

MEISTENS GELINGEN,
~~DIAMANT~~, EMOTIONSES
~~INTER~~ INTERSANT, BE-
MÜHT ~~AN~~ ZIHL, GIEBAM
BEFREIT, VERSUCHT, RE-
CHERCHIERT, GEFUNDEN,
BEDRÄNGT, ERLOST, ER-
LEDIGT, ANGEWANDT,
UNAUSGESPROCHEN,
BELEIDIGT, BILDEND,
~~VER~~
~~AB~~ SELAUFEM, GESCHLICH
LICH, MITGEMEMMEN,
SOMEDIAL, HORIZONTAL,
PRODUZIERT, VERLIEBT,
~~UNTER~~ VERHANDLT, BÜRGERLICH,
KAUFBO, ~~OST~~, TEN SIEHT
AUSGESTELLT, ERFUNDEN
BRUTAL, MOTIVIERT, UN-
SICHTBAR, ~~AB~~

VERZEICHNIS	S	S	EDITORIAL
	0 1	0 2	LINDA KLÖSEL
STEFAN SANDNER	COVER		
EDITORIAL	S 02		
ARMY OF LOVE / ARMY OF LOVE / LINDA KLÖSEL	S 03–09		
SWEET DREAMS ARE MADE OF THIS / FRANCOIS ROCHE, ZACK SAUNDERS	S 10–15		
AUSZUG EINER INSTALLATION FÜR FÜNF PROJEKTIONEN / ALEXANDER KLUGE	S 16–18		
DER RAUM ZWISCHEN BILD UND BETRACHTER_IN / MANFRED GRÜBL / FRIEDERIKE FELDMANN, CHRISTIAN SCHWARZWALD	S 19–22		
UNEARTHING. IN CONVERSATION / BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI	S 23–26		
VON ZAPPA BIS VARÈSE / HUGUES MOUSSEAU	S 27–30		
ONE WORK GALLERY / SALVATORE VIVIANO	S 31–32		
BIOGRAFIEN	S 33		
EDITION KW.I / IMPRESSUM	S 34		

Geballte Anhäufungen von ähnlichen Eigenschaften und Merkmalen könnten eventuell so etwas wie ein Konzept beschreiben. Was haben aber nun Soldat*innen der Liebe, digitaler Ungehorsam in der Architektur, illusionistischer Bildraum und der Raum der Bildbetrachtung, der Versuch sich performativ mit den noch immer mächtigen Effekten von Kolonialisierung auseinanderzusetzen, Zappa und Varèse miteinander zu tun? Wie in einem Spiel liegen die einzelnen Karten offen nebeneinander, treten da und dort in ein Verhältnis zueinander. In ihrer Gesamtheit fügen sich die einzelnen Betrachtungen und Auseinandersetzungen zu einer Art Wolke, deren gemeinsamer Nenner vielleicht der Versuch ist, Blickwinkel neu zu setzen und Strategien für Auswege zu entwickeln. Die Liebe bekommt eine politische Agenda, Architektur verweigert sich der Automatisierung der Intuition, den in der Geschichte scheinbar Verlorengegangenen wird eine Sprache gegeben und der Malerei wird die Möglichkeit eingeräumt „sich selbst ein Bild von der Welt zu machen“, oder einfach: „Wer in Not ist, entwickelt die Kraft an Märchen zu glauben.“ Und Zappa?

Mit Alexander Kluge haben „die wirklichen Verhältnisse eine Grammatik, es gibt den Moment, dann gibt es aber in diesem Moment die Zukunft, die Hoffnung und die Vergangenheiten. Ohne die gibt es doch gar keinen Moment. Dann kommt der Konjunktiv, die Möglichkeitsform. Im alten Griechenland hatten wir noch den Optativ, die Form der Wünsche (...) Und diese Welt der Wünsche ist ganz mächtig. Der Antirealismus des Gefühls, der Emotion, steht der Macht der Tatsachen gegenüber. (...)“ Und sein Plädoyer: „Erlöst die Tatsachen von der menschlichen Gleichgültigkeit!“ Wenn er Recht hat, dann hat alles miteinander zu tun und wenn wir es schaffen unausweichlich scheinende Weichenstellungen zu korrigieren, kann der Lauf der Dinge in heute noch unvorstellbare Richtungen gelenkt werden.

VERSION04 widmet sich keinem eindeutig abgegrenzten Thema. Das mag den Wirrnissen der Gegenwart geschuldet sein oder einfach dem Umstand, dass sich im Prozess der Entwicklung dieser Ausgabe immer neue Aspekte ergeben haben. Bei einem Workshop der Army of Love in Utrecht gewannen wir tiefe Einsichten in die unterschiedlichsten Aspekte der Liebe, wenn es darum geht ihr Potential für eine soziale Praxis zu öffnen. Zack Saunders sprach mit François Roche, dem Gründer von New-Territories über eine Architektur, die sich als ein Hybrid von Natur und Zivilisation versteht und die in der Lage ist, Strategien des Widerstands zu entwickeln. Alexander Kluge beschenkte uns mit Auszügen einer Installation für fünf Projektionen. Belinda Kazeem-Kamiński präsentiert *Unearthing: In Conversation*, Performance und Video, die sie für die Zeitung in Text und Bild aufbereitet hat. Bei einem Besuch in Berlin hatten wir die Möglichkeit Hugues Mousseau kennenzulernen, der uns die Gelegenheit gab, Einblick in seine umfangreiche Plattensammlung zu nehmen. Martin Gastl half uns dabei, seine Ausführungen zu verschriftlichen. Und nicht zuletzt führt Salvatore Viviano ein Interview mit sich selbst, in dem er seine Erfahrungen mit dem Projekt *One Work Gallery* als Ausstellungsmacher und Künstler und die Wiener Kunstszene beschreibt. Das Cover stammt diesmal von Stefan Sandner.

Gleichzeitig mit dem Magazin veröffentlichen wir die neue DVD-Edition mit Beiträgen von Albers (Ludwig Gerstaecker, Hanno Millesi, Stefan Sandner, Christian Wallner featuring Christian Schwarzwald), Martin Brandlmayr, Didi Bruckmayr, G.rizo und Christina Chra Nemetz.



„Es hat mit Hingabe in einem größeren Sinne zu tun, in einem religiösen Sinn. Die Liebe ist Ergebnis offen.“ (Matthias Vernaldi im Film *Army of Love*)

Wenn wir uns der Herausforderung stellen, Liebe als kollektive Praxis, soziale oder gar als politische Kategorie zu denken – jenseits romantischer Paarbindung –, kommen wir schnell an den Punkt, dass unsere Vorstellungen davon geprägt sind, Liebe lediglich im privaten, individuellen Bereich zu verorten und sie dort auch zu suchen. Beim Versuch den*die jeweils „richtige*n“ Partner*in, Geborgenheit und liebevolle Zuwendung zu finden, bleiben viele, viel mehr als uns bewusst sind, auf der Strecke. Es sind die Unsicheren und Gehemmten, ältere, offensichtlich kranke Menschen oder diejenigen mit psychischen oder physischen Einschränkungen, die sich im Wettbewerb der Attraktivität nicht oder nicht mehr durchsetzen können. Liebe, in allen ihren Facetten, ist ein Grundbedürfnis, so essentiell wie Nahrung oder Schlaf, und es gilt sie als ein Grundrecht zu etablieren. Das ist die Agenda, die sich die Army of Love auf die Fahnen schreibt.

Der gleichnamige Film von Ingo Niermann und Alexa Karolinski wurde für die Berlin Biennale 2016 gedreht. Er entwickelt seine Intensität in der gegenseitigen Hingabe und der körperlichen Berührung seiner Teilnehmer*innen, gedreht in einem Schwimmbad, in dem das Wasser als zusätzliches Element die körpereignen Grenzen zu verwischen scheint. Voice-over erzählen sie von ihren Vorzügen, aber auch ihren Mängeln, über ihre Bedürfnisse, Erfahrungen und Sehnsüchte und ihre Hoffnungen an die Armee der Liebe. Dieser Film ist selbst eine Hingabe an die Liebe, weckt er doch bei den Zuschauer*innen eine Sehnsucht nicht nur ausgeschlossene*r Betrachter*in zu sein, sondern sich in diesen langsamen Reigen des Gebens und Nehmens, des gegenseitigen Vertrauens, Fallen- und Loslassens zu versenken. Er bringt Menschen aus den unterschiedlichsten Erfahrungswelten zusammen und es scheint sie nichts zu trennen, denn das Verbindende ist der uneingeschränkte Wunsch, das Trennende zu überwinden.

In Vorbereitung zu diesem Beitrag habe ich im Oktober 2017 an einem Workshop von Army of Love in Utrecht teilgenommen, aus Neugierde und weil mich die Idee fasziniert, das Thema Liebe in einem öffentlichen Diskurs zu gesellschaftsverändernden Potenzialen zu etablieren. Der Workshop selbst präsentierte sich mit einem ungeheuer dichten Programm. Der Bogen spannte sich von Workshops zum Wheel of Consent, ein Kommunikationskonzept von Betty Martin, das helfen will, einvernehmliche Berührungen zu praktizieren, Berührungsimprovisationen mit The Touching Community (mit Aimar Pérez Galí und Jaime Cons-Salazar Pérez) über Präsentationen von Organisationen wie FleksZorg, einem Verein der sich dafür einsetzt, sexuelle Betreuung für Menschen mit physischen und psychischen Beeinträchtigungen zur Verfügung zu

“It has to do with surrender in a greater sense, in a religious sense. The outcome of love is open”. (Matthias Vernaldi in the film *Army of Love*)

When we face the challenge of considering love as a collective practice, a social or even as a political category—beyond romantic pair bonds—we quickly arrive at a point where our imagination is stamped with the impression that love is solely to be found and also sought in a private, individual realm. Many more than we would imagine fall by the wayside in the attempt to find the ‘right’ partner, security and loving affection. It is the insecure and inhibited ones, the older people or those with psychological or physical handicaps who cannot or can no longer win through in the competition of desirability. Love, in all its facets, is a fundamental need as essential as nourishment or sleep, and it is necessary to establish it as a fundamental right. This is the agenda the Army of Love has written on its flag.

The film of the same name by Ingo Niermann and Alexa Karolinski was made for the Berlin Biennale 2016. It develops its intensity in the mutual affection and physical contact of the participants, filmed in a swimming pool with the water as an additional element appearing to blur the physical boundaries. They relate in voice-over their strengths but also their shortcomings, their needs, experiences and yearnings as well as their hopes to the Army of Love. This film represents in itself a surrendering abandon towards love, awakening in the viewer a desire not just to be a excluded observer but instead to plunge into this slow round dance of giving and taking, of mutual trust, dropping and letting go. It brings people from various worlds of experience together, and nothing appears to separate them as what binds them is the unfettered wish to overcome separation.

In preparation for this contribution, I took part in a workshop of the Army of Love in October 2017 in Utrecht out of curiosity and because the idea of establishing the subject of love into public discourse on potentialities of social change fascinates me. The workshop had an extremely full program. It included workshops on the Wheel of Consent, a communications concept by Betty Martin, which aims at aiding the practice of mutually consented touching, improvisations of touching with The Touching Community (with Aimar Pérez Galí and Jaime Cons-Salazar Pérez). There were presentations by organisations such as FleksZorg, an association that promotes the availability of sexual care for people with physical and psychological handicaps and to get this welfare service established in the state benefits system, and by the Decolonizing Beauty Collective of the University of Colour, a queer feminist PoC group that is fighting to break the post-colonial view of the body and beauty, and also a film presentation of Community Action Center by A. K. Bruns and A. L. Steiner, a film that examines the boundaries and accepted paradigms of feminism, collectivism, pornography and sexual identity, and that is mentioning just a few...

stellen und diese Fürsorgeleistung auch als solche im staatlichen Leistungssystem zu etablieren, oder dem Decolonizing Beauty Collective der University of Colour, einer queer feministischen PoC-Gruppe, die darum kämpft den postkolonialen Blick auf Körper und Schönheit aufzubrechen, bis hin zur Filmpräsentation vom Community Action Center von A. K. Bruns und A. L. Steiner, ein Film, der die Grenzen und akzeptierten Paradigmen von Feminismus, Kollektivismus, Pornographie und sexueller Identität untersucht. Um nur einiges zu nennen ...

Die Fülle des Programms ließ leider wenig Zeit für Reflexion darüber, was die Army of Love nun eigentlich sein bzw. welche Handlungen sie konkret setzen könnte. Die Zugänge zu diesem Thema zeigten sich so zahlreich wie die Intentionen der einzelnen Teilnehmer*innen. Um welche Aspekte der Liebe geht es eigentlich? Um eine Verteilungsgerechtigkeit von Sex und Zärtlichkeit? Sich auf gesellschaftlicher Ebene um gegenseitige Zuwendung, Verständnis und Fürsorge einzusetzen? Oder gar eine allumfassende spirituelle Liebe? Fragen zu Machtgefälle und Abhängigkeiten wurden angesprochen, die Kompetenzen, überhaupt Geben und Nehmen zu können, aber auch die Notwendigkeit zu einem Safe Space, einen geschützten Raum, in dem ein Sich-Fallenlassen überhaupt möglich ist, vor allem für die, die sich aufgrund ihrer sexuellen Orientierung Repressalien ausgesetzt sehen.

Als Bewegung ist die Army of Love rund um ihren Ideengeber Ingo Niermann, später auch Dora García und viele andere, eine fluide Gruppe von Menschen mit unterschiedlichen, teilweise aktivistischen Wurzeln und Erfahrungshorizonten, die sich der Idee verschrieben haben, das Phänomen der Liebe im Sinne einer sozialen Gerechtigkeit zu revolutionieren, mitunter mit ganz persönlichen Konsequenzen: auf jeden Fall was einen respektvollen Umgang miteinander, Toleranz und den Wunsch nach Gerechtigkeit und Offenheit anderen gegenüber angeht, aber auch die Sehnsucht, sich als Teil eines größeren Ganzen zu begreifen. Aber was ist eigentlich mit jenen, die über eine solche Grundkompetenz nicht verfügen? Es gibt viel zu viele, für die Liebe ein gefährliches Terrain zu sein scheint. Erfahrungen von Gewalt und Ausgrenzung lassen zum Teil Mauern entstehen, an denen auf alles mit genau dieser Gewalt und Ausgrenzung abwehrend reagiert wird, oftmals selbst auf ein Angebot von Zuwendung. Wie eng und undurchlässig diese Mauern gebaut sind, hängt wohl von den jeweils individuellen Erfahrungen ab und der Möglichkeit sich zumindest schrittweise zu öffnen. Auch diese Menschen gilt es mitzunehmen. Angesichts zunehmender Entsolidarisierung von den Schwächsten unserer Gesellschaften auf sozialer und politischer Ebene, offener Hetze gegen Muslime und einer Verrohung der Sprache dürften diese Fragen wichtiger denn je sein.

Und kann man eigentlich jeden lieben? Dass reflexartige Abwehr- und Abgrenzungsmechanismen durchbrochen werden können, zeigt sich beeindruckend in den praktischen Workshops z.B. der Touching Community. Im gegenseitigen körperlichen Berühren, sich selbst Hingeben auch im Nehmen, mit meist geschlossenen Augen, erfahre ich das Wesen der*des Anderen und umgehe fast spielerisch Vorbehalte und Wertungen. Letztendlich ist es völlig egal, wessen Hand ich da streichle, zu wem der Ellbogen gehört, den ich berühre, oder wer sanft mein Gesicht nachzeichnet. Die Grenzen zwischen Ich, Du und Ihr dürfen verschwimmen. Zuneigung entsteht im Prozess des sich rückhaltlos Einlassens auf die*den jeweils Andere*n. So wie ich meinen Herzmuskel durch regelmäßiges Training stärken kann, kann ich auch seine Fähigkeit zur Hingabe trainieren und die Grenzen meiner vermeintlich bedrohten Integrität ausloten. Bis hin zu einer fast schmerzlichen Offenheit und Durchlässigkeit für Emotionen, die alle und alles einschließen und mich selbst als Teil eines einzigen Organismus erfahrbar machen. Eine spirituelle Dimension vielleicht, jenseits aller Religionen, spürbar allein über die Unmittelbarkeit der Körper.

Wir leben in einer Kultur der Konkurrenz und des Ausschlusses. Unser gesamtes Denken ist geprägt davon, möglichst souverän die „normative“ Leiter des Erfolgs in allen Lebensbereichen erklimmen zu müssen, um ein glückliches Leben zu führen. Aber vielleicht dürfen wir uns endlich vom Konzept des „Survival of the Fittest“ verabschieden und zu einer Kultur „zurück?“ finden, die das Gemeinsame vor das Trennende stellt und den Erfolg und das Glück des einzelnen Individuums nicht losgelöst vom Erfolg und Glück aller sieht. Liebe – in all ihren Aspekten – hat ein starkes transformatives Potential, das helfen kann andere Vorstellungen von sozialen Beziehungen zu entwickeln, weit über einen bloßen respektvollen Umgang miteinander hinaus. Denn wenn ich mich als untrennbarer Teil eines gesamten Organismus empfinde, dann kann es mir nicht egal sein, wenn dieser an irgendeiner Stelle krankhafte Metastasen bildet. Dies ist eine kollektive Herausforderung – ein soziales Sich-Verändern, das nicht von Einem oder Einer souverän geleistet werden kann. Es geht eben nicht „nur“ darum die offensichtlich von Liebe Ausgeschlossenen mitzunehmen, sondern die Kategorie Liebe im sozialen Kontext grundsätzlich neu zu denken, zu verankern und an den Ort politischen Handelns zu bringen.

Die Army of Love ist ein expandierendes Experiment, das über eine Vielzahl von Formaten – Filme, Ausstellungen, Vorträge, Diskussionen, körperliche Erfahrungsworkshops – sich dem Thema nähert, eine Art Think-Tank und Trainingscamp für all diejenigen, die sich zeitweise, oder auch immer wieder, zusammenfinden, um ihre Erfahrungen und Ideen im Sinne einer Gesellschaft, in der die Liebe eine zentrale Rolle spielt, in ihre Communities und weiter hinaus in die Welt zu tragen.

The fullness of the program meant there was little time to reflect upon what the Army of Love actually is or what actions it could precisely take. The approaches to this issue were as numerous as the intentions of the individual participants. Which aspects of love is it really about? Is it about a just distribution of sex and tenderness? Is it about championing mutual affection, understanding and care on a social level? Or is it more about an all-embracing spiritual love? Questions about power difference and dependencies were raised, the competences of even being able to give and take, but also the necessity of a safe space, where it is actually possible to let oneself go, especially for those who see themselves as exposed to reprisals on account of their sexual orientation.

As a movement, the Army of Love is a fluid group of people surrounding its initiator, Ingo Niermann and further Dora García and many others, who have various and, in part, activist roots and experience horizons, and who have committed themselves to revolutionizing the phenomenon of love in the sense of social justice, sometimes with very personal consequences: in any event, whatever relates to a respectful interaction with each other, tolerance, the wish for justice and openness towards others but also the longing to feel part of something larger. But what about those who do not possess such basic skills? There are far too many for whom love appears to be a dangerous terrain. Experiences of violence and exclusion can result in walls where everything is defensively reacted against with precisely that violence and exclusion, often even an offer of affection. How close and impenetrable these walls are built well depends upon individual experiences and the potential to open oneself up at least in stages. These people should also not be left behind. In the face of the increasing breakdown of solidarity with the weakest in our societies on a social and political level, open agitation against Muslims and a coarsening of language, these issues have perhaps become more important than ever.

And can one really love everyone? That reflex-like defensive and exclusion mechanisms can be penetrated is impressively demonstrated in workshops such as the Touching Community. In mutual physical touching, giving myself over to receiving as well, mostly with closed eyes, I get to know the essence of the other and bypass reservations and judgements in an almost playful way. In the end it is completely insignificant whose hand I am stroking there, who the elbow I am touching belongs to, or who is softly tracing my face. The boundaries between me, you and all of you can blur. Affection comes into being through the process of unreservedly giving oneself up to the others. Just as I can strengthen the muscle of my heart through regular training, I can also train its ability to surrender itself and fathom the limits of my supposedly threate-



ned integrity. Right up to an almost painful openness and penetrability for emotions which include all and everything and make it possible for me to experience myself as part of a single organism. Perhaps a spiritual dimension, beyond all religions, only palpable with the immediacy of the body.

We live in a culture of competitiveness and elimination. Our entire way of thinking is characterized by the need to climb the ‘normative’ ladder of success in all aspects of life as confidently as possible in order to lead a happy life. However, perhaps we might finally dare bid goodbye to the concept of the survival of the fittest and ‘(re?) turn’ to a culture that puts the unifying before the divisive and does not see the success and happiness of an individual as detached from the success and happiness of all. Love—in all its aspects—has a strongly transformative potential that can help other ideas of social relationships to develop far further than a merely respectful interaction. For when I sense myself to be an inseparable part of a complete organism, I cannot be indifferent to the development of malign metastases anywhere. This is a collective challenge—a societal modification of the self that cannot be achieved masterfully by one alone. It is not ‘just’ about making sure those excluded from love are not left behind but rethinking the category love in a social context, to anchor it there and bring it to a place of political action.

Auszug einer Gesprächsrunde: Tag 2 Army of Love Recruitment Camp, Casco Art Institute: *Working for the Commons*, Utrecht 12.10.2017

A: Dieses Trainingscamp der Army of Love veranstalten wir mit der Absicht herauszufinden, was das Projekt für uns bedeuten könnte, mit Teilnehmer*innen, die sich dem Projekt verpflichtet fühlen. Im November wird es dann eine Ausstellung* geben.

B: Dies ist ein sehr geschützter Rahmen, wichtig für uns, damit wir uns miteinander wohl fühlen. Aber wir haben bereits darüber diskutiert, wir sprachen über die Möglichkeit Passant*innen anzusprechen, wirklich hinauszugehen und zu sehen, was passiert – ich meine, das könnte auch jede*r für sich selbst individuell tun, auf die Straße gehen und ein performatives Szenario dafür entwickeln. Gestern ging ich in einen Coffee-shop, rauchte einen Joint und am Ende sprach ich mit fünf Menschen über Army of Love. Die waren sehr neugierig und stellten viele Fragen. Vielleicht können wir in den kommenden 4 Tagen soviel Energie unter uns aufbauen, dass wir versuchen könnten, die Botschaft zu verbreiten. Wir sind hier eine Gruppe von neugierigen und offenen Menschen, aber es ist etwas ganz anderes, wenn du etwas vermitteln willst und auf jede Menge Zynismus, Widerstand und Skepsis stößt.

C: Von Beginn an haben wir mit so vielen unterschiedlichen Menschen gesprochen. Viele von euch sind gekommen, weil sie gehört haben ...

B: Ja, sehr beeindruckend ...

C: ... aber die Leute fragen mich immer: „Was macht ihr denn genau?“ und „Wie kann ich mich der Army of Love anschließen?“ Dann antworte ich: „Weißt du, wir diskutieren darüber, was es sein könnte und du kannst dich der Debatte anschließen. Aber es ist nicht wirklich der Platz, wo du hingehen und praktizieren kannst.“ Ich bin sogar versucht zu sagen: „Die Army of Love, das bist schon du. Es liegt in deinen Händen ...“

B: Ich glaube, was die Leute abschreckt sind Begriffe, die wir manchmal verwenden, so wie ‚Recruitment Camp‘. Womöglich klinken sich die Leute, die hierher kommen, während des Workshops auf bestimmte Begriffe ein. Also sind die Formulierungen, die wir verwenden, auch ein Thema.

D: Wir könnten am Samstag so etwas wie einen Tag der offenen Tür machen. Wir könnten Leute ansprechen, wann immer die Situation für uns stimmig ist, und sie einladen. Wir heißen sie willkommen und wir überlegen uns etwas, was wir anbieten könnten.



B: Es wäre vielleicht wirklich interessant, wenn eine kleine Gruppe mit mir auf die Straße gehen würde, versuchen wir es und sehen wir, was passiert. Ich bin ja hier auch in einer Art Vermittlerrolle und mit meinem Hintergrund als Schauspieler ... ich meine, da gibt es einen schmalen Grat, mit dem man spielen könnte. Eben deshalb denke ich, dass der Begriff ‚Recruitment Camp‘ immer noch einer ist, den wir benutzen können, weil er das Ganze irgendwie entwirft und ich mag das.

D: Was wirst du antworten, wenn man dich fragt, was hier passiert?

B: An der Debatte teilzunehmen. Das ist im Grunde, was ich diesen Leuten gestern auch gesagt habe, dass wir das Projekt präsentieren und dass es eine offene Diskussion ist. Wir bringen die Dinge voran. Wir erwarten nicht, die Welt zu verändern, wir versuchen nur, etwas auszulösen. Deshalb bin ich hier, weil ein Versuch immer besser ist als alles andere.

The Army of Love is an expanding experiment that approaches the issue from numerous formats – films, exhibitions, talks, discussions and body awareness workshops. It is a kind of think tank and training camp for all those who intermittently or also continually get together in order to carry the torch of their experiences and ideas in the interests of society, where love plays the central role, into their communities and further out into the world.

Excerpt of round table: Day 2 Army of Love Recruitment Camp, Casco Art Institute: *Working for the Commons*, Utrecht 12.10.2017

A: The intention is that we’re creating this training camp of the Army of Love to investigate what it could be with committed participants and then there will be an exhibition* in November.

B: It’s a very protected environment here, which is good for us to feel comfortable with one another. But we discussed various kinds of possibilities—I mean it’s something that I can do individually—but call out to the streets like where we’re first considering a performative scenario for this. We were talking about the possibility to approach passersby, like, really hit the streets and see what could result. Yesterday I went to a coffee shop, smoked a joint, and ended up talking about the Army of Love to five people. They were very curious, asking me a lot of questions. I do think that maybe after four days there will hopefully be enough energy amongst all of us to attempt to spread the message. I see a group of people here who are curious and available, and it’s very different to have this message come across when you find a lot of cynicism and resistance and skepticism, you know?

C: Since we began we have been talking to so many different people; many of you have come because you have heard...

B: Yeah, I was very impressed...

C: ...but when people talk to me about it, they always ask, “What do you do exactly?” and “How can I join the Army of Love?” And I always answer, “You know we are debating what it is exactly, so you can join the debate. But this is not really a place where you can go and practice.” I’m even tempted to say, “The Army of Love is already you. It is in your hands to...”

B: I think what throws off people is the idea of the terms we sometimes use, like ‘recruitment camp.’ It seems that people come here and latch onto a specific phrase at training. So maybe it’s also a question of the terms we’re using.

D: We could do something on Saturday, like an open house? We could approach people, whenever we think that’s the situation, and invite them. So they’re welcome to come by and then we think of something that we could offer.

B: It could also be interesting if a small group really hit the streets with me and we could try and see what happens. I am here also in a facilitator kind of role somehow, and because I have a background as a performer there is a fine line to play with. You know, that’s why I think ‘recruitment camp’ is still a term that we can still use because it fictionalizes the thing somehow and I like that.

D: How will you answer if they ask you what is happening?

B: To join the debate. That is basically what I told these people yesterday. I mean, I told them we are presenting the project and it’s an open discussion. We’re bringing these things forth. We’re not expecting to change the world, we’re just attempting to trigger something. That’s why, I mean, I’m here because I feel that an attempt is better than anything.

A: But I also feel that we’re all here just thinking about our time together. And since everyone brings their own experiences and interests and desires to the table there could be a portion of the day that’s like free play. There is really the chance to build something with this specific group and then maybe we have something more to say than “It’s only a debate.” It should be debatable or potentially debatable.

C: Participants from former workshops and I were wondering if it would be a year to try to debate crucial subjects that have been coming up again and again that have never been solved, and probably would never be solved, but it might be interesting to locate them in order to find a sort of method...to have a focus, one point for instance, just quickly one point because of how we begin the debate. I think someone was pointing out that s/he came because s/he was interested in love as a political tool. So the notion of Alexandra Kollontai that is present in many movements now is interest-ing: the idea of revolutionary love, Love Trumps Hate and these kinds of things, love as a kind of political weapon. And this is also something that Ingo often does when we are again accused of calling this an ‘army,’ which is something that is perhaps funny in the context of love. I think this is something he often answers, “Love is dangerous—love is a weapon.” And this is a subject that has to do with mutual support, autonomous groups. Illness-as-a-weapon is a classical slowdown of the



A: Wir denken ja alle über unsere gemeinsame Zeit hier nach. Und weil alle ihre eigenen Erfahrungen, Interessen und Wünsche mitbringen, könnten wir jeden Tag einen Teil des Tages frei agieren. Wir hätten dann die Möglichkeit mit dieser spezifischen Gruppe etwas zu entwickeln, um dann vielleicht mehr sagen zu können als: „Es ist nur eine Diskussion.“ Das sollte möglicherweise zur Frage gestellt werden.

C: Teilnehmer*innen früherer Seminare und ich haben uns gefragt, ob wir dieses Jahr nicht einige wichtige Punkte, die immer und immer wieder auftauchen und nie gelöst wurden, zum Thema machen sollen. Vielleicht werden sie auch nie gelöst, aber wir könnten sie eingrenzen, um eine Methode zu finden, wenn es zum Beispiel darum geht, wie wir die Diskussion beginnen. Jemand sagte, er*sie sei gekommen, weil er*sie an Liebe als politisches Instrument interessiert sei. Interessant ist die Auffassung von Alexandra Kollontai, die gerade in vielen Bewegungen präsent ist, die Idee einer revolutionären Liebe, Liebe, die über den Hass siegt und diese Dinge, Liebe als politische Waffe. Wenn wir wieder einmal kritisiert werden, uns als ‚Armee‘ zu bezeichnen, was in diesem Kontext vielleicht seltsam ist, sagt Ingo oft: „Liebe ist gefährlich – Liebe ist eine Waffe.“ Das ist ein Thema, das mit gegenseitiger Unterstützung zu tun hat, autonomen Gruppierungen. Das Krankheit-als-Waffe-Thema war klassisch eines, das die Antipsychiatrie-Bewegung verzögerte. Krankheit stigmatisiert dich, als ob du darauf stolz sein könntest, um es gegen die Welt einzusetzen. Das sollten wir wirklich diskutieren.

D: Wir sollten das im Auge behalten und jeden Tag darüber sprechen und sehen, ob wir das mit den Themen des Abendprogramms verknüpfen können. Was bedeutet Liebeskameradschaft? Für mich ist genau das die Frage. Wo genau kommt die Liebe ins Spiel? Ist das nur Rhetorik oder tatsächlich Liebe? Ich habe viel darüber nachgedacht und frage mich, ob die Army of Love etwas wie einen Kodex braucht, im Sinne eines Leitfadens ...

B: Ein weiterer Kernpunkt, der immer wieder auftaucht, ist die Frage wie wir mit dem sexuellen Akt oder sinnlicher Liebe umgehen. Die Trennung von sinnlicher Liebe und brüderlicher bzw. schwesterlicher Liebe. Das läuft wohl auf diese Kameradschaft hinaus.

C: Am Ende entscheidest *du*, was Liebe oder was ein sexueller Akt ist. Sexualität schließt sicher nicht unbedingt Ejakulation mit ein. Dann könntest du genauso sagen, die Hand, die dich gestern berührte, oder das Knie heute im Workshop waren sexuelle Handlungen. Das ist die eine wichtige Frage, eine andere ist die Bedeutung von Prostitution. Welche Rolle spielt das Geld dabei? Und da meine ich nicht buchstäblich Geld, sondern auch symbolisch so etwas wie Status und Prestige. Darüber haben wir in Barcelona sehr oft gesprochen, als wir mit anderen Communities, wie der White Hands Community,

anti-psychiatry movement. It pushes you into the stigma corner, as something to be proud of, as something to use against the world. I think it’s really worth debating.

D: It would be nice to keep them in light and talk about them everyday and some will see as well, when we have the evening events, if we can relate it to these topics. What does love comradeship mean? For me, that’s exactly the question. Where, actually, is the love coming in? Is it just rhetoric or is it actual love? That’s the really interesting question. I’ve thought a lot about it and I ask myself if the Army of Love needs something like a codex, in the sense of guidelines...

B: Another hotspot we always get kind of provoked with is the question of how we deal with the actual sexual act or sensual love, the separation of sensual love and fraternal love. I think it goes back to this comradeship.

C: At the end, *you* decide what love is or what a sexual act is. Sexuality does not necessarily have to involve ejaculation, certainly. You could say that the hand touching yesterday and the knee touching during the workshop were also sexual acts. So this is one thing that relates to an important hotspot, another is the notion of prostitution. What is the role that money plays in it? And, of course, money is not only literal cash, but also status, prestige: symbolic money. This was something very much discussed in Barcelona when we had a sexual assistance discussion with other communities, like the White Hands Community. There are many services that are advertised as free because otherwise they would get into legal troubles, but in the end it is not free. People who use it pay.

E: I just wanted to add something. Very often when we talk about money it tends to sound like if you give services for free that you’re a better person than if you charge money. The problem is that that assumes a privilege because if you have all this time to do all these things for free it means you have money from somewhere else to cover your life expenses. So that is just one factor in what we’re talking about: the inequality that can be created if the gift goes in one direction and there is no sort of payment.

F: With the ‘gift,’ all different concepts of social indebtedness come up. But there is another related question, about dependency actually. I don’t know how much we want to go on this...and why we think of dependency negatively. And I would also say, in regard to the codex, we have to question when something starts to be normalized or pathologized, particularly desire and how it’s policed. I think those are pretty important questions.

C: I just want to point out the idea of Kingsley Hall in the 70s, in which psychiatrists lived with their patients and created a kind of commune to break the power between

Sexualassistentz zum Thema hatten. Da gibt es viele Dienste, die ihre Leistungen als kostenlos bewerben, denn sonst laufen sie Gefahr sich strafbar zu machen. Aber letztendlich ist es nicht kostenlos. Die Leute, die das in Anspruch nehmen, zahlen dafür.

E: Ich möchte noch etwas hinzufügen. Sehr oft, wenn wir über Geld reden, klingt es so, als wärst du ein besserer Mensch, wenn du etwas kostenlos machst, anstatt etwas dafür zu verlangen. Das Problem ist, das lässt vermuten du seist privilegiert, weil du all diese Zeit hast, alles kostenlos zu machen und du von woanders Geld hast, um deine Lebenskosten zu decken. Das ist nur ein Faktor, das Ungleichgewicht, das entsteht, wenn das Geschenk in nur eine Richtung geht ohne entsprechende Gegenleistung.

F: Mit dem ‚Geschenk‘ kommen verschiedene Konzepte sozialer Schuld ans Tageslicht. Aber da schließt sich noch eine andere Frage an, nämlich die von Abhängigkeit. Ich weiß nicht, wie weit wir da hinein gehen wollen ... und warum wir denken, Abhängigkeit sei etwas Negatives. Und in Hinblick auf den Kodex sollten wir diskutieren, wann etwas beginnt normal oder pathologisch zu sein, besonders Sehnsucht und wie sie kontrolliert werden kann. Das sind sehr wichtige Fragen.

C: Ich würde gern auf die Idee von Kingsley Hall in den 70er-Jahren hinweisen, wo Psychiater*innen mit ihren Patient*innen zusammen lebten und eine Art Kommune gründeten, um das Machtgefälle von Psychiater*innen zu Patient*innen zu brechen. Diese Macht wurde jedoch reproduziert und Leute, die dort waren, sagten, dass es viel komplizierter wurde, weil kein Geld mehr im Spiel war. Wenn die behandelte Person die*den Therapeutin*en bezahlt, dann ist ihre Beziehung sehr klar. Es ist dasselbe, wenn ein*e Künstler*in eine*en Assistentin*en bezahlt, was natürlich gut ist. Aber wenn der*die Assistent*in kostenlos arbeitet, tauchen natürlich immer wieder Fragen nach Autor*innenschaft oder Ausbeutung auf, all diese Dinge. Selbst wenn diese*r Assistent*in sich dadurch einen Zugang zur Kunstwelt erhofft. Das Verhältnis ist so unklar, dass du auch sagen könntest: „Also, ich habe Sex mit einer Künstler*in und es wird überhaupt nicht vergolten.“ Geld hat also eine Funktion in solch ungleichen Beziehungen.

D: Liest du zum Beispiel David Graeber und seine Ideen über anarchistische Commons – da behauptet er, dass es um einen Austausch ohne Geld geht. Es gibt die Vorstellung Geld sei etwas Teuflisches und gleichzeitig die Idee gegenseitigen Austausches. Das Konzept der Army of Love zweifelt das zumindest an. Ich weiß von meinen behinderten Freund*innen, dass die Tatsache jemanden zu bezahlen auch selbstermächtigend sein kann und die Idee, dass mir jemand etwas umsonst gibt, kann auch als etwas Paternalistisches gesehen werden.

G: Es ist so wichtig sich die Qualitäten der Leute anzuschauen, denn die Sehnsüchte unserer Gesellschaft, die wir durch die Werbung suggeriert bekommen, haben nur ein spezifisches Bild. Deshalb frage ich mich, ob man auch behinderte Menschen begehren könnte, wenn man nur die entsprechenden Sehnsuchtsvorstellungen implementiert. Wir sollten die Talente und Qualitäten jeder*jedes Einzelnen sehen und nicht, ob

psychiatrists and patients. This power was reproduced and the people who were there say it was much more complicated because there was no money involved. So when the person in treatment pays the therapist it is very clear what their relation is. It's the same, for instance, if an artist pays an assistant, which is good of course. But if the assistant does it for free then questions arise of authorship or exploitation, all these kinds of things. Even when the assistant is supposed to have access to the art world, which is so vague that in the end you could say, “Well, you know I’m having sex with an artist and it is not paid in any way.” So, money has a function in these kinds of relations that are not equal.

D: When you read, for example, David Graeber and his ideas of anarchist commons, he mentions that it's just exchange without money. There is the idea that money is something evil, but at the same time there is the idea of mutual exchange that we discussed. And of course, the concept of the Army of Love at least challenges this idea. I know, from my disabled friends, yes of course paying someone can also be an empowering situation and the idea that someone is giving me something for free can also be regarded as something paternalistic.

G: It is so important to take a look at the qualities of people because desires that we’re having in society, through advertisement, have only one specific image. So I was wondering if you just implement different kinds of desire, could you also maybe desire the disabled? We have to see everybody's personal talents and qualities, and not whether there is something wrong with someone...

H: It's about uncovering not-so-visible qualities, to look at something totally different, to see it as another thing...

G: I have been living in these communities and it could happen that we didn't really become friends, though we were living together. So what happens is that everybody gets their role in the house, everybody has their space and which quality they have in keeping the house running well. This can be practical also in the sense of what the other can give. So I could give, maybe, my ear for listening to your story but the other could give me a massage on my bed, you know? It's a more an organic way of creating community...

F: But those roles are not given to someone because of their objective status, they are given to them because of various traits that they have, their personality. So it's not just that a disabled person is better in listening so they have to listen, right?

E: I really value the honesty, but there's this assumption that loving a disabled person is hard and I want the people that believe so to tell me why.

H: I didn't even think about disabled persons. Ugliness is totally subjective. You find someone ugly for whatever your matrix of desire is not fitting, then you really try to see how is this person, like...

da irgendetwas falsch ist ...
H: Ja, es geht darum, das nicht so Offensichtliche zu entdecken, etwas mit anderen Augen zu sehen, als etwas völlig anderes ...

G: Ich habe in solchen Gemeinschaften gelebt und wir waren nicht unbedingt Freund*innen nur deshalb, weil wir zusammenlebten. Jede*r hatte ihre*seine Rolle im Haus, je nachdem welche Eigenschaft sie*er mitbrachte, um das Haus gut zu führen. Das ist praktisch, auch in Bezug darauf, was die*der Einzelne zu geben in der Lage ist. Ich kann zum Beispiel gut zuhören, während die*der Andere mir eine Massage auf meinem Bett geben kann. Das ist eher ein organischer Weg, eine Gemeinschaft zu gestalten ...

F: Aber diese Rollen werden jemandem nicht zugewiesen aufgrund objektiver Eigenschaften, sondern aufgrund verschiedener Merkmale, die jemand hat, ihrer*seiner Persönlichkeit. Nur weil eine behinderte Person besser zuhören kann, hat sie*er doch nicht zuzuhören, oder?

E: Ich schätze ja eure Ehrlichkeit, aber da gibt es diese Annahme, dass die Liebe zu einer behinderten Person schwierig ist und ich bitte diejenigen von euch, die so denken, mir zu sagen, warum.

H: Ich habe nicht einmal an behinderte Menschen gedacht. Hässlichkeit ist total subjektiv. Du findest jemanden hässlich, wenn aus welchen Gründen auch immer dein Sehnsuchtsbild nicht passt, erst dann versuchst du wirklich zu sehen, wie diese Person ist, so wie ...

E: Aber du sprichst von Menschen, die du gar nicht kennst. Mit Leuten, die ich nicht kenne, habe ich keinen Sex. Ab dem Moment, an dem ich in Interaktion trete, bekomme ich auch mehr Input ... schon von Anfang an gibt es bei der Army of Love etwas ... ich will euch nicht angreifen, aber ich möchte etwas verstehen: Ich verstehe, dass ich jemanden, den ich nicht kenne – oder den ich ekelig finde, weil er gerade 3 Stunden vor sich hinkotzt, was auch immer –, dass ich so jemanden nicht attraktiv finde, aber das ist ja nur ein Bild von etwas. Aber wenn du einer Person näher kommst, ... Wann wird eine Charakteristik solch ein unüberwindbares Problem, dass ich eine ganze Armee aufstellen muss, um es zu lösen?

B: Wir leben im 21. Jahrhundert und wir wurden seit unserer Geburt derart gehirngewaschen und bombardiert, dass wir – selbst verschuldet oder unfreiwillig, keine Ahnung – Strukturen oder Modelle von Begehren entwickelt haben. Du glaubst unglaublich offen zu sein und fähig anders zu fühlen, aber mir scheint, jede*jeder ...

C: Ich denke gerade: “Wen fände ich zu ekelhaft um mit ihr*ihm Sex zu haben?” Ich denke an gewisse Politiker*innen. Ich kenne sie nicht. Aber ich würde sagen, da hätte ich wirklich ein Problem Liebe zu geben.

E: Und bist du wirklich in der Army, um darüber hinwegzukommen, so dass du mit Rajoy Sex haben kannst, ich denke doch nicht ... [Gelächter] Wir sind doch nicht hier, um mit Leuten Sex haben zu können, die wir gar nicht ändern wollen, sie zu inkludieren ... Ich habe vielleicht andere Hürden, wie zum Beispiel sehr chauvinistische Typen. Ich möchte die gar nicht überwinden.

C: In dem Zusammenhang wird die Bedeutung von Stigma interessant. Erving Goffmans Buch *Stigma* beginnt mit dem Brief einer Frau, die keine Nase hat und sie beschreibt, dass sie eigentlich ganz hübsch aussieht und auch intelligent ist, aber sie kann keine wirkliche Liebesbeziehung finden, weil sie eben keine Nase hat. So beginnt dieses Buch.

B: In der Schwulenszene gibt es dieses Bodyshaming. Wenn du nicht dazu passt, gehörst du auch nicht dazu. Das ist ziemlich faschistisch, aber es passiert und zwar häufig. Also, da geht es nicht um Behinderung ... du bist einfach ... du bist einfach nicht wie ein verdammtes Supermodell!

I: Das gehört zu der Frage, was Begehren ist und was Liebe. Und ich denke, Begehren meint nicht immer nur das, was wir uns im anderen ersehnen, sondern auch das, was wir sein wollen. Ich verliebe mich vielleicht in jemanden, weil mir diese Person einen Aspekt spiegelt, den ich selbst gerne hätte. Das ist keine Definition von Liebe, aber doch etwas, das in unserer Gesellschaft und der Art wie wir lieben sehr präsent ist, oder? Und in diesem Zusammenhang spielen Fähigkeiten, sozialer Status, Schönheit und all diese Dinge schon eine wichtige Rolle. Und wenn ich eine Person über einen längeren Zeitraum liebe, dann repräsentiert diese Person die Möglichkeiten meiner Entwicklung. Du hast gefragt, warum wir grundsätzlich annehmen, dass es hart ist eine behinderte Person zu lieben. Deshalb, weil diese Person sehr viel mehr Hindernisse im Leben überwinden muss. Und wenn du mit diesem Menschen zusammen bist, dann begegnest auch du diesen Hindernissen. Sehr egoistisch, aber ich denke, dass es damit zusammenhängt. Ich glaube nicht, dass es Sinn macht, diese Dinge zu verschweigen, denn das gehört auch zum Thema Begehren. Wie begehren wir und warum begehren wir eine bestimmte Person? Meine Frage wäre, wie wir dahin kommen das Spektrum unserer Sehnsüchte auszuweiten, denn das erfordert Reflektion und Ehrlichkeit. Deshalb frage

E: ...But you're talking about people you don't know. I don't even have sex with people I don't know. From the moment I interact I am getting more input...there is something from the beginning of the Army of Love...it is not to attack you, but there is something I want to learn: I understand that someone I don't know—or I find disgusting because this person was just vomiting for three hours, whatever—I don't find attractive, but that's just an image of something. But once you approach a person, ask the person... When does one characteristic becomes such a surmountable huge problem that you have to create a whole army to solve it?

B: We live in the 21st century and we've been brainwashed and bombarded since we were born, so we have—even on default, unwillingly, I don't know—created structures and models of desire. You seem to be fantastically open and able to feel it differently, but it feels to me that everyone...

C: I started to think, “Who would I find very disgusting to have sex with?” and I think of politicians, you know? And I don't know them. I never really saw them, but I would say I really have a terrible problem giving love to these people.

E: And do you want to be in the Army to overcome that? To be able to have sex with Rajoy, I don't think so... [laughs] We're not here to be able to have sex with people we don't want to change, to include them because...I may have other obstacles, so with very chauvinistic guys...I don't even want to overcome that.

C: In this context, the notion of stigma becomes interesting. The book *Stigma* by Erving Goffman begins with a letter from a woman that has no nose and explains that actually she has a very nice shape and is very intelligent, but she cannot have any real love relation because she has no nose. And so this is how the book of stigma begins.

B: In the gay scene there is this thing of body shaming, so if you're not fit you're not in the gay community. It's very fascist, but it happens—it's very, very present. So, it's not the disabled...I mean you're just...they are not reaped like fucking super models.

I: It connects to the question of what is desire and what is love and I think desire very often is connected to not only what we desire in someone else but also what we desire ourselves to be. So I might fall in love with someone because this person reflects something of what I want to be like back to me. I mean, this is not a definition of love, I just think it's an aspect that's very present in the way love works in our society, no? And I think in that regard when we talk about ability as well as about social status and beauty, these things play a big role. And when it comes maybe to loving someone for a longer time this person represents my possibilities of where I can go or where I can't go. You were asking why is it an underlying assumption that it's hard to love someone who is disabled. It is because this person has a lot more barriers in their life to come across. And when you are together with this person you are meeting that too. It is a very egoistic point of view but I think that's related. I don't think it makes any sense to not talk about these things because I think that's connected to desire. How do we actually desire and why do we desire a certain person? My question would be how could we come to broaden our desires as well, because it requires some inner reflection and inner honesty. And so I was asking myself, “What does it mean to be a soldier in the Army of Love?”

K: But also I feel that desire is not something that is just natural. I don't believe in the biological rules of attraction that you are just for some reason attracted to some people, and not to others, and it is some kind of natural thing. I think that desire is formed by our society and it's pretty obvious. Media and capitalist structures form specific ideals of what a person should look like and they also wouldn't limit it to disability, also just facial structures like a symmetrical face, or a specific type of healthiness, or body size, or being not white, or people of color, all these kinds of factors...I decide to desire differently. It is not a decision you make once and it requires work and trying to find out how to accomplish it. Because from childhood you have all these movies that have specific images of how a couple should look. It's always a very thin, maybe longhaired woman, and a tall muscular guy, and you cannot just say, “I'm not into that. I'm deciding right now that I desire everyone and I don't care and I think it's not a choice.”

D: The topic of disability is so much in focus because that is actually a handicap in terms of love and what we, or the Army of Love, present is about that. It's really about being differently abled and that does not mean that every disabled person is differently abled in terms of love, but some are and the film portrays them. That's the reason why they are in this film. I mean, it would be an interesting exercise, “Who is, for each of us, the most disgusting, repelling person you could think of getting intimate with?” I think we should really, at some point, do this exercise.

A: I'm not a...my interest in the Army of Love is not to figure out how I can have sex with...

D: ...I mean just being physically close. I found really interesting that you first mention ‘Love Trumps Hate’ as a great example, which is actually about even embracing hate. In the next example, you said the most disgusting people you could think of are



ich mich: „Was heißt es eigentlich, eine Soldat*in in der Army of Love zu sein?“
K: Aber Begehren ist ja nicht etwas Naturgegebenes. Ich glaube nicht, dass nach biologischen Regeln der Attraktivität man aus gewissen Gründen sich von bestimmten Personen angezogen fühlt und von anderen nicht, und dass das etwas Natürliches ist. Sehnsucht wird von unserer Gesellschaft geschaffen, das ist ganz offensichtlich. Mediale und kapitalistische Strukturen definieren spezifische Ideale wie jemand aussehen soll und das nicht nur in Bezug auf behinderte Menschen, sogar Gesichtszüge, wie ein symmetrisches Gesicht, eine spezifische Art von Gesundheit, Körpergröße, Hautfarbe, alle diese Faktoren. Ich entscheide mich dafür anders zu begehren. Das ist keine Entscheidung, die du so einfach fällen kannst, sie erfordert Arbeit und du musst herausfinden, wie du das überhaupt machen kannst. Denn seit deiner Kindheit hast du die Bilder all dieser Filme im Kopf wie ein Paar aussehen sollte. Immer eine schlanke, vielleicht langhaarige Frau, und ein großer muskulärer Mann, und du kannst nicht einfach sagen: „Das interessiert mich nicht. Ich entscheide genau jetzt, dass ich jeden begehre und es ist mir egal.“

D: Dass wir uns so auf das Thema der Behinderung konzentrieren, hat den Hintergrund, dass das wirklich ein Handicap für die Betroffenen darstellt, wenn es um Liebe geht und wir bzw. die Army of Love zeigen genau das auf. Es geht wirklich darum in Bezug auf die Liebe anders befähigt zu sein, was nicht heißt, dass das auf alle behinderten Menschen zutrifft, aber auf manche, und der Film porträtiert genau diese. Genau deshalb sind sie in dem Film. Es wäre vielleicht wirklich eine interessante Übung: „Wer ist für jeden von uns die denkbar abstoßendste, widerliche Person mit der wir intim werden könnten?“ Ich denke wirklich, wir sollten diese Übung einmal machen.

A: Ich bin nicht ... mein Interesse an der Army of Love ist doch nicht herauszufinden, wie ich Sex mit ...

D: ... Ich meine, physisch nahe zu sein. Ihr habt als Beispiel ‚Liebe überwindet Hass‘ (Love Trumps Hate) angeführt und dabei geht es darum, den Hass zu umarmen. Im nächsten Beispiel habt ihr gesagt, die abstoßendsten Menschen, die ihr euch vorstellen könnt, sind gewisse Politiker*innen. Dabei gibt es ein sehr konkretes Szenario, wo wirklich Hilfe notwendig ist. Wir würden von diesen Menschen gar nichts erfahren ... sie leben in Kliniken wie in Ghettos. Wir müssten sogar darüber nachdenken, wie wir uns ihnen nähern könnten. Wir haben zum Beispiel Vereine, die den Menschen dabei helfen zu sterben, dafür gibt es eine Infrastruktur. Wenn du stirbst, wird sich jemand um dich kümmern und deine Hand halten, aber wenn du einfach nur dement bist oder alt und noch nicht bereit zu sterben, dann bist du ziemlich allein. Das gibt es wirklich in unserer Gesellschaft und das wäre für mich ein konkretes Szenario ... und wenn wir darüber nachdenken, was die Army of Love da tun könnte, hätten wir eindeutige Situationen und Fragestellungen ..., wie die Frage der Annäherung. Wie kommen wir da hinein? Was wollen wir anbieten? Was sind die Zeichen der Zustimmung, wenn Menschen ernsthaft dement sind? Dann kämen auch all die Fragen der Gleichwertigkeit, des Leitfadens usw. Da gibt es eine Menge wichtiger Fragen, an denen wir arbeiten sollten.

L: Aber es gibt so viele Bereiche, Menschen meines Alters z.B., die allein leben, oder Gewalt in den Familien, die Kinder sind komplett allein damit ... wir müssten in den Familien beginnen, denn das ist immer der Anfang. Wenn ich zu Beginn meines Lebens keine Liebe erfahre, sondern nur lerne, wie ich Gewalt abwehren kann, oder einen Krieg überleben, wenn wir an die Flüchtlinge denken und daran, was aus ihnen wird. Sie bringen Traumatisierungen mit, die in ihren Familien weiterleben. Menschen mit Behinderungen oder Demenz – all diese bestimmten Gruppen ... ich muss sagen, wir sind doch alle ein Teil davon. Und zuallererst müssen wir doch lernen zu lieben und uns anderen zu öffnen. Ich habe ein Problem mit dieser Art Projektion auf spezifische Gruppen.

B: Wie können wir sagen, dass wir da alle dazugehören, wenn es bestimmte Menschen gibt, die strukturell betroffen sind ... da spielen größere Systeme eine Rolle wie weiße Vormachtstellung, die Prägung unseres Begehrens oder Heteronormativität und all diese Dinge, Einfluss des Kapitalismus, Kolonialismus ... Wie können wir das gewichten?

K: Natürlich sind es strukturelle Probleme und zu sagen, dass es ein persönliches Problem ist, ist genau das, was der Kapitalismus sagt: „Du bist deshalb allein, weil du nicht in der Lage bist eine*inen Partner*in zu finden. Du bist deshalb allein, weil du ein bestimmtes Ideal nicht erreichen kannst, das uns vorschreibt, wie wir zu sein haben und wie wir auf Leute zugehen.“

M: Ich denke die Diskussion zur Idee von Begehren als etwas, das eine Lücke in dir ausfüllt ... Es gibt das Ideal eines Menschen, der unversehrt und perfekt ist. In manchen Gesellschaften gibt es so etwas wie Behinderung nicht, weil es nicht als etwas Negatives betrachtet wird oder als etwas, das von einem vollständigen, ‚perfekten‘ Menschen weggenommen wurde. Die Welt ist auf eine ganz spezifische Weise für eine sehr besondere Art Körper strukturiert und kein Körper wird in der Lage sein, sich durch den Raum zu bewegen, den wir für ihn kreiert haben – perfekt – ein ganzes Leben lang.



certain politicians. That’s a very concrete scenario where definitely there is a need. We wouldn’t even know of these people...they’re living in this ghetto of a clinic. You would even have to think of how you could actually approach them. We have, for instance, societies that help people dying, so there is an infrastructure for this. If you are about to die someone will take care of you and will hold your hand, but if you’re just having dementia and you’re old and not about to die, then you are fucking alone. This definitely exists in our society, so this would be, for me, a very concrete scenario...and if you think of what an Army of Love would do about it, then we could have a kind of complete scenario...like how would we approach it. How will we get in there? What would we offer? What is the signal of consent when people have severe dementia? Then would come all these questions of equality, of codex and so on. There are a lot of crucial questions I think we would have to ask ourselves.

L: There are so many people my age already that live alone, or have so much violence in their families, children are alone with this...then we would have to start already in the families because this is the beginning. When I start my life and I don’t learn to love, if I only learn to defend violence, or survive war, if you take a look at all these refugees, what will happen with them? They have their traumas that will live on further in their families. I have to say “the disabled” or “people with dementia” and all these certain groups...but we are all a part of this. And first of all we have to learn to love, to heal ourselves and really become open to others... What I want to say is that I have problems with this kind of projection on specific groups.

B: How can we think about how we’re all implicated, but there are very particular people that are structurally bared...there are such larger systems at play, like white supremacy and how our desire is shaped, heteronormativity and all of these things, all these like influences of capitalist, colonialist... How do we balance that?

K: Of course there are structural problems, but to say it’s a personal problem is kind of what capitalism does: it says, “You are lonely because you failed to find a partner, you are lonely because you are failing to achieve some kind of ideal of what you should be and how you should approach people.”

M: I think the conversation about this idea of desire as something that will fill the hole in you...there is this human ideal that is whole and perfect and so therefore in certain communities disability doesn’t exist as such because when you have what we would consider a disability it’s not considered as negative or something that is taken away from a whole, ‘perfect’ person. The social model of disability is...the world is structured in a very specific way for a very particular kind of body and nobody’s body is going to be able to move through the spaces we’ve created for it, perfectly, for their entire lives.

All images: stills from Army of Love Training Camp, HD video, camera and editing by Carlos Muñoz, sound by Christina Pitouli, as part of Army of Love training camp (Utrecht, October 11 – 14 2017), program at Muziekhuis Lombok, Parnassos Cultuurcentrum, and Zimhic Theater, Utrecht and organized by Casco Art Institute: *Working for the Commons* for the project-exhibition *Army of Love* with Dora García and Ingo Niermann. Courtesy the participants and Casco.

Presentations and exercises were led by Marije Janssen and Dennis Bontje; Aïmar Pérez Galí and Jaime Conde-Salazar; Michelangelo Miccolis; Mirjana Smolic; Jules Sturm; FlekZorg; The Decolonize Beauty Collective of University of Colour; Lindsay Grace Weber, and Olave Basabose and Manon la Décadence. The discussions and activities were thus shaped by the participants of the camp, mostly comprised by those with arts and activist backgrounds, including Amaranta Heredia, Anja Khersonska, Ashiq Khondker, Augusto Cascales, Bogdan Obradovi, Caner Tekler, Carolin Haentjes, Dora García, Elori Harriet, Frédérique Vivet, Ingo Niermann, Kanin Iturralde, Linda Klösel, Lori and Donna van Vlierken, Ninon Goutelle, Nora Cheriagovsky, Staci Bu Shea, Suzanne Kollen, Svenja Engels, Svenja Schennach, Tamara Kuselman, Taraneh Fazeli, and Virginia Zanetti.

*Army of Love exhibition at Casco Art Institute: *Working for the Commons*, Utrecht, 26 Nov 2017 – 25 Feb 2018

sweet dreams are made of this

Zack Saunders: Ich habe davon gehört ... ich glaube es war eine Ausstellung ... irgendwo in Venedig? Wie auch immer, sie sagten, sie wären ArchitektInnen, aber sie sprachen nicht über Wände und Dächer, sondern über ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Technik ... nicht über gefaltete oder komplizierte Räume, sondern Machtkämpfe und den Widerstand selbst ... oder etwas in der Art. Kannst du mir darüber erzählen? Ich habe gehört, dass du auch dort warst ...

François Roche: Es ist eine platonische Höhle, die im Rahmen der Architektur-Biennale 2018 im Palazzo Bembo in Venedig zu sehen ist, ein Schattentheater, eine Art kleine Dorian-Gray-Panne, die über unzugängliche Schichten berichtet ..., wo Computeranwendungen eine Rolle spielen / gespielt haben / hätten spielen sollen im postpolitischen, postfeministischen, postdemokratischen ... in einer stotternden Zeit ...

Eine Grotte als ein Widerstand durch die masochistische Anerkennung der Niederlage, als letztes Zeichen einer operaistischen Strategie, (Big) Data zu infiltrieren, um der Entfremdung des erzählerischen Ansatzes der Führungsebenen der postkapitalistischen Ära entgegenzuwirken ... in einer schizophrenen Logik, digital und analog, anthropotechnologisch, menschlich und maschinistisch ... in ihren simultanen und bedingten Pathologien und Fluchtwegen ...

... Es arbeitet mit Variation, Erweiterung, Eroberung, Recycling, Anpassung, Erfassen, Ergreifen, Korrekturen ... Es ist eine Verbindung zu Sexualität, Anima Mundi, Photomorphogenese, Terra Mater, städtischen Angelegenheiten, Vorrichtungen, Maschinen und Bits ... wie ein tausendstes Plateau ... Es bedeutet, fortlaufende Bereiche von Intensitäten zu entdecken, die ganz von alleine pulsieren und sich herausbilden, indem sie eine Ausrichtung auf einen Höhepunkt oder externen Zweck vermeiden, eine kleine Kriegsmaschine, ein Maschinengewehr der Verbindungen, Assoziationen ... eine In-Vivo-Assemblage, die wesentlich einschneidender ist als In-Vitro-Innovation ... Es arbeitet wie viele andere „Traummaschinen“, die sich gegen die Methoden, Messianismen und merkantilen Theorien des Glücks stellen, dem privatisierten und reprimisierten Naturzustand, Symbolen, Fortschritt. Wenn plötzlich alles ein für allemal zu einem „Alles ist erlaubt“ heruntergekommen ist, zum Gefrierpunkt, zum urbanen Guerillakrieg und dem Rest des ganzen Schlamassels, bleibt der sechste Sinn, Nervenenden und Abwehrreflexe.

#digitaldisobediences ist nicht nur ein Manifest, sondern eine Inter-Zone ...

ZS: Ob „ein W@lmar-T@rget-P@nera-St@rbucks in der Nähe“ aufgemacht hat oder nicht, ist das Kriterium, nach dem unsere heutige bauliche Umwelt beurteilt wird (zumindest in meiner Heimat Amerika) ... Oh, und ob dort ein fettarschiger SUV parken



sweet dreams are made of this

Zack Saunders: I heard about... I think it was an exhibition...somewhere in Venice? Anyway, they said they were architects, but they spoke not of walls or roofs, but rather of new relationships between human beings and technology...not of folded or convoluted space, but of power struggles and resistance itself...or something like that. Could you tell me about it? I heard you were there too...

François Roche: It’s a Plato grotto, at Bembo Palazzo, at Biennial Venice 18, a shadowing theatre, a kind of Dorian Gray glitch which reports an inaccessible strata... where computation was/has been/should have been involved in post-politic, post-feminist, post-democratic...in a stuttering time...

A grotto, as a resistance, through the masochism recognition of the defeat, as the last sign of a workerist strategy to infiltrate (b)data, to de-alienate the managerial storytelling approach of the post-capitalist age...in a schizophrenic logic, digital and analogue, anthropo-technologic, human and machinist...in their simultaneous and contingent pathologies and lines of escape...

... It proceeds by variation, expansion, conquest, recycling, adapting, capturing, embracing, tweaking... It is a connection to sexuality, Anima Mundi, photomorphogenesis, Terra Mater, affairs of cities, artifice, machines and bits...like a thousandth plateau... It means discovering continuous areas of intensities, pulsating all by themselves, and evolving by avoiding being directed toward a culminating point or external end, a little war machine, an automatic pistol of combinations, associations... assemblage in vivo that’s a lot more incisive than innovation in vitro... It operates like so many “dream machines,” pitted against the methods, messianisms, and mercantile theories of happiness, the natural state privatized and re-primitivized, symbols, progress. When everything has once and for all suddenly descended into ‘anything goes,’ the deep freeze, urban guerrilla warfare, and the rest of the whole shemozzle, there remains that sixth sense, nerve endings and defensive reflexes.

#digitaldisobediences is not only a manifesto, but an inter-zone...

ZS: Whether or not “they opened a new W@lmar-T@rget-P@nera-St@rbucks nearby,” is the criteria by which our built environment today is judged (at least in my homeland of America)... Oh, and whether or not a fat-assed SUV can park there or not is a crucial item on the checklist. So, why cling to architecture as a flagship; why, when the time it takes to build a building is not even close to being in sync with the speed and pulse of its time, when the public generally lacks the vocabulary with which to describe, identify and even appreciate something with artistic or intellectual merit, why is ‘architecture’ still a relevant topic?

kann oder nicht, ist ein wichtiger Punkt auf der Liste. Daher, warum sich an Architektur als Aushängeschild klammern; warum, wenn die Zeit, die es braucht, um ein Gebäude zu bauen nicht einmal annähernd abgestimmt ist auf die Geschwindigkeit und den Puls seiner Zeit, wenn der Öffentlichkeit grundsätzlich das Vokabular fehlt, um überhaupt etwas von künstlerischem oder intellektuellem Wert zu beschreiben, zu erkennen und zu schätzen, warum ist „Architektur“ noch immer ein relevantes Thema?

FR: Also ... vergiss nicht die lange Tradition des „Traktats“ von Leon Battista Alberti bis Jean-Nicolas-Louis Durand als Methode des Entwerfens und Konstruierens mit den richtigen Proportionen, mit Bezügen zu den schönen Künsten, in der griechisch-römischen Raumorganisation und Aufgabenteilung. Die Moderne mit ihren fünf Punkten war ein legitimes Streben nach Kontrolle über den Raum, sowohl privat als auch öffentlich. Aber zwei noch nicht lange zurückliegende Perioden haben diese lange Top-Down-Autorität über Mittel und Bedeutung ausgetrieben ... Die erste ergab sich als Kollateralfolge der Barbarei des Zweiten Weltkriegs mit der Geburt so vieler experimenteller Gruppen, wie etwa GEAM oder GIAP. Vergessen wir auch nicht, dass David Georges Emmerich, ein Auschwitz-Überlebender, und seine frühe Verbindung zu Yona Friedman zu einem neuerlichen Hinterfragen der Legitimität von ArchitektInnen führte, die Bottom-Up-Selbstorganisation der „kreativen Arbeitslosen“, um Constant zu zitieren, und grundsätzlich den „Diskurs des Herrn“. Die zweite Periode, die noch zu nah ist, um ganz verstanden und analysiert zu werden, ist die Entstehung der digitalen (R)Evolution Mitte der 90er Jahre, eine Periode, die etwa zehn Jahre andauerte bis zu ihrem Erste-Klasse-Begräbnis im Jahr 2005 im Rahmen der Ausstellung *Architectures*



Concrete Island / mythomania5 / 2015

non standard im Centre Pompidou ... Als das Gegenteil der perspektivischen Zeichnung von Brunelleschi-Alberti, die die Darstellung der Gesellschaft unter dem Vorwand des Humanismus reorganisierte, und des Fluchtpunkts als Modus der Gesamtkonzeption und des Vermessens öffnete diese protodigitale Periode – deren ursprüngliche Intention es war, neue Werkzeugmethoden, Situationen und Prozesse zu erobern, sich anzueignen, zu umarmen und zu korrumpieren, was durch die Demokratisierung der Computer möglich gemacht wurde – „wieder“ die Pandora-Büchse des Traums, des Alptraums, der Illusion, der Fiktion und der Realität ... Dabei wurde der Entfremdung der offiziellen Erzählung der Führungsebenen durch Insider und operaistische Strategien entgegengewirkt ... Die gesamte Produktionskette und die Aufgabenteilung wurden umgestaltet mit einer permanenten Verlagerung oder Tendenz im Design und den Fertigungsprozessen, die Positur-Position der ArchitektInnen wurde neu verhandelt und im Wesentlichen entwickelte sich ein „Widerstand-Ausdauer“-Format, wenn ich Log 25 zitieren darf, das später, nämlich 2012, veröffentlicht wurde. Das Protodigitale pervertierte die alte Ordnung, den postmodernen Rotary Club und die Vermarktung von Design.

Wo befinden wir uns jetzt? Wie Burroughs oder Bowles über die Interzone von Tanger sagten, „Es gibt nichts mehr, was man noch verderben könnte.“ ... Das Digitale ist

FR: Well...don't forget the long tradition of the “tractatus” from Leon Battista Alberti to Jean-Nicolas-Louis Durand, as a method to design and construct with the right proportion, with the Beaux-Arts references, in the Greco-Roman organization of space and the division of tasks. Modernism was, with its 5 points, a legitimate pursuit of the control of space, both private and public. However, two recent periods exorcised this long top-down authority of means and meaning... The first emerged as the collateral effect of the barbarity of the Second World War, with the birth of so many experimental groups, such as GEAM, GIAP among others. Let's also remember that David Georges Emmerich, an Auschwitz survivor, and his early association with Yona Friedman, led to a re-questioning of the legitimacy of the architect, the bottom-up self organization of the “creative unemployed,” to quote Constant, and principally the “discourse of the master.” The second period, which is still too close to be fully understood and analyzed, is the emergence from the digital (r)evolution of the mid-'90s, a period of some 10 years lasting until its first class burial in 2005 at the occasion of the *Architectures non standard* exhibition at the Pompidou Center... As the opposite of the perspective diagram of Brunelleschi-Alberti, which was re-organizing a representation of society with humanism as an alibi, and the vanishing point as the modus of master-planning and surveying, this proto-digital period—initially intending to conquer, appropriate, caress and corrupt new tooling methods, situations and processes which was made possible by the democratization of computers—was opening “again” Pandora's box of dream, nightmare, illusion, fiction and reality... de-alienating the managerial/official storytelling by insiders, workerism and operaist strategies...re-composing the full chain of production and the division of tasks, with a permanent shift or drift in design and fabrication processes, renegotiating the posture-position of the architect, and mainly developing a format of “resistance-resilience,” if I may quote Log 25 which was published later in 2012. The proto-digital was perverting the ancient order, the post-modern rotary club, and the merchandising of design.

Where are we now? As Burroughs or Bowles said about the Interzone of Tangiers, there “is nothing left to spoil anymore...” The digital has come back as a system of control, simultaneously developing a superficial, naïve jiggling methodology to mask its content (in a neoliberalian parametricism), computation and robots are used for decorative “Christmas” exhibitions, as *Coder le monde* actually... At the Pompidou Center and in parallel institutions, academia engage in the using/abusing of tooling in a purely formalist way, detoxified, sterilized and lobotomized...the Anglo-Saxon spots for wealthy lazy Asians...for cash flow purposes. It's time to announce the defeat of the digital in terms of a re-questioning of the thinking and the making within the post-capitalist age... Architecture plunges again into a system of tractatus, repetition, plagiarism and “déjà vu”...waiting in a sleeping mode...the next trans-door... the next singular synchronicity...

As a small conclusion...I would like to end with the Gottfried Semper case where he simultaneously designs the opera in Dresden for the King in 1841, and few years later designs the barricade for the May uprising in the same city... This schizoid condition could be used as a tractatus...to resolve the dilemma of your question...

ZS: What makes S/he persist? Why not withdraw completely? Isolate him/herself? Paul Kingsnorth said it's OK to do so; he points to the simplicity found in the relationship between the scythe, the fields of tall grass that are to fall in its wake, and the bearer of the tool itself as a source of personal happiness; one which simultaneously provides an escape from and an alternate to the maddening routine that modern day life has become...

FR: Well, you already answered the question...perhaps better than I could myself... Don Quixote is without a windmill here...the deamons, the Mugwumps are still present, unidentifiable though they may be...

In fact S/he developed a territory of fugitivity...a crack which is, I could admit, shrinking in the time of ‚now.‘ The “trans” condition and appearance is not a coquetry of the 90s, but is instead a strategy by which to question historically the system of masculine-feminine domination, and its organization of power...organization of fiction distributing an organization of power. Architecture, by nature, by genetic pathology, develops techniques and apparatuses of violence, and this is why, in the deregulated space of post-capitalism, architects dream to work in an illiberal political regime... all to the advantage of the techno-structure, but with a performative cynical asymmetry of a top-down approach. It started with the patriarchal vision of the architect, which corresponds to the normative political heterosexual system of representation of domination-submission. Sex, space and power are co-substantial as Paul Preciado described in *Pornotopia*. The hetero-violence in the sexual relation to such systems became naturally mapped in urban planning, in architecture, as a physical construction of the political- and gender-charged fictions of those relations...where tooling and apparatus are directly used and abused as a strategy of design which assumes and reinforces this politic asymmetry. This masculine hetero-violence has been petrified in buildings and in cities themselves...developing out of a laziness that is reinforced by the norms of our environment...to re-question, in the pursuit of #metoo, a relation of desire which is not condemned by servitude and domination, in sadistic habitudes, to transform intrinsically the way we could talk about cities, walls, porosities, frictions, flux and bodies... S/he was a precursor to this...too early perhaps...

It is difficult to be listenable when the mainstream is cynically making the décor of this violence manifest (Nouvel in Abu Dhabi and Hadid in Azerbaijan...among so many others)...where architecture intentionally masks the regression, the amnesia, the ignorance...of this violence...and how to consider the digital which has been



robotic and mytomania5 case studies / 2012-18

zurückgekommen als Kontrollsystem, dabei hat es gleichzeitig eine oberflächliche, naiv flotte Methode entwickelt, um seinen Inhalt zu verschleiern (in einem neoliberal-taristischen Parametrisismus), Rechenleistung und Roboter werden für dekorative „Weihnachts“-Ausstellungen verwendet, eigentlich als *Coder le monde* ... Im Centre Pompidou und entsprechenden Institutionen engagiert sich die akademische Welt im Gebrauch-Missbrauch von Werkzeugen in einer rein formalistischen Manier, entgiftet, keimfrei und lobotomiert ... die angelsächsischen Orte für reiche, faule AsiatInnen ... zu Zwecken des Cashflows. Es ist Zeit, die Niederlage des Digitalen auszurufen, im Sinn eines neuen Hinterfragens des Denkens und Tuns innerhalb des postkapitalistischen Zeitalters ... Architektur taucht wieder ein in ein System des Traktats, der Wiederholung, des Plagiats und des „Djèa vu“ ... wartet in einem Schlafmodus ... die nächste Trans-Türe ... die nächste singuläre Synchronizität ...

Als kleines Fazit möchte ich gerne mit dem Fall Gottfried Semper schließen, der 1841 in Dresden gleichzeitig eine Oper für den König entwirft und ein paar Jahre später Barrikaden für den Maiaufstand in der selben Stadt ... Dieser schizoide Zustand könnte als Traktat dienen ..., um das Dilemma deiner Frage aufzulösen ...

ZS: Woher kommt die Beharrlichkeit von S/he? Warum nicht sich ganz zurückziehen? Sich isolieren? Paul Kingsnorth sagte, es wäre OK, das zu tun. Er verwies auf die Einfachheit der Beziehung zwischen der Sense, den Wiesen mit dem hohem Gras, das durch sie fällt, und dem/der NutzerIn des Werkzeugs selbst als Quelle persönlichen Glücks; eines, das gleichzeitig ein Entkommen und eine Alternative zur unerträglichen Routine bietet, zu der der moderne Alltag geworden ist ...

FR: Naja, du hast die Frage schon beantwortet ... vielleicht besser, als ich es könnte ... Don Quijote hat hier keine Windmühlen ... die Dämonen, die die Mugwumps sind immer noch da, auch wenn sie nicht zu erkennen sein mögen ...

Tatsächlich hat S/he ein Gebiet des Flüchtigen entwickelt ... einen Spalt, der in der Zeit des Jetzt schrumpft, möchte ich einräumen. Der „Trans“-Zustand und seine Erscheinung sind nicht eine Koketterie der 90er-Jahre, sondern eine Strategie, durch die das historische System maskulin-femininer Herrschaft und seine Organisation von Macht infrage gestellt werden ... Organisation von Fiktion, die eine Organisation von Macht zerstreut. Architektur entwickelt von Natur aus, aufgrund genetischer Pathologie, Techniken und Apparate der Gewalt und darum träumen ArchitektInnen im deregulierten Raum des Postkapitalismus davon, in einem illiberalen politischen Regime zu arbeiten ... alles zum Vorteil der Techno-Struktur, aber mit der zynisch performativen Asymmetrie eines Top-Down-Ansatzes. Es begann mit der patriarchalen Vorstellung vom Architekten, die mit dem normativen politischen heterosexuellen Darstellungssystem von Herrschaft-Unterwerfung korrespondiert. Sex, Raum und Macht sind konsubstanziell, wie es Paul Preciado in *Porntopia* beschrieben hat. Die Hetero-Gewalt in der sexuellen Beziehung zu einem solchen System wurde naturgemäß in der Standplanung, in der Architektur abgebildet, als eine physische Konstruktion der politischen und gender-orientierten Fiktionen dieser Beziehungen ..., wo Werkzeuge und Apparate direkt gebraucht und missbraucht werden als eine Designstrategie, die diese politische Asymmetrie übernimmt und verstärkt. Diese maskuline Hetero-Gewalt ist zu Stein geworden in den Bauwerken und Städten selbst ... entwickelt sich aus einer Faulheit, die durch die Normen unserer Umwelt verstärkt wird ..., um in der Folge von #metoo eine Beziehung des Begehrens neu zu hinterfragen, eine, die nicht zu Knechtschaft und Herrschaft verdammt ist, in sadistischen Gewohnheiten, um eine wirkliche Transformation zu erreichen, in der Art, wie wir über Städte, Mauern, Durchlässigkeit, Reibung, Wandel und Körper sprechen können ... S/he war ein Vorläufer ... zu früh vielleicht ...

Es ist schwer, sich verständlich zu machen, wenn der Mainstream das Dekor dieser Gewalt zynisch manifest macht (Nouvel in Abu Dhabi und Hadid in Aserbaidshan ... unter vielen anderen) ..., wo Architektur absichtlich die Regression, die Amnesie, die Unwissenheit ... dieser Gewalt maskiert ... und wie soll man das Digitale betrachten, das in den letzten zehn Jahren hauptsächlich als extreme Art der Clownerie eingesetzt wurde, um den realen politischen Zustand der Privatisierung der Welt aus den Köpfen zu radieren ...

Tatsächlich sollte S/he in dieser „Hier-und-Jetzt“-Situation weder aufgeben noch Selbstmord begehen ... S/he sollte sich klonen ...

ZS: Wenn du der Luft, die du atmest, widerstehst, ist Widerstand dann noch ein lebendiger Akt, frage ich mich? ... Zurzeit wohne ich inmitten dessen, was man ein typisches amerikanisches Zersiedelungsgebiet nennen kann, wo es keine Wiesen zu mähen gibt und keine Schuppen, in denen man seine Sense verwahren und pflegen kann. Millionen leben in ähnlichen Verhältnissen und uns bleibt nur noch, schön ordentlich über säuberlich frisierte Rasen und durch homogene Asphaltmeere zu spazieren, wenn wir in unserer „Geographie des Nirgendwo“ (Kunstler, 1993) herumstreifen ... nur, dass das „Nirgendwo“ eigentlich „hier“ oder „dort“ ist und langsam zum „Überall“ wird ...

FR: Wenn man über das hinausgeht, was bereits passiert ist, ... der kreative Akt als Widerstand, um Deleuzes berühmten Vortrag an der FEMIS zu zitieren ... wir können jetzt den *Parrhesia*-Stases-Epilog entfalten. Das wird hinter der Bühne stattfinden, hinter den Kulissen, der Wand, dem Vorhang. Und an der Wand wird dir jemand davon erzählen. Was dort geschieht hinter der Wand, ist grauenvoll, ekelhaft, abstoßend, beleidigend ... obszön. Es wird aber er/sie sein, der/die der Obszönität beschuldigt werden wird — der- oder diejenige, der/die die Geschichte erzählt, sie berichtet. Und das ist es, wo Obszönität verortet oder gefunden wird ... sie unterscheidet sich von Intimität dadurch, dass sie allen gehört. Es ist obszön, weil man es „sieht“, weil man es erkennt ... und wir bestrafen tatsächlich immer den Überbringer der Nachricht. Das Obszöne sieht dich

mainly used these last 10 years as an extreme kind of clownery to erase the real political condition of the privatization of the world...

S/he in fact, in this “here and now” situation, should neither quit nor commit suicide...but rather should clone him/herself...

ZS: When you resist the air you breathe, is resistance still a vital act I wonder?... I currently reside in the midst of what you might call a typical American *sprawl-scape*, with no fields of grass to mow and no sheds within which to house and care for one's scythe. Millions live in similar conditions, and we are left to walk in an orderly fashion over manicured lawns and through homogeneous seas of asphalt paving as we roam our “geography of nowhere” (Kunstler, 1993)...except that ‘nowhere’ is actually ‘here,’ ‘there,’ and is slowly becoming ‘everywhere’...

FR: Going beyond what has already happened...the creation as a resistance—to quote the famous discourse of Deleuze at the FEMIS—we can now unfold the parrhesia-stases epilogue. It will happen back stage, ‘off stage,’ behind the wall, the curtain. And someone, on the wall, is telling you about it. What happens there, behind the wall, is horrid, disgusting, repulsive, offensive...obscene. However, it will be him/her who will be accused of obscenity—the one who tells the story, who reports it. And that's where obscenity is located or found... Its distinction from intimacy is that it belongs to everyone. It is because you ‘see’ it that it is obscene, because you recognize it...and indeed we always shoot the messenger. The obscene is looking at you. The scene of course is off-scene and if it stayed off-scene it would not be considered off-scene (obscene). It is because of that transcript that the obscene is reached. Although, if you can ‘see it’ it's because you know it, you know that place, you have been there but you do not want anyone to know about that, although it is clear that they all know as well. Obscenity is a trigger for the imagination (like what happens off-screen in a film, often more powerful than what we are given to witness) and it turns the ‘victim’ into one that is simultaneously guilty. It is on this wall, on this frontier, that freedom of speech is at stake, it collapses on the other side, but it remains ambiguous here. Looking now at how the laws evolved regarding that matter, we understand the society we now live in much better. For if these matters begin with self-censorship, they are then controlled and implemented by governments through the apparatuses of law, quite quietly, at first imprecisely, clumsily, almost innocently, as an administrated legal management of the self-censorship doctrine—one that nowadays is reaching deplorable proportions with the self-policing of social networks, and the latest offspring of cultural hegemony. The obscene is turned inside out, showing off its own guts. But what is the object of repulsion here? It is not the totem, but the act, the weakness of the act; surrendering to it...that is condemned. Can the obscene exist without its implied condemnation and subsequent punishment? The laws only reveal their own weaknesses toward it. Their difficulty in framing what is to be condemned as obscene is almost touching, refusing to name what is nothing else than the bourgeois moral code itself, the society Freud studied from within. And transgression only eats its very definition. We can have exceptional authors who flirt with these boundaries, but don't we know the exception confirms the rule?... We should rather imagine a society which would deal differently with objects and aesthetics of repression, such a society would probably then not rely solely upon the consumption of goods and information—or as we see it today, upon nothing at all, for to consume is a satisfying act in itself, and does not in fact need a product to be consumed—as its main structural social binder, in a strategy of political fiction as defined by Althusser. Let us go together behind the wall for a little while, and see what is there...secret, hidden, concealed, kept behind... In the crypt... Beyond this obscene and psychotic cavern, the *mythomaniaS* project (2011–16, by New-Territories) refers to the latest research of Foucault, mainly about the notion of “parrhesia,” a strategy of discourse, attitude and form which re-evaluates the ethico-political approach facing social conformism. Foucault developed this concept through the transfiguration of Baudelaire, through the posture of alteration by cynical philosophical decay, with the figure Diogenes among others, and through the method of “estrangement” as a displacement of Ginsberg's values. The Diogenes agenda, as an aesthetic research of the being, has to be understood, according Foucault, as an intentional enterprise of falsification of ‘the habit and currency.’ Organized around the celebration of human-beast, or the beast-human, the critical and performative borderline is used as a weapon to corrupt the repetition of the conventional routines and discourses to operate, ultimately, a strategy of transformation, of transfiguration of what is politic, of what we should consider as politic. It's about ‘to make visible’, or to reveal, the singular dimension, through the contingencies of the arbitrary constraints, inside of what is considered as universal, necessary and obligatory... Architecture is used in our systemicism as a paradigm of disobedience, to paraphrase the essays of Henry Thoreau or La Boétie, as an experiment of what should not have been revealed, able to help us to get back our voice, our scream, through what Foucault defines as the “truth” which cannot emerge in another way than through an alterity, an otherness, both extreme and radical...

ZS: The title, *sweet dreams are made of this*, is obviously ironic as it relates to the work of New-Territories and its sister studio M4, which ranges from writings and films to installations and buildings, interlaced with elements of narrative and architecture, dream and reality, submission and resistance even, like a complex tapestry. One such work entitled *Coitus Interruptus*, part of the *mythomaniaS* project, was recently shown in Venice at the *#digitaldisobediences* exhibition...or so I heard.

How does one begin to think in terms of *mythomaniaS*?

FR: There is a reality principle that doesn't seek to be right against the daily disorder, but walks gaily over its ashen ruins. It doesn't illustrate destruction or violence, but

an. Die Szene spielt natürlich im Off und wenn sie im Off bliebe, würde sie nicht so betrachtet werden (als obszön). Durch diese Übertragung wird das Obszöne erreicht. Obschon, man kann „es sehen“, weil man es kennt, man kennt diesen Ort, man ist dort gewesen, aber man will nicht, dass irgendwer davon weiß, obwohl klar ist, dass alle es ebenso wissen. Obszönität ist ein Auslöser für die Fantasie (was zum Beispiel in einem Film außerhalb der Kameraeinstellung passiert, wirkt auf uns oft stärker als das, was uns zu sehen gegeben wird) und sie verwandelt das „Opfer“ in eines, das gleichzeitig schuldig ist. Es ist an dieser Wand, an dieser Grenze, an der die Redefreiheit auf dem Spiel steht, sie bricht auf der anderen Seite zusammen, aber hier bleibt sie doppeldeutig. Wenn wir uns heute anschauen, wie sich in dieser Sache die Gesetze entwickelt haben, verstehen wir die Gesellschaft, in der wir jetzt leben, viel besser. Denn wenn diese Dinge mit Selbstzensur beginnen, werden sie dann von Regierungen durch Gesetzesapparate kontrolliert und umgesetzt, eher leise, zu Anfang ungenau, ungeschickt, fast unschuldig, als ein administriertes, gesetzmäßiges Management der Selbstzensur-Doktrin — eine, die heute mit der Selbstkontrolle der sozialen Netzwerke bedauernswerte Ausmaße annimmt und der jüngste Abkömmling kultureller Hegemonie ist. Das Obszöne kehrt seine Innenseite nach außen, stellt seine eigenen Innereien zur Schau. Aber was ist hier das Objekt der Abscheu? Es ist nicht das Totem, sondern der Akt, die Schwäche des Aktes, sich dem zu ergeben ..., was verurteilt wird. Kann das Obszöne existieren ohne seine implizite Verurteilung und nachfolgende Strafen? Die Gesetze offenbaren nur ihre eigene Schwäche. Ihre Schwierigkeiten bei der Formulierung dessen, was als das Obszöne verurteilt werden soll, sind fast berührend, sie weigern sich zu benennen, was nichts anderes ist als die bürgerliche Moral selbst, die Gesellschaft, die Freud von innen untersuchte. Und die Übertretung frisst nur ihre eigene Definition. Wir können herausragende AutorInnen haben, die mit diesen Grenzen kokettieren, aber wissen wir nicht, dass die Ausnahme die Regel bestätigt? ... Wir sollten uns lieber eine Gesellschaft vorstellen, die anders mit den Objekten und der Ästhetik der Unterdrückung verfährt, eine solche Gesellschaft würde dann wahrscheinlich nicht auf dem Konsum von Gütern und Information aufbauen — oder, wie wir es heute sehen, auf gar nichts, denn das Konsumieren selbst ist ein befriedigender Akt, der tatsächlich nicht ein Produkt verlangt, das konsumiert wird — als zentrales, strukturelles, soziales Bindemittel, in einer Strategie der politischen Fiktion im Sinne Althusser. Gehen wir zusammen für eine Weile hinter die Wand und schauen wir was dort ist ... geheim, versteckt, verhüllt, zurückgehalten ... in der Gruft ... Jenseits dieser obszönen und psychotischen Höhle bezieht sich das *mythomaniaS*-Projekt (von New-Territories, 2011–16) auf Foucaults letzte Recherchen, vor allem jene zum Konzept der „Parrhesia“, eine Strategie des Diskurses, der Einstellung und der Form, die den ethisch-politischen Ansatz neu bewertet, dem sich der soziale Konformismus gegenüber sieht. Foucault entwickelte diesen Begriff über die Transfiguration von Baudelaire, über die Pose der Veränderung durch zynischen philosophischen Verfall, mit der Figur des Diogenes etwa, und durch die Methode der „Entfremdung“ als Verlagerung von Ginsbergs Werten. Die Diogenes-Agenda als eine ästhetische Untersuchung des Seins muss nach Foucault als ein absichtsvolles Vorhaben verstanden werden, „Gewohnheit und Gültigkeit“ zu falsifizieren. Organisiert rund um die Feier des Menschentieres oder des Tiermenschen wird die kritische und performative Grenzlinie als Waffe verwendet, um die Wiederholung der konventionellen Routinen und Diskurse zu korrumpieren, um letztendlich einer Strategie der Verwandlung zu folgen, einer Transfiguration dessen, was Politik ist, was wir unter Politik verstehen sollten. Es geht um das „Sichtbarmachen“ oder das Enthüllen der singulären Dimension durch die Ungewissheiten der willkürlichen Grenzen, innerhalb derer, was als universell, notwendig und obligatorisch angenommen wird, ... Architektur wird in unserem System als ein Paradigma des Unehorsams verwendet, um die Essays von Henry Thoreau oder La Boétie zu zitieren, als ein Experiment darin, was nicht offenbart hätte werden sollen, was uns helfen könnte, unsere Stimme zurückzubekommen, unseren Schrei, durch das, was Foucault als die „Wahrheit“ versteht, die in keiner anderen Weise hervortreten kann als durch ein Anderssein, eine Fremdheit, die zugleich extrem und radikal ist ...

ZS: Der Titel *sweet dreams are made of this* ist offenbar ein ironischer, da er sich auf die Arbeit von New-Territories und ihr Schwesterstudio M4 bezieht, die von Schriften und Filmen bis zu Installationen und Gebäuden reicht, verflochten mit Elementen von Erzählung und Architektur, Traum und Wirklichkeit, sogar Unterwerfung und Widerstand, wie ein komplexer Teppich. Eine dieser Arbeiten mit dem Titel *Coitus Interruptus* ist Teil des *mythomaniaS*-Projekts und wurde kürzlich im Rahmen der Ausstellung *#digitaldisobediences* in Venedig gezeigt ... so habe ich es zumindest gehört.

Wie beginnt man im Sinne der *mythomaniaS* zu denken?

FR: Es gibt ein Wirklichkeitsprinzip, das nicht versucht, richtig zu sein gegenüber der täglichen Unordnung, sondern fröhlich über die Asche ihrer Trümmer spaziert. Es illustriert nicht Zerstörung oder Gewalt, sondern ist ein Stand der Dinge, ein Herzrasen zwischen Eros und Thanatos. Es ist nicht da, um wiederzugeben, was ist, oder dessen Existenz zu eliminieren, dessen Voraussetzungen, dessen Affekte ... „Nostalgie ist eine Waffe“, schrieb Douglas Coupland in *Generation X*. Das Wort ist noch immer in Umlauf, das Gefühl auch, wir werden es wieder auffahren müssen, es ins Innerste welcher Situation auch immer treiben, wie eine Verzögerung des Pfeils in der Zeit, hier und jetzt, hier und woanders, woanders, aber nicht einfach irgendwo, die futuristische Vergangenheit vermeidend ebenso wie die positivistische Zukunft ...

Ganz im Gegenteil ...

Und überhaupt, warum wäre „es“ moralischer, warum hätte es irgendein Recht gegenüber der ganzen Sammlung guter Wünsche und Gewissen? Es gibt so viele Menschen, die glücklich damit sind, die Flagge der Moral zu tragen ... ihre Legion, so zahlreich und machtlos wie Kleinkriminelle.



The Offsprings / mythomaniaS / 2014

is a state of things, a palpitation between Eros and Thanatos. It isn't there to reproduce what is, or to eliminate its existence, its precondition, its affects... “Nostalgia is a weapon,” wrote Douglas Coupland in *Generation X*. The word still circulates, the sentiment too, we're going to have to wheel it out again, push it into the very heart of whatever situation, like a hesitation of time's arrow, here and now, here and elsewhere, elsewhere but not just anywhere, avoiding the futurist past as much as the positivist future...

Quite the opposite...

And anyway, why would “it” be more moral, why would it have some right over the whole collection of good wishes and good consciences? There are so many people who are happy to carry morality's flag...their legion, as numerous and powerless as petty criminals.

Digitaldisobediences / 250 pages / at the occasion of Venice Biennial 18 / free download: <https://goo.gl/rv3gGY>
 mythomaniaS / free download: <https://goo.gl/HWzof3>
 Log #25 / free download: <https://goo.gl/6x73yA>
 FaceB / <https://www.facebook.com/NTnewterritories>
 Instagram / https://www.instagram.com/s_hefictionmaker

www.new-territories.com
www.arch-or-studio.com

#digitaldisobediencies

....but Architecture

[gardens of earthly delights]

In power games, [apparatuses could be considered] relationship strategies
supporting types of knowledge and supported by themselves.
Michel Foucault, 1994, Dits et Ecrits

We can't remain satisfied with protest. This historically operative way to challenge the organization of power is now naïve, childish, self-complacent and unproductive. Should we suspect that digital "art" is meant to be used as a glamorous lure, a blue sleeping pill, to entertain those who produce it, just as turpentine intoxicates the painter, and, for its consumers, to help maintain their belief in the illusion of positivism, progress, emancipation through science and novelty gadgets... Trapped in a post-science world without even knowing it, one already described by Rabelais in the middle of the Quattrocento... Should we suspect the apparent direct opposites of these Mephistopheleses, the regressive moralists and semiologists who turn their indignation into capital to recoup their 30 pieces of silver, using correct consciousness as a flagship, commoners and common goods as their willing victims, promoting "bottom-up" processes on the condition that they be the masters of ceremony... in their Prada suits... the intellectuals denounced by Chomsky who safeguard the system, its means, meaning and authority,... but nevertheless claim, by virtue of their indignation, the magnificence of their position... of their forgery... Should we reveal that these two paradigms are simply the Janus faces of the same system... in a symmetrical convergence of interests and benefits? Could we develop a paradigm other than the interplay between the cynic and the clown? Should we denounce our academic standing as a wasp-like trialophile position of expertise, operating and reproducing the new disciplinary vogue for our daily three obols, the standard rate for courtesans and heliasts at the time of Cleon? Are we trapped in false debates between hereditary abstractions and social formalism, or even, the counterpart of all this, trapped in the empty speeches of gala socialism? Has the empathic penitence of our silence rendered null and void the articulation of our experimentation? Should we denounce the Melian nymphs' pride and foolishness and subject them to their weak suffering? Should we suspect that, in the amnesty's aftermath, we will have to pay the fine in exile, drink the conium, or even accept being forgotten in our escapist digital swan song?

How to embody the performative polymorphism and inheritance of our techno-social economies and language, to vectoralize the fiction of identity egotism towards new sortitions of assemblies, at a time when the similitude of appearances is dismissed as "filer à l'anglaise"? at a time of Computationalism, when space is quantized with subjectivities? Should we suspect that our own graft is, in fact, the suspect, suggest another game, one we could lose... "Try to remember. It was in the gardens at Marienbad...."

These rules of predictable "ANCIENT REGIM" world, in the sense of the division of labor, delegation of power and concentration of data bases, needs to mask their powerlessness, their impotency, through this managerial debate, fake conflict and disputatious storytelling / the computer geek vs. the political clown... defining niches and territories from where they could operate, both of them spreading "the traditional and compliant speech of the masters."

We are in the midst of a paradigm shift, to quote Thomas Kuhn, between two inherently incommensurable systems. The old system that uses technology to reproduce and perpetuate top-down processes (which they falsely claim to oppose).... and a new system that needs to discover its potential, its limits, constraints, intrinsic logic... to re-negotiate the scenario of thinking and doing... ""but"" architecture... the means and the meaning, rearticulating "le vivre ensemble" and the "common good"... for protocols more disruptive than linear, more heuristic than deterministic, more anthropo-technological (Sloterdijk) than purely dedicated to accuracy, performativity, expertise, now analyzed as one symptom of the copy-based syndrome...

Digital Disobedience can be described as an alternative frame of thinking about the application of novel tools in our contemporary discourse. Architecture as a discipline is on the verge of a decisive moment: automation and artificial intelligence will bring more change to the entire practice than even the revolutionary introduction of computational tools did in the last quarter of a century. This brings along an entire set of questions, which Digital Disobedience attempts to ask. The answer is not the main issue here, rather the set of opportunities presented in the critical interrogation of our current, and future relationships to novel ecologies emerging in society, economy and technology. How will we, as architects, respond to this rapidly progressing change? Is being docile, in expectance of the best a sufficient position to maintain? The collective of architects on display here refuse to be usurped by a neoliberalist position on computational design and architecture and rather support an idea that fosters a speculative approach to the future. A position that embraces change triggered by technological progress in the methods of materializing architectural entities. A future in which robots and human form novel modes of machines infused with aspects of morality and inquisitive intelligence. A post-capitalist future that embraces the radical change in our social texture triggered by the possibilities of a world governed by deterritorialized entities in which we expand, repurpose or accelerate aspect of our culture and technology for the benefit of our world at large.

How is one to digitally disobey? Would the ultimate disobedience be to automate design, to automate intuition? While the profession would decry the idea of automating intuition anathema, to a laymans eye such intuition has already been automated. Turing-complete neural networks are able to intuitively (a justifiable term as even their programmers do not fully understand the logic of their working) synthesise everything from Monet to Shakespeare, creative works that would be impossible to describe with conventional programming. To a philistine, Van Gogh might appear to have been automated. ArchFakely proves poor architectural writing has been automated in a literary project that has no aspiration to be read, as no-one reads the text of the data-set on which it is modelled anyway. As cultural content is generated faster than we could ever consume it, and content that does make it to an audience is consumed instantly, do we really find pause to absorb its meaning? Is digital disobedience this acceleration? The the skimming of latent-space in order to shift from "computational design" to the "computational derive" through a snowcrash of endless difference? Have machines already learned to model the tastes and desires that might guide this meander? Is digital disobedience a reluctance to be spoonfed? A resistance to the state of the art? After forgetting how to code and critically engage with the machines that generate their visual culture, will architects forget their own canon? Will fake histories emerge, channeling popularly held belief and melting what was once thought to be immutable historical fact into a toxifying generative adversarial goo?

This is a shift from imposing our will/intention on, or within, the systems of computation, to embracing the dissolution of the binary distinction of the intuitive and systemic. While computational design seeks to embed intuition into the self-organizing algorithms of complexity theory, this is being superseded by the emergence of a computational intuition – 'what kind of subjectivity the heuristic bits dreams ?' Rather than computational architecture's attempt to shift from invention to pseudo-orchestration, this shift/glitch questions the subjective/objective division established between architect its technological matrix. Is this a symptom of a wider blurring of digital/material, robot/human, emergence/intuition, process/artefact, where these participants all interact on the same plane, rather than considering the robot as either the slave of savior, or vice versa?

"Libidinal Economy" of J.f. Lyotard as well as "Capitalism and Schizophrenia" of Deleuze-Guattari, as the "ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics" of Alex Williams and Nick Srnicek, as well as 'the specter is still roaming around', one of the first books of Zizek, are describing the hiatus, the hypo_crisis situation of lefties, drinking red wine at the e-flux carnival, during the performative election of oval room populism... As actor of the world of today, in the zeitgeist of absurdism and cutting edges daily announcement of new gadgets, new saving energy, new electric car, new Viagra, new climate threads and ignorances, using sciences, paradoxically, as a new obscurantism... in post-human, post-queers, post-dummies...for permanent "newspeak" propaganda... what means to be an architect...in terms of apparatus, knowledge and strategies of knowledge, re-articulating fabrication within specific organization of the "means of production" which re-question the know-how, the will and the process, in another distribution of task-power, authorship, bottom-up strategies, in term of trespassing "the true and the fake, the rigor and madness, and... the forbidden(1)".

Did somebody say time break!



Bangkok, New-York, Melbourne, Athens, Stuttgart, March 2018
Francois Roche (New-Territories), Ezio Blasetti - Danielle Willems (META DESIGN), Matias Del Campo - Sandra Manninger (SPAN), Roland Snooks . Benoit Durandin . Stephan Henrich . Gwyll Jahn (ide.ai)...

Few words: Socio Parade Moralism Vs Workerism / Oedipal Haptic Vs Blind Machines / Symbiosis Vs AutoPoesis / Heuristic Vs Linear / Disobedience Vs Compliance /Artifact Vs Determinism / Disruptive Vs Causal / Psychotic Vs Compliance / Singularities Vs "deja vu" / Pataphysic Vs AI / Anomalies Vs By-product / Necrosis Vs Permanence / Ecosophy Vs Ecology / Artifacts Vs Expertise / Paradigms Vs Paradigms / Paranoia Critic Vs Voluntary Servitude / Profane Vs Institutional / Gafa Big Data Vs Democratic Social Contract / Digital_Analogue Vs Digital_ Fetishism

1) Michel Foucault "The Order of Discourse" / 1971

"Wer an die Märchen
nicht glaubt,
war nie in Not!"





**Wie es brannte, wie es rauchte /
Der Walfisch aus
der Tiefe tauchte /
Schrie: "Leute, helft uns doch!"**



Der Raum zwischen Bild und BetrachterIn

Manfred Gröbl: Mich interessiert an Malerei die Möglichkeit einer Fortführung von Zweidimensionalität in eine räumliche Dimension. Ich sehe diese Intention auch in deinen Arbeiten und da denke ich an deine Arbeit *Spööldeel* mit der Schablone an der Wand und der Türe, die davor steht. Ich glaube es ist eine gemeinsame Ausstellung mit Alexander Wagner, 2016. Du bleibst immer noch in der Fläche, aber es könnte auch noch etwas davor stehen. Wird sich deine Arbeit in diese Richtung weiterentwickeln?

Friederike Feldmann: Die Bilder von Alexander Wagner und meine Wandmalerei haben sich gut ergänzt. Die Wandmalerei, die durch den Illusionismus der Darstellung eine Räumlichkeit behauptet hat, wurde von den Tafeln im realen Raum fortgesetzt. In meiner eigenen Arbeit interessiert mich der reale Raum als Bezugsfeld, aber seit ich keine Bühnenbilder mehr mache, arbeite ich nicht mehr mit Objekten im Raum. In der Fläche über Raum zu sprechen und das dann dem realen Raum gegenüber zu stellen, interessiert mich mehr. In meinen neuen Arbeiten, in denen die Schrift wirkt wie aus Papier ausgeschnittene Buchstaben, da geht's genau um so etwas. Du hast schon Recht, mein Interesse an räumlicher Wirkung von Malerei wird gerade wieder größer, aber ich verlasse mich auf die Möglichkeiten der Malerei.

Christian Schwarzwald: Für mich ist es immer entscheidend, zweidimensional zu arbeiten, dabei aber räumlich zu denken und die dritte Dimension zu berühren. Mich interessiert exakt dieser Übergang. Bei mir ist es oft die Zeichnung selbst, die räumlich wird. Linien und Striche werden zu Röhren und Stangen, die sich abheben und Schatten haben. Eine Linie, die man greifen kann. Eine Vorstellung von einem Bild, in das man klettern kann. Und mich interessiert die illusionistische Vorstellung, das Bild betreten zu können. So wie bei deiner Wilhelm-Busch-Arbeit, die mich irgendwie an einen Kinderraum erinnert hat.

FF: Das war genau die Idee. Ich war auf der Suche nach einer möglichst simplen architektonischen Form. Ein Tisch, eine Fläche, Linien, viel einfacher geht's nicht. Und für Kinder sind die Tische ja so etwas wie Häuser oder Hütten ...

CS: Oder auch die Urform eines Tempels mit Säulen und einem Dach, das eigentlich der Himmel ist. Für mich ist der schmale Grat zwischen Raum und Bild wichtig, an dem sich Material und Imagination berühren, diese Membran, wo Blick, Bild und Wand zusammenfallen. Deshalb habe ich viele Jahre mit raumdefinierenden Elementen gearbeitet wie Zäune, Leitern, Planken oder Rohre und die Objekte, die ich gezeichnet habe, waren immer 1:1 in Originalgröße. Ich habe oft Oberflächen wie z.B. Marmor

oder Holz imitiert und abgezeichnet und ganze Räume komplett aus Zeichnungen zusammengesetzt. Dabei war immer wichtig, dass der immaterielle, unendliche Blick dem Bild als Material und Raum begegnet. Etwa so, wie wir heute alle ganz direkten Fingerkontakt zu Bildern haben, indem wir auf Tablets und Smartphones die ganze Zeit herumwischen und das Glas und damit scheinbar direkt die Bilder berühren. Für mich ist es wesentlich, diesen Kontakt ernst zu nehmen und zu fragen, was ein Bild eigentlich ist. Die Wand fällt mit der Bildfläche zusammen und das finde ich das Schöne daran. Und gleichzeitig legt es offen, wie es gemacht ist und dass die Farbe den Raum erzeugt. Den Raum betreten zu können heißt dann auch, im Kunstwerk zu sein.

FF: Viele Arbeiten, bei denen Objekte vor eine Fläche gesetzt werden, haben eigentlich genau das gegenteilige Ziel, nämlich den Raum flächig erscheinen zu lassen, zum Bild zu machen. Da wird der Raum wie der Guckkasten im Theater verstanden – ein Bühnenraum, der im Portal zur Fläche wird.

MG: Das hängt davon ab. Da gibt es ja einige Beispiele wie John Armleder oder Yayoi Kusama und selbst du, Christian, hängst ja auch Bilder auf die bearbeitete Wand. Da könnte man auch sagen, das ist eine Form von Objekt.

CS: Ich glaube, das sind zwei gegenläufige Richtungen. Für mich ist das Bild wichtig, was das Bild kann und in welchem Bereich das Bild arbeitet. Das andere ist tatsächlich mehr die Richtung zum Material und Objekt hin. Da geht es darum, woraus das Bild zusammengesetzt wird und den Raum mit dem Material zu verstehen.

MG: Welche Rolle spielt dann eigentlich die Farbe? Gilles Deleuze erwähnt in einem Interview mit Claire Parnet, dass man in der Malerei immer mit Schwarz und Weiß anfängt und erst nach einer gewissen Zeit langsam mit der Farbe beginnt. Ihr verwendet ja u. a. Tusche und Tusche gibt es nur in einem bestimmen Blau, Grün oder Schwarz. Ist das beabsichtigt?

CS: Ich habe einige Jahre lang nur schwarz-weiße Bilder gemacht. Und dann, weil sich das immer mehr zur Zeichnung entwickelt hat, angefangen, Blau als Farbe dazu zu nehmen. Das hatte zunächst nur damit zu tun, dass es blaue Tusche als Standard gibt und blauen Kugelschreiber als Schreib- und Zeichenmaterial. Dann kam noch dazu, dass für mich dieses sehr helle Himmelblau auch eine räumliche Unendlichkeit hatte. In den Situationen, in denen ich räumliche Barrieren gezeichnet habe, also Zäune, Leitern und Ähnliches, war dieses Himmelblau ein Unendlichkeitsfaktor, den ich einführen wollte. Man sollte immer durch die Bilder hindurchsehen können und die Barrieren haben den Raum streng definiert, während das Himmelblau den unverstellten Blick in



Friederike Feldmann / *Streich und Strich, Wilhelm Busch und ich* / Acryl und Sprühfarbe auf Wand / Kunstsaele, Berlin / 2017

die Weite markiert hat. Dann habe ich begonnen, auch andere Farben zu verwenden, wobei ich es immer noch extrem reduziert halte und eigentlich meistens bei einzelnen Arbeiten nur eine Farbe verwende.

MG: Würde sich das mit dem Gedanken von Deleuze decken, dass man Erfahrungen sammelt, indem man sich zuerst reduziert und dann, wenn man gewisse Erfahrungen gemacht hat, Farben dazu nimmt? Du bist ja auch sehr zurückhaltend, was Farbe anbelangt? Welche Bedeutung hat Farbe in deiner Arbeit?

FF: Bedeutung? Vielleicht eher Relation oder gar Stimmung im musikalischen Sinn. Spontan fällt mir die Arbeit *Parole* ein. Das war ein Banner, das in Kreuzberg im Straßenraum hing. In Anlehnung an die Agitprop-Plakate, die früher zu den Demos am 1. Mai über der Oranienstraße aufgehängt wurden, habe ich ein Banner mit nicht lesbare Schrift entworfen. Das habe ich als Bild eines politischen Plakats verstanden und die Farben haben sich praktisch von selbst ergeben. Rot und Schwarz. Das sind für mich einfach die Farben von Politplakaten.

CS: Oder tatsächlich das sprichwörtlich rote Tuch für die Polizei, die das dann ja auch heruntergeholt hat.

MG: Im Bockerer ist das ganz gut verdeutlicht. Mit dem Aufrollen der Hakenkreuzfahne wird sie plötzlich zu etwas ganz anderem, weil das Emblem weg ist.

FF: Generell ist Farbe in meiner Arbeit eher der Bereich für Atmosphäre, für Stimmungen. Bei meiner Wilhelm-Busch-Raumarbeit hatte der Ausstellungsraum einen ziemlich kaputten Holzparkettboden und da ich das ganze Konzept der Arbeit auch ein bisschen hölzern und holzschnittartig angelegt hatte, war einfach Holz ein Material, das ich betonen wollte. Die Farbwahl passiert weniger bewusst als die Festlegung der Form.

CS: Durch die Farbe kommt ein emotionales Element dazu, das den Raum neu materialisiert und deswegen auch ganz unvorhersehbar ist. Gerade bei einer Raumarbeit hat man oft eine klare Idee davon, wie man das organisiert und welche Farbe wie wirkt, aber wenn man dann beginnt eine Wand zu streichen, ist das eigentlich immer eine totale Überraschung.

FF: Stimmt. Ich habe die Wilhelm-Busch-Arbeit mit einem sehr breiten Pinsel gemacht, der ganz deutliche Haarspuren hinterlässt und diese haben sich in der Wirkung mit den Maserungen des Dielenbodens verbunden. Es entstand ein ganz seltsam hölzerner Raum, ein bisschen beklemmend und viel enger als sonst – nicht nur weil die Farbe dunkler war als die gewohnte White-Cube-Wand, sondern weil sie eben Holz suggerierte. Das hatte ich zwar erhofft, aber war dann selbst überrascht, wie stark die Wirkung der Farbe war.

MG: Für mich hat Malerei auch etwas mit dem Abmischen von Farben zu tun. Ihr nehmt die Farben aber meist pur.

FF: Darüber habe ich neulich auch nachgedacht. Ich mische eigentlich total ungern. Ganz seltsam. Aber ich habe den Eindruck, es gibt Leute, die können gut mischen und bei mir, wenn ich mische, dann wird das oft matschig und hört auf zu leuchten. Ich bin ein Fan von Farben aus der Tube. Die FarbenherstellerInnen beschäftigen sich jahrelang damit, möglichst optimale Farben herzustellen. Die Künstlerfarben sind ja keine Massenprodukte wie zum Beispiel Margarine, da wird tatsächlich sehr viel Zeit und Sorgfalt aufgebracht, um die optimale Intensität und Leuchtkraft hinzubekommen, und durch das Mischen mache ich genau das wieder kaputt. Ich finde es spannend, Farben zueinander in Beziehung zu setzen. Erst einmal so, wie sie aus der Tube kommen und dann, wenn die Beziehung nicht stimmt oder nicht spannend genug ist, kann das Mischen nötig werden, um andere Nuancen zu erzeugen, die mit den Farben aus der Tube nicht zu erreichen sind.

CS: Um für mich die Entscheidung für eine Farbe zu klären, habe ich einmal ein Alphabet (*ALPHABETCETERA*) gemacht, wo ich von A bis Z eine Auswahl von Farben aus der Tube verwendet habe. Eine Farbpalette als Farbenvokabular, um eine klare Zuordnung für Entscheidungen zu haben und auch eine gewisse Distanz dazu. Ich bin außerdem durch die Druckgrafik geprägt, bei der man das Bild eigentlich immer in Schichten zerlegt. Das sind zum einen die grafischen Schichten und dann auch die Farbseparierungen bei jedem Druckprozess. Im Groben braucht man dazu Farb Räume wie RGB oder CMYK mit Rasterung und dann setzt man das Bild wieder zusammen. Ich habe öfter Arbeiten gemacht, bei denen ich versucht habe, diese Schichtung zu zeigen und offenzulegen, wie ein Bild gemacht ist. Wenn man in den Raum geht und Farbe in Verbindung zu einer Materialität bringt, also entweder über einen Stoff oder über die Wand, hat man die analoge Farbe sozusagen am reinsten. Jeder Bildschirm wird heute mit vielen Millionen Farben beworben, es gibt eine extreme Entwicklung einer bildlichen Realität auf dem Bildschirm. Der Abstand zu dem, was analoge Farbe ist, wird dadurch grösser. Am ehesten kann man das vielleicht bei deinem Pavillon sehen, bei dem die Farbe auf Glas durch das Licht noch mal etwas anderes wird.

FF: Die stofflichen Oberflächen unterscheiden sich ja. Da gibt es mehr als die Millionen, die der Rechner behauptet.

CS: Und wir haben die Lichtverhältnisse, die sind natürlich überall anders. Material und Licht spielen eine so große Rolle für die Erscheinung von Farbe. Kinder zum Beispiel beschweren sich mittlerweile, dass das, was sie mit Buntstiften machen, nie an die Brillanz des Einhorn herankommt, das sie am Handy sehen. Das ist ein komischer Abgrund, der sich da auftut zu dem, was uns die digitale Bildwelt mit ihren Bildschirmen vorgibt.

MG: In der digitalen Fotografie gibt es, weil du die Darstellung von Handys und natürlich auch allen anderen Screens ansprichst, eine Überzeichnung. Das digitale Bild gleicht sich immer mehr einem gemeinsamen Nenner an. Hingegen haben die älteren Bilder einfach ganz andere Farben – sind nicht so präzise, nicht so scharf. Schärfe ist ein großes Thema. Aber wie verändert sozusagen dieses digitale Bild die Malerei? Oder wie beobachtet ihr das auf der Universität?

FF: Viele Studierende haben den Wunsch, die digitalen Medien in der Malerei zu thematisieren, das finde ich verständlich aber nicht besonders aufregend. Die Malerei hat die Möglichkeit, sich andere Medien einzuverleiben. Es gibt sehr viel Malerei, die auf der Grundlage von Fotos entstanden ist und immer noch entsteht. Man kann fast den



Friederike Feldmann / *Parole* / Acryl auf Jersey / SOX, Berlin / 2010

Eindruck bekommen, die Beobachtung der Welt ist durch die Beobachtung von Fotos ersetzt worden – und jetzt werden eben die virtuellen Bilder zitiert und imitiert. Die Malerei hat es verstanden, zunächst die Fotografie und jetzt die digitalen Bilder zu adaptieren, sich einzuverleiben und vielleicht verdankt sie ihr Überleben zum Teil dieser Möglichkeit, aber nur zu einem kleinen Teil, denke ich. Viel wichtiger als diese Bezüge zu anderen Medien ist dann doch das Medium selbst, die permanente Erweiterung der Grenzen und Spielräume, der Abgleich mit der eigenen Geschichte und dann vor allem das Weiterschreiben bzw. Weitermalen dieser Geschichte. Vielleicht hat die Malerei gerade im Kontrast zu den digitalen Medien eine neue Relevanz bekommen.

CS: In der Malerei oder in der Arbeit mit Bildern geht es immer um etwas Grundsätzliches. In deiner Arbeit, Friederike, sind es zum Beispiel die Schichtungen, die Auslassungen der Gründe oder die Offenlegung von dem, wie etwas gemacht ist, aber eben in einer formalen, grundsätzlichen und manchmal ganz einfachen Weise.

FF: Als ich anfangen wollte zu malen, hatte ich den Wunsch etwas Grundsätzliches, Relevantes zu sagen, vor allem zu den gesellschaftlichen Fragen der Zeit. Das beobachte ich jetzt bei den Studierenden auch oft. Mir wurde dann irgendwann klar, es geht gar nicht um das Sagen, sondern um das Machen und Zeigen.



Friederike Feldmann / info / Acryl und Dispersion auf Wand / Hamburger Bahnhof, Berlin / 2013
Christian Schwarzwald / ALPHABETCETERA / Hipp Halle, Gmunden / 2013
Christian Schwarzwald / Stricher / Galerie Krinzinger, Wien / 2017

CS: Obwohl wir beide Sprache, Schrift und so etwas wie eine grafische Spur verwenden, geht es primär nicht darum eine Botschaft zu vermitteln. Es geht um etwas Elementares und Einfaches, darum wie Bilder funktionieren.

FF: Das war in den Schriftarbeiten, *Die Autorin*, *Schreiben vom ...* und *lyrics*, tatsächlich der Grund die Schrift nicht leserlich zu machen, damit eben genau dieser Teil, die Botschaft, draußen und das Gestische, Bildliche übrig bleibt. Darum ging es ja.

MG: Könnte man sagen, dass die Schrift einfach eure Sprache ist? Wenn man keine Ahnung von Japanisch oder Chinesisch hat, sind das einfach nur Schriftzeichen. So gedacht könnte hinter jeder Schleife oder hinter jedem Strich sozusagen auch ein Buchstabe stehen.

FF: Das würde ich nicht sagen. Das könnte meine Stimme sein, aber nicht meine Sprache. Es ist eine Spur meiner Bewegung. Die BetrachterIn hat natürlich immer den Wunsch zu entziffern, weil er/sie das einfach gewohnt ist. Den bildlichen Teil nimmt man ja unterbewusst dennoch wahr. Ob ein Satz in einer Fraktur oder in Helvetica gesetzt ist, das macht ja einen enormen Unterschied. Was aber transportiert eigentlich dieser bildliche Teil der Schrift? Deswegen habe ich auch angefangen, mich auf alte Handschriften zu kaprizieren. Da ging es eben darum, wie so ein Brief aussieht. Mit dem Bewusstsein darüber, wie ich meinen Brief gestalte, vermittele ich natürlich etwas. Alte juristische Dokumente meinetwegen, die sind enorm aufwendig geschmückt. Und der Schmuck, salopp gesagt, der Schnörkel, gehört ja ohnehin schon in den Bereich der Bilder.

CS: Bisher haben wir alle in der Schule gelernt, eine Handschrift zu beherrschen, aber es ist völlig offen, wohin diese Entwicklung geht. Handschrift scheint ja zunehmend zu verschwinden. Aber wir brauchen ganz wesentlich eine Verbindung zwischen uns und den Systemen und die muss jeder selbst erlernen und herstellen. Deshalb ist die Zeichnung für mich die elementarste Schrift überhaupt. In der Schrift fällt normalerweise Information und Form zu einem Bild zusammen. Bei fremden Schriftzeichen siehst du eigentlich nur mehr die Erscheinung. Wie eine AnalphabetIn kann man nur vermuten, dass da irgendwas steht, das man nicht entziffern kann.

FF: Damit spiele ich natürlich auch gerne. Aber am Ende geht es mir wirklich um die AutorInnenschaft. Handschrift ist in der Malerei noch immer der Begriff, der eng verbunden, fast gleichbedeutend mit der AutorenInnenschaft ist. Duktus, Handschrift, das sind ja alles altmodische Begriffe mit langer Geschichte, aber um die geht es nach wie vor. Und gerade weil die Geschichte so lang ist, ist sie so ein verlässliches Korrektiv. Da wird ganz schnell klar, was wirklich neu ist am Neuen.

CS: Ich glaube, das muss uns auch wichtig bleiben parallel zur digitalen Entwicklung. Es ist diese Grunderfahrung, die wir immer noch teilen. Als Kinder lernen wir mit Papier und Stift: einen Strich von links nach rechts ziehen. Darauf setzen wir Figuren, Blumen, Autos. Wir zeichnen einen Horizont und das Faszinierende dabei ist, wir lernen durch das Zeichnen nicht einfach wie sich etwas darstellt, sondern das Abbilden und Verstehen der Welt fällt in eins. Man beginnt die Welt überhaupt erst durch die Zeichnung zu verstehen. Ich meine das ganz wörtlich: sich ein Bild machen. Und deshalb glaube ich, sehen wir nicht einfach die Welt, sondern wir sind eigentlich immer schon Teil dieses Bildes, das wir uns selbst anfertigen und das uns wesentlich ausmacht.

MG: Es gibt eine Videoarbeit von John Baldessari *Six Colorful Inside Jobs*. Man sieht sehr gut, wie die Farbe den Raum verändert und auch der Boden Teil der Gestaltung ist. Wie ist das für euch, wenn man den Boden oder die Decke als Bearbeitungsfläche nutzt?

FF: Das ist für mich eine seltsame Vorstellung und es hat mich bislang noch nicht gereizt etwas zu bemalen, auf dem ich stehe. Ich habe dann eben kein Gegenüber mehr, sondern etwas unter mir. Mich interessiert aber das Gegenüber. Es ist schon ein Unterschied, ob man eine Fläche vor sich hat, die über Raum spricht, oder ob man sich in einem bemalten Raum aufhält. Wenn man alles Gelb streicht, in einem gelben Totalraum ist, verschwindet letztendlich das Gelb. Das ist, wie wenn du in einer gelben Lampe stehst, dann siehst du irgendwann alles Grau. Es geht eigentlich viel eher um Verhältnisse bei der Frage nach der Farbe. Wenn ein Gelb für sich alleine steht, dann aber ein Lila dazukommt, dann passiert eben etwas mit dem Gelb und dann wird es spannend. Blinky Palermo fällt mir da ein, der mit relativ kleinen, aber präzisen farbigen Eingriffen große Wirkung im Raum erzielt. Im Unterschied beispielsweise zu James Turrell, der eher auf den farbigen Totalraum im Sinne der gelben Lampe setzt.

CS: Ich will in meiner Arbeit Raum als einfache Konstruktionen verstehen. Wenn du ein Blatt Papier faltest und hinstellst wie ein Buch, dann ist das schon ein Raum. Du hast einen X-, Y- und einen Z-Vektor. Raum konstituiert sich, je nachdem wie die Fläche zum Raum steht. Mir geht es auch um das Verhältnis zwischen Bild- und BetrachterIn. Ich habe mit Deckenbildern angefangen. Dabei hat mich interessiert, dass es beim Deckenbild eigentlich kein Unten oder Oben gibt. Je nachdem wie du dich im Raum bewegst, schaffst du dir dein Unten und Oben selbst. Es gibt einen fixen Abstand zum Bild und du kannst deine Position dazu verändern. Ein gewisser Abstand ist wichtig, um ein Bild erfassen zu können. Wenn du ein Buch zu nahe hältst, kannst du es nicht mehr lesen. Und den Boden miteinzubeziehen funktioniert deshalb für mich meist nicht.

FF: Ornamente funktionieren gut am Boden. Ich war gerade in Marokko und habe sehr viele schöne geflieste Böden gesehen – oder auch in den venezianischen Kirchen, meinetwegen. Der Boden ist der Ort für sich wiederholende Formen, weil man ihn eben nicht in Totalität überblicken kann, aber so ein Ornament lässt sich natürlich gedanklich fortsetzen. Das klappt.

CS: Der Boden hat immer Anbindung an das, was Grundriss und Struktur ist oder Gewicht und Material. Teppiche zum Beispiel stellen einen anderen sinnlichen Bezug her. Mir geht es auch darum, Aufmerksamkeit und Konzentration herzustellen. Das serielle Arbeiten ist für mich eine Praxis, um das zu erreichen. Bei dir gibt es auch die Methode viele Zeichnungen zu machen und dann zu entscheiden. Du kennst das auch sicher,



Christian Schwarzwald / Lyrics / Ebensperger, Berlin / 2017

dass man reinkommen und eine Art Strom erzeugen muss, um präzise zu werden. Ich brauche diesen Strom, um dann tatsächlich auch loslassen zu können, dorthin zu kommen, wo ich noch nicht war, damit etwas wirklich Neues entstehen kann. Aber eben auch mit der Leichtigkeit und dem vollen Risiko, dass es möglicherweise ganz danebengeht. Man ist dann vielleicht AutorIn und Medium zugleich.

FF: Einen Strom erzeugen, fast so etwas wie Routine entstehen lassen, um etwas Neues zu entdecken. Das kenne ich tatsächlich. Bei den Zeichnungen habe ich anfangs nur eine vage Vorstellung davon, wie sie aussehen sollen. Dieser Vorstellung versuche ich mich anzunähern und das braucht meist sehr viele Versuche. Ich mache manchmal so viele Versionen, dass der ganze Atelierboden bedeckt ist. Durch die Wiederholung stellt sich im Laufe der Zeit eine immer klarere Vorstellung von dem ein, was ich eigentlich haben möchte oder wohin ich will. Das Tun beeinflusst die Vorstellung. Zunächst hat man nur eine Vorstellung von dem, wo man schon war. Und dann passiert tatsächlich durch einen Ausrutscher, irgendeine unkontrollierte Bewegung etwas Neues. Deswegen ist das Machen ja so spannend, weil da oft etwas passiert, das man sich einfach nicht ausdenken kann. Am Ende entscheide ich mich für eine der Versionen und der Rest verschwindet im Müll. Aber jetzt, wo wir drüber sprechen ... Es könnte auch spannend sein, diese Versuche, die ich nicht gelungen finde, zu behalten, um den Prozess hinterher nachvollziehen zu können.

CS: Für mich war Musik immer extrem wichtig und die Wiederholungen haben für mich eine Art von musikalischer Logik. Diese Logik finde ich auch in deiner Arbeit gerade bei den Leerstellen. Musik besteht aus den Tönen, den Pausen und aus den Längen und Wiederholungen.

FF: Ja, die Pause ist eigentlich das Zentrale. Also die Motive, die ich zeige, die sind ja eigentlich leergelassen und die Malerei findet am Rand drum herum statt.

MG: Oder wird wieder ausgelöscht.

FF: Nein, ausgelöscht wird nicht. Bewusst frei gelassen.





Unearthing. In Conversation

Stell dir vor, du bist in einem leeren Kinosaal. Du sitzt nicht, sondern lehnst seitlich an der Wand. Das Licht des Projektors ist an, du siehst einen Tisch und einen Stuhl im Raum zwischen den Sitzreihen und der Leinwand. Abgesehen davon, ist alles dunkel. Die Performerin betritt den Raum, in ihren Händen vier kleine Boxen aus Karton. Sie setzt sich auf den Stuhl, dreht ihren Kopf langsam von links nach rechts und wieder zurück, dann fixiert sie mit den Augen die Kinossessel. Stille.

**Das hier ist in Erinnerung an die, die kommen.
Das hier ist in Erwartung derer, die sind.
Das hier ist ein Gespräch mit all jenen, die waren. Wir sind.**

Die Idee zu *Unearthing. In Conversation* entstand ausgehend von einer Begegnung mit Fotografien des österreichisch-tschechischen Ethnologen und Missionars Paul Schebesta (1887–1967), welche dieser im 20. Jahrhundert in der heutigen demokratischen Republik Kongo aufgenommen hatte. Zuerst als zehnmünütige Live-Performance konzeptualisiert, wurde im nächsten Schritt das hier besprochene, gleichnamige Video entwickelt.¹ Dieses wurde erstmals im Rahmen der Ausstellung *Hauntopia/What If* im Research Pavilion in Venedig gezeigt.²

Unearthing. In Conversation bildet einen Prozess des Herausbeschwörens ab, indem Archivmaterial genutzt wird, um sich performativ mit Vergangenheit in Beziehung zu setzen. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie theoretisch-künstlerische Auseinandersetzung genutzt werden kann, um Gespräche und Verhandlungen über die nachhallenden Effekte von Kolonialisierung zu beginnen und Fragen zu den Verbindungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufzuwerfen, ohne voyeuristischem und exotisierendem Begehren nach dem leidenden schwarzen Körper nachzugeben.³ To unearth something, zu Deutsch: etwas zutage bringen, heißt etwas hervorzuholen, das in der Vergangenheit begraben ist. Dabei müssen die Dinge gar nicht so tief unter der Oberfläche begraben sein, beziehungsweise ist wohl die Perspektive zu dem, was da begraben ist, entscheidend, denn was für einige nicht erkennbar ist, ist für andere unmöglich abzuschütteln. Ziel dieses Prozesses ist es, sich mit was auch immer hochkommt auseinanderzusetzen, Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, für das was unaussprechbar ist.

Dieses Ausgraben und Ans-Licht-Bringen wird im Video nicht als einsame Praxis, sondern als gemeinschaftliches Tun entwickelt, welches lineare Vorstellungen von Zeit unterbricht, jedoch allen Wünschen nach Vollständigkeit und Konsolidierung zum Trotz fragmentarisch und inkohärent bleiben muss.

Es beginnt mit einem Besuch der Ausstellung *Ware und Wissen* im Weltkulturen Museum Frankfurt. Ich bin dort, weil ich mit einer Gruppe von Kunstvermittler*innen arbeite. Während ich durch die Ausstellung gehe, fällt mir eine Fotografie auf. Darauf sehe ich einen weißen Mann – später werde ich erfahren, dass es sich um Paul Schebesta handelt –, sein linker Arm ausgestreckt über dem Kopf eines schwarzen Mannes neben ihm – seinen Namen konnte ich bis jetzt noch nicht herausfinden. Ich kann nicht anders, als in die Augen des Mannes zu sehen. Er fixiert die Kamera – mich. Es ist ein seltsames Gefühl, das sich meiner bemächtigt. Ich fühle mich als würde ich zwischen den Zeiten feststecken, vor- und rückwärts geworfen werden, zwischen kolonialer Vergangenheit und der rassistischen Begegnung am Vortag, es erinnert an etwas, das ich selbst nicht erlebt habe, jedoch seltsam vertraut ist.

Zurück in Wien gehe ich in die Nationalbibliothek. Ich finde weitere Fotografien Schebestas, Bücher, in denen er über seine Forschungen schreibt. Ich studiere seine Posen, die Blicke der Abgebildeten, ihre Gesichtsausdrücke. Und dann finde ich ihn wieder, das gleiche Augenpaar, der gleiche direkte Blick in die Kamera – auf mich, die gleiche Dringlichkeit, die mir etwas kommuniziert, das ich noch nicht zu entschlüsseln wage. Einmal mehr werde ich heimgesucht von den Effekten kolonialer Gewalt und deren Lebendigkeit in der Gegenwart.

Es vergehen Monate, bis ich mit dem Material zu arbeiten beginne. Monate, in denen ich die Bilder zwar vor meinem geistigen Auge sehe, jedoch nicht weiß, wie ich mich dem Material überhaupt nähern kann. Ich bin auf der Suche nach der repräsentativen Strategie, die es mir ermöglichen könnte, der im Material eingebetteten Gewalt etwas entgegenzusetzen. Irgendetwas, das Schebesta adäquat antworten kann. Irgendetwas, das es vermag, mein Unbehagen zu stillen.

Lass mich dich zurückführen, zu der Eingangsszene. Der Kinosaal. Tisch und Stuhl. Das Licht des Projektors. Die Performerin. Sie öffnet eine der vor ihr liegenden Kartonboxen und beginnt zu sprechen.

Zum ersten Mal begegne ich euch in Frankfurt. 2014. Ich betrachte altes ethnografisches Material, Fotografien, die von einem Ethnologen und seinen Helfershelfern gemacht wurden. Da ist eine Verbindung, etwas, das in mir anklingt: die Unmittelbarkeit eines kolonialen Flashbacks, eine unheimliche, verweilende Vertrautheit. Mein Blick trifft euren. Ich wünsche mir, dass ihr euch öffnet und mir erzählen würdet, was ihr dachtet, während ihr dastandet. Ich wünsche mir, dass die Gedanken eurer Vergangenheit die Materialität der Repräsentation durchdringen, dass sie in meine Gegenwart hineinkriechen und übertragen werden, immer dann, wenn unsere Blicke aufeinander treffen: Ich möchte wissen, was ihr denkt.

*Wie kann ich mit euch sprechen, mit euch, den Menschen auf den Fotografien? Wie können wir kommunizieren? Während ich versuche, meine Fragen an euch zu formulieren, fühlt es sich an, als ob die anderen – Ethnograf*innen, Missionar*innen, Fotograf*innen und Autor*innen – zwischen uns stehen. Ihre Worte, ihre Fotografien, ihr Dasein. Es gibt ein Sprichwort, welches in verschiedenen afrikanischen Ländern gebräuchlich ist. Auf die Schnelle übersetzt lautet es: »Bis die Löw*innen nicht ihre eigenen Erzähler*innen haben, werden die Jäger*innen immer den besten Part der Geschichte innehaben«. Also sagt mir, wie komme ich ran an eure Geschichte? Und was, wenn ich mich widersetze, euch zu den Gejagten zu machen, und vielmehr die Momente hervorholen möchte, in denen ihr Jäger*innen seid?*

Einige Menschen lesen meine ersten Versuche als Pop-Art. Andere wiederum sagen, dass sie die Collagen an Baldessari erinnern ... Als wäre das der Grund dafür, dass ich rote, blaue und gelbe Rechtecke verwende ... Rot, blau und gelb – die Farben der Flagge der Demokratischen Republik Kongo. Was bedeutet es, euch mit den Farben dieser Flagge zu verdecken, den Farben einer Nation, die euch diskriminiert und eure Zugehörigkeit anzweifelt? Und außerdem verabscheue ich Flaggen ...

*Doch es geht nicht um die Farben, die ich verwendet habe, ich zweifle an der von mir gewählten Strategie: Neben dem Ziel, meine Aufmerksamkeit auf den Ethnografen zu richten, wollte ich euch beschützen, eure Abbildungen vor Blicken bewahren, die sich seit der ersten kolonialen Begegnung erhalten haben. Blicke, die noch immer dazu einladen und ermöglichen, koloniale Akteur*innen zu werden. Doch indem ich das getan habe, habe ich euch verdeckt, es unmöglich gemacht, dass ihr die Betrachter*innen anseht, ihren Blick zurückwerft.*

Zurück zu den Fotografien, ich konzentriere mich auf den Ethnografen in eurer Mitte. »Wer ist dieser Typ?«, denke ich mir. Die Lippen fest aufeinandergepresst, die Augen verdeckt vom Schatten seines Hutes, genauer gesagt vom Schatten seiner beiden Hüte.

*Ich brauche eine Weile, um zu verstehen, dass er etwas signalisiert. Wie ich noch herausfinden werde, wiederholt sich Schebestas Pose in verschiedenen Körpern, Zeiten und Kontexten. Als er sich dazu entscheidet, diesen Moment in Raum und Zeit einzufrieren, will er, dass die zukünftigen Betrachter*innen, die von ihm imaginierte Zuseher*innenschaft, die Nachricht, die er überträgt, unmittelbar verstehen. Während ich die Bilder betrachte, wird das Bedürfnis, mich zu widersetzen, stärker und stärker. Wie sich durch Hinschauen widersetzen? Wie einen widerständigen Blick entwickeln?*

Es ist unglaublich. Wie hat er es geschafft, das belgische Kolonialsystem nicht zu erwähnen? Da sind keine Spuren in seinen Texten, zumindest nicht in denen, die ich bisher gelesen habe. Es scheint, als ob er irgendwo total außerhalb von Zeit und Kontext gewesen wäre, sich bewegend in einem zeitlich falsch eingeordneten Wald, der nicht Teil der kolonialen Welt war. Gäbe es nicht das Foto des belgischen Kolonialbeamten, würde nichts auf ein koloniales System hindeuten. Schebesta bewegte sich in seiner eigenen Vorstellung des Kongos, eines Ortes, der damals Kongo-Freistaat hieß ...

Mein Ziel ist, mich auf Paul Schebesta und seine Helfershelfer zu konzentrieren, doch der Effekt ist, dass ich an eurer Auslöschung teilnehme; ich schneide euch sprichwörtlich aus dem Rahmen heraus.

*Zuerst lasse ich die herausgeschnittenen Flächen leer. Schmerzhaft spüre ich eure Absenz. Dann lege ich einen Spiegel darunter. Ich will, dass sich die Betrachter*innen mit ihrer eigenen Präsenz auseinandersetzen, mit ihren Vorstellungen, ihren Gedanken, ihrem Wissen.*

Der Kongo und seine Bevölkerung fungierten als Projektionsflächen für europäische koloniale Vorstellungen. Um den Kongo zu erobern, mussten bestimmte Maßnahmen getroffen werden. Eine soziale Identität des Kongos musste konstruiert werden – die Homogenisierung der im Kongo lebenden Menschen. Eine räumliche Identität musste erschaffen werden – die Imaginierung des Kongos als riesiges und leeres Land. Dies ermöglichte das Schreiben eines kolonialen Skripts, welches bestimmte Praxen – Landraub, Massenmord, Terror, Zwangsarbeit, Christianisierung, das Abtrennen von Gliedmaßen – annehmbar machte. Doch indem ich diese Repräsentationsstrategien anwende, setze ich euch mit dem Land gleich, einmal mehr.

Ich kann die Ausschnitte – eure Abbildungen – nicht wegwerfen. Und während ich sie ansehe, begreife ich, dass es bei all meinen Bemühungen nicht darum geht, Schebesta in den Fokus zu rücken. Ich schneide euch aus diesen Bildern heraus, weil ich eure Abbildungen nicht so stehen lassen kann: in einer Reihe aufgefädelt, ganz so, wie es euch angeordnet wurde; umarmt vom Ethnologen; neben einem toten Gorilla platziert, weil Schebesta der Gelegenheit nicht widerstehen konnte, die Analogie zwischen Affen und schwarzen Menschen abzubilden, welche koloniale Fantasien befeuerte und noch immer befeuert.

Ich hebe eure Abbildungen auf, halte sie beisammen, warte auf den Tag, an dem ich imstande sein werde, einen anderen Kontext für euch zu schaffen, einen Platz, der weniger gewaltsam sein könnte, eine Umgebung, die ein Zuhause sein könnte.

Ihr habt eine Piki-Piki-Pfeife gegen Schebesta verwendet. Er erzählt, dass er eine gefunden hat, als er in eine der Behausungen gegangen ist, um Dinge zu sammeln, Objekte, die später in westlichen Museen und Sammlungen landen werden. Gefüllt mit den Habseligkeiten eines Feindes schützt die Piki-Piki-Pfeife vor möglicher Gewalt. Sie entmacht den Feind. Doch da er seine Anwesenheit für selbstverständlich hält, denkt Schebesta nicht einmal darüber nach, dass ihr die Notwendigkeit saht, euch vor ihm zu schützen. Ich konzentriere mich auf das Herumgeisternde, auf das, was mich immer wieder zu diesen Abbildungen zurückkehren lässt. Die Unmittelbarkeit des kolonialen Flashbacks, die Reinszenierungen von Prozessen des Zu-Anderen-Gemacht-Werdens. Ich brauche eure Anwesenheit. Ihr begleitet mich, während ich versuche, widerständige Möglichkeiten des Blickens zu finden. Ich rufe euch an. Während ich recherchiere, werde ich Teil eurer Armee der eindringlichen Echos. Eindringlich.

(Unearthing. In Conversation, 2017)

¹ Für einen Text von Renate Lorenz über *Unearthing. In Conversation* see <http://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/show/2427>

² Die Ausstellung wurde von Renate Lorenz und Anette Baldauf kuratiert. Sie zeigte Arbeiten der Studierenden im PhD-in-Practice Programm der Akademie der bildenden Künste Wien, welche sich mit dem Nachhallen, unabgeschlossenen Geschichten und gewaltsamen Vergangenheiten beschäftigen. Für die begleitende Publikation sowie das von den Künstler*innen konzipierte Glossar mit wichtigen Begrifflichkeiten, siehe: https://issuu.com/academyoffineartsvienna/docs/hauntopia-what-if_zine_web

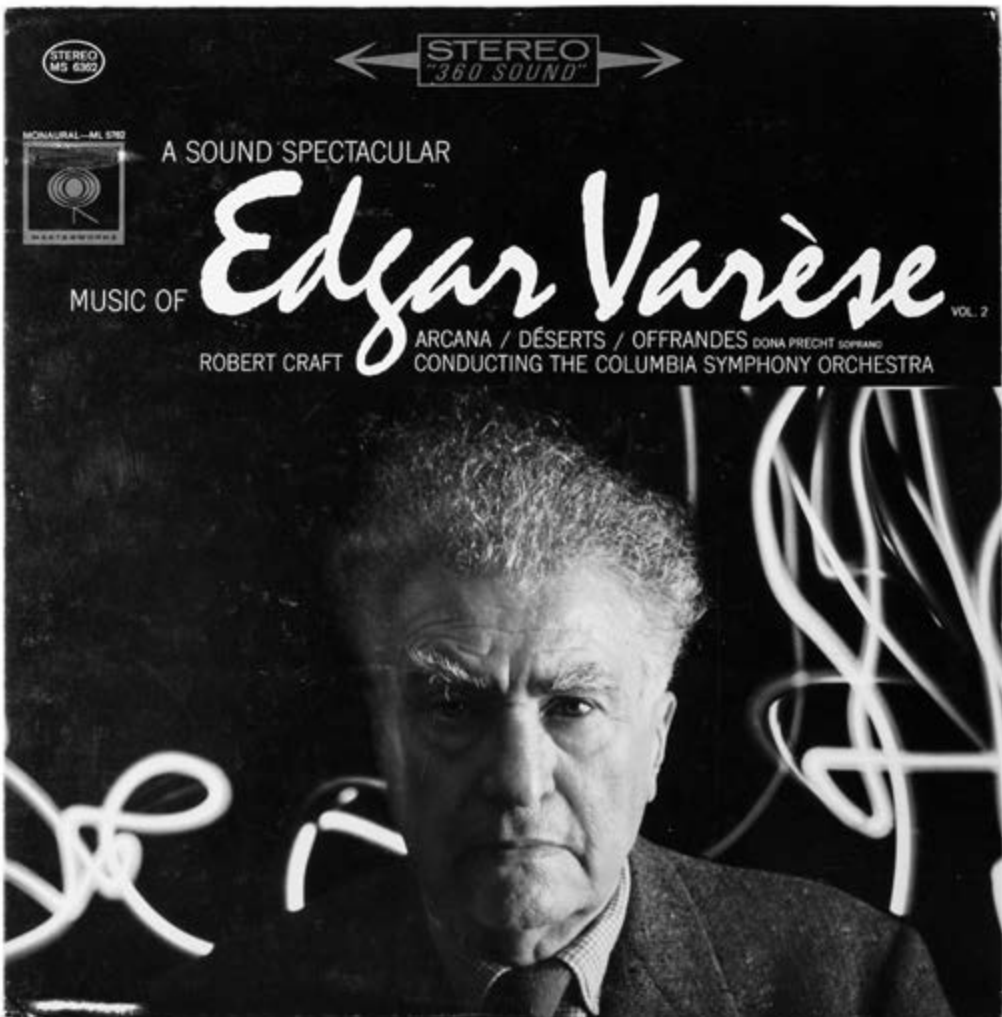
³ Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Anknüpfungspunkten zum Feld der Black Studies und Theoretikerinnen wie Christina Sharpe und Tina Campt, siehe Kazeem-Kamiński, Belinda (2018): *Unearthing. In Conversation. On Listening and Caring*. In: *Critical Ethnic Studies Journal*. Edited by Eve Tuck and K. Wayne Yang <http://www.criticalethnicstudiesjournal.org/> sowie Bayer, Natalie/Kazeem-Kamiński, Belinda/Sternfeld, Nora (2017): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin/Boston: De Gruyter/edition Angewandte.

Frank Zappa und seine Neugier auf Edgar Varèse

Zappa ist ein faszinierender Einzelfall. Er ist die einzige Rockikone, die sich auch in der klassischen Musik völlig zu Hause fühlte. Er komponierte klassische Stücke, die so relevant waren, dass kein Geringerer als Pierre Boulez sie dirigierte. Deswegen wurde er von anderen Rockgrößen auch so beneidet und gehasst. Die haben sofort gespürt und gewusst, dass er ihnen überlegen war. Deswegen waren sie auch froh, dass er nicht allzu viel Platz eingenommen hat. Trotzdem fürchteten sie immer ein bisschen, seine elitäre Musik könnte breitere Akzeptanz gewinnen. Weil es damals eine noch dichtere, undurchlässigere Grenze gab zwischen E- und U-Musik, kannte Zappa fast niemand in der klassischen Szene. Zappa aber interessierte sich sehr für Musikproblematiken. Zwar war er auch ein Entertainer, aber mit Niveau und ätzendem Humor. Er legte die Latte so hoch wie kein anderer Rockmusiker. Und er hatte schon sehr jung dieses Interesse für Edgar Varèse. Mit 16 schrieb er ihm einen Brief, sehr bescheiden. Er war neugierig auf diesen obskuren, radikalen französischen Komponisten, der seit Jahrzehnten in New York lebte. Varèse hat ihm netterweise geantwortet, ja, er würde ihn gerne treffen, wenn er nach New York käme. Leider ist das nie zustande gekommen, denn Varèse ist ’65 gestorben. Aber es gab diese Verbindung, dieses instinktive Interesse Zappas für Varèse, weil er gespürt hat, dass hier etwas passierte, wovon er lernen konnte. Andere RockmusikerInnen haben sich mit solchen Themen gar nicht beschäftigt. Zappa – der übrigens Drogenkonsum seinen MusikerInnen immer streng verbot – war auf einem völlig anderen Planeten zu Hause. Er hat sich auch für die Neue Wiener Schule interessiert, für Bartók und für Strawinsky natürlich, aber Varèse, das war schon eine Besonderheit für ihn. Ich glaube, ihm hat diese Grenzenlosigkeit in der Musik gefallen.

Varèse, Vulcanus der Moderne

Sohn eines Italieners und einer Französin, fühlte sich Edgar Varèse sehr früh in Europa zu eingeengt. „Paris? Intrigenstadt“, sagte er vernichtend. 1915 übersiedelte er nach New York. Zwar hatte Varèse die eiserne Disziplin, die Fundamente,



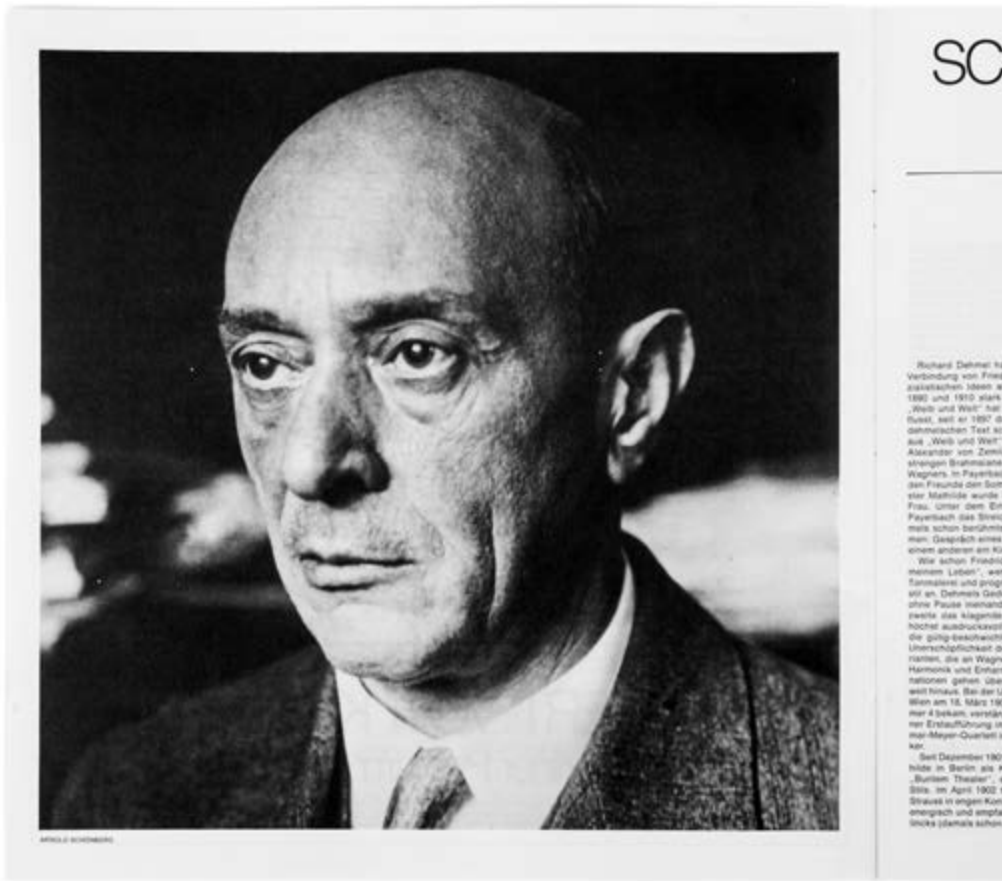
Cover / Edgar Varèse / Sony Music

die strengen Regeln der klassischen Musik integriert, aber er wusste auch, dass es manchen Komponisten, insbesondere Berlioz und Debussy, gelungen war, sich von diesen Formen zu befreien. Nicht alle Komponisten sind dazu in der Lage. Selbst ein Genie wie Schönberg konnte es nicht und arbeitete in einem bestimmten Rahmen. Bei Varèse war es anders. Vulcanus der Moderne: Varèse kannte keine Grenzen, und seine Werke tragen Titel wie *Amériques*, Plural; das ist nichts Geografisches, das bedeutet alle diese unbekannten Kontinente beziehungsweise Regionen, wo alles möglich ist. Das meint: „Ich werde jetzt ein Universum entde-

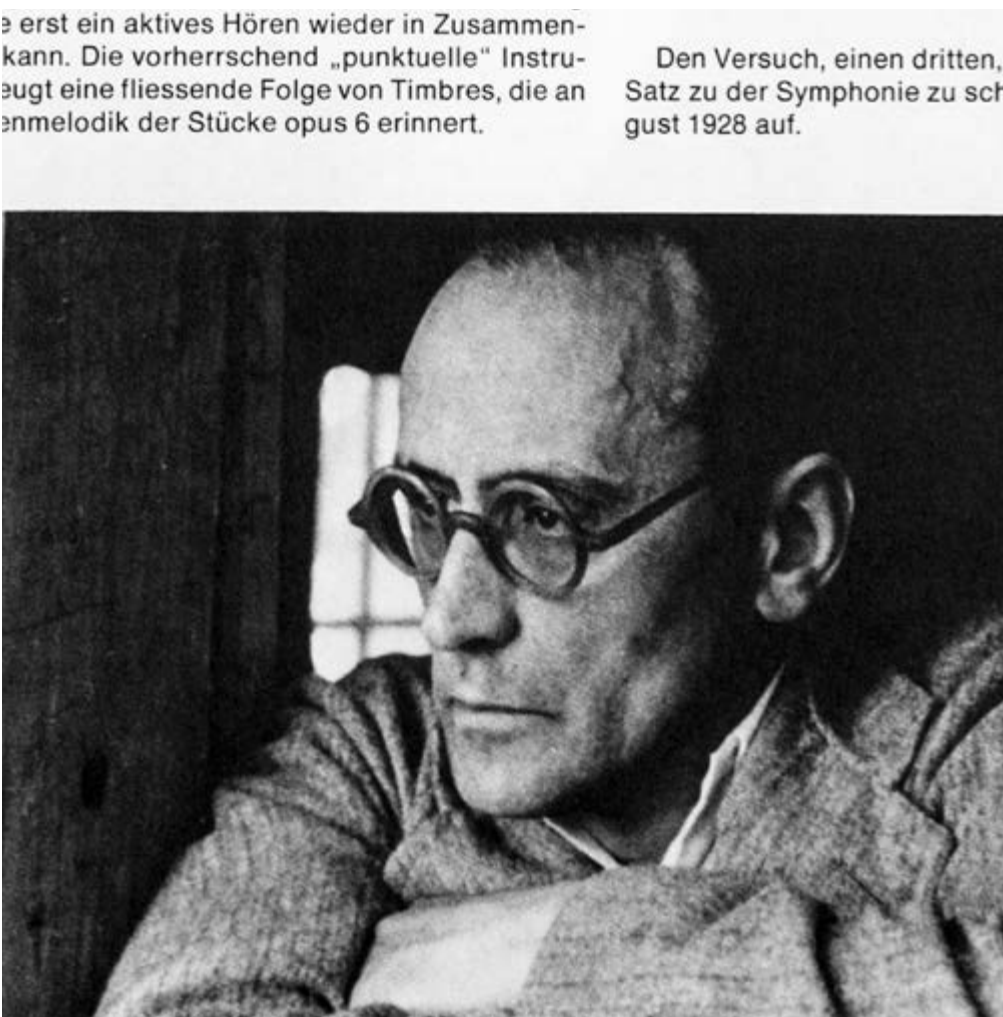
cken.“ Dann *Arcana*, sein wichtigstes Werk meiner Meinung nach, genauso wichtig wie *Le Sacre du printemps* von Strawinsky oder die *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* von Bartók oder *La Mer* von Debussy. Varèse’ *Arcana* gehören tatsächlich zu den acht oder zehn wichtigsten Orchesterstücken des 20. Jahrhunderts. „Arcana“ bedeutet „Geheimnisse“, etwas, das man nicht decodieren aber durchaus erforschen kann. Das hat auch etwas mit den „Hinterweltlern“ Friedrich Nietzsches zu tun. Es gibt ja andere Varèse-Stücke, etwa seine *Intégrales* oder *Déserts*, die auch sehr weit führen, aber die *Arcana* haben eine einzigartige Brisanz und formale Perfektion. Das ist Vollendung in jeder Hinsicht. Anhören sollte man sich die *Arcana* übrigens nur von Jean Martinon dirigiert, mit dem Chicago Symphony Orchestra. Keine andere Einspielung kann sich damit messen. Varèse hat sich nicht einer Tradition verpflichtet gefühlt wie zum Beispiel Schönberg. Schönberg, der Gründer der Zweiten Wiener Schule, gehörte absolut zu dieser Bach-Beethoven-Brahms-Tradition, wo es wirklich formale Regeln gab. Die Syntax von Schönberg stammt hauptsächlich von Bach und Brahms, ein bisschen Beethoven. So etwas hat man bei Varèse gar nicht. Ich würde nicht sagen, dass Varèse ein größerer Komponist war als Schönberg, aber er war auf jeden Fall ein freierer. Es gibt danach – außer Stockhausen und György Kurtág, der noch lebt – keinen Komponisten, der ästhetisch so frei war wie Varèse. Der allerfreiste von allen, glaube ich, bleibt Debussy. Varèse schuldet Debussy eigentlich mehr als Strawinsky. Das deutsche Publikum versteht Debussy kaum. Ein sehr musikversierter Mann sagte mir einmal, die Musik von Debussy habe für ihn kein Rückgrat. Und ich verstehe ganz genau, was er damit meinte, weil es in der deutsch-österreichischen Musik formale Strukturen gibt, die man bei Debussy gar nicht sieht, hört und spürt. Deswegen scheint es manchmal bei Debussy, dass kein Boden mehr unter den Füßen vorhanden ist, und genau darin liegt die größte Debussy-Revolution, die Varèse geschätzt und irgendwie fortgeführt hat. Die *Arcana* sind eigentlich eine Metapher. Dieses 18-minütige Werk für großes Orchester ist wie eine vulkanmäßige Huldigung an die Passacaglia – man denke an die titanische Passacaglia für Orgel von Bach –, die absolut strengste Musikform, und es ist ein interessantes Paradoxon, dass man gerade aus dieser Form die freieste Musik hervorbringen kann. So was hätte zum Beispiel Schönberg nie machen können. Schönberg konnte diese Musik nur missbilligen und hassen.

Arnold Schönberg und die (sogenannte) Neue Wiener Schule

Schönberg war davon überzeugt, dass die deutsch-österreichische Musik die höchste von allen war. Und Schönberg war ein Dogmatiker. Ein Genie, ein Erfinder, aber sehr, sehr dogmatisch. Alban Berg war schon anders. Berg war der Lyrische in dieser Dreifaltigkeit mit Webern. Schönberg war der Theoretiker, Berg der Poet, obwohl er auch sehr streng strukturierte Musik komponiert hat, wie zum Beispiel die *Drei Orchesterstücke*, op. 6. Und Anton Webern war irgendwie der Forscher, der noch einen „step beyond“ ging. Seine Musik ist sehr abstrakt, zeigt so gut wie keine Sinnlichkeit. Das ist eine Art „cosa mentale“. Alles war bei ihm intellektualisiert. Ich finde es interessant, wie diese Dreifaltigkeit – also Schönberg, Berg, Webern – sich artikuliert, weil es *die* Wiener Schule nicht gibt als solche.



Arnold Schönberg im Booklet / Schönberg • Berg • Webern / Universal Music GmbH



Anton Webern im Booklet / Schönberg • Berg • Webern / Universal Music GmbH

Webern ist faszinierend, denn er hat nur ganz, ganz kurze Stücke komponiert. Man muss bedenken, dass das gesamte Werk von Varèse kaum länger ist als Mahlers dritte Symphonie. Und bei Webern, ohne die vielen Lieder, die er auch geschrieben hat, ist es genauso. Kein Komponist hat so komprimiert geschrieben wie Webern. Nur Meisterwerke und auf einer ganz kleinen Skala. Es gibt Sätze von Webern, die nicht mehr als 30 Sekunden dauern. Aber in diesen wenigen Sekunden passiert fast so viel wie in einem ganzen Satz von Mahler oder Bruckner. Komprimieren war nicht das Ding von Schönberg. Schönberg war mit völlig anderen Themen beschäftigt: mit Syntaxen, Formen, Strukturen oder biblischen Themen, wie in seinem letzten Stück, der unvollendeten Oper *Moses und Aron*. Das Zentralthema dieses hieratischen Werkes ist das „Unaussprechliche“: Moses hat das Gesetz konzipiert, aber er kann es gar nicht vermitteln. Er ist total kommunikationsunfähig, und er braucht dafür einen Werber, und das ist Aron. Aron ist sozusagen ein Idiot, aber er hat diese Begabung, die Botschaft von Moses an andere Menschen zu vermitteln. *Moses und Aron* hat fast etwas Autobiografisches, denn Schönbergs Musik wurde schon seinerzeit vorgeworfen, abstrus und hermetisch zu sein. Abgesehen von den frühen Werken, die noch sehr postromantisch, sehr geprägt von Wagner sind, gibt es in Schönbergs Musik eine eiserne Strenge, ich würde fast sagen: eine fundamentale Bitterkeit. Diese Ernsthaftigkeit findet sich bei Berg zum Beispiel nicht. Berg hat eine völlig andere Dramaturgie, und seine Werke schaffen einen viel breiteren Raum für Lyrysmus, Sinnlichkeit, sogar Erotik. Nicht so bei Schönberg. Es gibt natürlich ein paar Ausnahmen, aber eigentlich kann ich die großen Werke von Schönberg selten mit Poesie assoziieren. Manche Leute sind so, wie sie aussehen [zeigt Fotos von Schönberg, Berg und Webern]. Ich glaube in diesem Fall sehr an Gesichtsmorphologie. Schönberg sieht aus, wie seine Musik klingt, er wirkt sehr beschäftigt, trocken, humorlos. Webern aber ist schon sehr metallisch, sehr abstrakt-intellektuell. Das ist ein schönes Foto, ja, ein sehr typisches Foto von Webern. Kompromisslosigkeit pur, aber ohne diese Bitterkeit, die man in Porträts von Schönberg findet. Und Alban Berg war noch ein völlig anderer Charakter. Er verkörpert viel mehr als die zwei anderen diese zerrissene, aber auch hedonistische Wiener Kultur. Er ist von den dreien der, der am nächsten an Gustav Mahler liegt, nicht zuletzt weil er diese Verbindung zum Leben und dem Schönen im Leben hat – allerdings verknüpft mit seiner instinktiven Neigung zur Tragik.

Strawinsky als Alter Ego von Picasso

Strawinsky weist absolute Parallelen zu Picasso auf, charakterlich und auch als Künstler. Er erforschte genauso wie Picasso alle Stile seiner Epoche, und jedes Mal war er damit erfolgreich. Zwar sind *Le Sacre du printemps*, *Petrouchka*, *Les Noces* oder die *Psalmensinfonie* die wichtigsten Werke Strawinskys, aber er hat viele andere Stücke komponiert, in denen er – wie Picasso – alles ausprobiert hat, auch

Musique sérielle oder Neoklassizismus. Und die Parallele geht noch weiter: Beide waren extrem geizig. Selbst für Interviews hat Strawinsky Geld verlangt, obwohl er steinreich war. Fast aus Prinzip.

Pierre Henry, Papst der Musique concrète

Bei den *Variations pour une porte et un soupir* von Pierre Henry – wörtlich: „Variationen für eine Tür und einen Seufzer“ – denkt man sofort an sehr anspruchsvolle Werke wie die Goldberg-Variationen von Bach oder die Diabelli-Variationen von Beethoven, sogar an manche schwer verdauliche Stücke von Max Reger. Henrys *Variations* klingen fast dadaistisch, aber aus diesen Geräuschen kriert er einen eigenen Kosmos, das hat eine durchdachte und subtile Dramaturgie. Das ist absolut gestaltet, so millimetergenau mit einem echten großen Bogen. Ich würde fast sagen, mit einer einzigartigen Syntax. Das ist vielleicht sein symbolträchtigstes Stück. Ich würde nicht unbedingt sagen, sein wichtigstes, denn es gibt viele andere faszinierende Werke von Pierre Henry, aber ich glaube, die *Variations pour une porte et un soupir* definieren ihn einfach, ihn und seinen unglaublichen Schneid.

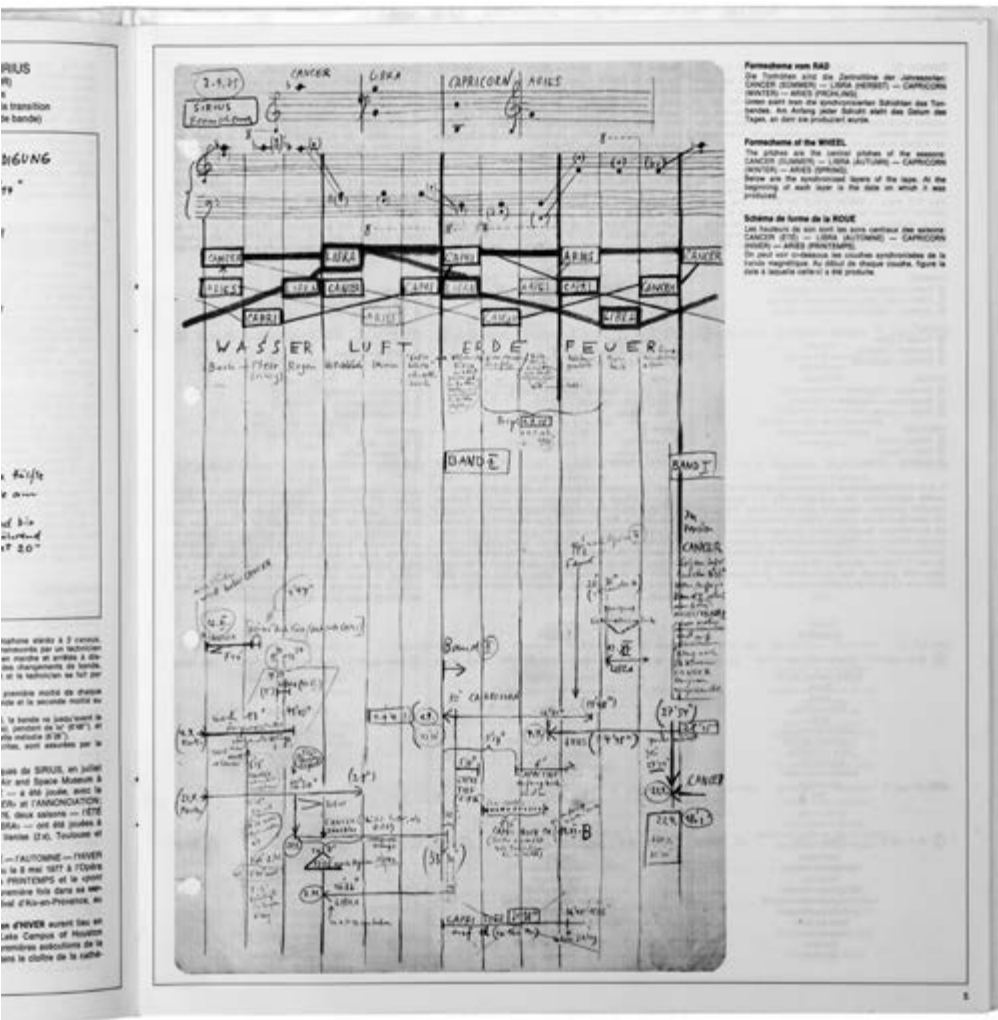
Stockhausen, Wagner der Moderne

Ja, und es gibt natürlich auch Karlheinz Stockhausen. Ein Kontinent für sich. Aber Stockhausen stellt noch eine andere Problematik dar – ich würde fast sagen: eine Nachkriegsproblematik. Stockhausen war ein Waisenkind, 1928 geboren. Er hat als Kind den Zweiten Weltkrieg hautnah und tragisch erlebt und ist auf einem Bauernhof aufgewachsen. Er hat die Erde, sagen wir, er hat das Universum völlig verlassen, er hat sozusagen eher für andere Galaxien komponiert als für Menschen. Er hat Dinge gewagt wie kein anderer in seiner Zeit. Und das waren die Lehren einerseits von Varèse, aber ebenso – wenn auch nicht so deutlich – von Olivier Messiaen.



Cover / Stockhausen Prozeession / Universal Music GmbH

Stockhausen studierte in Paris kurz bei Messiaen, einem der allergrößten und undogmatischsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Messiaen war als Lehrer eine Schlüsselfigur, denn bei ihm studierten auch Boulez, Xenakis und Pierre Henry. Er ließ seinen Schülern stets Freiheiten, jeder konnte seinen eigenen Weg entwickeln. Aber Stockhausen trägt in sich implizit diesen Ballast, diese Belastung der deutschen Komponisten. Schon der Name: Stockhausen. Ich denke, du bist auch geprägt von deinem Namen. Wenn du Stockhausen heißt, dann hast du sofort den Stempel – radikaler deutscher Komponist. Und wie kann man damit umgehen? Und besonders jemand aus dieser Generation? Es war nicht so schwierig für einen Italiener wie Nono, für einen Franzosen wie Boulez, für einen Griechen wie Xenakis, aber für einen Deutschen, der schon jung ein bisschen

Partitur von Karlheinz Stockhausen im Booklet / *Sirius* / Universal Music GmbH

abgefahren war – „une tête brûlée“, ein Hitzkopf –, schwierig, fast unlösbar. Siehe: Welchen anderen wichtigen deutschen Komponisten hat es gegeben von diesem Format nach dem Krieg? Gar keinen. Henze ist nichts dagegen. Henze hat immer hochtönend und großschnäuzig von Revolution geredet, aber er war immer ein Spießer. Stockhausen dagegen ist ein wenig wie ein moderner Wagner. Und er hatte genauso wie Wagner diese Neigung zum Größenwahnsinn. Ob man ihn mag oder nicht, Stockhausen ist unabdingbar. Boulez und Stockhausen hatten übrigens großen Respekt voreinander, obwohl beide in völlig andere Richtungen komponiert haben. Die waren auf Augenhöhe. Aber Stockhausen war auch – bis heute noch! – der Bürgerschreck schlechthin.

Dieser Typ, der nur für Planeten, fürs Universum komponiert hat, ist trotzdem seiner Heimat bei Köln bis zu seinem Tod treu geblieben. Stockhausen wohnte in Kürten in der Nähe von Köln, denn dort gab es das berühmte WDR-Studio für elektronische Musik. Irgendwann hat er sich ein großes, modernes Haus gekauft, hat ein eigenes Tonstudio gebaut, in dem er völlig frei und unabhängig komponieren konnte. Er ist sehr viel gereist, nach Asien, Nordamerika, Lateinamerika, Afrika. Überall war er und nie als Tourist. Er beschäftigte sich intensiv mit ethnischer Musik aus Indien, Japan oder China, aber sein Kölner Land hat er nie verlassen. Mental war er total frei. Ein interessanter Fall, finde ich, in Sachen Identität.

Magma, ein französischer Weg

Französische Rockgruppen wurden von EngländerInnen oder AmerikanerInnen nie ernst genommen. Einfach ignoriert. Die einzigen nicht angelsächsischen Gruppen, die sich in diesem Bereich dauerhaften Respekt verschaffen konnten, waren deutsche Gruppen, die mit Ausnahme von Can keine andere Wahl hatten, als rein instrumentale Musik anzubieten – Tangerine Dream, Klaus Schulze, Popol Vuh oder Kraftwerk –, denn Deutsch als Gesangssprache galt als absolutes No-Go. Mit Französisch konnte sich eine Rockgruppe nicht besser durchsetzen. Um dieses Hindernis zu umgehen, erfand Christian Vander, der Gründer, Schlagzeuger und Leader von Magma, die Kunstsprache Kobaïanisch, mit Albumtiteln wie *Köhntarkösz*, *Wurdah Itah* oder *Üdü Wüdü*.

Magma war eigentlich eher ein Kollektiv – ähnlich wie bei Zappa –, und bis jetzt haben vielleicht 80 MusikerInnen aller Horizonte mitgespielt. Dass Christian Vander immer ein Hitzkopf war, ist euphemistisch. Genauso wie Zappa kannte er klassische Musik sehr gut, beschäftigte sich mit Wagner, Strawinsky, Bartók, Orff oder Messiaen genauso wie mit Coltrane. Als reinen Rockmusiker hat er sich übrigens nie definiert. Er arbeitete stets mit MusikerInnen aus dem Jazz, Free Jazz oder der Klassik, nie mit solchen, die sich ausschließlich mit Rockmusik beschäftigten. Rockmusik war ihm immer zu eng und einseitig. Magma war ein Idiotenschreck, denn viele erschrecken vor der Ästhetik beziehungsweise Symbolik der Band, und es wurde schnell kolportiert – wegen dieser

Umlaute, dieser Faszination für das Barbarische, die Germanen und die Runen –, dass Vander der Guru einer faschistischen Sekte sei. Die brachialen Rhythmen, das Grunzen, die Urlaute sollten die elementare Kraft der Musik entfalten und vermitteln, anspruchsvoll, aber nicht zu komplex. So schaffte Vander es souverän, nicht bloß als kleiner Franzose mit seinem Barett und seiner Baguette zu erscheinen. Magma-Freaks findet man nach wie vor in Michigan, Brasilien oder Japan genauso wie in Europa. Wer das 18-minütige „De Futura“ nie gehört hat, hat *nichts* gehört.

Cover / *ÜDÜ WÜDÜ Magma* / Seventh Records

Von Ockeghem bis Kurtág: kein Fortschritt

Bei Ockeghem oder Josquin des Prés, den Leitfiguren der franko-flämischen Schule (circa 1420 bis 1520), ist schon alles da. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, Strawinsky, Varèse, Stockhausen oder Kurtág stellen gar keinen Fortschritt dar. Musik hat sich ja entwickelt, aber nicht verbessert. Und Ockeghem, in der Polyfonie seiner katholischen *Missa Prolationum*, oder Josquin des Prés, in seiner späten *Missa Pange Lingua*, jeweils für nur acht Sänger, haben Unüberwindliches erreicht. Es sind hochkomplexe Kompositionen, manchmal wie etwa *Die Kunst der Fuge* von Bach, aber genauso zugänglich wie die *Pastorale* von Beethoven. Die franko-flämische Schule, das waren nicht nur drei Komponisten wie bei der Zweiten Wiener Schule, sondern circa 50 Komponisten von gleichem Rang, die in ihrer Zeit als Genies anerkannt wurden. Während ihrer Blütezeit im Gebiet zwischen Gent, Brügge und Lille gab es etwa 70 Jahre lang eine unheimliche Konkurrenz. Und das ist schon einmal in der Musikgeschichte, denn ich glaube, es gab nie so viele Genies während einer so kurzen Zeit. Aus unserer Perspektive könnte man den Eindruck haben, die klingen alle ähnlich, aber das ist gar nicht so. Jeder hatte seinen eigenen Stil.

Brahms trifft Wien

Ab dem 18. Jahrhundert nahm Wien in Sachen Musik eine imperialistische Position ein, die bis zum Zweiten Weltkrieg erhalten blieb. Von Haydn bis Berg über Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, Wolf, Schönberg und Webern – Wien war die Stadt, von der alle Komponisten träumten und in der sie sich durchsetzen beziehungsweise etablieren wollten. Auf der anderen Seite: Alle bedeutenden in Wien lebenden Komponisten wurden dort entweder todunglücklich, frustriert oder verachtet. Wien hat unzählige Komponisten gedemütigt, ignoriert, verjagt, zum Schweigen gebracht. Sehr wenige Komponisten wurden von Wien dauerhaft geliebt. Wien war seiner Komponisten und ihrer Stile schnell überdrüssig. Brisanz war dort nur eine kurze Zeit geduldet. Nach einer Weile wurde sie bestraft.

Es gibt Komponisten, die Brisanz nicht pflegten, zum Beispiel Palestrina im Rom der Renaissance. Oder Brahms. Brahms, der Norddeutsche, ist praktisch der

einzige Komponist, der in Wien wirklich und dauerhaft glücklich wurde. Als er sich 1872 nach einem ersten Aufenthalt endgültig in Wien niederließ, wurde er schnell zum Idol. Er hielt sich immer an Regeln. Er konnte genial sein, und sein Genie bestand in der einzigartigen Fähigkeit, rhythmische Asymmetrie, harmonische Ambivalenz und formale Mehrdeutigkeit auszunutzen. All das aber immer im akademischen Rahmen. Das war für ihn wie eine emotionale Sicherheit. Und das hat wahrscheinlich auch damit zu tun, dass er in Hamburg aufgewachsen ist, ganz jung in Bordellen Klavier spielen musste. Das Trauma muss beträchtlich gewesen sein, denn Brahms konnte dann nie eine feste Beziehung zu einer Frau haben. Nie. Stattdessen besuchte er sein ganzes Leben Prostituierte. In seiner Musik spiegelt sich diese Tragödie wider. Ungeachtet ihrer unverwechselbaren Melancholie – sie wirkt unheimlich gemeistert, eingedämmt, kommandiert. Es gibt in Brahms’ Musik kein formales Wagnis wie bei Beethoven oder Schumann, keine Abgründe wie bei Schubert, keinen kosmischen Atem wie bei Bruckner, keinen Großwahnsinn wie bei Wagner. Brahms hat ästhetisch und stilistisch stets anständig komponiert. Seine Innovationen – Arnold Schönberg war einer der Ersten, die sie als solche erkannten – waren immer verschleiert. Brahms war nicht bereit, Regeln offen zu brechen. Dafür war ihm Wien bis zu seinem Tode dankbar.

Die deutsche Dame, Beethoven und der Hitlergruß

Seit 18 Jahren lebe ich in Berlin und habe es nie eine Sekunde bereut, Frankreich und Paris verlassen zu haben. Und trotzdem fühle ich mich nach 18 Jahren hier wie in Nicaragua oder Indonesien. Die Mandschurei ist für einen Franzosen nicht exotischer als Deutschland. Ich liebe das Leben in Deutschland, aber es ist für mich immer ein Erlebnis zu sehen, wie die Leute hier denken, kommunizieren oder reagieren. Ich fühle mich wie in einer anderen Welt. Die Verwunderungsmöglichkeiten sind einfach zahllos. Neulich kommt eine deutsche Dame in einen Plattenladen, wo ich dem Inhaber, einem Freund, ab und zu helfe. Mitte 60, sehr nett und höflich, etwas spießig. Sie war auf der Suche nach einem Geschenk für jemanden aus dem Ausland, etwas Repräsentatives über Deutschland, eine Beethoven-Sinfonie zum Beispiel. Ich habe ihr spontan und pauschal Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern empfohlen. Sie schien nicht völlig überzeugt. Obwohl sie es nicht aussprach, spürte ich, dass ihr das nicht genug deutsch war. Die Philharmoniker schon, aber ein englischer Dirigent für Beethoven ...

Ihre Skepsis war nicht wirklich ästhetisch fundiert. Sie war ein bisschen kontaminiert von der heutigen globalisierten Weltkultur. Sie wollte etwas, wovon sie in den Medien gehört hatte, aber auch etwas Beruhigendes, etwas, in dem sie sich „secure“, zu Hause fühlen würde. Ich schlug ihr dann eine Einspielung von Wilhelm Furtwängler vor. Das wollte sie auch nicht: zu alt, historisch, unmodern. Dann habe ich ihr Karajan vorgeschlagen. Diese Aufnahme aus dem kultigen 1961/1963-Deutsche-Grammophon-Gesamtzyklus. „Ja, Karajan, sehr gut!“, sagte sie begeistert. „Optimal!“ Und dann habe ich scherzhaft hinzugefügt, zeigend auf das Coverfoto: „Mit dem entzückenden Hitlergruß dazu!“ (Karajans erhabene Geste während des Dirigierens auf dem Cover – Aufnahme von unten! – erinnert unweigerlich an den Hitlergruß). Statt zu lachen oder zu überlegen, ob das schließlich so eine gute Wahl wäre, war sie erschrocken, erstarrt, als ob sie einen Stromschlag gekriegt hätte. Die CD, die sie mit einer so spontanen Begeisterung gerade angenommen hatte, wollte sie plötzlich nicht mehr und stellte sie rasch wieder ins Regal. „Ach nein! Das geht, das passt gar nicht!“ Sie wollte sie bloß nicht mehr anfassen. Beinahe bekreuzigte sie sich.

Zwar konnte ich diese Ablehnungsreaktion verstehen, aber solch eine Fassungslosigkeit, solch eine Panik hatte ich nicht erwartet. Das Interessante dabei ist, dass die Dame diese Hitlergrußähnlichkeit zunächst gar nicht bemerkt hatte. Wenn ich sie nicht darauf aufmerksam gemacht hätte, hätte sie sie einfach übersehen. Und noch interessanter, finde ich, ist die Diskrepanz zwischen der spontanen Akzeptanz eines Kulturproduktes, betrachtet fast wie eine Marke (Karajan dirigiert seine Berliner Philharmoniker), und dieser infantilen Ablehnung, sobald es von einer zweiten Person in ein anderes Licht gestellt wird. Solche skurrilen Erfahrungen habe ich in Deutschland oft gemacht.

Über dieses Cover kann man übrigens auch reden. Weil es viel erzählt. Wie es zustande kommen konnte, ist mir heute nicht mehr rätselhaft, sondern ziemlich klar. Die Gesamtaufnahme der Beethoven-Sinfonien von Karajan kam 1963 auf den Markt. Alle Platten – bis auf die neunte – mit derselben Hitlergrußgeste auf dem Cover. Ich bin mir sicher, dass diese unterschwellige Ähnlichkeit, dieses subliminale Signal der Deutschen Grammophon nicht bewusst waren. Und keine Absicht. Aber auch kein Zufall. Und die Aufnahme von unten ist natürlich auch nicht unbedeutend. Das Wirtschaftswunder war schon in seiner Endphase. Deutschland war aber noch ein politischer Zwerg. Und ich bin davon überzeugt, dass die Deut-

Cover / *Beethoven Symphonie Nr. 5* / Universal Music GmbH

schen irgendwie Sehnsucht hatten nach einem Führer, einem, der natürlich nicht politisch sein durfte. Aber ein kultureller Führer war denkbar und akzeptabel. So konnte Karajan mit seinen Berliner Philharmonikern Anfang der 1960er-Jahre dieses diffuse und verdrängte Bedürfnis perfekt erfüllen. Er war der richtige Dirigent zum richtigen Zeitpunkt. Und welche Sehnsuchtsbilder bei den österreichischen KulturkonsumentInnen zu dieser Zeit ankamen, zeigt das Cover von Rita Streich. Eine schöne, heile Kitschwelt aus den 1950er-Jahren, in die sich die vermeintlichen Opfer flüchten wollten. Ich finde, es spricht Bände. Und diese Cover bleiben ein Stück Geschichte.

Cover / *Rita Streich singt Lieder von Franz Schubert* / Universal Music GmbH

Salvatore Viviano: Was ist die One Work Gallery?

Salvatore Viviano: Die One Work Gallery ist, wie der Name schon sagt, eine Kunstgalerie, die jeweils nur ein Kunstwerk zeigt.

SV: Was sonst?

SV: Genau. Ich habe den Raum am Getreidemarkt in Wien im Mai 2014 eröffnet, weil ich zu diesem Zeitpunkt etwas Wichtiges tun wollte. Ich wollte mich einfach einem Projekt mehr als nur einige Stunden verpflichtet fühlen.

SV: Bist du allgemein eine Person, die sich „nicht verpflichtet“ fühlt?

SV: Absolut. Also, eigentlich schon, aber ich bin eher so wie Søren Kierkegaard, der dänische Philosoph, der wie mein Hochschulprofessor für Philosophie in Palermo schon sagte „entscheidet, um nicht wählen zu müssen“. Ich stehe zu dieser Haltung, dann auch wieder nicht ... OMG, ich bin wirklich wie Kierkegaard! Egal, ich stehe zu meinen Entscheidungen, wenn ich sie einmal treffe.

SV: Okay ... also, was macht die One Work Gallery spezieller als andere Galerien? Außer der Tatsache, dass sie nur jeweils ein Kunstwerk ausstellt.

SV: Gute Frage. Die Galerie hat nicht wirklich ein Programm. Das Programm entsteht durch die Arbeiten, in einer schönen zufälligen Art. Ich treffe eine KünstlerIn, höre von ihm/ihr oder sehe irgendwo eine Arbeit von ihm/ihr, physisch oder virtuell. Dann versuche ich ihn/sie zu treffen und eine Ausstellung vorzuschlagen. Und ich habe nur „Soloshows“, was gewöhnlich bei Galerien nie der Fall ist (kichert).

SV: Stimmt. Du meinst eine Soloshow mit *genau* einer Arbeit, richtig?

SV: Ja. Eine Arbeit kann auch aus mehreren Arbeiten bestehen, eine Installation zum Beispiel ist eine Arbeit aus „mehreren“ Arbeiten. Ich hatte einige Installationen in der Galerie und die Leute fragten mich immer: „Aha ... schummelst du? Ich sehe mehrere Arbeiten“. Und das ist, bitte schön, die Erklärung, dass eine Installation eine einzige Arbeit ist, ...

SV: Wie hoch ist die Frustration und die Freude dabei als Künstler eine Galerie zu führen?

SV: Sehr hoch und sehr hoch. Künstler zu sein bedeutet sehr oft nicht das große Geld zu haben, für den Alltagsbetrieb der Galerie heißt das, nicht das Geld für Transportkosten zu haben, um Arbeiten aus dem Ausland zu holen. Das ist eine gewaltige Frustration, ja. Aber auf der anderen Seite ist die Freude daran als Künstler einen Ausstellungsraum zu betreiben vieeel größer als das Frustrationsgefühl. Das macht so viel Spaß! Die Arbeit auszusuchen, mit den KünstlerInnen darüber zu diskutieren wie man das zeigen kann, die Show vorzubereiten, die Gäste zu empfangen und, hoffentlich, die Arbeit zu verkaufen! Es ist ein Spiel und ich liebe Spiele. Ich bin ein Künstler. Und jetzt bin ich auch ein Galeriebesitzer. Aber ich bin auch der Direktor, der Galerieassistent, die PR-Abteilung und das Reinigungspersonal. Das ist auch ermüdend, weil ich die ganze Zeit mit mir selbst umgehen muss. Ich sollte mich selbst eines Tages kündigen.

SV: Verkauft du oft?

SV: Das kommt darauf an, was *oft* für dich ist.

SV: Siehst du dein Galerieprojekt als Erfolg? Achtung: Eine Antwort wie: “Das kommt darauf an, was *Erfolg* für dich ist,” wird nicht akzeptiert (lacht).

SV: Ich denke es ist ein Erfolg in Bezug auf das Ergebnis. Ich wollte erreichen Energie in eine etwas schläfrige Stadt wie Wien und in die Wiener Kunstszene zu injizieren.

SV: Sagst du etwa, dass die Kunstszene in Wien schläfrig ist?

SV: Ja, das habe ich gesagt. Aber so ist das nicht mehr. Ich habe die Galerie 2014 eröffnet, jetzt, 3 Jahre später, hat sich die Szene völlig verändert, weil viele neue Galerien entstanden sind, einige große geschlossen oder sich neu aufgestellt haben und an jeder Ecke neue Off-Spaces entstanden sind.

SV: Meinst du, dass das alles entstanden ist, weil du begonnen hast?

SV: Nein, das hast du gesagt.

SV: Aber auf irgendeine Weise hast du das gesagt.

SV: Okay, jetzt muss ich dir eine Frage stellen: „Wie gefällt dir meine Galerie?“

SV: Ich mag sie sehr. Also weiter. Hast du irgendwelche Anekdoten zu erzählen?

SV: Aber ja ... einige Tage vor der Eröffnung, ich malte gerade die Wände, hatte ich das Gefühl, dass mich jemand von der Straße aus durch die Glastür anstarrt. Ich

drehte mich um und es war Marina Abramović, die mich anschaute. Kann ich jetzt ein Amen haben?

SV: AMEN.

SV: Eine andere Geschichte. Du weißt, dass KünstlerInnen oft ein großen Ego haben oder besser, dass sie sehr auf sich selbst bezogen sind.

SV: Ich weiß, was du meinst.

SV: Genau. Also, eines Tages, während einer Eröffnung in der Galerie, eine Menge Leute waren da, kam ein Künstler, den ich für die Ausstellung im Anschluss an die, deren Eröffnung wir gerade an diesem Abend feierten, eingeladen hatte. Er zog in der Mitte des Empfangs ein Maßband heraus. Kannst du dir vorstellen, dass er begann den Galerieraum auszumessen, weil ihm einfiel, dass er den Plan der Galerie nicht hatte??? Ich liebe sowas, aber ich hasse es auch. KünstlerInnen halt ...

SV: Aber du bist einer von ihnen.

SV: Ja, aber ich habe Manieren. Ich bin Italiener und ich habe, bevor ich in Wien gelandet bin, 10 Jahre in Paris gelebt. Das hilft (lacht).

SV: Weil wir gerade über Manieren sprechen, wie gehst du mit der weltweit bekannten österreichischen Unhöflichkeit um?

SV: Gar nicht.

SV: Du gehst gar nicht damit um? Wie ist das möglich?

SV: Ich versuche dem aus dem Weg zu gehen. Und wenn es mir doch zu viel wird, dann schreie ich sie an und sage ihnen, wie unhöflich und geschmacklos sie sind, und dass sie sich eine/n Lebens- und StilberaterIn suchen sollen und eventuell zeige ich ihnen den Stinkefinger und rufe ihnen das „F“-Wort nach. Besonders auf dem Fahrrad, ich hasse die österreichischen Autofahrer, sie glauben alle, dass sie für die Polizei arbeiten, sie lieben es, dich auf deine Fehler aufmerksam zu machen und dir zu sagen, welche Regeln du zu befolgen hast. Also, in diesem Land gibt es wohl ein „kleines“ Autoritätsproblem, offensichtlich ... schau dir nur die letzten Wahlen an ..., aber das ist eine andere Geschichte ...

SV: Du lebst also nicht gerne in Wien?

SV: Versteh mich nicht falsch. Ich LIEBE es, in Wien zu leben! Aber manchmal hasse ich es auch. Das geht in beide Richtungen. Im Großen und Ganzen ist es aber eine großartige Stadt und ich bin dankbar und glücklich hier zu sein.

SV: Zurück zur Galerie. Planst du die Galerie zu schließen?

SV: Ich denke die Galerie wird schon geschlossen sein, wenn das hier erscheint. Ich meine, der Raum wird geschlossen sein, aber die Aktivitäten werden weiter gehen in Zusammenarbeit mit anderen Orten, Projekten usw.

SV: Das sagt jeder, der einen Raum schließt.

SV: Ich weiß, aber ich kann ja nicht immer super originell sein.

SV: Was kommt als Nächstes? Man munkelt, dass du an einem Buch schreibst? Stimmt das?

SV: Wer hat dir das erzählt? Ich habe bis jetzt mit niemandem darüber gesprochen. Ich meine, ... ich bin mir ziemlich sicher ...

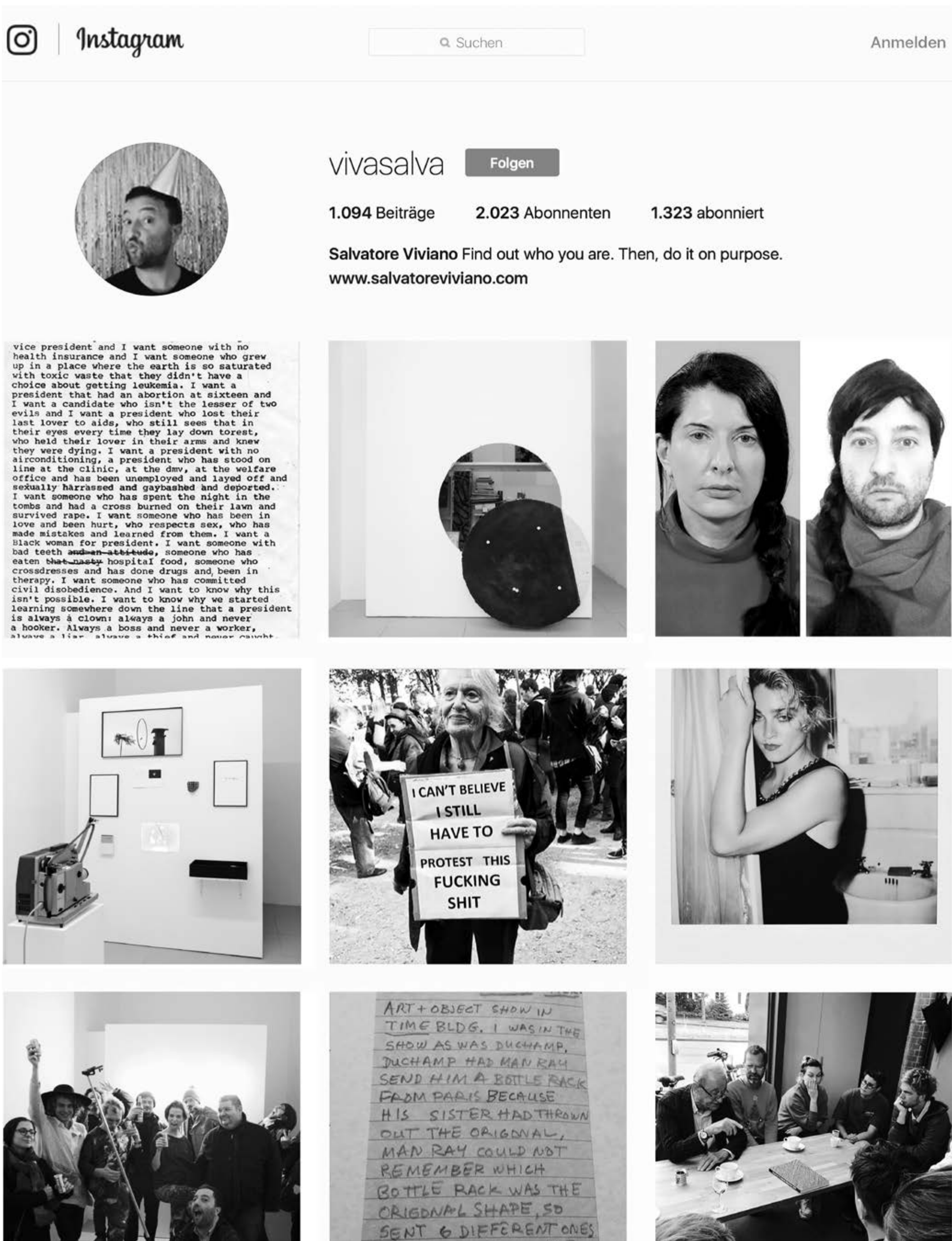
SV: Zu spät, Darling. Also sag, um was geht es?

SV: Gut, wenn du es unbedingt wissen willst. Es geht um ... (das Telefon läutet) ... Verzeihung, das war mein Verlag, ich darf es dir nicht erzählen. Das einzige was ich dir bereits jetzt sagen kann ist, dass du nach der Sommerpause davon hören wirst, sobald du nur online gehst.

SV: Das werde ich machen. Am besten ich folge dir gleich auf Instagram. Ich danke dir sehr für deine Zeit, es war eine Freude dich zu treffen und mit dir zu sprechen.

SV: Die Freude ist auch auf meiner Seite und ich habe das Gefühl, dich schon lange zu kennen ...

SV: Geht mir genau so. Bist du auch auf Tinder?



Die **Army of Love**, initiiert Ingo Niemann und später von Dora García und vielen anderen weiterentwickelt, setzt sich – angesichts patriarchaler und neoliberaler Strukturen und zunehmendem Rassismus und Faschismus – für eine gerechte Verteilung von Liebe ein. Die „Soldat_innen der Liebe“ bemühen sich, allumfassende Liebe mit jenen zu teilen, die sie benötigen, und sie sind zu einem Austausch bereit mit jenen, die Liebe geben wollen. Die Army provoziert die Möglichkeiten zu einem Diskurs über Liebe als Ressource für einen gesellschaftlichen Wandel.

Friederike Feldmann ist Malerin und Zeichnerin. Sie studierte visuelle Kommunikation und Bühnenbild in Bielefeld und Berlin. 2008–2012 war sie Professorin für Malerei an der Kunsthochschule Kassel und seit 2012 ist sie Professorin für Malerei an der Weißensee Kunsthochschule Berlin.

Dora García ist Multimedia-Künstlerin in den Bereichen Performance, Video, Text und Installation. In ihren Werken ist die Untersuchung der Paradigmen und Konventionen von Kunst ein zentrales Moment, sie fokussiert dabei auf die Bedeutung von Zugang und Lesbarkeit. Häufig dienen ihr Texte und Geschichten als Grundlage für Szenarien, die vielschichtig Fragen zu Ethik und Moral aufwerfen. Einige ihrer letzten Einzelausstellungen waren: *Somewhere, Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years (The Thinker as Poet)*, La Verrière, Brüssel (2017), *Écrits* bei Michel Rein, Paris (2017), *I See Words, I Hear Voices*, The Power Plant, Toronto (2015).

Manfred Grübl vertritt einen weit gefassten Kunstbegriff. Seine vielseitige Arbeit umfasst Installation, Performance, Foto, Video und Skulptur und stellt eine Weiterführung dieser Medien dar. Grübl interveniert im öffentlichen Raum. Die RezipientInnen macht er zu diversen AkteurInnen seiner Kunst. Die Auffassung von Kunst als subjektives umfassendes Erlebnis, nicht als starres Objekt im Raum, sondern als Interaktion und Kommunikation, charakterisiert Grübls Herangehensweise.

Belinda Kazeem-Kamiński ist eine in Wien lebende Künstlerin und Autorin. Im Rahmen ihres PhD-in-Practice arbeitet sie am Projekt *The Non-Human. The Believer. The Alien. Unsettling Innocence*. Hier konfrontiert sie drei Szenen aus der österreichischen Geschichte mit Ansätzen aus den US-amerikanischen Black Studies.

Linda Klösel studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, sie ist freie Autorin, Redakteurin und Mitarbeiterin im Büro für Öffentlichkeitsarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien. Konzeption und Durchführung von Projekten wie *Art, Music & Environment* (gemeinsam mit Gertraud Presenhuber) oder *Version* (gemeinsam mit Manfred Grübl). Publikationen: *Birgit-Jürgenssen-Preis 2004-2013*, 2013, *Georg Kargl – Fine Arts since 1998 – BOX since 2005*, 2006.

Alexander Kluge ist als Filmemacher, Schriftsteller und Medienpolitiker einer der vielseitigsten Intellektuellen in Deutschland. Sein Gesamtwerk aus literarischen und analytischen Büchern, Filmen und Fernseh-Reihen ist genre-übergreifend und vielfach preisgekrönt. Er wurde als einer der einflussreichsten Vertreter des Neuen Deutschen Films bekannt, den er in Theorie und Praxis mitbegründet und weiterentwickelt hat.

Hugues Mousseau hat Musik, Philosophie und Politikwissenschaft in Paris studiert. Seit 2000 arbeitet er als freischaffender Musikwissenschaftler in Berlin.

Ingo Niermann ist Schriftsteller und Herausgeber der Solution-Reihe, die bei Sternberg Press herausgegeben wird. 2001 erscheint sein Debütroman *Der Effekt*. Kürzlich erschienene Bücher sind *Solution 257: Complete Love* (2016), *Solution 264–274: Drill Nation* (2015) und *Concentration* (2015). In Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin, begann Niermann das digitale Veröffentlichungsprojekt *Fiktion*. 2016 initiierte er die Army of Love und produzierte gemeinsam mit Alexa Karolinski ein Video gleichnamigen Titels, das auf der Berlin Biennale 9 (2016) präsentiert wurde.

François Roche New-Territories ist eine polymorphe Architekturgesellschaft. Gegründet 1993 ist sie der Überbau unterschiedlicher Labels, Namen, Strategien und Ziele. New-Territories wird von einem_einer androgynen, trans-gender Avatar_in vertreten, _S/he_, der_die François Roche dazu autorisiert an seiner_ihrer Stelle zu schreiben, zu sprechen und zu unterrichten, als persönliche_r Sekretär_in, als Ariadnefaden in einem ektoplasmischen System und paranoiden Geist. New-Territories eröffnete 2012 ein Labor in Bangkok, in dem sie politische Wissenschaft/Fiktion und verstörende Robotic in der Architektur erforscht. Letzte Ausstellungen: Architekturbiennale Venedig (2018), Echigo Tsu-mari (Japan 2018), Architekturbienنالen Chicago und Istanbul (2015); Einzel- und Gruppenausstellungen u.a.: MAM, Paris; SFMOMA, San Francisco; ICA, London, Frac, Orleans; Barbican, London; Tate Modern, London; Mori Art Museum, Tokyo; MUDAM, Luxemburg.

Stefan Sandner lebt und arbeitet als bildender Künstler in Wien, ist Mitglied der Künstlerband Albers. Einzelausstellungen: Galerie der Stadt Schwaz; Kunsthalle Krems; Galerie Meyer Kainer, Wien; American Contemporary, New York; Galerie Grita Insam, Wien; Art Statements, Basel; Museum 52, London und New York; Secession, Wien; Grazer Kunstverein. Ausstellungsbeteiligungen: Museum Moderner Kunst, Wien; 21er Haus, Wien; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; Künstlerhaus - Halle für Kunst und Medien, Graz; Prague Biennale; Schirn Kunsthalle, Frankfurt.

Zack Saunders ist der Gründer von ARCH[or]studio, ein „Anti-Office“, das sich mit investigativem Architekturdesign und -experimenten, Texten und konzeptuellen Kunstprojekten an der Schnittstelle von Architektur und Theorie, Illustration und Produktdesign beschäftigt.

Christian Schwarzwald ist Künstler und arbeitet mit Zeichnung und Installation. Seine Idee der Zeichnung beschäftigt sich mit einer offenen, uneingeschränkten Struktur des Zeichnens, die unsere Bildsysteme der Gegenwart befragt, abbildet und neu verortet. Er lebt in Berlin und Wien, wo er an der Akademie der bildenden Künste unterrichtet.

Salvatore Viviano ist Künstler, geboren in Palermo, lebt und arbeitet in Wien. Nach einer Laufbahn als Schauspieler in Frankreich traf er per Zufall das Künstlerkollektiv Gelitin und zog mit ihnen nach Wien, was sein künstlerisches Leben in eine andere Richtung lenkte. Seither performt er und stellt international aus. U.a.: Albertina, Wien; Belvedere, Wien; Belmacz Gallery, London; 21er Haus, Wien; Kunsthalle, Wien; MiArt, Milano; Artissima, Turin; Greene Naftali Gallery, New York; Biennale Venedig, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Von 2014–2018 betrieb Viviano am Wiener Getreidemarkt die One Work Gallery.

FOTONACHWEIS

Verena Nagl	Cover, U4
Carlos Muñoz	S 03-09
NewT, Bangkok	S 10-14
Frank Sperling	S 19
William Engelen	S 20
Jens Ziehe	S 21
Christian Schwarzwald	S 21, 22
Belinda Kazeem-Kamiński	S 23–25
Zoe Leonard, Christoph Meier, Salvatore Viviano, Claudia Rohrauer,	S 32
Black Monday demonstration, Richard Corman, Kristina Kulakova,	
Robert Rauschenberg	



Chra / spring 2018 retour of evil / CD



G.rizo / Projections / CD



Albers (Ludwig Gerstacker, Hanno Millesi, Stefan Sandner, Christian Wallner featuring Christian Schwarzwald) / um 1993 / CD



Martin Brandlmayr / Live in Schratzenberg / CD



Peter Androsch, Didi Bruckmayr und Bernd Preinfalk (Peter Androsch, Gitarre; Bernd Preinfalk, Kontrabass; Mariko Onishi, Klavier; Thomas Schaupp, Violine, Didi Bruckmayr, Stimme) / Auszüge aus Rochaden und Paraphrasen / Aufführungsort: Brucknerhaus Linz / CD

GRAPHIC DESIGN

Manfred Grübl

REDAKTION

Linda Klösel

ÜBERSETZUNG

Linda Klösel (4-9, 31-32), Chris Clouter (3-5), Matthias Goldmann (10-14)

LEKTORAT

Linda Klösel (3-26, 31-34), Scott Evans (5-14), mœbius (27-30)

DRUCK

Studio Print
Brnčičeva 21, 1000 Ljubljana, SI
janez.zupan@studioprint.si

HERAUSGEBERINNEN

Manfred Grübl, Linda Klösel

KUNST WISSEN INTERVENTION

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna, AT
office@kwi-version.org

REVOLVER PUBLISHING

GOLDLAND MEDIA GmbH
Immanuelkirchstraße 12, 10405 Berlin, DE
Tel. : +49 30 47 37 79 52 80
Fax. : +49 30 47 37 79 52 99
info@revolver-publishing.com
www.revolver-publishing.com

© 2018 AutorInnen/KünstlerInnen, Kunst Wissen Intervention, Revolver
Alle Rechte vorbehalten.
Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch die RechthinhaberInnen
Printed in the EU
ISBN 978-3-95763-431-3

DANK AN

Ihu Anyanwu, Barbara Barnek, Didi Bruckmayr, Chris Clouter, Nela Eggenberger, Thomas Endres, Svenja Engels, Scott Evans, Friederike Feldmann, Dora García, Martin Gastl, Ali Gedik, Ludwig Gerstacker, Matthias Goldmann, Emma Grübl, Anna Heindl, Claudia Kaiser, Belinda Kazeem-Kamiński, Alexander Kluge, Andreas Kurz, Thomas Levenitschnig, Hanno Millesi, Martin Moser, Hugues Mousseau, Christina Chra Nemetz, Ingo Niermann, Olga Okunev, François Roche, Florian Rosenstingl, Heike Salchli, Stefan Sandner, Zack Saunders, Christian Schwarzwald, Staci Bu Shea, Michael Spönlein, Bruce Stinson, Salvatore Viviano, Manfred Wakolbinger, Christian Wallner, Maria Ziegelböck

Wir danken unseren Förderern und privaten Sponsoren für ihre Unterstützung:

Corporate Momentum; Bildrecht; Österreichische Post AG; Georg Heindl Kulturpreis, AMWH Privatstiftung; Bundeskanzleramt Österreich.

Handwritten text in a stylized, possibly invented or heavily modified script, covering the majority of the page. The text is dense and appears to be a continuous flow of characters, with some lines being crossed out or heavily scribbled over.

