Kunsthalle Wien

ANTARKTIKA
EINE
AUSSTELLUNG
ÜBER
ENTFREMDUNG

Museumsquartier #Antarktika
25/10 2018–17/2 2019

Am Anfang stand eine kurze Skizze zu einem möglichen Film. „Die Gletscher der Antarktis rücken jährlich drei Millimeter auf uns zu“, notierte der Regisseur Michelangelo Antonioni in den 1960er Jahren. „Ausrechnen, wann sie ankommen. In einem Film vorhersehen, was dann passieren wird.“ Das im Motiv der Antarktis konzentrierte Bild der vergletscherten Gesellschaft, der Gefühle in Konventionen erstarren lassenden sozialen Kälte, prägt das europäische Filmschaffen von der Nachkriegszeit bis in Teile der Gegenwart hinein. Auch die bildende Kunst als Barometer zeithistorischer Empfindung hat die Abkühlung der Affekte in einer konsumistisch ausgerichteten Gesellschaft immer wieder eindrücklich beschrieben.

Wenn in diesem Zusammenhang, metaphorisch verdichtet, von Entfremdung die Rede ist, handelt es sich dennoch um eine paradoxe Kategorie. In der Erfahrung von Entfremdung spiegeln sich gravierende historische Veränderungen – von der Säkularisierung über die Industrialisierung und Technisierung bis zur heutigen radikalen Individualisierung. Zugleich steht sie für eine grundsätzliche Abkühlung im Verhältnis des Subjekts zu seiner Umwelt wie seinem Selbst. Entfremdung zählt zu den prägnanten Signaturen der Moderne und beschreibt eine geradezu systemische Störung im Verhältnis des Menschen zu dem, was ihn umgibt, woran er glaubt, wonach er strebt.

Auf eine einfache Formel gebracht, beschreibt Entfremdung einen paradoxen Zustand gleichzeitigen Beteiligt- und Unbeteiligtseins. Beziehungen, Institutionen, Arbeitsprozesse treten dem Subjekt plötzlich als etwas Fremdes entgegen, dem es sich selbst nicht mehr zurechnet. Entfremdung ist somit eine besondere Form der Beziehung. Keine Nicht-Beziehung, sondern „eine Beziehung der Beziehungslosigkeit“, wie die Philosophin Rahel Jaeggi es formuliert: eine Getrenntheit im Modus der Untrennbarkeit. Schon Édouard Manet, für Baudelaire „der Maler des modernen Lebens“, skizzierte in seinen Werken die Singularisierung des Einzelnen innerhalb einer sich immer stärker fragmentierenden Gesellschaft. Kompositorisch zur Gruppe vereint, steht Manets Bildpersonal häufig in einer vertraut wirkenden, aber seltsam distanziert anmutenden Umgebung unvermittelt für sich allein. Im Hochkapitalismus, wie er das ausgehende 19. Jahrhundert Manets prägte, drifteten tradierte Verhältnisse auseinander, ohne sich vollständig aufzulösen. Wie uneinlösbare Wunschszenarien geistern sie bis heute fort als Motoren einer unsteten Suche nach der (real vermutlich nie existenten) unmittelbaren Einheit mit der Umwelt und sich selbst.

Die Ausstellung *Antarktika* denkt die Konfiguration des gleichzeitigen Beteiligt- und Unbeteiligtseins weiter und versammelt insbesondere jüngere Positionen der Gegenwartskunst. Diese beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Identität und Disidentität, der Entzweiung von Person und Rolle im Bewusstsein einer Selbstentfremdung in der Moderne bis zur (nur vorgeblichen) Abwesenheit von Entfremdung in den „neuen Arbeitswelten“. Studien von Verhaltensformen der Kälte stehen dabei Werken gegenüber, in denen eine intensive Ich-Bezogenheit überhitzt wirkt – und am Ende doch nur eine andere Facette zeitgenössischer Entfremdungserfahrung markiert.

In der Auswahl der Werke wurde der Schwerpunkt auf Fotografie und Film gelegt, die als Repräsentationsmedien ein scheinbar privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit besitzen. Im zeitgenössischen Porträt zeigt sich indessen weniger die Individualität der Dargestellten als das Verhältnis von Subjekt und Rolle: die Adaption präfigurierter Muster als Blaupause gesellschaftlichen Miteinanders. Andere Werke stellen die Signatur der Konsumkultur unserer Gegenwart im Sinne einer digital optimierten Normalität zur Schau – aufwändig inszeniert, und doch banal; lediglich alle potenziellen Makel sind verschwunden.

Hinter den manchmal fast schmerzhaft perfekt wirkenden Oberflächen lässt sich jene geisterhafte Leere erahnen, die entsteht, wenn die Darstellung und Produktion von Welt mit der eigentlichen Welt keine Abbildungs-, sondern nur noch eine Ähnlichkeitsbeziehung eingeht. Insgesamt setzt die Ausstellung auf eine konzentrierte Auswahl von Werken, die intuitiv die vielschichtigen Dimensionen dessen beleuchten, wofür der Begriff Entfremdung steht: eine grundsätzliche Kondition der Moderne, die unser aller Leben prägt.

Kurator/innen
Vanessa Joan Müller
Nicolaus Schafhausen

Viltė Bražiūnaitė / Tomas Sinkevičius, *Afterwork*, 2016, Videostills, Courtesy die Künstler/innen

Viltė Bražiūnaitė
Tomas Sinkevičius

*1991 in Vilnius, lebt in Vilnius und Wien
*1991 in Birštonas, lebt in Berlin

Afterwork, 2016
HD-Video Projektion, Farbe, Ton, 6 Min.
Courtesy die Künstler/innen

Es ist ein Schlüsselmotiv in der Ikonographie dystopischer Science Fiction: Die Heldin erfährt, dass ihr bisheriges Leben eine Lüge, eine bloße Konstruktion zum Zwecke ihrer Unterwerfung und Ausbeutung war. Was sie für ihre Erinnerungen hält – Nachbilder realer, unveräußerlicher Erfahrungen –, entstammt in Wahrheit der Datenbank eines Computers. Ihre Biografie schnurrt zusammen auf ein Häufchen unpersönlicher, austauschbarer *stock images*.

In Viltė Bražiūnaitės und Tomas Sinkevičius‘ Film *Afterwork* bildet *stock imagery* den visuellen Rahmen. Was wir sehen, ist nicht der „höchstpersönliche“ Blick der Künstler/innen auf die Welt, sondern eine Serie vorgefertigter, primär für Werbezwecke produzierter Bilder, deren Beziehung zur „Realität“ eine rein instrumentelle ist. Bildwürdig ist, was das Begehren des Kunden stimuliert. *The rest is history*. Buchstäblich.

Während uns auf der Bildebene Hochglanz-Ansichten von Kühlerhauben, Tieren und Feldern im Abendsonnenschein betören, reflektiert im Off eine Stimme über Heimat, Fernweh, Nomadentum und Entfremdung. Es ist kein einheitliches Subjekt, das da spricht. Der eigentümlich disparate, traumwandlerische Off-Kommentar zu *Afterwork* speist sich aus Tweet- und Chatboxes aus Social Media Groups; ein Pool vielfältiger Erwartungen, Träume und Begehren, die in den Weiten des Digitalen beharrlich nach Erfüllung suchen. Nach der Arbeit – *after work* – fängt die Arbeit nämlich erst an: Es gilt Likes zu verteilen, am Profil zu feilen, Freund/innen zu adden, das Netzwerk zu erweitern etc. Sprich: eine Öffentlichkeit zu konstruieren, in der sich das Ich – vielleicht – für einen Moment spiegeln und als Teil eines sozialen Ganzen, als Glied einer Kette, erfahren darf, wie immer ephemer, fragmentarisch und trügerisch dieses Ganze auch sei.

Als Metapher für die Sehnsucht nach Anschluss und Gemeinschaft wählen Bražiūnaitė und Sinkevičius das Bild einer Halskette, die träge durch einen referenzlosen Bildraum gleitet; Dokument einer Subjektivität, die ihre Ketten zwar verloren, im Gegenzug aber keine Welt gewonnen hat – Oder doch? „I wouldn’t dare to sacrifice the life I’ve built here“, schließt die Off-Stimme ihren Monolog. Statt des wahren Lebens – das Versprechen der Science Fiction – wartet hinter den Traumbildern in *Afterwork* nur das Nichts.

Burak Delier, *Crisis & Control*, 2013, Videostill, Courtesy der Künstler
Burak Delier, *The Bell: Scenes from a Coming School*, 2018, Videostill, Courtesy der Künstler

Burak Delier

*1977 in Adapazarı, lebt in Istanbul

Crisis & Control, 2013
Video, Farbe, Ton, 14:10 Min.

The Bell: Scenes from a Coming School, 2018
Video, Farbe, Ton, 14:55 Min.
Druck auf Aludibond, 150 x 94,48 cm

Courtesy der Künstler

Yoga und Leistungsprinzip: Was wie ein unversöhnlicher Gegensatz erscheint – auf der einen Seite die Einladung zu Entspannung und Ruhe, auf der anderen der Imperativ unbedingter Produktivität –, erfreut sich seit Jahrzehnten in annähernd allen Segmenten der „Neuen Arbeitswelt“ konstanter Beliebtheit. Galt Yoga lange Zeit vor allem als Ausgleich zum täglichen Arbeitsstress, so scheint es heute immer offenkundiger nicht nur der Regeneration, sondern auch der Optimierung der Arbeitskraft zu dienen. Gleichmut, Konzentration und Flexibilität, das paradoxe Vermögen, „ganz bei sich zu sein“ und zugleich die eigenen Grenzen beständig zu überschreiten, sind Kerntugenden sowohl des Yoga wie des Neoliberalismus.

Burak Delier geht in seiner Videoarbeit *Crisis & Control* den ideologischen Komplizenschaften zwischen Yoga und Leistungsprinzip nach. Was gewöhnlich in der vermeintlich arbeitsfernen Sphäre des Studios, der Zone „totaler Ruhe“, seinen privilegierten Ort hat, verlegt er in den Büroraum: organisierte Entspannung im Open Office. Seine Performer/innen, reale Büroangestellte und Hobby-Yogis, berichten indes aus dem Off über ihre Karriere, Erfolge und Schwierigkeiten im Geschäftsalltag, die Spannungen zwischen Arbeitsanspruch und -realität. Eine Konstellation, die prädestiniert scheint für Moralismus und kulturpessimistische Reflexe. Diejenigen, die sich authentisch und eins-mit-sich-selbst wähnen, provozieren ja bekanntlich am ehesten den Verdacht der Konformität und Entfremdung. Delier enthält sich jedoch vorschneller Urteile. Er hört zu. Die Frage, ob seine Akteur/innen verblendet sind oder erleuchtet, überlässt er seinem Publikum.

Mit dem Eintritt ins Arbeits- und Erwerbsleben ist die Spaltung des Selbst in Privat- und Leistungssubjekt vorerst besiegelt. Ihren Anfang nimmt sie allerdings schon an einem viel früheren Punkt und einem Ort, an dem von Arbeit allenfalls als „Unterrichtsthema“ die Rede ist: in der Schule. Im 20. Jahrhundert gerät die Institution Schule massiv in die Kritik. Für Michel Foucault bildet sie zusammen mit Gefängnis und Kaserne eine der paradigmatischen Anstalten moderner Disziplinierung, der Zurichtung jedes und jeder Einzelnen zu einem nützlichen Element im bürgerlichen Gesellschaftskörper. Von der statischen Ordnung der Sitzbänke im Klassenraum über die wachsamen Augen der Pausenaufsicht bis zur peniblen Taktung der Zeit durch die Schulglocke beschreibt Foucault den Schulalltag als endlose Folge von Kontroll- und Überwachungsmechanismen. Wissen und Macht bilden hier einen Komplex; „Bildung“ und Unterwerfung präsentieren sich als die zwei Seiten desselben Subjektivierungsprozesses.

In *The Bell: Scenes from a Coming School* stellt Delier der Foucault’schen Dystopie der Schule als Disziplinaranstalt die Vision einer Schule als Erfahrungsraum entgegen. Was wir sehen, ist eine Serie von Übungen und Experimenten, die Delier im Rahmen eines Workshops gemeinsam mit Schüler/innen eines Istanbuler Gymnasiums erarbeitet hat. Es sind Versuche, sich den Ort des eigenen Handelns und Erlebens anders als unter der Leitung von Macht- und Wissenskalkülen zu erschließen. Delier plädiert für eine radikale Umwertung der Lernkriterien: „Langsamkeit statt Schnelligkeit, Solidarität statt Wettbewerb, subjektive anstatt objektiver Zeit; frei und planlos statt geschäftig; das Leben, direkt und unvermittelt, studieren, statt sich unter Zwang mit ‚Lerninhalten‘ von zweifelhafter Gültigkeit zu befassen, die mit den eigenen Bedürfnissen und Neigungen kaum bis gar nichts zu tun haben." (Burak Delier und GSL Drama Club, *Bell: Scenes from a school on its way*, 2018, www. peramuseum.org/Workshop/The-bell-isringing/739)

Buck Ellison, *Anxious Avoidant*, 2016, Privatsammlung, Courtesy der Künstler

Buck Ellison

*1987 in San Francisco, lebt in Los Angeles

Anxious Avoidant, 2016
Archiv Pigmentdruck auf Dibond,
94 x 109 cm

Mama, 2016
Archiv Pigmentdruck auf Dibond,
67 x 95 cm

Untitled (Christmas Card #2), 2017
Archiv Pigmentdruck auf Dibond,
147 x 198 cm

Untitled (Christmas Card #6), 2018
Archiv Pigmentdruck auf Dibond,
116 x 160 cm

Privatsammlung, Courtesy der Künstler

„Anxious avoidant“ oder „unsicher-vermeidende Bindung“ bezeichnet in der Entwicklungspsychologie einen von vier kindlichen Bindungstypen, die die Beziehung zwischen Mutter und Kind beschreiben. Anhand des von Mary Ainsworth entwickelten, sogenannten „Fremde-Situation-Test“ wird dabei das Verhalten des Kindes in Relation zur An- bzw. Abwesenheit der primären Bindungsperson getestet. „Unsicher-vermeidende“ Kinder sind zwar äußerlich unbeeindruckt von der Abwesenheit ihrer Bindungsperson, trotzdem lässt sich in der Situation ein hoher Stresslevel attestieren. Häufig handelt es sich um Kinder, die in ihrer Erziehung mit hohen Erwartungen, Urteilen und Anweisungen der Eltern konfrontiert sind. Dadurch entwickeln sie ein Bedürfnis der externen Erwartungserfüllung, das so dominierend sein kann, dass die eigenen Gefühle, Wünsche oder gar die Persönlichkeit in den Hintergrund tritt. Als Ausweg aus der potenziellen emotionalen Belastung durch Zurückweisung der Eltern aufgrund der Nichterfüllung der Erwartungen entwickelt sich eine Beziehungsvermeidung. Gleichzeitig beruht die Wahrnehmung wie auch Bewertung des Selbst auf der Bestätigung durch andere und erzeugt eine Persönlichkeitsstruktur zwischen Erfolgsorientierung und innerer Leere.

Buck Ellison porträtiert in seinen Fotografien genau diese glatten, beinahe sterilen Oberflächen, die das scheinbar perfekte Leben vorspiegeln, in denen subjektive Wertschätzung aber allein durch Außenwahrnehmung entsteht.

Die Gruppenporträts *Untitled (Christmas Card)* muten wie Repräsentationen perfekter Familien an. Hochgradig inszeniert, wecken die Bilder jedoch Misstrauen an der Authentizität der Darstellung. Es sind die Verheißungen einer weißen, US-amerikanischen Mittelschicht, die in Buck Ellisons minutiös geplanten Fotografien sichtbar werden: eine Familie wie ein Lifestyle-Angebot. In der Ästhetik kommerzieller Werbebilder erzeugen sie ein unterkühltes, fast klinisches Bild einer Gesellschaft, die nach Perfektion durch Selbstdisziplin und Selbstoptimierung strebt. Mit ironischem Unterton führt Ellison ein Begehren nach gesellschaftlichem Erfolg vor, dessen Erkennungsmerkmale Geschmack und Bildung sind. Er zeigt eine soziale Welt, in der nicht nur der Besitz von ökonomischem, sondern ebenso von sozialem und kulturellem Kapital über Bilder kommuniziert wird.

In der ästhetischen wie ethischen Strukturierung des eigenen Lebens artikuliert sich das Streben nach einem expressiven, einzigartigen Selbst, das innerhalb der neoliberalen Logik von Differenz und Wettbewerb operiert. Längst betrifft dies nicht mehr nur die oberste Gesellschaftsklasse, sondern auch eine Bildungsschicht, deren materielle Möglichkeiten zwar begrenzt sind, die aber von der Aufwertung kultureller Güter profitieren. Das erfolgreiche Selbst definiert sich durch die performative Herausstellung seiner Einzigartigkeit, einen Trend, den der Soziologe Andreas Reckwitz als Singularisierung der Gesellschaft bezeichnet. Im Gegensatz zur Individualisierung als gesellschaftlicher Wandel von Fremd- hin zu mehr Selbstbestimmung, bezeichnet Singularisierung das komplizierte Verhältnis zwischen Selbstständigkeit und dem Wunsch nach Einzigartigkeit, der zur gesamtgesellschaftlichen Erwartung geworden ist. In dem damit einhergehenden „kosmopolitischen Gefühl kultureller Selbstermächtigung“ der neuen Mittelklasse sieht Reckwitz auch eine der Ursachen zunehmender gesellschaftlicher Polarisierung.

Isabella Fürnkäs, *In Ekklesia*, 2015, Videostills, Courtesy die Künstlerin

Isabella Fürnkäs

*1988 in Tokio, lebt in Berlin und Düsseldorf

In Ekklesia, 2015
Videoinstallation, Modelliersand, ca.
300 x 250 cm, Projektion, Farbe, Ton, 3:15 Min.

The Boomerang Effect, 2017
Performance am 24/10 2018, 18:45 Uhr,
mit: Nikolas Brummer und Jan Seevetal

Blind Land, 2018
Installation und Performance, Wasserbecken
mit schwarzem Wasser, 600 x 300 cm,
Performance am 24/10 2018, 20 Uhr,
mit: Marlene Kollender und Steven Sander

Courtesy die Künstlerin

Ein Crossover der Hyperaktivitäten: Bilder nervöser Montage-Roboter und flackernde Rave-Impressionen im schnellen Wechsel. Zwei Prozesse, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, Party und Endmontage, beide durchpulst von demselben Beat, demselben Begehren nach Wiederholung und Dauer: *slaves to the rhythm*. In Isabella Fürnkäs' Videoarbeit *In Ekklesia* verkehrt sich das Urbild demokratischer Öffentlichkeit (die Ekklesia bildete in der Antike das Herzstück der attischen Demokratie) in eine Farce. Statt einer Versammlung freier, mündiger, um Diskurs bemühter Bürger/innen präsentiert uns Fürnkäs die Zusammenkunft von Mensch und Maschine, die sich stumm in einem Reigen endloser Betriebsamkeit ergehen. Die Automatisierung der Produktion – die Zukunft der Arbeit – setzt sich fort in der Automatisierung der Lust – die Zukunft der Freizeit. Die Frage, wo in alledem die Politik bleibt, wird an die Betrachter/innen delegiert.

Wiederholung und Gleichtakt führen langfristig entweder zu Lethargie oder sie provozieren Widerstand. Bisweilen sogar aktiven. Die Kommunikationstheorie hat für letzteres den Begriff des Bumerangeffekts geprägt. Der Bumerangeffekt bezeichnet die nicht-intentionale Wendung einer Kommunikationsstrategie um 180 Grad. Der Beeinflussungsversuch von Seiten des/der einen Kommunikationspartner/in löst auf Seiten des/der anderen das exakte Gegenteil des intendierten Effekts aus. Letztere/r fühlt sich in seiner/ihrer Meinung, seinem/ihrem Vorhaben oder Verdacht trotz (bzw. wegen) der vorgebrachten Einwände und Gegenargumente gefestigter als vor dem Überzeugungsversuch.
In der Wirtschaftspsychologie ist von Bumerangeffekt ganz offenkundig im Falle schlecht lancierter Werbekampagnen die Rede. Das Mehr an Werbung führt bei den Adressat/innen statt zu einer Erhöhung des Kaufinteresses zu Überdruss und Wut. Der Auftraggeber muss befürchten, dass sein Produkt künftig nicht nur seltener gekauft, sondern sogar gezielt boykottiert wird. Ein Bumerangeffekt kann den Beginn einer Revolte markieren.

In Fürnkäs' gleichnamiger Performance haben wir es mit einer ganzen Serie von Bumerangeffekten zu tun. Ein gespaltenes Ego im Gespräch mit sich selbst; eine Kette halb zu Ende formulierter Aufforderungen und Fragen, die sich, einmal ausgesprochen, prompt gegen ihren Urheber kehren.
Mal schließen sie sich spontan zum Pop-Zitat zusammen, mal verlieren sie sich in dadaistischen Aufzählungen. Fürnkäs' Performer, zwei Männer, beide weiß, beide blond, *Doppelgänger*, versuchen vergeblich, die beiden Hälften ihres Monologs zu einem Ganzen zu fügen. Zu Momenten des Sinns und des Kontakts kommt es hier aber eher aus Versehen. Dann: die Wendung. Sprachen bisher nur die beiden Männer, so melden sich nun zwei Frauen aus dem Publikum zu Wort. Das Stakkato ihrer Vorgänger aufnehmend, führen sie das Gespräch zu einem vorläufigen Abschluss. „Just continue to dissolve my personality", heißt es an einer Stelle lakonisch. Es sind die (letzten?) Worte eines Bewusstseins, das sich selbst beim Verschwinden zusieht. Offen bleibt, ob es seinem Ende oder seiner Befreiung beiwohnt.

Eva Giolo, *Gil*, 2016, Videostill, Courtesy die Künstlerin

Eva Giolo

*1991 in Brüssel, lebt in Brüssel

Gil, 2016
Video, SW, Ton, 4:43 Min.
Courtesy die Künstlerin

Gegen die berühmte „Wiederkehr des Verdrängten“, das plötzliche Heimgesucht-Werden von vergangenen Ängsten und Traumata, hilft laut Freud nur ein Prozess des beharrlich-behutsamen Sich-Erinnerns und -Konfrontierens. Außerstande, das Verdrängte letztgültig zu bannen, müssen wir uns mit ihm bewusst arrangieren. Wer es leugnet, nährt damit nur seine Gewalt. Was für die Einzelpsyche gilt, gilt auch für die kollektive.

Die moderne Gesellschaft ist eine Meisterin in der Verwaltung ihres Unbewussten. Sie weiß, dass man die dunklen, unliebsamen Aspekte der eigenen Geschichte am besten und nachhaltigsten verdrängt, indem man sie aufzeichnet, abheftet und in gewissenhaft geführte Archive steckt. Wenig ist so beruhigend wie die Gewissheit, dass die Dokumente der eigenen großen und kleinen Sünden einen festen, penibel überwachten Ort haben. Was aber, wenn keine solchen Dokumente existieren? Was, wenn das Verdrängte ohne Gesicht ist? Wenn es keine Bilder gibt, müssen sie erfunden werden. Gewöhnlich übernimmt ab hier die Kunst.

„What happens to all the things that nobody sees?“, lautet der erste Satz in Eva Giolos Videoessay *Gil*. Die Frage ist Ausdruck eines Unbehagens, der dunklen Ahnung von etwas Uneingestandenem. Ausgehend von dem Versuch, ein Bild zu rekonstruieren, das die Künstlerin selbst nie gesehen hat – das Gesicht ihres verstorbenen Zwillingsbruders Gil –, entfaltet Giolo in ihrem Film eine komplexe Reflexion über das Zusammenspiel von Verdrängung, Erinnerung, Vergessen und Fiktion. Ihre Bilder gewinnt sie aus Archiven, öffentlichen und privaten. Wiederkehrende Motive: heimelige Privatinterieurs, spielende Kinder, selten älter als zwei oder drei Jahre, Figuren, die im Dunkel verschwinden, Magier und Artist/innen, verwaiste Versammlungsorte, verwischte Ferien- und Urlaubsimpressionen; Kindheitserinnerungsbilder, so elegant wie assoziativ entlang von Ähnlichkeitsbeziehungen und fortlaufenden Bewegungslinien zusammenmontiert, immer auf der Kippe zwischen Staunen und Befremden, Entsetzen und Sentimentalität.

„What happens to all the things that nobody sees? – They grow in the dark“, gibt Giolo uns nach wenigen Sekunden die Antwort. Unsere Bemühung, uns ein Bild zu machen, mag noch so groß sein. Das Verdrängte können wir damit allenfalls touchieren, nicht aber erfassen. Es lebt im Dunkeln fort, hinter den Bildern.

Thibaut Henz, *Ohne Titel*, aus der Serie: *Liaisons Latentes*, 2017, Courtesy der Künstler

Thibaut Henz

*1988 in Lüttich, lebt in Weimar

Liaisons Latentes. Violette, 2018
28 Farbfotografien, je 70 x 50 cm bzw.
50 x 35 cm, 1 Spiegel
Courtesy der Künstler

Nahaufnahmen menschlicher Körper, Raumansichten, Pflanzen und Tiere, Skulpturen – das Spektrum der Motive in Thibaut Henz' fotografischen Arbeiten ist breit angelegt. Er kombiniert Aufnahmen unterschiedlicher Situationen, die zunächst ohne konkreten Zusammenhang scheinen. In der Ausschnitthaftigkeit verweist jedes einzelne Motiv nicht nur auf das Gezeigte im Bild, sondern auch auf etwas Abwesendes, das sich erst in der Betrachtung formalisiert. Im Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz entsteht so ein wechselseitiges Bezugssystem, das auf etwas Dagewesenes verweist. Henz' Fotografien erfüllen dabei keine Repräsentationsfunktion, sondern illustrieren eine Kontingenzerfahrung von Gegenwart, die sich in einem Nebeneinander von real erfahrenen, medial vermittelten oder digital erlebten Realitäten widerspiegelt.

Henz ist Teil einer Generation, deren Wahrnehmung von Welt stark von der Rezeption digitaler Bilder geprägt ist. Online-Plattformen wie Instagram dienen in erster Linie der Darstellung multipler, erfolgreicher Selbste, sei es durch die demonstrative Zurschaustellung von Wohlstand, die Abbildung eines umfangreichen sozialen Netzwerks oder den originellen Umgang mit visuellem Material. Im Vordergrund steht stets die ästhetische Fabrikation von Singularität im Rahmen der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie. Henz' bedient sich der Mechanismen des „visuell dargestellten Erlebens" (Andreas Reckwitz), wobei gleichzeitig offensichtlich wird, wie wenig einzigartig (oder gar algorithmisch bedingt) die Produktion visuellen Materials ist.

Das einzelne Bild in Henz' Arbeiten ist ebenso spezifisch wie allgemein und nimmt vor allem auf ein weiteres Bild Bezug. In seiner Beschäftigung mit dem Aufkommen technischer Reproduktionsverfahren hob der Philosoph John Berger hervor, dass die Kamera die Fähigkeit besitzt, flüchtige Erscheinungen zu isolieren – im Gegensatz zum Anspruch der Malerei, universelle Bedeutungen zu repräsentieren – und dadurch die Vorstellung zerstörte, Bilder seien zeitlos. Im digitalen Zeitalter der viralen Zirkulation von Bildern ist diese Vorstellung offensichtlich: Das Bild wird zum Mittel der Darstellung und damit zur performativen Verwirklichung des Selbst. Henz setzt Schlaglicht und starke Kontraste ein, um das Bildsubjekt in das Zentrum zu rücken und gleichzeitig den Hintergrund und damit den Kontext im Unbestimmten zu lassen. Dadurch erzeugt er eine Offenheit auf der Ebene der Rezeption, die die Betrachtenden herausfordert, eigene Bezüge und Verweiszusammenhänge herzustellen. Nicht zuletzt verweist auch der starke Zoom, der die Bildausschnitte bestimmt, auf ein Paradox innerhalb der digitalen Überproduktion von Bildern: Je größer die Nähe, desto unspezifischer wird die Darstellung des Subjekts.

Jan Hoeft, *I Feel You*, 2018, Courtesy der Künstler

Jan Hoeft

*1981 in Blankenburg, lebt in Köln

I Feel You, 2018
Installation, Bautafel, Wasserkreislauf,
400 x 600 x 300 cm
Courtesy der Künstler

Allgemeine Normen geben sich oft als pragmatische Zusammenfassung individueller Bedürfnisse aus. Um repräsentative Funktion zu erlangen, gehen sie allerdings von einem universalistisch gedachten Subjekt aus, das diese Normen bereits verinnerlicht hat. Insbesondere in Bezug auf städtischen Raum, das Zusammenspiel von baulicher Struktur und sozialem Kontext, wird dieses potenzielle Missverhältnis deutlich. Architektur schafft schließlich nicht nur Wohn-, sondern auch Lebensraum. Sie unterbreitet Vorschläge, wie sich das Miteinander von Menschen gestalten sollte, welche Freiräume das Individuum benötigt, und wo ein kollektives „wir“ idealerweise agiert. Im Gegensatz zur gemieteten Wohnung steht die eigene Immobilie für gehobenes Sozialprestige und die Zuordnung in ein von ähnlichen Vorstellungen der „Lebensführung“ geprägtes soziales Segment. Wohnen ist zudem zu einem exponierten Feld spezifischer Ästhetisierungsangebote und Spiegel eines vermeintlich individuellen Lebensstils geworden.

Jan Hoefts Installation *I Feel You* orientiert sich an Großplakaten, die auf Baustellen für das jeweils entstehende Ensemble von Gebäuden werben. Zu sehen ist ein am Computer simulierter Bau, der in idealisierter Form zeigt, was künftig sein wird. Alles, was das einheitliche Gesamtbild stören könnte, ist außen vor gelassen, und auch die imaginierten Bewohner/innen harmonieren mit der baulichen Kulisse. Sie präsentieren sich nicht als Familie oder Gemeinschaft, sondern als Ensemble von Individuen, die in ihrem urbanen Lifestyle prototypischen Käufersegmenten entsprechen, wie sie in der Werbewelt zu finden sind. Alle blicken in Richtung der Betrachter/innen des Plakates und wirken darüber noch stärker isoliert. Die großzügigen Fenster und Balkone ihrer virtuellen Wohnungen erinnern entsprechend eher an Bühnen der Selbstinszenierung denn an Übergänge zwischen privatem und öffentlichem Raum. Tritt man näher an das Plakat heran, ist eine irritierende Intervention zu erkennen: Alle Menschen, die in der perfekt gestalteten Immobilie ihr Zuhause gefunden haben sollen, weinen.

„Die Planer der Stadtentwicklung imaginieren eine bessere Zukunft.
Der Makler preist ein neues, perfekteres Leben an. Doch die neuen Mieter bringen Gefühle mit, die nicht ins Konzept passen wollen. Ich sehe das Foto im Prospekt, das den perfekten Bewohner zeigt. Kann ich zu diesem Menschen werden? Wie kollidiert meine Vergangenheit mit den Lebensvisionen des Kapitalismus? Sobald echte Menschen einziehen, wird der kalte Rohbau zum lebendigen Haus, die Vision wird zum Konkreten. Doch mit den Menschen ziehen auch die Probleme ein. Es wird kompliziert.“ (Jan Hoeft)

ANONININITY ANONINMITY
AMNONININTY
INANIMOTY IN AN ENTITY
ANONONONONONO
MON ANO MANO ANON
ANIMAL MAN MONEY?
NONE ONE AMON NAM
ANONAMNONIMINININININITY
AMOBILITY AMITY
ANOMIRITY AMONINITY
A MINORITY IMMOBILITY
INABILITY NANOMINITY
MANONIRITY NAMONINITY
IN A MINUTE, TEA

Hanne Lippard, *Anonymities*, 2017, Courtesy die Künstlerin und LambdaLambdaLambda, Pristina

Hanne Lippard

*1988 in Milton Keynes, lebt in Berlin

Anonymities, 2017
6-Kanal-Soundinstallation, ca. 5:40 min.
Courtesy die Künstlerin und
LambdaLambdaLambda, Pristina

Ist Hören eine Form von Entfremdung? Hanne Lippard verwendet oft Sprache – insbesondere die Stimme – als künstlerisches Rohmaterial und manipuliert das gesprochene Wort. Die rhythmisch-fragmentierten Wortspiele ihrer Installation *Anonymities* sind keine Ausnahme. Lippard dramatisiert hier sowohl die Diktion als auch den Schauplatz mithilfe einer spezifischen räumlichen Konfiguration. Sechs Stereo-Lautsprecher, die Aufnahmen ihrer eigenen Stimme übertragen, sind kreisförmig angeordnet. Nähert man sich der Installation, wird das eigene Hören durch den akustischen Raum reflektiert und verstärkt. Die aus alternierenden Klangfragmenten bestehende Sprachchoreographie ist ein Lexikon der Abstraktion, das auf einem einzigen, isolierten Wort basiert: „anonymity", Anonymität.

Lippards Lautbildungen stolpern und purzeln von der Zunge, die Stimme stammelt, zögernd, beschleunigt und dehnt die Silben. Das Zerteilen und Neuzusammenfügen, Umstrukturieren und Umformulieren einzelner Wortteile führt zur Umdeutung der „Anonymität". Die poetische Umgestaltung macht aus der *einen* eine Vielzahl von Anonymitäten. Mal roboterhaft, mal melodisch, gestaltet sich die Hörerfahrung direkt oder irritierend, spielerisch oder mühsam. Was beim ersten Hören als Mischung aus Stottern und Singsang gedeutet werden könnte, wird zum erkenntnisreichen Sinnieren darüber, was es heißt, anonym zu sein, distanziert, kalt, entfremdet. Was bedeutet es, keine Identität zu haben?

„A, ah, an, non, a nam". Was wird hier tatsächlich gesagt? Etwas *Ein*zigartiges, ein Seufzen, *ein* Individuum, eine negative Reaktion, ein Name? Die Zeit verfängt, verdreht, verheddert sich in der Partitur der tranceartigen Melodie. *„In a min... minute ... minutely..."* (In einer Min… Minute… minutiös…). Das zwischen den Zeilen Gefangene wird zum selbstreferentiellen Kommentar auf das Ringen der Arbeit um einen Abschluss.

Spielerisch stellt Lippards Werk die Geduld und Wahrnehmung der Zuhörer/innen auf den Prüfstand und fordert dazu auf, als Individuen innezuhalten und zuzuhören. Mit der Bewusstmachung und Veranschaulichung der „Anonymität" werden die Betrachter/innen bzw. Zuhörer/innen aktiv in die Reflexionen über dieses und andere, suggestiv eingestreute Worte eingebunden. Das so entstehende akustische Gefüge entwickelt sich vom einsamen Solo zum Chor der Vielen, analog zur Entfremdung des zeitgenössischen Subjekts, die sich als Privatproblem maskiert, indes sie in Wahrheit das Schicksal aller ist.

Joanna Piotrowska, *I, Frowst*, 2013–2014, Courtesy Southard Reid, London

Joanna Piotrowska

*1985 in Warschau, lebt in London und Warschau

I, Frowst, 2013–2014
Silbergelatine Druck, 130 x 160 cm

V, Frowst, 2013–2014
Silbergelatine Druck, 130 x 160 cm

Untitled, 2015
Silbergelatine Druck, 21,8 x 28,8 cm

Untitled, 2015
Silbergelatine Druck, 21,5 x 16 cm

Courtesy Southard Reid, London

Untitled, 2016
16mm Film, Farbe, ohne Ton, 3 Min.
Courtesy Dawid Radziszewski Gallery, Warschau

Joanna Piotrowska spürt in ihren Arbeiten den Wechselwirkungen zwischen Individuum und Gruppe nach. In ihrer *Frowst* Serie zeigt sie Paarkonstellationen, die ein Gefühl des Unbehagens erzeugen. Zwischen Intimität, Verletzlichkeit und Abwehr macht sie die subtilen Widerstände innerhalb familiärer Strukturen sichtbar. Die Gruppenporträts sind gefühlvoll inszeniert und vermitteln zwischen privater Atmosphäre und Mustern sozialer Interaktion. Die körperliche Nähe der in Schwarz-Weiß dargestellten Männer erscheint ambivalent und oszilliert zwischen Abhängigkeit, Zuneigung und erotischem Begehren. Die bildliche Mehrdeutigkeit spiegelt die Komplexität persönlicher Beziehungen, die innerhalb sozialer Strukturen wirken.

Als normative Institution erzeugt die Kernfamilie ein Spannungsfeld zwischen Emanzipation und Unterdrückung. Momente der individuellen Freiheit stehen in Kontrast zu den Zwängen, die durch kollektive Dynamiken ausgelöst werden. Angelehnt an Bernd Hellingers Idee der Familienaufstellung, zeichnet Piotrowska diese symbolischen und unsichtbaren Machtstrukturen nach. Der körperliche Ausdruck fungiert hier als Indikator für die Diskrepanz zwischen subjektiv erlebter sozialer Beziehung und dem übergeordneten System. Die Künstlerin entwirft eine Vorstellung von Familie als komplexem Geflecht, das Momente der Geborgenheit ebenso wie der Repression erzeugt, Schutz bietet und Gewalt ermöglicht. Die individuelle Beziehung artikuliert sich als konkrete Form zwischen Freiheit und Unfreiheit, die Piotrowska skulptural in fotografische Bilder übersetzt. Der vom Titel angesprochene „Mief“ spielt auf das Gefühl an, sich in einem wohlig warmen Raum zu befinden, der einem gleichzeitig die Luft abschnürt. Die Darstellung physischer Anspannungen verweist auch darauf, wie sich erfahrene Traumata in den Körper einschreiben und über Generationen forttragen können.

Der Abwesenheit von Bezugspersonen und deren Auswirkung auf die physische wie psychische Befindlichkeit trägt der Film *Untitled* Rechnung: Die Berührungen, die hier nachgestellt werden, stammen aus der Psychotherapie und sollen im Falle einer Panikattacke autarke Hilfeleistung bieten. Die dargestellte berührende Hand gehört zur selben Person, die Unterstützung und Beistand benötigt. Im Sinne einer therapeutischen Maßnahme soll auch die Berührung des eigenen Körpers Trost bei Angstzuständen oder Einsamkeit spenden. Die Haut als sensible Oberfläche versinnbildlicht dabei die fragile Grenze zwischen dem Selbst und der äußeren Welt, die sich in stetigem Austausch befinden. Einerseits Möglichkeit zur Selbsthilfe, die aufgrund von Abwesenheit oder der Unmöglichkeit emotionaler Nähe nicht von einem anderen geleistet werden kann, andererseits Metapher für die Vereinzelung des Individuums in der postmodernen Gesellschaft: Genau diese Ambiguität in Piotrowskas Film erzeugt ein unbehagliches Gefühl. Die merkwürdige Fremdartigkeit der sich selbst berührenden Hände veranschaulicht zum einen den Versuch, soziale Distanz zu kompensieren und scheint andererseits doch ein Mechanismus zu sein, der zu weiterer Entfremdung von einer Bezugsperson oder -gruppe führt. Joanna Piotrowska setzt in ihren Arbeiten den Körper als Verkörperung des Sozialen in Szene und bringt dadurch zum Vorschein, wie übergeordnete Strukturen und Machtdynamiken, sei dies Familie, Ökonomie oder Kultur, auf das private Leben wirken.

Jeroen de Rijke / Willem de Rooij, *I'm Coming Home in Forty Days*, 1997, Filmstill, Courtesy Willem de Rooij und Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Jeroen de Rijke Willem de Rooij

*1970 in Brouwershaven, † 2006 in Takoradi, Ghana
*1969 in Beverwijk, lebt in Berlin

I'm Coming Home in Forty Days, 1997
16mm Film, Farbe, Lichtton, 15 Min.
Courtesy Willem de Rooij und Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

Zeit und Raum und die unterschiedlichen Intensitäten, die diese entfalten, spielen eine wichtige Rolle in den frühen Filmen von Jeroen de Rijke und Willem de Rooij. Ihre Beschäftigung mit Wahrnehmung und Bewegung, Sehen und Erkennen besitzt aber auch eine zweite Ebene, die sich auf den Ort des Filmes bezieht und diesen als ideologisch und politisch aufgeladenes Territorium markiert.

1997 bereisten de Rijke und de Rooij Grönland und drehten während einer vierwöchigen Reise den 16mm Film *I'm Coming Home in Forty Days.* In drei unterschiedlich langen Einstellungen ist die Umsegelung eines Eisbergs in der Bucht von Ilulissat zu sehen. Die Aufnahmen entstanden am frühen Morgen bei diesigem Himmel. Immer wieder lösen sich die Konturen des Eisbergs auf, verändert sich sein Erscheinungsbild im wechselnden Licht. In dem schwer zu verortenden Raum aus diffusem Helldunkel gerinnt alle feste Substanz im transitorischen Übergang von Materie und Atmosphäre. Allein die Grenze zwischen Wasser und Eis bleibt klar konturiert. Der Eisberg selbst jedoch bleibt irritierend abstrakt. Es fällt schwer, seine tatsächliche Größe zu schätzen, denn auch die reale Umgebung scheint undifferenzierbar, was ein Erkennen im Sinne eines konventionellen Wiedererkennens, das allein kulturelles Wissen reproduziert, unmöglich macht. In der letzten Einstellung richtet sich die Kamera schließlich auf das tiefblaue Wasser, das wie eine monochrome Fläche wirkt und jeden Realitätsbezug nivelliert.

I'm Coming Home in Forty Days wird nur zu festgelegten Zeiten in einem auf die Projektion abgestimmten Raum gezeigt. Dadurch wird die Abwesenheit des Bildes zwischen den Vorführungen zu einem wesentlichen Bestandteil der Installation: Die Erinnerung an das gerade Gesehene schließt die Zeit nach der Projektion in das Werk mit ein. Auch der Raum selbst wird gemeinsam mit dem projizierten Bild zum Gegenstand der Ausstellung. Diese konzeptionelle Verbindung zwischen der Produktion von Bildern und den Bedingungen ihrer Betrachtung ist charakteristisch für das Werk von de Rijke/de Rooij: Was wir sehen, ist nur der sichtbare Teil dessen, was gezeigt wird. Die sozialen, politischen, ideologischen Implikationen bleiben bei einer rein phänomenologischen Betrachtung außen vor, schreiben sich als Subtext jedoch unserer Wahrnehmung ein. Auf diese Weise überlagert sich die Vorstellung des Eisberges als erhabene Naturschönheit mit der Metapher existenzieller Vereinzelung, während der ideologische Kontext Grönlands als autonomer Teil des Königreichs Dänemarks immer wieder aktiv in Erinnerung gerufen werden muss.

Jana Schulz, *Golden Boys. Iğdir*, 2018, Videostills, © und Courtesy die Künstlerin

Jana Schulz

*1984 in Berlin, lebt in Leipzig und Berlin

Golden Boys. Iğdır. Maravilla. Monterey Park, 2018
Ein-Kanal-Projektion, HD Video, Farbe, Ton, 17:33 Min.

Mit: Iğdır: Alen Rahimic, Hussein Chehimi, Zelimhan Dadaev, Hamsat Shadalov, Valentino Radu, Harun Colak, Alexander von Bergen, Ahmed Omeirat
Maravilla: Andre Perez, Martin Urias, Raymond Otanes
Monterey Park: Rico Ramos

Courtesy die Künstlerin

In langen Einstellungen zeigt Jana Schulz' *Golden Boys* Ausschnitte aus dem Alltagsleben junger Männer in unterschiedlichen sozialen Räumen, die auf mehr oder weniger unproduktive Weise Zeit verbringen. Die Kamera folgt den Männern bei banalen Aktivitäten wie Körperpflege, Herumhängen, Spielen mit dem Smartphone, Sporttraining oder Fernsehen. Der Titel des Films ist dem Firmennamen Golden Boy Promotion entlehnt, einer US-amerikanischen Agentur für Boxkämpfe, die junge Boxer unter Vertrag nimmt und Wettkämpfe organisiert. Jana Schulz interessiert sich für dieses subkulturelle Milieu, das geprägt ist von strengen Körpernormen, der Konstruktion männlicher Ehre und gruppenspezifischer Rituale. Abseits vom Zentrum gesellschaftlicher Aufmerksamkeit gelten hier spezifische Regeln und Codes, die die Zugehörigkeit zu einer eigenen sozialen Welt definieren.

Schulz interessiert sich in ihrem Film für die Nebenschauplätze, abseits vom Boxring, an denen sich die eigene Identität aber noch immer über die Verbundenheit zur Gruppe definiert. Die drei filmischen Sequenzen entstanden an unterschiedlichen Orten wie Los Angeles, wo Schulz Kontakte über Boxclubs knüpfte, oder der türkischen Provinz Iğdır, wo sie die Boxer zu Kämpfen begleitete. Es sind oftmals periphere, ökonomisch prekäre Orte, an denen die Sportclubs einen Gegenpol zum umgebenden sozialem Umfeld darstellen. Wie der Soziologe Loïc Wacquant in seiner Untersuchung des Chicagoer Boxmilieus (2003) herausstellt, ist es gerade die Opposition, die die Subkultur definiert: Die anarchische Gewalt der Straße wird im Boxclub durch die geregelte des Rings ersetzt.

Sensibel nähert sich die Künstlerin ihren Protagonisten und gewährt im Wechsel zwischen Nähe und Ferne Einblick in ein soziales Milieu, das einem Großteil der Gesellschaft verborgen bleibt. Unscharfe Einstellungen, Fokuswechsel und das Fehlen eines festgesetzten Beginns und Endes der Ausschnitte verorten den Film zwischen Dokumentation und Fiktion. Immer wieder werden einzelne Blicke herausgestellt, baut sich filmische Spannung auf, die jedoch ins Leere verläuft. Der Eindruck der zeitlichen Längen und der eigens für den Film komponierte Sound halten die Atmosphäre in der Gemeinschaft der jungen Männer fest, deren soziale Identität sich in ihre Körper eingeschrieben hat. Die Disziplin und Arbeit an diesen Körpern im Trainingsclub spiegelt sich selbst in der Banalität alltäglicher Praktiken wider. Die Interaktionen zwischen den jungen Männern, ihre Beschäftigung mit Körperbildern und die fortlaufende Optimierung der eigenen Performance und Leistungsfähigkeit auch nach Einbruch der Dunkelheit verweisen auf einen Habitus als Verkörperung des Sozialen, der an die Macht ökonomischer Lebensbedingungen gekoppelt ist.

Andrzej Steinbach, *Ohne Titel*, aus der Serie: *Gesellschaft beginnt mit drei*, 2017, Courtesy der Künstler und Galerie Conradi, Hamburg/Brüssel

Andrzej Steinbach

*1983 in Czarnków, lebt in Berlin

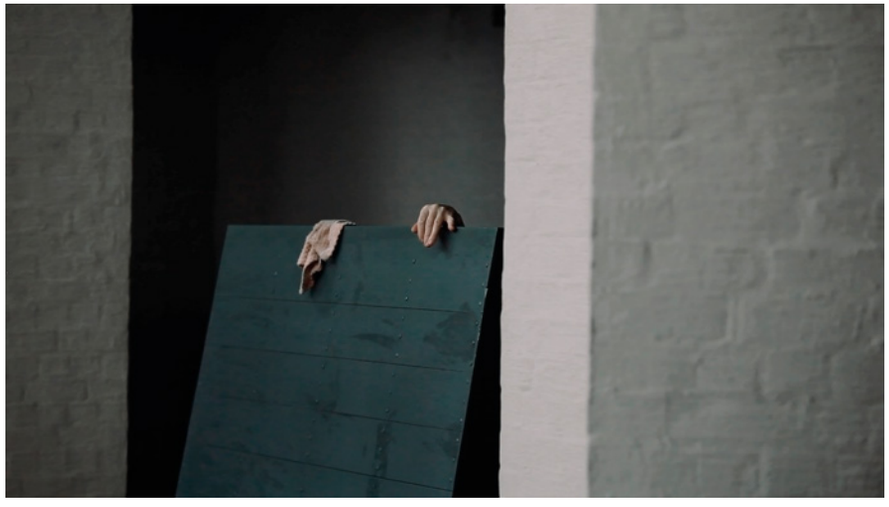
Ohne Titel (Sequenz #1) aus der Serie:
Gesellschaft beginnt mit drei, 2017
7 Fine Art Prints, je 90 x 60 cm
Privatsammlung, Hamburg

Ohne Titel (Sequenz #4) aus der Serie:
Gesellschaft beginnt mit drei, 2017
7 Fine Art Prints, je 90 x 60 cm
Courtesy der Künstler und Galerie Conradi, Hamburg/Brüssel

Die beiden Fotosequenzen von Andrzej Steinbach stammen aus der Porträtserie *Gesellschaft beginnt mit drei*, die der Künstler 2017 inspiriert von dem gleichlautenden Essay des Soziologen Ulrich Bröcklings entworfen hat. In wechselnder Abfolge werden drei Personen in einem angedeuteten Raum gezeigt, deren Kleidungsstücke und Accessoires immer wieder ausgetauscht werden. Jeweils eine Figur befindet sich zentral in der Bildmitte, während die anderen nur teilweise oder gar nicht im Bild präsent sind. Diese Leerstelle ist bewusster Teil der Komposition und verschiebt sich in der Folge. Die Modelle wechseln ihre Position, Haltung und Kleidung und lassen die Betrachter/innen im Unklaren, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Ebenso subtil verändert Steinbach die räumliche Umgebung wie die Perspektive auf die Dargestellten: Die bildlichen Konstellationen geraten immer wieder aus der Ordnung und wecken das Misstrauen in die Repräsentationen der Dreiecksbeziehungen.

Die Rollen der Porträtierten – und damit der ihnen zugehörige soziale Raum – scheinen über Kleidung und Requisiten codiert und fächern Assoziationen an die Bereiche Arbeit, Management und Freiberufler/in auf. Gleichzeitig bleiben sie unbestimmt, schnittmusterartig – ohne konkrete Referenz auf ein Unternehmen oder eine Marke – und in ihrem Wechsel unstimmig. Sie erzeugen eine Divergenz zwischen kulturellem Code und Zugehörigkeit. Der imitierte Kampagnenstil der Fotografien verweist auf die Modeindustrie als wirkmächtiger Akteur, der subkulturelle Chiffre massentauglich macht und dadurch unscharf werden lässt. Durch ihre Warenförmigkeit verlieren verbindlich codierte Muster ihre Trennschärfe und dadurch ihr politisches Potenzial.

Gerade in der Ambivalenz aber, die die Binarität des „Wir“ und „die Anderen“ unterminiert, sieht der Soziologe Bröckling die Chance für politische Selbstermächtigung. In seinem Essay geht er Figurationen des Dritten als Leitfiguren machtkritischer politischer Praxen nach. Während die Rationalisierungstendenzen der Moderne auf binären Ordnungsschemata beruhten, die die erzwungene Anpassung, Enfremdung, Entrechtung oder Verfolgung derer denkbar machten, die nicht in die Schemata passten, bringen die fluiden und beschleunigten Sozialverhältnisse der Postmoderne ambivalente Dritte hervor, „die den Homogenisierungsdruck mit einem Vexierspiel unscharfer oder wechselnder Positionierungen unterlaufen“ (Bröckling). Die Position des Dritten ist dabei durchaus disparat besetzt und „mutiert vom Störenfried zum nicht selten emphatisch aufgeladenen Garanten einer Vielfalt, die ästhetisch konsumiert wird oder den Ausgangspunkt partikularer Identitätspolitiken bildet“. Die Kontingenz, Fragilität, aber auch Konflikthaftigkeit gesellschaftlicher Ordnung spiegelt sich auch in Steinbachs Fotografien wider, deren dissonante Details ein Nachdenken über die gesellschaftliche Funktion der dargestellten Rollen und das Verhältnis von Subjekt und Rolle anregen. Sie verweigern sich einem industriell erzeugten Begehren und erzeugen vielmehr performativ die normativen Zusammenhänge, in die sie eingebettet sind.



Ingel Vaikla, *Roosenberg*, 2017, Videostills, Courtesy die Künstlerin

Ingel Vaikla

*1992 in Estland, lebt in Gent

Roosenberg, 2017
HD-Video, Farbe, 5.1 Ton, 29:15 Min.
Courtesy die Künstlerin

Roosenberg porträtiert das gleichnamige Kloster im belgischen Waasmunster und seine vier letzten Bewohnerinnen: die Ordensschwestern Amanda, Godelieve, Rosa und Trees. Auch in den Tagen vor der endgültigen Schließung der Abtei gehen sie ihren täglichen Routinen und religiösen Ritualen in dem modernistischen Gebäude nach, unterbrochen nur durch die Vorbereitungen der Übersiedlung und dem Packen der Umzugskartons. In Ingel Vaiklas Film tastet die Kamera die auf mathematischen Prinzipien beruhende Architektur ab, bewegt sich durch die rhythmischen Raumordnungen und zeichnet die linearen Muster nach – immer auf der Suche nach dem Leben, das sich in die bebaute Umgebung eingeschrieben hat. Es ist ein einfacher, enthaltsamer Alltag der Schwestern, der sich in den simplen Formen der Architektur widerspiegelt. Mit ihrem Auszug aus Roosenberg verliert der Bau seine vorrangige Funktion. 1975 von dem Benediktinermönch und Architekten Hans van der Laan entworfen, ist das Gebäude ein herausragendes Beispiel modernistischer Sakralarchitektur. Im Sinne eines Gesamtkunstwerks korrespondieren alle Teile des Gebäudes mit dem größeren Ganzen: die funktionalen Räumlichkeiten, die Inneneinrichtung und selbst die Kleidung der Nonnen fügen sich in die konzeptuelle Ästhetik ein. Raum und Form verweisen auf eine enge Verbindung von Gemeindeleben und Gebäude und ziehen eine Grenze zwischen innen und außen.

Das Kloster kann im Sinne Michel Foucaults als Heterotopie verstanden werden, als Raum, der eine ordnungssystematische Funktion erfüllt. Durch eine Glaubensgemeinschaft definiert und nach festen Regeln strukturiert, repräsentiert das Kloster religiöses Leben als Teil der Gesellschaft, wenngleich es sich von dieser abgegrenzt. Gewissermaßen als Gegenplatzierungen reflektieren Heterotopien gesellschaftliche Verhältnisse und sind folglich Wandel unterworfen. Den Ort und seine Bedeutungsgeschichte zu verstehen heißt in diesem Sinne auch, den kulturellen Wandel einer Gesellschaft nachzuzeichnen. Der schwindende Einfluss der Religion war eine Begleiterscheinung der Modernisierung, in deren Verlauf traditionelle Strukturen erodieren und die Gesellschaft säkularer wird. Ludwig Feuerbach, auf den Marx für seine Entfremdungstheorie Bezug nimmt und an dem er Kritik übt, sah in der Religion selbst eine Entfremdungserscheinung des Menschen von sich selbst. Religion sei demnach die Projektion des Menschen auf ein ihm äußerliches Wesen, ausgedrückt in der Vorstellung von Gott. Marx wendet den Begriff ins Weltliche und bezieht ihn auf Momente der Fremdbestimmung innerhalb von Besitz- und Produktionsverhältnissen. Die Religion ist für ihn bloße Träumerei, das „Opium des Volkes“, das dazu diene, das weltliche Elend erträglicher zu machen. In diesem Sinne fungiert das Kloster heterotopisch auch als Raum, der zwischen Kontemplation und Kompensation changiert.

Peter Wächtler, *Untitled (Clouds)*, 2018, Videostill, Courtesy der Künstler und Lars Friedrich, Berlin

Peter Wächtler

*1979 in Hannover, lebt in Brüssel und Berlin

Untitled (Clouds), 2018
Video, Farbe, ohne Ton, 10:36 Min.
Courtesy der Künstler und Lars Friedrich, Berlin

Tom Cruise, 2005
C-Print, 118 x 86 cm
Privatsammlung, Berlin

Bild und Ton erzählen in Peter Wächtlers Filmen oft vollkommen andere Geschichten. In *Untitled (Clouds)* gibt es gar keine hörbare Tonspur mehr, sondern allein Untertitel, die wie ein Prosagedicht die Reflexion eines geflügelten Wesens über seine Zukunft inmitten einer apokalyptischen Landschaft wiedergeben.

Der aus Einzelbildern animierte Film porträtiert eine fliegende Kreatur mit Strohhut in einer einsamen, kargen Berglandschaft. Sechs kurze Vignetten zeigen ihre Flugkünste und offenkundigen Routinen. Es gibt keinerlei dramatische Entwicklung, kein erkennbares Ziel, keinen tieferen Sinn. Wolkenformationen, die aus von unten gefilmten, schwarzen Tintenwolken in einem Aquarium bestehen, beleben einen psychedelisch leuchtenden Himmel, der sich über eine grenzenlose Ödnis wölbt. Wir kennen solche Landschaften aus Fantasyfilmen, aber der beckett'sche Existenzialismus des inneren Monologs passt ebenso wenig in dieses Genre wie in irgendetwas, das näher an unserem realen Leben läge.

Thunderdome has fallen. At least I think it has. Nobody tells me anything. Silence. The seed is in the ground. Why didn't anybody tell me? My life. I read about it in the papers. Bullshit. I understand of course. But still. OK. But is a call really that much to ask? A little chat?

Die Sprache wechselt die Register, springt vom Alltäglichen zum Prosaischen, ignoriert jede Kohärenz und driftet ins Absurde, um zwischen den Zeilen doch so etwas wie eine kontinuierliche Selbstversicherung erkennen zu lassen. *I am not afraid. And I am just a butterfly now.*

Es gibt kein anderes Leben als das, was man gerade lebt, und nach dem Fall von Thunderdome ist auch die Zukunft ungewiss. Das geflügelte Wesen zieht stoisch seine Kreise, rastet auf einem Felsen und bekämpft im Gespräch mit sich selbst das, was man vermutlich Einsamkeit nennen würde, wenn es sich um ein realistischeres Szenario handeln würde.

Peter Wächtler kreiert eine Lo-Fi Version von Fantasieästhetik, die sich, was in der Realität eigentlich nicht vorstellbar ist, konsequent ins Dystopische wendet. Nichts ähnelt dem, was wir kennen, und doch ist uns der Protagonist immer wieder irritierend nah.

Im Gegensatz dazu ist die Fotoarbeit *Tom Cruise* von einem geradezu überraschenden Realismus geprägt. Tatsächlich handelt es sich um eine Aufnahme, die Wächtler mit seinem Handy von dem Schauspieler gemacht hatte, als dieser in Berlin zu Gast war. Der von Fans umringte Cruise telefoniert und wirkt wie abwesend. Herausgehoben aus der Umgebung, scheint er gleichzeitig überaus präsent. Ob er in dem eingefangenen Moment gerade er selbst ist oder doch nur den Erwartungen gerecht wird, bleibt ungewiss. Ob authentisch oder inszeniert, ist nicht mehr unterscheidbar, denn Selbst und Rolle sind nur mehr Facetten seiner Persona.

Ian Wallace, *At the Crosswalk VI*, 2008, Courtesy Hauser & Wirth, Zürich, Foto: Kunsthalle Zürich

Ian Wallace

*1943 in Shoreham, lebt in Vancouver

Room in Portbou, 1996
Fotolaminat mit Serigraphie und Acryl auf Leinwand, 183 x 152 cm

The Tower, 1996
Fotolaminat mit Serigraphie und Acryl auf Leinwand, 244 x 152 cm

At the Crosswalk VI, 2008
Fotolaminat mit Acryl auf Leinwand, 243 x 484 cm

Courtesy der Künstler und Hauser & Wirth, Zürich

Jede Begegnung ereignet sich virtuell an einem Kreuzungspunkt: Erst wo zwei Wege sich treffen, können Menschen einander begegnen und sich für oder gegen die gemeinsame Fortsetzung ihres Weges entscheiden. In Ian Wallace' Fotoserie *At the Crosswalk* haben sich die Menschen hingegen, so scheint es, immer schon verpasst: zwei Ganzkörperansichten im Profil, die Figuren einander zugewandt, potenziell in Sicht- und Reichweite füreinander und doch individualisiert. Eingeschlossen in ihren jeweiligen Sektionen, getrennt durch das Dickicht der Abstraktion. Wallace monumentale Collage erschöpft sich jedoch nicht im Lamento über die Unmenschlichkeit und Kälte urbaner Infrastrukturen.
Die Figuren mögen unterschiedlichen Bildräumen angehören; sie sind gleichwohl Teil desselben Gesamtarrangements, Teile eines Ganzen. Was sie voneinander trennt, ist keine Kluft, sondern ein Mangel an Bewusstsein.

Von den Kreuzungs- und Knotenpunkten führt die Linie mit *The Tower* in die Peripherie, zu den Rand- und Grenzbereichen. Die städtische Peripherie wird in der Hochmoderne zu dem Ort der großen Fabriken und Industrieareale. Weithin sichtbar prägen sie mit ihren rauchenden Schloten die Skyline der fordistischen Großstadt. Mit der Wende zum Postfordismus (und der Auslagerung der Industriearbeit von der lokalen in die globale Peripherie) verliert dieses Bild indes zusehends an Präsenz, bis es schließlich ganz verblasst. *The Tower* ist eine Allegorie auf die post-heroische, post-phallische Gesellschaft der Gegenwart, in der der Typus des „weißen, männlichen Arbeiters" seine Vormachtstellung eingebüßt hat. Der Fabrikturm symbolisiert nicht länger Potenz und Größe, sondern das Bedürfnis eines scheidenden Patriarchats nach Kompensation.

Von der Randzone spannt sich der Bogen weiter zum Endpunkt: Portbou, die kleine Stadt im äußersten Norden Spaniens, war die letzte Station Walter Benjamins auf seiner Flucht vor den Nazis, die letzte Adresse kurz vor seinem Suizid 1940 an der französisch-spanischen Grenze. *Room in Portbou* ist Wallace' Hommage an einen großen kritischen Theoretiker und Archäologen der bürgerlichen Moderne, einen Denker, für den die „Revolutionen der Weltgeschichte" bekanntlich keine „Lokomotiven", sondern den „Griff des Menschengeschlechts nach der Notbremse" darstellten. Nicht auf das Vermögen der Revolution, den historischen Lauf der Dinge zu beschleunigen, richtete sich Benjamins Hoffnung, sondern auf ihr Potential, das Schlimmste zu verhindern und, vielleicht, Raum für einen Neuanfang zu schaffen.
Im Kontext dieser Hoffnung wird *Room in Portbou* umso mehr zu einem Dokument der Melancholie, in der sich die Trauer um das Einzelschicksal und das Entsetzen über den Ausgang des historisch-kollektiven ineinander verschränken.

Als Theoretiker auf das Wunder der Notbremsung hoffend, bleibt Benjamin in der Realität als Ausweg nur der Tod bringende Sprung aus dem fahrenden Zug. In Portbou stirbt mit dem jüdischen Intellektuellen auch eine bürgerliche Utopie: die Vision einer Menschheit, die ihre Geschichte selber und aus freien Stücken macht.

Tobias Zielony, *Mask*, 2017, aus der Serie: *Maskirovka*, © Tobias Zielony, Courtesy der Künstler und KOW, Berlin

Tobias Zielony

*1973 in Wuppertal, lebt in Berlin

Balcony, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 84 x 56 cm

Kira, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 56 x 84 cm

Kyiv, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 105 x 70 cm

Line, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 105 x 70 cm

Maria, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 56 x 84 cm

Mask, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 105 x 70 cm

River, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 70 x 105 cm

Shine, aus der Serie: *Maskirovka*, 2017
Archiv Pigmentdruck, 84 x 56 cm

Courtesy KOW, Berlin

Masken verheißen bekanntlich nichts Gutes. In der abendländischen Philosophie stehen sie für die Verleugnung gleich zweier fundamentaler Evidenzen: der Wahrheit und des Selbst. Wer sich maskiert, verbirgt mehr als nur sein Gesicht. Neben ihrer Wahrheitsliebe ist es denn auch vor allem die Angst der Philosophen vor dem Identitätsverlust, der Preisgabe von Kontrolle und Autonomie, die sie die Maskierung moralisch verurteilen und das Authentische, Unverstellte preisen lässt.

Anders als der philosophische hat der militärische Diskurs zu Maske, Maskierung, Hinterhalt und Camouflage traditionell ein pragmatisches Verhältnis. In der Geschichte der Sowjetischen Armee bezeichnet „Maskirovka“ eine ganze Tradition der strategischen Irreführung und Täuschung des militärischen Gegners. Dass diese Form der politisch-militärischen Travestie auch noch für die gegenwärtige russische Regierung ein probates machtpolitisches Mittel ist, beweist der seit 2013 anhaltende Konflikt in der Ukraine.

In seiner Fotoserie *Maskirovka* spürt Tobias Zielony dem schwankenden Doppelsinn von Maske und Maskierung – als Mittel der Täuschung und Leugnung wie der Selbstermächtigung und Subversion – in einem intimen Porträt der Kiewer Queer- und Techno-Szene nach. Entstanden zwischen 2016 und 2017, drei Jahre nach den historischen Protesten auf dem Maidan, zeigen Zielonys Bilder eine Jugend- und Subkultur unter politischem Hochdruck: auf der einen Seite die Cluberfahrung, die mit dem Versprechen unbegrenzter Möglichkeiten der Verwandlung, der Lust und der Liebe winkt, auf der anderen die Permanenz des Konflikts, der jeden Gedanken an ein Morgen vergeblich erscheinen lässt. Zielonys Fotos dokumentieren den Moment des Übertritts, den Grenzgang zwischen den Realitäten. Der Titel *Maskirovka* verweist dabei gleichermaßen auf das Maskenhafte des Krieges (der keiner sein will) – bis heute gibt es keine Kriegserklärung von russischer Seite; die Beteiligung russischer Soldaten an Gefechten wird dementiert – wie auf die Lust der Porträtierten an Praktiken des Queering und der Verwandlung. Offen bleibt, ob Letztere vor der Wirklichkeit flüchten oder, im Gegenteil, der Farce des hybriden, uneingestandenen Krieges selbstbewusst eine andere, bessere Wirklichkeit entgegensetzen.

„Im Krieg kann man jederzeit gezwungen werden zu töten oder man kann getötet werden. Sich dieser Situation zu entziehen und die Situation der Kunst zu betreten, ist eine ziemlich bewusste Entscheidung“, stellt Tasia, Aktivist/in dies- und jenseits des Clubs, im Gespräch mit Zielony klar. Tasia weiß nur zu gut: Der ersehnte, bessere Zustand ist im Club noch keine Realität, vielleicht ein Vorschein. In jedem Fall aber wahrer als die Maskerade der politischen Unschuld draußen.

Pay as you wish
Jeden Sonntag bestimmen Sie den Eintrittspreis und zahlen für den Ausstellungsbesuch so viel wie Sie möchten.

Programm

Eröffnung, Talk & Performance
Mi 24/10 2018, 18 Uhr
Gespräch mit Ian Wallace

Mi 24/10 2018, 18:45 & 20 Uhr
Performances von Isabella Fürnkäs

Führungen
Alle Führungen sind mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos!

Kurator/innenführung
Die Kuratoren der Ausstellung Vanessa Joan Müller und Nicolaus Schafhausen führen durch die Ausstellung und besprechen die Zusammenhänge und Hintergründe der Ausstellung.

Mi 21/11 2018, 17 Uhr
Vanessa Joan Müller
im Rahmen der Vienna Art Week 2018

Mi 5/12 2018, 18 Uhr
Nicolaus Schafhausen

Sonntagsführungen
Jeden Sonntag um 15 Uhr entdecken Sie bei thematischen Überblicksführungen mit unseren Kunstvermittler/innen die Ausstellung und besprechen verschiedene Aspekte der Entfremdung. Mit: Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Michaela Schmidlechner und Michael Simku.

So 28/10, 2/12, 9/12, 23/12 2018, 15 Uhr
Zwischen Entfremdung und Dystopie

So 4/11, 16/12 2018, 6/1, 20/1 2019, 15 Uhr
Der Zwang zum Selbst-Design

So 11/11, 25/11, 30/12 2018 13/1, 3/2 2019, 15 Uhr
Entfremdung 4.0 – Fluide Individuen

So 18/11 2018, 27/1, 10/2, 17/2 2019 15 Uhr
Das Medium als Massage

Sonntagsführung in Gebärdensprache
Am Sonntag den 11/11 2018 wird die thematische Überblicksführung *Entfremdung 4.0 – Fluide Individuen* in Österreichische Gebärdensprache gedolmetscht. Weitere in Gebärdensprache gedolmetschte Führungen können Sie unter vermittlung@kunsthallewien.at buchen.

So 11/11 2018, 15 Uhr
Mit Eva Böhm, Gebärdensprachdolmetscherin

KHM x Kunsthalle Wien
Alte Meister treffen auf zeitgenössische Kunst. Anhand ausgewählter Werke aus der Sammlung des KHM und der Ausstellung *Antarktika. Eine Ausstellung über Entfremdung* in der Kunsthalle Wien erfahren Sie, ob und wie bereits die Alten Meister über Fragen der Entfremdung nachdachten.

Do 10/1 2019, 18:30 Uhr
Vom Fremdsein in der Welt
mit Andreas Zimmermann und Wolfgang Brunner
Treffpunkt: Foyer KHM

Do 17/1 2019, 18:30 Uhr
Von der Vergegenständlichung des Menschen
mit Daniel Uchtmann und Wolfgang Brunner
Treffpunkt: Foyer KHM

Do 24/1 2019, 18:30 Uhr
Vom Wunsch nach Selbstbestimmung
mit Daniel Uchtmann und Wolfgang Brunner
Treffpunkt: Foyer KHM

Kinder-Workshop
Wir erfinden ein ganz neues Bild von uns selbst, verkleiden, stylen, verfremden uns soweit, bis wir jemand ganz anderer sind! Kamera, Handy, Selfiestick, cooles Licht und viel Material zum Verwandeln helfen uns dabei. Wir drucken die Fotos direkt aus und bauen einen Rahmen für eure/n Doppelgänger/in!

Sa 1/12 & 15/12 2018, jeweils 11–12:30 Uhr
Aus dem Rahmen fallen
Kinderworkshop im Rahmen von WienXtra
Für Kinder von 6 – 10 Jahren

Kinder: 2 EUR / mit Kinderaktivcard gratis
Begleitpersonen: 4 EUR / mit Kinderaktivcard 2 EUR

Langeweile
gehört sich nicht.

Die wahren Abenteuer sind im Club.
Der Ö1 Club bietet mehr als 20.000 Kulturveranstaltungen jährlich zum ermäßigten Preis.

Mehr zu Ihren Ö1 Club-Vorteilen: **oe1.ORF.at**

Ö1 CLUB

TON&BILD
MEDIENTECHNIK GMBH
WWW.TONBILD.AT

THE ART OF
PROJECTION

Europa Zumtobel Licht Tour | Wien. Marius Müller Westernhagen | Venedig Biennale. Marte Architekten

Foto: © Susanna Hofer

THE PRINT ISSUE IS OUT NOW!
ORDER NOW!
www.co-vienna.com

c/o vienna Magazine

www.co-vienna.com

FOLLOW US! ♥ IG: @coviennamagazine FB: @covienna

INTERNATIONAL
HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL

this human world

29 NOV – 10 DEC 2018 | VIENNA

www.thishumanworld.com

Ausstellung
Kunsthalle Wien GmbH

Direktor
Nicolaus Schafhausen

Kaufmännische Geschäftsführerin
Sigrid Mittersteiner

Kurator/innen
Vanessa Joan Müller
Nicolaus Schafhausen

Ausstellungsdesign
Hektor Peljak

Ausstellungsproduktion
Hektor Peljak

Leitung Technik/ Bauleitung
Johannes Diboky
Danilo Pacher

Haustechnik
Mathias Kada
Beni Ardolic
Baari Jasarov
Frank Herberg (IT)

Externe Technik
Harald Adrian
Hermann Amon
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Alfred Lenz

Ausstellungsaufbau
Marc-Alexandre Dumoulin
Chris Fortescue
Johann Gröbner
Scott Hayes
Lazar Lyutakov
Johann Schoiswohl
Andreas Schweger
Stephen Zepke

Marketing
David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Marlene Rosenthal

Presse & Kommunikation
Susanne Fernandes Silva
Stefanie Obermeir
Pia Wamsler (Praktikantin)

Fundraising & Sponsoring
Maximilian Geymüller

Eventmanagement
Gerhard Prügger

Dramaturgie
Andrea Hubin
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn
Eleanor Taylor

Vermittlung
Wolfgang Brunner
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

Assistenz der Geschäftsführung
Andrea Cevriz

Office Management
Maria Haigermoser
Vasilen Yordanov

Buchhaltung
Mira Gasparevic
Natalie Waldherr

Besucherservice
Daniel Cinkl
Osma Eltyep Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

Ausstellungsbooklet
Kunsthalle Wien GmbH

Texte
Juliane Bischoff
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn
Eleanor Taylor

Redaktion
Vanessa Joan Müller
Martin Walkner

Übersetzung
Katherine Lewald

Art Director
Boy Vereecken

Gestaltung
Antoine Begon

Druck
Holzhausen Druck GmbH

© 2018 Kunsthalle Wien GmbH

Die Kunsthalle Wien GmbH ist die Institution der Stadt Wien für internationale zeitgenössische Kunst und Diskurs.

WIEN KULTUR
TON&BILD
DER STANDARD
monopol MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN
Ö1 CLUB
snipcard®
illy
VÖSLAUER

Pay as you wish
Jeden Sonntag bestimmen Sie den Eintrittspreis und zahlen für den Ausstellungsbesuch so viel wie Sie möchten.

Mehr Informationen zum Programm finden Sie unter:
kunsthallewien.at
kunsthallewien.at/blog
facebook.com/KunsthalleWien
instagram.com/KunsthalleWien
twitter.com/KunsthalleWien
Whats App Service:
+43 676 378 65 12
#Antarktika

Kunsthalle Wien
Museumsplatz 1
1070 Wien, Österreich
www.kunsthallewien.at
+43 (0)1 521 89-0