

Illiberale Leben

Illiberal Lives



22.04. – 27.08.2023

Mit Pauline Curnier Jardin, Johanna Hedva, Ho Rui An, Blaise Kirschner, Jota Mombaça, Henrike Naumann, Melika Ngombe Kolongo, Bassem Saad, Mikołaj Sobczak und Jordan Strafer und einer Neuhängung von durch diese Künstler*innen ausgewählten Positionen aus den Sammlungen: Vincent Desiderio, Jann Haworth, Domenico Gnoli, Renato Guttuso, Jörg Immendorff, Magdalena Jetelová, Lew Kerbel, Konrad Klapheck, Jeff Koons, Thomas Lanigan-Schmidt, Lee Lozano, Wolfgang Mattheuer, Klaus Paier, Tönis Vint und Andy Warhol

With Pauline Curnier Jardin, Johanna Hedva, Ho Rui An, Blaise Kirschner, Jota Mombaça, Henrike Naumann, Melika Ngombe Kolongo, Bassem Saad, Mikołaj Sobczak, and Jordan Strafer and, selected by the artists, a rehang of works from the collections at the Ludwig Forum Aachen of Vincent Desiderio, Jann Haworth, Domenico Gnoli, Renato Guttuso, Jörg Immendorff, Magdalena Jetelová, Lew Kerbel, Konrad Klapheck, Jeff Koons, Thomas Lanigan-Schmidt, Lee Lozano, Wolfgang Mattheuer, Klaus Paier, Tönis Vint, and Andy Warhol

Der Zerfall der liberal-kapitalistischen Nachkriegsordnung, die nach 1989 durchgesetzt schien, lässt auch die Kunst dieser Gesellschaft nicht unberührt. *Illiberal Lives*, die aktuelle Ausstellung im Ludwig Forum Aachen setzt genau hier an. Sie fragt, wie mit dem Aufbrechen des liberalen Fortschrittsversprechens unweigerlich der unfreie, illiberale Kern moderner Freiheiten zu Tage tritt, und auch die liberale Fiktion von der Kunst als Ausdrucksraum bürgerlicher Freiheit immer mehr unter Druck gerät. Dort, wo die Kunst nicht nur Besitzstände verteidigt, oder sich der Beschwörung nationaler Gemeinschaften dienstbar macht, zeigt sie sich heute zunehmend als praktischer Austragungsort sozialer Widersprüche und Ausschlüsse. Die Arbeiten von Pauline Curnier Jardin, Johanna Hedva, Ho Rui An, Blaise Kirschner, Jota Mombaça, Henrike Naumann, Melika Ngombe Kolongo, Bassem Saad, Mikołaj Sobczak und Jordan Strafer brechen mit den Beschränkungen und Gewalten der liberalen Freiheiten und lassen stattdessen künstlerische Formen eines illiberalen Lebens an ihre Stelle treten. Die Neuhängungen von durch die Künstler*innen ausgewählten Arbeiten der Sammlungen im Ludwig Forum Aachen, die Teil von *Illiberal Lives* sind, fügen der Ausstellung wesentliche Zuspitzungen von Vergangenheiten und Gegenwarten hinzu. In ihren Auseinandersetzungen mit Arbeiten von beispielsweise Renato Guttuso, Konrad Klapheck oder Jeff Koons geraten seltener gezeigte Arbeiten wie die von Vincent Desiderio oder Magdalena Jetelová in den Blick. Die eingeladenen Künstler*innen re-perspektivieren hierbei immer auch die postfaschistische Geschichte einer Institution, deren Sammlungen unlösbar verbunden sind mit

The disintegration of the liberal-capitalist post-war order which seemed firmly established after 1989 also left its mark on the art of this society. This is precisely where *Illiberal Lives*, the current exhibition at the Ludwig Forum Aachen, inserts itself. It probes how, with the dissolution of the liberal promise of progress, the unfree, illiberal core of modern freedoms inevitably surfaces, and the liberal fiction of art as a space of expression for bourgeois freedom also comes under increasing pressure. Where art is not just defending these properties, or making itself subservient to the invocation of national communities, it is increasingly crystallising at present as a practical scene of social conflicts and exclusions. The works by Pauline Curnier Jardin, Johanna Hedva, Ho Rui An, Blaise Kirschner, Jota Mombaça, Henrike Naumann, Melika Ngombe Kolongo, Bassem Saad, Mikołaj Sobczak, and Jordan Strafer break with the constraints and violence of liberal freedoms and let artistic forms of an illiberal life take their place. The rehangings of the works from the collections at the Ludwig Forum Aachen selected by the artists, which make up part of *Illiberal Lives*, add seminal intensifications of the relations pasts and presents enter into to the exhibition. In their engagement with works by, for instance, Renato Guttuso, Konrad Klapheck, and Jeff Koons, works like those by Vincent Desiderio and Magdalena Jetelová, that are shown more rarely, also come into view. The invited artists are always also resituating the post-fascist history of an institution whose collections are in-

der Rhetorik der Blockkonfrontation zwischen Ost und West in der Nachkriegszeit und dem liberalen Narrativ von „freier“ und „unfreier“ Kunst.

Die Präsentation von fünf Installationen von Henrike Naumann in der weitläufigen Halle des Museums, in die Werke wie Magdalena Jetelová's Skulptur *Der Setzung andere Seite* (1987) oder eine Büste Peter Ludwigs von Lew Kerbel von 1983 eingebunden sind, bildet das Zentrum der Ausstellung: Naumanns Installationen, in denen Möbelensembles, Accessoires und Designgegenstände skulptural werden, machen mit ihren hierin laufenden Video- und Soundarbeiten die Verortung von *Illiberal Lives* im postfaschistischen Deutschland unentrinnbar.

Naumanns Einbindung zentraler Werke des Ludwig Forum in ihre künstlerische Aufstellung deutscher politischer Gewalt nach 1989 stellen die weiteren eingeladenen Künstler*innen der Ausstellung ästhetische Formulierungen vergemeinschaftender Perspektiven gegenüber. Sie leiten eine Wahrnehmung an, in der sich künstlerisches Handeln von national-staatlichen Vorstellungen des Politischen ablöst. So verbinden sich beispielsweise Mikołaj Sobczaks Darstellungen von Protagonist*innen LGBTQI+-basierter Organisation, von queeren, gegenkulturellen Milieus und Widerstandsbewegungen aus unterschiedlichsten Epochen mit Arbeiten aus den Sammlungen. Zu nennen sind die revolutionären Gesten des Aachener Wandmalers Klaus Paier, der kommunistische Realismus von Renato Guttuso's *Maggio 1968 – Giornale Murale* (1968), der aus Seidenstrümpfen zusammengenähte *Surfer*, eine der seltenen lebensgroßen ikonischen Figurinen von Jann Haworth, und *Iconostasis*, eine aus Cellophan und bemalter Silberfolie zusammengesetzte Ikonenwand des Künstlers Thomas Lanigan-Schmidt, einem vielfach dokumentierten Beteiligten der Stonewall Riots in New York 1969.

Die Künstler*innen in *Illiberal Lives* zielen auf vergemeinschaftende Horizonte, auf kollektive Wahrnehmungsformen und auf politische Spontanitäten, die heute aus den Rissen der zerfallenden Gegenwart hervorbrechen. Denn wenn die Hierarchisierung von Kunst-Werk über künstlerischer „Lebens-Arbeit“ (Lu Märten) erst einmal aufgebrochen ist, verschiebt sich der Blick auch auf die moderne Kunstgeschichte, in die sich außerkünst-

tractably associated with the rhetoric of the bloc confrontation between East and West in the post-war period, and the liberal narrative of “free” and “unfree” art.

The presentation of five installations by Henrike Naumann in the museum's spacious hall, into which works such as Magdalena Jetelová's sculpture *Der Setzung andere Seite* (1987) and a bust of Peter Ludwig by Lev Kerbel (1983) are integrated, forms the centre of the exhibition: Naumann's installations, in which furniture ensembles, accessories and design objects become sculptural, with video and sound works running within them, inescapably contextualise *Illiberal Lives* within post-fascist Germany.

The exhibition's other invited artists juxtapose Naumann's embedding of central works of the Ludwig Forum in her artistic assembly of German political violence after 1989 against aesthetic formulations of communizing perspectives. They are leading into forms of perception in which artistic forms of action divest themselves of national notions of the political. Mikołaj Sobczak's depictions of protagonists of LGBTQI+-based organisation, for instance, of queer, counter-cultural milieus and resistance movements from vastly different epochs coalesce with the revolutionary gestures of the Aachen muralist Klaus Paier, with the communist Realism of Renato Guttuso's *Maggio 1968 – Giornale Murale* (1968), with Jann Haworth's *The Surfer*, one of her rare life-size figurines, sewn together out of silk stockings, and with *Iconostasis*, a wall of icons put together out of cellophane and painted silver foil by the artist Thomas Lanigan-Schmidt, a well-documented participant in New York's 1969 Stonewall Riots.

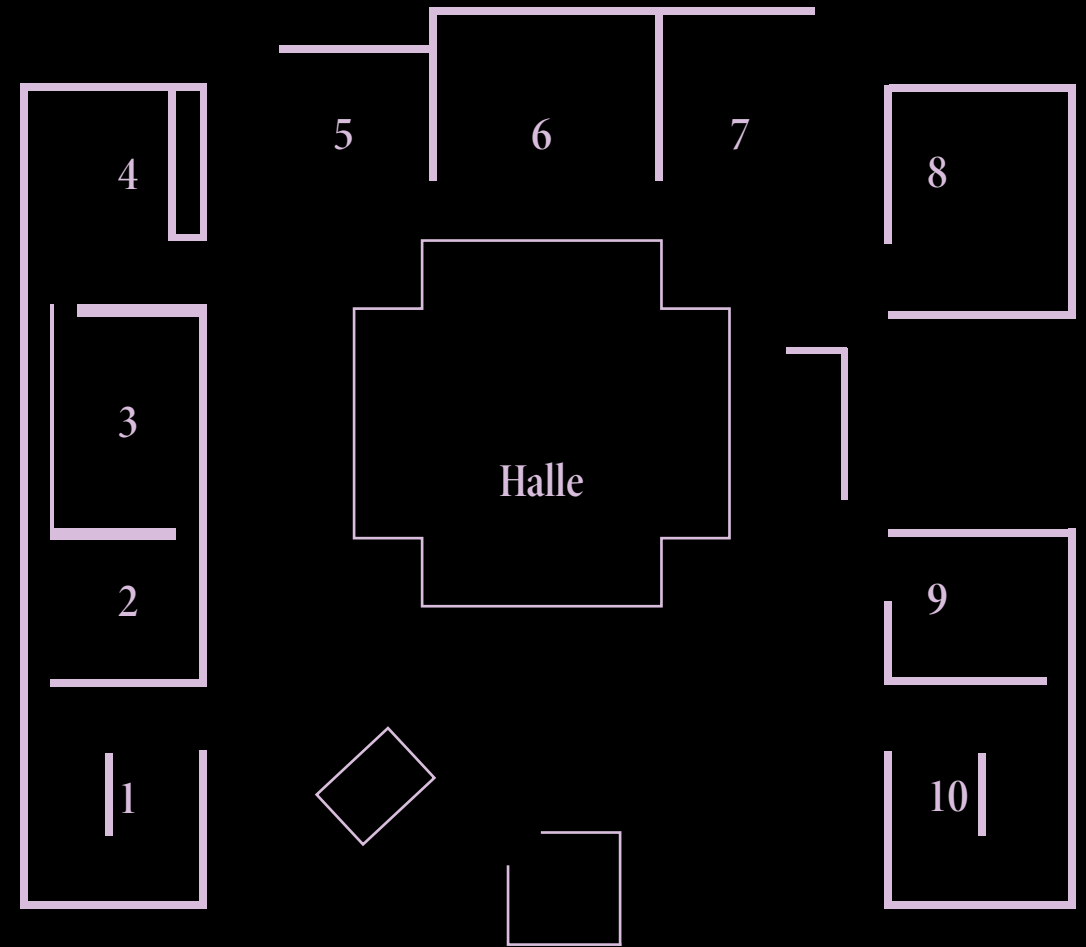
The artists in *Illiberal Lives* are pursuing communal horizons, collective forms of perception and of political spontaneities, which are erupting nowadays from the cracks in the disintegrating present. Once hierarchising the art-work above the artistic “life-work” (Lu Märten) is upended, the view of modern art history shifts, too, and extra-artistic historical continuities start to gain shape. Where Jörg Immendorff's bronze sculpture *Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)*

lerische historische Kontinuitäten einschreiben. Eingebaut in Naumanns Arbeit *Das Reich* verschwindet die Frage, ob Jörg Immendorffs tonnenschwere Bronzeskulptur *Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)* (1982-83) als Werk formal gelungen sei oder nicht: Seine Monumentalität, Materialwahl und überhöhte Symbolik werden zum Dokument einer für ihre Zeit symptomatischen künstlerisch-nationalen Selbstinszenierung, eines bundesrepublikanischen Formalismus. In *Illiberal Lives* wird daher die Institution der Kunst nicht als authentische Errungenschaft der liberalen Moderne verstanden, sondern vielmehr als historische Beschränkungsform – als Mehr-Wert abschöpfende Einhegung und Absonderung von aus Formen gelebter Gemeinschaft hervorgehender künstlerischer Lebens-Arbeit.

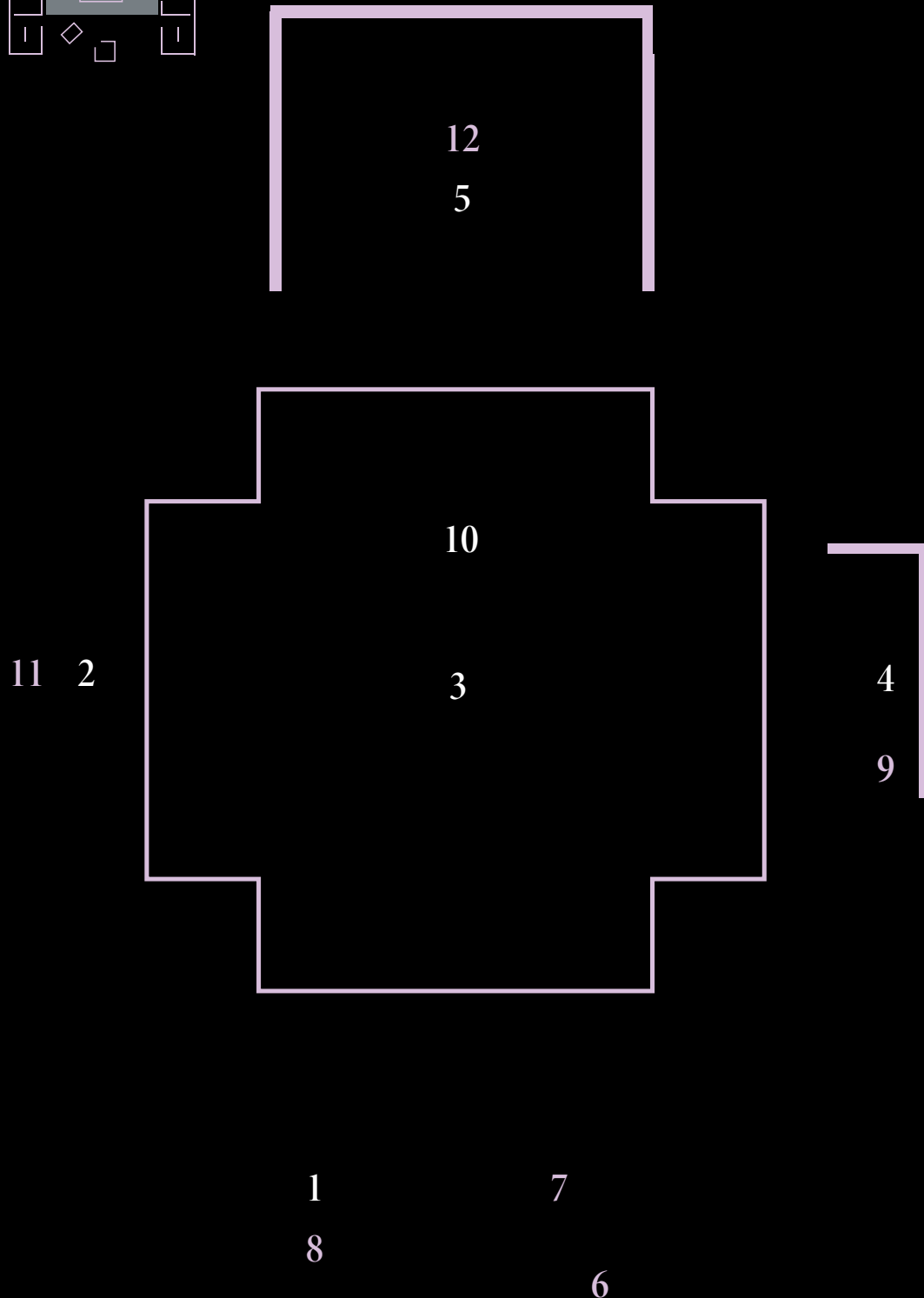
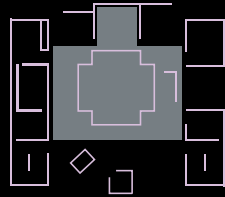
Kuratiert von Eva Birkenstock, Anselm Franke, Holger Otten und Kerstin Stakemeier. Bei *Illiberal Lives* handelt es sich um eine Fortsetzung der Ausstellung *Illiberal Arts*, die 2021 von Anselm Franke und Kerstin Stakemeier am Haus der Kulturen der Welt in Berlin kuratiert wurde.

(1982-83), weighing tons, is embedded in Naumann's work *Das Reich*, the question disappears about whether Immendorff's work is a formal achievement: its monumentality, selection of material and excessive symbolics become the document of an artistically national self-staging symptomatic of its time, of a West German Formalism. Thus, in *Illiberal Lives* the institution of art is understood not as an authentic achievement of liberal modernity, but rather as a historical form of restriction—as a containing and isolating of artistic life-works emerging from forms of lived communality that extract its surplus value.

Curated by Eva Birkenstock, Anselm Franke, Holger Otten and Kerstin Stakemeier. *Illiberal Lives* is a continuation of the exhibition *Illiberal Arts*, which was curated by Anselm Franke and Kerstin Stakemeier at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin in 2021.



Halle & 6.	Henrike Naumann	6
1.	Blaise Kirschner	14
2.	Jota Mombaça	20
3.	Jordan Strafer	26
4 & 5.	Mikołaj Sobczak	32
7.	Pauline Curnier Jardin	40
8.	Johanna Hedva	46
9.	Ho Rui An	52
10.	Bassem Saad	58
Halle & 10.	Melika Ngombe Kolongo	64



1. **2000 (Traueraltar der deutschen Einheit, Desolation, Das Reich, BRD)**, 2018
Ortsspezifische Installation | site-specific installation

Maße variabel | dimensions variable

Teilarbeit **2000 (Das Reich)**: Courtesy Sammlung Peters-Messer, Viersen

2. **Evolution Chemnitz**, 2020
Ortsspezifische Installation | site-specific installation

Maße variabel | dimensions variable

3. **Ruinenwert**, 2019 / **Einstürzende Reichsbauten**, 2021
Ortsspezifische Installation | site-specific installation

Maße variabel | dimensions variable

Teilarbeit **Ruinenwert (Prozession)**: Courtesy Marco Ghigi Collection, Bologna

4. **Ostalgie**, 2019
Ortsspezifische Installation | site-specific installation

Maße variabel | dimensions variable

5. **Das Reich**, 2017
Ortsspezifische Installation | site-specific installation

Maße variabel | dimensions variable

1–5 Courtesy Henrike Naumann.

6. Wolfgang Mattheuer (1927–2004), **Jahrhundertschritt** (Century Step), 1984–85
Bronze (farbig gefasst | painted in colours)

265 × 90 × 230 cm

Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig Stiftung | Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig Foundation.

7. Magdalena Jetelová (*1946), **Der Setzung andere Seite** (The Positing's Other Side), 1987
Sipoholz | Sipo wood

385 × 700 × 300 cm

Sammlung Ludwig, Leihgabe Sammlung des Landes Nordrhein-Westfalen | Ludwig Collection, Loan Collection of the State of North Rhine-Westphalia.

8. Lew Kerbel (1917–2003), **Porträt Prof. Ludwig** (Portrait Prof. Ludwig), 1983
Bronze

56 × 28 × 30 cm

9. Lew Kerbel, **Karl Marx (Modell des Denkmals in Moskau)** (Karl Marx (Model of the Monument in Moscow)), 1966
Gips und Holz (farbig gefasst) | plaster and wood (painted in colours)

101,5 × 56,5 × 66,3 cm

10. Alexander Rukawischnikow (*1950), **Sommer in der Stadt** (Summer in the City), 1972
Gips (farbig gefasst) | plaster (painted in colours)

184 × 69 × 55 cm

8–10 Sammlung Ludwig, Leihgaben Peter und Irene Ludwig Stiftung | Ludwig Collection, Loans Peter and Irene Ludwig Foundation.

11. Vincent Desiderio (*1955), **Obsolescence & Perpetuity** (Obsoleszenz & Ewigkeit), 1987
Öl auf Leinwand | oil on canvas

304,8 × 751,8 cm

12. Jörg Immendorff (1945–2007), **Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)** (Suture (Brandenburg Gate – Universal Question)), 1982–83

Bronze (farbig gefasst | painted in colours)

340 × 605 × 310 cm (Sockel | plinth 30 × 600 × 300 cm)

11–12 Sammlung Ludwig, Schenkungen Peter und Irene Ludwig Stiftung | Ludwig Collection, Donations Peter and Irene Ludwig Foundation.

Identität ist unerreichbar. So banal sie klingt, so gewalttätig ist letztlich die Ablösung von Differenz, die sie bezeichnet. Das Wort Wiedervereinigung etwa wird weithin verwendet und legt doch durch die Vorsilbe „wieder“ eine Identität zwischen dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland im Oktober 1990 und beider Vorgängerstaat, dem von den Alliierten geteilten Deutschen Reich, nahe. Die *Wiedervereinigung* bezeichnet eine postfaschistische Nation, eine unmögliche Identität. In den fünf Werkkomplexen, die Henrike Naumann in *Illiberal Lives* als Ausgangspunkt der Ausstellung quer durch das Zentrum des Aachener Ludwig Forum legt, wird diese unmögliche Gegenwart des deutschen Faschismus aufgefaltet. Und sie wird deshalb so unentrinnbar, weil sie aus unseren alltäglichen Zusammenhängen aufsteigt, in Einrichtungen, zeitgeschichtlichen Ereignissen, Kunstgeschichten, Accessoires und Alltagsriten als stetige Latenz spürbar wird. Schon in den 1970er Jahren stellte Félix Guattari fest, dass der Faschismus nie endete, sondern lediglich seine gesellschaftliche Funktion änderte.

Naumanns *Ruinenwert – Einstürzende Reichsbauten* (2019–2023), eine Möbellandschaft auf blassrosanen Teppich im Zentrum der Ausstellungshalle, verbindet Möbelhausderivate postmodernen Designs mit rustikal, nationalnostalgisch anmutenden Holzmöbeln und reiht Geschlechterclichés des häuslichen Familienlebens in eine Horizontlinie ein, die dem Ausblick aus Hitlers Berghof am Obersalzberg nachempfunden ist. Hier steht *Sommer in der Stadt* (1972) des engagierten Staatskünstlers Alexander Rukavishnikov aus der Sammlung Ludwig: Eine Skulptur, die Teil einer Serie von Frauenfiguren des sonst für heroische Nationalmonumente bekannten Schülers Lew Kerbels ist. Dass es die generische Anonymität scheinbar alltäglicher weiblicher Idealform ist, die hier den Status Rukavishnikovs als bis heute den Regierenden des russischen Staats eng verbundenen Produzenten nationaler Ästhetik überdeckt, fügt sich übergangslos in Naumanns häusliche Geschlechterordnung des Nachfaschismus. Wir bewegen uns in eine Wohnlandschaft nationaler Privatheit, in der der Faschismus ganz wörtlich den Horizont der Nachfolgegenerationen bildet, hier wie dort. Waren es 2019 bei Naumanns Ausstellung im Münchner Haus der Kunst die Originalmöbel der Erstaussstattung 1938, hat Naumann 2023 Kontakt mit Menschen aufge-

Identity is unattainable. As banal as it may sound, the dissolution of difference that it designates is violent. The word reunification, for instance, is widely used, and yet the prefix “re” suggests an identity between the GDR’s accession to the Federal Republic of Germany in October 1990, and the predecessor state of both of them, namely the German Reich that was divided up by the Allies. *Reunification* designates a post-fascist nation, an impossible identity. This impossible present of German fascism unfolds in the five complexes of works that Henrike Naumann in *Illiberal Lives* offers as the starting point of the exhibition cutting across the centre of Aachen’s Ludwig Forum. And it becomes so inescapable because it wells up from our everyday contexts, in interior furnishings, contemporary events, art histories, accessories and everyday rites, as a constant latency. Already in the 1970s, Félix Guattari stated that fascism never ended, but merely changed its societal function.

Naumann’s *Ruinenwert – Einstürzende Reichsbauten* (2019–2023), a furniture landscape on pale pink carpet at the centre of the exhibition hall, combines derivative post-modern designs from furniture stores with rustic-looking wooden furniture, giving off a nationalist nostalgia, and consigns gender clichés of domestic family life into a horizon line reminiscent of the view from Hitler’s Berghof on the Obersalzberg. Here is where Alexander Rukavishnikov’s *Sommer in der Stadt* (1972) stands: a sculpture that is part of a series of female figures by Lev Kerbel’s pupil, an enthusiastic state artist otherwise known for heroic national monuments. The fact that it is the generic anonymity of the ostensibly generic ideal female form that here conceals Rukavishnikov’s status as a producer of national aesthetics closely connected through the present day with those governing the Russian state, fits seamlessly into Naumann’s domestic gender order of post-fascism. We are moving through a living landscape of the national private sphere, in which fascism quite literally constitutes the horizon of the subsequent generations, both here and there. While at Munich’s Haus der Kunst in 2019 it was the original furniture from the initial 1938 furnishings, in 2023 Naumann got in contact with people selling furniture they’d inherited from the



nommen, die ihre ererbten Möbel aus der NS-Zeit über eBay Kleinanzeigen verkaufen. Ein in Nürnberg erworbener Holzschrank ist dem 1941 gefallenem Onkel Hansel gewidmet, und so bleibt der deutsche Faschismus eingraviert im westdeutschen Nachkriegsmobiliar. Westlich hiervon hat Naumann aus der Sammlung Ludwig Vincent Desiderios großformatiges Triptychon *Obsolescence and Perpetuity* (1987) als Hintergrund ihrer Installation *Evolution Chemnitz* (2020) positioniert. Desiderios Verständnis des malerischen Realismus behandelt Szenarien des 20. Jahrhunderts im bildnerischen Stil des 19., letztlich ein vertakteter Naturalismus. Naumanns fünf vor ihm positionierten Videos wurden in unterschiedlichen Zimmern des Chemnitzer Elisenhofs, einem Hotel, das in demselben Hause beheimatet ist, wie der rechte Szene-Klamottenladen Thönsberg, mit einem Darsteller gedreht. Er mimt fünf Charaktere, Männer, die Momente politischen Aufruhrs in Chemnitz durchlaufen: 1919, 1945, 1992, 1998 und 2018. Diese Daten folgen nicht einer Auswahl, die Naumanns eigene Positionierung zu der politischen Ausrichtung der Ereignisse widerspiegelt. Sie sind verbunden darin, dass sie alle lokale Kämpfe um die nationale Form beschreiben. Aber hier fallen (nostalgischer) Naturalismus und (politischer) Realismus auseinander, ihre Gewalten geraten im regionalen Leben aneinander. So existierte 1945 für rund 40 Tage die freie antifaschistische Republik Schwarzenberg, ab 1998 versteckten sich die drei Kernmitglieder der rechtsradikalen Terrorgruppe NSU (Nationalsozialistischer Untergrund) längere Zeit in Chemnitz, konnten sich hier sicher fühlen, und 2018 gründet sich nach einer tödlichen Messerattacke auf einem Stadtfest die rechtsterroristische Gruppe „Revolution Chemnitz“. Der Messerangriff fand in unmittelbarer Nähe von Lew Kerbels Karl Marx Monument statt, einem Künstler, von dem Naumann aus den Sammlungen des Ludwig Forum in *Illiberal Lives* zwei Arbeiten einbaut.

Naumanns Arbeiten sind politisch wie künstlerisch deshalb so nachhaltig, weil sie National- und Individualhistorie symbolisch nicht unterscheiden. Die Repräsentationsformen nationaler Identitätsbehauptungen, aus denen sich Jörg Immendorffs *Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)* von 1982-83 zusammensetzt, werden, wo seine monströse bemalte Bronzeskulptur im hinteren Teil der Ausstellungshalle in Naumanns Installation *Das Reich*

Nazi period by using classified ads on eBay. A wooden cupboard bought in Nuremberg is dedicated to Uncle Hansel, killed in action in 1941; in this way, German fascism remains engraved in West German post-war furnishings. West of this, Naumann positioned Vincent Desiderio's large-format triptych *Obsolescence and Perpetuity* (1987) as the background to her installation *Evolution Chemnitz* (2020). Desiderio's understanding of painterly Realism treats sceneries of the twentieth century in the artistic style of the nineteenth; ultimately, a nationalism from a different era. Naumann's five videos positioned in front of it were shot with an actor in various rooms of the Elisenhof in Chemnitz, a hotel located in the same building as the Thönsberg, a clothing shop for the right-wing scene. The actor mimes five characters, men who pass through moments of political turmoil in Chemnitz: 1919, 1945, 1992, 1998 and 2018. These dates do not follow a selection reflecting Naumann's own position on the events' political orientation. Instead, the connection is that they all describe local battles about the national form. But here, (nostalgic) naturalism and (political) realism diverge; their power clashes in regional life. Thus, for some forty days in 1945 there existed an anti-fascist Free Republic of Schwarzenberg; from 1998 onwards, the three core members of the extreme-right terrorist group the NSU (National Social Underground) holed up in Chemnitz for a prolonged period, able to feel secure there; and in 2018, the right-wing terrorist group "Revolution Chemnitz" was founded after a fatal knife attack at a town fair. The knife attack took place in the immediate vicinity of the Karl Marx monument sculpted by Lew Kerbel, by whom Naumann mounts two works from the Ludwig Forum collections into *Illiberal Lives*.

Naumann's works are both politically and artistically so firm because they do not symbolically distinguish between national and individual history. The representational forms of national assertions of identity of which Jörg Immendorff's *Naht (Brandenburger Tor – Weltfrage)* from 1982-83 are composed, where his gigantic painted bronze sculpture is integrated into Naumann's installation *Das Reich* (2017) in the rear part of the exhibition hall, inadvertently

(2017) einbezogen wird, unwillkürlich zur künstlerisch-nationalen Privatfolklore. Naumanns Arbeit, in der die Möbel ringförmig, wie Menhire, angeordnet sind, setzt sich mit den selbsternannten „Reichsbürgern“ auseinander, einer bewaffneten Gruppe, die den 1990 geschlossenen Einigungsvertrag zwischen DDR und BRD nicht anerkennen, und daher das Deutsche Reich für unabgeschlossen erklären, eigene Grenzen ziehen, eigene Pässe ausstellen. Doch der Horizont des Postfaschismus verweist auf die unabgeholte Basis nationaler Hegemonien in der Konstitution aller Staatsbürger*innen nicht nur dort wo diese, wie die Reichsbürger, auf das Fortleben des Deutschen Reichs bestehen, sondern auch dort wo dessen Fortleben in BRD und DDR gelehnt wurde, und an Stelle von dessen Bearbeitung wieder Nostalgie tritt, etwa wenn bei Immendorff Rosa Luxemburg als aus ihrer Zeit gefallene Märtyrerin in Bronze erscheint.

Für Betrachter*innen von Naumanns Werkkomplexen, die in einem der beiden Staaten aufgewachsen sind – was für die vier Kurator*innen von *Illiberal Lives* ebenso wie für Naumann selbst gilt, jedoch auf kaum eine der ausstellenden Künstler*innen zutrifft, ist es in Naumanns Räumen unmöglich, sich nicht selbst zu identifizieren. Die lokal über zweite Hand zusammengetragenen Möbelstücke, in die sie uns ebenso wie die Reichsbürger oder den NSU einbaut, sind zu generisch für die Einrichtungen der Elternhäuser, Jugendzentren, Gemeinderäume und Kinderzimmer, in denen wir uns aufhielten. Die massenhaften und endlosen Kopien von Designobjekten in das Warensortiment der Möbelhäuser sind zu konsistent, als dass wir Naumanns Identifizierung entkommen könnten. Und eine Identifizierung zu formulieren, aus der ich mich ausschließe, erschafft die Figur des Anderen, einen Standard nationalstaatlicher Grenzkontrollen, nach Außen wie nach Innen.

In Aachen intensiviert Naumann diesen Horizont durch In- und Auslandsbeziehungen der Sammlungen am Ludwig Forum: In ihren Installationen finden sich insgesamt sieben Werke aus dem Aachener Fundus, darunter die Skulpturen von Jörg Immendorff, Magdalena Jetelová, Lew Kerbel und Alexander Rukawischnikow. Mit dem Interesse der Ludwigs an der „Ostkunst“ und deren Auswahl, lässt Naumann einen anderen Aspekt westdeutscher Kultur sichtbar werden. Letztendlich ist der Blick

become artistic, national private folklore. Naumann's work, in which the furniture is arranged in a circle like menhirs, takes a closer look at the self-styled "Reich Citizens", an armed group that does not recognize the unification treaty concluded in 1990 between the GDR and the FRG—and thus declares the German Reich unended, draws its own borders, issues its own passports. But the horizon of post-fascism refers to the ubiquity of national hegemonies within all citizens' constitution, not only where they insist that the German Reich lives on, but also where its continued existence within in the FRG and the GDR was denied, and where rather than confronting it, nostalgia again takes hold, for instance when, in Immendorff, Rosa Luxemburg appears as a martyr in bronze, fallen out of her time.

For those viewers of Naumann's complexes of works who grew up in one of the two German states—which applies to the four curators of *Illiberal Lives* as it does for Naumann herself, yet holds true for hardly any of the exhibiting artists—it is impossible not to find oneself in Naumann's rooms. The articles of furniture, assembled second-hand locally, in which she installs us just as she installs the "Reich Citizens" and the NSU, are too generic for the fittings in our parents' houses, in the youth centres, church meeting rooms and children's rooms where we spent time; the masses of endless copies of design objects in the furniture stores' range of goods are too consistent for us to be able to escape Naumann's identification. And to formulate an identification from which I exclude myself creates the figure of the Other, a standard of nation-state border controls, both outwardly and inwardly.

In Aachen, Naumann intensifies this horizon by using the domestic and foreign relations of the collections at the Ludwig Forum: there are in total seven works from the Aachen fund in her installations, including the sculptures by Jörg Immendorff, Magdalena Jetelová, Lew Kerbel and Alexander Rukavishnikov. With the Ludwigs' interest in "Eastern Art", and their selection, Naumann reveals another aspect of West German culture. Ultimately, the look into the

in die Sammlungen in Aachen eine konsequente Ausweitung von Naumanns Auseinandersetzung mit der konsumistischen Sozialsignatur des bundesdeutschen Alltags und dessen Ausweitung auf den vormals sozialistischen Nachbarstaat. In ihren eigenen Arbeiten setzt dieser Zeitraum zwar in der Vereinigung 1990 an, aber in deren Elementen, ebenso wie in der Sammlung Ludwig, reicht das Verstehen dieser Zeit immer auch notwendig in deren Vorgeschichte zurück. *Ostalgie* (2019-21), hier aufgebaut im Gegenüber von *Evolution Chemnitz*, verschiebt die Betrachter*innenperspektive und lässt den Horizont auf den Boden sinken. Teppich und Mobiliar wandern die Wand hoch und die Möbel und Einrichtungsgegenstände kippen aus ihrer Gegenwart. Naumann durchsetzt den ostalgischen Innenraum mit nostalgischen Motiven, massenkulturellen Primitivismen, comichaften Steinzeitformen. Die Rede vom Osten als Entwicklungsland, exemplarisch in der sogenannten „Buschzulage“ für in den Osten versetzte westdeutsche Beamte in den 1990ern, trifft in der von Naumann hierzu gestellten Kerbel-Arbeit, dem Modell eines Marx Monuments für Moskau, auf sozialistische Figuration, eine Kunstform, die in der westlichen Kunstgeschichte zuvorderst als nostalgisch gefärbter Entwicklungsmangel ausgelegt wurde. In der im Eingangsbereich des Ausstellungsraums platzierten Arbeit *2000* (2018-22) schließlich ist die Vereinigung und ihr Nachspiel selbst der Ausgangspunkt der Arbeit, wird Birgit Breuels Laufbahn, als Treuhand Präsidentin ab 1991, und als Generalkommissarin der EXPO 2000 Weltausstellung in Hannover 2000, zur ikonischen Klammer einer Verelendung durch Kapitalisierung, die den Osten erfasste und in der gescheiterten Expo die Provinzialität der bundesrepublikanischen Wirtschaftsform ausstellte. In Wolfgang Mattheuers *Jahrhundertschritt* (1983-85) verengt sich der Staatsbürger zum gespaltenen Militaristen in bemalter Bronze. Er schreitet durch Magdalena Jetelová's Holzarbeit *Der Setzung anderer Seite* (1987) mit ihrem Überformat, den fast im vollen Umfang belassenen Holzstämmen und dessen grober Bearbeitung. Sie nötigt die Besucher*innen der Ausstellung ihren Eintritt in die Kunstwelt wörtlich zu nehmen. Hier betreten wir *Illiberal Lives*, stehen vor Naumanns *Traueraltar Deutsche Einheit* (2018), gekrönt von Kerbels zweiter Arbeit in der Ausstellung: das *Portrait Prof. Ludwig* (1983). Nach Abschluss der Kooperationsverträge in den 1970ern wurde Ludwigs „Trink-

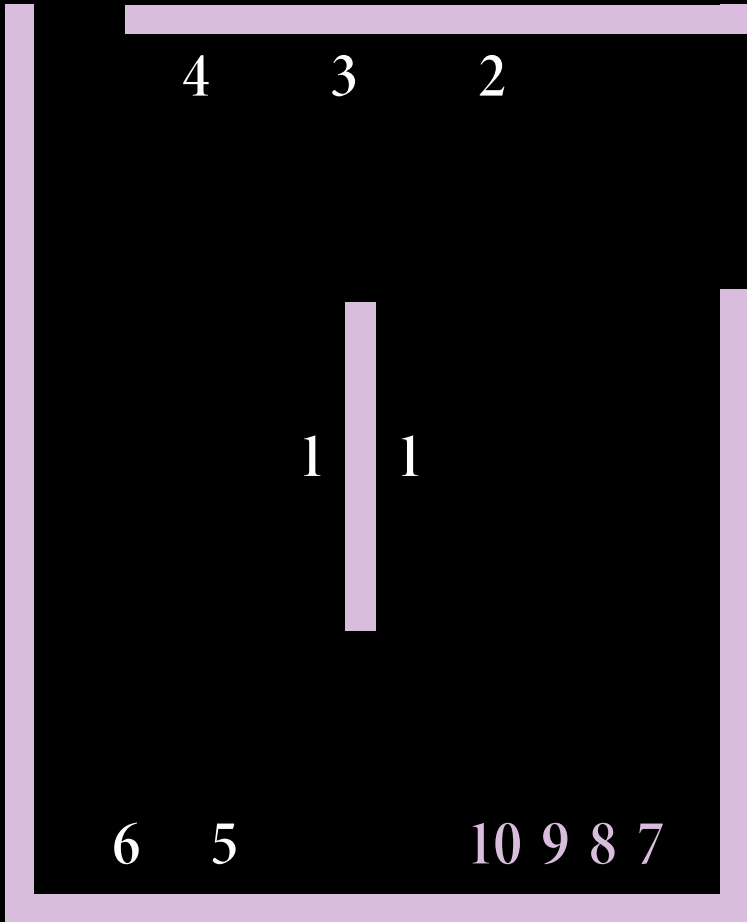
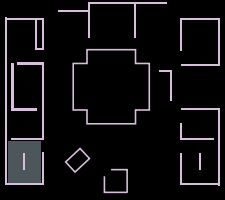
collections in Aachen is a logical expansion of Naumann's examination of the consumerist social mark of the times of West German everyday life, and its expansion to the formerly socialist neighbouring state. In her own works, this time period may be taken up starting at unification in 1990, but in its elements, as in the Ludwig Collection, the understanding of this time always goes back by necessity to its pre-history. *Ostalgie* (2019-21), set up here vis-à-vis *Evolution Chemnitz*, shifts the viewers' perspective and makes the horizon sink to the ground. The carpet and furniture wander up the wall, and the furniture and interior decor elements topple over from their present. Naumann intersperses the „ostalgic“ interior space with nostalgic motifs, mass culture primitivisms, comic-like Stone Age patterns. The reference to the East as a developing country, seen in an exemplary way in the so-called „Buschzulage“ [an „outback“ bonus] for West German civil servants transferred to the East in the 1990s, encounters a socialist figuration in the work by Kerbel which Naumann places next to it, a model of a Marx monument for Moscow, an art form that in western art history was interpreted first and foremost as a nostalgically tinged lack of development. In *2000* (2018-22), the work placed in the entryway to the exhibition space, the unification and its aftermath are itself the departure point for the work; Birgit Breuel's career, as president of the Treuhand starting in 1991, and as Commissioner-General of the EXPO 2000 Weltausstellung in Hanover in 2000, becomes the iconic bracket of an immiseration through capitalisation that encompassed the East, and which, in the failed Expo, displayed the provincialism of the West German economic system. In Wolfgang Mattheuer's *Jahrhundertschritt* (1983-85), the federal citizen is compressed into a schizoid militarist in painted bronze. He strides through Magdalena Jetelová's outsized woodwork *Der Setzung anderer Seite* (1987), the tree trunks left almost completely as is, only roughly processed. She compels the visitor to the exhibition to take literally entering into the artworld. Here we enter *Illiberal Lives*, stand in front of Naumann's *Traueraltar Deutsche Einheit* (2018), crowned by Kerbel's second work in the exhibition: the *Portrait Prof. Ludwig* (1983). After concluding

fix-Schokolade“ an DDR-Schulen geliefert und ein monopolhafter Zugriff auf die marktlose DDR-Kunst eingerichtet. In Aachen zeigte Ludwig bereits 1979 seine „Kunst aus der DDR“, eine im Westen beispiellose Würdigung der Staatskunst Ost, vorvereinigt durch national ausgehandelten Kunstkonsum.

KS

the cooperation treaties in the 1970s, Ludwig's „Trinkfix-Schokolade“ was delivered to GDR schools, and a monopoly-like access to GDR art, which had no market, was established. Already in 1979 Ludwig showed his „Art from the GDR“ in Aachen, an unprecedented appreciation of state art in the East, united in advance by nationally negotiated art consumption.

KS



1. *UNICA*, 2022

Zweikanal-Videoinstallation, Farbe, Ton |
two-channel HD-video installation, colour,
sound
34' & 2'10"

2. *PATTERN#01B* (MUSTER#01B), 2021

Filzstift, Wasserfarbe, Acrylfarbe auf Papier |
marker pen, watercolour, and acrylic on paper
204 × 144 cm

3. *PATTERN#02* (MUSTER#02), 2020-21

Filzstift auf Papier | marker pen on paper
306 × 144 cm

4. *ROPES#01* (SEILE#01), 2021

Filzstift, Wasserfarbe, Acrylfarbe auf Papier |
marker pen, watercolour, and acrylic on paper
204 × 144 cm

5. *SKINS#02* (HÄUTE#02), 2020

Granitstift und Acryl auf Papier | granite pencil
and acrylic on paper
72 × 102 cm (Rahmen | frame 90 × 120 cm)

6. *SKINS#01* (HÄUTE#01), 2020

Granitstift und Acryl auf Papier | granite pencil
and acrylic on paper
72 × 102 cm (Rahmen | frame 90 × 120 cm)

1-6 Courtesy Blaise Kirschner.

7. Tönis Vint (1942–2019), *Waldfee*

(Forest Fairy), 1982

Gouache auf Papier | gouache on paper
43 × 43 cm

8. Tönis Vint, *Morgen* (Morning), 1982

Siebdruck auf Papier | silkscreen on paper
49 × 42 cm (Bild | image 23,8 × 22 cm)

9. Tönis Vint, *Unterwegs* (On the way), 1983

Gouache auf Papier | gouache on paper
43 × 43 cm

10. Tönis Vint, *Der Mond und die Pflanzen*

(The moon and the plants), 1983

Gouache auf Papier | gouache on paper
43,2 × 42,7 cm

7–10 Sammlung Ludwig, Leihgaben Peter und Irene Ludwig
Stiftung | Ludwig Collection, Loans Peter and Irene Lud-
wig Foundation.

In Blaise Kirschners Filminstallation *UNICA* (2022) finden wir uns zuerst abwechselnd in zwei Studios wieder: einem Künstlerstudio, in dem eine Künstlerin, verkörpert von einer Schauspielerin, bei der Arbeit zu sehen ist. Wir sehen sie dabei, wie sie Zeichnungen von ornamentalen, vegetabil-wuchernden Schlangenlinien anfertigt, die in Körperfragmente, Organe und Genitalien übergehen, in Abstraktion und automatische Reproduktion ohne Subjekt. Im Laufe des Films wird von ihr ein Traum mehrfach geschildert: darin, ein „unfassbar schönes Mädchen im Körper einer Schlange“, ein als bedrohlich, gar monströs empfundenes Hybridwesen, das „unschädlich“ gemacht wird, indem ihm die Organe entnommen werden. Um aber ihre überwältigende Schönheit zu bewahren, wird sie mumifiziert. Nun ist ihr untotes Überleben, angetrieben von einem „wahnsinnigen Zorn“, jedoch ungleich bedrohlicher: Nun sieht sie ohne Augen, spricht ohne Zunge, und schmiedet Pläne ohne Gehirn.

Die Figur der Künstlerin erzählt einer ihr nahestehenden Person am Telefon von dem Traum. Der Anruf wird entgegengenommen von einer Person in einem Motion-Capture Studio, die sich in Filmaufnahmen für Computer-Animationen in einem Computerspiel befindet. In solchen, mit unzähligen Kameras und Bewegungssensoren ausgestatteten Studios werden Bewegungen realer Körper zur Herstellung digitaler Avatare verwendet – u.a. deswegen, weil die computergenerierte Simulation organischer Bewegungen ungleich aufwendiger ist und bei komplexen menschlichen Bewegungen nach wie vor die Kriterien für wahrgenommene „Lebendigkeit“ bzw. „Menschlichkeit“ im Diesseits des „uncanny valley“ nicht erreicht. Für ihr Überleben (ihre postapokalyptische Reproduktion) muss die Figur nach „Clues“ in Form von Objekten und Waffen in einem verlassenen Haus suchen. Dafür erhält sie Handlungs- bzw. Regieanweisungen aus dem Off. Über diese erfahren wir, um was für eine Weltsimulation es sich handelt, deren körperlich-technologisches Rohmaterial hier verarbeitet wird.

Neben den zwei Studiosituationen, ein dritter Drehort: der Teufelsberg im Westen Berlins. Hier finden die Akteure, die reproduktiven Freizeitaktivitäten nachgehen, in einer – auf den ersten Blick natürlichen – Waldlandschaft wie zufällig Objekte im Boden: Spuren einer Katastrophe, einer unterge-

In Blaise Kirschners film installation *UNICA* (2022), we find ourselves by turns in two studios: an artist's studio, in which an artist played by an actress can be seen at work. We see her as she makes drawings of ornamental snake lines, like plants growing rampantly, that segue into body fragments, organs and genitalia, into abstraction and automatic reproduction without a subject. In the course of the film, she describes a dream several times: of an “incredibly beautiful girl in a snake's body”, a hybrid being perceived as threatening, even monstrous, that is made “harmless” by removing its organs. To preserve her astounding beauty, however, she is mummified. But now her undead survival, powered by a “frenzied anger”, is far more threatening: now she sees without eyes, speaks without a tongue, and forges plans without a brain.

By phone, the artist character tells a person she's close to about the dream. Her call is received by a person in a motion capture studio, who is there to shoot film footage for computer animations in a computer game. In such studios, equipped with myriad cameras and motion sensors, the movements of real bodies are used to produce digital avatars—partly because the computer-generated simulation of organic movements is much more complicated, and for complex human movements, the technique still does not fulfil the criteria for perceived “animateness” and “human-likeness” on the “uncanny valley” scale. For her survival (her post-apocalyptic reproduction), the character has to look for “clues” in the form of objects and weapons in a deserted house. To this end, she gets stage instructions for her actions from off-camera. From them, we learn for what kind of a world simulation the bodily and technological raw material is being processed here.

Besides the two studio situations, there's a third shooting location: the Teufelsberg in the western part of Berlin. Here the actors, who are engaging in reproductive leisure activities, find objects on the ground, as if by accident, in a forest landscape that at first sight is natural: traces of a catastrophe, of an exterminated (life) world that has ceased to exist: shards, tiles, pieces of metal, building material that is warped by fire. In fact,



gangenen, ausgelöschten (Lebens-)Welt: Scherben, Kacheln, Metallstücke, vom Feuer verformte Baumaterialien. Tatsächlich ist der Teufelsberg eine heute bewaldete Aufschüttung der Kriegeruinen Berlins, in dem auch die Grundmauern des nationalsozialistischen Großprojekts „Germania“ ruhen.

Das Genre, das in diesen drei Verortungen aufgerufen wird, ist in der industriellen Popkultur, in Computerspielen, Animationsfilmen und anderen zeitgenössischen Erzählformaten allgegenwärtig: Es handelt vom Überleben nach der Katastrophe, von der Welt nach dem Ende der Welt, von der Regeneration von Leben aus den Ruinen des Todes. Es ist immer auch eine Dramatisierung einer Katastrophe als phantasmatische Vorstellung des politischen Sortiermechanismus in ihrer kosmischen Überhöhung als Naturgewalt, in dem lebenswertes Leben sich durch Resilienz behauptet. In diesem Genre, und darin der Traumtherapie strukturell verwandt, ist die Decodierung des Kataklysmus entscheidend für die Reproduktion von Leben. Es sind ihre Codes, die determinieren, welche spezifischen Lebensformen – und in erweitertem Sinn – und strukturellen Möglichkeitsbedingungen und Gewaltverhältnisse, sich fortschreiben. Es wird keine Geschichte erzählt: Die Geschichte ist zur Landkarte geworden. So wie die Narration zur Struktur, zum Code wird, und diese Landkarte aus narrativen, subjektivierenden, zu verkörpernden Codes ist „Natur“, ist Infrastruktur, deren Jenseits unlesbar geworden ist.

Die beiden Figuren in den Studios nennt Blaise Kirschner Unica A und Unica B. Die Zeichnungen und der wiederkehrende Traum vom Schlangenwesen verweisen auf Unica Zürns Text *Das Haus der Krankheiten* und die dazugehörige Zeichnung *Plan des Hauses der Krankheiten* (1958). Darin eliminiert Unica Zürn die Differenz von psychiatrischer Institution und eigenem Körper, von Innen- und Außenwelt, durch die sich der Patient als pathologisches Subjekt gegenüber der Anstalt konstituiert. Zürn imaginiert keinen Ausbruch aus dem Gefängnis der Anstalt, sondern bindet vielmehr die eigene Refiguration an die Institution. In ihrem Text zu den eingangs beschriebenen Zeichnungen, die im Film mitspielen, aber auch in der Installation unter dem Titel *PATTERNS* selbst gezeigt werden, schreibt Lisa Jeschke, es handle sich um Engagement mit Formen „nicht-eskapistischer Flucht“ („non-escapist

Teufelsberg is a mound of war ruins in Berlin that is wooded today; the foundation walls of the large-scale National Socialist project “Germania” also repose there.

The genre that is evoked at these three locations is ubiquitous in industrial pop culture, in computer games, animation films and other contemporary narrative formats: it deals with survival after the catastrophe, of the world after the end of the world, of the generation of life from the ruins of death. It is always also a dramatisation of a catastrophe as a phantasmal idea of the political sorting mechanism, as a force of nature in a cosmic exaggeration in which life worth living asserts itself through resilience. In this genre, and in this respect structurally close to trauma therapy, the decoding of the cataclysm is crucial for the reproduction of life; its codes determine which specific life forms—and in a broader sense which structural conditions of possibility and power relationships—are perpetuated. No story is told: the story has become the map. Just as the narration becomes the structure, a code that determines the subject and must be embodied, everything beyond this “nature”, this infrastructure, this map and its codes, has long since become unreadable.

Blaise Kirschner calls the two characters in the studios Unica A and Unica B. The drawings and the recurring dream of the snake-like being refer to Unica Zürns text *Das Haus der Krankheiten* and the accompanying drawing *Plan des Hauses der Krankheiten* (1958). In them, Unica Zürn eliminates the distinction between the psychiatric institution and her own body, between the interior and exterior world, through which the patient is constituted vis-à-vis the institution as a pathological subject. Zürn does not imagine escaping the prison of the institution, but rather ties her own refiguration to that of the institution. In her text for the drawings, which are found in the film and also shown in the installation under the title *PATTERNS*, Lisa Jeschke writes that it’s a matter of engagement with forms of “non-escapist escape” when Kirschner, here following Zürn, carries out such a reversal from an “immersive world [that] is no longer a domestic, institutionalized inside, but

escape“), wenn Kirschner, darin Zürn anschließend, eine solche Umkehrung vollzieht von einer „immersiven Welt, die nicht mehr ein häusliches, institutionalisiertes Innen, sondern ein Außen ist“.

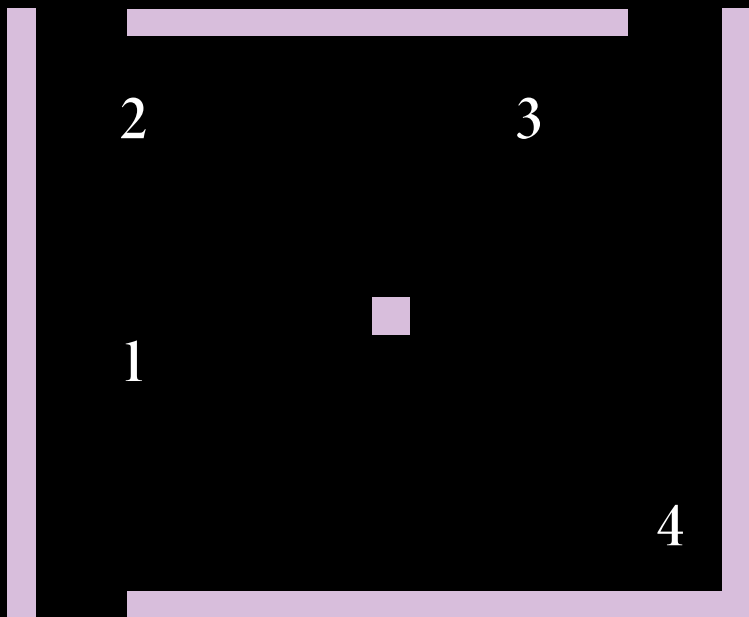
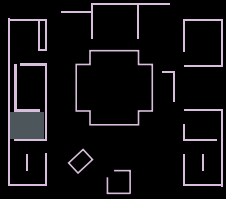
Eine Sequenz, die Blaise Kirschner als „Refrain“ der gesamten Arbeit bezeichnet: Ein während der Flucht zum Schlangenwesen mutierender Mensch rettet ein Kind aus einer zerstörten Stadt, in der Luft verwandeln sich beide, werden zu Blitzen, verschmelzen anamorphotisch. Diese Sequenz greift die „kosmische“ Bildsprache japanischer Manga-Animation auf, erinnert an die romantisch-antikapitalistische, Shinto-Animismus wie pagane europäische Reproduktionsmystik refigurierende Bildwelt des Studio Ghibli, für dessen Figuren es aus den spirituellen Unter- oder Todeswelten – Anagramme des Diesseits kapitalistischer Moderne und seiner staatlichen Anstalten und Subjektformen – keine „Befreiung“ gibt, sondern nur den Ausweg der Refiguration.

AF

rather is an outside”.

One sequence that Blaise Kirschner describes as a “refrain” of the entire work: a person who has mutated to a snake-like being during the escape rescues a child from a destroyed city; the two of them transform in mid-air, become flashes of lightning, coalesce anamorphically. This sequence picks up on the “cosmic” pictorial language of Japanese manga animation, reminding one of the visual world of Studio Ghibli, a pictorial form of romantic anticapitalism, refiguring Shinto animism and pagan European reproduction mysticism. For the studio’s characters, there is no “liberation” from the spiritual underworlds or worlds of death—anagrams of this world of the capitalist modern era and its state institutions and subject forms—but only the escape of refiguration.

AF



I have nothing beautiful to give, 2023

Schlamm, Metall, verschiedene zuvor
versunkene Textilien, Papier, Kohle, Ton |
mud, metal, various previously sunken
textiles, paper, charcoal, sound

Maße variabel | dimensions variable

1. *Dolphin (take me with you)*

(Delfin (Nimm mich mit dir)), 2023

Kohle und Ölpastell auf Papier, Metallstativ |
charcoal and oil pastel on paper, metal tripod

2. *Ghost A: ...and I've rested there...*

(Geist A: ...und ich ruhte mich dort
aus...), 2021

Baumwolltextil, das zuvor vier Wochen lang
im Prisengracht in Amsterdam versunken war,
Aluminiumstange | cotton textile previously
sunken for four weeks in the Prisengracht in
Amsterdam, aluminum bar

3. *Ghost 6: In happiness, uneasy*

(Geist 6: Im Glück, unruhig), 2022

Baumwolltextil, das zuvor drei Wochen lang im
Prisengracht in Amsterdam versenkt und dann
drei Wochen lang im Flusssand vergraben wurde,
Metallstativ | cotton textile previously sunken
for three weeks in the Prisengracht in Amster-
dam, then buried for three weeks in riversand,
metal tripod

4. *Unfinished Ghost, Work in Progress*

(Unvollendeter Geist, in Arbeit), 2023

Getragene Kleidung, mit gelbem Garn genäht,
zuvor eine Woche lang im Prisengracht in Amster-
dam versunken, Schlamm, Metallstativ | worn
clothes, sewed with yellow thread, previously
sunken in the Prisengracht in Amsterdam for
one week, mud, metal tripod

1–4 Courtesy Jota Mombaça.



Jota Mombaça's Installation *Nothing Beautiful* ist nach einem 1970 veröffentlichten Lied des Trans-Folk-musikers Beverly Glenn-Copeland benannt. Es ist ein Liebeslied, in dem Glenn-Copeland sich für all jenes bedankt, das ihm in einer Beziehung geschenkt wurde – und entgegnet: „Aber ich, ich habe nichts Schönes – *nothing beautiful* – zu geben“. Mombaça verbindet diese emotionale Botschaft mit einer Anordnung mehrerer Skulpturen. Die Wassermeta-phorik steht hier sowohl für Liebe und Zuneigung als auch für Mombaça's kontinuierliche Auseinander-setzung mit den globalen Traumata, die aus der kolonialen Expansion und dem transatlantischen Sklavenhandel resultieren: Klimakrise, Flucht, Ver-treibung und Herrschaft.

Seit Mombaça vor einem Jahr nach Amsterdam gezogen ist, interessiert sie sich zunehmend für die Grachten der Stadt. Dass Wasser in den Niederlan-den als ständige Bedrohung wahrgenommen wird, hat zu komplexen Hochwasserschutz-Infrastruk-turen geführt. Das einzige Wasser, das sich frei be-wegen darf, ist der Regen – und auch nur, solange er in der Luft ist. Der sichtbare Teil der Amsterdamer Grachten ist eine Tourist*innenattraktion. Auf ihrem Grund aber sammelt sich unbrauchbarer, übel-riechender Schlamm. Diese verborgenen, nicht-re-produzierbaren Rückstände fördert Mombaça mit Textilskulpturen zutage, die sie zuvor bis zu vier Wochen in die Amsterdamer Grachten getaucht hatte: *Ghost A: ...and I've rested there...* und *Ghost 6: In happiness, uneasy*, beide von 2022 und ebenfalls nach Zitaten aus Glenn-Copelands Song benannt, sowie *Unfinished Ghost*, in Arbeit, eine Arbeit, die aus Überbleibseln aus dem Leben der Künstlerin besteht, nämlich aus alten Kleidern aus ihrer Ber-liner Zeit. Kleider und Stoffe hängen von der Decke oder sind auf Metallständern drapiert, durchsetzt von Schimmel, Schlick, Sand und anderen Sedimen-ten. Schlammspuren auf dem Boden verbinden sich mit den Sedimenthaufen und ein tiefer, dröhnender Klang versetzt uns auf den Grachtengrund.

I have nothing beautiful to give lädt zu einer Auseinandersetzung mit den illiberalen Naturelementen ein – und mit ihren unsichtbaren Rückständen, denen ganz eigene Kräfte innewohnen. Es macht sichtbar, wie diese Sedimente mit der menschlichen Kontrolle des Wassers zusammenhängen und wie wir zunehmend verlernt haben, die Elemente zu

Jota Mombaça's installation borrows its title from the song "Nothing Beautiful" from 1970 by transgender folksinger Beverly Glenn-Copeland. As a love song to his lover, he names and gives thanks for everything received, while responding with the words, "But I have nothing beautiful to give." Inspired by the power of this feeling, Mombaça relates the gesture with a constellation of sculptural works engaging the imaginary of water as an element connected on the one hand to love and affection, as much as, on the other, an element that is part of her on-going research around water and the planetary traumas of colonial expansion and the trans-atlantic slave trade, the impact of the climate crisis, displacement, and control.

Based in Amsterdam for the past year, Mom-baça has been increasingly interested in the city's canals and the ways in which water has been approached as a permanent thread in the country, resulting in complex infrastructures for flood prevention and water control—in which the only free-flowing water left is rain before it touches the ground. On the surface, the canals manifest one of the city's main tour-ist attractions, while accumulating unusable, malodorous mud on their bottoms. It is exactly those hidden, unreproducible residues of the canals that are brought to light in this installa-tion through a group of textile sculptures that have been submerged in Amsterdam's canals for up to four weeks: *Ghost A: ... and I've rested there ...* and *Ghost 6: In happiness, uneasy*, both from 2022, quoting verses from the same Cope-land song in their titles, as well as *Unfinished Ghost, Work in Progress*, consisting of residues of Mombaça's own life, discarded clothes from her time in Berlin. They hang from the ceiling, or are draped around metallic round tripods, traced by sediments such as mould, mud, and sand. Mombaça transforms this accumulated sediment by connecting it with mud covering the floor and implanting a low vibrating sound, which attempts to bring the installation to a lower level, to the bottom of the canals.

I have nothing beautiful to give suggests the en-gagement with the illiberal lives of the elements, including with the forces of its residues usually

lesen und auf sie zu hören. Zusammen mit der Zeich-nung *Dolphin (take me with you)* bittet Mombaça das Publikum, unter der Wasseroberfläche im Schlamm zu verweilen. Vielleicht können die dort herrschen-den Kräfte uns aufzeigen, wie sich unsere Beziehung zum Planeten verändert.

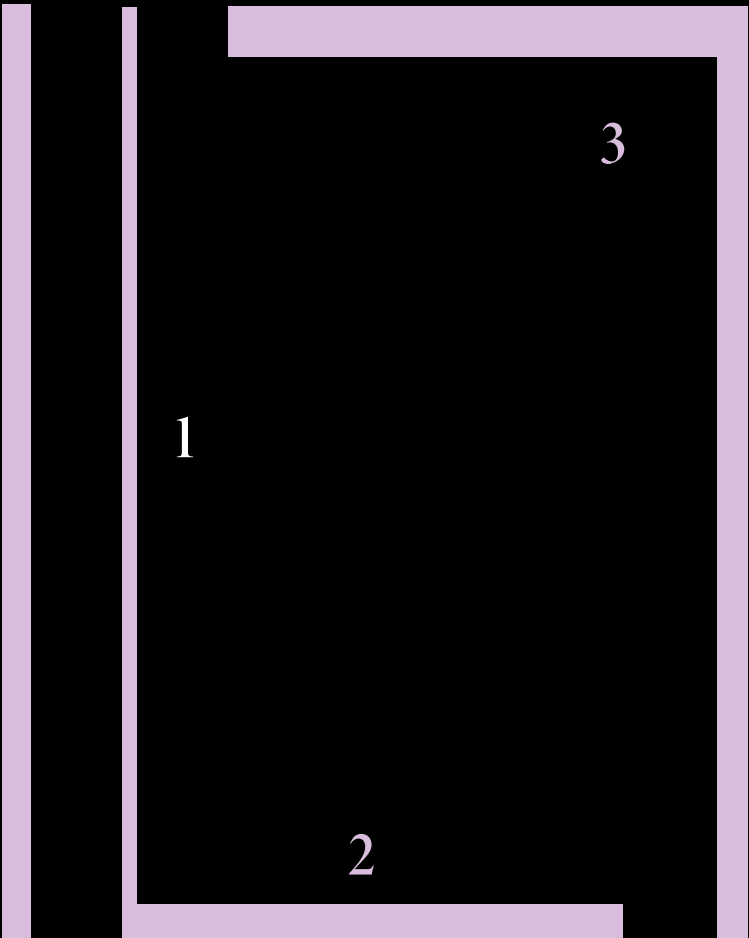
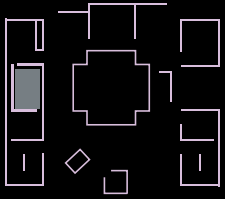
Die Künstlerin folgt der illiberalen Prämisse der Ausstellung und setzt ihre Installation aus bereits existierenden Arbeiten zusammen, um sich den ul-traliberalen Produktionsgewohnheiten zu verwei-gern und sie zu verlernen. Mombaça möchte uns aus den verfestigten Kanälen, die eine Rettung vor kommenden Katastrophen versprechen, hin zu einer neuen Beziehung zu Schlamm und Wasserströmen führen: wo wir uns nicht durch die Kontrolle der Elemente von den Flüssen und Meeren abtrennen, sondern auf liebevolle Weise mit Überschwemmun-gen und planetarischen Wasservorkommen koexis-tieren.

EB

hidden from sight. In this case, an accumu-lation is linked to the way we control water in our modern times, and thus have unlearned the skills of reading and listening to the elements. Together with the drawing called *Dolphin (take me with you)*, Mombaça invites to rest under the water in the mud and to let the underwater forces convey new conditions for our relation-ship with the planet.

Thinking within the illiberal premises of the exhibition, the elements of the installation are assembled out of a process of refusal and unlearning ultraliberal habits of production. Mombaça attempts to guide us out of the water control system intended to "engineer a way out of upcoming catastrophes" into a different rela-tion with mud and water flows: a way of being with the floods and the planetary waters, where we are not separated from the rivers and the seas we attempt to control, but rather explore loving ways of co-living with those forces.

EB



1. **LOOPHOLE** (Schlupfloch), 2022
Video, Farbe, Ton | video, colour, sound
25'
Courtesy Jordan Strafer.

2. Domenico Gnoli (1933–1970),
Wrist Watch (Armbanduhr), 1969
Öl auf Leinwand | oil on canvas
200 × 170 cm

3. Jeff Koons (*1955), **Large Vase of Flowers**
(Große Vase mit Blumen), 1991
Holz (farbig gefasst) | wood (painted in colours)
132 × 109,2 × 109,2 cm

2–3 Sammlung Ludwig, Leihgaben Peter und Irene Ludwig Stiftung |
Ludwig Collection, Loans Peter and Irene Ludwig Foundation.

Im Jahr 1991 stand William Kennedy Smith, Neffe von John F. Kennedy, wegen Vergewaltigung einer Frau im Anwesen seiner Familie vor Gericht. Er wurde freigesprochen. Während des Prozesses verwendete Kennedys Anwalt, was als *inferential argument* bekannt wurde, eine Vernehmungsmethode, mit der eine Zeugenaussage als widersprüchlich dargestellt werden soll. In *LOOPHOLE* setzt Jordan Strafer ihr Publikum der sozialen Brutalität dieser Methode aus. Gleich zu Beginn sehen wir die vollständige Wiedergabe derjenigen Zeuginnenbefragung aus diesem Fall, die beispielhaft wurde: Eine Freundin des Opfers, die sich in dem Anwesen aufhielt, wird öffentlich ihrer eigenen Wahrnehmung der Situation beraubt. Sie wird zur Erfüllungsgehilfin der detaillierten Situationsschilderung durch den Verteidiger: Gezwungen all seine Darstellungen ihrer Bewegungen durch die Szenerie mit „Ja“ zu beantworten – wird ihr „Nein“, zu dem vom Verteidiger unterstellten Mitgefühl für den Angeklagten entkräftet.

Die Machthierarchie in der Situation – sie befand sich im Haus einer der mächtigsten Familien der USA – und die Tatsache, dass sie mit dem Angeklagten interagieren musste, um in seinem Haus nach den Schuhen ihrer Freundin zu suchen, wird gegen sie gewendet. Denn die Verteidigung impliziert, dass es an ihr – und nicht an Smith – gewesen wäre, die soziale Verantwortung für die sexuelle Gewalt zu übernehmen, der sich ihre Freundin ausgesetzt sah. Der vorausgesetzte männliche Gender-Status in dieser Art der Befragung ist raubtierhaft und bleibt unhinterfragt. Was dagegen, sowohl beim Opfer, als auch bei der Freundin, in Frage gestellt wird, ist ihr Agieren im Rahmen des implizierten weiblichen Geschlechterstatus, des Beutestatus: In *LOOPHOLE* erscheinen alle Frauen als Beiwerk zu männlichen Erzählungen. Da ist das Opfer, immer halb anonymisiert, aber erkennbar genug, um ihr Gesicht zu verlieren. Da ist ihre Freundin, die Zeugin, die sich für ihre Unsicherheit gegenüber einem Kennedy bloßgestellt wird. Da ist *The Pen* als Assistentin des Verteidigers und Autorin seiner Argumente, die jedoch keinen eigenen Platz im Gerichtssaal einnimmt (ein Umstand, den Strafer ihrer eigenen Biographie entnommen hat, da ihre Mutter die Position des Attorney Assistant bekleidet hatte). Und schließlich ist da die Geschworene, die sich in den Verteidiger verliebt. (Diese Tatsache entstammt der Boulevardpres-

In 1991, William Kennedy Smith, John F. Kennedy's nephew, was tried for raping a woman at the family's residence. He was acquitted. During the trial, Kennedy's lawyer used what became known as an "inferential argument", a line of interrogation designed to demonstrate that a witness statement is self-contradictory. In *LOOPHOLE* Jordan Strafer exposes her audience to the social brutality of this method. Right at the beginning we see a full rendition of the case's most exemplary witness interview: a friend of the victim who was at the residence is publicly robbed of her own perception of the situation. She becomes an accessory to the defence attorney's detailed portrayal of its setting: In answering "yes" to all his descriptions of her moving through the scenery, her "no" to the compassion for the accused he imputes fails to register.

The power hierarchy inherent to the situation—the fact that she was at the house of one of America's most powerful families, and that she needed to interact with the accused to search for her friend's shoes in his house—is turned against her, as the defence implies that it would have been on her, not Smith, to take the social responsibility for the sexual violence her friend felt herself exposed to. The assumed gender status of masculinity in his line of questioning is predatory. That remains unquestioned. What is questioned, in both the victim and her friend, is their respective performance of the implied female gender status, that of prey: in *LOOPHOLE* all women appear as accessories to male narrations. There is the victim, always half-anonymised but recognisable enough to lose her face. There is her friend, the witness, shamed for her insecurity facing a Kennedy. There is *The Pen*, the defence attorney's assistant and the author of his arguments, who nevertheless holds no space of her own in the courtroom. (This fact is taken from Strafer's own history, as her mother held this position.) And lastly, there is the jury member who falls for the defence attorney. (A fact taken from the yellow press, as the couple later widely publicized their bond.) In *LOOPHOLE*, Strafer stages not a filmic but a juridical realism: experiencing having her agency overturned in the moment of assault, the victim is staged in the courtroom as having a lack of agency. The



se, denn das spätere Paar veröffentlichte die Verbindung umfassend.) In *LOOPHOLE* inszeniert Strafer keinen filmischen, sondern einen juristischen Realismus: Das Opfer, das im Moment des Übergriffs erlebte, wie ihre Handlungsmacht übergangen wird, wird im Gerichtssaal willensschwach dargestellt. Der Angeklagte dagegen präsentiert sich in Strafers Film als unverhohlen willensstark. In der Pressekonferenz kokettiert er mit dem Ruhm seiner Familie. Später, im Zeugenstand, sehen wir ihn schlecht, aber selbstbewusst, einen Frank-Sinatra-Song vortragen. Es gibt für ihn keine Notwendigkeit, sich zu rechtfertigen, nur den Willen, sich selbst darzustellen. In *LOOPHOLE* verfügt sein Anwalt über die gleiche erzählerische Macht. Nach dem Prozess sehen wir ihn die Geschworenen anzüglich befragend. Wir sehen, wie die beiden zu Smiths Sinatra-Imitation tanzen, wir sehen, wie sie einen altbekannten Topos des erotischen Thrillers nachstellen (die Frau spielt mit dem Feuer und tropft Kerzenwachs auf die Brust des Mannes), und schließlich, wie er sich an sie drückt und sie gegen die Richterkanzel presst.

Auch sie wird in *LOOPHOLE* als Beute inszeniert, aber in ihrem Fall gilt der Gender-Status als angenommen, sexualisiert, er wird affirmiert. Die Kleidung der Figuren, ihr Make-up und ihre Gesten, die Beleuchtung der Szenen, die geschlechtsspezifischen Nahaufnahmen, der spannungsgeladene Soundtrack erinnern an TV-Dramatisierungen von Gerichtsprozessen und an Erotikthriller – ein Genre, das zur Zeit des Prozesses Hochkonjunktur hatte. Mit Jeff Koons *Large Vase of Flowers* (1991) und Domenico Gnoli's *Wrist Watch* (1969) aus der Sammlung Ludwig, die zusammen mit Strafers Werk im Raum stehen, wird diese Ästhetik als visueller Ursprung auch der Kunst spürbar. Dies ist nicht nur der Vorherrschaft des Massenkommers gegenüber dem Nischenmarkt der Kunst geschuldet, sondern in Koons Fall auch seinem Bestreben, die Verlockung der Massenkultur zu verstärken, indem er die Kunst als deren ultimativen Überschwang beansprucht. In Gnoli's Fall entzieht sich die Verwendung von zerkleinertem Marmor und Sand zur Verstärkung des materiellen Effekts einer fast paranoiden malerischen Detaillierung von Texturen jeglichem narrativen Halt zugunsten einer Überwältigung der Betrachter*in mit materiellen Trivialitäten. Sowohl in den beiden Werken als auch in Strafers Film sehen wir einen Stil, der schlecht gealtert ist.

accused, in contrast, presents himself as overtly wilful in Strafer's film. In the press conference we hear him coquet with his family's fame. Later, on the stand, we see him performing a Frank Sinatra song, badly but confidently. He is not in need of self-justification, just in want of self-representation. In *LOOPHOLE* his attorney holds the same narrative sway. In the trial's afterhours we see him questioning the juror flirtatiously. We see the two dance to Smith's Sinatra impersonation, see them perform a well-worn trope of erotic thrillers (the woman playing with fire, dripping candle wax onto the man's chest), and lastly, we see him pushing himself against her and her against the judges' pulpit.

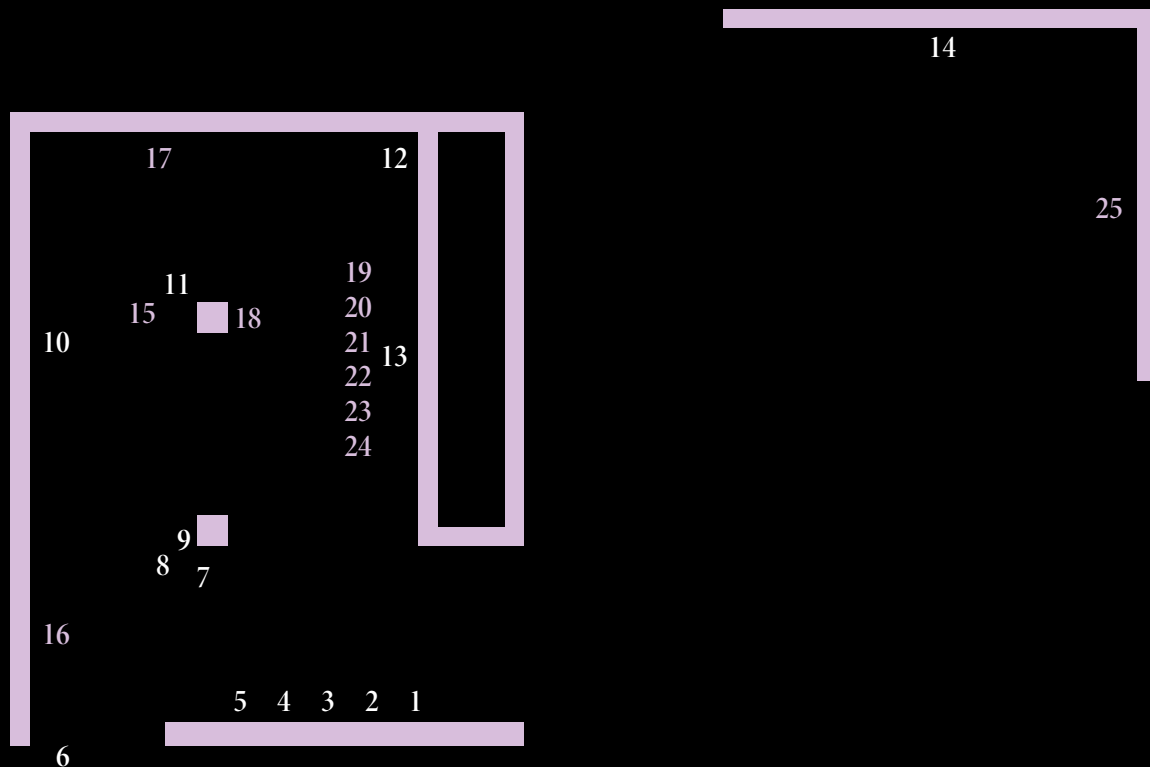
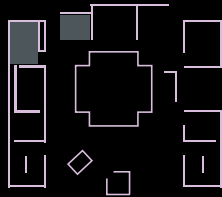
She too is staged as prey in *LOOPHOLE*, but in her case, this gender status is owned, sexualised, becomes affirmative. The characters' outfits, their makeup and gestures, the lighting of the scenes, the gender-enhancing camera close-ups, the suspenseful soundtrack all invoke TV dramatisations of court cases and erotic thrillers, a genre that flourished at the time of the trial. With Jeff Koon's *Large Vase of Flowers* (1991) and Domenico Gnoli's *Wrist Watch* (1969) positioned in the room with Strafer's work, these aesthetics become palpable as art's visual origination. This is not just owed to the pre-eminence of mass commerce over art's niche market, but, in Koon's case, also to his ambition to intensify the lure of mass culture in claiming art as its ultimate exuberance. In Gnoli's case, his use of crushed marble and sand to intensify the material effect of an almost paranoid painterly detailing of textures eludes any narrative hold in favour of overpowering his viewer with material trivia. In both the works, as in Strafer's film, we see a style that has aged badly.

We see genders that have aged badly. We see something far more contemporary than we'd wish for. Strafer demonstrates that our legal genders desperately need to be derailed—jointly, consistently, and uncompromisingly—if we do not desire sex to be privatised social violence.

KS

Wir sehen Genderrollen, die schlecht gealtert sind. Wir sehen etwas, das weitaus zeitgemäßer ist, als wir es uns wünschen würden. Strafer zeigt, dass unsere juristischen Genderrollen dringend außer Kraft gesetzt werden müssen – gemeinsam, konsequent und kompromisslos, wenn wir Geschlecht nicht in seiner Rolle als privatisierte gesellschaftliche Gewalt belassen wollen.

KS



1. *Funeral* (Beerdigung), 2022
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 150 cm

2. *Women's Rebellion*
(Die Rebellion der Frauen), 2022
Acryl und Druck auf Leinwand |
acrylic and print on canvas
150 × 100 cm

3. *Harem*, 2022
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
100 × 150 cm

4. *Enslavement* (Versklavung), 2022
Druck, Tusche, Hydrogel und Acryl auf
Leinwand | print, Indian ink, gel water and
acrylic on canvas
150 × 100 cm

5. *Riders* (Reiter), 2022
Druck, Tusche, Hydrogel und Acryl auf
Leinwand | print, Indian ink, gel water and
acrylic on canvas
150 × 100 cm

6. *Upiór*, 2022
Video, Farbe, Ton | video, colour, sound
16'33"

7. *Der Hofstaat – Die Propheten-Gruppe*
(The Court – The Prophet Group), 2022
Acryl, Tusche und Hydrogel auf Sperrholz |
acrylic, Indian ink and gel water on plywood
164 × 124 cm

8. *Der Hofstaat – Zwei Männer*
(The Court – Two Men), 2022
Acryl, Tusche und Hydrogel auf Sperrholz |
acrylic, Indian ink and gel water on plywood
200 × 121 cm

9. *Der Hofstaat – Das Emblem*
(The Court – The Emblem), 2022
Acryl und Grafitfarbe auf Sperrholz |
acrylic and graphite paint on plywood
47 × 35 cm

10. *Gutsherren* (Landowners), 2022
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
220 × 1000 cm

11. *Der Hofstaat – Die Betende*
(The Court – Person Praying), 2022
Acryl auf Sperrholz | acrylic on plywood
58 × 47 cm

12. *Diana und Acteon*, 2021
Acryl und Lack auf Holzplatte |
acrylic and enamel on wooden panel
152,5 × 127 × 1,2 cm

13. *Pipel*, 2022
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
212 × 221 cm

14. *The Vision* (Die Vision), 2022
Acryl auf Leinwand | acrylic on canvas
220 × 960 cm

1–14 Courtesy Mikołaj Sobczak.

15. Thomas Lanigan-Schmidt (*1948),
Iconostasis (Ikonnostase), 1977-78
Holz, Textil, Glas, Metall, Acryl, Saran Einpack-
papier, Zellophanpapier und Metallfolie | wood,
textile, glass, metal, acrylic, saran wrapping
paper, cellophane paper, tinfoil paper
360,6 × 366,5 × 152,5 cm

16. Andy Warhol (1928–1987),
The Kiss (Bela Lugosi)
(Der Kuss (Bela Lugosi)), 1963
Siebdruck auf Papier | silkscreen print on paper
76,5 × 101,5 cm (Rahmen | frame 91,5 × 115,5 × 3 cm)

17. Konrad Klapheck (*1935),
Heldenlied (Hero's Chant), 1975
Öl auf Leinwand | oil on canvas
223 × 281 cm

18. Jann Haworth (*1942),
The Surfer (Der Surfer), 1968
Schaumstoff, Textilien und Draht |
foam rubber, textiles, and wire
185 × 56 × 40 cm

15–18 Sammlung Ludwig, Leihgaben Peter und Irene Ludwig
Stiftung | Ludwig Collection, Loans Peter and Irene
Ludwig Foundation.

19. Klaus Paier (1945–2009),
Der Große Krieg (The Great War),
Ecke | corner Pontstr./Augustinerbach, 1980
Farbfotografie auf Kodak-Papier |
colour photograph on Kodak paper
25,4 × 30,7 cm

20. Klaus Paier,
Zwangsernährung (Force-Feeding), 1982
Farbfotografie auf Kodak-Papier |
colour photograph on Kodak paper
30,7 × 25,4 cm

21. Klaus Paier,
*Und ein Mann und ein Junge, auf einem
Fahrrad flogen sie davon um sich zu lieben*
(And a Man and a Boy, on a Bicycle They
Flew Away to Love Each Other), Pont-
straße, Seitenstraße | Backstreet Café Kittel, 1979
s/w-Fotografie auf Agfa-Papier |
b/w photograph on Agfa
29,7 × 20,9 cm

22. Klaus Paier,
Arschfick und Gaffer
(Michaelstr., Parkplatz), (Assfuck
and Gawker), Michaelstr. Parkplatz |
Parking lot, 1978
s/w-Fotografie auf Agfa-Papier |
b/w photograph on Agfa
21,9 × 30,7 cm

23. Klaus Paier,
Es herrscht immer Krieg in den Fabriken
(There Is Always War in the Factories),
Eilfschornsteinstr., 1978
s/w-Fotografie auf Agfa-Papier |
b/w photograph on Agfa
21 × 29,6 cm

24. Klaus Paier,
Atomenergie bringt Tod (Atomic Energy
brings Death), Geschwister-Scholl-Str., 1978
Farbfotografie auf Kodak-Papier |
colour photograph on Kodak paper
25,4 × 30,7 cm

19–24 Ludwig Forum Aachen.

25. Renato Guttuso (1911–1987),
Maggio 1968 – Giornale Murale
(Mai 1968 – Wandzeitung |
May 1968 – Wall newspaper), 1968
Öl auf Karton und Leinwand |
oil on cardboard and canvas
280 × 480 cm
Sammlung Ludwig, Schenkung Peter und Irene Ludwig |
Ludwig Collection, Donation Peter and Irene Ludwig.

Mikołaj Sobczak beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit der Darstellung historischer Ereignisse. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der derzeit rechts-populistischen Regierung in Polen arbeitet er an einer zeitgenössischen Neuformulierung des romantischen Genres der Historienmalerei: Entgegen dessen historischer Hochphase in den europäischen Nationalstaatsgründungen des 18. Jahrhunderts rückt Sobczak Narrative und Perspektiven jenseits nationalisierender Historiographien in den Bild-vordergrund und überlagert die Erzählmuster tradierter Geschichtsvorstellungen mit Figuren der Rebellion. So sind es insbesondere historische Zusammenhänge von Ausschluss und Widerstand, von Protagonist*innen LGBTQI+ basierten Selbst-organisierungen, von queeren und antikonformistischen Milieus unterschiedlicher Epochen, die er in seinen Simultandarstellungen im Zusammenspiel mit Zitaten ikonischer Gemälde, Figuren aus Märchen, Mythen, Sagen, und Populärkultur, abgemalten Flugblättern, Plakaten und Fotografien zur Disposition stellt. Für *Illiberal Lives* erweitert Sobczak seine additive Arbeitsweise in den Ausstellungsraum hinein, durch die Ausweitung seiner Malerei auf die Architektur und den Einbezug einer Auswahl von Arbeiten aus den Sammlungen des Ludwig Forum. Die historischen Ereignisse seiner Bilder werden in Dialog gebracht mit Arbeiten von Klaus Paier, dem kommunistischen Realismus von Renato Guttusos *Maggio 1968 – Giornale Murale* (1968), den aus Seidenstrümpfen zusammengenähten *Surfer* (1968), einer lebensgroßen Figurine von Jann Haworth, mit *The Kiss (Bela Lugosi)* (1963), einem Siebdruck von Andy Warhol, der *Ikonostase* (1977–78) von Thomas Lanigan-Schmidt, einer kulissenhaften Heiligen-sammlung aus Stanniol- und Cellophanpapier, oder einem in seiner Vergrößerung dysfunktional konstruierten, an antike Kampfswagen erinnernden Heuwender in Konrad Klaphecks Gemälde *Heldenlied* (1975).

Ausgangspunkt für Sobczaks Monumentalgemälde *Gutsherren* (2022) bildet die Auseinandersetzung mit den nach 1945 von den Alliierten an Polen restituierten Gebieten und den Auswirkungen der von der Volksrepublik Polen hierauf hin veranlassten „Aktion Weichsel“ (1947): Sie bedeutete die Zwangs-deportation von hauptsächlich Ukrainer*innen und Lemken aus dem Südosten des Landes in den Westen; Vertreibungen, die den Charakter einer eth-

Mikołaj Sobczak explores the depiction of historic events in his works.. He is working on a contemporary reformulation of the romantic genre of history painting, not least against the backdrop of the current right-wing populist government in Poland: in contrast to its historical heyday in the 18th-century founding of European nation-states, Sobczak brings narratives and perspectives beyond nationalising historiographies to the foreground of the pictures, and superimposes figures of rebellion on the narrative patterns of ideas of history that have been handed down. Thus he puts into play, in particular, historical contexts of exclusion and resistance, of protagonists of LGBTQI+-based organisations, of queer and anti-conformist milieus from different epochs, in his simultaneous depictions, with an interplay of quotations from iconic paintings, characters from fairy tales, myths, sagas and popular culture, copied pamphlets, posters and photographs. For *Illiberal Lives*, Sobczak extends his additive way of working into the exhibition space, opening his painting outwards to the architecture and including a selection of works from the collections of the Ludwig Forum. The historical events in his pictures engage in dialogue with works by Klaus Paier, with the Communist realism of Renato Guttuso's *Maggio 1968 – Giornale Murale*, with *Surfer* (1968), a life-size figurine by Jann Haworth sewn together out of silk stockings, with *The Kiss (Bela Lugosi)* (1963), a silkscreen by Andy Warhol, with *Iconostasis* (1977–78) by Thomas Lanigan-Schmidt, a collection of saints made out of silver foil and cellophane that resembles a stage set, and with a hay turner reminiscent of ancient chariots in Konrad Klapheck's painting *Heldenlied* (1975), enlarged so as to be dysfunctionally constructed.

The point of departure for Sobczak's monumental painting *Gutsherren* (2022) is addressing the territories recovered to Poland by the Allies after 1945, and the impacts of the “Operation Vistula” instigated thereupon by the Polish People's Republic (1947): it meant the forced deportation of primarily Ukrainians and Lemkos from the country's southeast to the west; these expulsions had the character of an ethnic cleansing. One of the characters disappearing in this era



nischen Säuberung hatten. Einer der verschwindenden Charaktere dieser Zeit war der landbesitzende Gutsherr: Im Zuge der Vertreibung der in den polnischen Gebieten lebenden deutschen Feudalherren wurden deren verlassene Güter, wenn nicht geplündert, so verstaatlicht. Die Motive im Bild greifen diese Ereignisse auf: rechts eine modifizierte Anleihe an Andrzej Wróblewskis anomisches *Train Station in the Recovered Territories* (1949). Das Ölgemälde zeigt Heimkehrer, Soldaten, Zivilisten, die in die Westgebiete Polens fahren. Sobczaks Arbeiter*innen, die zum Teil aus Augen, Mund und Ohr bluten, sind als sogenannte Upiórs dargestellt, eine zentrale Figur der slawischen Volkskultur, aus der sich der moderne Topos des Vampirs entwickelte. Der Überlieferung zur Folge verfügten als Upiór bezeichnete Personen nicht nur über schamanistische Fähigkeiten, sondern konnten situativ ihre geschlechtliche Identifizierung ändern. Die daran angegliederte Landschaft zitiert Carl Spitzwegs Gemälde *Gutsherr* (um 1850), doch wurde dessen Landschaft hier in ein postapokalyptisches Nachkriegsszenario überführt, durch die sich neben dem Gutsherren Mitglieder eines Frauenbataillons aus dem Film *Frauenrepublik* (1969) bewegen. Die Gefängniszene links im Bild ist von einem Plakat gegen Plünderungen inspiriert, mit der Aufschrift „Plünderung – Bestechung – Diebstahl zahlt sich nicht aus“ (1946). Sobczak verkompliziert die Situation des Insassen durch die hinzugefügte Hyazinthenblume, eine Anspielung auf die Aktion „Hyazinthe“, die in den wiedergewonnenen Gebieten (insbesondere in Danzig) begann, bei der eine Bürgermiliz in den 1980er Jahren Daten über homosexuelle Männer sammelte. Ganz links ist noch ein ikonenhaftes Porträt von Mira Thompson zu sehen – eine Musikerin, Sängerin, feministische Aktivistin aus Amsterdam und Schauspielerin in manchen der Filme des Künstlers – hier in der Rolle von Thomas Müntzer, der im 16. Jahrhundert zur Leitfigur der Bauernkriege in Thüringen wurde.

Die Videoarbeit *Upiór* (2022) sowie die Malereien *Riders*, *Funeral*, *Harem*, *Enslavement* und *Women's Rebellion* (alle 2022) sind angelehnt an Recherchen des französischen Historikers Daniel Beauvois, der die Geschichte der Beziehung zwischen der Ukraine, Polen und Russland der letzten fast 500 Jahre anhand von historischen Quellen und Dokumenten aufgearbeitet hat. So ruft *Harem* Eugene Delacroix' Gemälde *Frauen von Algier* (1834) ab und verweist

was the land-owning squire: in the wake of the expulsion of German feudal lords living in the Polish territories, their abandoned estates were plundered or nationalised. The motifs in the picture pick up on these events: on the right a modified borrowing from Andrzej Wróblewskis anomie *Train Station in the Recovered Territories* (1949). The oil painting shows repatriates, soldiers, civilians travelling to Poland's western regions. Sobczaks workers, some of whom are bleeding from their eyes, mouth and ears, are depicted as so-called upiór, a central figure in Slavic folk culture from which the modern topos of the vampire developed. According to tradition, people labelled as upiór not only had shamanistic abilities, but were also able to change their gender identification depending on the situation. The landscape attached to it quotes Carl Spitzwegs painting *Gutsherr* (around 1850), but its landscape was transposed here into a post-apocalyptic post-war scenario, through which move, besides the land-owners, members of a women's battalion from the film *Women's Republic* (1969). The prison scene at the left of the picture is inspired by a poster against acts of pillage bearing the words "Plundering—Bribery—Theft doesn't pay" (1946). Sobczak further complicates the inmate's situation by adding the hyacinth flower—an allusion to "Operation Hyacinth", which began in the Recovered Territories (particularly in Gdansk), where a citizens' militia collected data on homosexual men in the 1980s. At the far left you can also see an iconic portrait of Mira Thompson—a musician, singer, feminist activist from Amsterdam who has acted in some of the artists' films—here in the role of Thomas Müntzer, who became the leading figure in the German Peasants' War in Thuringia in the 16th century.

The video work *Upiór* (2022) and the paintings *Riders*, *Funeral*, *Harem*, *Enslavement* and *Women's Rebellion* (all 2022) are inspired by research by the French historian Daniel Beauvois, who has reappraised the history of the relationship among Ukraine, Poland and Russia in the past nearly 500 years by drawing on historical sources and documents. Thus, for instance, *Harem* evokes Eugene Delacroix's painting *Women of Algiers* (1834) and refers to sexual forms of

auf sexuelle Formen der Ausbeutung im Zusammenhang mit dem Grafen Mieczyslaw Potocki, der in seinem Palast ein Harem geschaffen hatte, in dem vornehmlich ukrainische Bäuerinnen lebten. Das gemalte Pferd, das in *Riders* durchs Feuer rennt, ist dem Bild *Ein Pferd, das in Kummer versinkt* (1962) der ukrainischen Künstlerin Maria Prymachenko entnommen, deren Arbeiten im Zuge der Großinvasion Russlands größtenteils zerstört wurden. Die Videoarbeit *Upiór*, die zusammen mit dem ukrainischen Künstler Taras Gembik entstand, handelt von einem polnischen Beamten, der damit beauftragt wurde, wertvolle Kunstwerke, Bilder und Symbole aus einer ukrainisch-orthodoxen Kirche zu rauben und zu zerstören. Er wird dabei von einem Upiór angegriffen, jenen blutsaugenden Volkscharakter, den polnische und ukrainische Bauern sich zu eigen machten. Der Dialog zwischen den Protagonist*innen thematisiert die gewaltvolle Minderheitenpolitik der Zweiten Polnischen Republik (1918–1939), die ab 1921 eine ethnische und kulturelle Zwangsassimilation der ukrainischen Bevölkerung in Wolhynien vorantrieb. Präsentiert wird die Videoarbeit neben *The Kiss (Bela Lugosi)* (1963), einem Siebdruck von Andy Warhol.

Die Gruppe von freistehenden im Raum verteilten Cut-Out-Malereien widmet sich im Dialog mit Fotografien der revolutionären Gesten und nonkonformen Sexualitäten, die der Aachener Wandmaler Klaus Paier Ende der 1970er in den öffentlichen Raum der Stadt brachte, unterschiedlichen queeren Aufständen und Demonstrationen. *Diana and Actaeon* (2021) verbindet die Ovidsche Erzählung, bei der Diana den die Badende beobachtenden Actaeon in eine Hirschkuh verwandelt, so dass letzterer selbst zum Gejagten wird, mit der Hamburger *Spiegel-Affäre*. Durch letztere wurden 1980 die heimlichen Beobachtungen von Schwulen und Lesben durch die Hamburger Polizei öffentlich, die jahrelang Nutzer*innen öffentlicher Toiletten durch Einwegspiegel bespitzelt hat und sogenannte Rosa Listen führte; bis zu jenem Zeitpunkt als der Schauspieler und Schwulen-Aktivist Corny Littmann medienwirksam einen der Spiegel zerschlug. Die Form der erhobenen Faust ist dem Logo der Gruppe Homosexuelle Aktion Westberlin entlehnt.

Pipel (2022) geht von gemeinsamen Recherchen des Künstlers und der Historikerin Joanna Ostrowska zu

exploitation associated with Count Mieczyslaw Potocki, who created a harem in his palace where for the most part Ukrainian farmer women lived. The painted horse running through fire in *Riders* is taken from the picture *A Horse Plunged in Sorrow* (1962) by the Ukrainian artist Maria Prymachenko, whose works were largely destroyed following Russia's major invasion. The video work *Upiór*, created together with the Ukrainian artist Taras Gembik, is about a Polish civil servant who was charged to rob and destroy valuable artworks, pictures and symbolic pieces from a Ukrainian Orthodox church. In so doing, he is attacked by an upiór, the bloodsucking folk character that Polish and Ukrainian farmers appropriated. The dialogue between the protagonists takes as its subject the violent minority policies of the Second Polish Republic (1918–1939), which forged ahead with ethnic and cultural forced assimilation of the Ukrainian population in Volhynia from 1921 onwards. The video work is presented next to *The Kiss (Bela Lugosi)* (1963), a silkscreen by Andy Warhol.

In dialogue with photographs, the group of free-standing cut-out paintings distributed around the room address the revolutionary gestures and nonconformist sexualities that the Aachen muralist Klaus Paier brought to the city's public space in the late 1970s, of various queer revolts and demonstrations. *Diana and Actaeon* (2021) combines the Ovidian tale in which Diana transforms Actaeon, who is watching the bathers, into a doe, so that the latter becomes the hunted himself, with the "Mirror Affair" in Hamburg. In the latter, the secret observation of gays and lesbians by the Hamburg police was made public in 1980: for years, they had been spying on the users of public toilets through one-way mirrors and drawing up so-called Pink Lists, until such time as the actor and gay activist Corny Littmann shattered one of the mirrors, generating media attention. The form of the raised fist is borrowed from the logo of the group *Homosexuelle Aktion Westberlin*.

Pipel (2022) originates from joint research by the artist and historian Joanna Ostrowska on the fates of young male prisoners, not to date

den bislang weitgehend undokumentierten Schicksalen junger männlicher Häftlinge aus, die in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, um zu überleben, gezwungen waren, Kapos, Funktionäre der SS unter den Häftlingen, zu dienen. Pipels waren nicht nur besonders stark sexuellem Missbrauch und Gewalt ausgesetzt, sondern wurden oftmals aus der Geschichte des Holocausts eliminiert, da sie als Veräter der Nation stigmatisiert wurden.

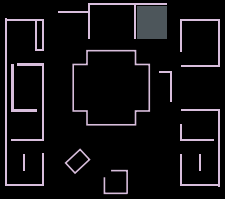
In der großen Ausstellungshalle präsentiert Sobczak die Arbeit *The Vision* (2022), in der er sich mit europäischen Aufständen, Bauernkriegen und Widerstandshandlungen im Zusammenhang mit Sklaverei auseinandersetzt. Der Künstler stellt historische Momente des Aufbegehrens anhand von abgewandelten Zitaten historischer Malereien dar, wie u.a. einen Ausschnitt von William Allans Bild eines *Sklavenmarktes in Konstantinopel* (1838), der hier in Flammen steht, Friedrich II. auf einer Inspektionsreise zur Kartoffelernte von Robert Warthmüller (1886), auf dessen Mantel der haitianische Kaiser Jacques I. ausrutscht. Letzterer war maßgeblich an der ersten Revolution in Haiti beteiligt, in dessen Folge mit der Unterstützung von Polen die Sklaverei verboten wurde. Im Zusammenspiel mit einem Ausschnitt aus dem Siegesbanner der ukrainischen Künstlerin Alla Horska, die Überreste eines zerstörten Mosaiks in einem einstigen Restaurant in Mariupol, einem Motiv mit Einwander*innen, die gegen schlechte Arbeitsbedingungen in Italien protestieren oder den verknöcherten Mann mit Lieferando-Rucksack im Vordergrund, werden Verbindungen von Mustern von Herrschaft, Ausbeutung und Widerstand durch die Jahrhunderte bis hin zu zeitgenössischen Arbeitsmodellen der Gig Economy hergestellt.

EB

further documented, who in order to survive in the National Socialist concentration camps were compelled to serve kapos, functionaries of the SS guards among the prisoners. Pipels were not only subjected to particularly strong sexual abuse and violence, but were often eliminated from the history of the Holocaust, as they were stigmatized as traitors to the nation.

In the large exhibition hall, Sobczak presents the work *The Vision* (2022), in which he addresses European uprisings, peasants' wars and acts of resistance in conjunction with slavery. The artist depicts historical moments of rebellion using altered quotations from historical paintings, shown for instance in a section from William Allan's picture of a *Slave Market in Constantinople* (1838), here in flames, or another with Frederick the Great on an inspection tour of the potato harvest by Robert Warthmüller (1886), on whose coat the Haitian emperor Jacques I slips. The latter was substantially involved with the first Haitian Revolution, as a result of which, with Poland's support, slavery was prohibited. By combining a section of Ukrainian artist Alla Horska's victory banner, the remains of a destroyed mosaic in a former restaurant in Mariupol, a motif of immigrants protesting against poor working conditions in Italy, and the fossilised man with a Lieferando backpack in the foreground, connections are established among patterns of domination, exploitation and resistance through the centuries, through to the contemporary working models of the gig economy.

EB



1

1. *Fat to Ashes* (Von Fett zu Asche), 2021
HD-Video (übertragen von 16mm und Super
8-Film), Farbe, 5.1 Surround Sound | HD video
(transferred from 16mm and Super 8-film),
colour, 5.1 surround sound
20'55"

Courtesy Pauline Curnier Jardin.

Pauline Curnier Jardins Werk weist eine zugleich allgemeine und höchst spezifische Dimension auf. So geht es in ihren Arbeiten um etwas strukturelles und vielleicht sogar ahistorisches: Der Kulturwissenschaftler Aby Warburg nannte es das „unzerstörbare Heidentum“, dass er in der Ikonografie aller menschlichen Kosmologien am Werke sah, in der polytheistischen und monotheistischen ebenso wie in der zirkulierenden Bildmasse der kapitalistischen Moderne. Mit Sylvia Wynter gesprochen ließe sich das kosmologische Grundprinzip dieses „Heidentums“ auf die Formel „Vermeidung des Todes und Reproduktion des Lebens“ bringen, auf das sich auch die „Orientierung alles Begehrens“ ausrichtet. Wynter sieht darin die Grundfunktion aller als Symbolsysteme verstandenen Kosmologien, die soziale Beziehungen entstehen lassen und aufrechterhalten. Leben und Tod sind miteinander verwoben: Neues Leben durchschreitet bei seinem Werden immer auch Tod und Unterwelt – eine Berührung, die weder Körper noch Wissen unverehrt lässt. Die eine Hälfte des Lebenszyklus bleibt daher im Dunkeln, das Jenseits ist abwesend. Gleichzeitig wird es symbolisch (als Geister- oder Ahnenreich, als das transzendente Reich des Göttlichen) präsent und manifestiert sich in unzähligen (Re-)Inszenierungen von Geburt und Tod, von unverfügbaren Anfängen und unvorhersehbaren Nachleben. Solche ritualisierten Übergänge bringen kollektive und individuelle Lebenszyklen mit natürlichen oder kosmischen Zeitlichkeiten in Einklang. Zyklen, die sich menschlicher Kontrolle entziehen, von denen das Leben aber abhängt und die vielleicht gerade deswegen beschworen werden müssen. Es sind diese Riten, mit denen sich Curnier Jardin auseinandersetzt.

Übergangsriten verhandeln die soziale Reproduktion und die Herstellung sozialer Beziehungen. Als Teil der symbolischen Reproduktion bilden diese rituellen Zeiten und Räume Ausnahmeformen, in denen Hierarchien temporär aufgehoben und gerade dadurch wieder hergestellt werden. In diesen Reproduktionsritualen, die in der Regel die Form religiöser Ekstasen, profaner Feiern des Überflusses, karnevallesker Umkehrungen oder des In-Kontakt-Tretens mit einem angeblich chthonischen oder göttlichen Jenseits annehmen, tritt unweigerlich das Verhältnis von sozialer Reproduktion und Gewalt in den Vordergrund, das sich auch als in Kauf genommenes bzw. notwendiges Opfer einer Ordnung bezeichnen

Regarding the subject matters at play in the work of Pauline Curnier Jardin, a general and a particular can be differentiated. She addresses something structural and perhaps altogether ahistorical on the one hand: art historian Aby Warburg would have identified it as an instance of the “indestructible paganism” that crops up in the iconography of all human cosmologies, be they polytheistic, monotheistic, or the mass circulating imagery of capitalist modernity. This paganism could be said to refer more broadly to the “avoidance of death and reproduction of life” — which is how Sylvia Wynter describes the basic function of all cosmologies, understood as the symbolic systems through which social bonds are constructed and maintained, and how they “orient desire.” Yet life and death are intimately intertwined, such that new life is predicated by the passage of death and the netherworld, which neither body nor knowledge can touch without loss and substantial metamorphosis. Of all life cycles, therefore, one half must remain obscure. The otherworldly realm—figured, for instance, as a realm of spirits, ancestral and otherwise, or as a transcendental realm of the divine—is absent, but its absence informs and sutures the symbolic in which it is rendered present: it is figured in countless (re-)enactments or rehearsals of birth and death, of unavailable origins and unforeseeable afterlives. Through such passages, collective and individual life cycles are also synchronised with other natural or cosmic temporalities and cycles that can and must be influenced, insofar as life depends on them, but that also fundamentally escape human control. Such rites have become the main subject matter of engagement for Pauline Curnier Jardin.

What is fundamentally at stake in these borderline rituals is social reproduction and the making of social bonds. And for the sake of such symbolic reproduction, these ritual times and spaces designate spaces of exception in which status divisions are temporally suspended and re-instituted. And in these reproductive rituals, mostly involving religious ecstasies as well as profane celebrations of consumption of surplus, and of carnivalesque inversion and contact with an allegedly chthonic or divine beyond, a relationship of social reproduction and violence



ließe. Die Genealogie jedes einzelnen solchen Opfers ist im Gegensatz zu der oben beschriebenen allgemeinen oder ahistorischen anthropologischen Konstante historisch und unterliegt den symbolischen Ökonomien einer bestimmten menschlichen Gemeinschaft. In Curnier Jardins Werk geht es spezifisch um die reproduktive Ökonomie des symbolischen Todes und Lebens in der kolonialen und kapitalistischen Moderne und ihre patriarchalisch wie heidnisch unterfütterte christliche Ritenmatrix.

Fat to Ashes verwebt in einem intimen filmischen Vor und Zurück drei Szenen zu einem opernhaften, materiellen und symbolischen Exzess: die Prozessionen und Feierlichkeiten zu Ehren der heiligen Agatha von Catania auf Sizilien, den alljährlichen Kölner Karneval und die festliche Schlachtung eines Schweins. Die Sequenzen der Prozession zeigen etwa eine traditionelle Süßspeise, die der Form der weiblichen Brust nachempfunden ist. Sie wird in einem Akt der Transsubstantiation verzehrt: Gequältes, gemartertes Fleisch wird zur essbaren Substanz. Später sind Kinder zu sehen, die grausame, sadistische und pornografische Szenen aus der Martyriumsgeschichte der heiligen Agatha nachspielen: Nachdem sie sich im 3. Jahrhundert nach Christus geweigert hatte, den sexuellen Avancen des römischen Statthalters Quintian nachzugeben, ließ dieser ihre Brüste verstümmeln.

Mithilfe der Martyrien gestaltete das Christentum seine Körperpolitik. Durch die Versagung des Fleisches integrierte es den heidnischen Kosmos und definierte ihn neu, indem es ihn mit Konzepten wie Schande und Ehre besetzte. Dabei reproduzierte es auch die Gewalt früherer patriarchalischer Strukturen und konnte so die Unterdrückung von Frauen in Familienstrukturen in theologisch-legitimierte Formen fortschreiben. Dabei wurden auch weibliche Fruchtbarkeitsgöttinnen neu kodiert, während Frauen weiterhin im Spannungsfeld von Jungfrau und Heilige, Mutter und Hure leben müssen. So wurde auch Agatha heilig „gemacht“: Erstens folgte sie ihrem Glauben, entsagte dem Leib und unterdrückte ihr sexuelles Begehren mit einem Keuschheitsgelübde. Zweitens blieb sie ihrem Glauben selbst im grausamen Schauspiel der patriarchalischen Bestrafung treu. Die symbolhafte Verstümmelung der Brüste, die so sehr mit kosmischen, lebensspendenden Kräften aufgeladen waren, im-

inevitably comes to the fore: we could call this a society's sacrificial calculus. The genealogy of each such particular calculus, as opposed to the general or ahistorical anthropological constant described above, is indeed what is historical, and concerns not only forces of production, but also those that produce the symbolic economies of each specific human society. The reproductive economy of symbolic death and life in colonial and capitalist modernity and its Christian and patriarchal underpinnings and pagan ritual matrix are what is at stake in Pauline Curnier Jardin's work.

In *Fat to Ashes*, three scenes are woven together in an intimate cinematic push-and-pull. One could call it an opera of excess, material and symbolic: the processions and festivities in honour of St. Agatha of Catania, Sicily; the annual week-long Carnival in Cologne; and the slaughter of a hog. In the procession of St. Agatha, biscuits in the shape of breasts are made, served and consumed in an act of transubstantiation, where a tortured and mortified flesh is turned into edible substance. Later, children are seen re-enacting the gruesome, sadistic, and pornographic scenes of martyrdom: the torture of St. Agatha, whose breasts were mutilated following her refusal to submit to the sexual advances of the Roman governor in the 3rd century AD.

Martyrdom defined how Christianity re-made the body politic, absorbing and re-coding the pagan cosmos through the negation of the flesh, merging with codes of shame and honour and the violence by which they are upheld through the usurpation of women in older patriarchal structures. In the process, goddesses of female fertility are being recoded as well, while the status of women's lives exists ceaselessly on the threshold between virgin/saint, mother and whore. This is how St. Agatha, too, is "made": she derives her sainthood first because her faith demands that she renounce the body, to subdue sexual desire by taking a vow of chastity; and secondly, as she remained true to her faith despite the gruesome spectacle of patriarchal punishment. Crucially, therefore, her torture also meant a loss of honour for the family, through the symbolism of the mutilation of the

plizierte auch einen Verlust der Familienehre. Im Jenseits verwandelte sich ihr Zorn dann aber auf wundersame Weise in das Potenzial des Schutzes vor Kräften der kosmischen Zerstörung. Ein Jahr nach ihrem Tod riefen die Menschen sie an, sie vor dem tödlichen Ausbruch des Ätna zu retten. Nun konnte sie die Sterblichen, wenn sie sich bekehrten, vor dem Tod durch eine Naturkatastrophe schützen. Sie hatte die Macht, Himmel und Erde zu bewegen.

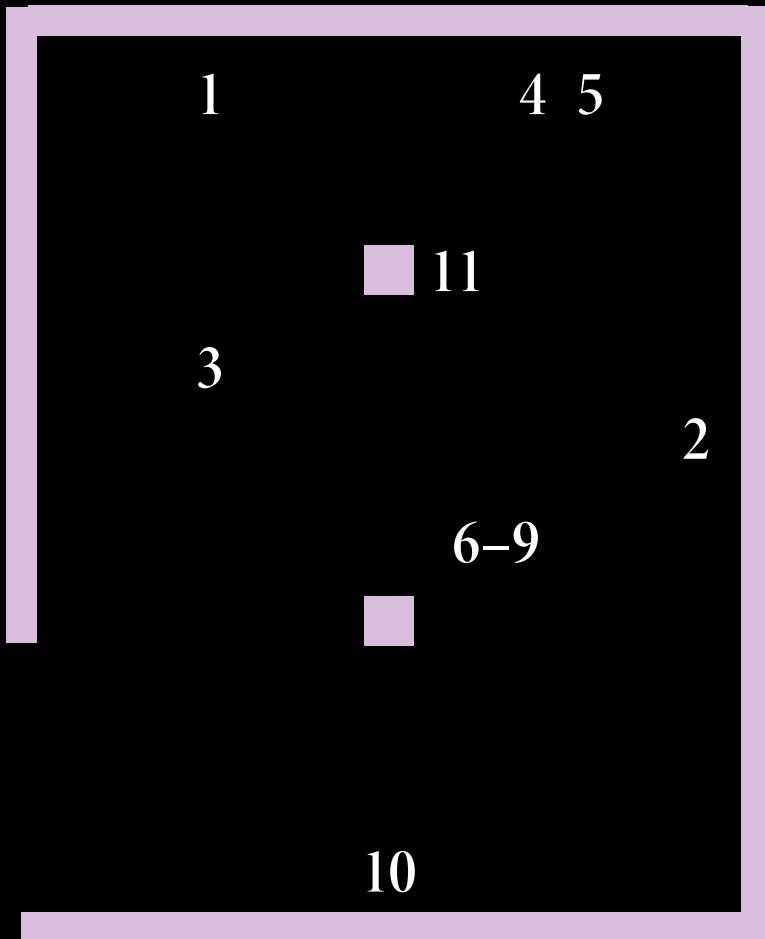
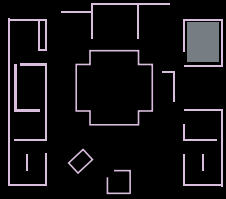
Nach den Agatha-Szenen springt der Film zum Kölner Karneval, zwischen Weiberfastnacht und Aschermittwoch. Ana Teixeira Pinto schreibt über die Verstrickung von Unterhaltung und Aggression: „Der Karneval wimmelt von Kardinälen und preußischen Offizieren, Soldaten und Matrosen, Catwomen und Bauernmädchen, er bekräftigt männliche Dominanz und weibliche Fügsamkeit. Es gibt Karnevalisten in gefiedertem Kopfschmuck oder Kufiya; eine große Gruppe mit Blackface. Lachen und Entsetzen sind kaum zu unterscheiden.“

AF

breasts, charged as it is with the cosmic powers of sustaining life. From the afterlife, her rage miraculously turns into the potential of protection from forces of cosmic destruction. A year after her death people called upon her to save them from the deadly eruption of Mount Etna, and she then assumed the power to protect the mortals upon their conversion to the faith from death through natural catastrophe, with the powers to move heaven and earth.

The film then leaps to the Carnival in Cologne, between Fat Thursday and Ash Wednesday. Ana Teixeira Pinto writes of the intertwining of entertainment and aggression: "Teeming with cardinals and Prussian officers, soldiers and sailors, cat-women and peasant maids, the Carnival affirms male dominance and female docility. There are revellers in feathered headdresses or keffiyeh; there is a big group wearing black-face. Laughter becomes indistinguishable from horror."

AF



The Clock Is Always Wrong
(Die Uhr geht immer falsch), 2022
Installation
Maße variabel | dimensions variable

1. *The Clock Is Always Wrong (Wamidal)*
Textilbanner (Textildruck eines Dämons aus einem österreichischen Grimoire, ca. 1775) | textile banner (textile print of a demon from an Austrian grimoire, ca. 1775)

2. *The Clock Is Always Wrong (Die Furie der Hölle)* (The Fury of Hell)
Textilbanner (Textildruck eines Dämons aus einem österreichischen Grimoire, ca. 1775) | textile banner (textile print of a demon from an Austrian grimoire, ca. 1775)

3. *The Clock Is Always Wrong (Ink)*
(Tinte)
Metalllöffel, Papier, Tinte, Motor, Arduino-Mikrocontroller | metal spoon, paper, ink, motor, Arduino microcontroller

4. *The Clock Is Always Wrong (Pills)*
(Pillen)
Flasche mit Pillen | bottle of pills

5. *The Clock Is Always Wrong (Hex)*
(Fluch)
Tinte auf schwarzem Papier, Nadeln, Pfefferkörner, Chili, Süßholzwurzel | ink on black paper, black peppercorns, licorice root

6. *The Clock Is Always Wrong (The Moon Belongs to Witches)* (Der Mond gehört den Hexen)
Mondkarte, Wasser der Moldau | lunar map, water from the Vltava River

7. *The Clock Is Always Wrong (History Is Occlusive)* (Geschichte ist verdeckt)
Fernglas, Wasser der Moldau, Tinte, Honig | binoculars, water from the Vltava River, ink, honey

8. *The Clock Is Always Wrong (Soaking Black Hair In Honey Will Turn It White)*
(Schwarzes Haar in Honig einweichen macht es weiß)
Schwarze Haare, Honig | black hair, honey

9. *The Clock Is Always Wrong (For Three Years I Had a Moth Infestation, Which Was My Mother Haunting Me)* (Drei Jahre lang hatte ich einen Mottenbefall, der meine Mutter war, die mich verfolgte)
Mondfalter, Honig | lunar moth, honey

10. *The Clock Is Always Wrong (Drawings)* (Zeichnungen)
Zeichnungen und Messer | Drawings and knives

11. *Scream Demo* (Schrei-Demo), 2021
Audio loop
4'49"

1-11 Courtesy Johanna Hedva.

Es gibt kaum ein Medium in der musealen Welt, das trotz seiner Transparenz so sehr von illiberalem Leben erfüllt ist wie die Vitrine. Unter dem Deckmantel der Aufklärung werden in Vitrinen, deren Geschichte bis in die griechische Antike zurückgeht, zumeist Artefakte und Kostbarkeiten aus aller Welt präsentiert. Die Umstände ihrer Herkunft, die von (kolonialem) Diebstahl und Ausbeutung bis hin zu Raubmord und Genozid reichen, stehen hierbei bis heute oftmals im Schatten imperialer Prahlerei und nationalstaatlicher Hegemonie. In ihrer Arbeit *The Clock Is Always Wrong* (*Die Uhr geht immer falsch*) denkt Johanna Hedva darüber nach, wie man diesen „gläsernen Särgen“ mit einem antiimperialen und antikapitalistischen Ansatz begegnen könnte. „Würde eine Vitrine ohne das Imperium und seine Institutionen wie den Museen überhaupt existieren?“ In der Gegenwart dieser Frage erscheint mancher Museumsbesuch als ein Surrogat jener Raubzüge und Verbrechen der Vergangenheit, die im Geiste romantischen Entdeckertums und Abenteuerlust geführt wurden und die in Anlehnung an Friedrich Nietzsche wiederum nur ein Surrogat des Krieges sind. So könnten viele Vitrinen von der brutalen Auslöschung der letzten weißen Flecken auf den Landkarten erzählen.

Jeden Tag zur „wahren Mittagszeit“, wenn die Sonne am höchsten Punkt im Himmel steht, fällt ein Tropfen Tinte auf ein leeres Blatt Papier. Dahinter steht ein kinetischer Apparat, auf dessen Drehpunkt aus Moorholz zwei lange Metalllöffel liegen, die zusammengeschweißt wurden. Mit dem Internet und damit mit dem vorausgerechneten Ort des Himmelskörpers verbunden, bewegt ein Motor einen Löffel in eine Glasschale mit verflüssigtem schwarzem Pigment. Der Löffel kippt über dem Drehpunkt, so dass die Tinte den Löffel hinunterläuft. Das Papier wird während der gesamten Dauer der Ausstellung nicht bewegt. Die schwarze Tinte sammelt sich an.

Ein jedes Objekt von Hedva in den Vitrinen und im umliegenden Raum ist eine Art Uhr. Doch ist hier nicht die Rede von alten Chronografen, die wiederum nur die Geschichte der etablierten Ordnungen, in denen wir leben, repräsentieren würden, sondern von Dingen, die mit einer ganz anderen Aufmerksamkeit die Zeit handhaben als jene, die mit den Worten von Hedva, „mit den durch das Imperium etablierten Zeitskalen und ihren eindeutigen Bezugseinheiten arbeiten“. Die Zeit, die in den Objek-

In the world of museums there is scarcely a medium so filled with illiberal life—and this despite its transparency—as the vitrine. Artefacts and treasures from all over the world are presented in these display cases, whose history dates back to Greek antiquity, under the guise of enlightenment. The circumstances of the vitrine's origins, ranging from (colonial) theft and exploitation to robbery and genocide, tend to remain in the shadow of imperial boasting and nation-state hegemony. In their work *The Clock Is Always Wrong*, Johanna Hedva considers how these “glass coffins” might be countered with an anti-imperial and anti-capitalist approach. “Would a vitrine even exist without empires and their institutions such as museums?” In the presence of this question, many a museum visit could act as a surrogate of these raids and crimes of the past which were conducted in a romanticised spirit of discovery and adventure and which are in turn, following Friedrich Nietzsche, merely a surrogate of war. Thus, many vitrines could tell stories of the brutal erasure of the last white spots on maps.

Every day, when the sun is at its highest point in the sky at “true noon”, a drop of ink falls onto a blank sheet of paper. Behind it stands a kinetic apparatus: two long metal spoons are welded together on its bogwood pivot. Connected to the internet, and thus to the projected location of the celestial body, a motor moves a spoon in a glass bowl of liquefied black pigment. The spoon tilts above the pivot point so that the ink runs down the spoon. The paper remains in place and will not be moved for the duration of the exhibition. The black ink accumulates.

Each of Hedva's objects in the vitrines and the surrounding space is a kind of clock. Yet this is not the language of ancient chronographs, which would once again represent only the history of the established orders we live in. It is the language of things that handle time in a very different manner to those that, in the words of the artist, “work with time scales established by empires and their unambiguous units of reference”. The time stored in the objects is not of a normative, linear nature that can be counted quantitatively. Material and spiritual, as well as collective



ten gespeichert ist, ist nicht normativer, linearer Art, die quantitativ gezählt werden kann. Materielles und geistiges, kollektives und individuelles Bewusstsein von erlebter und gelebter Zeit durchdringen sich in Hedvas Arbeiten.

Unter zwei Vitrinenhauben befinden sich vier Glaschalen. In einer sehen wir schwarze Schläfenhaare, die in Honig getaucht sind. Nach einem Ammenmärchen wird schwarzes Haar weiß, wenn man es in Honig legt. In einer anderen Schale schwimmt eine Mondmotte in Honig. Honig ist ein Stoff, der nie verdirbt. Haar wächst, obwohl es „tot“ ist. Nachdem ihre Mutter gestorben war, wurde Hedva drei Jahre lang von einer Mottenplage gepeinigt. In der schamanistischen Tradition in Korea, die auf der koreanisch-amerikanischen Seite der Familie ihres Vaters praktiziert wurde, dauert die Zeit der Trauer um einen Geist genau drei Jahre. Während dieser Zeit, so erzählt man, poliert der Geist seinen Stein. In den übrigen Schalen befinden sich eine laminierte Mondkarte in tschechischer Sprache, die eine Hexe für sie gefunden hatte, und ein Fernglas, mit einem kleinen Kompass zwischen den beiden Linsen, das Hedva in Prag gekauft hat, der Stadt, aus der die Familie ihrer Urgroßmutter stammt. Es ist in mit schwarzer Tinte und Honig versetztes Wasser aus der Moldau getaucht.

Zu sehen sind ferner zwei großformatige Drucke auf Stoff, „Wamidal“ und „Die Furie der Hölle“, die aus einem handbemalten österreichischen Manuskript von um 1795 stammen, das in deutscher und lateinischer Sprache verfasst und mit „Nole me tangere“ (Rühre mich nicht an) betitelt ist. Es handelt sich um ein Grimoire – ein Buch mit Zaubersprüchen, ein Handbuch für Magier*innen. Jede Seite wurde sorgfältig mit lebendigen Farben bemalt: Psychedelischer Drogenkonsum, Tieropfer, Masturbation und die Beschwörung der Toten gehören zu den dargestellten Vorgängen. Zudem ist auf einem kleinen Regal eine Pillenflasche zu entdecken – das letzte Rezept, das Hedva 2016 bei ihrer amerikanischen Krankenversicherung einlöste, bevor Hedva nach Berlin zog, um eine bessere medizinische Versorgung zu erhalten. Es ist für Clonazepam, das gegen Angstzustände verschrieben wird. Daneben gibt es ein kleines Stück gefaltetes schwarzes Papier, durch das zwei Nadeln gesteckt sind. Es handelt sich hierbei um einen Fluch, den Hedva einer*m Kurator*in auferlegt hat, die*der

and individual consciousness of experienced and lived time permeates Hedva's works.

Under two vitrine covers are four glass bowls. We see black temporal hairs, dipped in honey. According to an old wives' tale, black hair turns white when you place it in honey. In another bowl, a moon moth is swimming in honey. Honey is a substance that never spoils. Hair grows even though it is "dead". After the artist's mother died, Hedva was tormented by a moth plague for three years. In the shamanistic tradition in Korea, which was practiced on their Korean-American father's side of the family, the period of mourning for a spirit lasts exactly three years. During this time, it is said that the spirit polishes its stone. In the remaining bowls are a laminated moon map in Czech that a witch found for the artist, and a pair of binoculars with a small compass placed between the two lenses that Hedva bought in Prague, the city their great grandmother's family comes from. It has been dipped in water from the Vltava River mixed with black ink and honey.

Also on display are "Wamidal" and "The Fury of Hell", two large-format prints on fabric which hail from a hand-painted Austrian manuscript dating from ca. 1795, written in both German and Latin and entitled "Nole me tangere" (Touch Me Not). It is a grimoire—a book of spells, a manual for magicians. Each page has been carefully hand-painted with vivid colours; psychedelic drug use, animal sacrifice, masturbation, and summoning of the dead are amongst the processes depicted here. There is also a bottle of pills on a small shelf—the last prescription Hedva filled with their American health insurance company in 2016, before moving to Berlin for better medical care. It is for clonazepam, which is prescribed for anxiety. Next to it is a small piece of folded black paper, through which two pins are inserted. This is a curse that the artist imposed on a curator who had "made their life hell" in 2021. Inside the paper is a hex written in ink, enriched with black peppercorns, chili and liquorice root.

An audio work entitled *Scream Demo*, a vocal piece invoking a reversal of normative Western

ihnen 2021 „das Leben zur Hölle gemacht hatte“. Im Inneren des Papiers befindet sich ein mit Tinte geschriebener Zauberspruch, der mit schwarzen Pfefferkörnern, Chili und Süßholzwurzel angereichert ist.

Begleitet werden alle „Uhren“ im Raum, von einer Audioarbeit mit dem Titel *Scream Demo* – ein Vokalstück, das eine Umkehrung normativer westlicher Werte darüber, wie eine Stimme klingen sollte, und den Körper als Ausdruck der Lust an der Verweigerung beschwört. Anstatt eine Stimme rein und unwirklich zu halten, als ob sie von der Zeit unberührt wäre, besteht der Gesang darauf, dass dieser abgenutzte, verbrauchte, gebrochene und zerbrechliche Klang in einer Stimme das Schöne ist. Schließlich zeigt Hedva in der Ausstellung eine Reihe von persönlichen Zeichnungen, gehalten von Jagdmessern, die in die Museumswand gerammt wurden. Hedva fertigte die Zeichnungen morgens an, bevor sie gesprochen oder gegessen hatten. Sie basieren auf ein paar Worten oder einer Phrase aus ihren Recherchen, ohne ein Ziel zu verfolgen, und bauen dann einen Kreis nach dem anderen auf, aus Tinte.

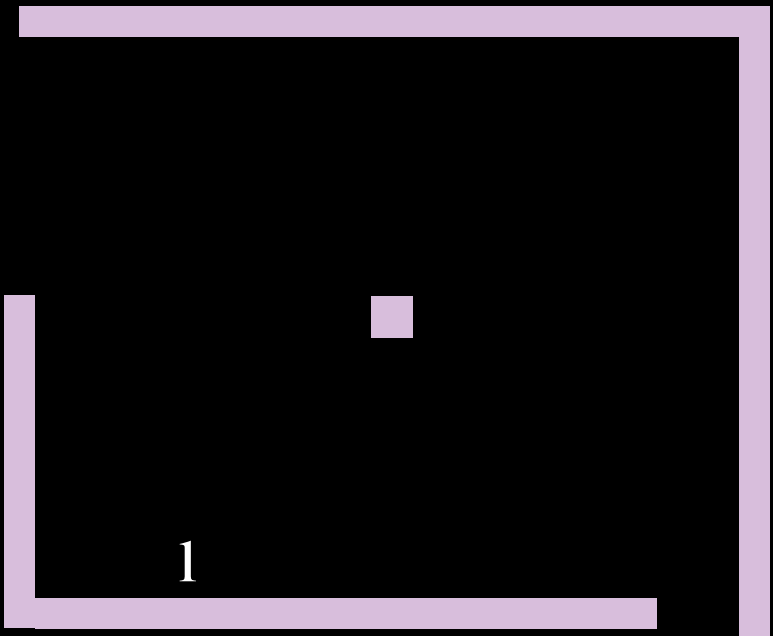
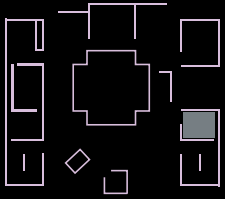
Eine Recherche Hedvas führte sie zu dem altgriechischen Wort „*Καιρός*“ (Kairós), das eine Art von Zeit bezeichnet, die quantitativ nicht erfasst werden kann. Die kaironische Zeit ist schicksalhaft und betrifft den besonderen, entscheidenden, kritischen Augenblick: Gemeint ist zum Beispiel der günstige Zeitpunkt einer Entscheidung, dessen Verstreichen von Nachteil sein könnte. Im Neugriechischen bedeutet Kairós einfach Atmosphäre oder Wetter. Im Laufe der Jahrhunderte wurde aus Schicksal also Wetter. Die ursprüngliche Bedeutung von Kairós ist seither verborgen. Im Gegensatz hierzu verstanden die alten Griechen unter „*Χρόνος*“ (Chrónos) jene Zeit, die permanent vergeht, die Chronologie, das, was auch heute noch zumeist mit dem Begriff „Zeit“ verbunden wird. Diesen Lauf der Zeit und seine Ordnung der Dinge könnten wir hier und jetzt, da ein Tropfen Tinte fällt, in Frage stellen – noch bevor die Sonne ihren Zenit überschreitet und sich wieder lange Schatten über die transparenten Gläser der Vitrinen legen. Betrachten wir, wie die Tinte neue Formen bildet.

HO

values about what a voice should sound like and presenting the body as an expression of the pleasure of refusal, accompanies all the "clocks" in the space. Rather than keeping a voice pure and unreal as if untouched by time, the song insists that the worn, spent, broken, and fragile sound of a voice is what is most beautiful about it. Finally, the artist shows a series of personal drawings in the exhibition that are held up by hunting knives rammed into the museum wall. Hedva made the drawings in the morning, before they had spoken or eaten. They are based on a few words or a phrase from their research, without a goal in mind, one ink circle layered on top of the next.

The artist's research led them to the ancient Greek word "*Καιρός*" (kairós), which denotes a kind of unquantifiable time. Kairotic time is fateful and deals with the particular, decisive, and critical moment. What is meant by this is, for example, the favourable moment of a decision, whose passing could be disadvantageous. In modern Greek, kairós simply means atmosphere or weather. Over the course of the centuries, fate thus became weather. The original meaning of kairós has been hidden ever since. In contrast, the ancient Greeks understood "*Χρόνος*" (chronos) to mean time which continually passes, chronology, which is still today primarily associated with the term "time". We could question this passage of time and its order of things here and now, as a drop of ink falls, even before the sun passes its zenith and long shadows settle over the transparent glass of the vitrines once again. Let us look at how the ink forms new shapes.

HO



1. *Student Bodies*

(Studentische Körperschaften), 2019

HD Video, Farbe, Ton | HD video, colour, sound

26'30"

Courtesy Ho Rui An.

Der Künstler Ho Rui An nennt sein Video *Student Bodies* eine Arbeit im Genre des „pädagogischen Horrors“. Wie jeder Genre-Rekurs in den Arbeiten des Künstlers, wird auch dieser zum Mittel einer immanenten Untersuchung. *Student Bodies* geht aus einer Arbeit hervor, in der Ho Rui An die Geschichte südostasiatischer Finanzkrisen als kapitalistische Expansions- und Transformationsbewegungen neu kartiert. Die zyklischen Krisen und Finanzcrashes sind hier keine Bedrohung aus einem risikobehafteten systemischen Außen, vielmehr sind sie die systemimmanente Grundbedingung von Akkumulation und Spekulation. Der medial-ökonomische Diskurs der Krise schafft erst jene Fiktion einer stabilen Normalität, und jede Krise und ihre Überwindung macht die Vorhergehende vergessen, und schreibt sich mittels des gesamten Arsenal kolonialrassistischer Projektionen und Modernisierungsfabeln in das soziale Imaginäre ein. Wie dabei die Differenz zwischen psychischem Innenleben und kapitalistischer Bildproduktion und -zirkulation verschwindet und Subjektivität prägt, davon spricht *Student Bodies*.

Angefangen bei der Entsendung japanischer Studenten in den Westen im Jahr 1863, die als neue Generation von Technokraten die nationale Modernisierung als Widerstandsfähigkeit gegen imperiale Angriffe ins Werk setzte und Japan als „Musterschüler“ innerhalb weniger Jahrzehnte selbst zur expansiven imperialen Macht werden ließ, wird der Studentenkörper zur Chiffre und buchstäblichem Medium kapitalistischer Modernisierung. Dies reicht bis hin zu den jüngsten Wellen neoliberaler Reformen, die die westlich dominierten, globalen Organisationen der Welt- und Finanzwirtschaft nach dem südostasiatischen Finanzcrash 1997 einmal mehr in der Sprache disziplinarischer Pädagogik kleideten. In *Student Bodies* wird diese Geschichte in direkte Beziehung gesetzt zu den Niederschlagungen studentischen Widerstands und radikaler studentischer Kultur quer durch das letzte Jahrhundert in der gesamten Region. Die Montage historischer Versatzstücke macht sich selbst zum phantasmagorischen Medium dieser Konsolidierung des nationalstaatlichen politischen Körpers, dessen Projektion von räumlich-territorialen, historischen und kulturellen Stabilitäten und Identitäten nichts anderes ist als eine Funktion jener Sicherheit, die moderne Staaten dem Kapital garantieren.

In the words of artist Ho Rui An, his video *Student Bodies* is a work in the “pedagogical horror” genre. Like each recourse to genre in the artist’s works, this becomes the means of an immanent investigation. *Student Bodies* develops from a work in which Ho Rui An maps anew the history of Southeast Asian financial crises as capitalist expansion and transformation movements. Here, the cyclical crises and financial crashes are no threat from a systemic external world fraught with risk, but rather a fundamental condition of accumulation and speculation inherent to the system. It is only the media-driven, economic discourse of the crisis that creates the fiction of stable normality, and every crisis and emerging from it makes one forget the previous one; it then inscribes itself in the social imagination with the aid of the entire arsenal of colonial, racist projections and fables of modernisation. *Student Bodies* speaks of how in so doing the distinction between the mental interior life and capitalist image production and circulation disappears, shaping subjectivity.

Starting with sending Japanese students to the West in 1863, when, as a new generation of technocrats, they carried out national modernisation as resistance to imperial attacks, making Japan itself, as a “model pupil”, become an expansive imperial power within a few decades, the student body becomes a cipher and literal *medium* of capitalist modernisation. This extends all the way to the most recent waves of neoliberal reforms, which, after the Southeast Asian financial crash in 1997, the global organisations of the global economy and financial sector dominated by the West couched once again in the language of disciplinary pedagogics. In *Student Bodies*, this history is placed in a direct relationship to the crackdowns on student resistance and radical student culture in the entire region throughout the last century. The montage of historical pieces makes itself the phantasmagoric medium of this consolidation of the nation-state political body, whose projection of spatial, territorial, historical and cultural stabilities and identities is basically nothing more than a function of that security that modern states guarantee to capital.



Ho Rui An's Arbeiten sind immer beides: dokumentarische, historisch-theoretische Analysen zum Verhältnis von Imaginärem und Kapital sowie „Fabeln der Korporatisierung“ auf dem symbolischen Schlachtfeld magischer Substitutionen von realen und imaginären Körpern und ihrer Begehren. Sie handeln also vom Verschwinden realer Körper und Kollektivitäten und sprechen dabei in den Zungen jener Bildwelten, die dieses Verschwinden bewerkstelligen und gleichzeitig wiederverkörpern. Die Fabel der Korporatisierung ist in *Student Bodies* eine Geistergeschichte kapitalistischer Spiritualisierung, die sich paradigmatisch im Medium des studentischen Körpers vollzieht. Eine Stimme in *Student Bodies*: „[...] wir durchliefen atemlos aufeinanderfolgende Wettbewerbe, um in die Middle School, die High School und das College zu kommen. Jetzt, wo ich darüber nachdenke, war mein Körper da, aber ich hütete nicht meinen Körper. Mein Gehirn war da, aber ich hütete nicht mein Gehirn. Es ist, als ob die Fragmente einer Bombe aus dem Kalten Krieg in mir stecken geblieben wären.“

In ihrem Text *Spirited Away: The Spectral Hands of the Market and the State in Ho Rui An's Student Bodies and Asia the Unmiraculous* (Non-Fiction Journal, Issue 002, 2020), schreibt Minh Nguyen: „Die asiatische Finanzkrise war der Nährboden für ‚asiatische Horrorfilme‘.“ In diesen Filmen wird für Ho Rui An symptomatisch, inwiefern sich jede kapitalistische Krise als Fortschreibung systemischer Gewaltverhältnisse materialisiert: auf der körperlichen Ebene alltäglichen (Über-)lebens. Minh Nguyen schreibt: „Nach dem Crash von 1997 projizierten Produktionsfirmen, insbesondere in Thailand und Japan, lokale Ängste in Fabeln über Geisterbesessenheit und Naturkatastrophen. Dieser abgründige Nervenkitzel traf den Nerv des ausländischen Publikums; während andere Branchen einbrachen, florierte der Film. In Ho Rui An's Video *Student Bodies* (2019) offenbart sich diese Entwicklung, allerdings schrittweise und zunächst als fast unbewusste Enthüllungen. Eingangs sehen wir beunruhigende Handkameraaufnahmen von Hochhäusern wie dem Kuala Lumpur City Centre oder dem Sathorn Unique Tower und fühlen uns leicht destabilisiert. Dann folgt eine Szene aus dem J-Horror-Hit *Ring* (1998): Im Fernsehen taucht der Geist Sadako aus einem Brunnen auf und schleicht sich an das Bild heran, die Gesichtszüge verdeckt von glattem, tiefschwarzem Haar. Sie reißt sich ihren

Ho Rui An's works are always both: documentary, historical and theoretical analyses of the relationship between the imaginary and capital, as well as “fables of corporatisation” on the symbolic battlefield of magic substitutions of real and imaginary bodies and their desires. Thus, they deal with the disappearance of real bodies and collectivities, and in so doing speak in the tongues of those imageries that are bringing about this disappearance and at the same time re-embodiment it. In *Student Bodies*, the fable of corporatisation is a ghost story of capitalist spiritualisation, which paradigmatically takes place in the medium of the student body. A voice from *Student Bodies*: “[...] we went through breathless successive competitions to enter middle school, high school and college. Now that I reflect, my body was there but I was not the keeper of my body. My brain was there but I was not the keeper of my brain. It is as if the fragments of a cold-war bomb got stuck in me.”

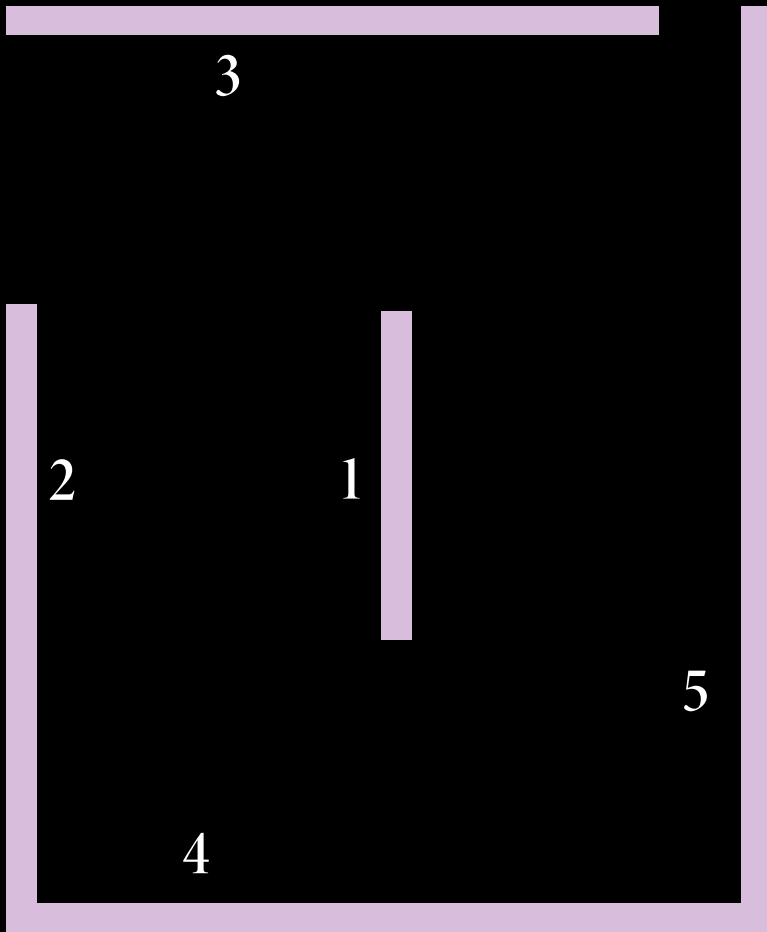
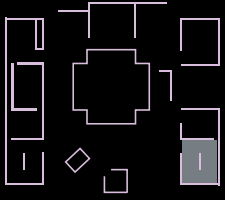
In her text, *Spirited Away: The Spectral Hands of the Market and the State in Ho Rui An's Student Bodies and Asia the Unmiraculous* (Non-Fiction Journal, Issue 002, 2020), Minh Nguyen writes: “The Asian Financial Crisis spurred ‘Asian horror’ films.” In these films, it becomes symptomatic for Ho Rui An that every capitalist crisis materialises as a continuation of systemic relations of violence: at the bodily level of everyday life (or survival). Minh Nguyen writes: “After the 1997 crash, production companies, particularly in Thailand and Japan, projected local anxieties into fables of spirit possessions and natural disasters. These abject thrills struck a chord with audiences abroad; while other sectors plummeted, film thrived. This turn of events is revealed in Ho Rui An's video *Student Bodies* (2019), but gradually, initially as near-subconscious revelations. First we see disquieting handheld footage of high-rises like Kuala Lumpur City Centre or Sathorn Unique Tower and feel faintly unnerved. These shots are followed by a culminating scene from the J-horror hit *Ring* (1998): on television, the spirit Sadako emerges from a well and creeps toward the frame, facial features shrouded by straight, jet hair. She tears her way out of the screen—her archetypal act of transgression—as an accursed image becoming real.”

Weg aus dem Bildschirm – ihr archetypischer Akt der Übertretung – als ein fluchbeladenes Bild, das real wird.“ (Ibid.) Wir können Ho Rui An's Arbeiten weniger als „Kunst“ sehen, sondern vielmehr als eine Hinwendung zur Symptomatik der symbolischen Ökonomien gegenwärtigen Lebens, die zur Umkehrung jener Fantasie der Transgression führt: als gelebte Verweigerung jeglicher Externalisierung.

AF

(Ibid.) We can consider Ho Rui An's works less as “art”, but rather a shift toward the symptoms of the symbolic economies of our present life, leading to the inversion of that fantasy of transgression: as a lived rejection of any externalisation whatsoever.

AF



1. *Congress of Idling Persons*

(Kongress der untätigen Personen), 2021
4K UHD-Video, Englisch/Arabisch mit zweisprachigen Untertiteln | 4K UHD video, English/Arabic with bilingual subtitles
36'

2. *Kink Retrograde*, 2022 (Neuauflage | reissue)

Video, Farbe, Ton | video, colour, sound
Musik | music: Zeynab Ghandour aka Thoom and Pad Fut
Performer: Rayyan Abdelkhalek, mit Auftritten von | with appearances by Jessika Khazrik, Veda Thoyhur Koller, Nada Zanhour
18'55"

3. *Suppose that Rome is not a human habitation*

(Nehmt an, dass Rom keine menschliche Behausung ist), 2022-23
Lentikulardruck auf Alu-Dibond | lenticular print on alu-dibond
84,1 × 59,4 cm

4. *Suppose that Rome is not a human habitation*

(Nehmt an, dass Rom keine menschliche Behausung ist), 2022-23
Lentikulardruck auf Alu-Dibond | lenticular print on alu-dibond
84,1 × 59,4 cm

5. *Suppose that Rome is not a human habitation*

(Nehmt an, dass Rom keine menschliche Behausung ist), 2022-23
Lentikulardruck auf Alu-Dibond | lenticular print on alu-dibond
84,1 × 59,4 cm

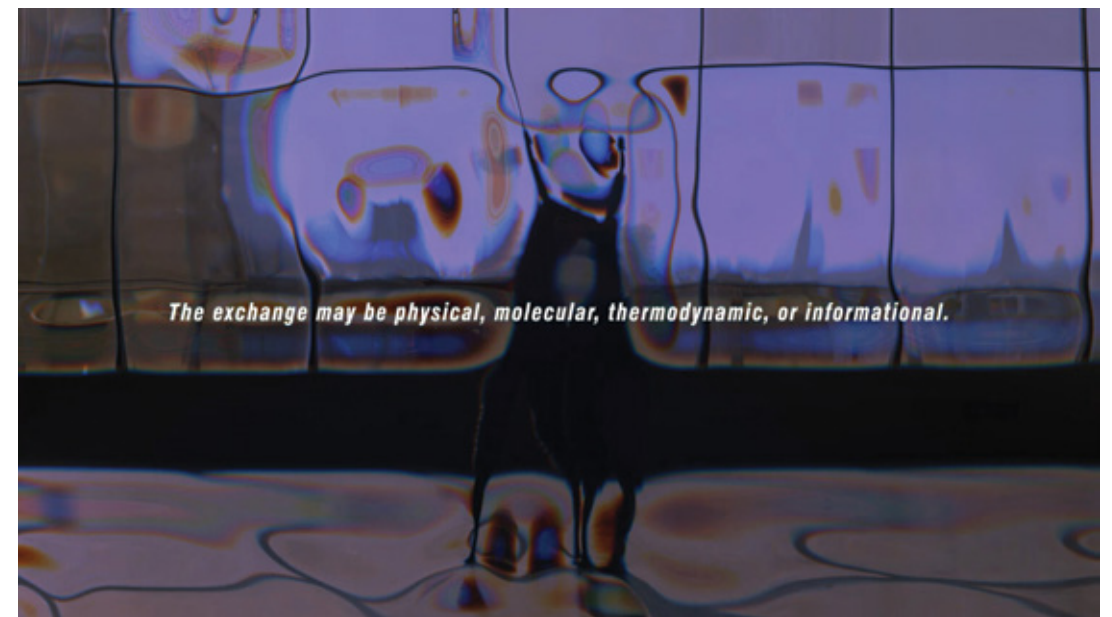
1-5 Courtesy Bassem Saad.

Diese Arbeiten sind figural. Sie vermitteln einen Sinn von Aktion, der in den Gegensatz von Stillstand und Bewegung hineinreicht und diesen aufhebt. Wir sehen Film und Photographie. Gesprochene Sprache und geschriebenen Text. Bassem Saad überlagern Momente von Aufruhr, kommunaler Selbstverteidigung, Orte gegenseitiger Hilfe, Narrative gemeinsamer Desillusionierung und gemeinsamer Einbildung. Es sind nicht abgeschlossene Entwicklungen, nicht systemkonforme Szenen der Subsistenz. In *Congress of Idling Persons* (2021) sprechen die Musikerin Sandy Chamoun, DJ und Übersetzer Rayyan Abdel Khalek, Autorin Islam Khatib und Organisatorin Mekdes Yilma über die Verwicklungen in ihr Umfeld, darüber, wie diese in den historischen Szenarien ihrer Gegenwart Gestalt annehmen, wie diese Gestalt figural wird, zum Stillstand kommt, wie sie versuchen aus ihnen herauszutreten. Oft fehlt es an einem Plot, aber niemals an einer Absicht. Saad doppeln einen Teil des Gesprochenen und lassen es über die fortlaufende Erzählung mitlaufen. In ihrem eigenen Echo sprechend werden die Sprechenden verlangsamt, bewegen sich mehrstimmig. Bis zum Ende des Films werden sie alle in halb-privaten, geschützten Umgebungen inszeniert. Die Aktionen, von denen sie berichten, sind öffentliche Selbstsituationen in ein materielles Feld des Politischen; keine Anpassungen an dessen institutionalisierten visuellen, rhetorischen oder organisatorischen Administrationsformen. Auch Saads eigene Stimme ist zu hören. Sie wird zweisprachig über das Bildmaterial gelegt, das an den Schauplätzen gefilmt wurde, wo sie präsent waren: im Oktober 2019 bei den Aufständen im Libanon, bei den Rebellionen nach dem Mord an George Floyd im Mai 2020 und, im August des gleichen Jahres, bei den selbstorganisierten Hilfen, die sich nach der Explosion im Hafen von Beirut ausbreiteten. Saads Übertitel bezeugen nicht zuletzt die überall spürbare Gewalt eines nationalen Rahmens, dessen Präsenz überall spürbar ist: eine Politik imperialer Belagerung, gegenseitiger Belagerung, intern(alisiert)er Belagerung. Doch indem Saad Szenen aus dem alltäglichen Leben in diese Serie von Ausnahmezustände einbinden, drängen sie ihren Zuschauer*innen ein Insistieren auf die Alltäglichkeit der Ausnahme auf.

Saad vermitteln in ihren Werken keine Humanisierung durch Arbeit, sie laden nicht zu einer Identifikation als Arbeiter*in ein, oder streben sie an. Die

These are figural works. There is a sense of action to them that reaches into the opposition of stillness and movement and discontinues it. There is film and photography. There is spoken language and written text. Bassem Saad are superimposing moments of upheaval, of communal self-defence, sites of mutual aid, narrations of shared disillusion, of shared delusion—all non-arrested developments, all non-aligned scenes of subsistence. In *Congress of Idling Persons* (2021), musical artist Sandy Chamoun, DJ and translator Rayyan Abdel Khalek, writer Islam Khatib, and organiser Mekdes Yilma all speak to their entanglements, how they are figuring within the historical sceneries of their present day, how figuring becomes figural, brought to a halt, leaping, often lacking a plot line but never a purpose. Saad double part of their words over their ongoing speech. Echoing themselves, their speech appears decelerated, it moves on polyphonically. Until the end of the film, all are staged in semi-private settings, sheltered. The actions they recount here are public self-insertions into the material field of politics, not adaptations to its institutionalised, visual, rhetorical or organisational administration. Saad's own voice appears too, in bilingual writing in Arabic and English layered over the footage they shot at the places they were present: the Lebanese uprisings in October 2019, the rebellions following the murder of George Floyd in May 2020, the self-organisation that evolved after the explosion at the Beirut port in August that year. Their overtitles attest not least to the political violence of the national frame whose presence is sensed all over: a politics of imperial besiegement, of mutual besiegement, of internal(ised) besiegement. But in bringing a series of states of exception to a shared scale of participatory observation, interspersing them with shots of everyday life, Saad impose on their viewers an insistence on the ordinariness of the exceptions themselves.

There is no humanisation through labour on Saad's horizon; no invitation to co-identify as a worker is extended or sought here. The modern exclusivity of that category does not travel well. Premodern and unmodern labour have been wandering throughout, but wandering moder-



moderne Exklusivität dieser Kategorie reist nicht gut. Die vormoderne sowie die nicht-moderne Arbeit waren immer Wanderarbeit; aber die Moderne zu durchwandern war das Privileg des arbeitslosen Flaneurs. In Saads visuellem Werk wird das Driften des Flaneurs zur organisierenden Erfahrung einer anderen, geografisch zusammenhängenden sozialen Schicht, die vielleicht umbenannt werden müsste: von einer „Überschussbevölkerung“, gebunden an das Kapital, zu einer „Exzess-Bevölkerung“, welche ihre Dekapitalisierung erlebt. Zu dieser ungeschlossenen Masse existieren Saads Worte und Bilder in Widmung; sie richten die Wahrnehmung öffentlich driftenden Lebens neu aus, machen sie zu einer organisierenden Erfahrung, auch für die Betrachter*innen.

Saad enthüllen nicht, oder bewerten, sie versinnbildlichen neu. Die in den letzten Jahren produzierten Lentikularbilder mit dem Titel *Suppose that Rome is not a human habitation* (Nehmt an, dass Rom keine menschliche Behausung ist) sind in diesem Sinne offene Portraits. Wir mögen Ansichten von Berlin, Marseille und Orten am östlichen Mittelmeer erkennen, doch diese Orte tragen auch die Frage nach den Überfahrten in sich, die zu ihnen führten, immer, aufgehaltene Bewegungen, genötigte Bewegungen. Der poetische Sprachgebrauch in den Lentikulardrucken, die Tatsache, dass narrative Sequenzen mit Fragen, Mythen, Ausdrücken und Botschaften überlagert und unterlegt werden, unterläuft den modernen Roman in demselben Maße, wie Saads Filme den Essayfilm unterlaufen: Das Persönliche ist hier nicht politisch, es ist gemeinschaftlich.

In Saads Lentikularbildern gibt es kein Herausfallen aus der Zeit. Transportbewegungen sind allgegenwärtig; auch in ihren Fotografien, die das Medium vom Rahmenwerk visueller Ikonographie in ein Lesen räumlicher Eigenschaften verwandelt. Wie auf sich selbst zurückgeworfene Triptychen öffnen sich Saads dreifache Kombinationen von Texten und Bildern nicht einfach im Gegenüber der Zuschauer*innen, sondern sensibilisieren diese für ihre eigenen Bewegungen vor ihnen. In *Kink Retrograde* (2022) ist die Szenerie von infrastrukturellen Notwendigkeiten und Begehren bestimmt. Der Film wurde zusammen mit Rayyan Abdel Khalek und zwei weiteren Personen auf einem Gelände außer-

nity was the privilege of the workless flaneur. In Saad's visual work the latter's idling becomes the organisational experience of an other, a geographically connected social stratum that might need to be renamed: from a "surplus population" bound to capital, to an "excess population" experiencing decapitalisation. This unconcluded mass is who Saad's words and images exist in dedication to, reorienting the perception of sceneries of publicly idling lives into an organisational experience, for the viewer as well.

Saad don't reveal or review, they resensitise. The series of lenticular prints produced over the last years entitled *Suppose that Rome is not a human habitation* are in that sense open portraiture. We might identify views of Berlin, of Marseille, of Eastern Mediterranean sites, but the localities always bear the question of the passages leading to them, of movements arrested and movements required. The poetic use of language in the lenticular prints, the fact that narrative sequences are superimposed and underlaid with questions, myths, expressions and messages, undercuts the modern novel to the same degree that Saad's films undercut the essay film: the personal here is not political, it is communal.

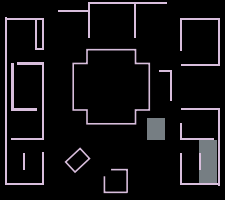
In Saad's lenticular prints there is no falling out of time; the movements of transportation are ubiquitous, also to their photography, which is turning the medium from framing visual iconography towards reading spatial characteristics. Like triptychs closing in on themselves, the threefold combination of text and image Saad layer here does not open up towards the viewer but makes her aware of her movements in front of it. In *Kink Retrograde* (2022), the scenery is one of infrastructural needs and desires. Shot with Rayyan Abdel Khalek and two supporting actors at a landfill outside of Beirut, the vocabulary the film's overtakes start with is that of physics: the notion of *entropy*, with its history of having been instrumental in imperial population politics, is bent away from reproducing the preconditions of its toxic making. So is its counter in biology, *resilience*. They both become foils for infrastructural narrations of crisis, uprisings, pollution, death rates, and life expectancies that

halb Beiruts gedreht. Das Vokabular der Übertitel des Films, mit denen er beginnt, ist wissenschaftlich: Der Begriff der *Entropie*, mit seiner eng an die imperiale Bevölkerungspolitik geknüpften Geschichte, wird wegbewegt davon, die Voraussetzungen seines toxischen Entstehens zu reproduzieren. Gleiches gilt für sein Gegenüber in der Biologie, die *Anpassungsfähigkeit*. Beide werden zur Folie infrastruktureller Narrative von Krise, Aufstand, Umweltverschmutzung, Todesraten und Lebenserwartung, welche auf die Neuausrichtung einer dritten Form verweisen, welche aus der Politikwissenschaft stammt, dem *Gesellschaftsvertrag*. Die drei Konzepte werden jeweils anhand ihres Unvermögens, das (menschliche) Leben zu befördern, verstanden. Und die weibliche Off-Stimme informiert uns darüber, dass die Autor*innen *kink* als alternatives infrastrukturelles Modell vorschlagen, welches risikobewusst ist und als Gegenseitigkeit praktiziert wird. Zum Schluss führt Khalek eine provisorische Choreographie mit zwei anderen Personen auf und uns wird mitgeteilt, dass sie des Geländes verwiesen wurden. Alternative Aktionen sind in Saads Werk selten demonstrativ. Stattdessen sind sie durchgängig latent, auf allen Ebenen. In den letzten sieben Minuten von *Congress of Idling Persons* übernimmt Sandy Chamoun's Song *Dreams of the Imagination* (لا يخلد) den Film. In Saads Werk regenerieren sich unsere Wahrnehmungssinne hin zu gemeinsamen Möglichkeiten eines Erfahrungshorizonts, der einen Namen hat: Revolution.

KS

point to the reorientation of a third figure, one from political science, the *social contract*. All three concepts are understood by their inability to support (human) life. And the female voice-over informs us that the author propose *kink* as an alternate infrastructural model, one that is risk-aware and practiced in mutuality. In the end, Khalek performs a tentative choreography with two others and we are told that they were ordered off the landfill. Alternative actions are rarely demonstrative in Saad's works. Instead, they are pervasively, indiscriminately latent. In the final seven minutes of *Congress of Idling Persons*, we hear Sandy Chamoun's song *Dreams of the Imagination* (لا يخلد) take over the screen. In Saad's work our perceiving senses are regenerated towards shared possibilities of an experiential horizon named revolution.

KS



1

6

4

3

5

2

1. *Nzita Dia Nza*, 2022
Erde, Sprühfarbe, Fundstücke |
earth, spray paint, found objects
Maße variabel | dimensions variable

2. *Crossroads #1* (Kreuzungen #1), 2022
Zeichnung | drawing
44 × 31,7 cm

3. *Crossroads #2* (Kreuzungen #2), 2022
Zeichnung | drawing
44 × 31,7 cm

4. *Crossroads #3* (Kreuzungen #3), 2022
Zeichnung | drawing
31,7 × 44 cm

5. *Invisible Gestures*
(Unsichtbare Gesten), 2022
Video, Farbe, Ton | video, colour, sound
11'11"

1–5 Courtesy Melika Ngombe Kolongo.

6. Lee Lozano (1930–1999),
Switch (Schalter), 1964–65
Öl auf Leinwand | oil on canvas
183 × 233 cm
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung |
Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
Foundation.

In den letzten Jahren wurde die Musik zu einer in der Kunst immer begehrteren Asset: Als aktuellstes Genre künstlerischer Praxis das von der Notwendigkeit erfasst wurde in die Bildenden Kunst, die immer noch von den Isolationismen und Austauschbarkeiten ihrer untoten Modernität geprägt ist, Lebendigkeiten zu importieren. Dylan Robinsons Ablehnung von „inklusive Musik“ ist eine Positionierung gegen die koloniale Neigung solcher Einverleibungen. Er beschreibt, wie ethnografische Aufnahmen indigene Musikpraktiken durch diese Konservierung nicht nur abtöteten, sondern dass diese mechanischen Kopien sie auch für eine Vereinnahmung verfügbar machten, die die Protokolle der Gemeinschaftlichkeit dieser Musik missachtete. Dabei waren diese „nicht in erster Linie Lieder, sondern Handlungsformen“. Indem ihnen individuelle künstlerische Urheberschaften zugeschrieben wurden, lösten sie sich auf.

Melika Ngombe Kolongos Skulpturen ziehen Grenzen, die verhindern, dass der Ort ihres Auftauchens – ein Ort der zeitgenössischen Kunst – das Medium, das ihre Skulpturen verdecken, die Musik, in sich auflöst. Ngombe Kolongos Werk ist ein musikalisches, aber wo sie Techniken der bildenden Kunst anwendet, beschwören ihre Objekte Musik als Latenz, als aktive Unterströmung herauf. Ihre Skulpturen und Zeichnungen setzen Energien um, die auch ihre Musik hervorruft, verstärkt, adaptiert, modelliert, weitergibt und manifestiert. Diese Energien zu teilen, wäre jedoch eine Praxis, die die Kunst verhindert. Ngombe Kolongos Zeichnungen sind eine Art Partitur, Protokolle für Handlungen innerhalb einer Wahrnehmungsverantwortung, von der sich die Kunst gewaltsam befreit. In ihrem Werk wird Kunst daher zu einer Art gehemmtem Raum, zu einem „vorenthaltenen Leben“ (Elke Erb). Zu einem Raum, den ihre Skulpturen mit Bedeutung aufladen, zu einem Ort, den ihre Zeichnungen neu vermessen, zu einem Ort, aus dem die Musik herausführt. Um Musik zu teilen, muss das gemeinschaftliche Erleben ihrer Ursprünge aufgerufen werden. Bei der bloßen Wiedergabe ihrer industriellen oder kanonisierten Standards geschieht das nicht. Und auch wenn man meinen könnte, dass überhaupt nur in den modernen, imperialen Kunstgeschichten die voneinander abgetrennten Kunstformen auf die Figur der idealisierten Einzelperson zugeschnitten wurden, kommt der Musik in der Geschichte dieser Teilung, Unter-

In recent years music has become a highly desired asset, the most recent genre of artistic practice to be hit by the need to import liveliness into a field of visual art that is still characterised by the isolationisms and exchangeabilities of its undead modernism. Dylan Robinson's refusal of "inclusive music" faces the colonial inclination of such incorporations. He shares how ethnographic recordings of First Nation musical practices have not only deadened them by preservation, but how, more importantly, these mechanical duplications have made them available for an inclusion that disregards the protocols that made these musics communal, how these were "not firstly songs but forms of doing." Incorporated into individual artistic authorships, they were undone.

These sculptures are boundaries that prevent the site of their assembly, a site of contemporary art, to despecify the medium they cover: music. Melika Ngombe Kolongo's work is one of music, but where she employs technologies of visual art, her objects conjure up music as a latency, an active undercurrent. Her sculptures and drawings actuate the energies that music in her sense calls upon, that it amplifies, adapts, figures, passes on, and manifests. Sharing these energies, however, would involve a doing that art obstructs. Ngombe Kolongo's drawings are scores of sorts, protocols for actions that exist within a perceptual responsibility from which art declares itself violently autonomous. In her work, art becomes specific as an inhibited space, a "withheld life" (Elke Erb), a site her sculptures charge, a site her drawings realign, a site music leads out of. Sharing music necessitates the invocation of a communality that lies in its genesis. This is not done in the mere duplication of its industrial or canonized standards. And though one could argue that only in modern, imperial histories of the arts has any artistic technology ever been destined for an idealised party of one, music holds a specific place within this history of how unmodern arts were divided, made distinct, and thus rendered defunct. Perception and production were temporally and spatially separated and left with an inanimate rift, the musical suturing and communisation of which lies at the core of Ngombe Kolongo's arts.



scheidung und Auflösung der nicht-modernen Künste ein besonderer Platz zu. Die Rezeption und die Produktion der Kunst wurden in diesem Prozess zeitlich und räumlich voneinander getrennt, was einen leblosen Bruch hinterließ, dessen musikalisches Überbrücken und Vergemeinschaften den Kern von Ngombe Kolongos Kunst bilden. Gegenüber ihren heilenden Formen scheint Lee Lozanos monochromes Gemälde *Switch* (1964-65) einer weitaus unheilvolleren Berufung zu folgen: Die malerische Präzision, mit der Lozano die Malerei als konzeptuelles (im Gegensatz zu einem spirituellen) Mittel einsetzt, bringt den Isolationismus, der mit ihrem Hochkulturstatus einhergeht, zeichnet dies überdeutlich nach. Die Schönheit von Lozanos Gemälden liegt jedoch darin, dass sie die idealisierten Technologien der Malerei großzügig auf scheinbar banale Themen anwendet. Ihre *Tool Paintings* überhöhen auf humorvolle Weise die energetischen Eigenschaften mechanischer Geräte, machen sie im Fall von *Switch* mathematisch konsistent und damit ikonisch und ermöglichen ihre situative Neueinbettung: *Switch* kann je nach den energetischen Bedürfnissen des umgebenden Raums umgelegt und aufgehängt werden: hier in energetischer Allianz mit Ngombe Kolongos Skulpturen, den *Nzita Dia Nza* (2022).

Die neun Skulpturen, die *Nzita Dia Nza*, die Ngombe Kolongo spiralförmig als Verlauf aus dem offenen Ausstellungsraum in ein Kabinett hinein angeordnet hat, evozieren eine geomantische Praxis, die wir als Kunst, als Fragmente eines anders ausgerichteten Protokolls wahrnehmen. Ngombe Kolongos Einsatz der alten kongolesischen Form zeugt von einem Technikverständnis, das anders als die Techniken der Moderne voneinander unterschiedene Muster planetarischer und lokaler Wahrnehmung suggeriert. Ihre Skulpturen sind Steine, resonante Materie: Ngombe Kolongo lässt die in Erde liegenden, geerdeten Objekte wie Metalle wirken, bearbeitet sie mit Gittern oder Muscheln, lässt sie Wasser halten und platziert sie neben einer anderen metallischen Form, den Tonbändern, die Aufnahmen ihrer Aktivierung abspielen. Die Steine erklingen, sie werden aufgeladen. Die planetare Präsenz von Ley-Linien, energetisch aufgeladenen Routen, die über Orte mit lokalen zereemoniellen Funktionen führen, erzeugt ein globales geomantisches Gitter, auf das sich Ngombe Kolongo in ihrer Wahrnehmung und ihren Produktionen

Vis-à-vis her curative arts Lee Lozano's monochromatic painting *Switch* (1965-65) appears to follow a much more foreboding calling: the painterly precision with which Lozano sets up painting as a conceptual (as opposed to a spiritual) device, brings the isolationism implied in its high art status into stark relief. The beauty of Lozano's paintings, however, lies in her generous deliverance of these idealised technologies to seemingly banal subjects. Her *Tool Paintings* humorously elevate the energetic properties of mechanical devices, in the case of *Switch*, make them mathematically consistent and thereby iconic, and allow for their situated reapplication: *Switch* can be flipped, hung in accordance to the surrounding room's energetic needs: here in an energetic alliance with Ngombe Kolongo's sculptures, the *Nzita Dia Nza* (2022).

The nine sculptures, the *Nzita Dia Nza* Ngombe Kolongo placed in a spiralling line leading from the open exhibition space into a cabinet, log a practice of geomancy posing for us as art, fragments of a divinational protocol. Her receiving of its ancient Congolese form practices an understanding of technology that, unlike technological modernity, implies distinct patterns of planetary and local perception. Her sculptures are stones, resonant matter: Ngombe Kolongo makes them—positioned in soil, grounded—visibly metallic, encrusts them with grids, shells, enables them to hold water, and accompanies them with another metallic form, cassette tapes, playing recordings of their activation, sounding the stones, charging them. The planetary presence of ley lines, energetically charged routes passing over sites of local ceremonial functions, sets out the global geomantic grid towards which Ngombe Kolongo directs her perception and productions, a protocol she acts with. A grid that varies in its charges, intensities and connectivities: she taps into a planetary vortex of energetic inceptions, approximates it and alters it; with it she firmly dissociates her actions from the seizing of matter within a colonial technology of global exchangeability.

Ngombe Kolongo's art objects make us perceive altered protocols. Her sculptures and drawings introduce a plane within music that withholds

stützt, und ein Protokoll, nach dem sie handelt. Ein Gitter, dessen Ladungen, Intensitäten und Verbindungen variieren, denn Ngombe Kolongo zapft einen planetarischen Vortex energetischer Intensitäten an, nähert sich ihm und verändert ihn; dadurch trennt sie ihre Handlungen deutlich von der Ergreifung der Materie durch koloniale Techniken der globalen Austauschbarkeit ab.

Ngombe Kolongos Kunstobjekte lassen uns veränderte Protokolle erkennen. Ihre Skulpturen und Zeichnungen verleihen der Musik eine zusätzliche Ebene, die sie zurückhält und unsere Wahrnehmung stattdessen auf ihre energetischen Unterströmungen lenkt. Wir stehen wie wartend vor der Kunst von Ngombe Kolongo, weil ihre energetischen Signaturen sich in der Kunst positionieren, aber nicht *Kunst* sind. Sie sind *Musik*. Ihre Musik materialisiert sich, wo die Zeitlichkeit, die sie ausstrahlt, einen eigenen energetischen Raum manifestieren kann, einen Raum der Gesten, Figuren und Kommunionen, der Performances, Clubs, Kollektive, Netzwerke und Komplizenschaft. Ihre Musik zieht Energien an, „Handlungsformen“. Die Schichtung verschiedener populärer Protokolle, die lebendige Erfahrung der Bräuche, Riten und Kommunionen überträgt diese Geomantie in die vierte Dimension, setzt sie also in ein Verhältnis zur Zeit. Bei Nkisi (dem Alias von Ngombe Kolongo) unterstützt Techno die nicht-lineare Ausbreitung der jeweiligen Umgebung in Energie, in Klang. Das ist Nkisis Werk. Das Video *Invisible Gestures* (2022) ist Nkisis Werk. Darin hören wir sie und sehen, wie ihre Zeichnungen über Körper, über Land, über Menschen und über Tiere ziehen und sich zu einem aktiven Protokoll verknüpfen.

KS

it and instead directs our perception towards its energetical undercurrents. We are non-aligned when faced with Ngombe Kolongo's art, because its energetical signatures are not of *art*, but of *music*. Her music materialises where the temporality it casts forth can manifest an energetical space of its own, one of gestures, figures and communions, performances, clubs, collectives, networks, and accomplices. Her music attracts energies, "forms of doing." Here the layering of different popular protocols, the lived experience of customs, rites, and communions translates geomancy into the fourth dimension, its relation to time. Techno serves as a carrier of Nkisi's (Ngombe Kolongo's alias) non-linear expansion of what is ambient, in energy, in sound. This is Nkisi's work. The video *Invisible Gestures* (2022) is Nkisi's work. In it, we hear her and see her drawings traverse over bodies of land, of people and of animals, suturing an active protocol.

KS

Impressum | Imprint

Begleitheft zur Ausstellung | Exhibition booklet

Illiberal Lives
Illiberale Leben
22.04 – 27.08.2023
Ludwig Forum Aachen

Bei *Illiberal Lives* handelt es sich um eine Weiterführung des Projekts *Illiberal Arts* am Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2021.
Illiberal Lives is a continuation of the project *Illiberal Arts* at Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2021.

Kurator*innen | Curators
Eva Birkenstock, Anselm Franke, Holger Otten, Kerstin Stakemeier

Projektkoordination | Project coordination
Janice Mitchell

Mit Beiträgen von | With contributions by
Eva Birkenstock, Anselm Franke, Holger Otten, Kerstin Stakemeier

Redaktion | Managing editor
Ana Salazar

Recherchen zu Sammlungsobjekten | Research on collection objects
Galina Dekova, Mailin Haberland, Lisa Oord

Übersetzungen ins Englische | Translations into English
Nancy Chapple, Lucinda Dayhew

Übersetzungen ins Deutsche | Translations into German
Ulrike Hanselle, Gegensatz Translation Collective

Lektorat, Korrektorat | Copyediting, proofreading
Nancy Chapple (EN), Ulrike Hanselle (DE)

Grafikdesign | Graphic design
Yusuf Etiman

Schriftart | Font
Minion Pro

Papier | Paper
Lonaoffset FSC Mix Credit

Druck | Print
Druckerei Kettler, Bönen

Ausstellungsansichten | Exhibition views
Mareike Tocha (Seiten | pages 9, 22, 29, 36, 43, 49, 55, 67)

Umschlagbild | Cover image
Henrike Naumann, *Ruinenwert*, 2019 / *Einstürzende Reichsbauten*, 2021
Teppichdetail | carpet detail. Foto | photo: Ludwig Forum Aachen.

Förderer | Sponsors

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Peter und Irene
Ludwig Stiftung

Bildungspartner | Educational Partner



Mobilitätspartner | Mobility Partner



Medienpartner | Media Partner



© Ludwig Forum Aachen, 2023. Alle Rechte vorbehalten | All rights reserved.

**Ludwig
Forum
Aachen**

Jülicher Straße 97–109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de 

Öffnungszeiten
Di–So 10–17 Uhr
Do 10–20 Uhr

Opening hours
Tue–Sun 10am–5pm
Thu 10am–8pm

