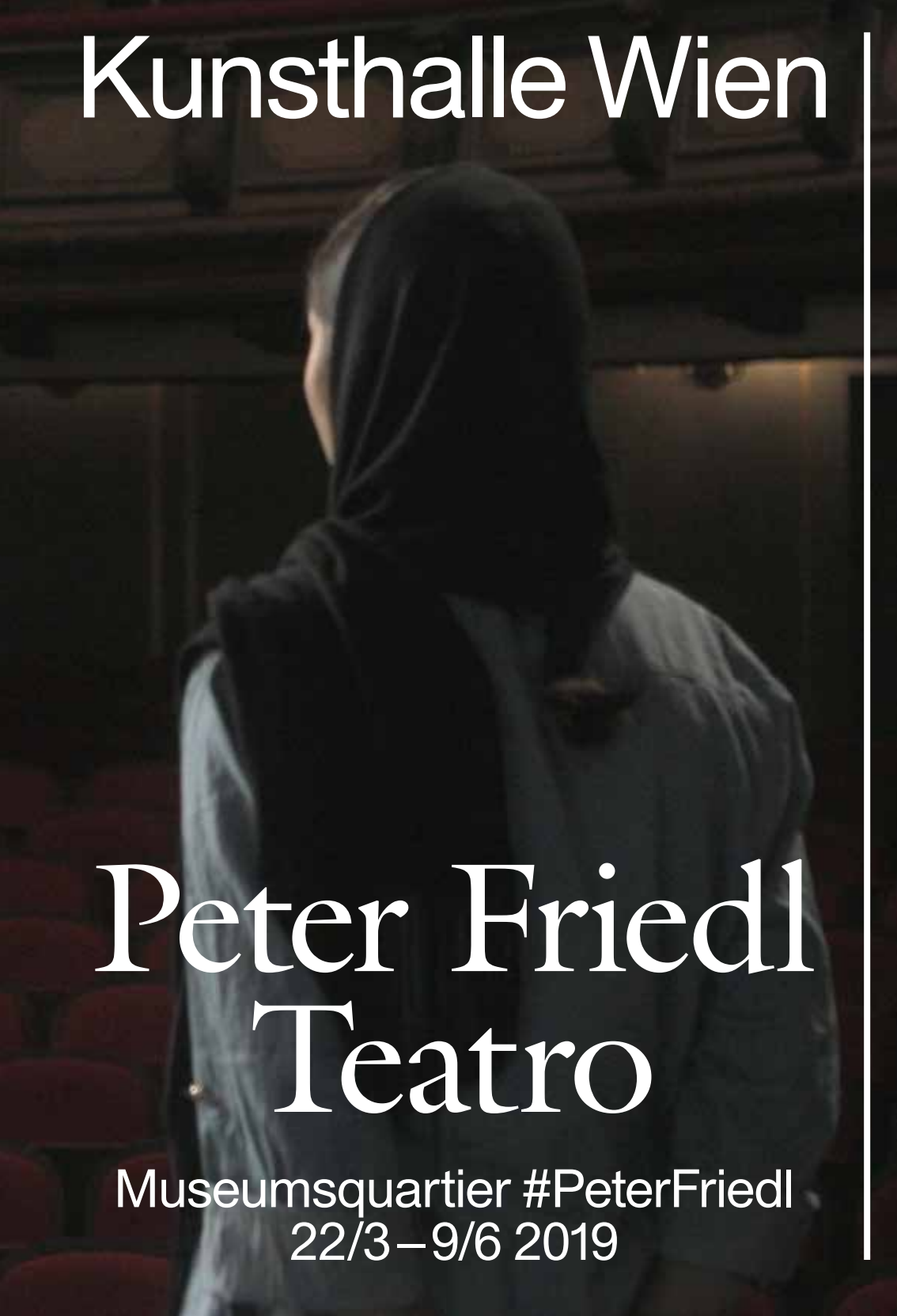


A person wearing a dark, hooded garment is seen from behind, standing in a dimly lit theater. The person's face is obscured by the hood. The background shows the dark interior of a theater with rows of red seats visible in the lower left. The overall atmosphere is mysterious and dramatic.

Kunsthalle Wien

Peter Friedl Teatro

Museumsquartier #PeterFriedl
22/3 – 9/6 2019

Peter Friedls Praxis entzieht sich eindeutiger medien- und stilspezifischer Zuweisungen und verweigert sich der Festlegung auf einen einzelnen thematischen Schwerpunkt. Was seine Arbeiten verbindet, ist weniger die Verpflichtung auf ein Thema oder Stilprinzip als vielmehr ein spezifisches Verfahren: Friedls Werke, die nicht selten Inhalte von hoher politischer Brisanz berühren, scheinen zunächst ihrem Gegenstand gegenüber eigentümlich indifferent. Sie folgen hierin, nach den Worten der Kunsthistorikerin Hilde Van Geldern, einer ästhetischen Strategie „radikaler Neutralität“. Statt für eine bestimmte Lesart oder Deutung eines kulturellen oder politischen Artefakts zu argumentieren, fragt Friedl in seinen Arbeiten nach den sozialen und medialen Bedingungen, unter denen sich bestimmte Lesarten und (Be-)Deutungen etablieren. Seine Arbeiten sind in diesem Sinne weniger Thesen als exemplarische Modelle für die Neuverhandlung bestehender politischer und historischer Gewissheiten.

Die Ausstellung *Teatro* in der Kunsthalle Wien konzentriert sich auf eine Reihe wiederkehrender Themen in Friedls Œuvre: Modell, Sprache, Geschichte, Übersetzung, Theatralik.

Herzstück der Ausstellung ist die im Rahmen der documenta 14 (2017) erstmals präsentierte Filminstallation *Report* (2016). Ausgehend von Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), der Selbstauskunft des über seine Integration in die menschliche Gesellschaft reflektierenden Affen Rotpeter, entfaltet Friedl eine ebenso komplexe wie kinematographisch opulente Reflexion über das Wechselspiel von Identität und Sprache, Anpassung und Autonomie.

Werke wie *The Dramatist (Black Hamlet, Crazy Henry, Giulia, Toussaint)* (2013) und *Teatro Popular* (2016–17) sind weitere Beispiele für seine Auseinandersetzung mit dem Topos Theatralität, nehmen ihn aber stärker unter dem Begriff des Modells in den Blick. Als Referenz dienen historisch überlieferte Formen des Marionetten- und Puppentheaters. Sowohl *The Dramatist* als auch *Teatro Popular* sind als Modellanordnungen für mögliche Gegen-Erzählungen zu den Meisternarrativen der Moderne lesbar.

Sie stellen die Verbindung zu Friedls im Jahr 2012 begonnenem Projekt *Rehousing* her, einer Serie von Architekturmodellen, in der Friedl entlang von realisierten und nicht realisierten Bauprojekten in unterschiedlichen kulturellen und

geografischen Kontexten der widersprüchlichen Geschichte und ideologischen Verstrickung des Modernismus nachspürt.

Neben aktuellen Produktionen versammelt *Teatro* auch ältere Arbeiten, etwa die auf der documenta X gezeigte Videoarbeit *Dummy* (1997) oder das Langzeitprojekt *Theory of Justice* (1992–2010), die sich – über formal sehr unterschiedliche Strategien – der Problematisierung von Gerechtigkeitsfiktionen widmen. In Korrespondenz mit den neueren Arbeiten geben sie nicht nur Aufschluss über thematische wie formale Kontinuitäten und Wendungen in Friedls Werk, sie gewinnen im Blick auf gegenwärtige Verteilungs- und Anerkennungskämpfe auch eine neue, oftmals beklemmende Aktualität.

Peter Friedl (geb. 1960 in Österreich) ist ein in Berlin lebender Künstler. Seine Arbeiten wurden international ausgestellt, u.a. im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centre Pompidou, Paris; Walker Art Center, Minneapolis; Van Abbemuseum, Eindhoven und in der Hamburger Kunsthalle. Er nahm an der documenta X, 12 und 14 (1997, 2007 und 2017); der 48. und 56. Biennale von Venedig (1999 und 2015); der 3. Berliner Biennale für zeitgenössische Kunst (2004); Manifesta 7, Trento (2008); der 7. Gwangju Biennale (2008); der 28. Bienal de São Paulo (2008); La Triennale, Paris (2012); der Taipei Biennale (2012 und 2016); der 10. Shanghai Biennale (2014); der 5. Thessaloniki Biennale (2015) und der 1. Anren Biennale (2017) teil. Aktuell nimmt er an der Sharjah Biennale 14 (März – Juni 2019) teil. Ausgewählte Einzelausstellungen sind u.a. *OUT OF THE SHADOWS*, Witte de With, Rotterdam (2004); *Work 1964–2006*, Museu d'art contemporani de Barcelona; Miami Art Central; Musée d'Art Contemporain, Marseille (2006–07); *Blow Job*, Extra City Kunsthall, Antwerpen (2008); *Working*, Kunsthalle Basel (2008); *Peter Friedl*, Sala Rekalde, Bilbao (2010); *The Dramatist*, Artspace, Auckland (2014); *The Diaries*, Grazer Kunstverein, Graz (2016) und *Teatro Popular*, Lumiar Cité, Lissabon (2017).

Kuratorinnen

Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller

Die Ausstellung wird vom 25/10 2019 – 1/3 2020 im Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes zu sehen sein.

Dummy, 1997

Video, Farbe, Ton, 0:32 Min., Loop

Auflage 3

Sammlung Museu d'Art Contemporani

de Barcelona (MACBA), Barcelona

Sammlung Video-Forum, Neuer Berliner

Kunstverein, Berlin

Dummy, für die documenta X produziert, wurde in einer Kasseler Fußgängerunterführung gedreht. Ein junger Mann – der Künstler selbst – läuft die Treppe hinunter, nähert sich einem Zigarettenautomaten, wirft Geld ein, doch der Automat streikt. Der Mann rüttelt an dem Gerät, verpasst ihm schließlich einen Fußtritt und geht frustriert davon. Als ein Junkie ihn um Geld anbettelt, schiebt er diesen beiseite und erhält im Gegenzug seinerseits einen Tritt.

Der slapstickartige Film, nur 32 Sekunden lang, basiert auf einem Cartoon aus sechs Bildern, der der italienischen Zeitschrift *La Settimana Enigmistica* entnommen ist. Der Zigarettenautomat wurde nur für den Dreh installiert und verschwand gleich wieder. Während der documenta lief der Film in Endlosschleife auf einem Monitor, der in der gleichen Fußgängerunterführung in einer Vitrine installiert war. Das realistisch anmutende Filmszenario gab sich damit als Reflexion über ein kinematografisches Dispositiv zu erkennen, das Realität stets nur als Realitätseffekt zu medialen Bedingungen zu produzieren vermag: Der Schauplatz war real, das an ihm stattfindende Mikrodrama jedoch inszenierte Illusion.

Die Konstruiertheit des Bildes korrespondiert mit der Rolle des Zigarettenautomaten als handlungsleitender Instanz, der die ihm zugewiesene Funktion verweigert und dadurch die weiteren Reaktionen auslöst. Frustration erzeugt Aggression und diese weitere Aggression. Moralisch wertend ist an diesem Film dennoch nichts. Die Filmsequenz ist vielmehr tatsächlich ein Dummy: ein Platzhalter für den Test, wie Kunst und soziale Realität in ein Verhältnis zueinander treten können, das weder sozialromantisch noch paternalistisch ist; wie den Zumutungen an die Kunst, im sozialen Feld erfolgreich zu intervenieren, zu begegnen sei, ohne dem Sozialen gegenüber gleichgültig zu bleiben. Der Künstler als Protagonist seines Films steht vor dem Dilemma, dass der Apparat sein Geld einbehält, ohne die gewünschte Ware zu liefern, und er seiner vermeintlichen Verantwortung dem anderen gegenüber daraufhin nicht mehr gerecht werden will.

Der kurze Film zeigt eine Kettenreaktion, ausgelöst durch die Tücke des Objekts, die mechanistisch erscheint, ohne es zu sein. In dieser irritierenden, auch für die Zuschauer frustrierenden Ambivalenz öffnet sich modellhaft die Konfliktzone zwischen Kunst und den ihr aufgetragenen Funktionen, oder anders gesagt: zwischen der Realität und ihrer ästhetischen wie analytischen Repräsentation – ein Thema, das Peter Friedl auch in später entstandenen Werken intensiv beschäftigt. Wiederholt hat er *Liberty City* (2007) als „dunklen Zwilling“ von *Dummy* bezeichnet. Beide Arbeiten kommentieren Krisen, die nicht nur urbane Krisen sind.

Peter Friedl, 1998

Kleidungsstücke, verschiedene Materialien

Maße variabel

Sammlung La Gaia – Busca, Italien

Für das Kind fallen Verkleidung und reale Verwandlung noch in eins. Sich zu kostümieren bedeutete als Kind in der Tat ein/e andere/r zu werden, lustvoll das eigene, noch rudimentäre Selbst zu verraten – zugunsten einer neuen, aufregenderen, vielleicht auch monströsen Identität. Zum Repertoire möglicher Verwandlungen gehörte nicht zuletzt auch das Tier. Ein Tier zu werden verhielt die Erfahrung von Archaik und Differenz: Wildheit und Unschuld, Kraft und Verletzlichkeit, Geborgenheit und Schrecken; ein Nebeneinander von Extremen, der kindlichen Imagination noch unmittelbar zugänglich, dem Erwachsenen indes nur noch domestiziert im Rahmen kultureller Ausnahmeregelungen – Clubnacht, Karneval und Kunst – vergönnt.

1997 bat Peter Friedl im Rahmen der Vorbereitungen zu einer ersten größeren Retrospektive am Palais des Beaux-Arts in Brüssel die dortigen sechzehn Beschäftigten, einschließlich des Direktors, ihm jeweils das Tier zu nennen, das sie einmal als Kind hatten werden wollen. Die Angaben und Wünsche waren so sympathisch wie divers, zum Beispiel: Katze, Einhorn, Pinguin, Giraffe, Krokodil, Löwe, „ein transparenter, runder Virus“. Friedl ließ im Folgenden entsprechende Tierkostüme anfertigen, teils in Erwachsenen-, teils in Kindergröße, die er zu einem bunten Haufen in einem der Ausstellungsräume drapierte. Es stand den Besucher/innen frei, die Kostüme nur zu betrachten oder selbst in die Rolle der dargestellten Tiere zu schlüpfen (viele, auch



Dummy, 1997, Installationsansicht documenta X, Kassel, 1997, Courtesy der Künstler und Guido Costa Projects, Turin; Galerie Erna Hécey, Luxemburg; Nicolas Krupp Galerie, Basel; Foto: Dieter Schwerdtle



Peter Friedl, 1998, Installationsansicht Centre Georges Pompidou, Paris, 2000, Sammlung La Gaia - Busca, Foto: Jean-Claude Planchet



King Kong, 2001, Videostill, Courtesy der Künstler und Galerie Erna Hécey, Luxemburg

die Angestellten des Palais des Beaux-Arts, entschieden sich für Letzteres). Friedl nahm das Genre der Retrospektive buchstäblich: Das Spiel mit den Objekten verwies tatsächlich zurück auf den retrospektiven Ort par excellence, die Kindheit.¹

In den nachfolgenden Präsentationen von *Peter Friedl* erfuhre die Arbeit indes eine entscheidende Brechung: Die Partizipationsofferte, die in der Brüsseler Ausstellung noch die Möglichkeit einer temporären Rückkehr ins Reich der Kindheit in Aussicht zu stellen schien, besteht nicht mehr. Aus den Requisiten, die benutzt werden konnten, sind Relikte geworden; Dokumente einer Zeit, die vergangen ist.

***King Kong*, 2001**

Videoprojektion, Farbe, Ton, 3:57 Min., Loop Auflage 3

Sammlung Martin Z. Margulies, Miami

Sammlung Musée d'arts de Nantes, Nantes

Sammlung Walker Art Center, Minneapolis

Die Szenerie wirkt dürrig: eine Parkanlage inmitten eines suburbanen Nirgendwo, vereinzelt ein paar Kinder, und, aus der Ferne kommend, brüchiger A-cappella-Gesang. Nach wenigen Sekunden jedoch füllt sich die Dürrigkeit mit Indizien. Der Sänger, der bald auch im Bild erscheint, ist kein geringerer als Singer-Songwriter-Legende Daniel Johnston, der seinen Song „King Kong“ aus dem Jahre 1983 performt. Anhand eines Schildes im Bildhintergrund erfahren wir den Namen des Ortes: Triomf, Afrikaans für „Triumph“. Mit jeder weiteren Kamerafahrt wird allerdings deutlicher: Dies ist kein Ort des Triumphs, kein Ort, an dem Erfolgsgeschichten ihren Anfang nehmen. Eher einer, an dem sie enden. Ein Verdacht, den Johnstons Song zu bestätigen scheint: „King Kong“ war bekanntlich ein tragischer Held.

King Kong ist Peter Friedls Auseinandersetzung mit dem Genre des Musikvideos. Unter grober Einhaltung von dessen Grundparametern – vier Minuten Länge, Popmusik, Bild – wendet Friedl das Format jedoch gleichsam gegen sich selbst. Von einer Verschmelzung von Bild und Ton kann keine Rede sein. Zu offenkundig ist die Konstruiertheit des Setups, – Teile des Filmequipments sind zu sehen, einmal auch ein Kameramann –, zu lethargisch sind die Bewegungen der Kamera, zu karg Sound und Optik.

So reduziert *King Kong* auf formaler Ebene anmutet, so überbordend ist es auf der Ebene seiner Referenzen. Da ist zunächst der gleichnamige Hollywoodklassiker von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack aus dem Jahre 1933: die Geschichte des Riesenaffen King Kong, der in die moderne Welt verschleppt wird. Im „King Kong“-Thema verdichtet sich ein ganzer Kosmos rassistischer und exotistischer Projektionen. Der Riesenaffe ist Schreck- und Sehnsuchtsbild einer Kultur, die das Fremde zugleich fürchtet und relativiert, es verabscheut und gleichzeitig begehrt. Erst in der Abspaltung und Unterdrückung des „Anderen“ gewinnt sie ihre Konsistenz und Identität.

In Johnstons melancholischer Adaption des Stoffs gewinnt hingegen die Perspektive King Kongs stärker an Präsenz. Letzterer repräsentiert nicht länger das „Andere“, sondern wird menschlich, nicht trotz, sondern wegen seiner in dem Stück beschworenen Devianz. Es ist die Forderung nach Anerkennung und Individualität, der Johnston mit seinem Song indirekt Tribut zollt.

Triomf, Friedls Setting für Johnstons Performance, steht beispielhaft für die wechselvolle Geschichte dieser Forderung. Der Bezirk im Westen Johannesburgs, der bis in die 1950er Jahre den Namen Sophiatown trug und das Zentrum einer florierenden schwarzen Kultur war, wurde nach der Zwangsumsiedlung seiner bis dato mehrheitlich schwarzen Bevölkerung durch das Apartheidsregime in Triomf umbenannt. Seit 2006 trägt der Ort wieder den Namen Sophiatown. Unweit der Parkbänke, auf denen Johnston abwechselnd sitzt, sehen wir architektonische Relikte dieser Zeit, unter anderem die Kirche „Christ the King“, eines der wenigen Gebäude, die von den Abrissprogrammen des Apartheidregimes verschont blieben. 1959 setzte eine Gruppe schwarzer und weißer Künstler/innen Sophiatown ein musikalisches Denkmal mit der Jazz-Oper *King Kong*, der Geschichte von Aufstieg und Fall des legendären Schwergewichtsboklers Ezekiel „King Kong“ Dhlamini.

Ort, Performance und die Fülle der impliziten Narrative treten in Friedls Video

¹ In das scheinbar Ausgelassen-Fröhliche der Geste mischte sich, bedingt durch den Zeitkontext, aber auch ein abgründiges Element. Ende der 1990er wurde aufgrund der Verbrechen Marc Dutroux – Dutroux hatte bis Mitte der 1990er mehrere Kinder und Jugendliche sexuell missbraucht und wurde 2004 des dreifachen Mordes schuldig gesprochen – „Kindheit“ geriet in der öffentlichen Debatte in Belgien zusehends zum Synonym für einen Zustand radikaler Schutzlosigkeit.

buchstäblich in ein Verhältnis der Resonanz, das mit jedem Durchlauf voller und tönender zu werden scheint.

Friedl folgt mit *King Kong* einer einfachen Intuition: Die Geschichte(n) derer, die offiziell keine Geschichte(n) haben, haben ihren Ort nicht in den historischen Zentren, sondern an der Peripherie. Nicht in Zonen semantischer Dichte, sondern in solchen der scheinbaren Dürftigkeit muss eine Archäologie dieser Geschichten ansetzen. *King Kong* ist das mögliche Modell einer solchen Archäologie.

Liberty City, 2007

Video, Farbe, Ton, 1:11 Min., Loop

Auflage 3

Sammlung Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona

Ist es ein Zeugnis des Widerstands gegen den rassistischen Status quo? Eine Gruppe von Schwarzen, die sich gegen dessen privilegierten Vollstrecker und Verteidiger wendet, den weißen Cop? Oder ist es das Schreckbild und Menetekel des White Supremacist – der weiße Ordnungshüter, der nichtsahnend einer Gruppe brutaler „schwarzer Gangster“ zum Opfer fällt? Als isoliertes, ungeschnittenes Videodokument, so scheint es, ließe sich die Szene sowohl von der einen wie von der anderen Seite vereinnahmen. Allein, *Liberty City* ist kein Dokument, sondern Theater, genauer: „episches Theater im Dokumentarstil“ (Friedl).

Die Referenz ist eine historische. In der Nacht vom 17. Dezember 1979 wurde der schwarze Motorradfahrer Arthur McDuffie von weißen Polizisten an der Ecke North Miami Avenue/38. Straße gestoppt und derart schwer misshandelt, dass er einige Tage später seinen Verletzungen erlag. Als im Prozess fünf Monate darauf die angeklagten Polizisten freigesprochen wurden, kam es in den Straßen von Miami zunächst zu Protesten und wenig später zu Riots, die insgesamt 18 Tote und über 350 Verletzte forderten und erst durch eine Ausgangssperre am dritten Tag eingedämmt werden konnten. Ein Konzentrationspunkt der Ausschreitungen war Liberty City. Friedls Video wurde in den Straßen des Liberty Square Housing Project gedreht, einem Wohnkomplex, der in den 1930er Jahren während der Roosevelt-Ära für Afroamerikaner erbaut wurde und die Strategien und Effekte segregierender Stadtplanung vor Augen führt.

Um Schwarze und Weiße getrennt zu halten, wurde am östlichen Rand von Liberty Square eine Mauer errichtet, deren Überreste noch heute zu sehen sind.

Im Kontext der Todesfälle von Michael Brown in Ferguson 2014 und Freddy Gray in Baltimore 2015, beide Opfer rassistischer Polizeigewalt, – von den ganz alltäglichen offenen und strukturellen Diskriminierungen, denen People of Color in den USA wie in Europa im Kontakt mit der Polizei ausgesetzt sind, ganz zu schweigen – erweist sich deutlich die ungebrochene Aktualität von *Liberty City*. Es ist das Negativ der historischen Standardszene.

Jahrhunderte rassistischer Gewalt treffen in Friedls Video auf eine Minute der Gegengewalt. Die Genugtuung aber, die man sich vielleicht davon verspricht, Zeuge einer solchen Szene zu werden, will sich nicht einstellen. Wahrscheinlich ist es das, was *Liberty City* so beklemmend macht: Das Negativ kehrt die Ordnung nur um. Überwinden kann es sie nicht.

Theory of Justice, 1992–2010

Zeitungsausschnitte

16 Vitrinen, Stahl, Plexiglas, bemaltes Sperrholz
Je 100 x 160 x 75 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Archive sind zweideutige Orte. In demselben Maße, wie sie Materialien versammeln, mit deren Hilfe historische Ereignisse rekonstruiert und (wie immer provisorisch und fragmentarisch) vergegenwärtigt werden können, erzeugen sie zugleich auch Unsichtbarkeit: bisweilen erweist sich, dass die aufschlussreichsten Quellen gerade solche sind, die nicht Eingang in die großen Archive gefunden haben, die nicht für wert befunden wurden, einer Nachwelt als historisches Dokument zu dienen.

Friedls Langzeitprojekt *Theory of Justice* ist eine Sammlung eben dieser blinden Flecken in unserem visuellen Gedächtnis. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität, allein der Chronologie der dokumentierten, abgebildeten Ereignisse verpflichtet und ansonsten einem poetischen, anti-archivarischen Impuls folgend, sollen die Bilder in *Theory of Justice* bestehendes Wissen nicht einfach erneut visuell beglaubigen, sondern vielmehr Fährten zu einem „optischen Unbewussten“ (Walter Benjamin) legen. Das Spektrum reicht dabei von Protestbildern mit offenkundig



Liberty City, 2007, Videostill, Courtesy der Künstler; Galerie Erna Hécey, Luxemburg; Guido Costa Projects, Turin; und Nicolas Krupp Galerie, Basel



Theory of Justice, 1992–2010, Detail, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Installationsansicht Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2006, Foto: Tony Coll



The Dramatist (Black Hamlet, Crazy Henry, Giulia, Toussaint), 2013, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes, Courtesy der Künstler und Guido Costa Projects, Turin, Foto: Maria Bruni

ikonischen Qualitäten bis hin zu intimen Porträtaufnahmen, deren politische Brisanz und Tragweite sich erst auf den zweiten Blick erschließt. Als Quelle dienten Friedl Zeitungen und Magazine unterschiedlicher Herkunft.

Die Arbeit an *Theory of Justice* war von einem kontinuierlichen Prozess der kritischen Überprüfung begleitet. In dem Maße, wie neue Fotografien hinzukamen, wurden ältere aussortiert, bis die Sammlung schließlich – auch dies eine Differenz zur Logik des Archivs – zu „schrumpfen“ begann. Mit Fortschreiten der Digitalisierung wurde sie überdies in einem doppelten Sinne geschichtlich: Nicht nur die abgebildeten Ereignisse begannen sich in historische zu verwandeln, auch das Medium in *Theory of Justice* – das gedruckte Zeitungsbild – gewann zusehends anachronistischen Charakter. Umso dringlicher wurde (und wird) indes eine der zentralen Fragen von Friedls Projekt: Was ist ein Geschichtsbild?

Der Titel der Sammlung verweist auf das 1971 erschienene Buch *A Theory of Justice* des US-amerikanischen Philosophen John Rawls, der darin eine umfassende Theorie der Verteilungsgerechtigkeit entworfen hat. Die zentrale These: Das Funktionieren sozialer und politischer Prozesse verdanke sich einer prinzipiellen Bereitschaft des Menschen zu Interessenausgleich und Konsens. Die Bilder in Friedls *Theory of Justice* bezeugen jedoch, dass an die Stelle von Konsens zunehmend der Konflikt getreten ist, erst recht im Zeitalter eines globalen Neoliberalismus. Politik ist hier nicht, wie Rawls noch gedacht haben mag, eine Praxis der gerechten und transparenten Verteilung von Chancen und Gütern, sondern wesentlich über Mechanismen der Ausbeutung und Exklusion definiert.

Der Titel ist aber nicht nur als lakonischer Kommentar auf Rawls Theorie, sondern auch programmatisch zu verstehen: als Hinweis auf die Notwendigkeit einer neuen Theorie der Gerechtigkeit, die die Evidenz der Ungerechtigkeit in der Welt nicht schlechterdings übergeht, sondern kritisch in sich aufnimmt. Ebenso ist *Theory of Justice* als Modell einer „piktoralen Gerechtigkeit“ lesbar. Dienen die ausgewählten Bilder in ihrer Funktion als Zeitungsbilder gewöhnlich nur der Illustration von Textinformationen (bzw. der Tradierung von Ideologien – auch hierfür finden sich in Friedls Sammlung Beispiele), so erhalten sie in *Theory of Justice* „eine neue Chance auf einer anderen Zeitebene“ (Friedl). Von ihren Gebrauchskontexten entbunden und in einem präzisen Zeitraster arrangiert, beginnen sie

zum einen Grundsätzliches über die Grammatik von politischem Protest und Widerstand zu erzählen; zum anderen wird jedes Bild als isoliertes – tendenziell – für eine Fülle möglicher Sinn- und Bedeutungszuweisungen frei. Aus dem politischen wird ein ästhetisches Artefakt. *Theory of Justice* ist somit auch eine Reflexion über die Grenzen und Übergänge zwischen Kunst und Politik.

***The Dramatist (Black Hamlet, Crazy Henry, Giulia, Toussaint)*, 2013**

Holz, Metall, Stoff, Leder, Glas, Haare, Stroh, Ölfarbe, Nylonfäden
Maße variabel
Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes

Der im Titel auftauchende Dramatiker bleibt ungenannt, die handelnden Personen seines (noch) nicht geschriebenen Stücks hingegen stehen bereit: Black Hamlet, Crazy Henry, Giulia und Toussaint. Es ist eine Gruppe handgearbeiteter Marionetten, die historischen Persönlichkeiten nachgebildet sind und ihrerseits eine Reflexion über Historiografie als Narrativ zeit- und raumgebundener Ereignisse initiieren. Bei den *dramatis personae* handelt es sich um Julia Schucht, die Ehefrau von Antonio Gramsci; Toussaint Louverture, den Anführer der Haitianischen Revolution, der 1803 als Gefangener im französischen Jura starb; John Chavafambira, jenen „schwarzen Hamlet“, der durch die 1937 erschienenen Aufzeichnungen des in Johannesburg lebenden Arztes und Psychoanalytikers Wulf Sachs bekannt wurde; und Henry Ford, den Gründer des Automobilherstellers Ford Motor Company.

Die vier Marionetten stehen Seite an Seite, die Hände teils gestisch animiert, die Füße auf dem Boden. Aus verschiedenen Räumen und Zeiten kommend, hängen sie an ihren dünnen Fäden und bleiben zwischen Vergangenheit und Zukunft arretiert. Ihre Aktivierung böte einen Möglichkeitsraum, chronologisch Unverbundenes aus der Isolation der Geschichtsschreibung zu lösen und jene in den Protagonisten verdichteten sozialen, politischen und ökonomischen Zuschreibungen in einem abstrahierten Schauspiel zur Sprache zu bringen. Noch sind die vier Personen auf der Suche nach einem Autor, der ihre Biografien in einer fiktiven Anordnung verbinden könnte, bloß Marionetten im Theaterscheinwerferlicht. Der Statik ihrer gegenwärtigen Präsenz steht

zumindest ihr gemeinsamer Blick in dieselbe Richtung entgegen: als Wunsch, dass die losen Enden der Umwälzungsprozesse ihrer Zeit, in die sie auf ganz unterschiedliche Art und Weise involviert waren, aufgegriffen und weitergedacht, zu einem Handlungsfaden verknüpft werden.

Report, 2016

Einkanal-HD-Videoinstallation
Farbe, Ton, 32:03 Min., Loop, Format 16:9
Auflage 4

Nach *Ein Bericht für eine Akademie* von
Franz Kafka (1917)

Künstler und Regisseur: Peter Friedl
Kamera: Giorgos Karvelas
Ton: Vasilis Gerodimos
Executive Producer: Karinia Styliou

Mit Emenike Anayo Anderson, Hana Al Shateri, Dimitri Ramin Sakellariou, Emily Muthoni, Jamila Mousavi Shakoor, Seied Hamid Mousavi, Eleni Diop Galata, Lina Tabbara, Nikolay Baev, Violette Ngoma, Roba Safar Alrefaie, Sona Omid, Maan Halaoui, Cyrille Narcisse Fabo Tchoumi, Peter Michael Depian, Berivan Shamo, Bashar Shamo, Zahra Banshi, Maria Kallimani, Yang Kouei Fank, Esther Andre Gonzalez, Mohammed Dawlat Yar, Sultanah Mousa, Fotis Rozinos

Schnitt: Stanislaw Milkowski, Peter Friedl
Post Production: Concept AV, Berlin

Künstlerische Assistentin: Daphni Antoniou
Erster Kameraassistent: Lefteris Agapoulakis
Zweite Kameraassistentin: Kalliopi Perdika
Oberbeleuchter: Nikos Mouzakis
Casting: Kelly Karahaliou, Yannis Arvanitis, Demode_Video Cinema
Produktionsleiter: Sokratis Konstantinidis
Produktionskoordination: Mando Arvaniti, Stella Alisanoglou
Produktionsassistenten: Vaggelis Kaliakatsos, Andreas Koumoutsakos, Nikos Zisis
Catering: Sotoris Marneras

Dank an Chalil Alizada, Hossain Amiri, Stefanos Gerodoukos, Yazan Jeratli, Mariam Kasem, Alan Mousa, Alla Nammoura und Fourough Taheri für ihre wichtige Unterstützung.
Besonderer Dank an Marianna Pana, *National Theatre, Athens*.

Im Auftrag und produziert von documenta 14.

In Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* aus dem Jahr 1917 reflektiert ein Affe vor den „Hohen Herren“ einer Akademie über seine geglückte Menschwerdung und Integration in die menschliche Gesellschaft. Der als Monolog angelegte Text präsentiert ein Subjekt, das menschlich und nicht-menschlich zugleich ist, sich in nicht einmal fünf Jahren „die Durchschnittsbildung eines Europäers“ angeeignet hat und aktiv in den Wissenschaftsdiskurs eintritt, um sich selbst als Fallstudie zu präsentieren. In Kafkas Gesamtwerk ist der Affe Rotpeter aus Afrika einer der wenigen relativ erfolgreichen Helden. Je nach Lesart lässt sich *Ein Bericht für eine Akademie* als Geschichte erzwungener Anpassung, als Parabel über die Assimilation der jüdischen Bevölkerung, als skeptische Allegorie der Moderne oder auch als Satire auf das Bildungswesen interpretieren.² Peter Friedl präsentiert Kafkas Text in einer für den Film inszenierten Aufführung, die scheinbar den Bedingungen klassischer Dramentheorie – Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung – folgt: als Sprechstück mit verteilten Rollen für 24 Personen.

In der Filminstallation *Report* treten Akteure unterschiedlicher Herkunft auf, um den auswendig gelernten Text vorzutragen. Allein oder paarweise kommen sie nacheinander auf die bis zu den Brandmauern leergeräumte Bühne des Nationaltheaters in Athen, das Ende des 19. Jahrhunderts von dem deutschen Architekten Ernst Ziller entworfen wurde, und rezitieren Passagen aus dem Monolog in ihrer jeweiligen Muttersprache beziehungsweise einer Sprache ihrer Wahl: Arabisch, Dari (Farsi), Englisch, Französisch, Griechisch, Kurdisch, Russisch und Swahili. Einige von ihnen absolvieren im weiteren Verlauf mehrere Auftritte. Die Sprache, in der Kafkas Text verfasst wurde – sein Prager Minderheiten-Deutsch –, fehlt, auch gibt es keine Untertitel, die durch eine einheitliche Übersetzung die sprachliche Vielstimmigkeit homogenisieren und erneut festschreiben würden. Ganz im Gegenteil: Die englischen und französischen Textpassagen sind jeweils unterschiedlichen Übersetzungen entnommen, die sich in ihrem Duktus deutlich voneinander unterscheiden.

² An einer Stelle wird auch der Tierhändler, Zoo- und Zirkusdirektor Carl Hagenbeck erwähnt (Von Tieren und Menschen heißt seine 1908 erschienene Autobiografie): Für die von ihm ausgerichteten kolonialen „Völkerschauen“ warb er Menschen aus Afrika und Südostasien an und sicherte sich damit das wirtschaftliche Überleben.



Report, 2016, Videostill, Courtesy der Künstler; Galerie Erna Hécey, Luxemburg; Guido Costa Projects, Turin; und Nicolas Krupp Galerie, Basel



Teatro (Report), 2016–18, Installationsansicht Guido Costa Projects, Turin, Courtesy der Künstler und Guido Costa Projects, Turin, Foto: Cristina Leoncini

Präzise montiert, folgt der Film mit einigen wenigen Auslassungen und Variationen über die fragmentierte Polyphonie der Sprachen und Gesten dem Verlauf von Kafkas Erzählung. Die Stimmen der Darsteller/innen, in deren Habitus sich das Persönliche (und Politische) verdichtet, koexistieren in einem ebenso komplexen wie suggestiven Szenario, das von der physischen Präsenz der Akteure auf der leeren schwarzen Bühne getragen wird. Im Nebeneinander von Großaufnahmen und Halbtotale entfaltet sich in dem überlebensgroß projizierten Video über eine subtil rhythmisierte Montage von Einstellungen ohne Zoom eine inhaltlich komplexe und kinematografisch opulente Reflexion zum Verhältnis von Identität und Sprache, Anpassung und Autonomie. Fast alle der auftretenden Akteure, die über einen längeren Zeitraum in Athen gecastet wurden, sind Laiendarsteller/innen; viele von ihnen sind als Teil der gegenwärtigen globalen Flucht- und Migrationsbewegungen nach Griechenland gekommen. Unter den Mitwirkenden findet sich jedoch auch die griechische Schauspielerinnen Maria Kallimani.

Für die documenta 14 produziert, die 2017 in Athen und Kassel stattfand, verschränkt *Report* die Expansions- und Kolonialpolitik der Vergangenheit – metaphorisch verdichtet im Repräsentationsraum der europäischen Theatergeschichte – mit den globalen Auswirkungen derselben im 21. Jahrhundert. In Kafkas selbstreflexiver Parabel spiegeln sich die gegenwärtigen Formen von Migration und Diaspora.

***Teatro (Report)*, 2016–18**

Eichenholz, MDF, Sperrholz, Messing, Plexiglas, Polyurethanharz, Polystyren, PVC, rostfreier Stahl, Digitaldruck, Neodym-Magnete, Acrylfarbe
185 x 119 x 84 cm

Teatro (Report) ist eine Modellschulptur des Nationaltheaters in Athen, in dem die Filmaufnahmen zu *Report* im Juni 2016 stattfanden. Dennoch versteht sich das Modell des von König Georg I. in Auftrag gegebenen und von dem deutschen Architekten Ernst Ziller erbauten Theaters, das 1901 eröffnet wurde, nicht als bloße Mimesis einer realen Architektur. Es ist eher ein Modell für das Theater als Wissensraum, als Gedächtnistheater („ars memoriae“), wie es beispielsweise in der

Renaissance von Giulio Camillo, dem Autor von *L'idea del teatro* (1550), oder Anfang des 17. Jahrhunderts vom englischen Philosophen und Theosophen Robert Fludd imaginiert wurde – ein mnemotechnischer Raum, der Ideen, Bilder und Konzepte über Zeit und Raum hinweg miteinander verknüpft.

Theatermodelle sind paradoxe Architekturdarstellungen. Im Mittelpunkt steht ein Innenraum: die Bühne, herausgeschält aus dem realen Bauvolumen. Auch der vergleichsweise größere Zuschauerraum fehlt meist. Friedls Theaterbühne wird von kleinen Figuren der Akteure aus dem Film bevölkert. Darunter sind einige, die in der finalen Version nicht mehr auftauchen, weil ihre Aufnahmen dem Schnitt zum Opfer gefallen sind. Die Personen, die in die Modellbühne montiert sind, stimmen allerdings im Maßstab nicht ganz mit dieser überein. Sie sind ein wenig zu groß, um die maßstabsgetreue Illusion des Modells vollständig aufrechtzuerhalten.

Teatro (Report) ist ein vieldeutiges, verwundenes Werk: eine performative Skulptur, die sich in ständigem Dialog mit ihren eigenen Kompositionselementen befindet.

***Study for Social Dreaming*, 2014–17** HD Video, Farbe, Ton, 28:50 Min., Loop Auflage 4

Study for Social Dreaming beginnt mit einer langen Kamerafahrt, in der Gesichter in Nahaufnahme vor einem dunklen Hintergrund an den Blicken des Betrachters/der Betrachterin vorbeiziehen. Im Off gibt eine weibliche Stimme eine Traumerfahrung wieder. Die minimalistische mise-en-scene und das präzise Soundarrangement lassen eine Atmosphäre gespannter Aufmerksamkeit entstehen: ein Strom geflüsterter Worte; eine Kamera, die die Gesichter aus nächster Nähe erfasst, abwechselnd Sprecher/in und Zuhörer/in zeigend, in einem kontrastreichen Nebeneinander von Hell und Dunkel. 2014 organisierte Peter Friedl im Rahmen seines Workshops *Exercises in Imagination* in einem kleinen Theater in Rom zwei *Social Dreaming Sessions*, mit Iosem Bezug zu W. Gordon Lawrence' gleichnamiger Methode. *Study for Social Dreaming* ist die Dokumentation dieser zwei Sitzungen.

In der Psychoanalyse gilt der Traum als eigenständige Sprache, die mit ihrer Deutung

jedoch zugleich auch – wie im Falle jeder interpretativen Praxis – eine Reduktion und Verdinglichung erfährt. Für die Surrealisten bestand zwischen realem Traum und Traumtext kaum ein Unterschied. In seinem ersten bedeutenden, 1925 erschienenen Kommentar zum Surrealismus, *Traumkitsch*, beschreibt Walter Benjamin den Traum als geschichtliches Artefakt und zeichnet hell-sichtig die Verbindungslinie vom Traum zum historisch-kollektiven Unbewussten nach. Eine ganz ähnliche Perspektive wählte auch Charlotte Beradt mit ihrem Buch *Das dritte Reich des Traums*, einer Anthologie von Träumen aus den Jahren von 1933 bis 1939, in der die Autorin der sozialen Dimension des Traums und dessen Potentialen als politischem und historischem Dokument nachspürt. Inspiriert von Beradts Sammlung, begann der Sozialwissenschaftler Lawrence gemeinsam mit einer befreundeten Psychoanalytikerin in den 1980ern wöchentliche „Social Dreaming Sessions“ zu veranstalten. Auch in Friedls Workshop waren zwei Psychologen anwesend, die die Sessions moderierend unterstützten.

Study for Social Dreaming basiert auf dem originalen Videomaterial, das während der Sitzungen von unterschiedlichen Kameras aufgezeichnet wurde. Der Dokumentarcharakter des fertigen Films korrespondiert eng mit der assoziativen Erzählweise der Workshop-Teilnehmer/innen. Die erzählten Träume scheinen sich zu verknüpfen. Dramaturgie und Zeitlichkeit lösen sich auf; umso deutlicher tritt die Eigenlogik des Erzählten hervor, das sich in häufig banalen, impulsiven Sprechakten mitteilt. Die Gesten der Teilnehmer/innen, ihr Gesichtsausdruck und ihre Stimmen erzeugen die Suggestion von Unmittelbarkeit und Authentizität, eines Sprechens im Einklang mit dem eigenen Selbst. *Study for Social Dreaming* kann mithin auch verstanden werden als die psychotherapeutische Version der künstlerischen Fiktion, dass durch Erzählungen die Welt verändert werden könnte – in diesem Fall durch das Teilen und Wiedergeben von Traumerfahrungen.

Teatro Popular, 2016–17

4 „barracas“: Holz, Aluminium, Stoff,
22 Handpuppen, Mischtechnik
190 x 100 x 100 cm (2 x); 180 x 90 x 90 cm;
180 x 100 x 100 cm

Ursprünglich konzipiert für eine Einzelausstellung in Lissabon, ist *Teatro Popular* Friedls Reminiszenz an das portugiesische

Straßentheater Dom Roberto, dessen Wurzeln bis zurück ins frühe 18. Jahrhundert reichen. Friedls Interesse gilt dabei, wie der Titel nahelegt, einer historischen Fiktion des Theaters als „Volkskunst“.

Das Set-up ist so ökonomisch wie bezeichnend: Eine knapp zwei Meter hohe, mit Stoffen verkleidete Kastenkonstruktion, mobil und leicht auf- und abzubauen. Die sogenannte *barraca* dient gleichzeitig als Bühne wie als Versteck. Während oben Possen die Blicke des Publikums bannen, bleibt der Puppenspieler unten unsichtbar (wenn auch immer deutlich hörbar). Die Anordnung verweist auf die Urszene des Populären: Menschen, die, um ein mythisches Spektakel versammelt, ihre „gemeinsame Identität als Volk“ erfahren. Was im Inneren der *barraca* geschieht, ist dem Zugriff indes entzogen. Das Bewusstsein, das die Handpuppen und Blicke führt, bleibt unerkannt.

Teatro Popular ist kein Versuch einer „authentischen“ Rekonstruktion oder Wiederbelebung eines Genres. So stammen etwa in einem Fall die verwendeten Textilien nicht aus Portugal, sondern aus Brasilien – ein Verweis auf die koloniale Verstrickung beider Länder (und auf Mamulengo, die brasilianische Puppentheater-Variante). Wir sehen die *barracas* als isolierte Artefakte und Prototypen, halb Theaterbühne, halb ästhetisches Objekt. Jederzeit könnte dieses mobile Theater anfangen zu spielen, doch es bleibt stumm und eingefroren. Der Plot, die Handlung bleiben ausgespart. Das „Bühnenpersonal“ mit insgesamt 22 handgefertigten Puppen liegt unbewegt am Boden oder lugt schief aus den vier *barracas*. Friedl präsentiert uns eine idiosynkratische Auswahl von historischen Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Jahrhunderten, Kontinenten und Kontexten. Ihr gemeinsamer Bezugsrahmen ist eine erweiterte Lusophone³ Welt im Wandel der Zeiten.

Da ist zum Beispiel der sephardische Jude Abraham Zacuto (eigentlich Abraham ben Schmuel Zacuth, 1452 – ca. 1515), der nach seiner Flucht aus Spanien 1492 am Hofe von König Dom João II. zum königlichen Astronomen aufstieg, bis er aufgrund der einsetzenden Judenverfolgung erneut gezwungen war, aus Portugal zu fliehen.

³ Lusophonie ist die Bezeichnung für den gesamten portugiesischsprachigen Sprachraum und umfasst im erweiterten Sinn alle Sprecher/innen des Portugiesischen.



Study for Social Dreaming, 2014–17, Videostill, Courtesy der Künstler; Galerie Erna Hécey, Luxemburg; Guido Costa Projects, Turin; und Nicolas Krupp Galerie, Basel



Teatro Popular, 2016–17, Detail, Courtesy der Künstler und Lumiar Cité, Lissabon, Foto: Archiv Peter Friedl

Sein *Almanach Perpetuum*, lange Zeit eines der bedeutendsten theoretischen Werke für die Navigation auf See, zählte zu den ersten Büchern, die in Portugal nach der Gutenberg-Methode gedruckt wurden. Friedl lässt Zacuto wie selbstverständlich auf die mehr als ein Jahrhundert später geborene Königin Nzinga von Ndongo und Matamba (1583–1663) treffen, die berühmt war für ihr diplomatisches Geschick und ihre Beharrlichkeit im Widerstand gegen die portugiesischen Invasoren.

Neben Figuren der frühen Neuzeit finden sich unter den Puppen auch Persönlichkeiten des 19. und 20. Jahrhunderts, etwa der armenische Kunstsammler und Philanthrop Calouste Gulbenkian, der nach einer beispiellosen Karriere in der Ölbranche 1955 in Lissabon als angeblich reichster Mann der Welt starb. Er ist Gründer der in Lissabon ansässigen Stiftung Fundação Calouste Gulbenkian, die das im Jahr 1969 eröffnete Museu Calouste Gulbenkian verwaltet. In der Gegenwart angekommen, stoßen wir auf die 1973 geborene Isabel dos Santos, Unternehmerin und erste Milliardärin Afrikas, sowie auf ihren Vater Eduardo dos Santos, von 1979 bis 2017 Präsident von Angola und langjähriger Vorsitzender des Movimento Popular de Libertação de Angola, während der 1960er und 1970er Jahre eine der drei bedeutendsten angolanischen Befreiungsbewegungen gegen die Kolonialmacht Portugal.

Auch fiktionale Gestalten finden sich, beispielsweise Ilsa Lund (Ingrid Bergman), die weibliche Hauptfigur in Michael Curtiz' Klassiker *Casablanca* (1942), die auf der Flucht vor den Nazis im marokkanischen Exil an Exit-Visa für die rettende Überfahrt von Lissabon in die Vereinigten Staaten zu gelangen hofft. Es ließen sich noch viele weitere Namen nennen, deren Geschichten und Biografien gleichermaßen sprechend wie verschlungen sind. Neben dem Portugal-Bezug teilen sie alle – freilich unter sehr unterschiedlichen Perspektiven – die Erfahrungen von Kolonialismus, Rassismus und imperialer Expansion. Wofür sie stehen, bleibt indes radikal offen.

Friedls Figuren bilden das Personal eines anachronistisch-utopischen Volkstheaters, das sich selbst revidiert. Gegen das Phantasma einer in sich versöhnten kulturellen Einheit und Identität – Schlüsselnarrativ des Populismus – vertreten Zacuto, Nzinga, Gulbenkian, Lund und Co. mit ihren widersprüchlichen, vielfach

gebrochenen heroisch-unheroischen Biografien das Recht des Disparaten und Nicht-Identischen.

Rehousing, 2012–19

Gründbergstraße 22, 2012

MDF, Holz, Messing, Plexiglas, Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe
23,7 x 36,5 x 21,5 cm

Collection Marco Rossi – Torino

Uncle Ho, 2012

Holz, Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe
20,4 x 32 x 24,5 cm

Collection Marco Rossi – Torino

Villa tropicale, 2012–13

MDF, Messing, Plexiglas, PVC, Acrylfarbe
14 x 26,7 x 21,4 cm

Collection Marco Rossi – Torino

Evergreen, 2013

Holz, Polyurethanharz, Acrylfarbe
23,2 x 30,5 x 23,2 cm

Collection Marco Rossi – Torino

Heidegger, 2014

MDF, Holz, Messing, PVC, Polyurethanharz, Acrylfarbe
22,5 x 26 x 36 cm

Collection Marco Rossi – Torino

Oranienplatz, 2014

MDF, Holz, Polypropylen, PVC, Acrylfarbe
19 x 22 x 30 cm

Collection Marco Rossi – Torino

101, 2016

ABS, Holz, Polyurethanharz, PVC, Stahl, Acrylfarbe
21 x 30 x 24 cm

Azraq, 2016

MDF, Holz, Plexiglas, Polystyrol, Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe
16 x 31 x 22 cm

Dome, 2016

MDF, Holz, Plexiglas, Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe
18 x 45,5 x 45,5 cm

Holdout, 2016

MDF, Plexiglas, Polystyrol, Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe, Wasserfarbe
27,5 x 13 x 30 cm

Amona, 2018–19
MDF, Plexiglas, Polystyrol, Polyurethanharz,
PVC, Stahl, Acrylfarbe
11,3 x 33,3 x 10,5 cm

8115 Vilakazi Street, 2018–19
Formica, Holz, MDF, Messing, Plexiglas,
Polyurethanharz, PVC, Acrylfarbe
11,5 x 34,4 x 26 cm

Tische: Stahl, Sperrholz, Acrylfarbe
je 100 x 60 x 60 cm

Das Konzept des Modells als konzentrierte Form, in der sich (zukünftige) Realität abbildet, spielt in Peter Friedls Werk grundsätzlich eine wichtige Rolle. Seine im Jahr 2012 begonnene Serie *Rehousing* besteht aus Modellen, die maßstabsgetreu historische, teilweise bereits zerstörte oder auch unrealisiert gebliebene Architekturen nachbilden und auf Tischsockeln präsentieren. Bei den ausgewählten Häusern handelt es sich um gebaute Lebenswelten, in denen sich auf ganz unterschiedliche Weise Geschichte, Politik, Biografien und Ideologien spiegeln; es sind „Fallstudien für die mentale Geografie einer anderen Moderne“ (Friedl). Der Idee einer internationalen, von renommierten Architekten gestalteten Moderne stehen dabei anonyme, teilweise bricolage-artige Behausungen gegenüber, in denen sich die komplexen Auswirkungen dieses groß angelegten Projekts „Moderne“ bis in die Gegenwart hinein verfolgen lassen. Politische Repräsentationsansprüche treffen auf Zeugnisse von Vertreibung und Kolonisation, individuelle Entwürfe auf standardisierte Formen, lokale Bautraditionen auf universalistisch gedachte Ästhetiken. Jedes Modell steht für sich, doch wie jedes Modell leben auch Ästhetiken von der Möglichkeit des Vergleichs.

Der lakonische Titel der Serie erinnert an das 2009 installierte „Homelessness Prevention and Rapid Re-Housing Program“ des US-amerikanischen „Department of Housing and Urban Development“ und ähnliche Initiativen, die mittels sozialer und urbaner Präventionsstrategien die Obdachlosigkeit zu bekämpfen suchen. Angesichts der Arbeitslosenquoten nach der Finanzkrise von 2008 hatte das Programm eher politische Bedeutung denn langfristige praktische Wirkung – es zeigt jedoch, wie sich in Fragen des Wohnens politische Gestaltungsmacht manifestiert.

Rehousing umfasst zwölf Modelle: das Elternhaus des Künstlers in Österreich (*Gründbergstraße 22*); die im traditionellen Stil als Pfahlbau ausgeführte Privatresidenz von Ho Chi Minh in Hanoi (*Uncle Ho*); eine Sklavenhütte der Ende des 18. Jahrhunderts angelegten Evergreen-Plantage in Louisiana (*Evergreen*); ein nie realisiertes Wohnhaus, das von Luigi Piccinato im Stil des *razionalismo* während der faschistischen Ära für Ostafrika geplant wurde (*Villa tropicale*); eine Nachbildung der Hütte des Philosophen Martin Heidegger im Schwarzwald (*Heidegger*) sowie die Rekonstruktion einer von afrikanischen Flüchtlingen errichteten, 2014 von der Polizei zerstörten Baracke in Berlin (*Oranienplatz*). Auch ein Wohnhaus aus Vann Molyvanns Projekt der 100 identischen Häuser, die 1965–67 für die Angestellten der Nationalbank von Kambodscha in Tuk Thia, Phnom Penh, erbaut wurden (*101*), ein Containerhaus aus einem jordanischen Flüchtlingslager (*Azraq*), ein von den geodätischen Konstruktionsprinzipien Buckminster Fullers inspirierter Kuppelbau aus der 1965 im Süden Colorados gegründeten und Mitte der 1970er Jahre aufgegebenen Hippie-Kommune Drop City (*Dome*) sowie ein so genanntes „nail house“ oder *dingzihu* – jene widerständigen lokalen Architekturen, die sich dem chinesischen Bauboom entgegenstellen – zählen zur Serie (*Holdout*).

Anlässlich der Ausstellung in Wien sind zwei neue Modelle hinzugekommen: das inzwischen in ein Museum umgewidmete ehemalige Wohnhaus von Winnie und Nelson Mandela im südafrikanischen Soweto (*8115 Vilakazi Street*) und das Modell eines jener Fertighäuser, aus denen *Amona* bestand – der 2017 geräumte israelische Außenposten in den palästinensischen Gebieten im Westjordanland.

Die zum Teil hochgradig politisch aufgeladenen Gebäude werden in Friedls „radikal neutraler Herangehensweise“ (Hilde Van Gelder) zu gleichberechtigt präsentierten Modellen. Aus ihren multiplen Einschreibungen herausgelöst, verweisen sie, auf einer zweiten Ebene, wieder auf ihre jeweilige Spezifik. Jenseits ihres lokalen Kontextes stehen sie stellvertretend für Ideen eines Wohnens und Lebens, das von Ideologien, selten Utopien, getrieben ist und sich in der Gegenwart häufig nur noch als Ruine des Scheiterns oder als Manifestation hochgradig asymmetrischer Machtverteilungen präsentiert.



Rehousing, 2012–19, Installationsansicht Taipei Biennale, 2016



Rehousing, 2012–19, Installationsansicht Biennale von Venedig (2015): Bildmitte: *Tripoli*, 2015, rechts: *German Village*, 2014–15, Courtesy der Künstler und Guido Costa Projects, Turin; Foto: Alessandra Chemollo, Courtesy la Biennale di Venezia

***German Village*, 2014–15**

MDF, Plexiglas, PVC, Polyurethanharz, Holz, Acrylfarbe

34,5 x 90,5 x 57,5 cm

Tisch: Stahl, Sperrholz, Acrylfarbe

100 x 120 x 70 cm

German Village zeigt im Maßstab verkleinerte, Wand an Wand gebaute zweistöckige Wohnhäuser im deutschen Stil, an deren Planung unter anderem die vor dem Nationalsozialismus in die Vereinigten Staaten emigrierten Architekten Erich Mendelsohn und Konrad Wachsmann beratend beteiligt waren. Die Simulation deutschen Wohnens wurde 1943 auf einem Armeegelände in Utah, mitten in der Wüste, errichtet, um die Einsatzmöglichkeiten der für die alliierten Luftangriffe vorgesehenen Brandbomben an zivilen Angriffszielen testen zu können. Das originale „German Village“ kombinierte rheinländische Wohnbauarchitektur mit jener von Berliner Mietshäusern. Detailgetreue Interieurs wurden von Ausstattungen aus den Studios von Hollywood gestaltet. Erbaut wurde das fiktive Dorf unter anderem durch Häftlinge aus dem Staatsgefängnis von Utah. Architektur wird hier zum Testfall ihrer zukünftigen Zerstörung, die wiederum im Modell suspendiert erscheint.

***Tripoli*, 2015**

MDF, Plexiglas, PVC, Holz, Acrylfarbe

48 x 104 x 32,2 cm

Tisch: Stahl, Sperrholz, Acrylfarbe

100 x 120 x 70 cm

Tripoli realisiert als Modell einen Entwurf gebliebene Dependence des Autoherstellers Fiat im libyschen Tripolis. Der 1931 von Carlo Enrico Rava und Sebastiano Larco konzipierte Bau steht stellvertretend für die italienische Moderne im Stil des *razionalismo*, der auch viele den Geist des italienischen Faschismus repräsentierende Kolonialbauten in Nord- und Ostafrika geprägt hat. In der von Gio Ponti gegründeten Zeitschrift *Domus* dominierte Carlo Enrico Rava gemeinsam mit Luigi Piccinato die Diskussion über diese koloniale Architektur italienischer Prägung. Rava war – wie Giuseppe Terragni und Adalberto Libera – Mitglied des Gruppo 7 und unter anderem Verfasser des Essays „Costruire in colonia“ (Koloniales Bauen), in dem er eine

modernistische Ästhetik, gepaart mit einer genauen Kenntnis der lokalen Bedingungen, propagierte. Unter seinen Projekten für Tripolis, die dem Gedanken einer genuinen „italienischen Kolonialarchitektur“ Ausdruck zu verleihen suchen und meist gemeinsam mit Sebastiano Larco konzipiert wurden, finden sich die Gestaltung der Piazza della Cattedrale, der Kirche von Suani ben Aden (1930), ein anlässlich des Besuchs des Prinzen von Piemont 1931 errichteter Triumphbogen und der unrealisiert gebliebene Entwurf für den kolonialen Firmensitz der Fabbrica Italiana Automobili Torino, in dem sich der lokale Stil kubischer Bauweise mit modernistischer Formsprache verbindet.

Wenn nicht anders angegeben, alle Werke
Courtesy der Künstler, Guido Costa Projects,
Turin; Galerie Erna Hécey, Luxemburg;
Nicolas Krupp Galerie, Basel.

Pay as You Wish!

Jeden Sonntag bestimmen Sie den Eintrittspreis und zahlen für den Ausstellungsbesuch so viel Sie möchten.

Programm

Eröffnung

Do 21/3 2019, 19 Uhr
In Anwesenheit des Künstlers

Künstlergespräch

Do 11/4 2019, 19 Uhr
An Unanswered Question
Mit Peter Friedl, Anne Faucheret & Vanessa Joan Müller

Charles Ives' Komposition *The Unanswered Question*, 1906 entstanden, 1930-35 überarbeitet und 1946 uraufgeführt, setzt ein Streichquartett, Blechbläser und eine Solotrompete in eine Frage-Antwort-Situation und dient als Inspiration für ein ungewöhnliches Künstlergespräch.

Personen, die mit Peter Friedl in der Vergangenheit zusammengearbeitet haben, wurden gebeten, schriftlich Fragen einzureichen, die sie sich bislang nicht zu fragen getraut haben, die erst nach Ende der Ausstellung aufgetaucht sind oder für die es nie die richtige Gelegenheit gab. Peter Friedl wird diese Fragen am 11. April beantworten.

Führungen

Alle Führungen sind mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos!

Kuratorinnenführungen

Die Kuratorinnen Vanessa Joan Müller und Anne Faucheret führen durch die Ausstellung und erläutern die Zusammenhänge und Hintergründe im Werk von Peter Friedl.

Do 4/4 2019, 18 Uhr
Mit Anne Faucheret

Do 16/5 2019, 18 Uhr
Mit Vanessa Joan Müller

Sonntagsführungen

Jeden Sonntag um 15 Uhr entdecken Sie bei thematischen Überblicksführungen mit unseren Kunstvermittler/innen die Ausstellung und besprechen verschiedene Aspekte des Werkes von Peter Friedl.

Mit: Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Michaela Schmidlechner und Michael Simku.

So 24/3, 21/4, 12/5 2019, 15 Uhr
Fallstudien für eine mentale Geographie

So 31/3, 2/6, 9/6 2019, 15 Uhr
Die Geschichte der Gerechtigkeit

So 7/4, 28/4, 26/5 2019, 15 Uhr
Bühnen als Spielräume. Modelle der Wirklichkeit

So 14/4, 5/5, 19/5 2019, 15 Uhr
Exakte Missverständnisse (und präzise Unvollständigkeiten)

Führung in Gebärdensprache

So 5/5, 2019, 15 Uhr
Exakte Missverständnisse (und präzise Unvollständigkeiten)

Im Rahmen der *Integrationswoche 2019* wird die thematische Überblicksführung am Sonntag 5. Mai von der Gebärdensprachdolmetscherin Eva Böhm in Österreichische Gebärdensprache übersetzt. Das Thema des Übersetzens, das auch eines der Aspekte des Werkes von Peter Friedl ist, wird dadurch in der Vermittlungsarbeit noch sichtbarer.

Kinder-Workshop

Sa 25/5 2019, 11–13 und 14–16 Uhr
Ich mach mir die Welt...
Kinderworkshop im Rahmen des MQ-KinderKulturParcours und WienXtra
Für Kinder von 6–12 Jahren

Wir bauen eigene Handpuppen, aus Gipsbinden, bunten Stoffen und Farbe bringen wir bekannte Menschen zum Leben – Politiker/innen, eine Figur aus deinem Lieblingsfilm, das Mädchen von nebenan oder ein/e Museumsdirektor/in? Was erzählen uns deine Figuren und wie ist ihre Geschichte?

Kinder: 2 EUR / mit
Kinderaktivcard gratis
Begleitpersonen:
Pay as You Wish



Das Wasser zum Essen.

#jungbleiben

Alexandra Bachzetsis (CH)

Private Song

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

T
Q
W

Wien

tqw.at

FR **5.**
SA **6.**
April
TQW Halle G



TON&BILD

MEDIENTECHNIK GMBH

WWW.TONBILD.AT



THE ART OF
PROJECTION

Europa Zumtobel Licht Tour

| Wien. Marius Müller Westernhagen

| Venedig Biennale. Marte Architekten





ZIVILCOURAGE &
ANTI-RASSISMUS-ARBEIT

Melden

Beratung

Training

Wissen

Willkommen bei



In den ZARA Beratungsstellen erhalten jährlich über 2.000 Betroffene und Zeug*innen von Rassismus und Hass im Netz kostenlose rechtliche Unterstützung von juristisch und sozial geschulten Berater*innen.

Finde uns auf



zara.or.at

act!

WOODKA
LINIA



ORDER@WOODKALINIA.COM



THE ARTIST'S CHOICE



Ausstellung
Kunsthalle Wien GmbH

Direktor
Nicolaus Schafhausen

*Kaufmännische
Geschäftsführerin*
Sigrid Mittersteiner

Kuratorinnen
Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller

Ausstellungsproduktion
Juliane Saupe

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
Scott Hayes
Johann Schoiswohl
Andreas Schweger
Stephen Zepke

Marketing
David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Marlene Rosenthal

Presse & Kommunikation
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
Carola Fuchs
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

*Assistenz der
Geschäftsführung*
Andrea Cevriz

Office Management
Maria Haigermoser
Vasilen Yordanov

Buchhaltung
Mira Gasparevic
Natalie Waldherr

Besucher/innenservice
Daniel Cinkl
Osma Eltyep Ali
Kevin Manders
Christina Zowack

Herausgeber
Kunsthalle Wien GmbH

Texte
Anne Faucheret
Vanessa Joan Müller
Maximilian Steinborn

Redaktion
Vanessa Joan Müller
Martin Walkner

Art Director
Boy Vereecken

Gestaltung
Antoine Begon

Druck
Seyss GmbH & Co KG

© 2019 Kunsthalle Wien
GmbH

Wenn nicht anders ange-
geben, alle Werke Courtesy
der Künstler, Guido Costa
Projects, Turin; Galerie Erna
Hécey, Luxembourg; Nicolas
Krupp Galerie, Basel.

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

WIEN
KULTUR

DER STANDARD

monopol
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN



TON&BILD



VÖSLAUER

Pay as You Wish!

Jeden Sonntag bestimmen
Sie den Eintrittspreis und
zahlen für den Ausstellungsbesuch
so viel 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

#PeterFriedl

Kunsthalle Wien

Museumsplatz 1 

1070 Wien, Österreich

www.kunsthallewien.at

+43 (0)1 521 89-0

