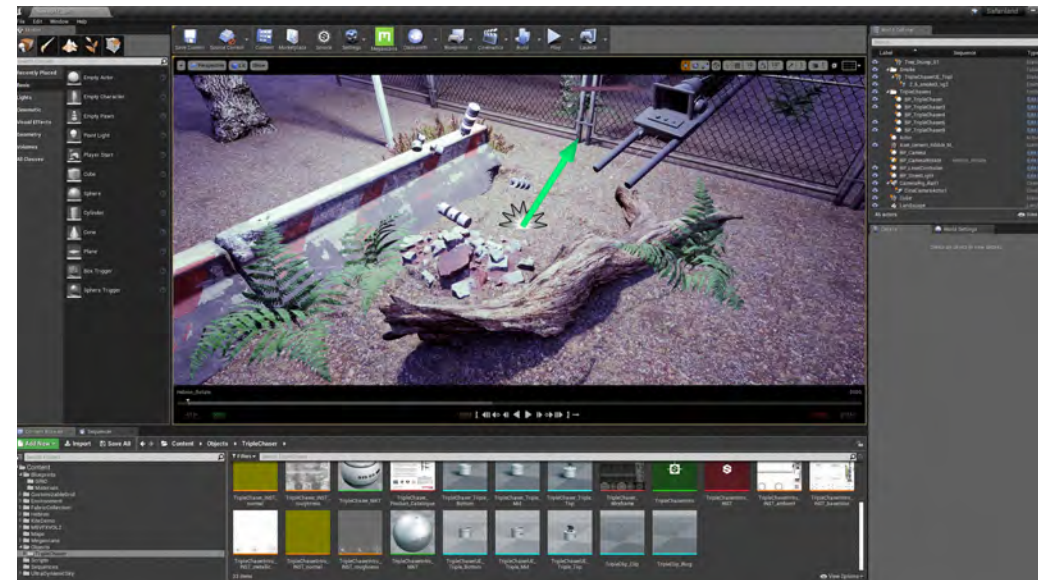
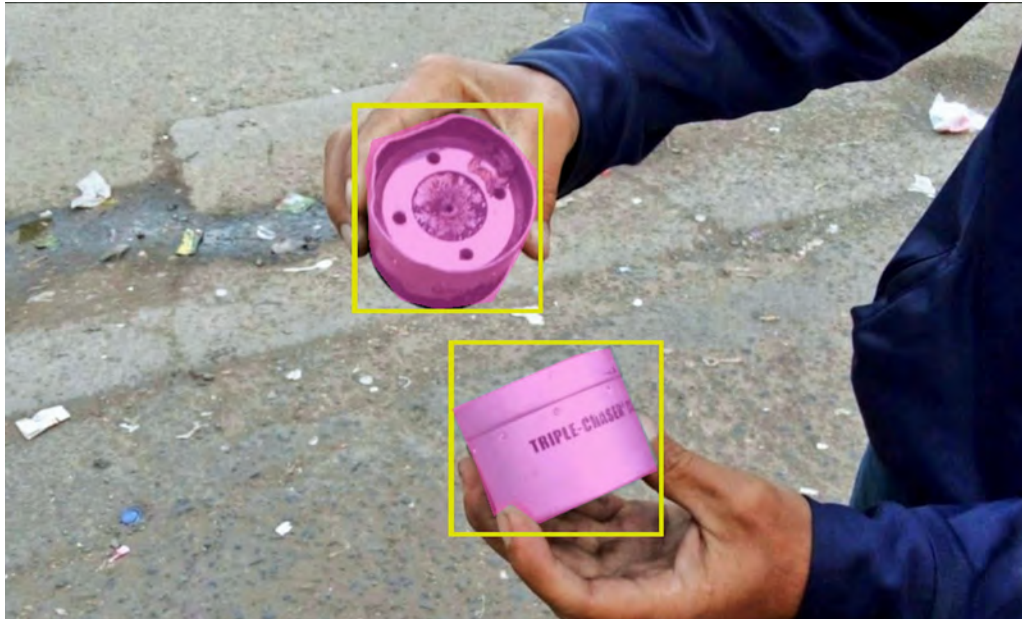
forensic architecture

gegründet 2010, mit Sitz in London

Triple-Chaser, 2019

COURTESY FORENSIC ARCHITECTURE & PRAXIS FILMS

Forensic Architecture (FA) ist eine unabhängige Kunst- und Rechercheagentur unter Leitung des Architekten Eyal Weizman mit Sitz am Centre for Research Architecture, Goldsmiths, University of London. Seit seiner Gründung 2011 entwickelt dieser Think Tank die Idee der Counter Forensic gegen staatliche Desinformation und setzt diese bei der Untersuchung von Menschenrechtsverletzungen, Umweltzerstörung und staatlicher Gewalt ein. FA rekonstruieren, oft mithilfe von Open-Source-Daten und hoch entwickelter Digitaltechnologie, Gewalttaten und präsentieren ihre Untersuchungsergebnisse in verschiedenen öffentlichen Foren, um Gerichtsverfahren, Bürgertribunale, Wahrheitskommissionen oder Kultureinrichtungen zu unterstützen.



Forensic Architecture, *Triple-Chaser*, 2019, Filmstills

Das Video *Triple-Chaser* erläutert jene Nachforschungen, die als Reaktion auf die kontroverse Verbindung zwischen Warren B. Kanders, dem Geschäftsführer des Waffenherstellers Safariland, und dem New Yorker Whitney Museum angestellt wurden. Von der Whitney Biennale selbst beauftragt, brachten FA einer Bilderkennungsmaschine bei, die als *Triple-Chaser* (Dreifachjäger) bekannten, von Safariland produzierten Tränengasgranaten unter Millionen im Netz geteilten Bildern zu erkennen. Indem sie ein digitales Modell der Granate in tausende fotorealistische Szenen einbetteten, schufen sie gefaktes Bildmaterial, um den Computer mit synthetischen Übungsdateien zu speisen. Darauf spezialisiert, Safariland-Munition aufzuspüren, die gegen Zivilist*innen eingesetzt wird, dient diese Software als Mittel zur Beweisführung in Fällen, in denen der Staat nicht angemessen gegen Menschenrechtsverletzungen vorgeht oder diese nicht kontrolliert. Nachdem Maßnahmen seitens des Whitney Museums ausblieben, sagten Forensic Architecture, so wie auch sieben andere Künstler*innen ihre Teilnahme an der Biennale 2019 ab, was letztendlich zum Rücktritt Warren B. Kanders von seinem Posten als stellvertretendem Vorsitzenden des Museumskuratoriums führte. ●

giorgi gago gagoshidze, hito steyerl & miloš trakilović

Giorgi Gago Gagoshidze, geb. 1983, lebt und arbeitet in Berlin

Hito Steyerl, geb. 1966, lebt und arbeitet in Berlin

Miloš Trakilović, geb. 1989, lebt und arbeitet in Berlin und Rotterdam

Mission Accomplished: Balenciage, 2019

COURTESY DIE KÜNSTLER*INNEN, ANDREW KREPS GALLERY, NEW YORK,
& ESTHER SCHIPPER, BERLIN

Sowohl in ihrer künstlerischen Arbeit als auch ihren sozial-politischen Projekten widmet sich **Hito Steyerl** der Reflexion unserer Zeit, die von Hyper-Kapitalismus, digitalem Lebenswandel, Globalisierung und zunehmenden politischen Krisen geprägt ist.

Die Dreikanal-Videoinstallation verweist auf den Fall der Berliner Mauer 1989 als Wegbereiter für die danach einsetzende Kommerzialisierung und Privatisierung von Allgemeingut. Das Video wurde als Lecture auf der Webseite des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) präsentiert. Auf Basis der von den Künstler*innen

so bezeichneten *Balenciaga Method* erläutert das Trio darin Strategien des „branding the unbrandable“, zu Deutsch etwa: Vermarkten des Unvermarktbarren. In dieser Arbeit steht *Balenciaga* modellhaft als Ausgangspunkt einer Diskussion über Privatisierung und ihre Mechanismen. *Balenciaga* ist heute eine Luxusmarke, deren derzeitiger Kreativdirektor, der Modedesigner **Dema Gvasalia**, im Jahr 2000 wegen des Bürgerkriegs aus seinem Heimatland Georgien geflüchtet war. Zu dieser Zeit bestand die Kleidung in Georgien hauptsächlich aus Spenden humanitärer Hilfsorganisationen: Second-Hand-



Giorgi Gago Gagoshidze, Hito Steyerl & Miloš Trakilović, *Mission Accomplished: Balenciage*, 2019, Filmstill, COURTESY DIE KÜNSTLER*INNEN, ANDREW KREPS GALLERY, NEW YORK & ESTHER SCHIPPER, BERLIN, © VG BILD-KUNST, BONN, 2020



Teile in unüblichen Größen und Paaren, die nicht zusammenpassen. **Gvasalia** übernahm und vermarktete genau diese Ästhetik, indem er Armut gleichsam kommerzialisierte und damit die Logik der Luxusindustrie mit Ironie versah.

Gagoshidze, Steyerl und **Trakilović** zitieren das Beispiel von *Balenciagas* berühmter blauer Tasche, die von einer einfachen *Ikea*-Einkaufstragtasche inspiriert war. Der Laufsteg für die Frühjahrs-/Sommerkollektion 2020 wurde als „falsches *Balenciaga*-Parlament oder -Volkstribunal“ bezeichnet, was die *Balenciaga Method* sowohl architektonisch als auch metaphorisch erklärt:

von oben gesehen sieht alles gleich aus, doch von der Seite betrachtet werden die verschiedenen Ebenen sichtbar, die die Unterscheidung zwischen Oben und Unten verdeutlichen.

Der *Balenciage*-Turnschuh, eine Imitation des originalen *Balenciaga*-Modells, ist ein Fundstück aus einem Shop in Sarajevo, einer von Identitätspolitikern geradezu belagerten Stadt. *Balenciage* ist jedoch kein Plagiat mehr. Er handelt sich, wie die Künstler*innen behaupten, um die echte Version, da sie von denjenigen getragen und besessen wird, die dafür gearbeitet haben: den Proletarier*innen. ●

monika grabuschnigg

geb. 1987, lebt und arbeitet in Berlin

Crash (Simulation), 2019-2020

COURTESY DIE KÜNSTLERIN & CARBON 12, DUBAI

Monika Grabuschnigg geht in ihrer künstlerischen Praxis fast immer von dem ökologischen und wiederverwendbaren Naturmaterial Ton aus, dessen taktile Möglichkeiten sie auszuschöpfen versucht. Oft spielt sie dabei mit der Dialektik zwischen analoger und virtueller Realität. Das Naturmaterial

steht, so scheint es, im Gegensatz zum digitalen Zeitalter, in dem das glatte Perfekte als gesellschaftliches Anästhetikum fungiert. Intuitiv erkennt Grabuschnigg materielle Bedürfnisse und metaphysische Überzeugungen, die heutzutage nur allzu oft einem Diktat oder zumindest Regeln folgen, setzen

sie doch fadenscheinig allwissende Algorithmen in räumliche und taktile Erzählmuster um.

In *Crash (Simulation)* wird das formbare Ausgangsmaterial Ton täuschend echt in Metallobjekte übersetzt. Deformierte Radkappen, die scheinbar zufällig auf dem Boden zu liegen kamen oder an Wänden lehnen, evozieren eine apokalyptische Szenerie, so als hätte der Weltenbrand bereits stattgefunden. Grabuschniggs Skulpturen deuten an, dass unser Hunger nach Geschwindigkeit und exponentiell wachsender

Beschleunigung gefährlich ist- und desaströse Folgen haben könnte. Von der Hitze der Flammen verformt und zu

nutzlosem Müll gemacht, erzählen die Radkappen, einst Prestigeträger und Statussymbole, die Geschichte einer Gesellschaft, die in ihrem materiellen und virtuellen Geschwindigkeitsexzess Tag und Nacht in nur Millisekunden von Kontinent zu Kontinent reisen kann. Unsere Existenz gleicht einem 24-Stunden-Hoch, doch statt zur erhofften Freiheit und zu endlosen Möglichkeiten führt dieses letztlich zu einem totalen Systemkollaps. *Crash (Simulation)* mag uns zwar Warnung sein, doch vielleicht blitzt hinter den fraktalen Formen der Naturmaterialien auch der Hoffnungsschimmer auf, dass es Urelemente und Prinzipien gibt, die die Menschheit überdauern werden. ●



Monika Grabuschnigg, *Crash (Simulation)*, 2019-2020, FOTOS: DAVID SCHÖNEN



vlatka horvat

geb. 1974, lebt und arbeitet in London
und New York

Above Us Only the Sky, 2020

No Head for Heights, 2020

On the Losing Side, 2020

Up and Over, 2020

Balance Beam #0616, 2016

Vlatka Horvats künstlerischer Hintergrund ist die Performance, sie arbeitet aber auch in den Medien Fotografie, Video, Installation und Collage, um die Beziehung des menschlichen Körpers zu seiner konstruierten Umwelt zu erkunden.

Die Installation *Balance Beam* besteht aus einer Reihe gefundener Objekte, die auf einem schmalen Holzbalken platziert sind, der äußerst instabil auf den Rückenlehnen zweier Stühle ruht. Alles hier kann jederzeit schief gehen. Indem wir wahrnehmen, selbst Teil dieses prekären Systems zu sein, nähern wir uns ihm vorsichtig, ganz langsam. Die Dinge stehen buchstäblich am Rande des Abgrunds, balancieren sich aber immer gerade noch aus dadurch, dass sie die Schwerkraft in Frage stellen. Dies erinnert an den gegenwärtigen Zustand der Welt, die ständig am Rande einer Katastrophe schwebt.

Auch aus *Above Us Only the Sky* spricht das Verlangen, die Schwerkraft herauszufordern. Eine brüchige Leiter, die von einer unerreichbar hohen Glasdecke hängt, strebt Richtung Himmel. Obwohl sie viel zu weit oben angebracht ist, könnte man versucht sein, sie zu erklimmen und zu entfliehen. Gefangen in allen möglichen Ordnungsrahmen und (gesellschaftlichen, institutionellen, ...) Strukturen, ist ein Ausbruch daraus zwar präsent, zugleich aber außer jeder Reichweite – selbst wenn wir nach den Sternen streben, bleiben wir der Erde verhaftete Wesen. Das stellt nicht allein eine Einschränkung dar, sondern bietet auch die Möglichkeit, uns an unser Sein und unser Handeln zu erinnern und es zu verorten.



Vlatka Horvat,
Balance Beam #0715,
2015

Auch die Installationen *No Head for Heights*, *On the Losing Side* und *Up and Over* spielen mit dem Gedanken des Erklommens und Überschreitens. Ihre Konstruktionen stellen sonderbare Hindernisse dar, die an provisorische Mauern oder physikalische Experimente erinnern. Sie behaupten sich im Raum als Hindernisse oder stellen uns vor ein Rätsel, indem sie Bewegungsabläufe lenken und choreographieren – wir üben uns in diesen Wegen, um sie zu überwinden. Horvats Arbeiten sind philosophische Modelle der Hoffnung und die Künstlerin erweckt Verzweiflung und Hoffnung zugleich, um so auf unsere Fähigkeit zu verweisen, im Leben „weiterzukommen“. Diese Rätsel mögen unauflösbar sein, und doch werden wir es wieder und wieder versuchen. ●

anne marie jehle

geb. 1937, gest. 2000, lebte und arbeitete in Feldkirch und Vaduz

- Ohne Titel, o.J.
Rosenkranz für Schweizer Bankiers, 1973
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Oh Yes, 1977
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Ich bin daheim, o.J.
Pariser Gipfel mit Flittersternchen, 1977
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.
The whole world's armies, 1974
Airmail, o.J.
Hitler is not dead, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Ich bin daheim, o.J.
Ohne Titel, o.J.
Ohne Titel, o.J.

COURTESY ANNE MARIE JEHLE FOUNDATION, VADUZ

Ohne Titel, o.J.
COURTESY KONTAKT SAMMLUNG, WIEN

Ohne Titel, o.J.
COURTESY KUNSTMUSEUM LIECHTENSTEIN

Begriffe wie Heimat und, in einem erweiterten Sinne, Heimatland stehen im Mittelpunkt von Anne Marie Jehles Schaffen – sie bilden den strukturellen Zusammenhang, in dem sie arbeitete. Aus einer dezidiert politischen, feministischen Position kritisiert Jehle patriarchale Symbole des Alltagslebens sowie den Patriotismus und macht dabei auf die Anforderungen an Frauen im streng katholischen alemannischen Umfeld der 1970er- und 1980er-Jahre aufmerksam. Ihr Werk ist oft geradezu obsessiv, verspielt und spitzzüngig zugleich. Eingebettet in eine poetische und melancholische Grundstimmung, sind für Jehle Sprache und das Spiel mit Worten entscheidend – sie drücken Prinzipien aus, die sich auf den Körper und die Objekte beziehen und an eine performative Funktion denken lassen. Die 22 ausgestellten Arbeiten zeigen



Anne Marie Jehle, *Ich bin daheim*, o.J.



Anne Marie Jehle, *Ohne Titel*, o.J.

eine Auswahl von in Jehles Werk wiederkehrenden Themen und Symbolen. Eine Küchenschürze hängt an einem Holzbrett: Losgelöst von ihrer logischen Trägerin – der Hausfrau – ist sie jetzt für mancherlei Projektionen offen. Eine Schweizer Banknote liegt kunstvoll umhäkelt da und verweist sowohl auf das Zusammenführen als auch die Abgrenzung klassischer Rollenverteilungen bezüglich Geld und Fürsorge. Der suggestiv-idyllische Sinnspruch „Ich bin daheim“ in altdeutscher Handschrift auf einem Küchentuch wird durch einen recht brutal aufgetragenen Tintenkleck verfremdet. Dollarscheine sind zu einer Maske geschnitten, die ihrer Träger*in nur eingeschränkte Sicht ge-

währt, und ein Rosenkranz aus Münzen suggeriert die unheilige Allianz von wirtschaftlichen und religiösen Kräften.

Anfangs war Jehle mit der Fluxus-Bewegung verbunden und arbeitete an der Peripherie von Vorarlberg und Liechtenstein, zog sich aber zunehmend in ihr eigenes Haus zurück, das sie im Laufe der Zeit in eine Art bewohntes Gesamtkunstwerk verwandelte. 1989 beendete sie ihr Schaffen abrupt. Zu ihren Lebzeiten blieb Jehle weitgehend unbeachtet, hinterließ aber ein bemerkenswert energisches und frisches Vermächtnis von mehr als 1.600 Werken. ●

gülsün karamustafa

geb. 1946, lebt und arbeitet in Ankara

Motorcycle, 1986

COURTESY DIE KÜNSTLERIN & BÜROSARIGEDIK, ISTANBUL



Gülsün Karamustafa, *Motorcycle*, 1986, FOTO: BARIŞ ÖZÇETİN

Gülsün Karamustafa erforscht historische Erzählungen der Türkei und verknüpft diese mit ihrer eigenen Geschichte. In den 1970er- und 1980er-Jahren thematisierte Karamustafa in ihrem Werk das komplizierte Projekt der „Modernisierung“ der Türkei und die politischen Unruhen, die zu mehreren Militärputschen und einem traumatischen Prozess der Nationsbildung führten. Gleichzeitig erlebte das Land in diesen Jahrzehnten eine erhebliche Landflucht: Auf der Suche nach Arbeit und nach einer Zukunft jenseits des bäuerlichen Lebens kamen zahlreiche Menschen aus Anatolien nach Istanbul. Die Künstlerin interessierte sich für deren Lebensweise und für die neue Dimension, die die Stadt durch die arabische Musik und die „kitschigen“ Darstellungen erhielt, aus denen sich lebendige kulturelle Ausdrucksweisen entwickelten.

Motorcycle ist Teil einer Serie von Wandteppichen, die Karamustafa zwischen 1984 und 1986 anfertigte. Sie reagierte damit auf die gesellschaftlichen Veränderungen, die damals in der Türkei stattfanden. Die Arbeit besteht aus vielfältigen Fundstücken, die die Spuren jener Zeit tragen. Das Bild einer jungen Frau, die auf einem Motorrad sitzt, wurde aus bunten Stoffen hergestellt, die von Istanbuler Märkten stammten. Die Collage spiegelt den universellen Wunsch nach einem anderen, besseren Leben wider und bedient sich einer reichen popkulturellen Bildsprache, die damals weit verbreitet war.

Der kitschig-ironische Stil von *Motorcycle* kommentiert die visuelle Kultur der Türkei in einer Zeit, als das Land zwischen Tradition und Moderne schwankte. Diese Zeit war geprägt von der Binnenmigration aus den Dörfern in die Städte und von „hybriden“ Kulturen, die durch das Aufeinandertreffen von ländlichen und urbanen Werten, Traditionen und Bräuchen entstanden. ●

jessika khazrik for the society of false witnesses

geb. 1991, lebt und arbeitet in Beirut und Berlin

VRLAMXXAB8ND, 2020

Die Revolte, die am 17. Oktober 2019 in Beirut ausbrach, entfachte über zwei Wochen hinweg täglich Dutzende von Protesten, öffentlichen Streiks und Aufrufen zum Sturz des herrschenden Systems im Libanon. Sie war eine Konsequenz der Wut der Menschen auf die konfessionell verfasste Oligarchie des Landes, die tief verwurzelte Korruption und eine sich verschärfende Wirtschaftskrise. Diese Krise weitete sich aus, als die Banken den „kleinen“ Kontoinhaber*innen eine illegale Kontrolle über ihr Anlagekapital auferlegte und den Zugang zu ihren Einkommen, ihren Renten und Ersparnissen einschränkten. Während die Proteste immer noch andauern, wurde die Präsenz der Sicherheitskräfte verstärkt, um genau jene Banken zu schützen, die ihre Macht missbraucht hatten. Indem sie die kollektiven Mechanismen aufdeckt, die hinter der von ihr erfahrenen Gewalt der VRLAMXXAB8ND-Bank stecken, prangert Khazrik die Finanzindustrie und ihre symbiotische Beziehung zur kleptokratischen Regierung des Libanon an – eine Beziehung, die einige wenige auf Kosten der übrigen Bevölkerung bereichert und das ganze Land geradezu vergiftet hat.

Als die Künstlerin am 10. Januar 2020 die Bank VRLAMXXAB8ND betrat, um Bargeld abzuheben – nachdem man ihr schon drei Monate lang den Zugang zu den eigenen Konten verweigert hatte –, wurde sie attackiert, in einem der verlasten Büroräume der Bank gefangen gehalten und schließlich von der Polizei verhaftet. Diese Rechtsverstöße wurden noch verschärft durch eine Überwachungskampagne, die die Bank als Vergeltungsmaßnahme gegen Khazrik anstrebte, weil sie ihren Fall öffentlich gemacht hatte. Ein solches Vorgehen zeugt von der engmaschigen Verflechtung zwischen den Banken und dem Überwachungsstaat.

Khazriks immersive Installation eröffnet eine sonderbare Raumsituation, in der sich die Schalterhalle einer Bank mit einem Freiluftgefängnis, einer Tanzfläche und einem unvollendeten Labyrinth vermischt. Ihre Fünfkanal-Klanginstallation thematisiert Zusammenhänge zwischen Ökonomie und Ökologie und bietet Inhalte an zur Reflexion über Liquidität, Überfluss und Knappheit, Beschlagnahmungs politik und globale Solidarität. Indem Khazrik die Zusammenhänge zwischen Kapita-



Jessika Khazrik, VRLAMXXAB8ND, 2020

lismus, Sicherheitspolitik und der zwar missglückten, aber jedenfalls perfiden Geheimabsprache zwischen Wirtschaft und Staat untersucht, wirft ihre Arbeit ein auf eigener Erfahrung beruhendes Licht auf das Bankensystem als integralen Bestandteil des sogenannten „Gefängniscontinuum“, d.h. eines mittels Disziplinarmacht in Gang gehaltenen Kreislaufs aus Überwachung und Bestrafung systemunangepasster Individuen. Während Khazrik über die zwei Klagen sinniert, die sie gegen ihre

Bank eingereicht hat – und darüber, welche Arten der Beglaubigung und der Fälschung der Rechtsapparatur ermöglicht –, zeigt sie auf, wie der Wunsch, das Finanzwesen zur Rechenschaft zu ziehen, mit einem Mal alle Aspekte ihres Lebens durchdringt. Die Attacke auf die Künstlerin ereignete sich gerade einmal zwei Monate vor Eröffnung dieser Ausstellung, und ihre Entscheidung, die Arbeit VRLAMXXAB8ND umzusetzen, erforderte einen gewissen Mut, geht sie doch mit sehr realen Risiken einher. ●

victoria lomasko

geb. 1978, lebt und arbeitet in Moskau

Under Water, 2020

In ihren Arbeiten, insbesondere den grafischen Reportagen und Wandbildern, erzählt Victoria Lomasko die Geschichte des postsowjetischen Russlands aus der Perspektive unsichtbarer Randgruppen. Hierfür bedient sie sich der direkten Bildsprache von Comics und Graphic Novels, um den unterdrückten Communities im heutigen Russland – etwa minderjährigen Prostituierten, unterjochten Arbeitsmigrant*innen oder LGBTQI-Aktivist*innen – eine Öffentlichkeit und Stimme zu geben. Eine Auswahl ihres grafischen Werks wurde 2017 unter dem Titel *Other Russias* in Deutsch, Französisch, Englisch und anderen Sprachen veröffentlicht.

Lomaskos neues Wandbild zeigt zwei Welten: eine nur in Versatzstücken andeutete Stadtkulisse oberhalb des Wasserspiegels und eine lebendigere, detailreich geschilderte Szenerie unter Wasser. Auf den ersten Blick wirkt diese Unterwelt irreal und unheimlich, es werden schnell aber auch die geheimnisvollen Potenziale eines solchen Orts, an dem die Dinge in einem steten Wandel begriffen sind, offenbar.

Lomasko bietet hier eine neue und alternative Sicht auf das gegenwärtige Russland, die das herkömmliche orientalistisch-folkloristisch gepräg-



Victoria Lomasko, *Under Water*, 2020, Skizze für Wandmalerei

te Klischeebild des postsowjetischen Ostens demontiert. Poetisch illustriert sie ein weites Spektrum gesellschaftlicher Probleme und verknüpft diese mit ihren eigenen Empfindungen. In dieser Unterwasserwelt befinden wir uns im Herzen Russlands und nehmen zugleich das Gefühlsleben der Künstlerin nach der Rückkehr in ihr Heimatland wahr. Mit ihrem Mix aus grafischer Reportage und Fantasy lässt uns Lomasko in die intime Atmosphäre dieser tiefen Wasser eintreten: Sie schildert nicht nur Begebenheiten, sondern auch die durch sie hervorgerufenen Emotionen. ●

Immer wenn ich nach Russland zurückkehre, fühle ich, wie ich langsam zurück zu Boden sinke, wie ein Wesen, das an Land kroch, aber ursprünglich für ein Leben im Wasser geboren war. Es scheint, als ob Moskau mit seinen Pappelbäumen, die wie Seetang wehen, unter schweren Lagen bleiernen Wassers läge; mit jedem Schritt musst du seinen Widerstand überwinden.

Andererseits kannst du dich im Schlick dieser Unterwasserwelt vergraben und einer von vielen anderen unauffälligen Fischen werden. Es gibt niemanden und nichts, mit dem oder wogegen man konkurrieren müsste, nirgends muss man herausstechen und es gibt keine großen kommerziellen Versuchungen, wohingegen das chaotische Leben rundum zahlreiche Sujets zum Zeichnen bereitstellt.

Ab und zu werden da im Untergrund verwegene neue Kreaturen geboren, die auf ihren Flossenbeinen hinauf aufs Festland klettern und sich in die Riege der ausgeschlachteten Gliederpuppen einordnen – internationale Künstler*innen, die in den glänzenden Vitrinen der Welt stehen.

—VICTORIA LOMASKO

hana miletić & globe aroma

Hana Miletić, geb. 1982, lebt und arbeitet in Zagreb und Brüssel
Globe Aroma ist ein 2001 gegründetes Community Arts Center für Neuankommende in Brüssel

Felt Workshops I-X, 2018–2020
gemeinschaftlich während öffentlicher Workshops hergestellt, die durch Hana Miletić und Globe Aroma ermöglicht wurden und an folgenden Orten stattfanden: Globe Aroma, Brüssel (2018), kunstenfestivaldesarts, WIELS, Brüssel (2018) und Playground Festival, M-Museum Leuven (2019)
COURTESY DIE KÜNSTLERIN & LAMBDALAMBDALAMBDA, PRISHTINA

Seit mehreren Jahren arbeitet **Hana Miletić** mit textilen Materialien und Techniken, um über dieses Medium bildnerisch wie auch konzeptionell das Thema politischer und wirtschaftlicher Praktiken und ihrer Folgen zu artikulieren. Zugleich möchte sie damit die Aufmerksamkeit auf findige und einfallsreiche Methoden im Umgang mit Mängeln, Schäden und Beschränkungen lenken, die durch Regierungen und Ideologien verursacht werden.

Die zehn Textilarbeiten, aus denen sich *Felt Workshops I-X* zusammensetzt, sind das Ergebnis mehrerer Filzworkshops, die die Künstlerin gemeinsam mit einer Gruppe von fünfzehn Frauen durchführte. Das Projekt entstand in Zusammenarbeit mit **Globe Aroma**, einem Kulturzentrum in Brüssel, das neu zu-



Hana Miletić & Globe Aroma, *Felt Workshop*, 2018, Kunstenfestivaldesarts, WIELS, Brüssel, FOTO: ANNA VAN WAEG

gezogenen Stadtbewohner*innen unterschiedlichster Herkunft offensteht. Innerhalb eines sicheren Ortes wurden hier für Frauen jeden Alters und jeder Sprache, mit und ohne Ausweispapire, Schreibkurse sowie Workshops zur Filzverarbeitung abgehalten. Während ihrer Arbeit an Texten und textilen Werkstücken reflektierten die Frauen nicht nur über handwerkliche Prozesse und die verwendeten Farben, sondern diskutierten auch über Themen wie etwa ethnische und kulturelle Herkunft. **Miletić** konnte hier zugleich an die handwerk-

liche Tradition ihrer eigenen weiblichen Vorfahren anknüpfen. Gleichzeitig regte sie diese Tätigkeit dazu an, sich mit den metaphorischen und den sozialen Implikationen eines gemeinschaftlich aus Filz hergestellten Werkstücks auseinanderzusetzen: Obwohl bei diesem Material die einzelnen Wollfäden unterscheidbar sind, verbinden sie sich doch zu einer nahtlosen Einheit – und erwecken damit Assoziationen an Gemein-

schaft, menschlichen Austausch und die Vielzahl an Stimmen und Händen während der Arbeit.

Als Teil des Begleitprogramms zur Ausstellung wird **Miletić** auch Filz-Workshops für Kinder und Erwachsene anbieten. Unterstützt wird sie dabei von Mitgliedern der **Vereinigung für Frauenintegration, Amerlinghaus** der Stadt Wien. ●

marina naprushkina

geb. 1981, lebt und arbeitet in Berlin

Jetzt! Alles für Alle!, 2019

red moabit, 2013–2019

arbeit, keine arbeit, 2018

Marina Naprushkina arbeitet überwiegend außerhalb institutioneller Räume und meist in Kooperation mit lokalen Communitys und aktivistischen Organisationen – so gründete sie 2007 das Büro für Anti-Propaganda, das die Machtstrukturen von Nationalstaaten kritisiert und demontiert, indem es deren verborgene Mechanismen offengelegt.

Im Jahr 2013 startete Naprushkina in Berlin das Flüchtlings- und Nachbarschaftsprojekt *Neue Nachbarschaft // Moabit*. Die Initiative wuchs zu einer der größten ihrer Art in Berlin und begründete eine starke Gemeinschaft aus Flüchtlingen, Migrant*innen und lokalen Bewohner*innen. Diese engagierten sich bei der antifaschistischen Demonstration *Unteilbar*, die 2018 unter dem Slogan „Für eine offene und freie Gesellschaft – Solidarität statt Ausgrenzung“ stattfand. Die in der Ausstellung gezeigten Poster wurden direkt von der *Neue Nachbarschaft // Moabit*-Community zur Verfügung gestellt. Gemeinschaftlich produziert, kamen sie unter dem Motto „Alles gehört Allen“ bei der Demonstration zum Einsatz.

Die rote Wandtapete mit dem Titel *red moabit* basiert auf Bildern und Texten

aus dem persönlichen Archiv der Künstlerin zum Projekt *Neue Nachbarschaft // Moabit*. Der Großteil des Materials stammt von Frauen aus der Community und erzählt nicht nur von deren Kämpfen und Mühen, sondern auch von der Freundschaft, die zwischen ihnen und der Künstlerin entstanden ist. Die Arbeit bringt diese enge Verbundenheit sowohl künstlerisch als auch auf visueller Ebene zum Ausdruck.

Das Gefühl von Gemeinschaft und gesellschaftlichem Anliegen wird auch in Naprushkinas kurzem Video *arbeit, keine arbeit* vermittelt. Es hinterfragt, was Arbeit heute buchstäblich bedeutet. Die Künstlerin ruft darin zur Verweigerung von Arbeit und zu sozialem Ungehorsam auf; sie zeigt zahlreiche Bilder, die unsere landläufige Vorstellung von dem, was Produktivität eigentlich bedeutet, unterwandern: eine obdachlose schlafende Person, einen Babybauch, eine wartende Frau... In der Gesamtschau ergeben diese Bilder einen Anti-Produktivitäts-Film: Naprushkina kritisiert kapitalistische Produktionsmechanismen, die zwischen den unmittelbaren Hersteller*innen und den von ihnen erzeugten Objekten wie auch den von ihnen bedienten Werkzeugen eine Trennlinie ziehen. ●

gemeinschaft durch kunst schaffen

marina naprushkina im gespräch mit karen van den berg

KAREN VAN DEN BERG: Vor einigen Jahren habt ihr das Nachbarschafts- und Flüchtlingsprojekt *Neue Nachbarschaft // Moabit* gegründet, das inzwischen zu einem der größten Flüchtlingsprojekte in Berlin geworden ist. In diesem Rahmen organisiert ihr Stammtische für die Menschen aus der Nachbarschaft zum gegenseitigen Kennenlernen und gemeinsamen Erlernen von Sprachen, ihr betreibt eine Café-Bar, du selbst begleitest Geflüchtete bei Behördengängen und ihr bietet ein Veranstaltungsprogramm, Kunst-Workshops, Konzerte, Schachturniere, Vorträge, gemeinsames Kochen etc. an. Welche Rolle spielt die Kunst dabei?

MARINA NAPRUSHKINA: Die Initiative ist eine Weiterentwicklung meiner vorherigen künstlerischen Arbeitsweise. Um 2010 herum habe ich begonnen, mich der üblichen Produktion von Ausstellungsobjekten zu verweigern und angefangen, für meine Arbeit andere Räume und Möglichkeiten zu suchen. Kunstinstitutionen und ihre Ausstellungsformate sind mir zu eng geworden und haben als Handlungsräume nicht mehr ausgereicht. So wie meine langfristigen Projekte *Büro für Anti-Propaganda* oder die *Refugees' Library*, die zwar auch für die Präsentation im Kunstkontext adaptiert werden können, ihre Schwerpunkte aber außerhalb des *White Cubes* haben und direkt in den sozialen und politischen Raum wirken.

Neue Nachbarschaft // Moabit ist inzwischen ein autarker Raum geworden, der eigene Inhalte und Formate generiert und eine institutionelle Unterstützung seitens der etablierten Institutionen nicht unbedingt benötigt. Ich habe bis jetzt noch keine Form gefunden, die geeignet wäre, die Initiative in einem Ausstellungsraum zu präsentieren und die eine zusätzliche Ebene eingebracht hätte.



Marina Naprushkina, *arbeit, keine arbeit*, 2018, Filmstills

KVDB: Du arbeitest mit sehr vielen Menschen zusammen. *Neue Nachbarschaft* // *Moabit* ist seit 2013 ein eingetragener Verein und arbeitet von Beginn an unter dem Motto „Wir helfen nicht, wir lernen voneinander“. In welchem Verhältnis stehst du zu den Menschen, mit denen du arbeitest, und inwieweit bezieht sich dein Engagement in diesem Projekt auf ein bestimmtes Publikum und eine bestimmte Öffentlichkeit?

MN: In diesem Projekt kann ich mir nicht aussuchen, mit welchen Menschen ich arbeite. Alle, die durch die Türe kommen, mit denen arbeite ich. Oft sind es Menschen aus der direkten Nachbarschaft, manchmal kommen sie bis aus Brandenburg zu uns. Ich führe keine Einstellungsgespräche und begutachte keine Bewerbungen. Die beste Voraussetzung ist, wenn die Menschen neugierig und interessiert sind. Oft werden sie einfach von Freund*innen oder Mitbewohner*innen mitgebracht und wissen erstmal nicht, wo sie sind und wie die Initiative organisiert ist. Da heißt es zunächst mal, die üblichen Vorstellungen über Bord zu werfen: Wir sind keine Sprachschule, kein Sprach-Café, kein staatlich gefördertes Sozialprojekt. Es gibt jeden Dienstag eine Einführung für alle, die dazukommen möchten. Und da versuche ich, unsere Einstellung zu vermitteln: Man kommt, um zu lernen und um zu gestalten – und nicht, um zu helfen. Leider ist die Einstellung „Wir helfen“ im Kontext mit Geflüchteten tief verwurzelt und sie wird zum Problem, wenn wir sie nicht direkt adressieren. Natürlich gelingt es uns nicht, alle zum aktiven Mitarbeiten und Mitgestalten zu bringen, aber wir streben das an. Manche verstehen sofort sehr genau, was dieser Raum für sie ist, wie notwendig die Initiative ist, manche schwimmen einfach mit. Unsere Veranstaltungen gestalten wir so, dass sie niederschwellig sind, nur so können auch alle partizipieren und haben keine Angst, sich durch Unkenntnis der Konventionen öffentlich zu blamieren. Diese Angst ist immer da, wenn man die kulturellen Codes nicht kennt. Ich denke, dass viele Kunsträume auf die Mehrheit der Menschen abschreckend wirken und sehr elitär geworden sind. Das ist keine gute Entwicklung, da möchte ich gezielt etwas verändern. Auch für professionelle Künstler*innen

ist es eine gute Übung, niederschwellig zu arbeiten. Die Angst, sich zu blamieren, weil man aus dem Schutz des intellektuellen Überbaus heraustritt, scheint mir auch hier groß zu sein.

KVDB: *Neue Nachbarschaft* // *Moabit* hatte ja von Anfang an einen enormen Zustrom und ihr musstet schon bald in einen größeren Veranstaltungsort wechseln. Wie habt ihr das geschafft?

MN: Wir arbeiten mit sehr vielen Menschen, die täglich zu uns kommen, denn der Raum ist jeden Tag geöffnet. An einem Tag kommen bis zu 200 Leute. In den Jahren 2015/16 waren es bis zu 300 Menschen pro Abend. So wie eine Ausstellungseröffnung, nur jeden Tag. Deswegen müssen wir auf manches verzichten – wie zum Beispiel auf eine aktive Öffentlichkeitsarbeit oder die Repräsentation in der Stadt – und uns auf die Arbeit mit den Menschen, die da sind, konzentrieren. Das ist unsere Öffentlichkeit, die absolute Priorität für uns hat.

KVDB: Du bist eine international bekannte Künstlerin, hast dein Projekt *Büro für Anti-Propaganda* (2007) auf der 7. Berlin Biennale (2012) gezeigt, dein Projekt *The President's Platform* (2007) wurde auf der 11. Istanbul Biennale (2009) vorgestellt, du bist an dem internationalen Projekt *Refugees' Library* (2013–) beteiligt und hast ein vielbeachtetes wie hochgelobtes Buch über deine Arbeit mit Flüchtlingen geschrieben. Welche Bedeutung hat die Resonanz auf deine Arbeit mit Geflüchteten im Kunstfeld für dich?

MN: Die Initiative würde auch ohne die Kunstwelt überleben, dennoch konnte ich viele aus der Kunstwelt für die Initiative gewinnen. Viele Künstler*innen und Kurator*innen unterstützen uns finanziell. Das ist für uns essentiell, weil wir den üblichen Förderungskriterien nicht entsprechen und kaum Projektgelder beziehen können. Oft geht es allein aus Überzeugung nicht, weil das Geld an bestimmte Rahmenbedingungen und Auflagen gebunden ist, denen ich nicht entsprechen möchte. Künstler*innen muss ich nicht lange von der Sinnhaftigkeit unserer Arbeit überzeugen. Sie sehen sofort, was in diesem Raum passiert und wissen, dass es in keiner anderen Institution möglich wäre.

KVDB: Hast du neben diesem Projekt überhaupt noch Zeit, an anderen Kunstprojekten zu arbeiten?

MN: Die Initiative ist bis jetzt meine zeitintensivste Arbeit und auch wenn sie nicht für Kunsträume konzipiert ist, verstehe ich sie als künstlerische Arbeit.

Ansonsten ist meine Ausstellungsliste tatsächlich etwas kürzer geworden, da ich meine Kunstproduktion und Arbeitsbedingungen seitdem umgestellt habe: Ich beteilige mich nicht mehr an Ausstellungen, ohne bezahlt zu werden, und ich reduziere die Reisen, die mit dem Ausstellen und der Produktion von Kunst verbunden sind. Ich stand ab einem gewissen Zeitpunkt dem inflationären Reise- und Entdeckungszwang der Kunstwelt ohnehin zunehmend kritisch gegenüber. Ich brauche Zeit, um Arbeiten zu entwickeln, ich und die Arbeiten brauchen eine Verortung. Ich muss den sozialen Kontext spüren und verstehen – das geht bei kurzen Aufenthalten nicht. Als ich die Initiative gegründet habe, war es mir vollkommen klar, dass ich mein durch das Kunstsystem bedingtes nomadisches Dasein verändern werde. Und vor zwei Jahren haben ich angefangen, eine sogenannte **foundationClass* an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee zu unterrichten. Das ist nochmal eine andere Arbeitsweise, die mir auch hilft, meine Sicht auf die Kunst herauszuarbeiten.

KVDB: Dein Projekt kann in einem Zusammenhang mit anderen sozialen Projekten gesehen werden, aber siehst du selbst auch eine Verbindung zur Tradition sozial engagierter Kunst? Hat der Begriff Soziale Plastik irgendeine Relevanz für dich? Würdest du dich in deiner eigenen Praxis auf diesen Begriff beziehen wollen?

MN: Ich glaube, der Begriff ist sehr aktuell. Aber wir müssen ihn natürlich in die heutige Zeit übersetzen – das ist die Herausforderung.

KVDB: Und in welche Richtung sollte oder könnte eine Neudefinition der Sozialen Plastik in deinen Augen gehen?

MN: Der Kunstbegriff hat sich tatsächlich erweitert, gleichzeitig fand eine starke Umgestaltung der Institutionen statt, die aber nicht zu inklusiveren Arbeitsformen geführt hat.



Marina Naprushkina,
Jetzt! Alles für Alle!,
2019,
Konstruktionsskizze

Das betrifft sowohl die Kunstinstitutionen als auch die Politik. Ich denke, gesellschaftliche Gestaltung muss auch von Seiten der Gesellschaft und von vielen Akteur*innen, die aus unterschiedlichen Lebensräumen und Kulturen kommen, ausgehen – und nicht vom Kunstdiskurs. An dieser Gestaltung müssen unterschiedliche Gruppierungen mitarbeiten und dabei mit künstlerischem Handwerkszeug ausgestattet bzw. ausgebildet werden. Durch ihre aktive Teilnahme werden diese Akteur*innen die Gesellschaft formen und sie verändern. Das ist genau der Prozess der Lebendigkeit, den wir dem aktuellen Rechtsruck entgegenstellen müssen, mit seinem Entwurf, durch *Law and Order* gesellschaftliche Probleme lösen zu wollen.

KVDB: Als ich zum ersten Mal die *Neue Nachbarschaft // Moabit* besuchte, waren die Ergebnisse eines Linoldruck-

Workshops, den du durchgeführt hast, in euren Räumen ausgestellt. Welche Rolle spielen Materialien und Objekte bei deinen Projekten?

MN: Rein ästhetische Fragen haben mich nie interessiert, das Material ist für mich sekundär. Ich stelle mir erstmal die Frage: „Was will ich machen und warum?“ und dann: „Wie mache ich das?“ Material, Objektsuche, all das kommt danach. Ich habe eine sehr klassische Kunstausbildung in Belarus durchlaufen. Unser Lehrer sagte immer beim Malen von Stillleben: „Den Apfel genau malen, aber dabei das ganze Stillleben im Auge behalten.“ Für die Initiative heißt das, dass ich jeden Einzelnen betrachten und gleichzeitig die Initiative als Ganzes, als einen sozialen Organismus sehen muss.

KVDB: Ich weiß, dass deine Arbeit mit Geflüchteten mit Kunst-Workshops für Kinder begann. Welche Rolle spielt Pädagogik für dich?

MN: Vieles passiert intuitiv. Aber ich denke oft an meine Lehrer*innen und Professor*innen, die ich hatte, besonders an die, die etwas falsch gemacht haben. Manchmal hilft es schon, zu wissen, was falsch ist.

Aber wir sind keine Schule, wo Disziplin und Gehorsam helfen, durchzukommen – so war das zumindest in meiner Schule. Unser Projekt braucht viel Freiheit und Energie, um

Marina Naprushkina,
red moabit,
2013–2019



immer in neue Richtungen zu denken. Das ist verdammt schwer, weil wir keine kraftsparenden Routinen haben.

KVDB: Du sagtest, dass du mit vielen anderen Beteiligten an diesem Projekt zusammenarbeitest. Aber zugleich bist du immer noch das Gesicht der Initiative – du bist diejenige, die in der Öffentlichkeit auftritt. In deinem Buch, das du über deine Arbeit in der Initiative geschrieben hast, erwähnst du, dass andere Künstlerkolleg*innen dich mittlerweile als Sozialarbeiterin verbuchen. Darauf hast du geantwortet, dass die Kunstwelt die falschen Maßstäbe an Projekte wie das deine legt. Es würde mich daher interessieren, welche Bedeutung Autor*innenschaft für dich noch hat. Inwieweit siehst du dich selbst als Autorin im Projekt *Neue Nachbarschaft // Moabit*? Inwieweit betrachtest du andere Mitwirkende als Autor*innen?

MN: Ich denke tatsächlich, dass ich bis heute sehr viel vorgebe und vordenke. Ich gebe den Rahmen vor, aber jemand muss ihn füllen, physisch, mental, künstlerisch, und dann diesen vorgegeben Rahmen verändern. Das bedeutet, dass jede*r, der an dem Projekt beteiligt ist, auch Autor*in ist. Ohne die anderen wäre das ja nur ein Konzept, eine theoretische Auseinandersetzung – und die reine Theorie wäre nur die halbe Wahrheit. Der Kunstbetrieb ist träge und hat finanziell kaum Spielräume. Da sind mir oft die Hände gebunden. Wenn ich etwa sage: Ich möchte zu einer Biennale ein paar Leute aus der Initiative mitbringen, dann bekomme ich zur Antwort, dass dafür kein Budget vorhanden ist, ja, dass das Budget oft kaum meine eigenen Reisekosten abdeckt. Oder wenn man im Katalog gerne alle Mitwirkenden erwähnt hätte: Dafür ist dann angeblich kein Platz.

KVDB: Wie verhalten sich Idealismus und Pragmatismus in deinen Projekten zueinander?

MN: Das ist eine gute Frage! Vielleicht 50:50? ●

Dieses Interview erschien zuerst unter dem Titel “New Neighborhood // Moabit: Shaping a Community with Artistic Tools. Marina Naprushkina interviewed by Karen van den Berg”, in: Karen van den Berg, Cara M. Jordan, Philipp Kleinmichel (Hg.), *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin: Sternberg Press 2019, S. 55–64. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Autorinnen und des Verlags.

tuan andrew nguyen

geb. 1976, lebt und arbeitet in Ho-Chi-Minh-Stadt

My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires, 2017
COURTESY DER KÜNSTLER & JAMES COHAN, NEW YORK

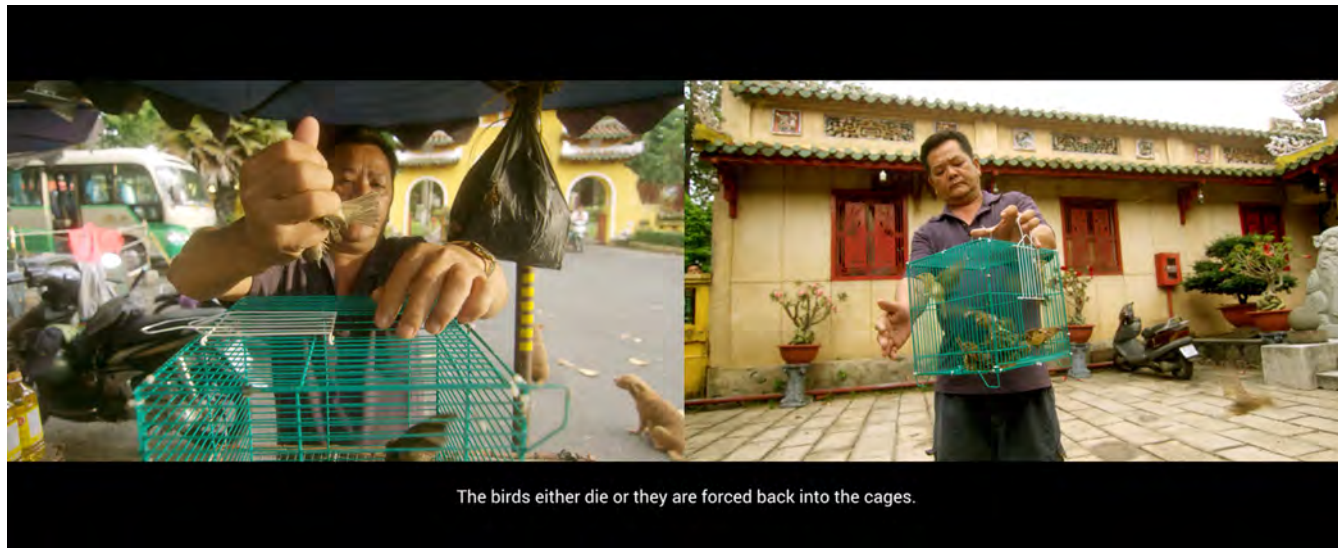
Tuan Andrew Nguyens künstlerische Praxis untersucht Strategien des politischen Widerstands, die durch Konzepte einer non-linearen Geschichtsschreibung, der sogenannten „Counter-Memory“ und „Post-Memory“, umgesetzt werden. Das Herausschälen und Überarbeiten solcher Narrative durch die Konfrontation mit der Geschichtsschreibung auf der einen und dem Glauben an das Übernatürliche auf der anderen Seite ist ein wesentlicher Bestandteil von Nguyens Videoarbeiten und Skulpturen, in denen sowohl Fakten als auch Fiktion eine gewichtige Rolle spielen.

In seiner Zweikanal-Videoinstallation *My Ailing Beliefs Can Cure Your Wretched Desires* werden Bilder von ekelerregenden Schlachtungen, von Tierkadavern, Luftaufnahmen von den Baumwipfeln weitläufiger Wälder und faszinierende Tieraufnahmen eindrucksvoll von einer Tonspur untermalt, die sich zu einem sokratischen Dialog zwischen den Geistern des letzten Java-Nashorns, das auf vietnamesischen Boden lebte, und der sagenumwobenen Schildkröte aus dem Hoàn-Kiểm-See, Cự Rũa, entwickelt.

Unter Verwendung eines revolutionären Jargons, durchsetzt mit Zitaten von Fidel Castro und dem brasilianischen Filmregisseur Glauber Rocha, debattieren die beiden Figuren über die Befreiung der Tiere vom Menschen. Der Geist des Java-Nashorns berichtet von den Gräueltaten, denen die Tiere ausgesetzt sind, entlarvt die beunruhigende Widersprüchlichkeit menschlicher Glaubenssysteme, ihre Mythologien und obsessiven Konsummuster und erklärt, dass „die Weigerung des Menschen zu lernen und andere Alternativen in Betracht zu ziehen, die extremste Form von Gewalt ist.“ Die Schildkröte Cự Rũa antwortet dem mit entschiedenen Verweisen darauf, wie die Kultur die Vietnames*innen durch Zeiten des Leidens, bedingt durch Kolonialismus und



The Sao La will surely go extinct if they join you.



The birds either die or they are forced back into the cages.

Tuan Andrew Nguyen,
*My Ailing Beliefs Can
Cure Your Wretched
Desires*, 2017, Filmstills

Krieg, getragen hat. Cự Rũa reflektiert weiter darüber, dass Reinkarnation und Karma als Lösung dienen können. Diese gegensätzlichen Standpunkte verweisen auf Nguyens Ansatz, sich der Auslöschung kultureller Traditionen zu verweigern – stattdessen schlägt er eine Verschiebung hin zu anderen Überzeugungen vor. ●

wendelien van oldenborgh

geb. 1962, lebt und arbeitet in Berlin

Bete & Deise, 2012

PRODUZIERT VON IF I CANT DANCE, I DON'T WANT TO BE PART OF YOUR REVOLUTION, AMSTERDAM

Footnote to Après la reprise, la prise, 2016

Wendelien van Oldenborgh untersucht in ihren Filmen die Vielfaltigkeit von Stimmen, indem sie diese sich sorgfältig inszeniert begegnen lässt. Innerhalb eines offen bleibenden Gefüges vermag sich aus diesen feinfühlig konstruierten Situationen heraus stets ein gemeinschaftliches Skript herauszubilden, das – nach und nach – eine vielschichtige historische Darstellung zeitgenössischer Kultur hervorbringt. Architektur und Ausstattung spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle wie der durchdachte Einsatz verschiedener filmischer Elemente – nicht allein während der Dreharbeiten, sondern ebenso bei ihrer Übertragung in das Ausstellungsformat.

Bete & Deise, der letzte Teil einer Filmtrilogie, zeichnet das bruchstückhafte Gespräch zweier berühmter brasilianischer Unterhaltungskünstlerinnen nach, die zugleich politisch aktiv sind. Es wird schnell deutlich, dass es in diesem intensiven Doppelpor­trät sowohl um Solidarität als auch um Verschiedenartigkeit geht. **Bete Mendes**, eine Schauspielerin in ihren Sechzigern, wurde durch ihre Rollen in brasilianischen Telenovelas berühmt, was durchaus im Widerspruch zu ihrem politischen Aktivismus steht:

Sie kämpfte an der Seite des späteren Präsidenten **Lula da Silva**, der 2018 wegen Korruption inhaftiert wurde, und wurde während der Militärdiktatur in den späten 1960er-Jahren eingekerkert und gefoltert. Während **Bete** über das Selbstbewusstsein verfügt, eine berühmte Schauspielerin und Mitglied der Elite ihres Landes zu sein, kommt **Deise Tigrona** aus einem ganz anderen Umfeld. Als ältestes von neun Kindern wuchs sie in der Nachbarschaft der Favelas von Cidade de Deus in Rio de Janeiro auf. **Deise** arbeitete noch als Hausangestellte, als sie ihren musikalischen Durchbruch erlebte. Sie wurde



Wendelien van Oldenborgh, *Bete & Deise*, 2012, Filmstills



eine prominente Vertreterin des *Funk Carioca* (Favela Funk), widersetzte sich Konventionen und schrieb sowohl provokante als auch sexuell ausdrucksstarke Songtexte. Die soziale Kluft zwischen den beiden Frauen, ihre gegenseitige Skepsis, aber auch die Bewunderung füreinander ist offensichtlich: Als politische Akteurinnen nehmen beide einen feministischen Standpunkt ein, sind Risiken eingegangen und haben ihre öffentliche Stimme – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – für eine politische Sache eingesetzt.

Footnote to Après la reprise, la prise ist ein Werk, das die Streiks der Arbeiterinnen in den 1990er-Jahren sowie die Zusammenarbeit der Streikenden mit dem

Dramatiker **Bruno Lajara**, der ihre Erlebnisse anschließend in ein Theaterstück übertrug, zum Ausgangspunkt nimmt. Im Jahr 2009 lud **van Oldenborgh** zwei der schauspielenden Arbeiterinnen und Studierende einer technischen Schule ein, in einen Dialog zu treten und über die Zusammenhänge von Film, Produktion und Widerstand zu diskutieren. Dieser Austausch wird in einem Lentikulardruck festgehalten, ein Medium, das **van Oldenborgh** regelmäßig verwendet, üblicherweise um eine filmische Arbeit zu begleiten. Der Lentikulardruck fungiert wie eine filmische Fußnote, indem er eine übereinander gelagerte Abfolge von ausgesuchten Einzelbildern beinhaltet, die sich je nach Bewegung der Betrachter*innen abwechseln. ●

sylvia palacios whitman

geb. 1941, lebt und arbeitet in New York

Chepa, My Mother's Pig
Flying
Gym Class
Making Jokes
My Father and the Monkey
My Sister's Friend's Father
Paulito, My Mother's Beloved Dog
Riding
Theatricals
The Earthquake
The Nun and I
The Slap in the Face
The Tsunami and the Cows
Serie, 1960 bis heute

Sylvia Palacios Whitmans Performancepraxis entwickelte sich, als die experimentelle Phase der New Yorker Avantgarde auf ihrem Höhepunkt war. Für mehrere Jahre war sie Mitglied der Trisha Brown Dance Company, bevor sie schließlich an ihren eigenen Performances zu arbeiten begann. Bis heute sind diese poetisch und zugleich verspielt und humorvoll. Unter Verwendung einfacher Materialien und oft in Erweiterung des eigenen Körpers – oder des Körpers anderer Künstler*innen – schafft sie Bilder mit einer stark surrealen Anmutung. In den 1980er-Jahren zog sich Palacios Whitman aus der Kunstwelt zurück, um 2013 mit einer Ausstellung im Whitney Museum in New York ein Comeback zu feiern.

Visit to the Monkey and Other Childhood Stories war zuerst eine private Übung



der Künstlerin, sich in Form von Zeichnungen an ihre Kindheit in Chile zu erinnern. Schon immer hatte sie Skizzen bei der Entwicklung ihrer Performances

Die erste Veranstaltung im Vorfeld der Ausstellung ... von *Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden* war ein Abend mit Performances von Sylvia Palacios Whitman, der am 17. November 2019 am Wiener Burgtheater im Kasino am Schwarzenbergplatz stattfand. Außer ihren drei bekannten Werken *Elephant Trunk* (1975), *Green Hands* (1977) und *Cup and Tail* (1977) führte sie das oben genannte Stück *Visit to the Monkey and Other Childhood Stories* auf. Nach den Performances führte Isabella Maidment, Kuratorin an der Tate Britain in London, ein Gespräch mit der Künstlerin.

Sylvia Palacios Whitman, *Green Hands and Other Performances*, 2019, FOTO: KUNSTHALLE WIEN

genutzt, nun aber rückten diese näher ins Zentrum ihrer Kunst. Palacios Whitman berichtete Freund*innen von ihren Zeichnungen, die sie durch lebendige Schilderungen aus ihrer Kindheit ergänzte – eine Freundin ermutigte sie schließlich dazu, eine Performance zu erarbeiten, die die Erzählungen und Bilder miteinander verband. *Visit to the Monkey and Other Childhood Stories* feierte im Oktober 2019 in New York Premiere und wurde einen Monat später im Rahmen einer Kooperation der Kunsthalle Wien mit dem Burgtheater in Wien gezeigt.

Die Künstlerin bietet hier einen Einblick in eine Welt voller launiger Anekdoten, wie etwa über die Funktion des Heimkinos, zu Turnstunden ohne Bewegung, über von Bäumen hängenden Kühen, einen Stunt mit einem Regenschirm, diverse kecke Haustiere und den Spaß an schwesterlichen Streichen. Allen Brüchen, komplizierten Familiendynamiken und staatlichen Machtverhältnissen zum Trotz entsteht vor unseren Augen das Bild einer idyllischen Kindheit. Gerade deshalb stehen die Anekdoten nicht nur im scharfen Gegensatz zum Alltag in der brutalen Militärdiktatur, die 1973 folgen sollte, sondern auch zu den aktuellen Aufständen gegen eine korrupte Politik, die Chile trotz seines Reichtums zu dem Mitgliedsstaat der OECD gemacht haben, in dem der Wohlstand am ungerechtesten verteilt ist – ein Land, in dem die Lebenshaltungskosten in Relation zu Renten und Mindesteinkommen schier unleistbar sind. ●

Hier geht es um meine Kindheit in Chile. Von all den Dingen, die mir in meiner Kindheit passiert sind, hatte ich immer sehr lebhaft Bilder im Kopf. Ich habe diese Zeichnungen zu unterschiedlichen Zeiten gemacht. Die mit meinem Vater und dem Affen und die mit meiner Schwester, meinem Bruder und mir, wie wir meinen Vater ansehen, entstand in den 1960er-Jahren. Die anderen stammen aus den 70ern, und einige sind jünger. Da sie zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind, sehen sie auch anders aus. Besonders die mit dem Teufel wurde in einer völlig anderen Art und Weise umgesetzt. Da ich sie „Der Teufel hat mich geritten“ nennen wollte, musste der Teufel mit ins Bild.

Wenn ich diese Zeichnungen mache, versuche ich mich genau zu erinnern, wie etwas war, als ich Kind war, die Gesichter, die Räume etc., und der einzige Weg, dies zu tun, ist für mich alles auch auf eine einfache, kindliche Weise zu zeichnen. Das passt genau zu dem, was passierte.

Im Laufe der Jahre habe ich einige dieser Geschichten vorgetragen und die Zeichnungen gezeigt. Schließlich wollte ein Galerist sie alle zusammen ausstellen. 2019 inspirierte mich ein Freund dazu, eine Performance zu entwickeln, die die Geschichten wiedergibt und die Bilder einbezieht. Ich habe sie in New York und Wien aufgeführt. Und kürzlich zeichnete ich die beiden Affen als Einführung zur Performance. Als ich mir gemeinsam

mit meinem Mann Bob ein Buch mit Gemälden von Georges Seurat ansah, zeigte er mir Seurats Affen und sagte: „Ich erinnere mich so gut an diesen Affen. Schau, wie winzig er ist.“ Ich fing gerade an, ihn zu zeichnen. Den Affen über ihm machte ich dann zum Geist des ersten Affen.

Der Tsunami und die Kühe

Nach dem Erdbeben fuhren wir in die Gegend, in der meine Eltern ihr kleines Sommerhaus am Strand hatten, um herauszufinden, was mit dem Haus passiert war. Die Menschen dort erzählten uns sehr anschaulich die Geschichte, wie plötzlich das Wasser kam und die Kühe mitriss, sie aufhob und in die Bäume schleuderte. Die eine Hälfte der Zeichnung zeigt, wie wunderbar es den Kühen ging, als sie noch friedlich fraßen, bevor der Tsunami kam und sie gewaltsam auf die Bäume warf. Dann sehen wir sie von den Bäumen



Sylvia Palacios Whitman, *Visit to the Monkey and Other Childhood Stories*, 1960



Sylvia Palacios Whitman, *The Tsunami and the Cows*, 1960

hängen, fast so wie Weihnachtsbaumkühe. Ich glaube, was mich am meisten beeindruckte, war die Tatsache, dass die Kühe oben in den Bäumen „Muh, muh“ machten. Das war traurig, daher habe ich es nicht vergessen.

Fliegen

Ich war ungefähr acht Jahre alt, genau wie meine Freundin Dora. Ich übernachtete übers Wochenende bei ihr in der Stadt, in Osorno. Nachmittags gingen wir ins Kino. Damals, in den 40er-Jahren, sahen wir uns einen amerikanischen Kriegsfilm an, die Männer sprangen mit Fallschirmen aus Flugzeugen ab. Als wir das Kino verließen, sagte meine Freundin Dora: „Du meine Güte, von dort oben springen diese Leute mit Fallschirmen ab.“ Und ich sagte: „Ich weiß, wie man das macht.“ – „Wie meinst du das?“ – „Ich

kann das auch – mit einem Schirm.“ Sie sah mich an, als sei ich verrückt geworden, als ich ihr erklärte: „Hör zu, erinnere dich, du hast doch schon gesehen, wie sich Regenschirme öffnen? Es ist genau das Gleiche, sie würden dich halten, wenn du springst.“ Und sie fragte: „Wo würdest du herunterspringen?“ Und ich sagte: „Nun, es müsste aus dem dritten Stock sein, je höher, desto besser, hinunter in den Hinterhof.“ Ich sagte ihr: „Mach einfach das Fenster auf und bring mir einen Schirm.“ Als ich ein Kind war, waren alle Schirme schwarz. Sie brachte mir also den Schirm und ich stieg auf die Fensterbank, und sie sagte: „Bist du sicher, dass das funktioniert?“ Und ich sagte: „Mit Sicherheit.“ Also nahm ich den Schirm und öffnete ihn, und soweit sah alles gut aus. Dann sprang ich, und ich fiel sehr schnell. Ich vermute, das Einzige,



Sylvia Palacios Whitman, *Flying*, o.J.

was mich gerettet hat, war, dass ich die Wäscheleine traf. Natürlich fielen alle Kleidungsstücke zu Boden, während ich auf etwas halbwegs Weiches fiel. Dann wurde mir klar, dass ich auf einen Korb voller Hundewelpen gefallen war, winzig kleine Hundewelpen, und ich glaube, einige von ihnen sind zu Tode gekommen, weil sie so winzig waren – das war sehr, sehr traurig. Doras Vater, Herr Oelkers, hörte den ganzen Aufruhr und kam angerannt,

um den Schuldigen mit der Reitgerte zu bestrafen. Da er mich nicht schlagen konnte, rannte er die Treppe hinauf, und ich hörte die Schreie meiner Freundin Dora. Er schlug auf sie ein und sagte immer wieder: „Du Idiotin! Du hast sie springen lassen! Es ist deine Schuld! Es ist dein Haus! Das ist mein Regenschirm!“

Die Nonne und ich

Es geht um meine Schulzeit in einer deutschen Nonnenschule im Süden Chiles. Diese eine Nonne namens Madre Clara bestrafte uns immer oder hielt ihren Finger direkt neben unsere Gesichter, wenn sie mit uns sprach. Der Finger war voll mit dem Desinfektionsmittel Mercurochrom. Ich konnte es riechen. Wir alle konnten es riechen. Eines Tages war ich einfach nicht in der Stimmung dafür. Und sie schrie mich wegen irgendeiner Dummheit an, mit ihrem Finger direkt in meinem Gesicht. Ich konnte es nicht ertragen, ich griff

nach ihrem Finger. Und sie sagte: „Wie respektlos von dir, lass meinen Finger los.“ Ich hielt ihn fest. Sie sagte: „Du lässt jetzt besser auf der Stelle meinen Finger los.“ Ich konnte es nicht. Und es wurde schlimmer und schlimmer. Je mehr sie versuchte, ihren Finger zu befreien, desto weniger wollte ich den Finger loslassen. Ich weiß nicht, der Teufel muss mich geritten haben. Deshalb ist der Teufel auf dieser Zeichnung. Schließlich sagte sie zu mir: „Dann wirst du mit mir zur Mutter Oberin gehen müssen.“ Und niemand wollte zur Mutter Oberin gehen, denn dort



Sylvia Palacios Whitman, *The Nun and I*, o.J.

gab es Strafen, harte Strafen. Nun, wir gingen los, durch die Schule, und ich hielt ihren Finger den ganzen Weg über bis hin zur Mutter Oberin fest. Und das war dann das Ende des Ganzen – als ich zur Mutter Oberin kam, musste ich den Finger loslassen. Aber für das, was ich getan hatte, war ich an der ganzen Schule bekannt. Alle haben mir applaudiert. „Wie mutig!“, sagten sie.

Mein Vater und der Affe

Eines Tages sagte mein Vater, als er zum Mittagessen nach Hause kam, dass er am Nachmittag ein großartiges Geschenk für uns hätte: Er würde uns einen richtigen Affen zeigen. Ich hatte im Süden Chiles noch nie einen Affen gesehen. Aber natürlich kannten wir alle Bilder oder Filme von Affen. Wir waren aufgeregt und fuhren zu einer kleinen Ranch in der Nähe der Stadt Osorno, die Herrn Stückart gehörte. Auf dem Weg dorthin erzählte uns unser Vater im Auto alles über den Affen, der Tuno hieß. Er sagte, er habe erkannt, dass wir nichts über Affen wüssten und wir müssten ihm zuhören, denn er hatte im Norden Chiles, aus dem er kam, schon viele Affen gesehen und kannte sich daher damit aus. Er sagte uns, wir müssten still sein, wenn wir ankämen – Schweigen. Wir kamen an. Wir waren so aufgeregt. Und schon aus der Ferne sagte er: „Da ist er.“ Ich hatte erwartet, King Kong zu sehen, aber wir sahen nur diesen kleinen Affen. Ich glaube, es war ein Springaffe. Er saß da, mit einer Kette um seinen Hals an einem Baum festgemacht und zeigte seine Zähne, schaute von einem zum

anderen. „Ihr bleibt hier stehen“, sagte mein Vater und stellte uns in einer Reihe auf, „bewegt euch nicht, egal was passiert, bewegt euch nicht. Schaut auf mich, ich zeige euch, wie man mit dem Affen umgeht.“ Mein Vater, dieser große elegante und sehr schlanke Mann, der seinen Anzug trug, weil er danach gleich wieder zur Arbeit gehen wollte, näherte sich dem Affen sehr langsam und sagte: „Tuno ... Tunito ...“ Tunito saß nur da und bleckte seine Zähne. Und mein Vater machte weiter, kam ihm etwas näher und streckte seinen Arm aus. Nichts. Der Affe wollte ihn weder anschauen noch sonst irgendetwas tun. „Tuno ... Tunito ...“ Nun nach einigen weiteren „Tunos“ und „Tunitos“ sprang Tunito schließlich von seinem Platz herunter und schnappte mit seinen Zähnen nach dem rechten Mittelfinger meines Vaters, und das war's dann. Mein Vater hatte irrsinnige Schmerzen, drehte sich immer und immer wieder im Kreis und versuchte, den Affen abzuschütteln, aber der Affe ließ nicht los. Er schüttelte ihn auf und ab ... was alles noch schlimmer machte. In diesem Moment wurde der Affe wütend und mein Vater sah uns drei an, wie wir alle immer noch in der Reihe standen, total erstaunt. Wir waren fassungslos. Wir wussten nicht, ob das noch zum Spiel mit dem Affen gehörte, oder ob etwas passiert war, bis mein Vater schrie: „Ihr Idioten! Macht doch was! Holt Hilfe!“ Wir liefen zum Haus und riefen nach den Leuten und Herr Stückart musste kommen und den Affen dazu bringen, den Finger meines Vaters loszulassen. Der Fin-



Sylvia Palacios Whitman, *My father and the Monkey*, o.J.

ger war in einem schlimmen Zustand. Sie fuhren sofort ins Krankenhaus. Zum Glück war mein Vater der Leiter des Krankenhauses und so behandelten sie ihn dort sehr gut, sie konnten den Finger ein bisschen nähen und es wurde besser, trotzdem blieb Tunitos Bisswunde ihm ein Leben lang erhalten. Wir warteten im Krankenhaus auf ihn. Auf der Rückfahrt nach Hause setzte er uns dann alle nach hinten. „Keinen Mucks, keinen Mucks über Affen, kei-

nen Mucks über Tunito“, sagte er. „Ich will nichts davon hören.“ Das war das letzte Mal, dass irgendjemand etwas über den Affen sagte. ●



dan perjovschi

geb. 1961, lebt und arbeitet in Sibiu und Bukarest

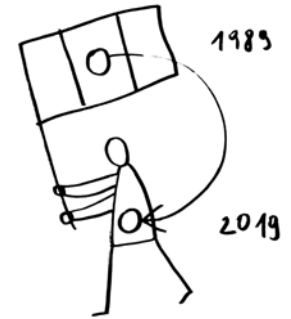
The Start Drawing and The End Drawing, 2020
 COURTESY DER KÜNSTLER & GREGOR PODNAR GALLERY, BERLIN



Dan Perjovschi, *peace*, 2020

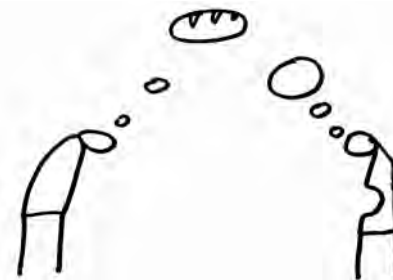
Tag für Tag kommentiert Dan Perjovschi in seinen Zeichnungen mit wenigen Strichen und beißender Ironie die Absurditäten und Zynismen unserer „schönen neuen Welt“. Er bezieht sich darin auf globale Nachrichtenthemen und allgemeine gesellschaftliche Phänomene sowie auf Fragen, die ihn persönlich betreffen. Mit seinen Figuren und Szenarien bevölkert der Künstler raumgreifend die Wände, Böden, Gänge oder Fensterflächen von Kunsträumen.

Dan Perjovschi, *what's left of Revolution*, 2020



Indem er auf die Wand und die Fenster der *kunsthalle wien* zeichnet, verwandelt Perjovschi die Institution in sein eigenes soziales Tagebuch. Dadurch untergräbt er deren Autorität und öffnet automatisch einen Raum für kritische Reflexion. Die einfachen und buchstäb-

lich ökonomischen Skizzen verdichten und verschmelzen komplexe Sachverhalte. Perjovschi reagiert auf Brot, Träume, Armut sowie andere Themen der Ausstellung mit Humor, Ernsthaftigkeit und Melancholie.



Dan Perjovschi, *thinking bread*, 2020

Dan Perjovschi, *Fake Me Hard*, 2019, Ausstellungsansicht, Van Abbemuseum, Eindhoven, FOTO: PETER COX, COURTESY DER KÜNSTLER, VAN ABBEMUSEUM & GREGOR PODNAR GALLERY, BERLIN

Die Arbeiten entstehen spontan vor Ort und erlauben so, den Lauf der Dinge und die Absurdität, die Belanglosigkeit, aber auch Gewalttätigkeit der täglichen Geschehnisse in das Endresultat einfließen zu lassen. Zusammen ergeben sie ein rätselhaftes Sittenbild der heutigen Verhältnisse. Man ist versucht, aus den möglichen Zusammenhängen zwischen den Motiven ein Narrativ zu entwickeln, doch das ist nicht Perjovschis Ziel. Jede Zeichnung steht für sich und jede von ihnen kann jederzeit, je nach Fortschreiten des Alltags, gelöscht oder modifiziert werden. ●

pirate care syllabus

INITIATOR*INNEN: Valeria Graziano • Marcell Mars • Tomislav Medak

MIT BEITRÄGEN VON: Laura Benítez Valero • Emina Bužinkić • Rasmus Fleischer • Maddalena Fragnito • Mary Maggic • Iva Marčetić • Power Makes Us Sick (PMS) • Zoe Romano • Ivory Tuesday • Ana Vilenica

Pirate Care ist ein transnationales Projekt, das Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen und Fachleute vernetzt, die sich mit kollektiven Aktionsformen beschäftigen, wie sie sich als Reaktion auf die aktuelle „Krise der Fürsorge“ – bedingt durch Sozialabbau, Austeritätspolitik und die Kriminalisierung von Migration und Solidarität – herausbilden. Die Menschen hinter diesen Initiativen experimentieren mit Formen der Selbstorganisation, alternativen Ansätzen der Reproduktion sozialer Strukturen und der gemeinschaftlichen Nutzung von Arbeitsmitteln. Sie nehmen Risiken auf sich, wenn sie im Graubereich zwischen unterschiedlichen Institutionen agieren, und setzen sich auch offen über Gesetze hinweg, indem sie sich den Strafreimen entgegenstellen, die auf Prozessen zunehmender Bürokratisierung, des Ausbaus des Sicherheitsstaates, aggressiver Privatisierung sowie auf der Haltung „Arbeit statt Sozialhilfe“ fußen.

Ein Anliegen von **Pirate Care** ist, ausgehend vom situierten Wissen über diese Praktiken, kollektive Lernprozesse anzuregen. Inspiriert vom aktuellen Phänomen der durch Crowdsourcing getragenen #syllabi, die innerhalb von Bewegungen für soziale Gerechtigkeit entstehen, organisierte **Pirate Care** im November 2019 eine von der kroatischen NGO **Drugo More** ausgerichtete Klausur, um die erste Version eines *Pirate Care Syllabus* zusammenzutragen. Die Inhalte wurden von Autor*innen verfasst, die sich für feministische Ansätze bei Maßnahmen reproduktiver Gesundheitsfürsorge, für autonome Ansätze im Bereich der psychischen Unterstützung, für die Gesundheit und das Wohlergehen von Transgenderpersonen, den freien Zugang zu Wissen, bei Wohnkonflikten, für gemeinschaftliche Kinderbetreuung, Solidarität mit Migrant*innen, für die Sicherheit der Gemeinschaft und antirassistische Organisationsformen engagieren.

Der Syllabus „lebt“ von seinem Online-Veröffentlichungskonzept, das kollaboratives Schreiben, Teilen, Umordnen sowie die Erstellung eines Katalogs von Lernressourcen ermöglicht. Aktiviert wird der *Pirate Care Syllabus* im Jahr 2020 durch eine Ausstellung (vom 17. Juni bis 1. Juli) und ein Sommercamp (im September), beides Teil des Programms der diesjährigen europäischen Kulturhauptstadt Rijeka. Bereits im Frühjahr wird er bei zwei Veranstaltungen der **kunsthalle wien** im Rahmen dieser Ausstellung vorgestellt. Interessierte Besucher*innen können diesen Syllabus einfach auf einen USB-Stick kopieren oder über einen QR-Code abrufen (siehe S. 109). ●

pirate care: gegen die krise

valeria graziano •
marcell mars •
tomislav medak

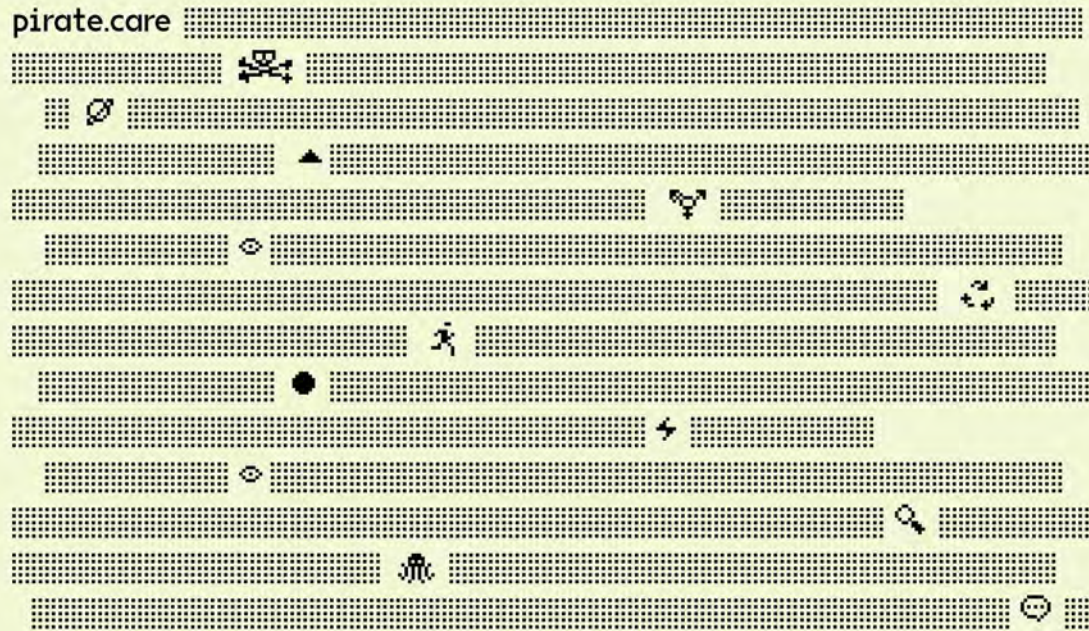
Die Konjunktur benennen

Was ist das Wesen dieser Krise? Es handelt sich um mehr als eine Reihe vorübergehender Ereignisse. Welche Geschichte hat die Krise, woher kommt sie? Wir haben sie als „Konjunktur des Neoliberalismus“ bezeichnet.

— Stuart Hall

Wir leben in einer Welt, in der Kapitäne verhaftet werden, die Menschen aus Seenot retten; in der jemand, der wissenschaftliche Artikel herunterlädt, 35 Jahren Gefängnis entgegenseht; in der Menschen riskieren, angeklagt zu werden, weil sie mit Drohnen Verhütungsmittel zu Menschen fliegen, die sonst nicht an diese herankommen würden. Leute bekommen Schwierigkeiten, weil sie Armen Essen, Kranken Medikamente, Durstigen Wasser und Obdachlosen eine Unterkunft geben. Gleichzeitig rühmt man die Ermordung von Menschen mithilfe von Kampfdrohnen als Höhepunkt zeitgenössischer Kriegsführungstechnik; man ermutigt Grenzkontrollen und Bürgerwehren, die unbeirrbar Migrant*innen wie Tiere zurückdrängen; und durch die gnadenlose Abschottung öffentlich finanzierter





Pirate Care, 2019, GRAFIKDESIGN: MADDALENA FRAGNITO

Wissenschaft werden die fettesten Profite eingefahren. Unsere Held*innen verweigern den Gehorsam und leisten Hilfe – sie sind Pirat*innen.

Pirate Care ist ein Ansatz, den der Soziologe **Herbert Blumer** als „sensibilisierend“ (*Symbolic Interactionism*, 1954), als ein noch im Entstehen begriffenes Phänomen bezeichnet hätte. In unserem Fall handelt es sich um eine Konstellation von Prozessen, welche die Praktiken, Einrichtungen und Vorstellungen der Politik gesellschaftlicher Reproduktion erschüttern.

Während die Prozesse, die wir als Pirate Care definieren, ganz unterschiedlich sein können, haben sie viele Gemeinsamkeiten, die es uns erlauben, sie zusammenzudenken: Es handelt sich durchwegs um Praktiken, die als Antwort auf die tiefgreifenden, von der globalen Herrschaft des Neoliberalismus im Bereich der Fürsorge eingeführten Veränderungen entwickelt wurden und deren Akteur*innen Gefahr laufen, verfolgt zu werden, wenn sie das Recht aller auf Fürsorge hochhalten.

Die mehrfache Krise der Fürsorge

Der Geldwert unbezahlter Fürsorgearbeit von über 15-jährigen Frauen beläuft sich weltweit auf mindestens 10,8 Billionen Dollar im Jahr – was dem Dreifachen des Werts der technischen Industrie der Welt entspricht.

— Clare Coffey u.a., „Time to Care“, Oxfam Briefing Paper, 2020

Der Wohlfahrtsstaat ist spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg zum vorherrschenden Entwicklungshorizont kapitalistischer Länder geworden. Auf Basis eines Systems von Steuern und öffentlichen Ausgaben hat es der Staat übernommen, die schädlichsten Wirkungen des Kapitalismus teilweise zu lindern, indem er einige der zwischen den gesellschaftlichen Klassen bestehenden wirtschaftlichen Ungleichheiten durch eine Form des indirekten Einkommens ausgleicht. Eine mit öffentlichen Mitteln finanzierte und organisierte Wohlfahrtsinfrastruktur war auch der zentrale politische Horizont sozialistischer und kommunistischer Länder. Wohlfahrt ist ein Modell, das dem öffentlichen Sektor die Aufgabe zuweist, allen Staatsbürger*innen jene Dienste zu gewährleisten, die zum Leben unverzichtbar sind: Leistungen in den Bereichen Gesundheit und Bildung, ein Dach über dem Kopf sowie Sozialhilfe für alle, die kein Einkommen zu verdienen in der Lage sind. Diese Rechte sind von politischen Kommentatoren ausgelegt und von der öffentlichen Meinung als fundamental sowie als Beweis gesellschaftlicher Errungenschaften und zivilisatorischen Fortschritts

angesehen worden. Heute gibt es als Ergebnis der Kämpfe um das Recht auf Fürsorge eine ganze Bandbreite von das soziale Leben organisierenden Einrichtungen wie Krankenhäuser und Pflegeheime, Kindergärten und Schulen, Jugend- und Freizeitzentren, öffentliche Büchereien und Museen.

Das staatliche Fürsorgemodell war jedoch auch der Kritik ausgesetzt. Feministische, schwarze und Behinderteninitiativen etwa griffen paternalistische und diskriminierende Leistungssysteme an und lehnten jene Komponenten des Wohlfahrtsstaats ab, die am meisten Zwang und Kontrolle ausübten, hielten aber nach wie vor an aus öffentlichen Mitteln finanzierten Fürsorgemaßnahmen fest.

Der Neoliberalismus, der in den 1970er-Jahren als Reaktion auf den wachsenden Anteil des durch direkte und indirekte Formen der Entlohnung Arbeitern und ihren Familien zufallenden gesellschaftlichen Wohlstands entstand, fasste die Aufgabe des Staats unterschiedlich: Statt Fürsorge zu gewährleisten, kommt – so der Neoliberalismus – dem Gemeinwesen die Rolle zu, jede Einrichtung und jeden Lebensbereich so zu reorganisieren, dass sie sich als „Markt“ darstellen. Die Anhänger des Neoliberalismus glaubten daran, dass der Markt der wirksamste Verteilungsmechanismus und daher auch die beste Form der Gewährung von Fürsorge ist. Glücklicherweise waren und sind nicht alle dieser Meinung: Der Neoliberalismus wurde weithin

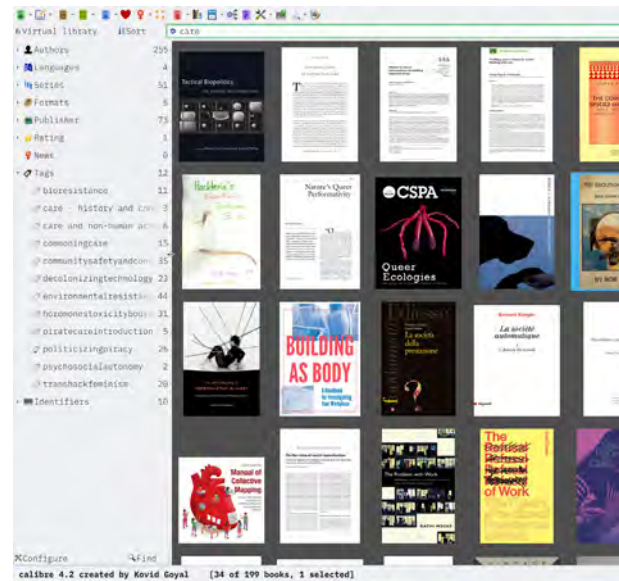
kritisiert und von sozialen und politischen Bewegungen auf der ganzen Welt bekämpft. Im Lauf der letzten fünfzig Jahre hat er jedoch weiterhin den politischen Horizont beherrscht, was zu zunehmenden Ungleichheiten zwischen Arm und Reich⁰¹ und zu einer sich ausbreitenden neokolonialen Ausbeutung in den ärmsten Regionen der Welt geführt hat. Die Herrschaft des Neoliberalismus wurde zudem auch für ihr wiederholtes Versagen verantwortlich gemacht, sich den schwerwiegenden Umweltproblemen zu stellen, denen wir uns heute gegenübersehen. Wie viele feministische Kommentator*innen angemerkt haben, lässt sich der Klimawandel als eine der vielen Dimensionen der kapitalistischen „Fürsorgekrise“ verstehen, die auf die Lebensqualität von Milliarden Menschen auf der Erde Einfluss nimmt. Wenn Theoretiker*innen des Neoliberalismus auch oft für eine radikale Beschneidung des Steuer- und öffentlichen Fürsorgesystems eingetreten sind, haben entsprechende Reformen in der Praxis häufig zu einem ganz anderen Ergebnis geführt. Diese dienen und dienen dazu, eher die Einführung einer anderen „Rolle“ öffentlicher Dienstleistungen denn eines Abbaus staatli-

⁰¹ Das reichste Prozent der Weltbevölkerung besitzt mehr als das Doppelte des Reichtums von 6,9 Milliarden Menschen. Quelle: Laura Addati u.a., *Care Work and Care Jobs for the Future of Decent Work*, Genf: International Labour Organization 2018; https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---dgreports/---dcomm/---publ/documents/publication/wcms_633135.pdf (12.02.2020).

cher Eingriffe zu rechtfertigen – weg vom Ideal eines Allgemeinwohls hin zu einem System der Sozialhilfe, in dem Grundvoraussetzungen zum Leben als Instrument der Bestrafung der Armen und als Mittel der Regulierung und Kontrolle der Schwächsten fungieren. Die Verantwortlichkeit wurde vom versagenden kapitalistischen Markt auf die Individuen verschoben, denen man vorwirft, dass sie nicht in der Lage seien, jene Probleme zu lösen, die nach wie vor struktureller Art sind.

Tatsächlich sind diese „überflüssigen“ Teile der Bevölkerung – also all jene, die für den Markt weder als Arbeitskräfte noch als Konsument*innen interessant sind – die neuen Zielgruppen des punitiven Neoliberalismus. Die am dringlichsten auf Fürsorge Angewiesenen (Arbeitslose, Angehörige des Prekariats, Erwerbsarme, Straftentlassene, Ältere und Junge, Kranke und Behinderte, Minderheiten und Asylwerber*innen usw.) werden heute in bürokratische Strukturen verstrickt, endlosen Einstufungsprozeduren unterworfen und dazu gezwungen, immer wieder ihren potenziellen Wert (für den Markt) und ihren moralischen Charakter zu belegen, um als Belohnung Zugang zu elementaren Rechten zu erhalten.

Die Neuorganisation der Fürsorge hat in den Gesellschaften einen neuen Konservatismus durchgesetzt. Die Kirche und andere auf Glauben beruhende Gemeinschaften konnten so zu Dienstleistern in einem Bereich werden, der als „Fürsorgeindustrie“ bekannt werden



sollte, während der Familie die Rolle des vorrangigen Ortes der Fürsorge und Verantwortung für die Angehörigen übertragen wurde. Das hat, wie man allgemein weiß, zur Folge, dass ein größerer Teil der notwendigen Reproduktionsarbeit unentgeltlich erledigt und zum großen Teil Frauen aufgebürdet werden soll, was eine Stärkung reaktionärer Geschlechterrollen und -hierarchien nach sich zieht.

Der Neoliberalismus hat nicht nur die gesellschaftliche Reproduktion in Wohlfahrtsstaaten durch Strafmaßnahmen vom Markt abhängig gemacht, sondern auch in postkolonialen und sozialistischen Gesellschaften auf der ganzen Welt die Hoffnung auf Entwick-

lung zerstört. Diese Entwicklung hat dazu geführt, dass eine wachsende Weltbevölkerung Wege sucht, dem Elend zu entkommen, sich vor Kriegen in Sicherheit zu bringen und in wohlhabenderen Nationen eine bessere Zukunft zu finden. Das hatte eine Verschärfung der Grenzkontrollen und eine Kriminalisierung von Migrationsströmen zur Folge. Während wir uns einem Kippunkt des Klimawandels nähern, erfährt das Leben der „überschüssigen“ Bevölkerungsteile der Welt eine derartige Geringschätzung, dass sich die militärische Unterdrückung von Migration als billigste Form des Umgangs mit ihr erwiesen hat.

Fürsorge als Ungehorsam

Die Welle von Verbrechen, zu den falschen Menschen zu nett zu sein.

— Bruce Sterling

Fürsorgearbeit will die Freiheit einer anderen Person bewahren und erweitern.

— David Graeber

Wir haben hiermit einige der historischen Entwicklungen skizziert, die uns die Notwendigkeit der Entstehung von Praktiken verstehen lassen, die wir als Pirate Care bezeichnen. Der Begriff verdichtet zwei gegenwärtig besonders auffällige Prozesse. Einerseits werden im Gefolge der geopolitischen Neuordnung und der Vermarktung von Sozialleistungen elementare, einst als Eckpfeiler des gesellschaftlichen Lebens erachtete Fürsorgemaßnahmen in die Illegalität abgedrängt. Andererseits formieren sich gleichzeitig neue, oft durch technologische Fortschritte

möglich gewordene Netzwerke, die sich dieser Illegalisierung und Marginalisierung entgegenstellen.

Vor dem Hintergrund institutionalisierter Vernachlässigung lässt sich eine immer größer werdende Welle von Mobilisierungen und Formen des Widerstands im Bereich Fürsorge beobachten, die eine Reihe von grundsätzlichen Bedürfnissen ansprechen: so etwa die jüngste Kampagne **Docs Not Cops** im Vereinigten Königreich, in deren Rahmen sich Ärzte weigern, bei zu behandelnden Migrant*innen eine Überprüfung der Dokumente vorzunehmen; Schiffe für die Seenotrettung von Migrant*innen (wie jene von **Sea-Watch**), die der Kriminalisierung von im Mittelmeer tätigen NGOs trotzen; der wachsende Widerstand gegen Obdachlosigkeit durch Besetzungen von Häusern, die Spekulanten ungenutzt lassen (wie die **PAH – Plataforma de Afectados por la Hipoteca** in Spanien); die Missachtung von Gesetzen, die Obdachlosigkeit zum Rechtsbruch machen (wie die Reform in Ungarn im Oktober 2018); oder Verordnungen von Stadtgemeinden, die Hilfsmaßnahmen im öffentlichen Raum kriminalisieren (wie im Fall der 2017 verhafteten Freiwilligen der Initiative **Food Not Bombs**).

In Griechenland wächst die Zahl der durch die Solidaritätsbewegung ins Leben gerufenen Basiskliniken, die auf die drakonischen Einschnitte der Regierung reagieren, indem sie Personen ohne private Versicherung medizi-

nisch behandeln. In Italien haben dem Prekariat zuzurechnende Eltern ohne Zugang zu staatlicher Kinderfürsorge eigene Privatkindergärten organisiert. In Spanien hat das feministische Kollektiv **GynePunk** ein Instrumentarium zur gynäkologischen Selbstdiagnose entwickelt, um allen Menschen, die von diesen Leistungen der Gesundheitsfürsorge ausgeschlossen sind (wie Transfrauen, Drogenkonsument*innen und Sexarbeiter*innen), einfache Untersuchungen ihres Körpers zu ermöglichen. Inzwischen hat das Kollektiv **Women on Waves** Frauen in Ländern, in denen es keine entsprechenden Möglichkeiten gibt, sichere Empfängnisverhütungs- und Abtreibungsoptionen zugänglich gemacht und zu diesem Zweck teils, wie echte **Care Pirates**, in internationalen Gewässern vor Anker gegangene Schiffe verwendet.

Wir hielten es für notwendig, diese **Pirate-Care-Praktiken** zu kartografieren und zusammenzudenken, weil wir das Gefühl haben, dass sie eine überzeugende politische Vision für die Gegenwart eröffnen, auch wenn sie schon lange bestehende Praktiken der Solidarität und wechselseitigen Hilfe aufnehmen und fortschreiben. Unser Projekt versucht auch, diesen Praktiken durch Unsichtbarkeit Schutz zu bieten. Die Initiativen operieren häufig unter ausdrücklicher Nichtbefolgung von Gesetzen, Regelungen und Durchführungsverordnungen, die Menschen nach Kriterien der Klasse, des Geschlechts, der Ethnie oder der Staatszugehörigkeit ausgrenzen. Sie

scheuen nicht vor der Gefahr zurück, strafrechtlich dafür belangt zu werden, dass sie sich jenen gegenüber bedingungslos solidarisch verhalten, die am meisten ausgebeutet, diskriminiert und als überflüssig betrachtet werden. Wir wollen auch für – vor allem kulturelle – Einrichtungen die Trommel rühren, um Wege zu finden, solche gemeinschaftlichen **Bottom-up-Fürsorge**maßnahmen zu unterstützen statt zu ersticken.

Uns liegt daran, von und gemeinsam mit Akteur*innen zu lernen, die ebenfalls eine **Pirate-Care-Strategie** verfolgen, das heißt, ethische Anliegen für das Wohlbefinden aller – vor allem das der am meisten unterdrückten Gruppen – damit verbinden, mit Werkzeugen und Techniken zu experimentieren, die für die Organisation von Kollektiven nützlich sind. Wir haben festgestellt, dass in vielen kulturellen und universitären Räumen Diskussionen über nur einzelne isolierte Themen stattfinden. Wir wollten dagegen einen Raum für Gespräche schaffen, die gleichzeitig mehrere Aspekte der gesellschaftlichen Reproduktion ins Auge fassen.

Einen Syllabus erstellen

Wir müssen bewusst liebevoll miteinander umzugehen lernen, bis das zur Gewohnheit wird.

— Audre Lorde

Der Syllabus ist das Manifest des 21. Jahrhunderts.

— HyperReadings.info

Um verschiedene **Pirate-Care-Praktiken** zusammenzubringen und der Öffentlichkeit die damit gegebenen Erkenntnisse und Organisationserfahrungen vorzustellen, haben wir uns entschlossen, uns aus der Perspektive der **Radikalpädagogik** mit den einschlägigen Initiativen zu beschäftigen, sie vorzustellen und gemeinsam mit deren Akteur*innen einen **Syllabus** zum Thema **Pirate Care** zu erarbeiten. Anregen ließen wir uns vom Phänomen **#syllabi**, das erstmals um 2014 zu beobachten war, als mit Bewegungen für soziale Gerechtigkeit verbundene Akteur*innen aus dem Bildungsbereich den Hashtag als Instrument zu verwenden begannen, Materialien zu sammeln, um auf mehrere gewalttätige Ereignisse zu reagieren: **#FergusonSyllabus** sprach den rassistischen Hintergrund der Erschießung **Michael Browns** durch einen Polizisten an; der von **The New Inquiry** erstellte Überblick zum Thema **Spielen und Feminismus** war eine Antwort auf die frauenfeindlichen Angriffe von Teilen der **Spiegelcommunity** auf **Zoë Quinn**, **Brianna Wu** und **Anita Sarkeesian** (**#gamergate**). Kurz darauf wurden die **Syllabi #Trump 101** and **#Trump 2.0** zusammengetragen, um die politischen Implikationen der **Wahl Trumps** zum Präsidenten zu beleuchten, während **#StandingRockSyllabus** ein wirkungsvolles Instrument zur Kommunikation der Anliegen der größten Versammlung der Ureinwohner Amerikas in den letzten 100 Jahren bereitstellte, welche die ökologische Verwüstung durch die **Dakota Access Pipeline** anprangerte.

Seit damals zirkulieren viele weitere, teils sich Crowdsourcing verdankende, teils von einzelnen Autor*innen stammende Online-Syllabi, die sich mit verschiedenen politischen Krisen auf der Welt beschäftigen und eine Erneuerung der politischen Pädagogik sowohl innerhalb als auch außerhalb offizieller Bildungsorte einfordern. Dieses Phänomen hat unsere Arbeit entscheidend geprägt, weil es uns half, die Aufmerksamkeit auf die Idee zu richten, dass viele der großen gesellschaftlichen Fragen, mit denen wir konfrontiert sind, in pädagogischen Prozessen angesprochen werden müssen, die eines in den spezifischen Zusammenhängen verankerten Engagements und eines großzügigen Zeitbudgets bedürfen.

Im November 2019 organisierten wir eine von **Drugo More** (Rijeka, Kroatien) moderierte Klausur, in deren Rahmen eine erste Fassung des *Pirate Care Syllabus* verfasst werden sollte. Der Überblick wurde gemeinsam mit **Laura Benítez Valero**, **Emina Bužinkić**, **Rasmus Fleischer**, **Maddalena Fragnito**, **Mary Maggic**, **Iva Marčetić**, zwei Mitgliedern des Kollektivs **Power Makes Us Sick**, **Zoe Romano**, **Ivory Tuesday** und **Ana Vilenica** erstellt. Diese Mitwirkenden engagieren sich für feministische Ansätze bei Maßnahmen reproduktiver Gesundheitsfürsorge, für autonome Ansätze im Bereich der psychischen Gesundheitsfürsorge, für die Gesundheit und das Wohlergehen von Transgenderpersonen, den freien Zugang zu Wissen, für Wohnkonflikte, gemeinschaftliche Kinderbetreuung,

Solidarität mit Migrant*innen, für die Sicherheit der Gemeinschaft und antirassistische Organisationsformen.

Der *Pirate Care Syllabus* ist kein Crowdsourcing geschuldetes Dokument, das aus einer sozialen Bewegung hervorgegangen wäre, sondern – bescheidener – ein in Zusammenarbeit entstandenes Instrument, das jene Texte und Dokumente versammelt, die Akteur*innen hilfreich fanden, um einen kollektiven Lernprozess über die Krise in Gang zu setzen, auf die sie mit ihren Aktionen reagiert haben. Es ist nicht der, sondern ein *Pirate Care Syllabus*, ein Überblickswerk, das sich im Lauf unseres Aufenthalts in Wien weiterentwickeln wird. Indem wir das Dokument so gestalten, dass es sich teilen und in sich umordnen lässt, hoffen wir, dass sich unterschiedliche Aktivitäten gegenseitig anregen und einander auf diese Weise stärken können.

Technisch gesehen ist die Entwicklung von Instrumenten und Arbeitsabläufen für den Syllabus eine Fortsetzung unserer Beschäftigung mit der Schattenbibliothek des *Memory of the World*-Projekts. Als Amateurbibliothekar*innen wollen wir einen sorgfältig gepflegten Katalog digitaler Texte allgemein zugänglich machen und damit Dokumente zur Verfügung stellen, die sich hinter einer Paywall befinden oder noch nicht digitalisiert sind. (Man sollte sich dessen bewusst sein, dass Schattenbibliotheken in den Bereich *Pirate Care* fallen, weil sie, entgegen den Urheberrechtsbestimmungen, das

tun, was öffentliche Bibliotheken nicht dürfen.) Mit den Instrumenten und Arbeitsabläufen unseres Überblicks wollen wir einen technischen Rahmen und pädagogischen Prozess anbieten, die es anderen ermöglichen können, diese Ressourcen für ihre eigenen Lernprozesse einzusetzen und an ihre Bedingungen anzupassen. Der Überblick, der für den Verlauf bestimmter Kämpfe wichtige digitalisierte Dokumente enthält, soll problemlos erhalten werden können und mit entsprechend aktualisierten und katalogisierten Sammlungen von Texten zum Thema verknüpft angeboten werden.

Um das zu gewährleisten, haben wir bestimmte technische Entscheidungen getroffen. Im Rahmen unseres Systems entsteht ein Syllabus aus Klartextdokumenten, die in einer sehr einfachen und leicht lesbaren Markdown-Auszeichnungssprache geschrieben sind und auf einer statischen HTML-Website wiedergegeben werden, die keines ressourcenintensiven und leicht zu knackenden Datenbanksystems bedarf. Dank einer Git-Versionsverwaltung können diese Dokumente gemeinsam bearbeitet werden und lassen unkomplizierte Verzweigungen zur Erstellung neuer Versionen zu. Ein solcher Überblick kann auch auf einem Internetserver gehostet und über einen USB-Stick offline verwendet und geteilt werden, wobei die angelegten Verlinkungen zwischen den Dokumenten und zu den Texten in der begleitenden durchsuchbaren Quellensammlung bestehen bleiben. Wir betrachten solche Syllabi als

Formen differenzierterer Manifeste, die uns helfen können, die sich abzeichnende gefährliche Zukunft zu überleben. Während die lohnendsten Aspekte der Fürsorge für die Wenigen privatisiert und ihre härtesten Komponenten wie Überwachung, Konformität und Zwang für die Vielen neu verteilt werden, sehen wir uns mit der Notwendigkeit konfrontiert, uns Wissen anzueignen, das uns dabei zu unterstützen vermag, Fürsorgemaßnahmen zu einem aufrührerischen, den Bedürftigen zukommenden Gemeingut zu machen. ●

<https://pirate.care>



hc playner

geb. 1988, lebt und arbeitet in der Steiermark

Turn a deaf ear to shoes for white people, 2017

COURTESY BURSCHENSCHAFT HYSTERIA. TAXIDERMIE: COURTESY NATURHISTORISCHES MUSEUM WIEN & MUSEUM MENSCH UND NATUR, MÜNCHEN

Geboren als Tochter eines Metallarbeiters und einer Chemikerin und späteren Hausfrau, wuchs HC Playner als fünftes von sechs Kindern im ländlichen Gebiet der Steiermark im südlichen Österreich auf. Schon in jungen Jahren beschäftigte sie sich mit natürlichen Farbpigmenten und entwickelte eine hingebungsvolle Liebe zu ihrem Heimatland und den dort lebenden Menschen – beides essenzielle Bestandteile ihrer kreativen Praxis. Für Playner genügt sich Kunst als Selbstzweck, sie ist niemals Maßnahme oder Intervention. Playner gefällt sich in einer Rolle, die

weder konservativ noch in einem fälschlichen Modernismus verhaftet ist. Sie versucht, die Welt aus einem natürlichen Verständnis von Demokratie sowie jenseits der begrenzten Denkschemen in Kunstinstitutionen heraus zu erklären. Aufenthalte in Düsseldorf, Mistelbach und Paris beeinflussten ihr Schaffen, das gleichermaßen von den Ideen des Klassizismus, der Neuen Sachlichkeit sowie rustikalen Holzschnitten inspiriert ist.

Playners jüngste Werkgruppe besteht aus einer Installation, die die Aktivitäten der Burschenschaft *Hysteria*

HC Playner,
Ausstellungsansicht,
Kunsthalle Bern, 2017,
FOTOS: KUNSTHALLE
BERN/GUNNAR MEIER,
2017, COURTESY
BURSCHENSCHAFT
HYSTERIA



dokumentiert, bei der sie auch selbst Mitglied ist. Symbolisch aufgeladene Objekte erzählen von ihrer Identität und Herkunft, verweisen aber ebenso auf einen möglichen Feind. *Hysteria* ist eine reine Frauenorganisation, die das goldene Matriarchat ausgerufen hat, Männer unter Schutz stellen und deren Wahlrecht beschneiden will sowie eine Frauen- und Transgenderquote von mindestens 80% für öffentliche Ämter fordert. Porträts von illustren Burschenschaftlerinnen wie der Schriftstellerin Stefanie Sargnagel oder der Malerin Marianne Vlaschits bilden eine gemeinsame Szene mit ausgestopften Hyänen, dem *Hysteria*-Maskottchen. Neben den untoten Tieren stapeln sich ausgetretene *New-Balance*-Sneaker und es blühen Ginster. Haben die früheren Turnschuhträger*innen ein gewaltsames Ende gefunden? Dies wird



der Fantasie der Betrachter*innen überlassen. Nur eines ist klar: Playner kümmert sich nicht um die Zustimmung des Establishments. ●

oliver resseller

geb. 1970, lebt und arbeitet in Wien

Everything's Coming Together
While Everything's Falling Apart:
COP21, 2016

Ende Gelände, 2016

ZAD, 2017

Code Rood, 2018

Limity Jsme My, 2019

Venice Climate Camp, 2020

New Model Army, 2016

COURTESY DER KÜNSTLER,
GALERIE ANGELS, BARCELONA & THE
GALLERY APART, ROM

Oliver Ressler ist ein Künstler und Filmemacher, der Installationen, Projekte im öffentlichen Raum und Filme zu Themen wie Wirtschaft, Demokratie, Klimaerwärmung, Formen des Widerstands und gesellschaftlichen Alternativen produziert. In seiner sechs Filme umfassenden Serie *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart* setzt sich Ressler mit der internationalen Klimapolitik, ihren Herausforderungen und ihrem Versagen auseinander und stellt ausgewählte künstlerisch-aktivistische Basisbewegungen vor, die danach streben, unsere Lebensweise und die Organisation unserer Gesellschaft auf den elementarsten Ebenen zu verändern. Der Titel *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart* nimmt Bezug auf die heutige Situation, in der die nötige Technologie zur Überwindung des fossilen Zeitalters bereits vollständig vorhanden ist,



Oliver Ressler, *Everything's Coming Together While Everything's Falling Apart: Venice Climate Camp, 2020*, Filmstill

eines Kohlekraftwerks blockierten. ZAD (2018), kurz für „Zone à défendre“ (zu verteidigende Zone), berichtet über die Geschichte des größten autonomen Gebiets Europas in der Nähe von Nantes in Frankreich. Dieser Schutzraum entstand aus dem Kampf gegen einen neuen Flughafen. Heute leben dort dauerhaft 250 Menschen in sechzig Kollektiven und besetzen die Feuchtgebiete, Felder und Wälder der Gegend. In *Code Rood* (Alarmstufe Rot, 2018) konzentriert sich Ressler auf eine gleichlautende Aktion des zivilen Ungehorsams vom Juni 2017 im Hafen von Amsterdam. Die Blockade des zweitgrößten europäischen Kohlehafens zog eine unüberschreitbare Grenzlinie gegen eine der wichtigsten Infrastruktureinrichtungen des fossilen Kapitalismus. In *Limity Jsme My* (2019) dokumentiert Ressler die Blockade des nordböhmischen Kohlebergwerks Bílina in der Tschechischen Republik. Im Juni 2018 drangen Klimaschützer*innen in das Bergwerk ein und versuchten, alle dortigen Aktivitäten zu stoppen und die Schließung des klimazerstörenden Bergbaus zu bewirken. Über die Hälfte der Aktivist*innen wurde verhaftet. In *Venice Climate Camp*, dem letzten Film dieser Reihe, behandelt Ressler die Blockade des roten Teppichs bei den Filmfestspielen von Venedig im September 2019. ●



Oliver Ressler, *New Model Army, 2016*, Ausstellungsansicht *Property is Theft*, MNAC – National Museum of Contemporary Art, Bukarest, 2016, FOTO: OLIVER RESSLER

die Behörden es jedoch aktiv vermeiden, den wirtschaftlichen Interessen bestimmter Unternehmen zu schaden und die drohende Klimakatastrophe daher nach wie vor ignorieren.

Der erste Film aus Resslers Serie, *COP21* (2016), folgt Aktivist*innen, die die UN-Klimakonferenz in Paris 2015 anfechten, auf der die Regierungen ihre Unfähigkeit unter Beweis stellten, sich auf ein verbindliches Abkommen zur Eindämmung der globalen Erwärmung festzulegen. *Ende Gelände* (2016) ist ein Film, der den Blick auf eine massive Aktion des zivilen Ungehorsams im Lausitzer Braunkohlerevier (südöstlich von Berlin) lenkt, bei der 4.000 Aktivist*innen in das Tagebaugelände eindrangen und dort die Verladestation und den Bahnanschluss

schule des widerspruchs

Workshop im Rahmen der EUROPAMASCHINE

Eine Zusammenarbeit zwischen kunsthalle wien, Burgtheater, Brunnenpassage und Burgtheaterstudio

Im Laufe des von Oliver Frijić, Srećko Horvat und Anna Manzano geleiteten einwöchigen Intensivworkshops *Schule des Widerspruchs* entstand ein Film als kollektiver Versuch der Teilnehmer*innen und Workshopleiter*innen, um besser zu verstehen, wie kulturelle Produktion bestimmte wirtschaftliche und politische Systeme bei der Arbeit (fehl-)repräsentiert. Der Film hinterfragt die wirtschaftlichen und ideologischen Unterschiede

zwischen jenen, die zum Unterrichten eingesetzt und jenen, die unterrichtet werden. Zudem unterstreicht er die widersprüchliche Natur des in diesem Zusammenhang produzierten Wissens, das meist als Rechtfertigung für untersuchte Klassenunterschiede dient.

Der Film nutzt Bertolt Brechts Konzept des didaktischen Spiels und kombiniert es mit stärker dokumentarischen Teilen.



Schule des Widerspruchs, Präsentation des Workshops, 8. Februar, 2020, FOTO: NIKO HAVRANEK / BURGTHEATER



Er erforscht die komplexen Beziehungen zwischen Klängen und Bildern, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowie ihr Potenzial, einander wie selbstverständlich zu dienen, sich aber auch deutlich gegenüberzustehen. Indem er sich das Lenin-Zitat „Im eigentlichen Sinne ist die Dialektik die Erforschung des Widerspruchs im Wesen der Dinge selbst“ zum Motto macht, deckt der Film auf, was er in seiner Rolle als kulturelles Produkt verbergen sollte – den Widerspruch, der jeder Form von Emanzipation innewohnt. ●

Schule des Widerspruchs, Workshop, FOTO: KUNSTHALLE WIEN

Mehr Informationen zu diesem Workshop, auf Seite 22.

selma selman

geb. 1991, lebt und arbeitet in Europa und den USA

Superpositional Intersectionalism, 2019



Selma Selmans künstlerischer Zugang ist in ihrem Erwachsenwerden zur Zeit des Bosnienkriegs 1992–1995 und in ihrer ethnischen Herkunft als Romni verankert. Fragen zu Staatenlosigkeit, generationenübergreifenden Traumata und dem Überleben an sich stehen daher im Mittelpunkt ihrer Arbeit. In ihrer Praxis gerät der menschliche Körper zu einem komplexen und spannungsgeladenen Austragungsort zwischen Befreiung und Verfolgung, der eine multiple Identität repräsentiert und zugleich verkörpert: Frau, Romni, Bosnierin, Muslimin. Selman begreift Kunst

dabei auch als Werkzeug, das imstande ist, diese Ausgrenzungsmechanismen umzuwandeln – zum Beispiel, wenn sie ihre Kunstwerke und Habseligkeiten verkauft, um damit Stipendien für gefährdete Roma-Kinder zu ermöglichen.

Superpositional Intersectionalism, eine Serie von Zeichnungen, ist der Versuch, vorgefasste Ideen über das Entstehen von Gegensätzlichkeiten und Widersprüchen offenzulegen und ihnen etwas entgegenzusetzen. *Superposition* ist ein aus der Quantenmechanik entlehnter Begriff, der den Überlagerungszu-



Selma Selman, *Superpositional Intersectionalism*, 2019

stand vieler möglicher Einzelzustände und dessen Messbarkeit beschreibt. *Intersektionalität* wird zu einem Ismus abgewandelt und schlägt damit ein breiteres, ein offeneres Narrativ der Verwobenheit von sozialen Kategorisierungen wie ethnische Herkunft, Klasse und Geschlecht vor. Selman selbst verweigert sich jeder Art von konkreter Umsetzung dieses von ihr erfundenen Ausdrucks. Vielmehr ordnet sie Identitäten, Körper und Kulturen auf visueller Ebene neu an, um dem Flie-

Benden, also den Möglichkeiten, die allen Beziehungen, Räumen und Zeiten innewohnen, Ausdruck zu verleihen. Indem sie das scheinbar Unveränderliche, Unmögliche oder Unverhandelbare in Frage stellen, entziehen sich Selmans Protagonist*innen jeder Definition und verbleiben in einer surrealen, traumhaften Wirklichkeit, in der Gesichter zu grotesken Grimassen verzerrt sind, Brüste Klauen haben, Nacken in Beine wachsen und aus einem Körper zwei, drei oder noch mehr werden. ●

andreas siekmann

geb. 1961, lebt und arbeitet in Berlin

Heads, 2019–2020

COURTESY DER KÜNSTLER & GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN

Andreas Siekmann thematisiert in seinen Arbeiten die Auswirkungen von wirtschaftlichen Entwicklungen und von Prozessen der Gentrifizierung sowie Privatisierung. Seine Zeichnungen, Modelle, Videos, Ausstellungsprojekte und Arbeiten im öffentlichen Raum kritisieren herrschende Machtverhältnisse, stellen sie auf ironische Weise dar und schlagen oft auch alternative Herangehensweisen und Gegenstrategien vor.

Siekmann zeigt 47 Büsten aus Plastilin, einer Modelliermasse, die als Bastelmaterial für Kinder weit verbreitet ist. Das Material wirkt roh und billig, doch die daraus geformten Gesichter sind die der wohlhabenden Väter und Mütter des Kapitalismus. Die Figuren, die nach bereits Verstorbenen modelliert wurden, haben eine bläuliche Hautfarbe, während die Büsten der noch Lebenden eine farbenfrohe Oberfläche aufweisen, was der eigenartigen Präsentation einen humorig-absurden Anstrich verleiht. Dargestellt sind Ökonom*innen, Philosoph*innen und Historiker*innen, die zusammen ein transdisziplinäres, mehrdimensionales Netzwerk historischer Ereignisse bilden. Anhand dieser Porträts skizziert der Künstler die Genealogie des neoliberalen kapitalistischen Systems, dem es zunehmend

gelingen ist, mit seinem scheinbar endlosen Privatisierungsdruck das gesamte Leben zu beherrschen.

Einige der Büsten werden eine Rolle in Siekmanns Stop-Motion-Animationsfilmen spielen, die während seiner Residency im *studio das weisse haus* in Wien entstehen. Der Künstler hat hierfür Persönlichkeiten der ersten bis vierten Generation der 1871 begründeten „Österreichischen Schule“ wie Hans Hermann Hoppe, Friedrich Hayek oder Ludwig von Mises ausgewählt. Die Österreichische Schule beruht auf der Vorstellung, dass alle gesellschaftlichen Phänomene ausschließlich auf die Motivationen und Handlungen von Individuen zurückgehen. Als wichtigste Kapitalquelle gilt daher, Daten über die Verhaltensweisen dieser Individuen zu sammeln. Die Wirtschaft ist von der Eroberung von Gebieten dazu übergegangen, Daten zu gewinnen und Verhaltensweisen zu kommerzialisieren. Es geht also, anders gesagt, darum, die öffentliche Meinung zu manipulieren und zu besitzen. Die Figuren in Wien zu kontextualisieren, bietet eine Möglichkeit, erneut über ihre institutionelle und historische Bedeutung nachzudenken und die Stadt auf der Landkarte der Entstehungsgeschichte des Neoliberalismus zu verorten. ●



Andreas Siekmann, *Heads*, 2019, Atelieraufnahme, FOTO: ANDREAS SIEKMANN

Die Österreichische Schule* – Friedrich von Hayek zum Beispiel oder Ludwig von Mises, Joseph Schumpeter, jetzt Hans-Hermann Hoppe – ist für die Entwicklung des Neoliberalismus sehr einflussreich. Sie findet nun – nachdem sie in Chicago ab den 1950er Jahren die Finanzpolitik zur zweiten Kolonialisierung der Welt geschaffen hat – ihre Entsprechung in der kalifornischen Ideologie der Hightech-Monopole.

Hayek schrieb, der Markt sei ein Informationsprozessor, so unbestechlich wie die Natur, und der Staat würde durch sein Eingreifen diese Natur verfälschen, ja beschädigen. In Kalifornien wird der Markt nun weitergedacht als eine Natur, die man durch Maschinen produziert, so wie man intelligente Kolibris und smarten Regen machen kann. Diese Natur sei so unbestechlich, dass es nichts ausmacht, wer sie besitzt, sagen die Kalifornier, sie tritt an die Stelle aller blinden sozialen Gebilde. Sie ist ein grandioses Produkt, das die Zukunft voraussieht, das auch jedes Gesicht erkennen und zuordnen kann, ob gut oder böse, worauf denn diese Kolibris zu hetzen sind oder wer keinen Kredit mehr bekommt.

Die Besitzer der Technologie und die Gedankenfürsten blieben bisher nur illustre Büsten. Man muss sie nun selbst vermessen, damit sie erkannt werden können.

* Die Österreichische Schule ist eine ökonomische Theorie, deren Konzept darauf basiert, dass alle sozialen Phänomene ausschließlich auf individuellen Entscheidungen und Motivationen beruhen. Sie entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Wien und hatte großen Einfluss auf die Konzepte der neoliberalen Ökonomie in Deutschland (Ordoliberalismus) und in den USA (Chicago School).

lasst uns das menschliche denken abschaffen, lasst es uns ausradieren

auszüge aus einem interview mit philip mirowski von alice creischer und andreas siekmann für das potosí-prinzip-archiv

Das Potosí-Prinzip-Archiv versucht, die Fragen und Ideen, die während des Potosí-Projekts vor zehn Jahren aufkamen, zu archivieren und weiterzuverfolgen. Das *Potosí-Prinzip* (kuratiert von Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann) war ein Projekt über historische Gemälde aus dem kolonialen Potosí und der Altiplano-Region in Bolivien. Diese Gemälde wurden ergänzt durch Arbeiten von zeitgenössischen Künstler*innen aus Bolivien, Argentinien, China und Europa. Die Ausstellung wurde 2010 im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid und im Haus der Kulturen der Welt in Berlin gezeigt und war 2011 im Museo Nacional de Arte und im Museo Nacional de Etnografía y Folklore in La Paz zu sehen. Im Verlauf des Projekts und der fortlaufenden Diskussionen stellten sich vier zentrale Fragen, die die Ausstellung strukturiert haben: Fragen zur Kontinuität der ursprünglichen Akkumulation, zu Menschenrechten und Hegemonie, zur Funktion der Kunst, Machtverhältnisse zu stabilisieren, und zur verkehrten Welt. Auch nach zehn Jahren geht das Archiv diesen Fragen weiterhin nach und trägt damit den blinden Flecken und offenen Debatten Rechnung, die das Projekt nach wie vor kennzeichnen.

Das Interview mit Philip Mirowski ist Teil einer Überarbeitung des Kapitels über die ursprüngliche Akkumulation und ist ein Appell, diesen Begriff im Zeitalter des Kapitalismus nach der Krise zu überdenken, vor allem, weil sich sein Charakter durch die Digitalisierung verändert. Die Digitalisierung verbindet diese Themen mit der Arbeit von Andreas Siekmann, die in dieser Ausstellung gezeigt wird. Wir dachten daher, dass es nützlich sein könnte, Auszüge aus dem ursprünglich längeren Interview als Hintergrundinformation einzubeziehen.

BERLIN, 10. DEZEMBER 2017

ANDREAS SIEKMANN: Einer der Gründe, warum wir Sie zu diesem Gespräch eingeladen haben, war Ihre Untersuchung dazu, wie der Neoliberalismus die Krise überlebt hat. Wir glauben, dass dieses Chamäleon eine sehr umfassende Geschichte hat, die uns Aufschlüsse darüber geben kann, wie der Kolonialismus als eine Art Prinzip funktionierte und immer noch funktioniert.

ALICE CREISCHER: Unsere erste Frage bezieht sich auf den Extraktivismus – wir beobachten eine Kontinuität, die von Potosí bis zum Tagebau in Südamerika und in aller Welt reicht. Sehen Sie eine gewisse historische Entwicklung von der Rohstoffwirtschaft über die Marktwirtschaft bis zu „gestalteten“ Märkten – ein Trend, über den Sie in Ihrem jüngsten Buch geschrieben haben?

PHILIP MIROWSKI: Bedenken Sie, dass ich das aus dem Blickwinkel des Wirtschaftshistorikers betrachte. Die Idee, dass der Wert aus dem Boden kommt, war der früheste Substanzbegriff der Wirtschaftswissenschaft, bevor es Wirtschaftswissenschaft im strengen Sinne überhaupt gab. Man findet diese Sichtweise beispielsweise bei jemandem wie David Ricardo. Dann kommt die Verschiebung zum Marxismus; da war die Wirtschaftswissenschaft immer noch materialistisch, aber alles drehte sich jetzt um den Menschen und hing mit der Arbeit zusammen. Aber es ist immer noch sehr wichtig, dass es diese Art der „fixen Arbeit“ gibt, denn nur dadurch kann man Ausbeutung definieren. Anders wäre

das nicht möglich. Darüber war sich Marx völlig im Klaren. Das ist immer noch eine Substanztheorie des Werts, in der der Wert irgendwie durch die Ware limitiert wird. Dann haben wir diese Hinwendung zur Energie in der neoklassischen Theorie der Ökonomie, die eine vollkommene Abkehr von der vorherigen Auffassung darstellt. Jetzt ist es die Energie, die den Wert erschafft. Die Energie wird auf das Denken übertragen. Was passiert, ist, dass man im Grunde alle physikalischen Aspekte negiert oder sich ihrer entledigt. Deshalb kann es in der neoklassischen Wirtschaftstheorie keine Extraktion geben. Es gibt keine Extraktion, weil diese Energie keine physikalische Grundlage hat. Es ist alles eine Frage des Denkens; es geht darum, was wir für wichtig halten, und so fort ... und das ist das Problem. Ich verstehe, dass Marxist*innen immer noch über Extraktion und Ausbeutung sprechen wollen. Aber ihre ganze Sichtweise wurde negiert, als wir uns in diese Sphäre der Energie hineinbewegten, sodass man nicht mehr darüber sprechen konnte. Es gibt in der neoklassischen Wirtschaftswissenschaft eigentlich keine Debatte über Ausbeutung oder Extraktion, nicht wirklich. Und da kann man selbstverständlich sagen: Genau das ist das Problem!

AS / AC: Richtig!

PM: Aber sie hatten die kulturelle Metapher und all das hinter sich, und auf diese Weise konnten sie rekonstruieren, was Ökonomie war. Aber wir

sind immer noch nicht am Ende: Wir kommen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts und es passiert noch einmal, und anfangs nicht bewusst, außer bei den Neoliberalen. Das ist einer der Gründe, warum sie so mächtig sind. Sie erkennen, dass sie in ihren ganzen politischen Einstellungen von der neoklassischen Wirtschaftswissenschaft abrücken können. Ich kenne Leute, die sagen: „Aber was ist mit Milton Friedman?“, und darüber kann man reden, aber in Wirklichkeit ist das eine falsche Fährte. Sie lenken die gesamte Schubkraft ihres Narrativs weg von der Energie-Erzählung und richten sie auf den Bereich der Information.

AS: In Ihrem Buch *Never Let a Serious Crisis go to Waste*⁰¹ beschreiben Sie, welche Rolle neoliberale Denkkollektive dabei spielten, dass die neoliberale Politik nach der Finanzkrise fortgesetzt werden konnte.

PM: Also, ich habe eine ganz klare Meinung zur Rolle von Thinktanks: Sie sind die Vermittlungsinstanzen für das, was wir im Großen und Ganzen glauben, und ich finde, es ist (auf eine merkwürdige Weise) interessant, dass die Ordoliberalen tatsächlich ein etwas besseres Verständnis dafür hatten, wie man so etwas organisiert. Wenn

⁰¹ Philip Mirowski, *Never Let a Serious Crisis Go to Waste: How Neoliberalism Survived the Financial Meltdown*, New York: Verso 2013; dt. *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, aus dem amerikanischen Englisch von Felix Kurz, Berlin: Matthes & Seitz, 2015.

man verstehen will, wie es dazu kam, dass ihre Ideen im kulturellen Kontext aufgegriffen wurden, muss man folgende Geschichte kennen: [Friedrich A.] Hayek baute Antony Fisher auf, damit dieser das IEA [Institute of European Affairs] und dann Atlas als koordinierenden Thinktank gründete. Sie sprechen andauernd von einer spontanen Ordnung, was im Verhältnis zu dem, was sie tun, vollkommener Blödsinn ist. Sie errichten eine komplexe Organisation, die die Implikationen ihres eigenen Denkens durchdenkt. Diese Thinktanks wollen nicht nur mehr Menschen, die über Denkweisen nachdenken, sie wollen eine Abteilung für Journalist*innen, eine Abteilung für Astroturfing [verdeckte Beeinflussung der Öffentlichkeit, A.d.R.] ... Verstehen Sie, was ich meine? Auf diese Weise übersetzen sie „große Ideen“ in einen lokalen Kontext, machen ihn attraktiver und verändern ihn vielleicht, um über die Rahmenbedingungen der politischen Lage zu sprechen. Das ist einer der Gründe, warum sie erfolgreich sind und die Linke nicht. Die Thinktanks der Linken sind nicht wirklich miteinander koordiniert. Die Linke hat keine eigene Erzählung, warum sie an dieser Stelle scheitert, und es gibt gute Gründe dafür. Sie erzählt immer noch Geschichten wie: „Oh, Occupy war wunderbar, das war ein Aufstand von allen.“ Die Linke kann nicht glauben, dass sie ihre Ideen und Aktionen in einer besser koordinierten Struktur organisieren sollte, weil das eine Verschwörungstheorie oder was auch immer sei. Die Linke steckt in einer Falle,

die die Neoliberalen ihr gestellt hat.

AS: Naomi Klein hat in ihrem Buch *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (2007) ziemlich gut beschrieben, wie der Zwang zu wirtschaftlichen Veränderungen in den 1990er-Jahren auf dem Vorbild südamerikanischer Diktaturen beruhte.

PM: Ja, ich verstehe, warum das Buch so populär wurde, aber ich glaube, das ist nur ein kleiner Teil der Geschichte. Naomi Klein lässt außen vor, dass es wirklich eine Art Vertrauen in das gibt, was die Neoliberalen als Erklärungen anbieten. Und wenn andere Leute ähnliche Erklärungen liefern, werden sie tatsächlich als Verbündete anerkannt. Dieses Niveau an epistemischer Koordination hat mich immer fasziniert.

AC: Weil sie den „Markt als Informationsprozessor“ zum epistemischen Paradigma machen?

PM: Nein, weil man die Bewegung dann überhaupt nicht versteht; man versteht nicht, wie sie einander erkennen. Auch wenn sie den Markt in gewisser Hinsicht verherrlichen, dringen sie doch in alle möglichen Bereich des menschlichen Lebens vor, die einfach nur eine Anwendung der Marktlogik in ihrem Gesangbuch brauchen: Der Markt weiß mehr als ich. Aber sie denken, sie könnten dazu beitragen, dass die Dinge in der Welt der Marktlogik besser funktionieren, indem sie andere Dinge, wie etwa die Wissenschaften – mein bevorzugtes Beispiel – einbeziehen.

AC: Sie erwähnten das Experiment von Dan Gode und Shyam Sunder – ein Marktexperiment mit Studierenden und einem Zufallszahlengenerator, die zu denselben Ergebnissen kamen. Was Menschen denken und tun, spielt für das Ergebnis also im Grunde keine Rolle. Das zeigt die grundsätzlich antihumanistische Einstellung der modernen Wirtschaftswissenschaft. Sie sprachen von einigen Regeln, durch die Käufer*innen und Verkäufer*innen aus dem Markt gedrängt und Budgetbeschränkungen auferlegt wurden. Sind das die Bedingungen der Austerität und Exklusion?

PM: Das ist ein zu großer Sprung. Man braucht mehr Hintergrundwissen darüber, was dieses Experiment zeigen sollte. Es kommt direkt aus einem neoliberalen Kontext; Vernon Smith, ein Mitglied der MPS [Mont Pèlerin Society], hatte großen Einfluss auf den Aufstieg der experimentellen Ökonomie in den USA. Er hat die sogenannte „Hayek-Hypothese“ aufgestellt und behauptete, dass die Neoklassik dadurch funktioniert, dass Menschen rationale Entscheidungen treffen müssen. Auf diese Weise erreichen wir hoffentlich ein Marktgleichgewicht: durch Experimente, über die Menschen nichts wissen müssen. Sie brauchen nur zu wissen, dass sie nach bestimmten Regeln Handel treiben müssen. Der Markt wird ihnen gewissermaßen den Weg weisen, und dann stellt sich das Gleichgewicht ein.

Aber das war noch nicht alles, und

an dieser Stelle wird das Experiment wichtig. Sie behaupteten, dass das Marktgleichgewicht aufgrund der Marktstruktur von selbst entsteht. Lasst uns also das menschliche Denken abschaffen, lasst es uns ausradieren, lasst alles zu Algorithmen mit Zufallszahlen werden und lasst sie einfach beliebig Angebote und Nachfragen ausspucken, und dann werden wir sehen, ob wir ein Marktgleichgewicht bekommen oder nicht. Sie haben, vereinfacht gesagt, herausgefunden, dass man nur einige Regeln braucht, nach denen Angebot und Nachfrage organisiert werden. Wohl gemerkt – man organisiert nicht die Menschen, sondern man organisiert, wie Angebot und Nachfrage ablaufen haben. Und das bringt uns, glaube ich, zu dem neueren Buch, in dem ich behauptete, dass das Marktdesign hierauf zurückgeht. Was die Leute denken, spielt keine Rolle mehr. Wirtschaftswissenschaftler*innen sagen: Solange ihr uns diese Märkte gestalten lasst, können wir jedes Ergebnis produzieren, das ihr haben wollt. Und das ist genau das, was Neoliberale glauben; sie glauben, dass Menschen wirklich nichts begreifen. Daran erkennen sie sich untereinander, und deshalb sind ihnen auch Fake News völlig egal, weil die Leute nicht über den Tellerrand sehen – worüber sollte man sich also Sorgen machen? Der Lärm ist nur hilfreich. Ich glaube, es geht nicht darum, einen allgemeinen Markt zu schaffen. Tatsächlich verkaufen diese Leute ihre Sachen folgendermaßen: Sie sagen, „Nein, ich werde keinen Markt für die Sachen in ihrer Boutique gestalten, ich werde

einen speziellen Boutique-Markt für Sie gestalten.“ Das wirft eine Reihe von Fragen auf: Wie wird es Leuten überhaupt ermöglicht, am Markt teilzunehmen? Wer kann definieren, was die Ware ist und welche Formen sie in diesem speziellen Prozess annimmt? Denn indem sie den Markt definieren, definieren sie auch die Waren. Eines der frühesten Beispiele hierfür war der Mobiltelefonmarkt. Es geht eigentlich nicht um Telefone, oder? Es geht darum, den Leuten alles Mögliche, die ganze Bandbreite von Produkten zu verkaufen, die sie im Internet finden, und dann die Regeln zu verändern, um einen Markt aufzubauen, der den Wünschen der Kundschaft entspricht. Und wenn das passiert, sind alle ursprünglichen politischen Ziele vergessen. Also, ist das antimaterialistisch? Ich sehe da kein Problem.

AC: Es gab das fordistische Märchen, dass der Markt die Bedürfnisse der Konsument*innen befriedigt. Sein populärer Slogan lautete: „Der Kunde ist König“. Ich fand immer, dass das der Joker für die klassische neoliberale Auffassung war, der Markt sei eine Bedingung für die Demokratie. Aber sogar der „Markt als Informationsprozessor“ behauptete irgendwie, als Lösung aller Probleme zu funktionieren – beispielsweise für den Klimawandel.

PM: Nein, das ist neoklassisch, nicht neoliberal. Die gängige neoliberale Sichtweise des Marktes stimmt nicht mit der neoklassischen Sichtweise überein. Im letzten Kapitel von *Never*



Andreas Siekmann, *Heads*, 2019, Atelieraufnahme, FOTO: ANDREAS SIEKMANN

Let a Serious Crisis go to Waste habe ich das Klima als ein perfektes Beispiel angeführt, weil diese Thinktank-Organisationen ein viel umfassenderes Konzept dafür haben, wie eine Politik des Klimawandels aussehen sollte, als die Linke. Sie haben dafür nicht nur eine Strategie, sondern mindestens drei Strategien, wenn nicht mehr; damit können sie verschiedene gegnerische Bereiche angreifen, aber auch in verschiedenen Zeiträumen arbeiten, sodass sie den Möglichkeitsraum gewissermaßen präventiv besetzen. Man kann das konkretisieren, indem man sich die Gründung von Klimawandel-Abteilungen in amerikanischen Thinktanks ansieht. Das erste Element ist offensichtlich: Leugnung. Aber meinen

Sie, dass die Leute in Thinktanks daran glauben? Ich würde sagen, nein; sie wissen, dass das nur eine kurzfristige politische Lösung ist – einen Nebel zu erzeugen, der einem Zeit verschafft, um Strategien wie den Handel mit CO₂-Zertifikaten zu entwickeln. Der Emissionsrechtehandel ist gescheitert; es gibt sehr viel Literatur darüber, die vor allem besagt, dass die CO₂-Emissionen dadurch nicht reduziert werden. Ich glaube, das ist ihnen klar, weil auch der Handel mit CO₂-Zertifikaten nur ein Platzhalter in der mittelfristigen Planung ist und nicht ihre Lösung. Und was ist dann die Lösung? Es ist eine strahlende Science-Fiction-Zukunft namens „Geo-Engineering“. Viele dieser Thinktanks haben verschiedene

Abteilungen: eine für die Leugnung, eine für den Zertifikate-Handel und eine für Geo-Engineering. Darum geht es: Sie besetzen den gesamten Raum, und die Linke geht ihnen auf den Leim.

AS: In all ihren Szenarien sind Technologien also die Lösung?

PM: Da wäre ich vorsichtig. Wenn sie keine Technik-Deterministen sind, warum sind sie dann für Geo-Engineering? Weil es eine privatwirtschaftliche Lösung für ein Problem ist, das der Kapitalismus überhaupt erst hervorbracht hat. Deshalb gefällt ihnen diese Lösung, und nicht, weil sie sie für zwangsläufig halten. Sie begeistern sich so sehr für Geo-Engineering, weil private Firmen tatsächlich über die Mittel verfügen werden, das Klima zu verändern, und das ist – aus ihrer Sicht – die wahre Lösung. Aus ihrer Sicht werden Märkte und Unternehmer*innen Lösungen anbieten, aber das können sie nicht sofort, und deshalb muss man vorübergehend die Leugnung akzeptieren. Man muss für diese Unternehmen Raum schaffen – wozu man auch die Wissenschaft braucht –, und aktuell leisten alle möglichen Wissenschaftler*innen dagegen Widerstand. Also muss man die Universitäten verändern und eher neoliberale Wissenschaftler*innen heranziehen, die das als eine positive Entwicklung betrachten werden. Das braucht Zeit. Sehen Sie es einmal so: Es gibt einen schnellen Neoliberalismus, der politisch kurzfristig nützlich ist; es gibt mittelfristige Strategien, und es gibt einen langsamen Neoliberalismus, an

den sie wirklich glauben, der aber nicht sofort in die Realität umgesetzt werden kann. Nehmen Sie irgendeine aktuelle Debatte, und Sie werden feststellen, dass sie immer auf dieselbe Weise vorgehen, von Arzneimitteln über die neoliberale Medizin bis zur Gentechnik.

AC: Sie beschreiben eine Art Allmachts-Szenario der neuen Denkkollektive ...

PM: Nun, es ist eine politische Strategie, um in der Welt Fakten zu schaffen ...

AS: Aber ich sehe darin Widersprüche, beispielsweise die Tendenz zur Monopolbildung und zum unternehmerischen Kannibalismus, wie im Fall des Saatgutmonopols, als Bayer Monsanto übernahm.

PM: Okay, ich verstehe. In dem *Mont Pèlerin-Sammelband* gibt es dazu einen sehr aufschlussreichen Aufsatz von **Rob Van Horn**.⁰² Anfangs dachten die Neoliberalen: „Nun, die klassischen Liberalen waren offenbar gegen Monopole, also sollten wir auch dagegen sein.“ **Van Horn** bestimmt den genauen Zeitpunkt in der Chicagoer Szene, wo sie beschließen, dass Monopole überhaupt kein Problem sind, dass es nur Tausende von Unternehmer*innen geben sollte, die sich wie die Lemmin-

⁰² Robert Van Horn, „Reinventing Monopoly and the Role of Corporations: The Roots of Chicago Law and Economics“, in: *The Road from Mont Pèlerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, hg. von Philip Mirowski und Dieter Plehwe, Harvard University Press, 2009.

ge auf das Monopol stürzen, und vielleicht wird eine*r von ihnen dafür sorgen, dass es untergeht. Es ist also überhaupt nicht schlecht, ein riesiges Monopol wie Amazon oder Google zu haben, und das ist einer der Gründe, warum alle Silicon-Valley-Typen diese Sachen lieben. Es sollten aber einfach alle möglichen Leute Risiken auf sich nehmen, Unternehmer*innen, die auf das Monopol losgehen. Die meisten von ihnen werden untergehen, so ist das halt. Vielleicht knackt einer von ihnen den Jackpot und zerstört das Monopol, und das ist auch gut.

AC: Aber diese Vision verweist – auch wenn das Bild übertrieben ist – auf einen nie dagewesenen historischen Bruch. Die Wirtschaft brauchte immer einen Gesellschaftsvertrag zwischen Herren und Knechten, zwischen denen, die die Arbeit machten, und denen, die davon abhängig waren. Hegel hat diesen Widerspruch sehr gut als ein dialektisches Verhältnis beschrieben. In der Hegelschen Version bestand die ausweglose Lage der Herren in ihrer Überflüssigkeit, weil sie sich nicht durch Arbeit verwirklicht haben. Aber jetzt gibt es – aufgrund der Technologie, die in den Händen der Herren liegt – die Vorstellung von einer Wirtschaft, die keine Knechte mehr braucht.

PM: Ich verstehe, was Sie meinen, weil ich denke, dass der Marktdesign-Ansatz dem ziemlich nahekommt. Es ist nicht so, dass sie wieder auf den Boden zurückkommen, weil sie die Ware definieren müssen oder defi-

nieren müssen, wer als Anbieter oder Käufer überhaupt Zugang zum Markt bekommt. Das kommt durch die Hintertür zurück, durch all die Dinge, die sie kontrollieren wollen. Aber dieser Ansatz ist viel offener für den automatisierten Handel als irgendeine andere Geschichte, die man über die Ökonomie erzählt hat, und ich glaube nicht, dass das Zufall ist. Ich denke eher, dass die moderne Wirtschaftswissenschaft eine starke antihumanistische Tendenz hat. Aber vielleicht geht es nur darum, auf perverse Weise den Menschen loszuwerden. Es geht nur um Daten, der Mensch ist vollkommen egal. Man kann in hunderttausend Kategorien restlos aufgelöst werden, sodass der eigene Name keine Rolle mehr spielt. Sie brauchen ihn einfach nicht mehr, und ich glaube auch, dass diese Ökonomie in ihrer Einstellung zu den epistemischen Fähigkeiten der Menschen antihumanistisch ist. Diese Feindseligkeit richtet sich gegen Menschen, die denken, dass sie ihrem Leben einen Sinn geben können. Sie glauben einfach nicht daran. ●

daniel spoerri

geb. 1930, lebt und arbeitet in Wien und Niederösterreich

15 Arbeiten aus der Serie *Fadenscheinige Orakel*, 2014

3 Arbeiten aus der Serie *Il Bistro di Santa Marta*, 2014

COURTESY DER KÜNSTLER & VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES WERKES
VON DANIEL SPOERRI, WIEN

Heute weithin bekannt als bedeutender Vertreter der Objekt- und Prozesskunst, als Erfinder der Eat-Art und Autor der *Anekdoten* zu einer *Topographie des Zufalls*, begann Daniel Spoerri seine Laufbahn als Tänzer, Filmmacher und Dichter. Er initiierte regelmäßig Happenings und Aktionen – meist in dafür temporär geschaffenen oder umfunktionierten Restaurants – und lehrte an

zahlreichen wichtigen künstlerischen Ausbildungsstätten.

1960 unterzeichnete Spoerri als Mitbegründer in Paris das Manifest des „Nouveaux Réalisme“. Im selben Jahr begann er auch, an seinen berühmten *Tableaux pièges*, den sogenannten „Fallenbildern“ zu arbeiten – eingefangen wird damit ein Stück Lebenswirklichkeit als Kunstwerk. Zufällig vorgefundene Szenen einer gemeinsamen Mahlzeit werden in Zeit und Raum fixiert: eine Tischplatte, manchmal ein Tischtuch, zusammen mit Besteck, Porzellan, Dekoration, Essensresten und andere von den Gästen hinterlassene Spuren werden so für alle Zeiten als skulpturale Komposition in der Form von Tableaus verewigt. Für den Begründer der Eat Art sind Kochen und Essen Teil des Lebenszyklus, ebenso wie Tod, Verwesung und Wiedergeburt. Durch die Verfremdung von Nahrungsmitteln erkundet Spoerri den menschlichen Geschmackssinn und hinterfragt traditionelle Essgewohnheiten.

In diesem Kontext steht eine weitere Werkserie aus der jüngeren Vergangenheit mit dem Titel *Fadenscheinige*



Daniel Spoerri, *Fadenscheinige Orakel*, 2014, FOTO: RITA NEWMAN

Orakel. Belustigt von der naiven Gläubigkeit, der kritiklosen Hoffnung und den holprigen Reimen, die auf den früher beliebten Wandschonern als fromme Sinnsprüche prangten, ging Spoerri daran, seine persönliche Sammlung dieser Textilien auseinanderzuschneiden und einen Haufen von einzelnen gestickten Wörtern anzulegen. Gleich einem Puzzle, stellte beziehungsweise nähte er sie nach und nach zu akribisch komponierten neuen Sätzen oder hinter sinnigen Sprichwörtern zusammen.



Mitunter subversiv, dann wieder leicht spöttisch, jedoch unvermeidlich ehrlicher und schonungsloser als zuvor, lässt Spoerri ihnen großzügig Raum für persönliche Interpretation und Bezüge. Die *Fadenscheinigen Orakel* erinnern nunmehr eher an enigmatische astrologische Ratschläge als an lehrreiche Kommentare und Künden von persönlichen – und daher immer auch politischen – Verfasstheiten. ●



Daniel Spoerri, *Tableaux pièges*,
aus der Serie *Il Bistro di Santa Marta*, 2014,
FOTO: RITA NEWMAN

Mladen Stilinović

geb. 1947, gest. 2016, lebte und arbeitete in Zagreb

Money Environment, 1980

Poor People Law, 1993

Potatoes, Potatoes, 2001

For Marie Antoinette '68, 2008

COURTESY BRANKA STIPANČIĆ, ZAGREB

Mit seinem umfangreichen Gesamtwerk steht Mladen Stilinović nur scheinbar im Widerspruch zu seinem lebenslangen Bekenntnis zum Faulenzen. Er war kritisch, aber zugleich wenig beeindruckt von Intellektuellen und Autoritäten im Allgemeinen sowie von dem, was er für eine unredliche Form des Sozialismus hielt. Stilinović verstand sich als „Zeichensetzer“ und befasste sich mit „chaotischem“ Minimalismus und dem

humorvollen Einsatz von Sprache, um so – inspiriert von Szenen des alltäglichen Lebens auf Straßen und Märkten sowie von der Werbung – Machtverhältnisse aufzudecken und sie zum Thema der Politik, der Ideologie, aber auch der Kunst zu machen. Faulheit in diesem Sinne wurde nicht nur als Subversion sowohl des kapitalistischen als auch des sozialistischen Systems eingesetzt, sondern auch als notwendiges Mittel, um produktiv zu sein.

Money Environment lockt die Besucher*innen in eine sauber arrangierte Installation aus herabhängenden Geldscheinen und herumliegenden Münzen, was darauf anspielt, dass man im Leben die ganze Zeit in ein Geflecht von mal mehr, mal weniger greifbaren monetären Beziehungen verstrickt ist. Im Film *Potatoes, Potatoes* sehen wir Stilinović in einem verschneiten Wald knien, wo er einen seltsamerweise ohne Publikum auftretenden Marktschreier gibt, der zwar „Kartoffeln“ anpreist, aber Kuchenecken feilbietet. Der Künstler verweist damit auf die Praktiken schamloser Täuschung und Unehrllichkeit in einer rücksichtslosen Wirtschafts- und Wettbewerb. Die Installation *Poor*



Mladen Stilinović, *Money Environment*, 1980, Ausstellungsansicht, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2008, FOTO: BORIS CVJETANOVIĆ



Mladen Stilinović, *For Marie Antoinette '68*, 2008, Intervention, *Operation City*, Zagreb, FOTO: BORIS CVJETANOVIĆ

People Law konfrontiert das Publikum mit Aphorismen zum Thema Justiz, die auf Wandteller geschrieben sind. Diese Teller, die in der Bemalung an Tortengrafiken erinnern, hängen an der Wand zusammen mit kleinen Brettchen, auf denen echte Tortenstücke liegen. *For Marie Antoinette '68* ist eine skulpturale Übersetzung des berühmten Ausspruchs „Sie sollen doch Kuchen essen!“ Stilinović setzte dafür Pflastersteine und Kuchenstücke auf billige Weißbrotlaibe.

Das Marie Antoinette zugeschriebene Zitat steht für eine herrschende Klasse, die den Bezug zur Wirklichkeit dermaßen verloren hat, dass sie überhaupt nicht mehr zum Herrschen in der Lage scheint.

Geradeheraus, pointiert und tragikomisch zugleich nutzt Stilinović ein fein ausbalanciertes Zusammenspiel von Ernst und Humor, um die Machtverhältnisse in den empfindlichsten Mechanismen des Alltagslebens zu beleuchten. ●

marlene streeruwitz

geb. in Baden, lebt und arbeitet in Wien und New York

Bildgirl. Collagen., 2008

Zuerst als Hörspiel- und Theaterautorin erfolgreich, machte sich Marlene Streeruwitz ab Mitte der 1990er-Jahre einen Namen mit Romanen, Prosa und Kurzgeschichten, für die sie zahlreiche Preise erhielt. Neben den klassischen Vertriebswegen nutzt Streeruwitz auch vermehrt neue Formate und Plattformen zur Veröffentlichung ihrer Schriften. So publizierte sie einen Serienroman auf ihrer Webseite und unter dem Titel *Frag Marlene. Feministische Gebrauchsanleitungen* eine Reihe von Videos auf YouTube. Die Autorin ist für ihre regelmäßig erscheinenden kritischen Beiträge zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Themen bekannt. Ihre präzisen Beobachtungen sexistischer, rassistischer und faschistischer Tendenzen verarbeitet sie zu einer Sozialkritik, die aus feministischer Perspektive und mit scharfer Zunge die Verwicklungen von patriarchalen und kapitalistischen Machtverhältnisse analysiert.

Für die *Bildgirl. Collagen.* erstand Streeruwitz den ganzen Mai 2008 hindurch täglich ein Exemplar der *Bild-Zeitung*, wobei sie dieses bisweilen regelrecht erjagen musste, da das Blatt oft schon früh am Morgen ausverkauft war. Als Vorbereitung auf die Arbeit an den Collagen konsumierte sie in dieser Zeit keinerlei andere Nachrichten und Medien, um die Wirkung des Bou-

levardblatts auf sich selbst in vollem Umfang erleben zu können. Nachdem sie anfänglich einen starken inneren Widerstand verspürte, fand sie schließlich über das sogenannte „BILD-Girl“ einen Einstieg ins Collagieren. Hierbei handelt es sich um ein Erotikfoto, das täglich auf der Titelseite der Zeitung prangt. Streeruwitz vertritt die Ansicht, die Darstellung nackter Frauen sei zu einer Folgeerscheinung der Pressefreiheit stilisiert worden, wodurch der sexualisierte Blick öffentlich wurde – allerdings ausschließlich der von Männern.

Die *Bildgirl. Collagen.* zeigen indes überhaupt kein „BILD-Girl“. Sie sind aus Schlagzeilen und Bildunterschriften komponiert, die ein fein abgestimmtes Wechselspiel von Geben und Nehmen deutlich machen. Den Leser*innen droht hier der Verlust von allem, was ein glückliches Leben ausmacht: Geld, Benzin, Familie, Liebe, Nahrung, Urlaub, Bier und Sex. Zugleich werden sie überhäuft mit den Ratschlägen von Expert*innen, die nicht nur die Tilgung von Kredit-schulden versprechen, sondern auch eine Entlastung von Krankheiten und Kaufentscheidungen. Und wenn alles nichts nützt, dann funktioniert das willige „BILD-Girl“ immerhin noch als Wichsvorlage, die das Selbstbild des deutschen Hetero-Rassisten wieder und wieder bestätigt und beruhigt. ●



Marlene Streeruwitz, 19. Mai 2008, aus der Serie *Bildgirl. Collagen.*, 2008

milica tomić

geb. 1960, lebt in Graz und Belgrad und ist international tätig

On Love Afterwards, 2020

In ihrer „public montage“ *On Love Afterwards* bezieht sich Milica Tomić auf Geschichte als einen Prozess der Diskontinuität, indem sie mit Hilfe des Montageverfahrens verschiedene Erzählungen des Widerstands einander gegenüberstellt. Dieses Werk steht im Zusammenhang mit ihrer Aktion und dem gleichnamigen Film *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise* (2009), benannt nach einem Gedichtfragment des jugoslawischen Partisanen und Schriftstellers Oskar Davičo. Mit einer Kalaschnikow in der einen Hand und einer Supermarktta-sche aus Plastik in der anderen suchte Tomić in Belgrad vergessene Stätten auf, an denen sich während des Zweiten Weltkriegs bewaffnete antifaschistische Operationen abgespielt hatten. Damit thematisierte Tomić die Apparate der Geschichtsschreibung und ihre Art und Weise, bestimmte Narrative einfach zu tilgen; zugleich hinterfragte sie die schwer fassbare Grenze zwischen Terroristen und Terrorisierten.

Tomić wurde eingeladen, ihre Aktion in Wien erneut durchzuführen, doch konnten Stadtverwaltung und Landespolizeidirektion aufgrund verschärfter rechtlicher und sicherheitstechnischer Vorschriften die Bewilligung für eine solche Performance – selbst mit einer

Waffenattrappe – nicht erteilen. Tomić änderte dann den Ablauf und ersetzte das Kalaschnikow-Sturmgeschütz durch einen großformatigen Ausschnitt eines Fotos von 25 Staatsführern, das während des ersten Gipfeltreffens der Bewegung der Blockfreien Staaten 1961 in Belgrad aufgenommen wurde. Die Bewegung der Blockfreien war die erste transnationale Staatenkonföderation, die auf dem Selbstbestimmungsrecht gegen Kolonialismus und Neokolonialismus und auf der Forderung nach Nichteinmischung in die inneren Angelegenheiten ihrer Mitgliedsstaaten beruhte. Die Blockfreien erklärten ihre Loslösung von der bipolar geprägten Weltpolitik nach 1945 und ihrem Sinnbild des Kalten Krieges mit den USA und der Sowjetunion als Kontrahenten, welche die Welt in die Situation eines permanenten Kriegszustands gebracht hatten. Genau wie die Partisanen*innen, denen Tomić mit ihrer ersten Aktion in Belgrad eine Reverenz erwies, führten die Führer der Blockfreien-Bewegung einen Krieg für den Frieden: Ihre Nationen hatten sich in bewaffneten Kämpfen von ihren Kolonialherren befreit.

Das von Tomić eingesetzte Foto war demzufolge ideologisch aufgeladen und verwies auf einen Moment der historischen Dissidenz und der Emanzipation von den Hegemonialmächten.



Milica Tomić, *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise*, 2009, Aktion, Belgrad, FOTO: SRĐAN VELJUVIĆ

Während ihres Spaziergangs verwendete Tomić die Methode der Montage: es wurden verschiedene Arten von Beziehungen zwischen Bildern, Geographien und Zeitebenen hergestellt, die den Prozess der politischen Subjektivierung beeinflussen. Am 2. Februar 2020 inszenierte Tomić im *Kasino des Burgtheaters* eine „public montage“ – eine Podiumsdiskussion, bei der sie, von mehreren Gesprächspartner*innen auf der Bühne begleitet, zuvor in verschiedenen öffentlichen Räumen aufgenommenes Foto-, Video- und Audiomaterial

zusammentrug und gegenüberstellte. Die Weigerung der Stadt Wien und der Landespolizeidirektion, die Nachstellung der ersten Performance zu gestatten, zeigt die unsichtbare, systematische und allgegenwärtige Unterdrückung durch den Staat, der seine Kontrolle häufig über administrative Maßnahmen ausübt. Tomić unterstreicht, dass sozialer Ungehorsam wie eine disruptive Kraft wirken kann, die systemische Gewalt aufdeckt und sichtbar macht. ●



Milica Tomić, *On Love Afterwards*, Aktion, Jänner 2020, Wien, FOTO: SRĐAN VELJOVIĆ

**EIN SCHUSS PRALLT AUF EINEN ANDEREN.
AUS DIESEM GEGENÜBER ENTSTEHT EINE NEUE BEDEUTUNG.
SIE BEZIEHT SICH AUF EINES DER BEIDEN AUSGANGSBILDER,
GEHT ABER LETZTLICH DARÜBER HINAUS.**

NICHT 1 + 1 = 2

SONDERN 1 × 1 = 3!

UND DER PROZESS GEHT WEITER ...

HIC ET NUNC – HIER UND JETZT, GANZ ZU ANFANG DIESER SESSION, DIESER PUBLIC MONTAGE – KÖNNEN WIR UNS VORSTELLEN, DASS WIR UNS AM GROUND ZERO EINER SCHNITTOPERATION BEFINDEN, DIE SICH GERADE ENTWICKELT.

**ES GIBT BILDER. BILDER – HIER, DORT UND NOCH ANDERSWO.
WO SIND WIR?**

WIR SIND SOZUSAGEN IM ZWISCHENRAUM DIESER BILDER.

WIR BESETZEN IHRE „LÜCKEN“.

**WELCHE AUSRICHTUNG SIE AUCH IMMER NIMMT,
WELCHE RICHTUNG SIE AUCH EINSCHLÄGT,
WELCHE MONTAGEMETHODE SIE AUCH ENTWICKELT,**

**NEHMEN WIR ALS AUSGANGSPUNKT DIESER SITZUNG JENEN
KRAFTVOLLEN BENJAMINSCHEN ZUSTAND EINER
„DIALEKTIK IM STILLSTAND“.**

AUS: Pavle Levi, „Trigger (Remarks About Montage As Method)“, geschrieben für *On Love Afterwards*, eine Performance von Milica Tomić in Form einer *public montage* im Rahmen der Veranstaltungsreihe EUROPAMASCHINE (Burgtheater in Kooperation mit der Kunsthalle Wien, 2020)

Radovan Zogović

NACHTRÄGLICH ÜBER DIE LIEBE

137 Haben wir denn geliebt, wir, die so wenig darüber sprachen, für die die Liebe kein blendender, trunkener Wirbel war, vor dem man nicht sehen noch schreien konnte: gegen wen diese Kavallerie, gegen wen dieser Galopp; wozu diese Nägel und Zangen, wozu diese Schienbeine und der Bohrer?

Haben wir denn geliebt, wir, denen das Wichtige stets das Wichtigere war, wichtiger als Lied und Gespräch waren Aufrufe und Flugblätter; nachts in Arbeit und Marsch versunken, am Tag schläfrig, mit einem brennenden Gedicht, das in den Schlaf und Fleisch versinkt – wie ein Geschoß im Körper, unwiederbringlich?

War es das – als du, vor dem Ausgang, den Knopf in das Loch schiebend starr stehen bliebst und anderes Blut spürtest, jenes, das nicht pulsiert; war es da – als du, allein mit dir selbst, so wortgewandt und überzeugend warst, doch bei Begegnungen und Abschieden – unverzeihlich trocken und stotternd;

War es – wenn dich alle Nerven und Vorstellungen zu einem pulsierenden Knoten verschnüren, damit du nicht vergisst – weder wachend noch im Schlaf, weder ehrlich noch gezwungen; war das – wenn in dir die aufgehende Sonne in etwas anderes übertragen wird und du, hingebungsvoll, zu Fuß aus Pec nach Gusinje aufbrichst ...

MILICA TOMIĆ: Wenn es das Grundkonzept der Bewegung der Blockfreien Staaten war, die Ausgeschlossenen einzubeziehen und zu organisieren, ist dann heute überhaupt eine Politik des Universalismus denkbar – wo doch die vorherrschende Politik jene der Ausgrenzung ist, diktiert von der Globalisierung, die auch eine neue Form der Vereinheitlichung fördert, legitimiert durch einen Zustand des permanenten Krieges? Kann man heute, da der Friedensbegriff unumkehrbar umgedeutet worden ist, überhaupt noch von Frieden sprechen?

BRANIMIR STOJANOVIĆ: Bemerkenswerterweise blieb das Thema Krieg in den vorherrschenden theoretischen und philosophischen Überlegungen der letzten vierzig bis fünfzig Jahre eher ausgespart. Noch weniger thematisiert wurde das Thema Frieden; als Kategorie existiert es nicht mehr. Auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges in den 1950er- und 1960er-Jahren, als die Zerstörung drohte, war sehr klar, was Frieden bedeutet: nukleare Abrüstung, wie von den Blockfreien gefordert. Vereinfacht gesagt, hätten die Großmächte die Gefahr der Vernichtung der ganzen Welt durch einen Pakt über den Verzicht auf Atomwaffen ausräumen können. Heute jedoch, zur Zeit des permanenten Krieges, wie Sie bereits sagten, gibt es eine offene Frage: Wohin ist der Frieden verschwunden? Clausewitz' klassische Definition des Krieges als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln ist inzwischen überholt, denn der permanente Krieg wird ja im Namen einer Versöhnungspolitik geführt, die keine Politik des Friedens ist, sondern eine des Einfrierens von Konflikten auf bestimmten Stufen. Die Kriegsparteien sind dabei in einer Situation der wechselseitigen Kontrolle und werden von einer Verwaltung überwacht, die die jeweilige Versöhnungsideologie festlegt. Die Welt kennt keinen Frieden mehr, weil Frieden im klassischen Sinne das Ende des Krieges bedeutete oder eben eine politische Bedingung für den Krieg war. Der Krieg hatte eine innere Struktur und ein Ziel: Wenn die politischen Ziele verwirklicht waren, kam der Moment, um wieder Frieden herzustellen. Heute, in einer Epoche ohne Politik, ist auch die Kategorie des Friedens verloren gegangen.

MILICA TOMIĆ: Die Partisanen, also die Teilnehmer*innen des Volksbefreiungskampfes im Jugoslawien des Zweiten Weltkriegs, definierten ihren Kampf als „Krieg gegen den Krieg“, als „Krieg für den Frieden“. Gibt es eine Kontinuität in diesem Verständnis der Beziehung zwischen Krieg und Frieden bei den jugoslawischen Partisanen und der Blockfreien-Bewegung?



Während der Offensive
Operation *Schwarz*, Zelenogora,
Bosnien und Herzegowina, 1943.
PHOTO: ŽORŽ SKRIGIN

BRANIMIR STOJANOVIĆ: Jugoslawien stellte ja einen besonderen Fall dar. Josip Broz Tito sah in der Bewegung der Blockfreien Staaten eine Möglichkeit, die Politik der jugoslawischen Partisanenbewegung des Zweiten Weltkriegs zu aktualisieren, allerdings nicht mehr nur auf jugoslawischem Gebiet. Der jugoslawische Volksbefreiungskampf gegen den Faschismus wurde als Ausdruck der Unterstützung für eine weitergehende anticoloniale Bewegung anerkannt. Jugoslawien förderte durch staatliche Instrumente aktiv die Kämpfe in Algerien und Palästina, ebenso wie viele andere Auseinandersetzungen mit einer anticolonialen Dimension. Diese neue Politik schuf etwas, das man als revolutionären Krieg in Reaktion auf den imperialen Krieg oder als einen antiimperialistischen und anticolonialen Krieg betrachten könnte. Der Nationalsozialismus könnte in seinem Grundprinzip als der Versuch verstanden werden, den Boden Europas zu „kolonisieren“. Für Michel Foucault war dies der tausendjährige europäische „Rassenkrieg“, der aber eine neue Dimension erreicht, wenn die eine „Rasse“ eine andere „Rasse“ auf europäischem Boden kolonisiert. In gewissem Sinne bedeutet

es den Rückzug des Jahrhunderts der Kolonialgeschichte, der sich nun auf dem europäischen Boden ausbreitet. In diesem Moment ist der Kolonialismus selbst in der Krise. Die einzige Antwort darauf ist die volksrevolutionäre Bewegung – der Partisanenkampf. Diese Gruppierung kämpft jedoch nicht im Namen eines Staates, sondern sie führt Krieg für eine bestimmte Politik des Universalismus seitens derer, die aus der „Geschichte“ vertrieben werden. Die Volksbefreiungskämpfe fanden einen Weg, um diejenigen, die von der Weltgeschichte, also von den damals vorherrschenden Ideologien des Universalismus (die europäische Moderne, der Nationalsozialismus) als „historischer Abfall“ ausgesondert worden waren, zu einem politischen Subjekt des Universalismus jenseits der vorherrschenden politischen und ideologischen Konzepte werden zu lassen. ●

AUS: Milica Tomić, „White Screen, Black Letters and the Sound“.
Subsequently on the Non-Aligned Movement, Video, 2013

sonnenaufgang

—đilas öffnet die tore nach asien

Jugoslawiens Interesse an der Welt der Blockfreien lässt sich bis 1953 zurückverfolgen. Im Januar dieses Jahres nahm **Milovan Đilas**, damals noch eines der mächtigsten Mitglieder des Zentralkomitees und des Politbüros der Kommunistischen Partei Jugoslawiens (KPJ), an der ersten Sozialistischen Konferenz der Länder Asiens im burmesischen Rangun teil.⁰¹

Dies geschah zwei Monate vor dem Tod **Stalins**, mit dem die jugoslawischen Kommunisten nach dem Juni 1948 eine heftige Auseinandersetzung hatten, als nämlich **Tito** und seine Kollegen durch den sowjetischen Diktator aus dem *Kominform* (Bündnis der kommunistischen Parteien) herausgeworfen wurden. Die meisten der früheren Kolonien in Asien und Afrika hatten nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Unabhängigkeit erlangt, insbesondere nach 1948 (d.h. in der Zeit von **Titos** vehementestem Verteidigungskampf gegen die Sowjetunion) – was schien da für Jugoslawien natürlicher zu sein, als sich unter diesen eben befreiten Ländern Verbündete zu suchen und zu finden?⁰²

Die meisten dieser Länder vertraten sozialistische Tendenzen in unterschiedlichem Ausmaß, wandten sich jedoch gegen einen Kommunismus sowjetischer oder chinesischer Prägung.

Anlässlich der ersten Sozialistischen Konferenz der Länder Asiens gab **Ram Manohar Lohia**, einer der Führer der Sozialistischen Partei Indiens, der Belgrader Tageszeitung *Borba* am 6. Januar 1953 ein Interview mit folgendem Wortlaut:

„Alle Sozialisten Asiens fühlen sich den jugoslawischen Kommunisten viel näher, mit ihnen durch emotionale, aber feste Bindungen verbunden, fester als mit jeder anderen sozialistischen Bewegung der Welt. Wir wünschen uns, dass auf unserer ersten Konferenz auch die Vertreter je-

01
Borba,
Tageszeitung der
Kommunistischen
Partei Jugoslawiens,
07. Jänner 1953.

02
Im Folgenden die
Jahreszahlen der
Unabhängigkeits-
erklärungen der
wichtigsten
afroasiatischen
Staaten, mit denen
Jugoslawien dann
enge Bündnisse
einging: Burma 1947;
Indonesien 1949;
Indien 1950; Ägypten
1952; Ghana 1960;
Algerien 1962.



Milica Tomić, *On Love
Afterwards*, Aktion,
Jänner 2020, Wien,
FOTO: SRĐAN VELJOVIĆ

ner Kommunisten anwesend sind, die die ganze Welt und vor allem uns asiatische Sozialisten durch ihren Mut beeindruckt haben, gegen die imperialistischen Begehrlichkeiten Russlands Widerstand zu leisten und diesen Kampf bis zum Schluss durchzuhalten.“

Nach der Rückkehr des ehemaligen Partisanen **Milovan Đilas** aus Burma und Indien zielten die Bemühungen der jugoslawischen Kommunisten zur Unterstützung der neu befreiten Länder Asiens und Afrikas vor allem darauf ab, die Position Jugoslawiens in Europa zu stärken.

Der Konflikt mit Stalin hatte **Tito** dazu bewogen, in der Außenpolitik eine verstärkt pro-westliche Haltung einzu-



nehmen und in der Innenpolitik einen liberaleren Kurs einzuschlagen. Ein Bündnis mit den neutralen Ländern Asiens und Afrikas war sowohl als Unterstützung im Kampf gegen den „westlichen Imperialismus“ als auch als Opposition zum sowjetischen Hegemonialstreben wichtig. Während seines Aufenthalts in Burma gab Milovan Đilas nach dem Treffen in Rangun am 21. Januar 1953 der *Borba* ein Interview, in dem er sagte: „Die [erste asiatische sozialistische] Konferenz hat gezeigt, dass es in Asien, besonders in Indien, Burma und Indonesien, sehr bedeutende Streitgenossen gibt, die in der Lage sind, nicht nur gegen den alten Kolonialismus, sondern auch gegen den Kominformismus und die sowjetische wie chinesische Hegemonie zu kämpfen ... [Diese Nationen] haben den antisozialistischen Geist der Sowjetunion und ihrer Satelliten enttarnt.“●

AUS: Slobodan Stanković, Auszug aus dem Beitrag „Tito and Non-Alignment“ für *Radio Free Europe Research*, 6. Dezember 1967, Belgrad

Alle Delegationsleiter*innen der ersten Konferenz der Blockfreien Bewegung, Belgrad, 5. September 1961. Fotosammlung des Museums für jugoslawische Geschichte, Belgrad (MYH 1961_179_97): Veröffentlicht in der Broschüre *LA CONFERENCE de chefs d'etat ou de gouvernement DES PAYS NON-ALIGNES*, Belgrad, 1.-6. September 1961

In Zusammenarbeit mit der Charim Galerie Wien beantragte Milica Tomić eine Performance im öffentlichen Raum, bei der sie mit einer falschen Waffe durch die Straßen laufen wollte. Die Landespolizeidirektion Wien und das Stadtpolizeikommando Innere Stadt übermittelten folgende offizielle Stellungnahme zu diesem Antrag:

Betreff: geplante Waffen Performance

Sehr geehrter Herr ~~Kuchler~~!

Laut Auskunft der MA36 stellt das Tragen einer „Kalaschnikow“ im öffentlichen Raum, verpackt als „Kunstaktion“, kein Veranstaltungselement dar, weshalb diese öffentliche Intervention nicht unter das Wiener Veranstaltungsgesetz fällt und eine Anmeldung dafür nicht erforderlich bzw. möglich ist.

Die Zuständigkeit der MA 36 als Veranstaltungsbehörde ist nicht gegeben.

Die Zuständigkeit liegt bei der nn Landespolizeidirektion Wien, und das Stadtpolizeikommando Innere Stadt nimmt dazu wie folgt Stellung:

Für das geplante Vorhaben von Frau Univ.-Prof. Milica Tomić wird keine Zustimmung erteilt!

Die geplante Kunstaktion ist mit den österreichischen Gesetzen nicht vereinbar.

Schon alleine derartige Waffenteile unterliegen dem Kriegsmaterialgesetz.

Aufgrund von diversen – sowohl nationalen als auch internationalen – Vorfällen in letzter Zeit ist die Bevölkerung in dieser Richtung sehr sensibel geworden.

Das Auftreten einer Person im öffentlichen Raum mit einer Kalaschnikow könnte zu unkontrollierten Reaktionen von Passanten führen (hier ist auch anzuführen, dass die Unterscheidung zwischen einer echten bzw. unechten Waffe aus der Entfernung NICHT möglich ist).

Dies könnte letztlich auch mit einer Gefährdung von Leben bzw. Gesundheit der Künstlerin verbunden sein.

Mit freundlichen Grüßen

Stadtpolizeikommando Innere Stadt Wien
Fachbereichsleiter Verkehr

anti new york gedicht

alice creischer

Also sie dann die Stadt
sie schreit mir die Augen taub
und man fragt sich mit diesen Augen,
die sich zu halten versuchen
an den untersten Steinen,
wie die bloß das Gewicht der Häuser
tragen können
day in day out

und man fragt sich mit diesen Augen,
wie sich das Glas denn hält in den
Höhlen
und nicht zerfließt mit den Jahren
zum See

und man fragt sich, wie das
Pumpwerk der Stadt funktioniert
Tag für Tag
und wie lange die Schläuche noch
halten,
die so weit ins Land gewachsen sind
und ob sie nicht überwältigt sind
von Gräsern
von Dünen
von aufgebrauchter Welt

und ob
was aus der Schlauchmündung starrt
und warme Luft verbläst
und ich-schlag-dich-tot-wenn-du-
nicht-fließt bläst
und ich-schlag-dich-tot-wenn-du-
kein-Grammophon-bist bläst
der Fülle, die kein Ende hat
und wenn du das nicht

wiederholst – ohne Ende
mit Schreck in die Rillen des
Schellacks gejagt
schlag ich dich tot
costless by definition

ob das
die leere Mündung verplärnt
und die Hitze in den U-Bahn-
Schächten
die Schweißperlen auf den Stirnen
der Waggons
entlang der Rohre
und auf den Oberlippen der
fahrenden Leute

Und dorthin legt sich die Hoffnung
nieder
in den Schweiß und dem Lächeln
darin,
das den Lippenvorhang aufzieht
und das Zähne dann sehen lässt, die
aufstrahlen
all of a sudden
und mächtig

Und dorthin leg ich meine Hoffnung
sie fällt mit Münzen in Bechern.
Die schlagen den Takt zum Gesang
mit – so schön bist du! –
kaum erträglicher Synkope ●



Marina Naprushkina,
Jetzt! Alles für Alle!
2019

veranstaltungsprogramm

die freie donnerstagnacht!

Jeden Donnerstag von 17 bis 21 Uhr ist der Eintritt in die **kunsthalle wien** museumsquartier gratis.

kunsthalle wien karlsplatz

Gratis Eintritt in die Ausstellung in der **kunsthalle wien karlsplatz!**

workshop für kinder & erwachsene

TraumTrageBuch

So 8/3 2020 • 16 – 17 & 18 – 19 Uhr

interaktion

Raum der Fragen

So 8/3 2020 • 19:30 – 21 Uhr

führungen

Alle Führungen sind mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos!

kuratorinnenführungen

Do 12/3 & Di 24/3 2020 • 18 Uhr,

in englischer Sprache

Di 21/4 2020 • 18 Uhr, in B/K/S

MIT WHW

What, How & for Whom / WHW führen durch die Ausstellung und diskutieren Zusammenhänge und Hintergründe ihrer Eröffnungsausstellung, die sich auch als Skizze ihres zukünftigen Programms versteht. Welche Denk- und Erfahrungsrahmen prägen die Ausstellung? Welche Träume für ein ‚gutes Leben‘ entwerfen die künstlerischen Positionen?

sonntagsführungen

Wünsche, Träume und Forderungen

So 15/3, 22/3, 29/3, 5/4, 12/4, 19/4, 26/4, 3/5 2020 • 15 Uhr

MIT Wolfgang Brunner • Carola Fuchs • Michaela Schmidlechner • Michael Simku, in deutscher Sprache

Jeden Sonntag um 15 Uhr können Sie die Ausstellung gemeinsam mit unseren Kunstvermittler*innen entdecken.

sonntagsführung in österreichischer gebärdensprache

So 22/3 2020 • 15 Uhr

MIT Wolfgang Brunner und Eva Böhm, GEBÄRDENSPRACHDOLMETSCHERIN

Die thematische Überblicksführung wird in Österreichische Gebärdensprache übersetzt. Weitere in Gebärdensprache gedolmetschte Führungen können Sie unter vermittlung@kunsthallewien.at buchen.

kunstgespräche

Sa 4/4 2020 • 16 Uhr

MIT Aziza Harmel

Sa 2/5 2020 • 16 Uhr

MIT Laura Amann

Die kuratorischen Assistentinnen Aziza Harmel und Laura Amann erörtern Zusammenhänge und Hintergründe der Ausstellung und stehen für Ihre individuellen Fragen bereit.

kunsthistorisches museum wien x kunsthalle wien

Von Brot und Steinen

Do 26/3 2020 • 18:30 Uhr

MIT Daniel Uchtmann und

Wolfgang Brunner

TREFFPUNKT: Foyer KHM

Von Wünschen und Träumen

Do 16/4 2020 • 18:30 Uhr

MIT Andreas Zimmerman und

Wolfgang Brunner

TREFFPUNKT: Foyer KHM

Von Herrschaft und Veränderung

Do 23/4 2020 • 18:30 Uhr

MIT Daniel Uchtmann und

Wolfgang Brunner

TREFFPUNKT: Foyer KHM

Alte Meister treffen auf zeitgenössische Kunst: Anhand ausgewählter Werke aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums und der Ausstellung ... *von Brot, Wein, Autos, Sicherheit und Frieden* der **kunsthalle wien** erfahren Sie, ob und wie bereits die Alten Meister über Fragen der gerechten Verteilung von Gütern und Möglichkeiten nachdachten.

meine sicht

Meine Sicht ist eine Programmreihe, bei der Expert*innen, Laien und interessante Menschen eingeladen sind, ihre persönliche Sicht auf die Ausstellung zu präsentieren.

Meine Sicht mit der Schule des Widerspruchs

Sa 25/4 2020 • 17 Uhr

Teilnehmer*innen der *Schule des*

Widerspruchs werden an diesem Abend ihre Sicht auf Themen der Ausstellung

vermitteln. Die *Schule des Widerspruchs* setzt sich kritisch mit Fragen gesellschaftlicher Teilhabe auseinander und ist Teil des von Oliver Frlić, Srećko Horvat und Anna Manzano geleiteten Projekts *EUROPAMASCHINE*. Eine Kooperation zwischen Burgtheater, Brunnenpassage, **kunsthalle wien** und Burgtheaterstudio.

*Meine Sicht mit PCCC**

Do 30/4 2020 • 19 Uhr

Weil beim Reflektieren über das „gute Leben“ auch „guter Humor“ eine wichtige Rolle spielt, werden Denice Bourbon und Josef Jöchel anlässlich einer PCCC*-Spezialtour durch die Ausstellung führen. Gemäß ihrer Devise „punch up, don't kick down“ werden sie im Kontext der Ausstellung über ihr Verständnis von Humor und das „gute Leben“ sprechen.

der STANDARD tag

Sat 18/4 2020

Mit dem STANDARD unter dem Arm erhalten Sie den ganzen Tag freien Eintritt! Zudem laden wir Sie um 14 Uhr zu einer kostenlosen Führung ein.

künstler*innenworkshops

Im Rahmen der Ausstellung findet eine Reihe von Workshops statt, die von Künstler*innen konzipiert und durchgeführt werden: unter anderem wird es öffentliche Workshops mit Hana Miletić, Kinderworkshops mit Melanie Ebenhoch und eine „Akademie geht in die Schule“-Zusammenarbeit mit Marina Naprushkina geben. WEITERE INFORMATIONEN ZU ALLEN WORKSHOPS UND TERMINEN UNTER www.kunsthallewien.at ODER vermittlung@kunsthallewien.at.

Künstlerinnenworkshop

mit Hana Miletić

Felt Workshop

Do 9/4 2020 • 18–20 Uhr

Sa 18/4 2020 • 16–18 Uhr

Filzen – das ist nicht „nur häusliches Handwerk“. Nein, Filzen ist auch Kommunikation und kann durch das gemeinsame Tun auch stereotype Genderzuweisungen in Frage stellen. In Zusammenarbeit von Hana Miletić und fünf Frauen der Vereinigung für Frauenintegration, Amerlinghaus erlernen Sie die Technik des Nassfilzens und kommen dabei miteinander ins Gespräch. Im Experimentieren mit dem Filzmaterial will der Workshop geschlechtsspezifische kulturelle Praktiken neu bewerten und durch die gemeinschaftliche Praxis kollektive Gefühle for-

men. Zwischen Geschichten und Technik, Fühlen und Denken werden Sie gemeinsam ein taktiles Kunstwerk mitgestalten.

Eine Kooperation mit der Vereinigung für Frauenintegration, Amerlinghaus.

Die kostenlosen Workshops finden in der **kunsthalle wien Museumsquartier** statt.

WEITERE INFORMATIONEN UND ANMELDUNG
UNTER vermittlung@kunsthallewien.at.

Künstlerinnenworkshop

mit Melanie Ebenhoch

Traumhotel mit Wunschgarten

Sa 4/4 & Di 7/4 – Do 9/4 2020 • 11–13 Uhr

Für Kinder ab 6 Jahren

Genauere Informationen finden Sie untenstehend im Kinder- und Familienprogramm.



Hana Miletić & Globe Aroma, *Felt Workshop*, M-Museum, Leuven, 2019, FOTO: ROBIN ZENNER

talks

Wednesday with ... Victoria Lomasko
I am the last Soviet artist

Mi 26/2 2020 • 19 Uhr

ORT: **studio das weisse Haus**,
Hegelgasse 14, 1010 Wien

Noch vor Ausstellungsbeginn und während ihrer Arbeit an dem monumentalen Wandgemälde, mit dem Victoria Lomasko in der Ausstellung vertreten ist, spricht die Künstlerin über ihre Praxis des Zeichnens. Der Talk findet im Rahmen von *Wednesday with...* statt, einer monatlichen Gesprächsreihe, mit der das **studio das weisse haus** seine internationalen Künstler*innen vorstellt. Victoria Lomasko ist *Artist in Residence 2020* des **studio das weisse haus** in Kooperation mit der **kunsthalle wien**.

Andreas Siekmann, Heads (2019–2020)

Do 19/3 2020 • 19 Uhr

Angesichts eines katastrophischen Gemischs aus entfesselter Finanzwirtschaft, Umwelterstörung, Demontage solidargemeinschaftlicher Modelle des Zusammenlebens und Datenraubkapitalismus ... warum Porträtbüsten aus Plastilin? Andreas Siekmann spricht über seine Recherchen zu den „Köpfen“, sowie zu Think Tanks des Neoliberalismus, deren Denkmodelle scheinbar unanfechtbar sogar ihre Kritik durchziehen, und über den bewussten Versuch, eine künstlerische Bildsprache zu entwickeln, die die Zerstörung und Ausbeutung nicht über das Ausstellen der Leidtragenden, sondern der Ideengeber*innen adressiert.

Andreas Siekmann ist *Artist in Residence 2020* des **studio das weisse haus** in Kooperation mit der **kunsthalle wien**.

aktivierung

Pirate Care: Research Residency

Fr 27/3 – So 5/4 2020

Pirate Care: Syllabus Launch & Talk mit Sea-Watch und Women on Waves
Sa 28/3 2020 • 17 Uhr

Pirate Care Syllabus: Public Activation Day
Fr 3/4 2020 • 10–18 Uhr

Pirate Care ist ein transnationales Forschungsprojekt und ein Netzwerk von Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen und Praktiker*innen, die sich gegen die Kriminalisierung von Solidarität und für eine gemeinsame Infrastruktur der Fürsorge einsetzen. Eine zentrale Strategie ihrer Arbeit ist die Erstellung eines Syllabus, der praktische und taktische Instrumente zur Reaktion auf die aktuelle „Krise der Fürsorge“ aufzeichnet. Während ihrer Residency werden **Pirate Care** sich mit internationalen und lokalen Aktivist*innen treffen und die Arbeit am Syllabus fortsetzen.

An zwei Tagen sind Sie eingeladen, den Syllabus zu aktivieren – durch gemeinsames Lernen von den **Pirate-Care-Praktiken** und -Praktiker*innen. Es geht um den Austausch über den Kampf gegen die Kriminalisierung der Migration, den Kampf für die Reproduktionsrechte von Frauen, den Schutz von Gemeinschaft, antirassistische Organisierung, Umwelttoxizität und trans-feministisches Hacking, digitale Piraterie und andere dringende Praktiken bedingungsloser Solidarität.

MIT BEITRÄGEN VON: Rebecca Gomperts (Women on Waves) • Sea-Watch • Cassie Thornton • Mary Maggic u.a.

PIRATE CARE: Valeria Graziano • Marcell Mars • Tomislav Medak
Pirate Care sind *Artist in Residence* 2020 des studio das weisse haus in Kooperation mit der kunsthalle wien.

diskussion

micro-resistances through earth practices

Do 23/4 2020 • 18 – 21 Uhr

KURATIERT VON / MIT Marwa Arsanios und Gästen

Wie verhalten sich sehr kleine Organismen und welchen Akt des Widerstands leisten sie, wenn es um Landraub, das Auslaugen von Böden und den übermäßigen Einsatz von Chemie geht? Ausgehend von Saatgut, das sich dem Wachstum verweigert oder zu wuchern beginnt, thematisiert das Gespräch Fragen der gegenseitigen Fürsorge zwischen den Samen, dem Land und Frauengemeinschaften.

lecture performance & talk

Zach Blas, *Obedient x3*

Di 5/5 2020 • 19 Uhr

Obedient x3 thematisiert die Entstehung einer neuen Drogenkultur, in deren Zentrum Nootropika stehen. Der Begriff Nootropikum steht für eine Vielzahl „intelligenter Drogen“ beziehungsweise Mittel zum „Gehirndoping“, die auf eine Verbesserung der kognitiven Fähigkeiten zielen und aktuell in Kalifornien, und hier insbesondere in der Technologiebranche, populär sind. Sie umfassen sowohl kommerzielle synthetische Pillen als auch LSD- und Psilocybin-Pilze, sogenannte „Magic Mushrooms“, in Mikrodosen. *Obedient x3* suggeriert, dass Nootropika Teil einer neuen psychedelischen Ära sind, die sich an

der neoliberalen Arbeitskultur und individualistischer Optimierung orientiert, und untersucht ihre Beziehung zum Erleben eines Drogentrips, zu künstlicher Intelligenz, Eidechsen und Visionen der Zukunft.

raum der fragen

Tauschen Sie sich mit uns und den Besucher*innen der Ausstellung aus! Direkt im Ausstellungsraum öffnet sich in Form eines Tisches ein *Raum der Fragen* – wir suchen nach Antworten, Lösungsansätzen und Gedankenexperimenten, die sich auf aktuelle Fragen der Ausstellung beziehen. Immer anders. Immer aktuell. Der Tisch ist der Treffpunkt für die meisten Gespräche und Workshops des Programms zur Ausstellung.

programm für kinder & familien

Führung für Kinder & Familien

Der Traum vom guten Leben

Sa 14/3 2020 • 14 – 15 Uhr

Sa 25/4 2020 • 14 – 15 Uhr, in englischer Sprache

Für Menschen ab 6 Jahren

Ein neues Führungsformat an Samstagnachmittagen – auf Kinder abgestimmt und auf Erwachsene ebenso.

buchpräsentation

Space for Kids. WeltTraumStadt

Sa 4/4 2020 • 13 – 14 Uhr

Kannst du dich noch an unsere erste große *Space for Kids*-Ausstellung erinnern? Damals haben wir mit euch die Stadt der Zukunft geplant und gebaut. Jetzt ist es da: das erste große *Space for Kids. WeltTraumStadt*-Buch! Ein Mitmachbuch voller Ideen für die Zukunft.

workshops für kinder & familien

Traumtransporter

Sa 21/3 & 28/3 2020 • 11 – 13 Uhr

Im Rahmen von WienXtra

Für Kinder ab 6 Jahren

Welche Träume und Wünsche habt ihr?

Für viele Menschen ist das Auto ein großer Wunsch, andere würden sich schon über neue Schuhe freuen. Wir versuchen, Traumtransporter zu bauen – Traumsegler, die unsere Wünsche und Träume freisetzen und in die Welt hinaustragen. Kommt vorbei, wir sind schon neugierig, wie eure Traumtransporter aussehen, wie ihr sie baut und welche Wünsche damit in die Welt hinausreisen.

KINDER: €2 / mit Kinderaktivcard gratis

BEGLEITPERSONEN: €4 / mit Kinderaktivcard €2

Künstlerinnenworkshop

mit Melanie Ebenhoch

Traumhotel mit Wunschgarten

Sa 4/4 & Di 7/4 – Do 9/4 2020 • 11 – 13 Uhr

Im Rahmen von WienXtra Osterferienspiel

Für Kinder ab 6 Jahren

Stellt euch einen Ort vor, ein Hotel, einen Garten, in dem das Träumen und Wünschen besonders leicht fällt. Wie sieht es hier aus und wer übernachtet hier? Sind die Wände grünorange und wuchern im Garten knallgelbe Wunschbäume? Gemeinsam mit der Künstlerin Melanie Ebenhoch bauen wir an bunten fantastischen Modellen aus Karton, Stoff, bunten Folien und vielem mehr.

KINDER: €2 / mit Kinderaktivcard gratis

BEGLEITPERSONEN: €3 / mit Kinderaktivcard gratis

ANMELDUNG UNTER:

vermittlung@kunsthallewien.at

Künstlerinnenworkshop

mit Hana Miletić

Felt Workshop

Sa 18/4 2020 • 11 – 13 Uhr

Für Kinder ab 6 Jahren

Zum Filzen brauchst du Wolle, Seife und Wasser und natürlich auch gute Geschichten. Komm zu uns in die *kunsthalle wien* und arbeite mit der Künstlerin Hana Miletić und fünf Frauen der *Vereinigung für Frauenintegration, Amerlinghaus* gemeinsam an einem großen Kunstwerk aus Filz. Dabei wird nicht nur die Technik des Nassfilzens erlernt, sondern es werden auch Geschichten erzählt und geteilt. Klar ist auch: das Experimentieren mit dem Material ist auch für deine ganze bunt zusammengewürfelte Familie spannend.

Eine Kooperation mit der *Vereinigung für Frauenintegration, Amerlinghaus* und *WienXtra*. Die Workshops finden in der *kunsthalle wien museumsquartier* statt.

KINDER: €2 / mit Kinderaktivcard gratis

BEGLEITPERSONEN: €4 / mit Kinderaktivcard gratis

ANMELDUNG UNTER:

vermittlung@kunsthallewien.at

kunsthalle wien podcast

Schalten Sie ein und hören Sie im *...of bread, wine, cars, security and peace*-Podcast der *kunsthalle wien*, was Künstler*innen der Ausstellung zum Traum einer besseren Welt zu sagen haben und wie sie ihre Arbeiten im Kontext der Ausstellung verorten.

TUNE IN UNTER:

www.kunsthallewien.at

ODER

soundcloud.com/kunsthallewien

VOJKSTHEATER

Jetzt
in der
Halle E
im
Museums-
quartier

**Volles Programm
bis 25. April!**

T 52111-400, kartenservice@volkstheater.at






Auslöser



Der Auslöser ist ein Indie Printmagazin, das sich auf die menschlichen Geschichten hinter der Kamera konzentriert. Jede Ausgabe zeigt vier ausführliche, tiefgehende Interviews mit ausgewählten Fotografinnen, eine Reportage hinter den Kulissen und eine Kamera im Detail.

Jetzt bestellen oder abonnieren: www.ausloeser.org

   /ausloesermag

T
a
n
z
q
u
a
r
t
i
e
r

T
Q
W

tqw.at

Wien



Haltungsübung Nr. 16

Blickwinkel ändern.

Haltungsübung für Fortgeschrittene: Legen Sie jeden Tag ein paar Mal den Kopf zur Seite und betrachten Sie die Welt aus einem anderen Blickwinkel. Das ist gut für den Nacken. Und noch besser für Ihren Kopf.

derStandard.at

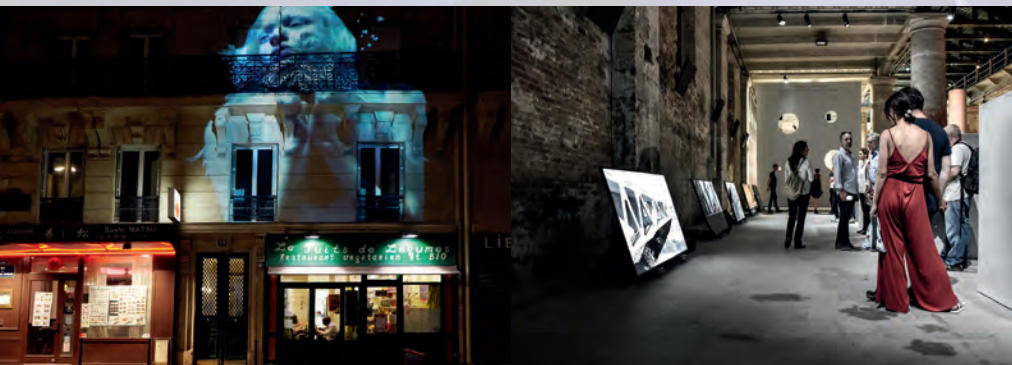
Der Haltung gewidmet.

DERSTANDARD



THE ART OF
PROJECTION

Europa Zumtobel Licht Tour | Paris. Susanne Stemmer | Venedig Biennale. Marte Architekten



»ROY ANDERSSON IST EIN MEISTER UND ABSOLUT EINZIGARTIG AUF DER WELT.«
 TV4

»SÜSS, TRAURIG UND GLEICHZEITIG ÜBERWÄLTIGEND.«
 THE TELEGRAPH

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA LA BIENNALE DI VENEZIA 2019
BESTE REGIE

DAS NEUE MEISTERWERK VON
ROY ANDERSSON

**ÜBER
 DIE
 UNENDLICH
 KEIT**

»DU SCHENKST ROY ANDERSSON 76 MINUTEN – ROY ANDERSSON SCHENKT DIR DAS UNIVERSUM.«
 INDIEWIRE

AB 20. MÄRZ IM FILMCASINO
www.filmcasino.at





Burschenschaft Hysteria



Schutzbriefe

1. Sohn des Matriarchats..... € 500,-
2. Liebhaber des Matriarchats € 111,-
3. Komplize des Matriarchats € 60,-
4. Freund des Matriarchats € 35,-
5. Diener des Matriarchats € 25,-

Überweisen Sie den gewünschten Betrag (zzgl. Versandkosten € 2,60 für Sendungen innerhalb Österreichs) an: Burschenschaft Hysteria IBAN: AT 1 1201 1 18295 1346800 BIC: GIBAATWWXXX
Verwendungszweck: Schutzbrief-Spende
Adresse und Screenshot der Überweisung an: burschenschaftshysteria@gmail.com

Der Hysteria-Schutzbrief für den modernen linken Mann!

Sagen Sie „Nein!“ zu Globalisierung und Kapitalismus und lassen Sie sich ein Stück Zukunft schenken. Hysteria empfiehlt vor allem linken Männern, die sich immer wieder in der öffentlichen Sphäre bewegen, den Schutzbrief des Sohns. Alle Briefe sind auf von steirischen Knaben handgeschöpftem Büttenpapier gedruckt, signiert vom SeniHysteria-Siegel versehen.

Der Schutzbrief garantiert Männern in Zeiten des grassierenden Gleichberechtigungswahn Schutz und Hilfe. Ihre zarten Wesen sind sonst allein ihrem orientierungslosen und unberechenbaren Naturereignis ausgesetzt.

Die Erlöse aus den Einnahmen der Schutzbriefe fließen ausschließlich in den strukturellen Ausbau der Burschenschaft Hysteria und die Finanzierung des Kampfes für das goldene Matriarchat! Bestellen Sie den Schutzbrief rechtzeitig und geben Sie die richtigen Daten an, um sich selbst oder Ihren Männern ein glückliches und gesundes Leben zu ermöglichen. Für das goldene Matriarchat!

AUSSTELLUNG kunsthalle wien GmbH

DIREKTORINNE
What, How & for Whom /
WHW (Ivet Čurlin • Nataša Ilić
• Sabina Sabolović)

**KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN**
Sigrid Mittersteiner

KURATORINNE
What, How & for Whom /
WHW (Ivet Čurlin • Nataša Ilić
• Sabina Sabolović)

KURATORISCHE ASSISTENZ
Laura Amann
Aziza Harmel

ARCHITEKTONISCHE BERATUNG
Büro Meyer-Grohbrügge,
Berlin

AUSSTELLUNGSPRODUKTION
Hektor Peljak
Martina Piber
Juliane Saupe
Flora Schausberger

LEITUNG TECHNIK / BAULEITUNG
Johannes Diboky
Danilo Pacher
HAUSTECHNIK
Beni Ardolic
Frank Herberg (IT)
Baari Jasarov
Mathias Kada

EXTERNE TECHNIK
Harald Adrian
Hermann Amon
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Alfred Lenz
AUSSTELLUNGSAUFBAU
Marc-Alexandre Dumoulin
Thomas Ehringer
Parastu Gharabaghi
Scott Hayes
Lazar Lyutakov
Luiza Margan
Andreas Schweger
Johann Sommer-Gröbner
Sara Sofia Strütt
Marit Wolters
Stephen Zepke
Julia Znoj

MARKETING
David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Marlene Rosenthal

PRESSE & KOMMUNIKATION
Stefanie Obermeier
Anna Möslinger (Praktikantin)
Katharina Schniebs

FUNDRAISING & SPONSORING
Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT
Gerhard Prügger

VERMITTLUNG
Russel Altamirano (Fulbright
Stipendiatin)
Wolfgang Brunner
Carola Fuchs
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Eleanor Taylor
Martin Walkner

LAYOUT RAUM FÜR FRAGEN
Rita Neulinger

**ASSISTENZ DER
GESCHÄFTSFÜHRUNG**
Andrea Čevriz

OFFICE MANAGEMENT
Maria Haigermoser
Vasilen Jordanov

BUCHHALTUNG
Mira Gasperevic
Natalie Waldherr

BESUCHERSERVICE
Daniel Cinkl
Osma Elytep Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

DANKESCHÖN Ashkal Alwan • Goga Borić • Sören Buchheim • Greg de Cuir Jr • Jasna Čagalj • Ana Dević • Mladen Domazet • Hephzibah Druml • Silvia Eiblmayr • Michael Emminger • Charles Esche • Tatjana Günther • Ana Janevski • Ana Kovačić • Lutz Krüger • David Maljković • Julie Martin • Tomislav Medak • Museum Mensch und Natur, München • Naturhistorisches Museum, Wien • Emily Pethick • Nataša Petrešin Bachelez • Marko Pogačar • Kathrin Rhomberg • Mima Schwahn • Sternberg Press • Branka Stipančić • Ana Šeba • Sophie Thun • Christine Tohme • ...

WHW bedanken sich auf das Herzlichste beim Team der kunsthalle wien und allen Künstler*innen für ihre Großzügigkeit, Unterstützung und Inspiration bei der Entwicklung des neuen Programms für die kunsthalle wien.

HERAUSGEBER

kunsthalle wien GmbH

What, How & for Whom / WHW

TEXTE

Laura Amann

Kader Attia & Ana Teixeira Pinto

Karen van der Berg

Alice Creischer

Doujak & Barker

Oliver Frjić

Aziza Harmel

Bilal Khbeiz

Jessika Khazrik

Philip Mirowski

Marina Naprushkina

Pirate Care

Sylvia Palacios Whitman

HC Playner

Andreas Siekmann

Marlene Streeruwitz

Milica Tomić

What, How & for Whom / WHW

Radovan Zogović

BOOKLET MANAGEMENT

Milica Vlajković

KURATORISCHE ASSISTENZ

Eleanor Taylor

ÜBERSETZUNG

Wolfgang Astelbauer

Jelena Dabic

Susanna Fahle

Barbara Hess

Katherine Lewald

Thomas Raab

Werner Richter

WHY Society (Christine Schöffler &

Peter Blakeney)

LEKTORAT

Lucas Gehrman

Katharina Schniebs

Milica Vlajković

GESTALTUNG

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping & Brioni Text [TYPOTHEQUE]

DRUCK

Gugler print GmbH

© 2020 **kunsthalle wien** GmbH

kunsthalle wien ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

Courtesy und Fotorechte, falls nicht anders vermerkt, bei den Künstler*innen.



DERSTANDARD

thegap



intro



VÖSLAUER



VORDERSEITE

Victoria Lomasko,
Under Water,
Skizze für Wandarbeit (Detail),
2020

RÜCKSEITE

Monika Grabuschnigg,
Crash (Simulation), 2019-2020,
FOTO: DAVID SCHÖNEN,
COURTESY DIE KÜNSTLERIN &
CARBON 12, DUBAI







Gratis Eintritt! Jeden Donnerstag
von 17 bis 21 Uhr in der
kunsthalle wien museumsquartier.

MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM

FINDEN SIE UNTER:

www.kunsthallewien.at

    /kunsthallewien

#OfBread

kunsthalle wien
museumsquartier
museumsplatz 1
1070 wien

karlsplatz
treitlstraße 2
1040 wien

+43 1 521 89 0

miru... of bread, wine, cars, security and peace