

version

WARR

5

VERZEICHNIS	S 0 1	S 0 2	EDITORIAL L I N D A   K L Ö S E L
COLIN KAEPERNICK MIT MITGLIEDERN DES NFL-TEAMS	COVER		
EDITORIAL	S 02		
DAS NEUE EVANGELIUM (EIN FILM VON MILO RAU) / LINDA KLÖSEL, YVAN SAGNET	S 03–09		
SPRICH MIT MIR, GRUNDRECHTE / ANNA WITT	S 10–14		
TRIPLE-CHASER / FORENSIC ARCHITECTURE	S 15–16		
THE MARKER OF PROLIFERATION / ANAHITA ASADIFAR	S 17–18		
MARTIN BRANDLMAYR UND MANFRED GRÜBL IM GESPRÄCH	S 19–21		
¿ARTE? / MARÍA GALINDO	S 22–25		
WE ARE THE SLEEPING, THE WALKING, THE GIANTS AND THE ARTIFICIALLY INTELLIGENT / BARBARA KAPUSTA, VERSION	S 26–28		
HEILIGER.BIMBAM, EIN FEST / THOMAS BRANDSTÄTTER, KRIS LEMSALU, KYP MALONE	S 29–30		
INTERVIEW OHNE FRAGEN, VERDICHTUNGSMODELLE / SALON FÜR KUNSTBUCH, BERNHARD CELLA	S 31–32		
BIOGRAFIEN	S 33		
EDITION KW.I / IMPRESSUM	S 34		

Der Kniefall wird zum Symbol der Black Lives Matter-Bewegung, als der NLF Football-Spieler Colin Kaepernick sich im August 2016 nicht für die Nationalhymne erhebt, sondern sich stattdessen niederkniet. Damals wurden viele Fälle von Polizeigewalt gegen Schwarze bekannt: Trayvon Martin 2012, Eric Garner, Michael Brown, Tamir Rice 2014 und kurz vor Beginn der NFL-Saison 2016 Philando Castile. Und zu dieser Zeit tauchte auch der Hashtag #blacklivesmatter zum ersten Mal auf. Viele Fans und Medien wie Fox-News hetzten in Berichten und Tweets gegen den Quarterback der 48er, Trump – damals im Wahlkampf – beschimpfte ihn als „Hurensohn“ und forderte seine Entlassung. Und tatsächlich blieb das einstige Super-Talent Kaepernick bis heute ohne Team.

Doch während die einen in dieser Geste fehlenden Respekt vor ihrer nationalen Ehre sehen und mit irrationaler Wut reagieren, wird sie für die anderen binnen kurzer Zeit zum Zeichen einer Protestbewegung, der sich schnell Tausende anschließen: Der Kniefall („to take the knee“) wird zum Symbol des Protests gegen Rassismus und Unterdrückung. An sich ist dieser Kniefall eine paradoxe Intervention, denn wer auf die Knie geht, zeigt Demut und Ehrfurcht, wer aber aus Protest auf die Knie geht, entwapfnet seine Gegner, nimmt die Provokation nicht an und spielt den Ball zurück. Colin Kaepernick ist übrigens nicht der erste, der den Kniefall im Kampf für die Rechte der Schwarzen einsetzte. Martin Luther King und sein Mitstreiter Ralph Abernaty protestieren kniend bei einer Kundgebung von Bürgerrechtsaktivist\*innen am 1. Februar 1965 in Selma (Alabama). Der Protest richtete sich gegen die Festnahme von rund 250 Schwarzen in Dallas, die für ihr Wahlrecht demonstriert hatten.

Die Tötung des unbewaffneten George Floyd durch brutale Polizeigewalt 2020 löste nicht nur in den USA heftige Reaktionen und Proteste aus. In ungezählten Städten auf allen Kontinenten kamen während und trotz Corona Hunderttausende zusammen, um gegen systemischen Rassismus und Polizeigewalt zu demonstrieren. Die Pandemie hat uns verdeutlicht, wie fragil unsere Gesellschaftsordnungen und Wertvorstellungen sind. Gerade die trifft sie am härtesten, die unter der globalkapitalistischen Ausbeutung am meisten zu leiden haben. Unsere Gesellschaften sind zutiefst gespalten, nicht nur in den USA, und bereiten den Boden für zunehmend autoritäre Strukturen, die unsere Grundrechtsordnung in Frage stellen.

VERSION05 greift einige dieser Themen und Auseinandersetzungen auf. Yvan Sagnet berichtet über die Situation der Erntearbeiter in Süditalien und seine aktivistische Arbeit gegen die Ausbeutungsstrategien der globalen Lebensmittelkonzerne und auch über seine Rolle als schwarzer Jesus im Film *Das Neue Evangelium* von Milo Rau. Anna Witt stellt ihr Projekt *Sprich mit mir! Grundrechte* vor, für das sie Gespräche mit 50 Chemnizer\*innen über ihre ganz persönlichen Erfahrungen mit den Grundrechten geführt hat. Wir geben einen Einblick in die Arbeit *Triple-Chaser* von Forensic Architecture und die Verknüpfungen der Waffenindustrie mit dem internationalen Kunstmarkt. Auf der Mittelseite präsentieren wir eine Fotoarbeit der jungen iranischen Künstlerin Anahita Asadifar. In einer Gemeinschaftarbeit mit Kris Lemsalu und Kyp Malone schreibt Thomas Brandstätter über den Brauch, den Papst, die Heiligen, die Hagiographen, das Staatsoberhaupt und die Soldaten. Im Interview mit Martin Brandlmayr berichtet dieser über die Hintergründe seiner musikalischen Arbeit und seine zahlreichen Kooperationen. Die bolivianische Aktivistin María Galindo berichtet über die anarcho-feministische Bewegung der Mujeres Creando und ihr Verhältnis zur Kunst. Wir stellen die Arbeit von Barbara Kapusta vor und ihre Auseinandersetzung damit, wie die Auflösung starrer Denkmodelle Gesellschaft verändern könnte. Bernhard Cella erläutert das Konzept hinter dem Salon für Kunstbuch.

Editionen von Friedericke Mayröcker, Alexander Kluge, Thomas Baumann, Christian Schwarzwald, Michael Zinganel & Michael Hieslmair und Manfred Grübl sind unter [edition@kwi-version.org](mailto:edition@kwi-version.org) erhältlich.





Das neue Evangelium / Yvan Sagnet und Milo Rau / Foto / 2020

#### Von wegen – „Christus kam nur bis Eboli“

Der Turiner Arzt, Maler und Schriftsteller Carlo Levi setzte 1945 mit seinem gleichnamigen dokumentarischen Roman der Not der Menschen in der Basilicata ein Denkmal. Die italienischen Faschisten hatten ihn nach Aliano, unweit von Matera in die Verbanung geschickt. Die Provinzhauptstadt Matera galt wegen ihrer Armut und Rückständigkeit als „nationale Schande“, weil in den Sassi, den alten Höhlenwohnungen die Menschen, viele landlose Bauern, noch im 20. Jahrhundert unter heute kaum noch vorstellbaren Elendsbedingungen hausten. Seit fast 12 000 Jahren leben Menschen in Matera und die Stadt gehört zu den ältesten dauerhaft besiedelten Städten der Welt. Matera ist so alt wie Jericho oder Aleppo.

Vielleicht deshalb – die verschachtelten Häuser, die in Tuffstein geschlagenen Grotten, enge Gassen, steile Treppen und die vorgelagerten Hügel zeigen eine fast biblische Szenerie – kamen Christus – Mensch Enrique Irazoqui (Per Paolo Pasolini, 1964), Christus – Mensch James Caviezel (Mel Gibson, 2004) und Christus – Mensch Yvan Sagnet (Milo Rau, 2020) doch noch nach Matera.

*Das neue Evangelium* von Milo Rau ist eine hochpolitische Mischung aus Reenactment und Dokumentation, in der sich die Passionserzählung der Evangelien mit den politischen Aktionen Yvan Sagnets und seiner Mitstreiter\*innen eng verweben. Hier steht zum ersten Mal ein schwarzer Jesus vor der Kamera und repräsentiert diejenigen, die unter der Ausbeutung einer kapitalistischen globalen Weltordnung am meisten zu leiden haben, Menschen, die aufgrund des Dublin Abkommens weder vor noch zurück können, von der aktuellen italienischen Regierung kriminalisiert und von der Mafia und den Bauern unter Druck der großen Lebensmittelkonzerne und Supermärkte auf den Plantagen ausgebeutet werden.

Mit Milo Rau hat die Kunst der Repräsentation ihr Ende gefunden. Die Intensität der Vorbereitung, die Arbeit mit den Darsteller\*innen – Laien und professionellen Schauspieler\*innen – das Ineinandergreifen von Wirklichkeit und Darstellung, Fakt und Fiktion führen uns auf Augenhöhe an die „existenzielle Realität des Lebens“. Drehorte sind immer auch öffentliche Bühne, da wird eine Kundgebung gegen die Räumung eines Arbeitercamps zum Einzug nach Jerusalem, angeführt von Jesus im historischen Kostüm und flankiert von Kulturtourist\*innen mit ihren Handys und Sonnenbrillen. Kostümproben und Castings sind Teil des Films, gleichzeitig auch eine Art Milieustudie, in der Laiendarsteller\*innen ihre Motivationen darlegen. Jesus diskutiert mit seinen Jünger\*innen auf den uns allen aus Urlauben bekannten weißen Plastikstühlen die Situation der „illegalen“ Migrant\*innen in Italien. Nicht immer ist klar, wird ein Film gedreht oder ein politischer Kampf organisiert, aber auch diese

#### Est-ce vraiment le cas que „le Christ s’est arrêté à Eboli“?

À travers son roman documentaire éponyme publié en 1945, le médecin, peintre et écrivain turinois Carlo Levi a dédié un mémorial à la détresse des habitants de la Basilicate. Les fascistes italiens l’avaient exilé à Aliano, près de Matera. La capitale provinciale de Matera, pauvre et arriérée, était considérée comme une «honte nationale», car dans les Sassi, anciennes habitations troglodytes, les habitants qui étaient pour la plupart des paysans sans terres, vivaient au XXIème siècle encore dans des conditions déplorables difficilement imaginables de nos jours. Matera abrite des populations depuis près de 12 000 ans ce qui fait d’elle l’une des plus vieilles villes au monde habitées en permanence. Matera est aussi ancienne que Jéricho ou Alep.

C’est sans doute à cause des maisons imbriquées, des grottes creusées dans le tuf, des rues étroites, des escaliers escarpés et des collines en face de la ville qui rappellent un décor presque biblique que le Christ – l’homme Enrique Irazoqui (Per Paolo Pasolini, 1964), le Christ – l’homme James Caviezel (Mel Gibson, 2004) et le Christ – l’homme Yvan Sagnet (Milo Rau, 2020) sont venus à Matera après tout.

*Le Nouvel Évangile* de Milo Rau est un semi-documentaire hautement politique dans lequel le récit de la passion des évangiles est étroitement mêlé aux actions politiques d’Yvan Sagnet et de ses compagnons de lutte. Pour la première fois, un Jésus noir représente devant la caméra ceux qui souffrent le plus de l’exploitation d’un ordre mondial capitaliste, ceux qui se retrouvent bloqués par les accords de Dublin, criminalisés par le gouvernement italien actuel et exploités dans des plantations par la mafia et les agriculteurs sous la pression des grandes sociétés agroalimentaires et des supermarchés.

Avec Milo Rau, l’art de la représentation a trouvé sa finalité. L’intensité des préparatifs, le travail avec les acteurs et les actrices, aussi bien amateurs que professionnels, l’imbrication de la réalité et de la représentation, des faits et de la fiction nous mettent en face de la «réalité existentielle de la vie». Les lieux de tournage sont aussi bien des stages publiques, un rassemblement contre l’évacuation d’un camp de travailleurs devient l’entrée à Jérusalem menée par Jésus en costume historique et flanqué de touristes culturels avec leurs téléphones portables et leurs lunettes de soleil. Les essais de costumes et les castings font partie du film, et ils sont en même temps une sorte d’étude du milieu dans lequel les acteurs amateurs expliquent leurs motivations. Jésus, assis sur ces chaises blanches en plastique qu’on connaît de nos vacances, discute de la situation des migrants «illégaux» en Italie avec ses disciples. Il n’est pas toujours clair s’il s’agit d’un tournage de film ou de l’organisation d’une lutte politique, mais ces débats trouvent également leur place dans le cadre général. Qui est désormais

Debatten finden ihren Platz im Setting. Ist nun der Pfarrer mit seinen Huldigungen an Christus – Mensch Sagnet – aus der Zeit gefallen, oder das der Folterung beiwohnen- de Publikum?

Milo Rau zeichnet Jesus als Sozialrevolutionär und schneidert seinem Hauptdarsteller diese Rolle sehr eng auf den Leib, denn: „Ich bin nicht gekommen, um das Gesetz zu brechen, sondern es zu erfüllen, deshalb folgt mir.“ Das Motiv des Menschenfischers, zieht sich über weite Strecken durch den Film, aber brauchen wir heute diesen charismatischen sakrosankten Erlöser, einen Heiland? Was ist eigentlich mit all denen, die zu allen Zeiten und auch heute, wegen ihrer Überzeugung, ihres politischen Widerstands und ihres Kampfs für die Schwächeren eingesperrt, gefoltert und ermordet wurden und werden? Die Person Sagnet, einer, der sich aus Überzeugung, eigener Erfahrung und dem Wunsch nach Gerechtigkeit gegen die herrschenden Machtverhältnisse auflehnt, wird von der Person Jesus teilweise überschrieben, einem, der sich im Besitz der allumfassenden Wahrheit glaubt, weil von Gott gesandt. Durch die Jahrtausende wurde das Konstrukt Jesu aufgrund dieses Umstands, den er sich selbst zuschrieb, theologisch überhöht und verklärt, was letztlich dazu führte, dass gerade in seinem Namen die ungeheuerlichsten Grausamkeiten begangen und eine Weltordnung etabliert wurde, die noch heute von postkolonialen Strukturen und Ausbeutungsverhältnissen lebt. „Wenn 2 oder 3 sich in meinem Namen versammeln, werde ich unter ihnen sein.“ Wer würde schon an den Worten eines Sohns Gottes zweifeln, sie gar auf Augenhöhe diskutieren?

Und gerade heute, in einer Zeit massiver Verunsicherung und Desorientierung, eine Erlösergestalt mit den richtigen Botschaften als Antwort und Projektionsfläche anzubieten, scheint doch problematisch. Heute wie damals gibt es nicht wenige „Menschenfischer\*innen“ mit Heilsversprechungen jeglicher Art und auf allen Seiten. Eine Warnung vor Manipulation und die Forderung nach kritischer Reflexion sind da selbstverständlich. Die Verklärung einer einzelnen Leitfigur, Ikone oder Märtyrer, entlarvt sich doch immer irgendwann. Auch der im Film und auf den Plakaten der Demonstrant\*innen zitierte Sozialrevolutionär Che Guevara, seit Jahrzehnten Mythos und Kultfigur linker Befreiungsbewegungen, erweist sich heute in der geschichtlichen Aufarbeitung als unerbittlicher Doktrinär mit apokalyptischen Vernichtungsphantasien.

Auch wenn man die grundsätzlichen Botschaften Jesu gerne antizipieren will, diese Figur ist einfach zu belastet. Über Jahrtausende wurde sie missbraucht, um Machtverhältnisse zu zementieren, ein erdrückendes Konzept von Schuld und Sühne zu errichten und das Leid besonders für Frauen zu einer Konstante zu erklären, aus der uns nur der Erlöser befreien kann. Da darf ein innerer und äußerer Widerstand schon erlaubt sein.

Ich hätte mir gewünscht Milo Raus Jesus wäre nicht so wie der, den wir über all diese Filme verinnerlicht haben, hätte mir gewünscht er wäre unzulänglicher, wütender, lustvoller, weniger duldsam, vielleicht überheblich, eben einfach nicht so heilig. Milo Rau zeigt uns seinen historischen Jesus so, wie wir ihn kennen, ein Freund meinte „pathetisch“. Und er findet wirkmächtige Bilder, immer wieder untermalt von Mozarts Maurerischer Trauermusik, schmerzhaft schön führen sie uns an die elementaren Fragen unserer Abgründe und Widersprüchlichkeiten. Ganz entziehen kann man sich dem nicht und vermutlich ist das seine Absicht.

Nichtsdestotrotz, dieser Film ist der Kampagnenfilm für ein wesentliches Projekt: *Die Revolte der Würde*. Im ersten Absatz ihres Manifests heißt es: „Die europäische Idee steht vor ihrem Ende. Eine Politik der Angst, der Ausgrenzung und der Ausbeutung ist an den Platz der Prinzipien der Freiheit, der Gleichheit und der Menschenwürde getreten, auf die sich die Europäische Union in ihrem Gründungsvertrag bedingungslos verpflichtet hat.“ Sagnet, Rau und ihr Team schaffen gemeinsam mit 30 weiteren Organisationen, NGO’s und Aktivist\*innen ein breites Bündnis gegen die fremdenfeindliche Politik der italienischen Regierung. Zum ersten Mal kämpfen italienische Kleinbäuer\*innen und Migrant\*innen Seite an Seite für ihre Rechte und gegen die großen Nahrungsmittelkonzerne, kein ungefährliches Unterfangen, denn diese kooperieren mit der italienischen Mafia. Parallel zum Filmdreh führte die *Revolte der Würde* unter anderem zur Gründung der *Häuser der Würde*: Am Ende sollen 1350 obdachlose Flüchtlinge und Migrant\*innen, darunter auch Darsteller\*innen des *Neuen Evangeliums* einen festen Wohnsitz und damit Papiere haben. Inzwischen gibt es einen kleinen Hof nahe Matera, auf dem sie zu hundert Prozent frei von Ausbeutung und Pestiziden Gemüse anbauen.

Milo Rau zählt zu den schärfsten Kritiker\*innen der für Krisen und Elend verantwortlichen globalen Wirtschaftspolitik. Mit seinem dokumentarisch durchsetzten „Real-theater“ (so eine Bezeichnung von Alexander Kluge) plädiert er dafür, Kunstproduktion als solidarischen Akt zu verstehen. Es geht darum zivile Selbstermächtigung im Kampf gegen einen brutalen Ausbeutungskapitalismus zu unterstützen und Lebens- und Aktionsräume zu schaffen, die im globalen Wirtschaftskapitalismus so nicht vorgesehen sind.

Umwelt, Demokratie und Menschenrechte werden den Profitinteressen multinationaler Konzerne geopfert. Und wir sind alle Teil dieses perfiden Systems, das uns in Abhängigkeiten verstrickt, über die wir uns klar werden müssen, besonders auch dann, wenn wir existentiell noch nicht am Ende der Ausbeutungskette stehen. Die Strategien der

hors du temps? Le prêtre rendant hommage à Sagnet incarnant le Christ ou le public qui assiste à la torture?

Milo Rau dépeint Jésus comme un révolutionnaire social et conçoit ce rôle sur mesure pour son protagoniste, car «je ne suis pas venu pour enfreindre la loi, mais pour l’accomplir, alors suivez-moi». Le motif du pêcheur d’hommes s’étend sur de longues séquences dans le film, mais avons-nous encore besoin d’un sauveur charismatique sacro-saint de nos jours, d’un rédempteur? Qu’en est-il de tous ceux qui, à toute époque et encore aujourd’hui, ont été et sont détenus, torturés et assassinés en raison de leurs convictions, de leur résistance politique et de leur engagement en faveur des plus faibles? Le personnage Sagnet, qui se rebelle contre les structures du pouvoir en place par conviction, à partir de son propre vécu et d’une soif de justice, est en partie écrasée par le personnage de Jésus, qui se considère en possession de la vérité universelle car envoyé de Dieu. C’est sur la base de cette caractéristique qu’il s’est autoattribué qu’au fil des millénaires la conception de Jésus a été exaltée et transfigurée par la théologie menant à ce que les cruautés les plus monstrueuses fussent commises en son nom et qu’un ordre mondial fût établi dans lequel subsistent aujourd’hui encore des structures post-coloniales et des pratiques d’exploitation. «Lorsque deux ou trois se rassemblent en mon nom, je serai parmi eux.» Qui douterait des paroles d’un fils de Dieu ou même les discuterait d’égal à égal?

Et aujourd’hui justement, à une époque de profonde incertitude et désorientation, il semble problématique de présenter une figure salvatrice apportant les bons messages servant de réponse et de surface de projection. Aujourd’hui comme autrefois, les «pêcheurs et pêcheuses d’hommes» qui promettent des saluts de toutes sortes et de toutes parts ne manquent pas. Une mise en garde contre la manipulation et la demande d’une réflexion critique est évidente. La glorification d’une idole unique, d’une icône ou d’un martyr, se dévoile toujours à un moment donné. Le révolutionnaire social Che Guevara par exemple, qui a été pendant des décennies à la fois un mythe et une figure culte des mouvements de libération de gauche et qui est cité dans le film et sur les affiches des manifestants, s’avère être un doctrinaire implacable avec des fantasmes d’extermination apocalyptiques dans l’analyse critique du passé.

Même si l’on aime anticiper les messages fondamentaux de Jésus, le poids historique de ce personnage est tout simplement trop chargé. Pendant des milliers d’années, on en a abusé pour cimenter les rapports de force, pour établir un concept écrasant de culpabilité et d’expiation et faire de la souffrance, surtout pour les femmes, une constante dont seul le rédempteur peut nous libérer. Une résistance intérieure et extérieure doit ici déjà être permise.



Das neue Evangelium / Milo Rau / Filmstill / 2020

J’aurais souhaité que le Jésus de Milo Rau ne ressemble pas à celui que nous avons intériorisé à travers tous ces films, j’aurais souhaité qu’il soit plus inadéquat, plus colérique, plus voluptueux, moins indulgeant, peut-être arrogant, bref, tout simplement moins divin. Milo Rau nous montre son Jésus historique tel que nous le connaissons. Un ami le décrit comme «pathétique». Et il trouve des images puissantes, accompagnées à plusieurs reprises par la Musique funèbre maçonique de Mozart, douloureusement belles, qui nous mènent aux questions élémentaires sur nos abîmes et nos contradictions. Il est impossible d’y échapper complètement et c’est probablement là son intention.

Néanmoins, ce film est le film de campagne d’un projet essentiel: *La Révolte de la Dignité*. Le premier paragraphe du manifeste dit: «L’idée européenne touche à sa fin. Une politique de peur, d’exclusion et d’exploitation a pris la place des principes de liberté, d’égalité et de dignité humaine auxquels l’Union européenne s’est inconditionnellement engagée dans son traité fondateur». Sagnet, Rau et leur équipe ainsi que 30 autres organisations, des ONG et des groupes d’activistes sont en train de créer une large alliance contre les politiques xénophobes du gouvernement italien. Pour la première fois, les petits agriculteurs italiens et les migrants se battent côte à côte pour leurs droits et contre les grandes sociétés agroalimentaires. Cela n’est pas sans

globalen Konzerne investieren in unsere widersprüchlichen Bedürfnisse, die sie letztlich auch geschaffen haben, nur um am Ende den maximalen Profit davonzutragen. Denn investieren nicht genau jene Konzerne, die für die Ausbeutung von Rohstoffen und Arbeitskräften andernorts verantwortlich sind, auch in Forschung, Nachhaltigkeit und nicht zuletzt sogar kritische Kunst? Was wissen wir schon über die tatsächlichen Produktionsbedingungen von beispielsweise biologischen Nahrungsmitteln und Textilien? Auch wenn wir gerne für das Wohlgefühl eines guten Gewissens zahlen. Es geht darum, genauer hinzusehen. Wir nehmen weitgehend in Kauf, dass ein paar wenige auf Kosten von vielen leben und unsere Lebensressourcen zerstören. Wir sollten solidarisch aufstehen gegen Machtkonzentration und Manipulation, ihre Machenschaften entlarven und die Politik in die Pflicht nehmen, Wirtschaftsmonopole zu brechen und einem System der Selbstorganisation und Eigenverantwortung Raum zu geben.

**Version:** Kannst du unseren Leser\*innen erzählen, wie du als Turiner Student zur Arbeit in die Tomatenplantagen Süditaliens gekommen bist und welche Situation du dort vorgefunden hast?

**Yvan Sagnet:** Ich kam 2008 nach Italien, schrieb mich am Polytechnikum in Turin ein und erhielt 2013 einen Abschluss in Ingenieurwesen und Telekommunikation, aber gleichzeitig ging ich 2011, um mein Universitätsstudium zu finanzieren, in den Süden Italiens zur Tomatenernte. Was ich dort vorfand, war ein System der Ausbeutung von Saisonarbeiter\*innen, insbesondere von Migrant\*innen, ein System namens „caporallato“, ein System der illegalen Vermittlung von Arbeitskräften. Ich hatte nicht erwartet, dass es so etwas in Europa überhaupt gibt. Ich arbeitete täglich vierzehn Stunden für im Durchschnitt zwei Euro pro Stunde, trank schmutziges Wasser, schlief auf schmutzigen Matratzen, duschte alle zwei Tage einmal. Menschen werden nicht wie Arbeiter\*innen, sondern wie Sklaven\*innen behandelt. Ich habe es am eigenen Leib erlebt und es hat mich dazu gebracht, gegen dieses System zu rebellieren. Ich ermutigte meine Gefährten\*innen dagegen zu revoltieren und zu streiken, weil dies kein Arbeitssystem ist, das die Menschen respektiert, sondern ein System der Sklaverei. Wir hatten das Glück, dass unser Streik auf nationaler und internationaler Ebene ein großes Echo fand, denn damals war die Ausbeutung von Saisonarbeiter\*innen noch nicht wirklich im Bewusstsein. Was die Legislative betrifft, waren wir mit dem Gesetz gegen die Caporali sehr erfolgreich. Ich habe beschlossen, mein Leben dem Kampf für soziale Gerechtigkeit, dem Kampf für die Achtung der Rechte zu widmen. Ich kämpfe jetzt seit zehn Jahren.

**Version:** Du sprichst von Ausbeutung, schlimmer noch von Sklaverei. Inzwischen können wir in ganz Europa auch durch Corona sehen, dass überall Arbeiter\*innen ausgebeutet werden. In Italien ist es schlimmer, denn dort gibt es viele Flüchtlinge, die keine Papiere haben, keinen Zugang zu Gesundheit, Unterkunft und all das. Wie können sie also ihre Rechte vor Gericht einfordern, ohne selbst Gefahr zu laufen, abgeschoben zu werden?



Enrique Irazoqui in *Das Evangelium nach Matthäus* (Pier Paolo Pasolini)  
in *Das neue Evangelium* / Milo Rau / Filmstill / 2020

**Yvan Sagnet:** Wie du sagst, ist das Problem der Ausbeutung ein europäisches Problem, nicht nur ein italienisches, es ist ein internationales Problem. Diese Migrant\*innen sind fragile Subjekte, denn sie haben keine Rechte und oft keine Wahl, was ihre Ausbeutung durch die Unternehmen leicht macht. Was deine Frage betrifft, wie sie aus dieser Situation herauskommen können, so denke ich, dass sich Menschen guten Willens dieser Sache annehmen müssen. Die italienischen und europäischen Institutionen sollten sich endlich auf das Problem der Ausbeutung, auf das Problem der Sklaverei in Europa konzentrieren. Wenn ich von Menschen guten Willens spreche, dann meine ich all jene Menschen, denen menschliche und soziale Gerechtigkeit am Herzen liegen. Wir sollten eine Kultur der Arbeit, eine Gewerkschaftskultur fördern, wir sollten Kämpfe unterstützen. Es sollte viele aufständische Migrant\*innen geben, eine große Bewegung aller europäischen Arbeiter\*innen. Wichtig ist eine globale Unterstützung der Menschen in der Frage der Arbeitnehmer\*innenrechte gegen das neoliberale kapitalistische Ausbeutungssystem. Wir hoffen auch, dass die Europäische Kommission, die europäischen und italienischen Institutionen noch strengere Kontrollgesetze gegen diese Ausbeuter\*innen einführen werden.

danger, car celles-ci coopèrent avec la Mafia italienne. Parallèlement au tournage du film, *La Révolte de la Dignité* a conduit, entre autres, à la fondation des *Maisons de la Dignité*: Au final, 1 350 réfugiés et migrants sans-abris et sans papier, parmi lesquels des acteurs du *Nouvel Évangile*, devaient avoir une résidence permanente et donc des papiers. En attendant, il y a une petite ferme près de Matera où ils cultivent des légumes qui sont à 100 % exempts d'exploitation et de pesticides.

Milo Rau compte parmi les critiques les plus véhéments des politiques économiques globales qui sont à l'origine des crises et de la misère. Son «real theatre» (un terme inventé par Alexander Kluge) constitue un plaidoyer pour concevoir la production artistique comme un acte de solidarité. Il s'agit de soutenir l'autodétermination civile dans la lutte contre le brutal capitalisme d'exploitation et de créer des espaces de vie et d'action, qui jusqu'ici ne sont pas prévus dans le capitalisme économique mondial.

L'environnement, la démocratie et les droits de l'homme sont sacrifiés au profit des intérêts des groupes multinationaux. Nous faisons tous partie de ce système perfide, qui nous entraîne dans des dépendances complexes dont nous devons prendre conscience, tout particulièrement si nous ne nous trouvons pas encore, sur le plan existentiel, à l'extrémité de la chaîne d'exploitation. Les stratégies des multinationales se fondent sur nos besoins contradictoires, qu'elles ont finalement elles-mêmes créés, pour en fin de compte en tirer le maximum de profit. Après tout, les entreprises responsables de l'exploitation des matières premières et de la main-d'œuvre ailleurs n'investissent-elles pas également dans la recherche, la durabilité et, notamment, l'art critique? Que savons-nous vraiment sur les conditions de production des aliments et des textiles biologiques, par exemple? Même s'il est plaisant de s'acheter une bonne conscience, il faut y regarder de plus près. Nous acceptons largement que quelques-uns vivent au détriment du plus grand nombre et détruisent nos ressources vitales. Nous devrions plutôt nous solidariser contre la concentration du pouvoir et la manipulation, démasquer leurs machinations et mettre la politique en face de son devoir de briser les monopoles économiques et de laisser la place à un système d'auto-organisation et de responsabilité individuelle.

**Version:** Peux-tu raconter pour nos lecteurs comment, en tant qu'étudiant de Turin, en es-tu venu à travailler dans les plantations de tomates du sud de l'Italie et quelle situation y as-tu trouvée?

**Yvan Sagnet:** Mon histoire est une histoire particulière. Je suis arrivé en Italie en 2008, je me suis inscrit au Polytech de Turin et j'ai eu une licence en 2013 en ingénierie et télécommunications mais en même temps en 2011, pour payer mes études universitaires, je suis allé travailler dans le sud de l'Italie dans la récolte des tomates. J'ai découvert un système d'exploitation des travailleurs saisonniers, en particulier émigrés, un système qui s'appelle «caporallato», c'est un système d'intermédiation illégale de la main-d'œuvre. Je ne m'attendais même pas à ce qu'une telle chose existe en Europe. J'ai travaillé pendant quatorze heures par jour pour en moyenne deux euros par heure, je buvais de l'eau sale, je dormais sur des matelas sales, je prenais la douche une fois chaque deux jours. Les personnes ne sont pas traitées comme des travailleurs, des êtres humains, ils sont traités comme des esclaves. Je l'ai vécu sur ma peau et cela m'a amené à me rebeller contre ce système. J'ai encouragé mes camarades à se révolter et à lutter frapper contre, parce que ce n'est pas un système de travail qui respecte les gens, mais un système d'esclavage. Nous avons eu la chance que cette grève ait eu un grand écho au niveau national et international, car à l'époque, l'exploitation des travailleurs migrants n'était pas vraiment consciente. En termes de législation, nous avons eu beaucoup de succès avec la loi contre les Caporali. Depuis lors, j'ai consacré mon travail et ma vie à cette cause, dans le but de faire en sorte que les personnes en Italie ne soient plus exploitées. J'ai décidé de me consacrer à la lutte pour la justice sociale, à la lutte pour le respect des droits. Je me bats depuis dix ans maintenant.

**Version:** Tu parles d'exploitation, pire, d'esclavage. Entre-temps, nous pouvons constater dans toute l'Europe, également par le biais de la Corona, que les travailleurs sont exploités partout. En Italie, c'est pire, car il y a beaucoup de réfugiés qui n'ont pas de papiers, pas d'accès à la santé, au logement et tout ça. Alors comment peuvent-ils faire valoir leurs droits devant un juge sans courir le risque d'être eux-mêmes déportés?

**Yvan Sagnet:** Comme tu l'as dit le problème de l'exploitation des travailleurs est un problème européen, pas seulement italien, c'est un problème international. Ces migrants sont des sujets fragiles, beaucoup n'ont pas le choix, ce qui fait le jeu de ceux qui les exploitent. Quant à ta question sur la manière de sortir de cette situation, je pense que les personnes de bonne volonté devraient s'engager. Les institutions italiennes et européennes devraient enfin se concentrer sur le problème de l'exploitation, sur le problème de l'esclavage en Europe. Quand je parle de personnes de bonne volonté, je veux dire toutes ces personnes qui se soucient de la justice humaine et sociale. Nous devons promouvoir une culture du travail, une culture syndicale, nous devons soutenir les luttes. Il devrait y avoir beaucoup d'émigrants dissonants, un grand mouvement de tous les travailleurs européens. Ce qui est important, c'est un soutien global des gens sur la question des droits des travailleurs contre le système d'exploitation capitaliste néolibéral. Nous espérons également que la Commission



Das neue Evangelium / Milo Rau / Filmstill / 2020

**Version:** Wer sind die Caporali?

**Yvan Sagnet:** Die Caporali sind eigentlich Mittelsleute, die in der Vergangenheit Landarbeiter\*innen waren. Sie sind in den Reihen etwas größer geworden und helfen Arbeitskräfte für die Felder zu bekommen. Die Caporali missbrauchen ihre Position als Vermittler\*innen, denn sie lassen die Arbeiter\*innen zu ihren eigenen Bedingungen arbeiten. Sie bestimmen den Lohn und die Arbeitszeiten. Die Mafia benutzt diese Caporali dazu, ihren Profit noch weiter zu steigern.

**Version:** Mit dem Aufstand von Nardò 2011 ist es dir gelungen, ein Gesetz gegen die Caporali durchzusetzen. Was besagt dieses Gesetz und was sind seine Auswirkungen heute, 9 Jahre später? Wer setzt dieses Gesetz durch und welche Möglichkeiten haben die Arbeitnehmer\*innen, sich vor Gericht zu verteidigen?

**Yvan Sagnet:** Vor unserem Streik gab es kein Gesetz gegen die Caporali. Heute stellt es diese Art der Vermittlung mit fünf oder sechs Jahren Haft unter Strafe, sofern man verhaftet wird. Aber das Gesetz besagt noch etwas sehr Wichtiges, nämlich dass auch die italienischen Bäuer\*innen zur Rechenschaft gezogen werden, denn sie beauftragen die Caporali und auch das wird unter Strafe gestellt. Wird der Caporali verhaftet, wird auch der Bauer verhaftet. Es ist ein Gesetz, das in der Tat alle Personen bestraft, die das Caporalat direkt oder indirekt nähren. Es ermöglicht auch die Beschlagnahme des Eigentums, der Autos, der Felder und der Geschäfte. Dank dieses Gesetzes gibt es in ganz Italien viele Untersuchungen gegen die Ausbeutung von Arbeitnehmer\*innen. Das ist ein großer Fortschritt, aber mit diesem Gesetz allein können wir die Ausbeutung in Italien nicht verhindern. Es gibt noch ein Caporalat, über das wir überhaupt noch nicht gesprochen haben, das Caporalat der Wirtschaft, des kapitalistischen Systems, das der multinationalen Unternehmen und Supermärkte.

**Version:** Der Druck in den Produktionsketten auf die Schwächsten nimmt zu, und im Prinzip übertragen alle Ebenen diesen Druck nach unten.

**Yvan Sagnet:** Wenn man nur bei der Ebene der Caporali und Bäuer\*innen ansetzt, wird es nicht funktionieren. Die erste Ebene sind die großen Supermarktketten, weil sie es sind, die die Preise der Produkte bestimmen. Unter ihrem Druck und dem der Handelsketten sind die Landwirt\*innen zur Ausbeutung gezwungen. Wir müssen das wirtschaftliche Produktionsmodell ändern. Deshalb habe ich meine NGO noCap gegründet, die die Produkte, die von Arbeiter\*innen geerntet werden, die korrekte Arbeitsverträge mit Bäuer\*innen haben und deren Produktpreise realistisch sind, mit einem Label zertifiziert. Darüber hinaus haben wir mit noCap ein Netzwerk von bewussten Landwirt\*innen und Supermärkten geschaffen. Wir wollen, dass diese

Europäische, les institutions européennes et italiennes introduiront des lois de contrôle encore plus sévères contre ces exploiters.

**Version:** Qui sont les Caporali?

**Yvan Sagnet:** Les Caporali sont en fait des intermédiaires, des gens qui, dans le passé, étaient des travailleurs agricoles comme nous. Ils ont un peu progressé dans l'échelon et aident les agriculteurs et agricultrices italiens qui ne parlent pas le français, l'anglais ou les dialectes à avoir la main-d'œuvre dans les champs. Les Corporali abusent de leur position d'intermédiaires, laissant les travailleurs travailler selon leurs propres conditions. Ils déterminent les salaires et les horaires de travail. La Mafia peut également utiliser ces Caporali pour augmenter encore leur profit.

**Version:** Avec le révolte de Nardò 2011, tu as réussi à obtenir une loi contre les Caporali. Que dit cette loi et quels sont ses effets aujourd'hui, 9 ans plus tard? Qui s'occupe de l'application de cette loi et quelles sont les possibilités pour les travailleurs de se défendre en justice sans se nuire à eux-mêmes?

**Yvan Sagnet:** Avant notre grève, il n'y avait pas de loi contre les Caporali. Elle prévoit aujourd'hui que ce type de médiation est puni de cinq ou six ans d'emprisonnement si tu es arrêté. Mais la loi dit aussi une autre chose très importante, à savoir que le paysan italien est également traduit en justice, car c'est lui qui commande les Caporali et cela aussi est punissable. Si le Caporali est arrêté, le paysan est également arrêté. C'est une loi qui punit, en fait, tous ceux qui alimentent directement ou indirectement le caporalat. Elle permet également la confiscation des biens, des voitures, des champs et des magasins de toutes ces personnes, qu'elles soient agriculteurs ou Caporali. Grâce à cette loi, de nombreuses enquêtes sont menées dans toute l'Italie contre l'exploitation des travailleurs. Mais avec cette seule loi, nous ne pouvons pas empêcher l'exploitation en Italie. Il y a un autre caporalat dont nous n'avons même pas parlé, le caporalat de l'économie, le caporalat du système capitaliste, le caporalat des multinationales et des supermarchés.

**Version:** La pression dans les chaînes de production sur les plus faibles augmente et, en principe, tous les niveaux transmettent cette pression vers le bas.

**Yvan Sagnet:** C'est ça, si on commence seulement au niveau des Caporali et des agriculteurs, cela ne fonctionnera pas. Le premier niveau est celui des grandes chaînes de supermarchés, car ce sont elles qui fixent les prix des produits. Sous leur pression et celle des commerçants, l'agriculteur est contraint d'exploiter. Nous devons changer le modèle de production économique. C'est pourquoi j'ai fondé mon ONG noCap, qui a créé un label regroupant des produits récoltés par des travailleurs employés



Produkte so viele Verbraucher\*innen wie möglich in ganz Europa erreichen, denn es ist deren Kaufkraft, die den Unterschied ausmachen kann. Wenn wir in einen Supermarkt gehen und Produkte kaufen, ohne uns die Frage zu stellen, von wo sie kommen und wie sie angebaut wurden, dann werden wir einfachen Bürger\*innen unbewusst unser Geld den Caporali und der Mafia geben, so wie wir es im Moment tun. Wir müssen also bewusst und verantwortungsvoll konsumieren, damit unser Geld in einem legalen Wirtschaftskreislauf landet. Das ist eigentlich der Schlüssel.

**Version:** Ich halte es auch für wichtig, die Verbraucher\*innen zu sensibilisieren, aber was kann man auf politischer Ebene tun, denn diese Unternehmen haben starke Lobby's, wie kann man auf politischer Ebene Druck auf diese Unternehmen ausüben?

**Yvan Sagnet:** Wir haben viele Vorschläge, die wir auf europäischer und nationaler Ebene unterbreiten, um die Rückverfolgbarkeit des Preises sicherzustellen. Auf europäischer Ebene gibt es zum Beispiel die GAP, die Gemeinsame Agrarpolitik, das ist ein europäisches Unterstützungsprogramm für Landwirt\*innen, das viele Milliarden Euro in die gesamte europäische Landwirtschaft investiert. NoCap setzt sich bei der Europäischen Union dafür ein, dass dieses Geld nur Landwirt\*innen zugute kommt, die die Rechte der Arbeiter\*innen respektieren. Es muss einen Mindestlohn auf europäischer Ebene geben, denn gibt es ihn nur in Italien, aber nicht in Spanien oder Griechenland, verlagert sich das Problem nur. Zusätzlich zum Mindestlohn muss es strenge Kontrollen geben, um sicherzustellen, dass dieser auch eingehalten wird. Es gibt eine ganze Reihe von Maßnahmen, die die Europäische Union ergreifen könnte, damit unser Produktionsmodell gerecht ist. Die Europäische Union gibt jedes Jahr 60 Milliarden Euro an die europäischen Länder, aber wo soll dieses Geld landen? Bei der Mafia, in den Taschen der multinationalen Konzerne? Es muss den Bäuer\*innen zugute kommen, die sich an Recht und Gesetz halten.

**Version:** Ich denke, das Problem ist noch viel größer und komplexer. Wird zum Beispiel von der EU durch die Agrarförderung subventionierter Weizen in den Senegal exportiert, führt das dazu, dass dort zu Preisen angeboten wird, die nicht einmal die dort ohnehin schon extrem niedrigen Produktionskosten decken, so werden dort die Wirtschaft und die Lebensgrundlagen zerstört. Verantwortlich dafür ist die EU.

**Yvan Sagnet:** Das ist eine gute Frage, denn es ist das System der globalen Marktwirtschaft, das Verzerrungen auf internationaler Ebene mit sich bringt. Die Subventionspolitik der Europäischen Union führt zu einem unlauteren Wettbewerb besonders für ärmere Länder. Es gibt aber auch das umgekehrte Problem, zum Beispiel Orangen aus Marokko oder Tomaten aus China, die hier in Europa die Preise drücken. Ich denke, wir können dieses Problem nur durch eine breite internationale Bewegung lösen oder durch ein System, eine Revolution, die vom kulturellen Bewusstsein der Menschen ausgeht. Der effektivste Weg, das liberale kapitalistische System zu bekämpfen, das nur auf dem Produkt basiert, auf Konsum, Kauf, Geschäft und Geld, dem aber die Menschen und ihre Rechte egal sind, ist die kritische Masse, der kritische Konsum. Wenn unser System der Rückverfolgbarkeit und Aufklärung funktioniert, haben die großen multinationalen Unternehmen keine Chance, weil die Menschen eine egalitäre, nachhaltige Wirtschaft wollen.



Das neue Evangelium / Milo Rau / Filmstill / 2020

dans des conditions dignes, produits dont les prix sont réalistes. Avec noCap, nous avons créé un réseau d'agriculteurs et de supermarchés conscients. Nous voulons que ces produits atteignent le plus grand nombre possible de consommateurs dans toute l'Europe, car c'est leur pouvoir d'achat qui peut faire la différence. Si nous allons au supermarché et achetons un produit sans nous demander d'où il vient et comment il a été cultivé, alors nous, simples citoyens, donnerons inconsciemment notre argent aux Caporali et à la Mafia, comme on est en train de le faire en ce moment. Nous devons donc consommer de manière consciente et responsable afin que notre argent se retrouve dans un circuit économique légal. C'est en fait la clé.

**Version:** Je pense qu'il est très important que le consommateur en soit conscient, mais que peut-on faire au niveau politique, car ces entreprises ont des lobbies puissants, comment pouvons-nous faire pression sur ces entreprises du côté politique?

**Yvan Sagnet:** Nous avons de nombreuses propositions, tant au niveau européen que national, pour assurer la traçabilité des prix. Au niveau européen, par exemple, il y a la PAC, la politique agricole commune, qui est un programme européen de soutien aux agriculteurs, qui investit plusieurs milliards d'euros. NoCap s'engage auprès de l'Union européenne à veiller à ce que l'argent soit versé aux agriculteurs et agricultrices qui respectent les droits. Il doit y avoir un salaire minimum au niveau européen, car s'il n'existe qu'en Italie et non en Espagne ou en Grèce, le problème ne fera que se déplacer. Outre le salaire minimum il faut des contrôles stricts afin que cela soit respecté. Il y a tout un ensemble de mesures que l'Union européenne pourrait prendre de telle sorte que notre modèle de production soit juste. L'union européenne donne 60 milliards d'euros chaque année aux pays européens, ça va finir où ces 60 milliards? Dans la Mafia, dans les multinationales, dans les entreprises qui exploitent? Il faut que les 60 milliards de la PAC aille finir dans les poches des agriculteurs et agricultrices qui respectent les droits et les lois.

**Version:** Je pense que le problème est beaucoup plus grand et plus complexe. Si, par exemple, du blé subventionné par l'Union européenne par le biais de subventions agricoles est exporté au Sénégal, avec pour conséquence qu'il y est proposé à des prix qui ne couvrent même pas les coûts de production déjà extrêmement bas qui y sont pratiqués de sorte que l'économie et les moyens de subsistance sont détruits. L'Union européenne est responsable de cette situation.

**Yvan Sagnet:** C'est une bonne question, c'est le système de l'économie de marché, où nous avons des distorsions au niveau international. La politique de subvention de l'Union européenne entraîne une concurrence déloyale, en particulier pour les pays les plus pauvres. Mais il y a aussi le problème inverse, par exemple les oranges du Maroc ou les tomates de Chine, qui font pression sur les prix ici. C'est un problème global, je pense que nous pouvons le résoudre par un large mouvement international ou grâce à un système, une révolution qui part de la conscience culturelle des gens, avec un système efficace de traçabilité. C'est le moyen le plus efficace de lutter contre le système capitaliste libéral, qui se fonde uniquement sur le produit, la consommation, l'achat, les affaires et l'argent, mais qui s'en fout des gens et de leurs droits.



Das neue Evangelium / Milo Rau / Foto / 2020

**Version:** Jetzt möchte ich gerne noch über den Film mit Milo Rau sprechen, *Das neue Evangelium*. Wie war die Zusammenarbeit mit ihm, da du ja kein professioneller Schauspieler bist, wie hast du die Rolle des Jesus entwickelt?

**Yvan Sagnet:** Milo Rau suchte nach einem Darsteller, der ein Aktivist und Kämpfer ist, einer der für das Gesetz kämpft. Jesus kämpfte ja auch für die Armen, für Gerechtigkeit, er war tatsächlich ein Aktivist, ein Gewerkschafter. Milo Rau fand diese Figur in mir. Er sagte, Yvan, wegen deiner Vergangenheit, wegen der Streiks wirst du mein Jesus sein. Er suchte keinen Profi, sondern jemanden, der die Botschaft weitergeben kann. Er hat mir während der gesamten Dreharbeiten des Films geholfen, diese Botschaft zu vermitteln und auch einige professionelle Schauspielszenen zu lernen. Auch Jesus kämpfte für die Armen, nicht für die Reichen, er kümmerte sich um die Einwander\*innen, um die, die nichts zu essen haben und er kümmerte sich um die Bäuer\*innen. Jesus heute wäre bei diesen Menschen und er würde sich um diese Probleme kümmern.

**Version:** War es einfach für dich, die Rolle zu finden, sie zu spielen?

**Yvan Sagnet:** Abgesehen von der Tatsache, dass ich sehr religiös bin – meine Kultur ist so, Jesus ist ein Mensch, den ich sehr respektiere – war es für mich einfach, weil ich entdeckte, dass Jesus auch ein Gewerkschafter war, dass er Kirchen zerstörte, gegen die Mächtigen und zu den Menschen sprach. Im Grunde ist es das, was ich täglich mache, ich spreche zu den Arbeiter\*innen, zu den Menschen.

**Version:** Ich habe meine Probleme mit der Figur Jesus. Brauchen wir wirklich diesen charismatischen Führer, einen Heilsbringer, der nicht hinterfragt werden darf und den die Menschen anbieten?

**Yvan Sagnet:** Ich verstehe das sehr gut, Jesus hat aber auch gesagt: „Schaut nicht mich an, sondern schaut, was ihr tut.“ Er hatte zwölf Jünger, sie gingen in die Welt hinaus, um über Probleme und das Evangelium zu sprechen. Das Konzept Christi ist nicht die Person Jesus, sondern die Botschaft. Als er starb, hinterließ er zwölf Apostel, aus denen zwanzig, hundert, eine Million wurden. Er sagte: „Geht in die ganze Welt, verteidigt, spricht, verbreitet die gute Nachricht.“ Die gute Nachricht ist, seinen Nächsten zu lieben und keinen Schaden anzurichten, aber die gute Nachricht ist auch, den Armen zu helfen, Menschen in Schwierigkeiten zu helfen, den Reichtum umzuverteilen, nicht auszubeuten, das ist es, was wir heute tun müssen. Die Rolle des Films ist es, eine große Bewegung vieler Menschen und ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass das Problem die multinationalen Konzerne sind und dass jede\*r Teil dieser Revolution sein kann. Es ist dieser Teil Christi, den wir betrachten müssen.

Pour mettre le système capitaliste en difficulté, la véritable arme est la masse critique, la consommation critique du peuple. Si notre système de traçabilité fonctionne, les grandes multinationales n'auront aucune chance, car les gens veulent une économie qui respecte l'environnement et les droits des personnes.

**Version:** Je voudrais maintenant parler du film avec Milo Rau, *Le Nouvel Évangile*. Comment s'est passée la collaboration avec lui, puisque tu n'es pas un acteur professionnel, comment as-tu développé le rôle de Jésus?

**Yvan Sagnet:** Milo Rau cherchait un acteur qui soit un militant et un combattant, un qui se bat pour la loi. Jésus s'est battu pour les pauvres, pour la justice, il était en effet un militant, un syndicaliste. Milo Rau a trouvé ce personnage en moi. Il disait, Yvan, à cause de ton passé, à cause des grèves, tu seras mon Jésus. Il ne cherchait pas un professionnel, il cherchait quelqu'un pour transmettre le message. Il m'a aidé tout au long du tournage du film pour faire passer ce message et aussi pour m'apprendre quelques scènes de jeu professionnel. Jésus s'est aussi battu pour les pauvres, pas pour les riches, il s'est occupé des immigrés, de ceux qui n'ont rien à manger et il s'est occupé des paysans. Aujourd'hui, Jésus serait avec ces gens et il s'occuperait de ces problèmes.

**Version:** C'était facile pour toi de trouver le rôle, pour le jouer?

**Yvan Sagnet:** Laissons le fait que je suis très croyant, ma culture est comme ça, j'ai lu la Bible, Jésus est une personne que je respecte beaucoup, pour moi c'était facile quand j'ai découvert que Jésus était également un syndicaliste, qu'il détruisait les églises, parlait contre les puissants et au peuple, c'est un peu ce que je fais quotidiennement, je parle aux travailleurs, au peuple.

**Version:** J'ai mes problèmes avec le personnage de Jésus. Avons-nous vraiment besoin de ce leader charismatique, porteur de salut qui ne doit pas être remis en question et que les gens idolâtrèrent?

**Yvan Sagnet:** Je le comprends très bien, mais Jésus a également dit: «Ne me regardez pas, mais regardez ce que vous faites.» Il avait douze disciples, ils allaient dans le monde pour parler des problèmes et de l'Évangile. Le concept du Christ n'est pas la personne de Jésus, mais le message. À sa mort, il a laissé douze apôtres, qui sont devenus vingt, cent, un million. Il a dit: «Allez dans le monde entier, défendez, parlez, répandez la bonne nouvelle.» La bonne nouvelle est d'aimer son prochain et de ne pas faire de mal, mais la bonne nouvelle est aussi d'aider les pauvres, d'aider les personnes en difficulté, de redistribuer la richesse, de ne pas l'exploiter, c'est ce que nous devons faire aujourd'hui. Le rôle du film est de créer un grand mouvement de



**Version:** Vielleicht war die Geschichte aber auch ganz anders. Vielleicht war er ein gleichwertiges Teil einer Gruppe von Rebell\*innen und nur durch seine Hinrichtung wurde er zum Märtyrer, ein Umstand, den die Katholische Kirche genutzt hat, um im Namen Christi die heutige Weltordnung und Machtverteilung zu etablieren.

**Yvan Sagnet:** Ja, es gibt ein Interpretationsproblem und die katholische Kirche hat diese Geschichte zentral interpretiert, während sie dezentralisiert gesehen werden sollte. Die Kirche bist du, ich bin es, wir alle sind sie. Die Christen heute haben die Botschaft Jesu aus den Augen verloren. Wenn ich sehe, wie Salvini oder Trump mit dem Rosenkranz zur Messe gehen, heißt das ja nichts, sie sollten die Armen, Flüchtlinge und Migrant\*innen aufnehmen und sich um sie kümmern. Wir alle sollten das tun, das ist die Botschaft. Amerikaner zuerst? Italiener zuerst? Nein, es sollte heißen: Die Schwächsten zuerst! Die Bedürftigsten zuerst!

**Version:** Ich finde das schwierig bei all den Grausamkeiten und Verbrechen, die im Namen Jesu seit 2000 Jahren begangen worden sind. Jesus ist ein weißer Mann. Reicht es da die Vorzeichen einfach umzudrehen und ihn mit einem Schwarzen zu besetzen?

**Yvan Sagnet:** Ich denke mit dieser Besetzung wollte Milo Rau zeigen, dass Jesus weder weiß, noch schwarz oder gelb ist, sondern ein Mensch wie jeder andere. Flüchtling oder nicht, arm oder reich, egal welcher soziale Rang. Milo Rau setzte auch Frauen als Jüngerinnen ein, in der Bibel sind es nur Männer.

**Version:** Ich habe gelesen, dass mit dem Film eine große aktivistische, politische Kampagne geplant ist. Was sind die Ziele, was werdet ihr tun?

**Yvan Sagnet:** Zum Film gehört die Kampagne *Revolte der Würde*, eine Kampagne mit zahlreichen Aktivist\*innen und ca. 30 NGO's und Organisationen, die sich mit unterschiedlichen Fragestellungen beschäftigen und gegen Frauenhandel, sexuelle Ausbeutung, für die Umwelt und für die Rechte von Arbeitnehmer\*innen kämpfen. Es war ein Anliegen von Milo Rau, die Botschaft des Films nachhaltig über Jahre weiterzutragen. Der Film wird dieser Kampagne eine Stimme verleihen, die auch nach dem Film bestehen bleiben muss, d.h. dass die Menschen, die er für den Film engagiert hat, sich zusammenfinden, um die Arbeit des Films fortzusetzen. Dank des Films und der Bewegung, die Mio Rau mit aufgebaut hat, konnten wir für viele Migrant\*innen Wohnraum und Arbeit finden. Zum Beispiel ist auch mein Unternehmen noCap Teil dieser Kampagne, die ständig fortgesetzt wird. Der Film wird helfen diese Kampagne sichtbar zu machen, so dass jeder sie unterstützen kann. NoCap sucht zum Beispiel kleine Supermärkte in Deutschland, Frankreich und in der Schweiz, um die zertifizierten Produkte zu verkaufen und dadurch dafür zu sorgen, dass immer mehr Migrant\*innen und Arbeitnehmer\*innen eine legale und menschenwürdige Arbeit haben.



Das neue Evangelium / Milo Rau / Filmstill / 2020

nombreuses personnes et une prise de conscience que les problèmes sont les multinationales et que tout le monde peut faire partie de cette révolution. C'est cette partie du Christ que nous devons examiner.

**Version:** Mais peut-être l'histoire était-elle bien différente. Peut-être faisait-il partie d'un groupe de rebelles et n'est-il devenu un martyr que par son exécution. Et l'Église catholique a ensuite utilisé cette histoire pour établir l'ordre mondial actuel et la répartition du pouvoir au nom du Christ.

**Yvan Sagnet:** Oui, il y a un problème d'interprétation, et l'Église catholique a interprété cette histoire de manière centralisée, alors qu'elle devrait être considérée comme décentralisée. L'Église, c'est toi, c'est moi, c'est nous tous. Les chrétiens d'aujourd'hui ont perdu de vue le message de Jésus. Quand je vois Salvini ou Trump aller à la messe avec le chapelet, cela ne veut rien dire, ils doivent accueillir et s'occuper des pauvres, des réfugiés et des migrants. Nous devrions tous faire cela, c'est le message. Les Américains d'abord? Les Italiens d'abord? Non, il devrait être: les plus faibles d'abord! Les plus démunis d'abord!

**Version:** Je trouve cela difficile avec toutes les cruautés et les crimes qui ont été commis au nom de Jésus depuis 2000 ans. Jésus est un homme blanc. Suffit-il de retourner les présages et de remettre un homme noir à sa place?

**Yvan Sagnet:** Je pense qu'avec cette occupation, Milo Rau a voulu montrer que Jésus n'est ni blanc, ni noir, ni jaune, mais un homme comme les autres. Réfugié ou non, riche ou pauvre, quel que soit son rang social. Milo Rau a également utilisé des femmes comme disciples, dans la Bible ce ne sont que des hommes.

**Version:** J'ai lu qu'une grande campagne politique et militante est prévue avec le film, et je voudrais te demander quelque chose. Quels sont les objectifs, que ferez-vous?

**Yvan Sagnet:** Le film comprend la campagne *Révolte de la dignité*, une campagne avec de nombreux activistes et environ 40 ONG et organisations qui travaillent sur différents sujets et luttent contre la traite des femmes, l'exploitation sexuelle, pour l'environnement et pour les droits des travailleurs. L'intention de Milo Rau était de transmettre le message du film au fil des ans. Le film donnera à cette campagne une voix qui doit rester après le film, c'est-à-dire que les personnes qu'il a engagées pour le film se réuniront pour continuer le travail du film. Grâce au film et au mouvement que Mio Rau a aidé à construire, nous avons pu trouver des logements et du travail pour de nombreux migrants. Par exemple, ma société noCap fait également partie de cette campagne, qui se poursuit en permanence. Le film contribuera à rendre cette campagne visible afin que tout le monde puisse la soutenir. NoCap recherche des petits supermarchés en Allemagne, en France et en Suisse pour vendre les produits certifiés et ainsi garantir que de plus en plus de migrants et de travailleurs aient un emploi légal et décent.



Sprich mit mir, Grundrechte / Anna Witt / Architektur-Skulptur mit Lese-Performance / Gegenwart Presences / Chemnitz / 2020

Die Grundrechte sind die wichtigsten Rechte, die Menschen in Deutschland gegenüber dem Staat haben. Im Mittelpunkt der Grundrechte steht der Mensch. Durch die Verordnungen und Beschränkungen zur Eindämmung von COVID-19 wurden Grundrechte eingeschränkt. Für die meisten Menschen in Deutschland sind diese Rechte heutzutage selbstverständlich – und erst durch ihre Einschränkung wurden sie für viele sichtbar. Es gibt aber auch Menschen, die diese Rechte nicht als selbstverständlich erleben und diese immer wieder aufs Neue einfordern müssen.

Für das Projekt *Sprich mit mir, Grundrechte* führte Anna Witt mit rund 50 Chemnitzer\*innen Gespräche über ihre ganz persönlichen Erfahrungen zu ihren Rechten. Die Grundrechte wurden 1949 im deutschen Grundgesetz niedergeschrieben. Sie entstanden als Reaktion auf die zwei Weltkriege und die unermesslichen Gräueltaten des NS-Regimes. Auch in der DDR waren die Grundrechte in der Verfassung verankert. Speziell ältere Chemnitzer\*innen haben erfahren, wie es ist, in unterschiedlichen Staatsformen zu leben. Welche Erfahrungen sie bezüglich ihrer Grundrechte damals gemacht haben und wie sie heute zu ihren Rechten stehen, fließt ebenso in das Projekt ein, wie die Erfahrungen von Menschen mit verschiedenen sozio-ökonomischen, politischen und kulturellen Hintergründen.

Zentral gelegen, Am Wall, in der Chemnitzer Innenstadt, ist eine Architektur-Skulptur installiert, die als Begegnungsort für eine Lese-Performance dient. Über die Ausstellungsdauer von 10 Wochen hinweg, besteht zu festgelegten Öffnungszeiten die Möglichkeit, sich als Besucher\*in dort ganz persönlich von einem Schauspieler oder einer Schauspielerin Passagen aus den gesammelten Gesprächsprotokollen vorlesen zu lassen. Die Transkriptionen der Gespräche zwischen der Künstlerin mit den beteiligten Personen wurden anonymisiert, aus der chronologischen Reihenfolge genommen und zu circa 5-minütigen themenbezogenen Text-Collagen zusammengestellt. In einer privaten Begegnung mit dem oder der Performer\*in in der Architektur-Skulptur im öffentlichen Raum werden den Besucher\*innen spontan ausgewählte Passagen vorgelesen.

Die Architektur-Skulptur, ein Pavillon aus transparenten Acrylglasplatten, hat zugleich trennende, als auch verbindende Funktion. In seiner formalen und funktionalen Ausführung erinnert er an eine Schaltersituation, wie man sie in behördlichen Zusammenhängen häufig vorfindet und die speziell während der Maßnahmen zur Eindämmung des COVID-19-Virus vermehrt in Bereichen des öffentlichen In-Kontakt-Tretens eingesetzt werden. (Anna Witt, Auszug aus ihrem Katalogbeitrag zu *GEGENWARTEN/PRESENCES*, Kunst Stadt Chemnitz, 2020)

#### Gedankenaustausch mit den Schauspieler\*innen moderiert von Anna Witt

**Anna Witt:** Was waren denn eure Eindrücke?

**Schauspieler\*in C:** Was mir aufgefallen ist ... es waren jetzt nicht wirklich die Chemnitzer\*innen, die man damit erreicht hat. Zumindest an den Wochenenden kamen mindestens 50-60% der Leute von außerhalb aus Bayern oder Baden-Württemberg nur für die Ausstellung. Das ist dann doch eher so ein Tourismus-Ding.

**Schauspieler\*in B:** Ich fand das sehr interessant, dass trotzdem ... über Chemnitz gibt es ja dieses Vorurteil, dass die Leute einfach keine Lust haben, sich etwas Neues anzuschauen und auch kein Interesse haben, an neuen Dingen teilzunehmen. Klar, es gab einige Leute, die vorbeigegangen sind, weil sie vielleicht den Kopf gerade nicht frei hatten, aber es gab sehr wenige Leute, die grundsätzlich eine abblockende Haltung eingenommen haben, im Sinne von: „Lass mich bloß in Ruhe, was auch immer du mir zu sagen hast, ist mir eigentlich vollkommen egal.“ Also, das habe ich kaum erlebt.

Und von den Leuten, die einfach aus Interesse, also aus Neugier gefragt haben: „Warum sitzt du da? Was liest du hier? Was ist das?“, haben sich bestimmt 70% nach einer kurzen Erklärung und den Verweis auf das Plakat auch etwas vorlesen lassen. Ich finde, es gab schon ein sehr gutes und vielleicht auch überraschendes Feedback, was ich jetzt nicht unbedingt erwartet hätte in Chemnitz. Von daher denke ich, dass es zu größten Teilen gut angekommen ist und positiv aufgenommen wurde.

Und ich habe auch mit Menschen diskutiert, die an beiden Enden der Gesinnungsskala waren. Die zwei krassesten Erlebnisse waren ein eher linksextrem orientierter Mensch aus Leipzig und dann eine eher rechts orientierte Dame aus Chemnitz, die wohl sehr viel in der Stadt unterwegs ist. Sie waren unabhängig voneinander da. Aber ich fand gut, dass ich mit beiden in einer guten Gesprächsatmosphäre nach der Lesung diskutieren konnte. Also, niemand ist irgendwie laut oder in irgendeiner Weise aggressiv oder beleidigend geworden. Bei dem eher links orientierten Menschen fand ich sehr erstaunlich – er war fast ein bisschen einschüchternd –, dass er mit einer großen Kälte vorgetragen hat, wie er seiner Meinung nach zum Beispiel gegen





Sprich mit mir, Grundrechte / Anna Witt / Architektur-Skulptur mit Lese-Performance / Gegenwart Presences / Chemnitz / 2020

Rechtsextreme vorgehen würde. Das fand ich etwas bestürzend, weil er der Meinung war, der Zweck heilige die Mittel und dass man da durchaus Gewalt anwenden sollte. Der Meinung bin ich nicht.

**Anna Witt:** Kamen die Gespräche als Reaktion auf das zustande, was vorgelesen wurde?

**Schauspieler\*in B:** Ja, das auf jeden Fall. Also, es ging natürlich viel um rechts und links. Zum Beispiel *Antifa*, *Kirche* wurde relativ häufig gelesen. Und da gibt es ja auch ein paar Abschnitte, wo schon relativ offensichtlich auch aus einer eher rechten Seite argumentiert wird. Aber das wurde auf jeden Fall sehr begeistert diskutiert.

Und dann die Dame aus der Stadt, sie war sehr inbrünstig, sehr begeistert, sich mir überhaupt mitzuteilen. Das hätte ich jetzt nicht unbedingt gedacht, weil viele, die typischen AfD-Wähler, sind ja eher so äußern: „Lass mich in Ruhe mit deinem Mist. Wir wollen das alles gar nicht wissen, weil du kannst unsere Meinung eh nicht ändern.“ Und sie hat aber auch Fragen gestellt und mit sich reden lassen. Das war ein guter Anfang, um aufeinander zuzugehen und den Dingen einen Raum zu geben, die sonst nicht so einfach diskutiert werden können.

**Anna Witt:** Es gibt ja in Chemnitz diese Polarisierung. War das in den Reaktionen zu spüren?

**Schauspieler\*in B:** Ja, teilweise schon. Natürlich war es dadurch, dass die Kapitel aus Abschnitten unterschiedlicher Personen zusammengewürfelt sind, im ersten Moment ein bisschen unübersichtlich und der Wechsel eben nicht immer so klar erkennbar. Also, ich wurde auch ein paar Mal gefragt, warum das nicht von mehreren Sprecher\*nnen vorgetragen wird, damit man das deutlicher macht.

**Schauspieler\*in C:** Ich glaube aber auch, gerade weil verschiedene Meinungen in einzelnen Kapiteln waren, dass ein Diskurs entstanden ist. Dadurch war es recht objektiv und die Leute haben sich immer in irgendeinem Teil des Textes wiedergefunden. Da war es ziemlich einfach, dass sich Leute geöffnet und ihre eigene Meinung kundgetan haben. So habe ich es empfunden.

**Anna Witt:** Und wie war das für euch, dass ihr immer wieder in die Situation kamt, mit Leuten über irgendwas zu diskutieren? War das anstrengend oder war es interessant?

**Schauspieler\*in A:** Es gab einen Moment, der war so richtig ... da ging es auch um die Kirche. Der Mann war Priester und die Frau auch auf diesem Christentrip. Es war so richtig schön ... Sie haben dann am Ende gepredigt da in dieser Glaskabine. Der Mann hat richtig ausgeholt und das Leben gelobt und die Arme in den Himmel hochgehoben und das war richtig schön. So sind zauberhafte Momente entstanden. Dadurch, dass man hingeschaut hat, was damals nicht ging.

Manchmal fand ich es persönlich auch schwierig. Zum Beispiel Geflüchtete – bei mir waren tatsächlich drei – zwei aus Syrien und ein Dritter aus Afrika. Und die haben dann alle drei erzählt. Immer kam das Thema auf, wie schwierig das für sie ist. Sie wollen arbeiten, etwas tun, sie haben keine Wohnung bekommen. All das, was im Text auch vorkommt. Oder auch eine LGBT-Person, die das selbst auch erlebt und Therapie gemacht hat. Und ich hatte das Gefühl, immer wenn man auf diese Ungerechtigkeiten stößt, wo Grundrechte verletzt werden, dass die Menschen dann auch wirklich ausgepackt und sich gezeigt haben. In diesen Momenten hätte ich mir noch ein größeres Sprachrohr gewünscht zu dem, was wir vorlesen, was wir irgendwie abstrakt darstellen, womit wir uns auseinandersetzen.

Wenn diese Menschen kommen und sagen: „Ja, das kenne ich. Das habe ich auch erlebt. Ja, das auch und das auch.“ Zu sehen wie systemisch diese ..., dass es nicht so funktioniert, wie man sich das wünscht. Ausgehend von den Grundrechten. Das fand ich wirklich spannend. Das hatte ich bei dieser Thematik so noch nicht kennengelernt.

**Anna Witt:** Ging euch das auch so? Wie war das bei euch?

**Schauspieler\*in C:** Ich hatte einige Leute, die sehr viel aus der Vergangenheit erzählt und sich dort wiedererkannt haben. Aber auf der anderen Seite gab es dadurch, dass die Personen im Text unerkannt bleiben, ihre Biografien nicht klar sind, auch Leute, die gesagt haben: „Naja, ich erkenne mich da ein Stück weit wieder, aber bei mir war das ganz anders.“ Da wurde immer etwas weitererzählt, wie es eben aus deren Perspektive war. Und das fand ich schon sehr interessant.

**Anna Witt:** Und das waren dann eher ältere Leute? Wie war das bei Jüngeren?

**Schauspieler\*in C:** Ich hatte einen, der war, glaube ich, aus Brasilien. Ein Student. Er kam zweimal und hat sich das angehört, um Deutsch zu lernen. Und er hat immer versucht, gleichzeitig das Vorgelesene auch inhaltlich zu verstehen. Er lebt erst seit einem Jahr in Chemnitz, nicht lange also, und meinte, dass er die Stadt als nicht so rechts sieht, wie sie in den Medien dargestellt wird. Er fühle sich eigentlich hier wohl, was auch mal schön zu hören war.

**Schauspieler\*in B:** Das kann ich tatsächlich auch berichten. Ich habe auch jemanden getroffen aus der Türkei und er war erst seit drei Wochen in Chemnitz. Vorher hat er in Frankfurt gewohnt. Auf jeden Fall ist er seit einigen Monaten dabei, Deutsch zu lernen. Er war mit seiner Betreuerin da und die ist eine Chemnitzerin, die ihm auch beim Deutschlernen hilft. Sie haben gefragt, ob es auch was auf Englisch gibt. Ich habe das Script erst auf Deutsch vorgelesen und dann abschnittsweise auf Englisch übersetzt, damit es für ihn noch etwas verständlicher wird. Auf jeden Fall hat er sich sehr darüber gefreut und ich habe ihn dann auch gefragt, wie er sich denn hier angenommen und ob er sich willkommen fühlt. Und er hat auf jeden Fall gesagt, dass es ihm sehr gut gefällt in Chemnitz und dass er auch eigentlich kaum negative Erfahrungen gemacht hat. Was definitiv sehr schön war, zu hören. Viele von hier sagen ja selbst so häufig: „Ja, die ganzen Rechten, die sich da anhäufen.“ Und dann einfach mal zu hören, dass es eben auch Leute gibt, die das nicht so furchtbar erleben, das ist sehr schön.

**Anna Witt:** Es kommt ja im Text oft dieses Links-Rechts-Thema vor. Aber eben nicht nur. Ist es so, dass man, wenn man in Chemnitz lebt, vielleicht auch einmal die Schnauze voll hat und froh ist, wenn man auch über andere Themen reden kann?



Sprich mit mir, Grundrechte / Anna Witt / Objekt / Gegenwart Presences / Chemnitz / 2020

**Schauspieler\*in A:** Die DDR war tatsächlich noch präsenter, gerade bei Älteren, die ganz viel Rede- oder Diskussionsbedarf hatten. Und da konnte ich dann selber nicht so richtig mitdiskutieren ...

**Schauspieler\*in B:** Also, viele haben mir berichtet, wie sie das erlebt haben. Und dadurch, dass ich es ja auch nicht erlebt habe, war es gut, abgesehen vom Schulunterricht mal Erfahrungsberichte zu hören.

**Anna Witt:** Ich hatte eigentlich auch erwartet, wenn ich mit Leuten über ihre ehemaligen DDR-Erfahrungen spreche, dass das Thema schon durch ist. Aber in Wirklichkeit hatte ich dann teilweise das Gefühl, dass es da noch immer ein großes Redebedürfnis gibt. Als ich mal mit den OMAS GEGEN RECHTS in Chemnitz gesprochen habe, hatte ich fast das Gefühl, als hätten sie vorher noch nie darüber geredet. Wie habt ihr das wahrgenommen?

**Schauspieler\*in C:** Es gibt schon einige in der Altersgruppe, die ihre Jugendzeit und vielleicht sogar darüber hinaus in der DDR erlebt haben. Und ich glaube, die haben das alle noch nicht so richtig verarbeitet. Zumindest kam es mir in den Diskussionen so vor, dass da einige sich zwar zurückerinnern, aber vielleicht die Zeit irgendwie verdrängt haben ... auf jeden Fall kam da einiges hoch. Da gibt es einmal diese Stelle mit der Frau, die über das Familienbild damals sprach. Und da war tatsächlich ein junger Mann, der meinte: „Ja, so war es bei mir zu Hause auch.“ Also, ich weiß nicht, ob da vielleicht einige Sachen neu verarbeitet werden oder noch gar nicht verarbeitet wurden.



Sprich mit mir, Grundrechte / Anna Witt / Architektur-Skulptur mit Lese-Performance / Gegenwart Presences / Chemnitz / 2020

**Anna Witt:** Und hattet ihr schlechte Erlebnisse? Momente, wo ihr gesagt habt: „Ach Scheiße! Wann ist das Projekt endlich vorbei?“

**Schauspieler\*in C:** Zu der Zeit war ja die Wahl des Oberbürgermeisters ... an einem Tag war der AfD-Stand direkt gegenüber. Und dementsprechend waren da auch die Leute ... eher aus diesem Lager. Die haben dann kurz interessiert geschaut und schlechte Kommentare abgegeben. Das war so ein Tag. Es kamen zwar trotzdem noch Leute und das war so der Punkt, wo ich dachte: „Oh, jetzt ...!“ Ich hatte nach 45 Minuten noch niemandem vorgelesen, aber fünf Leute darüber sprechen hören, dass hier Steuergelder verschwendet werden und so etwas nicht nach Chemnitz gehört.

**Schauspieler\*in B:** Ich hatte kein schlechtes Erlebnis mit Menschen. Ja, an dem Wochenende waren halt einfach nicht so viele Leute da. Das war ein bisschen schade. Ich denke die Flüchtlinge sind in der Stadt ein komplexes Thema, weil sich einige teilweise fragwürdig verhalten. Zum Teil hatte ich so eine Gruppe von sieben Herren um mich herumstehen ... Das ist kompliziert, weil man als Frau nicht oder zu sehr für voll genommen wird. Im Sinne von: „Die laufen an dir vorbei und schauen dich an, als wärst du ein Stück Fleisch.“ Ich habe aber tatsächlich dann auch sehr gute Gespräche geführt, zum Beispiel mit einem Flüchtling aus Turkmenistan. Er macht eine Ausbildung in Chemnitz, ist dort seit einigen Jahren und hat mit mir darüber gesprochen, warum es gegen Flüchtlinge so viele Vorurteile und Berührungsängste gibt. Da gibt es eine ungezielte, verallgemeinerte Wut mehr oder weniger auf beiden Seiten. Und ich denke, das war sehr gut, dass man sich darüber mal unterhalten konnte mit jemandem, den es wirklich betrifft. Und es hat sowohl mir als auch ihm, denke ich, viel geholfen, um diese unbequemen Situationen besser zu verstehen und besser einordnen zu können und auch zu sehen, es geht eben auch anders.

**Schauspieler\*in D:** Ich muss sagen, für mich war das sehr interessant, weil wir generationsmäßig schon ein bisschen auseinander sind. Ich kann aber eigentlich nur wirklich von positiven Erfahrungen berichten. Egal, ob Ausländer\*innen oder Einheimische ... wobei ich den Eindruck hatte, dass es außerhalb von Chemnitz wie so oft mehr honoriert und besser wahrgenommen wurde, als von den Einheimischen selber,

die wahrscheinlich mehr ... fast ein Redebedürfnis hatten als ein Informationsbedürfnis. Das ist ja ein wenig der Trend in Chemnitz.

**Anna Witt:** Welches Gefühl hattet ihr generell, wie dieses Projekt Kunst im öffentlichen Raum in Chemnitz angekommen ist?

**Schauspieler\*in D:** Sehr gut, mit allen Stolpersteinen, die man von Chemnitz gewöhnt ist. Genau das braucht Chemnitz. Und die Wahrnehmung stimmt, dass der Blick von außen, von Leuten aus Leipzig oder Frankfurt, auf die Stadt meist positiver ist, als von den Chemnitzer\*innen selbst. Das ist aber eigentlich für mich der Weg, wie man das kippen kann. Und genau solche Projekte bieten diese Möglichkeit und die Ansätze dazu.

**Schauspieler\*in B:** Ich denke, dass sehr viel positives Feedback eher von den Leuten kam, die entweder zugezogen sind oder noch nicht ihr ganzes Leben in Chemnitz leben. Die meisten, die sich die gesamte Ausstellung angeschaut haben, kamen aus Leipzig, Dresden oder anderen Städten. Die hatten dann meistens den Flyer und haben sich alles angeschaut und gelesen, was da so draufstand. Da gab es auf jeden Fall viele Interessierte, aber Chemnitzer\*innen selbst denke ich eher weniger.



## Antifa, Kirche

Ja, wenn man hier etwas antifaschistisch nennt, kommt natürlich gerade bei älteren Menschen die Assoziation zur DDR. Da war es Staatsräson. Ich finde aber, dass dieser verstaatlichte Antifaschismus noch eine ganz andere Form von Nachwirkungen hat. Nämlich, dass es keinen wirklichen Antifaschismus zur DDR-Zeit gab. Man hat Faschismus externalisiert, indem man ihn nach Westdeutschland exportiert und gesagt hat: „Wir müssen uns damit nicht beschäftigen.“ Die Kirchen sind hier marginalisierte Minderheiten. Die ehemalige DDR ist das atheistischste Land der Welt. Aber darauf ich kommen wollte – es fehlen die Strukturen. Letztendlich fehlt hier die Zivilgesellschaft.

Das ist eine Frage, die hat mir mal jemand gestellt, warum ich eigentlich Fußball mag und warum ich diesen Verein mag, und ich habe das immer verglichen mit Kirche. Also, ich geh nicht selber in die Kirche, aber trotzdem ist es etwas, das mir anezogen wurde, was schon immer irgendwie da war und wo ich fast alles dafür machen würde und was auch so mein Leben bestimmt.

Am 02.09. spielt Chemnitz gegen Babelsberg, Babelsberg ist offenkundig links und macht auch mit der Antifa gewisse Dinge und uns wird halt das Rechte nachgesagt, was von den 5000 Leuten vielleicht 200 betrifft, aber ob die das wirklich sind, sei ja auch mal dahingestellt. Das sind dann halt solche Sticheleien, die dann mit Transparenten passieren könnten.

Das sind nur einige Vereine, Babelsberg zum Beispiel, TB Berlin, die links sind. Aber rechte Vereine, um das mal umzudrehen, gibt's nicht. Es gibt halt immer Vereine, denen es nachgesagt wird ... also Chemnitz, Cottbus.

Es gab ja am 09.03. letztes Jahr in Chemnitz den Vorfall, weißt du? Wo im Stadion eine Trauerfeier für einen Fan gemacht wurde, der aber halt eine Vergangenheit hat, die schon in die rechte Szene hineinspielt. Also da wurde eine Trauerfeier im Stadion für einen Fan – für einen Menschen – abgehalten und das wurde dann auf Grund seiner Vergangenheit von den Medien so transportiert: Das war ein Nazi und alle, die jetzt dort drinnen waren und geschwiegen haben diese 1 Minute lang, sind alles Nazis.

Es geht immer nur um rechts oder links. Klar kann ich als Jugendlicher mal was dahinsagen. Also, wenn der mal eine rechte Parole hatte, aber deswegen muss er ja kein schlechter Mensch sein, weil er mal was nachredet. Oder er hat eine schlechte Erfahrung gemacht, oder wie auch immer. Und ganz links ... naja, die sind mir fast noch unheimlicher, weil das die sind, die früher hier dunkelrot waren. Und die sind ja auch oftmals über Leichen gegangen. So ein junger Mensch muss sich ja erst einmal, wenn er sich dafür interessiert, mit den Dingen auseinandersetzen. Und das Recht sollte er haben, auch mal eine Meinung zu haben, die nicht konform ist.

## Der Mensch ist ein Fortpflanzungswesen

Der Mensch ist auf Intergenerationalität ausgelegt, er ist ein Fortpflanzungswesen, was im tiefsten Inneren irgendwie drinnen steckt, und insofern ist der Mensch nie für sich isoliert und alleine und ich lese das auch so in den Grundrechten nicht und ich sehe das eigentlich tatsächlich so, dass in den Grundrechten deutlich wird, dass es auch Grenzen gibt, Grenzen des Miteinanders unter Menschen zum einen und zum anderen sehe ich auch, was implizit immer wieder auch genannt wird, bei aller Freiheit des Einzelnen, die Verantwortung für das Große und Ganze.

Also die Grundrechte zu benennen ist schön, aber die Frage ist ja, wie kann ich diese Grundrechte in Anspruch nehmen? Das ist etwas, was uns oft aus dem Blick gerät. Gerade weil wir die Gruppen, die das betrifft, nicht im Blick haben. Weil wir die immer nur als Masse wahrnehmen, aber nicht als Individuen. Und da hat auch jedes Individuum sein Recht.

Diese Rechte sind ihnen zugewiesen und zugestanden worden und zwar von den Menschen, die kommen nicht von Gott, sondern sie kommen von uns. Wir sind die Verantwortlichen für diese Rechte. Wir haben sie benannt und wir sind auch verantwortlich. Das ist vielleicht der Punkt, an dem man ansetzen könnte. Wir sind verantwortlich, diese Rechte lebendig zu gestalten.

Zum Beispiel Alltagsrassismus. Das setzt uns in eine Verantwortung, nämlich zu verhindern, dass ein Busfahrer jemanden nicht mitnimmt, weil sie ein Kopftuch trägt. Das heißt, ich fange an, mit dem Busfahrer über das Thema zu diskutieren, bis er mich rauswirft im Notfall. Das ist mir egal. Das ist meine Pflicht als Bürger.

Jetzt sind wir wieder bei Rechten und Pflichten. Die haben das Recht hier zu sein, aber sie haben auch die Pflicht, sich zu integrieren, oder? So würde ich es sehen. Sich an die hier geltenden Regeln zu halten. Wir sind ja ein Staat, der Leute integrieren will. Aber wer integriert werden will, der tut was dafür.

Ja also, wie gesagt: Ich finde es gelinde gesagt sogar ein bisschen unanständig, wenn in meinem Beisein in einer fremden Sprache gesprochen wird, die ich nicht kann. Nicht in Ordnung.

Für mich ist es selbstverständlich, dass ich hier respektiert werde, dass meine Rechte wie die von allen anderen sind, aber es gibt in der Praxis vieles, das einem einfach nicht gegeben wird – also ich sag mal –, mit 16 hatte ich das Recht, hier in Deutschland einen normalen Betreuer zu bekommen, weil ich im Iran ein Arbeitskind war. Meine Hände seien zu kräftig und das hat man beim Gericht als Anlass genommen, mich in ein Heim zu geben, wo ich mit Erwachsenen leben musste, da hat man meine Grundrechte nicht in Betracht gezogen.

Ich hatte hier meine Rechte zu bekommen, aber ich habe meine Rechte nicht bekommen, die Chance habe ich nicht gehabt, am Anfang auf eine gute Schule gehen zu können, ein paar Jahre besser zu lernen, dass ich mich auch beweisen kann, die Sprache zu lernen, mich gut integrieren zu können, was für mich bedeutungslos ist bis heute.

Nach 6 Jahren habe ich die Aufenthaltserlaubnis bekommen, nach 6 Jahren! Wenn jemand von der Gesellschaft von mir erwartet, dass ich mich integriere, dass ich Teil der Gesellschaft werde, möchte ich auch eine Gewissheit, eine Antwort nach einem Jahr. Wie sicher ich mich hier fühle, hängt stark davon ab, dass ich mich entfalten kann, so sind die Wirkungen, und nicht erst nach 6 Jahren eine Antwort zu bekommen.

## Das beste Grundrecht der Welt

Jetzt habe ich mich ausführlich mit der Verfassung der DDR beschäftigt und umso mehr schätze ich das Grundgesetz, auch besonders den Artikel 1!

Man kann also wirklich sagen, das ist wirklich das beste Grundgesetz der Welt – ich kenne die anderen nicht, aber dass diese Würde des Menschen als Artikel 1 steht, ist auch sicher ganz speziell auf Grund der deutschen Geschichte so. Mit Corona ... ich fand das dann in Anbetracht dieser weltweiten Pandemie, weil ich ja auch aus dem Gesundheitswesen komme, ich weiß was es bedeutet ... Grundrechte zu schützen ist gut, aber ich bin da sehr zwiespältig. Es ist gut, dass sich Bürger finden, die darauf aufmerksam machen. Aber es muss nicht so aggressiv sein, wie das heutzutage ist.

Deutschland feiert sich ja sehr selbst – wir haben das beste Grundgesetz der Welt, jeder ist gleich vor dem Gesetz – wenn man im Hintergrund schaut, leiden viele Menschen, ich kenne Menschen, die hier seit 14 Jahren leben, ohne eine Gewissheit zu haben, was morgen wird ...

Bestimmt haben die Menschen einen Grund hier zu bleiben, sonst bleiben sie auch nicht hier, und ich glaube, dass sie sich damit zurechtfinden und das einfach akzeptieren. Dann wird man auch durch die Stadt vergessen. In einem Buch habe ich gelesen, dass man in Deutschland ein Recht auf Asyl hat, dass man nicht inhaftiert wird! Wir haben hier in Deutschland über 600 oder wie viele, keine Ahnung, Abschiebe-Haft-Anstalten, wo man Menschen festhält, damit man sie wieder zurückschicken kann. Das haben wir hier, das haben wir in Dresden, in anderen Bundesländern. Das verstehe ich auch nicht – ich bin gar nicht dagegen –, viele debattieren gar nicht darüber, dass sie die Grundrechte nicht verstehen oder dass diese falsch sind. Die Mehrheit der Menschen haben in den letzten 4–5 Jahren einfach nicht ihr Recht bekommen – deswegen denke ich schon, dass Deutschland sich und seine Grundrechte selbst feiert –, viele Menschen werden hier in Deutschland in den Abgrund geworfen.

Die Grundrechte, die nehmen wir ja jeden Tag unbewusst alle in Anspruch. Wir spüren allerdings, sobald man da eingreifen will in die Grundrechte, die wir alle ganz toll finden, die wir aber vielleicht gar nicht alle benennen können, aber sobald der Staat eingreift, spürst du erst mal, merkst du erst mal, dass diese Grundrechte da sind. Dass sie wirken. Dass sie verfassungsmäßig garantiert sind, das ist ja was ganz Tolles eigentlich. Ich finde die Diskussion spannend, Gesundheit gegen Menschenwürde, ich will nicht sagen gegeneinander auszuspielen, aber abzuwägen, das ist eine unheimlich spannende Diskussion.

Die Würde des Menschen – ist ja jetzt auch durch die Äußerung von Wolfgang Schäuble wieder hochgekommen, weiß nicht ob Sie das mitbekommen haben, da ging's wirklich um die Frage: Man ergreift harte Maßnahmen, um zu verhindern, dass Leute sterben. Aber zum Sterben gehört ja auch „in Würde sterben“.

Um jeden Preis, aber spricht von der Würde des Menschen, die unantastbar ist, und nicht vom Sterben, obwohl wir alle sterben müssen. Und das hat natürlich auch viele Irritationen ausgelöst und Proteste, selbst in den Kirchen ... Aber ich finde das einen nachdenkenswertem Aspekt, dass man sich fragt: „Was versteht man eigentlich darunter?“

Ich denke das tatsächlich manchmal, dass ich im Grunde dankbar dafür bin, dass ich diese Spätphase der DDR als Kind miterlebt habe, weil es mir tatsächlich den direkten Vergleich bietet. Ich hatte auch eine spannende Familiengeschichte, weil mein Großvater selber bei der Staatssicherheit beschäftigt war und von daher wir auch in der Familie eine hohe Konfliktgeschichte hatten. Und wo ich auch erlebt habe, wie ein menschliches Miteinander trotz ganz unterschiedlicher politischer Ansichten möglich ist – vielleicht nicht in ganz heißen Konflikten, aber in einem Miteinander, das dann auch von Versöhnung geprägt ist und davon, wieder zueinander zu finden jenseits von politischen Ansichten oder Gedanken.

## Karl Marx

Was haben Sie denn eigentlich für eine Vorstellung von Grundrechten? Wir sehen das hier immer am Nischel ganz deutlich, wie Grundrechte kollidieren können. Das ist ja quasi der Ort, an dem das alles hochgekocht ist in Chemnitz. Was ja auch spannend ist, dass dieses Denkmal so polarisiert, dass hier diese Straße mehr oder weniger in regelmäßigen Abständen zur Parade wird für Links und Rechts sozusagen. Du hast hier immer junge Menschen sitzen aus allen möglichen Ländern. Was natürlich den Leuten hier wiederum nicht passt. Also der AfD-Bürgermeisterkandidat hat das da drüben als Klein-Arabien bezeichnet und hat dann im selben Satz gesagt: „Die nehmen unseren Händlern die Kunden weg.“ Und daran merkt man auch, da geht es um die Frage, wie wird öffentlicher Raum eigentlich besetzt? Was hat das mit Grundrechten zu tun? Hier kann ja jeder machen, was er will. Es stört mich ja nicht, dass die beiden da drüben vor dem McDonalds ihre McDonalds-Tüte essen. Es interessiert mich auch einen Keks, wo die herkommen.

Ich kann auch, wenn da ein paar Typen auf mich zukommen, die mich ausrauben, sagen: „Das darfst du nicht!“; und so. Das steht im Grundgesetz. Eigentumsrecht. Die Sozialpflichtigkeit des Eigentums, die auch im Grundgesetz steht – gleich dahinter, die kennt keiner mehr. Das heißt, Eigentum verpflichtet. Dass man nicht nur Geld scheffelt, sondern auch sehen muss, dass man mit diesem Reichtum sozusagen sinnvoll etwas anstellt. Das ist eigentlich schon etwas, wo man fast daraus ableiten könnte, dass Leute sich gut überlegen müssen, was sie damit machen.

Wir haben uns wieder in die Zeit von Karl Marx zurückkatapultiert, wenn man so will. Also Kapitalismus ungezügelt. Und das hat viel mit Digitalisierung und natürlich auch mit der Veränderung der Arbeitswelt zu tun. Wem muss ich das erzählen? Du weißt das besser als ich. Das ist ein Modell des Neoliberalismus. Das ist die Selbstausbeutung, die der von dir verlangt. Und das baut natürlich auch das Verständnis dafür ab, wozu eigentlich Demokratie? Was habe ich denn von Demokratie? Ich geh wählen. Und dann war's das.

Mit Marx habe ich mich nach der Wende erst beschäftigt. Und wie heißt dieser eine Satz, der Marx zugeordnet wird? Freiheit ist Einsicht in die Notwendigkeit. Das ist ja ein guter Satz, denn es ist wie mit den Verkehrsregeln auch. Ich kann meine Freiheit nutzen, aber ich muss doch allgemeine Regeln befolgen. Und das setzt aber wieder gebildete Menschen voraus.

Wie kannst Du Dich frei fühlen? Es gibt keinen Menschen, der wirklich frei ist. Man hat immer irgendwie irgendwelche Pflichten. Ich würde mich frei fühlen, wenn ich irgendwo wäre, muss nicht Berlin sein, wo ich meine Ruhe habe, wo Leute sind, die cool drauf sind und einen nicht als Schwuchtel oder Transe beleidigen. Freiheit hat so viele verschiedene Definitionen.

Früher haben die Männer gemacht, was ich gesagt habe

Ich denke, man muss ja das Weltbild immer auch mitberücksichtigen, das die Gründerväter und -mütter (viele gab's ja nicht) hatten, und das war natürlich eines, das ganz stark christlich geprägt war – und manches versteht man aus der Zeit einfach besser, also in jeder Hinsicht, also natürlich eben mit den Erfahrungen vom Dritten Reich, aber auch mit traditionellen, sehr konservativen Werten.

Man sieht ja auch, dass das im Prinzip Ziele sind, die dort beschrieben werden. Also: Gleichberechtigung, Männer und Frauen – ich meine, das muss man sich ja mal überlegen, dass das Grundgesetz in Kraft trat und dann noch über Jahrzehnte es so war, dass die Frau die Zustimmung des Mannes brauchte, wenn sie ihrem Beruf nachgehen wollte.

Dass im Westen Frauen und Männer gleich sind, war ja gar nicht so. Das musste ständig erkämpft werden. Da muss ich jetzt sagen, das war in der DDR anders. Z.B. habe ich mehr verdient als mein Mann. Mein Mann war auf dem Bau und ich hab in der DDR drei Schichten in der Textilindustrie gearbeitet. Hab dort das Fernstudium gemacht, nebenbei. Und hab dann meinen Textilingenieur gemacht. Da gab es nie die Frage: „Wer macht was?“ Die Männer haben gemacht, was ich gesagt habe, genauso wie die Frauen. Also da gab es eine Gehaltsgruppe und die habe ich gekriegt. Und jetzt müssen wir uns das wieder erkämpfen. Das Rad wird zurückgedreht. Und das war eigentlich mein Anlass, in der Gewerkschaft aktiv zu sein, weil ich gesagt hab: „Wir hatten das ja schon mal.“

Also, das Recht auf Gleichbehandlung. Wir haben heute so eine Stimmung: „Frauen wieder in die Küche!“, so ungefähr. Schon vorher und durch den Lockdown ja erst recht. Gerade die Mütter, die arbeiten sollen unter Umständen, ... sie haben die Kinder zu beschulen. Und für die Familie müssen sie auch noch aufkommen, im Sinne von Essen und so etwas. Wie gesagt, für mich war es eine Selbstverständlichkeit. Ich bin so aufgewachsen. Ich bin '52 geboren. Also noch in Chemnitz. Dann wurde das Karl-Marx-Stadt. Und jetzt lebe ich wieder in Chemnitz. Und das ist wie gesagt ... Jungs und Mädels: gleich.

Genau. Aber das habe ich mal von einer jungen Feministin so erfahren. Die hat gesagt: „Ja also, diese hohen Frauenrechte, die im Sozialismus in der Tschechoslowakei galten...“, mit einem wahn-sinnig progressiven Abtreibungsgesetz, also eigentlich sehr sehr weit, und sie sagte aber: „Wir haben das alle nicht erarbeitet. Das war einfach alles da.“ Also eben nicht diskutiert. Vielleicht nicht verinnerlicht. Da ist es dann so „plops“ einfach da.

Also da war wenig Raum dafür – etwas Eigenes, Neues zu gestalten. Und jetzt ist erstmals so ein Raum da, dass man auch mal z.B. Berichte darüber bringen könnte, dass damals nicht alles im Bildungswesen nur schlecht war. Und wo ich so denke, eigentlich müsste man auch mal stolz drauf sein, was früher war. Es ist halt nicht selbstverständlich, was wir heute alles machen können, was wir heute dürfen. Man muss jeden Tag dafür einstehen, man muss wachsam sein, und die Bürgerrechtler zum Beispiel von '89 – die verdienen die größte Anerkennung und ich versteh halt auch nicht, warum wir nicht stolz auf diese Revolution sind – also warum wir nicht einfach erhobenen Hauptes diesen Jahrestag begehen. Ich finde, wir könnten das mehr feiern, mehr zelebrieren, so als Gemeinschaftsprojekt von Ost und West.

## Angst vor Chemnitz

Aber Meinungsfreiheit schützt ja auch mein Gegenüber. Nämlich davor, dass ich meine Meinung dem Gegenüber aufzwinge. Die meisten, mit denen du redest und mit denen ich rede, die waren nie in der DDR. Die sind in dem Alter, die sind hier im Westen, also im demokratischen System, groß geworden. Trotzdem haben Sie das noch nicht verinnerlicht.

Und das ist ja ganz spannend, dass gerade die jüngeren Menschen plötzlich anfangen, das wieder heraufzubeschwören, dieses Gefühl von Unterdrückt-Sein. Man könnte fast sagen, es geht immer nur um Affekte, um Gefühle, um Emotion. Angst ist ja auch nichts anderes.

Ich weiß nicht, was man dir über Chemnitz erzählt hat. Mir erzählen ganz viele Leute, die zum ersten Mal herkommen, dass sie Angst haben vor Chemnitz. Chemnitz hat einen sehr schlechten Ruf. Den hat es sicherlich nicht zu Unrecht. Ich gehöre nicht zu den Leuten, die sagen, Chemnitz wird zu schlecht behandelt. Aber Chemnitz hat nicht nur diese schlechten Seiten. Und wenn man genau hinschaut, dann kann man sich hier nicht bedroht fühlen.

Aber Chemnitz ist natürlich ein vermintes Gelände. Du kannst relativ schnell in Konfliktlinien reingezogen werden, die du eigentlich gar nicht bedienen willst. Und da reicht es schon aus, dass man dich mit der einen oder der anderen Seite in Verbindung bringt. Ein hoher Grad an Polarisierung. Ich glaube eher, dass das hier, um es mit Matthias Krenn zu sagen, das letzte Aufbäumen der Faschisten ist.

Das heißt, Angst habt ihr nicht vor Übergriffen? Naja. Schon. Keine Ahnung ... Ich habe einen Kumpel. Er wurde angegriffen, weil er nicht Deutscher ist, eine andere Nationalität hat und dazu auch noch bisexuell ist. Es ist schade zu sehen, dass es Menschen auf diesem Planeten gibt, die gegen Religion, Hautfarbe, Sexualität, gegen Identität sind. Es ist einfach traurig, dass sich Menschen so entwickelt haben.

Aber ich bin zum Beispiel nicht gläubig. Ich wurde zwar getauft, bin aber nicht gläubig. In der Bibel steht, sagen viele, Gott ist gegen Schwule. Aber das stimmt nicht wirklich. In der Bibel steht, dass Gott jeden Menschen akzeptiert, so wie er ist. Und das verstehen viele Christen falsch. Meine Familie ist relativ christlich. Mein Opa ist auch christlich. Er muss erstmal damit klarkommen, dass ich eine neue Identität habe. Ihm ist es schwergefallen, weil ... ich bin immer noch seine Enkeltochter. Mittlerweile kriegt er das schon hin. Aber ich kenne auch Christen, die schwul sind.



# <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser>

**Protest ist zentripetal: Er zieht Menschenmengen zusammen und macht uns zu mehr als der Summe unserer Teile. Tränengas ist zentrifugal: Es zerstreut geeinte soziale Bewegungen in zersplitterte, desorientierte Individuen und übergibt die Kontrolle über die Straßen zurück an den Staat. (Artforum 13.5.2019)**

**Der Triple-Chaser - eine Tränengasgranate, die in der internationalen Kriegsführung verboten ist, aber routinemäßig von Verteidigungskräften gegen Zivilist\*innen sowohl in den USA als auch im Ausland eingesetzt wird - ist eine der vielen Waffen, die von der Safariland Group hergestellt werden, deren CEO, Warren B. Kanders, der stellvertretende Vorsitzende des Vorstands des Whitney Museum of American Art war. Kanders' Verbindungen zu der New Yorker Institution haben im Vorfeld der Whitney Biennale 2019 heftige Proteste ausgelöst. (Artforum 13.5.2019)**

**Als Reaktion auf ihre Einladung zur Biennale und die Kontroverse um Warren B. Kanders' Verbindung mit der Institution begann Forensic Architecture, 'computer vision'-Klassifikatoren zu trainieren, um Safariland-Tränengaskanister unter den Millionen von online geteilten Bildern zu erkennen. In Zusammenarbeit mit Praxis Films präsentierten sie dieses Forschungsprojekt als eine Videountersuchung mit dem Titel *Triple-Chaser*.**

**Der Film ist in Kapitel unterteilt, die die Geschichte von Safariland nachzeichnen, sowie die Auswirkungen von Tränengas auf den menschlichen Körper und bekannte Fälle, in denen es zur Unterdrückung von Dissidenten eingesetzt wurde, einschließlich des Einsatzes von Tränengas bei den Gezi-Park-Protesten 2013 in der Türkei. Er legt auch die Rolle dar, die Kanders bei Sierra Bullets spielt, einer Firma, die Munition herstellt, die von den israelischen Verteidigungskräften verwendet wurde, und beschreibt detailliert, wie das Europäische Zentrum für Verfassungs- und Menschenrechte die Forschungen der Forensic Architecture nutzt, um Druck auf Kanders' Firma auszuüben. (Artnet 13.05.2019)**

**„Indem sie kulturelles und symbolisches Kapital zur Verfügung stellt, unterstützt Kunst oft Menschenrechtsverletzungen, nicht nur, dass sie von diesen Missbräuchen unterstützt wird. Als Teilnehmer der Biennale war die einzige Reaktion, die sich verantwortungsvoll und gerechtfertigt anfühlte, die Instrumente der Reputationswäscherei, sofern wir die Kontrolle in der Hand hatten, gegen diejenigen zu richten, die ihren Ruf zu verlieren hatten.“ (Forensic Architecture, Artforum 13.5.2019)**

**Kanders tritt nach Protesten der Aktivistengruppe Decolonize This Place im Juni 2020 aus dem Kuratorium des Whitney zurück.**







**Manfred Gröbl:** Eure letzte CD *On Dark Silent Off* geht für mich in Richtung Filmmusik und ist ganz anders als die vorherigen CDs. Wie ist es dazu gekommen?

**Martin Brandlmayr:** Ich denke in der Zeit vor der Veröffentlichung ist viel passiert. Martin Siewert mein langjähriger Musikerkollege aus vielen anderen Projekten kam zu Radian, nachdem Stefan Nemeth 2011 ausgestiegen ist. *On Dark Silent Off* war unsere erste reguläre Trioplatte in der neuen Besetzung (Martin Siewert, ich selbst und John Norman, der wie ich von Anfang an dabei ist). Wir hatten schon 2014 gemeinsam eine Platte produziert, ein Spezialprojekt mit Giant Sand Mastermind, Howe Gelb. Martins Zugang zu seinem Instrument, der Gitarre, aber auch seine langjährige Erfahrung als Produzent hatten großen Einfluss auf unseren Sound. Und es dauerte lange, bis wir wieder etwas veröffentlichten, weil wir uns die Zeit nehmen wollten, eine gemeinsame Arbeitsweise zu entwickeln. 2012 wurden wir im Rahmen der Viennale eingeladen, zu Filmen im Gartenbaukino zu spielen. Ein Teil der Stücke von *On Dark Silent Off* sind im Rahmen dieser Livevertonung zu 35-mm-Filmen entstanden. Wir konnten die Filme selbst aussuchen und haben uns für *La Jetée* (1962) von Chris Marker als Centerpiece entschieden, dann waren da noch *Mirror Mechanics* (2005) von Siegfried Fruhauf, *Black and White Trypps Number Three* (2007) von Ben Russell und *Outer Space* (1999) von Peter Tscherkassky.

**MG:** Ja, Tscherkassky ist grandios! Wie ist das dann abgelaufen im Gartenbaukino?

**MB:** Wir standen auf der Bühne und die Filme liefen über uns auf dieser riesigen Leinwand. Ich habe das sehr eindrucksvoll in Erinnerung. Die Stücke hatten wir anhand von digitalen Versionen der Filme im Proberaum erarbeitet und sie dann erstmals vor Ort im Gartenbaukino zu den 35-mm-Filmen gespielt. Da mussten wir noch einiges, wie das Timing, nachjustieren und am selben Abend ging’s dann schon los. Wir haben *La Jetée* gemeinsam mit Fritz Ostermayer als Sprecher vertont. Dieser Film hat mich immer schon fasziniert, wie vieles andere von Chris Marker. *La Jetée* ist eigentlich strenggenommen kein Film. Es ist eine Abfolge von Standbildern. Die Bewegung entsteht nur durch Schnitt, Musik und Sprache. Ich finde das faszinierend. Interessant finde ich auch, dass bei einem anderen Werk von Chris Marker, nämlich *Sans Soleil* (1983), ein ähnlicher Effekt, jedoch genau umgekehrt, entsteht. Die Abfolge der Bilder ist nicht durch eine zusammenhängende Handlung verbunden, wie bei *La Jetée*, sondern eher lose aneinandergereiht. Hier sind es zwar bewegte Bilder, aber sie verbeiben meist in einem statischen Zustand, in einer Einstellung, eigentlich ein Bild, das sich einprägt.

**MG:** Das heißt also, dass ihr mit Live-Improvisation und vorbereiteten Soundfiles gearbeitet habt?

**MB:** Ja, wir spielten fixierte Abschnitte, die mit Sequenzen am Computer synchronisiert waren, und dazwischen freiere Passagen. Es war also beides. Teile dieses Materials haben wir später aufgegriffen und zu Stücken weiterentwickelt, die wir dann in reguläre Konzerte eingebaut haben, also ohne Film, Abschnitte, die sich dann in veränderter Form auf *On Dark Silent Off* wiedergefunden haben. Das Titelstück zum Beispiel und ein anderes mit dem Titel *Scary Objects*. Im Plattentitel *On Dark Silent Off* ist auch dieses Filmische enthalten. Ich denke zurück an den dunklen Saal des Gartenbaukinos, die Atmosphäre dort während der Probearbeiten. Die Stille und die Dunkelheit dieses riesigen Raumes, bevor überhaupt ein Sound erklingt oder das Licht des Films den Raum erhellt. Licht und Dunkelheit, Information und Nichtinformation, Sound und Stille. Dieses Spannungsfeld hat mich schon immer fasziniert. Und in diesem Spannungsfeld bewegt sich auch die Musik von Radian, die harten Cuts zwischen Klang und Stille, zwischen Hörbarem und Imaginiertem sind in unserer Musik formbildend. Es ist immer ein Spiel, in dem das Gedachte das Imaginierte mitkomponiert oder besser das Erklingende um das Gedachte herumkomponiert ist. Es beginnt schon damit, dass ich bei Konzerten einen Puls in meinem Kopfhörer habe, ein Puls, der mich als Schlagzeuger mit dem Computer synchronisiert, ein Rhythmus, den das Publikum nicht hören kann. Ich groove eigentlich schon, aber das Publikum hört noch nichts davon.

**MG:** Wie hat sich eure Musik über die Jahre verändert und weiterentwickelt?

**MB:** Ich denke die Reduktion unserer ersten Jahre ist etwas mehr in den Hintergrund gerückt. Oder sagen wir mal so, sie findet auf einer anderen Ebene statt. In den letzten Jahren hat sich eine etwas freiere, spielerischere Arbeitsweise entwickelt, in der auch viele improvisatorische Ansätze insbesondere im Produktionsprozess stattfinden, da hat auch Martin Siewert viel neues eingebracht. Das Material, das dabei entsteht, wird manchmal von mir alleine, manchmal gemeinsam in Martins Studio gesichtet und auf wenige Schnipsel kondensiert, die dann tatsächlich verwendet werden. Ich finde, es gibt heute bei uns mehr Kontrast zwischen wenig und viel, zwischen laut Verzerrtem und mikroskopisch Feingliedrigem, zwischen etwas im Moment Entstandenen und etwas akribisch Konstruiertem. Ich denke, wir loten dynamisch heute in jedem Fall einen viel größeren Bereich aus. Früher ging es viel mehr um das Klangmaterial selbst. Das waren ganz am Anfang fast schon Materialstudien. Wie kann ich z. B. etwas wie das weiße Rauschen eines Synthesizers am Schlagzeug erzeugen. Ich habe gerne die Perspektive eingenommen, das Schlagzeug klanglich wie einen Synthesizer zu verstehen und formal als Sequencer zu denken. Wie viel Tonanteil, wie viel Anteil Rauschen, das Wischen eines Schlagzeugbesens, der Klang eines Beckens, mit oder ohne rasselnde Kette, d. h. mit oder ohne „Noisegenerator“. Ich habe die Sounds nicht gespielt, sondern wie in der Timeline eines imaginierten Sequencers „platziert“. Das war eigentlich ein mir selbst auferlegter Denk/Spielmodus. Die Klangerzeugung am Schlagzeug hat im Gegensatz zu einem Synthesizer immer etwas höchst Körperliches, da entsteht ein Spannungsfeld, in dem ich mich jahrelang intensiv bewegt habe. Es ist sehr interessant nach all dieser Zeit darüber nachzudenken, weil sich seither in meinem Zugang zum Instrument aber auch zum Komponieren so viel verändert hat. Das Spielen mit Leuten aus dem Impro- und Freejazzumfeld hat mich sehr beeinflusst. In meinen frühen Musikerjahren sah ich in meiner Tätigkeit diese Kluft zwischen Improvisation einerseits und dem Konstruieren/Komponieren von Musik andererseits. Es waren also 2 Pole für mich. Heute umspielt das Eine das Andere und diese 2 vermeintlich gegensätzlichen Positionen sind zu einem großen Spielfeld zusammengewachsen. Von Franz Hautzinger, der ein Improvisationsensemble an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien leitete, erhielt ich ganz viele Initialimpulse während meines Studiums und später dann in diversen gemeinsamen Projekten. Die Erfahrung, mit Christof Kurzmann, Ken Vandermark, John Tilbury, Otomo Yoshihide, Mats Gustafsson, Sachiko M, Dieb 13, Elisabeth Harnik, Axel Dörner, Erik M und vielen anderen zu improvisieren, hat mich sehr bereichert und geprägt. Ich entwickelte Spielmethoden und Techniken, die das Zulassen von Dingen, die ich nicht vorweg plane, miteinbeziehen, Dinge die passieren, die aus einem spontanen Impuls heraus entstehen. Insbesondere interessieren mich zur Zeit Prozesse, die halb kontrollierbar sind oder sich meiner Kontrolle entziehen. Zum Beispiel eine Murre, die über eine Snaredrum läuft. Wann und in welche Richtung ich sie losschicke, bestimme ich. Das ist also das Geplante, das musikalisch gestalten Wollende, den Prozess des Auslaufens der Murre aber, wo und wie sie sich ihren Weg genau bahnt, kann ich nur bedingt kontrollieren, das ist dann wie Wasser, das über die Steine in ein Bächlein läuft. Dieser Ablauf ist also selbstorganisiert, die Dinge entwickeln ein Eigenleben, da entsteht eine Komplexität, die ich extrem spannend finde, zwischen Gemachtem und Geschehendem. Insbesondere in Solostücken spiele ich mit diesen Prozessen, weil sie mich überraschen, mich ständig in neue Situationen befördern und mir die Möglichkeit geben, auf immer neue Situationen zu reagieren. Diese Dinge lote ich in Solokompositionen oder zum Beispiel mit dem Ensemble Polwechsel aus, mit dem ich seit vielen Jahren im Bereich zwischen Komposition und Improvisation forsche.

**MG:** Ich frage mich immer, wie man das zu Papier bringen kann. Ist das bei dir so, wie man es auch von Stockhausen kennt, wo teilweise keine Noten vorhanden sind, sondern vielmehr Notizen und Zeichnungen. Hast du da auch eine eigene Sprache entwickelt oder agierst du quasi im Notenblattsystem?

**MB:** Notation ist ein sehr spannendes Thema. Je nach Kontext gehe ich da unterschiedlich heran. Polwechsel ist da ein gutes Beispiel. Ich schreibe gerade ein Stück für dieses Quartett, das in der aktuellen Besetzung aus dem Kontrabassisten Werner Däfeldecker, dem Cellisten Michael Moser und zwei Schlagzeugern, Burkhard Beins und mir besteht. Innerhalb der Gruppe gibt es sehr unterschiedliche Zugänge. Ein Teil der Musiker kommt von der notierten zeitgenössischen Musik, also sind sie gewohnt mit komplexem Notentext zu arbeiten, und es gibt andere, die mit traditioneller Notation bzw. ihrer zeitgenössischen Erweiterung nichts zu tun haben und daran auch nicht interessiert sind. Auf diese individuellen Ansätze und Vorlieben einzugehen und ein Stück dem Ensemble und seinen Mitgliedern auf den Leib zu schreiben, finde ich sehr spannend.

**MG:** Das Konzept spielbar zu machen mithilfe der Stärken der jeweiligen Musiker, so dass es auch in der Gruppe funktioniert?

**MB:** Genau. Da gibt es die, die präzise ausformuliertes Material spielen, und die anderen, die sich in dem dadurch entstehenden, klar strukturierten Klangablauf orientieren und zum Teil improvisatorisch bewegen können. Das was ich vorher beschrieben habe, diese 2 vermeintlich entfernten Pole, das präzise Auskomponierte und das Improvisierte innerhalb eines Stückes wird zusammengeführt. Präzise notiert kann ja vieles sein. John Cages Stücke, die mit Zufallsoperation arbeiten, sind auch präzise ausformuliert, aber die Anordnung der Klänge ist jedes Mal anders, wenn das Stück neu gespielt wird. Mit präzise auskomponiert meine ich, dass die Töne immer wieder in derselben Abfolge erklingen. Hier geht es um die Wiederholbarkeit eines präzisen Ablaufes. Das notiere ich eigentlich in einem erweitert traditionellen Notationssystem. Die Herausforderung besteht meistens darin, Sounds zu fixieren, so dass sie wieder reproduzierbar sind. Und oft handelt es sich um Klänge, die mithilfe von Präparationen am Instrument entstehen und/oder mithilfe von speziellen Spieltechniken. Da gibt es dann oft Beschreibungen oder Symbole, die in einem Anhang näher beschrieben sind.

**MG:** Immer, wenn es um Musik geht, fällt mir als erstes Søren Kierkegaard ein, der in seinem Hauptwerk *Entweder – Oder* behauptet hat, das Höchste aller Künste sei die Musik, weil sie sich im ungreifbaren, metaphorischen Raum bewegt. Mir gefällt der Gedanke sehr, weil man natürlich mit Musik Raum füllen kann, jedoch ganz anders als in der bildenden Kunst. In der bildenden Kunst ist man sehr schnell beim Materiellen. Wie siehst du das als Musiker?

**MB:** Hier stellt sich die Frage nach der Materialität, Musik besteht aus Klang, der als Schwingung von Luftteilchen im Raum schwer greifbar ist. Ich kann mich an Konzerte erinnern, auch als Zuhörer, da war es, als könnte ich den Klang im Raum berühren. Das geht dann meist einher mit einem Gefühl, dass in dem Moment alles stimmt. Hier und jetzt, in genau diesem Moment. Und das heißt noch gar nicht, dass die Bedingungen vor Ort perfekt sind. Es hat damit zu tun, dass ich die Dinge im Raum annehme und darauf lebendig reagiere. Dann entsteht etwas, das nur im Augenblick entstehen kann und dafür muss die nötige Offenheit aufgebracht werden. Das betrifft in einer Konzertsituation sowohl das Publikum als auch die Musiker und Musikerinnen. Musik entsteht mit jeder Aufführung immer wieder aufs Neue. Das können einzelne Aspekte sein, die auf Notenmaterial oder durch andere



Methoden fixiert sind und reproduziert werden, aber auch das wird immer etwas anders sein, anders klingen, wenn die Musik zum Leben erweckt wird. Ich habe gelernt mich darauf einzulassen, denn allzu starre Vorstellungen von dem, wie Musik sein sollte, raubt ihr den Atem, ihre Lebendigkeit und viele Entfaltungsmöglichkeiten. Improvisierte Musik macht das besonders deutlich. Sie entsteht formal und inhaltlich zu großen Anteilen im Moment und reagiert auf die Gegebenheiten vor Ort. Faktoren wie Raumakustik, Licht, Temperatur etc. aber auch schwer greifbare Dinge wie die Chemie zwischen den Musikern und Musikerinnen und die Stimmung im Publikum, alles beeinflusst sich gegenseitig und die Musik hört nicht vor oder nach dem Konzert auf, alles ist Interaktion. Ich kann mich erinnern wie verwundert ich als junger Musiker zur Kenntnis nahm, wie wichtig es im Kontext improvisierter Musik war, gemeinsam abzuhängen vor dem Konzert, oft schon Tage davor, in Probehphasen, in denen manchmal sogar mehr außermusikalisches Miteinander stattfand, als tatsächliches Proben. Gemeinsam Essen und Trinken, Spaziergehen und Diskutieren, ein Stück des Weges miteinander gehen und sich so aufeinander einstimmen. Hier geht es also nicht nur ums Stimmen der Instrumente sondern auch auf das Einstimmen auf die anderen, auf den Raum, das Publikum, das Atmen der Atmosphäre und die Gemeinschaft, die sich für diesen Moment gebildet.

**MG:** In *Vive les fantômes* verlässt du ja die der Musik klassisch zugeschriebenen Verhältnisse wie Bühne, Zuschauerraum, Proberaum und durchmischst diese sonst voneinander getrennten Ebenen.

**MB:** Dieses Hörspiel konnte ich 2018 für den SWR realisieren. Es ist eine Collage aus Klangsnipseln, die wiederholt auftauchen. Es gibt darin kurze Samples von Jazzperformances und Proberaummitschnitten, in denen es genau um dieses Momenthafte geht. In diesen Aufnahmen sind nicht nur die Musiker\*innen hörbar, sondern auch das Publikum, Nebengeräusche im Proberaum, etwas das nebenbei oft unbeachtet und zufällig geschieht, also alles was die Komplexität eines Momentes ausmacht. Diese Momente sind unwiederbringlich vergangen, aber das jeweilige Dokument, das diesen Augenblick akustisch festgehalten hat, taucht immer wieder in variiert Form in diesem Hörstück auf und wird so ins Hier und Jetzt gehoben. Es sind Klangräume, die wiederholt aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und ausgeleuchtet werden. Dieses Jahr werde ich *Vive les fantômes*, es wurde jetzt leider coronabedingt ein paarmal verschoben, in einigen europäischen Städten live spielen, unter anderem im September auch im Echoraum in Wien.

**MG:** In der bildenden Kunst finde ich es ja immer problematisch, wenn politische Kunst von marktstrategischen Interessen vereinnahmt wird. Wie war das bei eurer Zusammenarbeit mit Christof Kurzmann, die ihr für das Festival in Nickelsdorf 2018 realisiert habt. Ich meine da speziell den ersten Teil mit einer Einspielung über die Politik von Matteo Salvini und Viktor Orbán. Diese Arbeit richtet sich ja an die EU als Wirtschaftsunion, die wirtschaftliche Interessen in den Vordergrund stellt, in sozialen Fragen wie der Flüchtlingspolitik aber komplett versagt.

**MB:** Was du meinst, war eine Rede im Europaparlament, die im ersten Teil eingespielt wurde.

**MG:** Ich habe das so in Erinnerung, dass die Stimme eher darunter liegt und nicht darüber. Es geht um Flüchtlinge, die hin und her geschoben werden, und das Versprechen es werde alles Menschenmögliche getan, wo doch am Ende gar nichts passiert. Machst du öfter Kooperationen mit Kurzmann oder wie ist das zustande gekommen?

**MB:** Christoph ist ein Begleiter von Anfang an. Er hat die erste Platte von Radian auf dem damals neu gegründeten Rhiz Label veröffentlicht. Sie wurde im Zuge unseres ersten Konzertes überhaupt, damals noch im alten Porgy & Bess aufgenommen. Christof ist eine unglaublich wichtige Integrationsfigur der Wiener Szene, politisch, als Musiker und Veranstalter. Aber nicht nur beschränkt auf die heimische Musikszene, sondern international. Er stellt immer wieder interessante Bands zusammen, sei es das Orchester 33 1/3 oder später Bands mit Ken Vandermark und vielen anderen. Und er hat auch Disquiet ins Leben gerufen. Sophia Jernberg ist eine tolle Vocalistin, die in Stockholm lebt und unter anderem in Mats Gustafssons Fire Orchester singt. Mit dem inzwischen in London lebenden Joe Williamson verbindet mich eine langjährige Zusammenarbeit vor allem im Trio Trapist (gemeinsam mit Martin Siewert). Disquiet hatte die Premiere bei den Nickelsdorfer Konfrontationen 2019. Christof hat am Tag der Aufführung mit uns das Material durchgeprobt. Da hörten wir auch das erste Mal diese Passage, von der du gesprochen hast. Sie ist aus einer Rede von Guy Verhofstadt im Europaparlament, in der er die Absurdität und den Zynismus der Flüchtlingspolitik einiger europäischer Länder aufzeigt, in die sich leider auch Österreich eingereiht hat. Er macht deutlich, dass die sogenannte „Flüchtlingskrise“ eigentlich eine politische Krise ist. Ich finde es eine sehr ungewöhnliche und mutige Entscheidung von Christof so ein konkretes politisches Statement in unser Konzert einzubauen. Natürlich hatte das einen ziemlichen Impact auf den Rest des Konzertes. Wenn ich jetzt im Nachhinein darüber nachdenke, sehe ich, dass das Interagieren, das aufmerksame aufeinander Hören und Reagieren im musikalischen Zusammenspiel in diesem Kontext eine neue Bedeutung bekommt. Angesprochen auf den Markt und das Politische in der Kunst: Ich denke in der Musik, zumindest in dem Bereich, in dem wir uns mit diesem Projekt bewegen, funktioniert das doch zum Teil anders als in manchen Bereichen der bildenden Kunst. Das Marktstrategische ist auf der Ebene, auf der wir uns bewegen nicht so präsent, da ist viel mehr selbstorganisiert und daher egalitär aufgebaut. Das gibt es natürlich auch in der Musik, aber eher dort, wo mehr Geld im Spiel ist. Wir bewegen uns hier in einem internationalen Netzwerk von klein- bis mittelgroßen Clubs und Festivals und einem Netzwerk von Musiker\*innen, die ebenso international organisiert und vernetzt sind. Viele von ihnen sind gleichzeitig auch Veranstalter\*innen. Eines dieser Festivals sind die Konfrontationen Nickelsdorf, das alljährlich im Gasthaus Falb in dem kleinen burgenländischen Grenzort stattfindet. Dort haben wir uns auch vorbereitet und lose über einen formalen Ablauf dieses Konzertes verständigt. Ich kann mich noch erinnern an diesen heißen Sommertag so nahe an der ungarischen Grenze. Nicht zuletzt wegen der politischen Agenda dieses Sets hatte das insgesamt schon etwas Aufgeladenes. Das Konzert wurde aufgenommen und ist im Herbst 2020 in einer fast ungeschnittenen Version auf Trost Records erschienen.

**MG:** Mit deinem Bruder Peter Brandlmayr hast du ein gemeinsames Projekt *Die relative Kunst der Unfuge* für das Musikprotokoll konzipiert. Kannst du mir etwas über diese Zusammenarbeit erzählen?

**MB:** Peter und ich haben uns immer schon über Musik, Kunst, Philosophie und alles mögliche andere ausgetauscht. Peter hat sich insbesondere in den letzten Jahren mit einer, wie er es bezeichnet, „hantologischen“ Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik beschäftigt und ich empfind immer, dass wir mit unterschiedlichen Mitteln an ähnlichen Thematiken arbeiteten. Uns war klar, dass wir irgendwann wieder etwas Gemeinsames in Richtung Musik machen wollen. Wir hatten ja während unserer Studienzeit gemeinsam eine Band, übrigens war damals schon John Norman am Bass dabei. John ist also ein ganz langer Wegbegleiter von mir. Peter und ich haben nach dem Tod unseres Vaters und dem damit verbundenen Verstümmen des Streichquartetts, in dem er Geige spielte und das einmal monatlich in unserem Elternhaus zusammenkam, beschlossen, uns damit musikalisch auseinanderzusetzen. Damals wurde immer eine Fuge aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* als 1. Stück gespielt und das gehörte somit zum familiären, musikalischen Inventar. Das waren unsere ersten musikalischen Erinnerungen und das Thema Fuge begleitet mich bis heute immer wieder. Auch hier geht es um Verschachtelung von Themen, die immer wieder auftauchen, permutiert werden und so in immer wieder neuer Gestalt und neuem Kontext auftauchen. Wir haben beschlossen 2 Tage mit einem Haufen Instrumenten in Klausur zu gehen, einer Revox Bandmaschine, einem Synthesizer Modular System und vielen Effekten und Mikrofonen. Wir haben ca. 10 Stunden Material aufgenommen, haben die Bandmaschine und die Synths mit Material gefüttert, das wir im Internet gefunden, selbst eingespielt, gesprochen oder von Peters Computer haben sprechen lassen. Dabei sind wir frei assoziierend vorgegangen und haben uns von Duchamp zu Stockhausen gezappt, von Morton Feldman zu Thomas Bernhard, von Billie Holiday zu John Carpenter und von Gena Rowlands zu Keji Haino. Alles wurde wüst zerschnipselt und – da war die Bandmaschine als Effektgerät ganz zentral – massiv durch den Wolf gedreht. Dieses Material haben wir dann geschnitten und daraus das Hörstück mit dem Titel *Die relative Kunst der Unfuge* gemacht, das 2020 beim SWR uraufgeführt und im Anschluss im ORF-Kunstradio wiederaufgeführt wurde. Wir waren parallel dazu mit einem weiteren Projekt beschäftigt, das damit zusammenhing. Wir sind vom Musikprotokoll im steirischen Herbst eingeladen worden, eine Klanginstallation mit dem gleichen Titel zu entwickeln, die dann im Oktober 2020 in der Akademie Graz gezeigt wurde. Mithilfe von Körperschallwandlern wurde Klang auf die Instrumente eines Streichquartetts projiziert, flankiert von 3 Perkussionsinstrumenten, die ebenfalls von Transducern bespielt wurden. Transducer sind spezielle Lautsprecher, die aber nicht alleine klingen, sondern Klang durch Körperschall auf Gegenstände übertragen. Hörbarer Klang entsteht also erst, wenn sie auf einen Resonanzkörper gelegt oder geschraubt werden. Wenn ich zum Beispiel einen Geigenklang auf die Violine projiziere, spielt sie wie von Geisterhand. Aber natürlich wurden alle möglichen verschiedenen Klänge verwendet und so kommt mal eine zerhackte Stimme aus dem Cello, mal das ratternde Hämmern einer Baustelle aus der großen Trommel. Der Klang wird immer durch die Resonanzeigenschaften des jeweiligen Instruments gefiltert und gefärbt. Es ist etwas gänzlich anderes, als wenn Klang aus einem Lautsprecher kommt. Es entsteht etwas seltsam Belebtes, Körperliches.

**MG:** Zu guter Letzt möchte ich über euer neues Radian Album sprechen, das kommendes Jahr herauskommen soll. In welche Richtung wird es gehen und an welchem Material arbeitet Ihr gerade?

**MB:** Wir arbeiten intensiv daran und langsam kommen wir in die finale Kurve, zumindest was das Inhaltliche anbelangt. In unserer letzten Session haben Martin und ich Drums durch Gitarreneffekte in einen Gitarren Amp gejagt und aufgenommen. Auch hier geht es um Übersetzung von Klang in einen anderen Zustand. Die Trommel spielt aus dem Gitarrenverstärker. Da entsteht eigentlich eine doppelte Körperlichkeit. Die Richtung, schwer zu sagen, erstaunlicherweise und trotz der coronabedingten isolierten Arbeitsweise, die wir dieses Mal hatten, wird das Album sehr groovelig sein und hat in meiner Wahrnehmung etwas sehr Lebendiges, Organisches. Es gibt im Übrigen wieder ein Stück, das mit Film zu tun hat. Wir haben gemeinsam mit Dieter Kovacic (aka Dieb 13) und Billy Roisz ein Stück zu ihrem Film *Toutes Directions* (2017) entwickelt, das wir 2018 gemeinsam mit den beiden beim A l'ARME Festival in Berlin und dem Filmfestival in Torun live gespielt haben. *Toutes Directions* ist eine Art abstrakter, nächtlicher Road Movie. Im Film geht es um Atmosphäre und gleichzeitig um das Abtasten von Materialien. Die Kamera ganz nah an der Straße, an der Körnung des Asphalts entlang gleitend, bis es nur mehr flimmert, die nächtliche Landschaft surreal durch Film/Lichtprojektionen die vorbeiziehenden Objekte erhellt. Es passiert nicht viel im Sinne einer Handlung, aber es ist alles ständig auf eine eigenartige Weise in Spannung, Suspense, der sich nie auflöst. Aus Teilen der Aufnahmesessions zu dieser Filmmusik haben wir ein Stück gemacht, das auf dem neuen Album zu hören sein wird.

**María Galindo - Köchin, GraffitiPrayerin und Unruhestifterin auf den Straßen - GLBT (Dicke [Gorda], Lesbe, Bolivianerin und Widerspenstige [Terca]), nach unten orientierte Bastardin - Nymphomanin und Mitglied von Mujeres Creando - Hochstaplerin**

In institutionellen Zusammenhängen, in denen die erwartbaren Definitionsrahmen diejenigen sind, als „Künstlerin“ zugegen zu sein, stelle ich mich als Hochstaplerin vor.

In Museen bin ich eine Hochstaplerin, auf Kunst-Biennalen bin ich eine Hochstaplerin, in Galerien bin ich eine Hochstaplerin, in Kunstkreisen bin ich eine Hochstaplerin. Es wäre mir nicht möglich, mich in Bezug auf die komplexe Gesamtheit von Definitionen und Tätigkeiten, die das Wort Kunst in seiner offiziellen Bedeutung impliziert, auf eine andere Art zu identifizieren. Ich könnte mich auf keine andere Art bezüglich der Arbeitsteilung in einer künstlerischen Institution positionieren, um welche Institution auch immer es sich handeln möge. Ich könnte mich nicht anders in Bezug auf das positionieren, was die Institution „Kunst“ dem Publikum anbietet. Ich könnte mich nicht anders in Bezug auf das Verhältnis Künstler\*in/Nicht-Künstler\*in oder Künstler\*in/Kunsthandwerker\*in positionieren. Es handelt sich um eine unbequeme Positionierung, auch für mich selbst, da sie mich vorab als jemanden ausweist, der fehlt am Platz ist und in unlösbarem Konflikt steht mit der „Institution“, welche immer das auch sein möge, und auch mit den einzelnen Bestandteilen der Institution: dem Museum, dem\*der Kurator\*in, dem\*der Galerist\*in, der Biennale, dem Publikum, dem\*der Sicherheitsbediensteten, der Kunstgeschichte, den weißen Wänden, der Frau, die den Saal reinigt, oder dem\*der Kritiker\*in.

**Die Kreativität als Instrument des Kampfes und des sozialen Wandels als kreative Tatsache.**

Man sieht nur einige wenige, dahinter kommen Millionen.<sup>1</sup>

Dieser Satz, den ich im Jahr 2000 formulierte, als ich zum ersten Mal an einer Kunstveranstaltung<sup>2</sup> teilnahm, begleitet mich seit mittlerweile mehr als 20 Jahren in jedem künstlerischen und/oder politischen Bereich, zu dem ich eingeladen wurde oder als unangenehme Invasorin auftrat. Es ist ein Satz mit langem Atem, der dabei geholfen hat, einen soliden Raum der kreativen Aktion zu schaffen, der uns aber auch oft falsche Zuschreibungen als „aktivistische“, künstlerisch-aktivistische Gruppe eingetragen hat, als künstlerisches Kollektiv oder als Träumerinnen, die die Welt von der Kunst her und



La Jaula Invisible / María Galindo, Mujeres Creando / Performance, Installation / Biennale Venedig / 2015

mit Mitteln der Kunst verändern möchten. Keine dieser drei Zuschreibungen trifft zu – weder dem Sinn nach, noch auf die Realität dessen, was wir tun. Wir sind keine „aktivistische“ Gruppe, weil es bei Mujeres Creando zahllose Tätigkeiten gibt, die nichts mit Kunst zu tun haben; dafür jedoch mit der Herstellung von Gerechtigkeit, mit der Fähigkeit zum kollektiven Überleben und der Aufrechterhaltung einer konfliktreichen Beziehung des Dialogs mit und Provokation der Gesellschaft, deren Teil wir sind. Wir treten nicht in allem als Kollektiv auf und haben das Verhältnis zwischen dem Kollektiven und dem Individuellen nie als Dichotomie verstanden; es gibt viele Kolleginnen, die es schlichtweg nicht interessiert, was in Öffentlichkeiten diskutiert oder gemacht wird, die sich „künstlerisch“ nennen. Wir identifizieren und anerkennen uns kollektiv als anarcho-feministische Bewegung, die zahllose Arbeitsmethoden entwickelt hat, von denen einige bei Gelegenheit von der „Welt der Kunst“ aufgegriffen und als künstlerisch wahrgenommen wurden, obwohl ihr Ursprung immer die Politik war.

In Bezug auf die individuelle und kollektive Arbeit haben wir im Jahr 2000 beschlossen, dass jede Arbeit kollektiv und von der jeweiligen Compañera individuell signiert wird. Ursprünglich hatten wir nur die kollektive Signatur aufgeprägt, verstanden aber dann, dass dies den spezifischen Beitrag der einzelnen Compañeras unsichtbar machte. Die Beibehaltung der kollektiven Signatur ist eine Form, die Bewegung zu stärken, aber auch anzuerkennen, dass jede Produktion eine kollektive Dimension hat, ein kollektives Subjekt, dass die Reflexions- und Arbeitsprozesse aller begleitet, ohne dass wir notwendigerweise an allem beteiligt sind.

Wir haben auch den sozialen Kampf nicht von der Kunst ausgehend konzipiert, als ob diese eine transformative Kraft per se hätte; was wir gemacht haben und worauf sich meine persönliche, nicht notwendigerweise kollektive, Tätigkeit konzentriert hat, ist die Reflexion und die Schaffung von Ausdrucksweisen der Provokation und des Kampfes. Wir haben Windstöße geschaffen, welche die Schemata dekonstruieren, in denen sich Frauen selbst wahrnehmen, und wir sind zu Expertinnen geworden, was die Kalibrierung der sozialen Wahrnehmung betrifft. Deshalb ist der größte Teil unserer Produktion der letzten 20 Jahre die Debatte und die Destabilisierung imaginärer Strukturen gewesen. In dieser Dimension funktioniert die Kreativität als Instrument, aber nicht, um eine Botschaft zu erzeugen, sondern um sich dem sozialen Kampf zu stellen und zu verstehen, dass das Ergebnis dieses Kampfes selbst ein triebhafter Akt der Neu-Erschaffung und Neu-Erfindung des Ortes ist, an dem wir stehen. Die Kreativität ist keine Suche nach Form und Inhalt; die Form ist der Inhalt und der Inhalt ist die Form. Sie besteht nicht darin, wie wir die Farbe, den Strich, den Bogen, das Foto, das Wort oder den



Müllsack verwenden, sie besteht nicht in „Genialität“, Exzentrizität, Dekoration oder Rhetorik. Die Kreativität ist die Haut, mit der wir unsere Gesellschaft berühren und erforschen, ihre erogenen Zonen intuiieren, ihre alltäglichen, sensiblen Zonen, die Zonen ihres Schmerzes, Zonen der Lust, ihre negierte historische Erinnerung. Die sensiblen Zonen sind die einzigen Räume, in denen Sinn erzeugt werden kann. Die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit ist demnach ein Raum der Erzeugung von Sinn, den wir zu sensibilisieren, zu provozieren, zu lieblosen, zu trösten und wach zu rütteln gelernt haben. Die eigene Geschichte bekommt einen höheren Sinn, wenn wir sie wie eine Zone des Schmerzes leben und wenn wir aus diesem Schmerz eine lebendige Erinnerung machen, mit der Intuition, was es gerade braucht, um die Ungerechtigkeiten aufzuzeigen, auf denen die Privilegien einiger weniger aufgebaut sind. Unsere Absicht ist es, die sozialen Hierarchien und die räumlichen Beziehungen des Innen und des Außen, des Oben und des Unten, des Nordens und des Südens, durcheinanderzubringen. Diese Unordnung zu provozieren ist es, woran es uns liegt. Diese Praktiken überschreiten die Parameter des Verständnisses der Kunstwelt, die mich als „Performerin“ einstuft oder von mir verlangt, ein Werk zu zeigen, das man mit einem Rahmen versehen kann, um es dann als Kunstwerk zu präsentieren.

Daraus ist ein permanenter Konflikt entstanden, der sich mit zwei immer wiederkehrenden Fragen zusammenfassen lässt: Was seid ihr? Wo sind die anderen? Wir sind ein Produktions-Kollektiv von eigener Subsistenz, das sich jeden Tag zig unterschiedlichen Dingen widmet. Deshalb wird jedes dieser Dinge von derjenigen Person signiert, die es hervorgebracht hat, und gleichzeitig vom Kollektiv, das die Form eines auffangenden Nests, eines Experimentierlabors oder einfach eines Orts der Zusammenkunft annehmen kann. Manche von uns können gerade bei einer illegalen Abtreibung sein, andere ein Radioprogramm produzieren, wieder andere uralte Kochrezepte erforschen, während andere Schulden mit Banken verhandeln, um etwas ökonomische Gerechtigkeit für Obstverkäuferinnen und Lebensmittelhändlerinnen zu erreichen, andere werden



Hauptsitz von Mujeres Creando / La Paz / 2019

einfach still und beschützt durch unsere Nestwärme ihre Träume ausbrüten, andere ein Buch schreiben, andere Lesen und Schreiben lernen, andere Träumen lernen, andere uns verfluchen und vor unseren Schamlosigkeit flüchten, und diese gesamte Hülle kondensiert sich in einer einzigen, dynamischen Bezeichnung: „Mujeres Creando“. Unsere kollektive Position ist daher komplexer als die einer „artistischen“ Gruppe, und als soziales Experiment interessanter. Meine persönliche Stellung darin macht mich, wie jede einzelne von uns, zur alleinigen Verantwortlichen meines persönlichen Handelns und meines Berufs, der unter anderem selbst erfunden ist und sich zusammenfassen ließe mit der unüblichen Aktivität der Herstellung von Ausdrucksformen des Kampfes und der Erschaffung von neuen Wahrnehmungsfeldern für die unendliche Neudefinition aller Fragen, eine nach der anderen.

#### Sich mit dem ganzen Körper einsetzen

Die einzigen Aktionen, die wir ausschließlich kollektiv signieren und die sich über einen Zeitraum von 25 Jahren erstrecken, sind die Graffiti, die einen kontinuierlichen Dialog mit der Gesellschaft etabliert haben. Wir haben in diesem Zeitraum vier Städte Boliviens ununterbrochen mit Graffiti versehen. Was wir auf die Wände geschrieben haben, ist ein verketteter, einfacher und kostenloser feministischer Text. Dieser Text hat sich in einen Spiegel verwandelt, in dem sich die Wirklichkeit und ihre Charaktere aus einem feministischen Blickwinkel reflektieren; es ist die Hartnäckigkeit und die Zeit, die ihn in einen Spiegel verwandelt haben. Es ist die Eindringlichkeit und die Ausdauer, die ihm eine andere Dimension verliehen haben. Es ist nicht ein Graffiti, es sind tausende; es ist nicht ein Ort, es sind viele Städte; es ist nicht das Stadtzentrum, es sind alle vorstellbaren Orte; es ist nicht ein Thema, es ist eine Reihe an Themen. Ich wurde Zeugin davon, wie Mädchen, die mit unseren Graffiti aufgewachsen sind, es zugelassen haben, dass diese Sätze ihre Entscheidungen beeinflussen und verändern.

Wir wissen mittlerweile, dass die Wände, wenn sie sprechen könnten, nach Graffiti verlangen würden, um Münder und Arme zu haben, zum Sprechen und zum Um-

armen. Die Graffiti verlieren nie ihre Musik, ihre Kraft, ihren Sinn, der Lauf der Zeit nützt sie nicht ab, sie schwitzen weiterhin an den Wänden, sie umarmen und begleiten die Rebellinnen, sie rufen weiterhin zum Ungehorsam auf, zur Lebensfreude, zur Liebe, zum Kampf.

#### Wir sind Graffiti-Malerinnen, keine Sprengmeister!

Wenn wir Graffiti malen, kämpfen wir, aber das bedeutet nicht, dass es eine Tätigkeit wäre, bei der man nicht lachen oder genießen dürfte. Das Verb „kämpfen“ wurde historisch immer mit einer militärischen Bedeutung aufgeladen, die wir jedoch verabscheuen. Für uns vereint sich das Verb „kämpfen“ mit lieben, fühlen, kreieren und Spaß haben. Denn wenn das nicht der Fall ist, macht dich dieser Kampf kaputt, anstatt dich wachsen zu lassen.

Die Abstimmung darüber, was wir malen werden, ist sehr einfach: Ich sage dir meine Idee und lese die Reaktion in deinen Augen ... es gefällt dir, es fasziniert dich!!! Nein, Schwester, da fehlt noch was, es ist konfus – warum geben wir ihm nicht noch diesen Dreh? Ja, jetzt funktioniert es ... wie war das? Es ist ein Spiel der Intuitionen und Sensibilitäten. Es gibt auch Graffiti, die wir von einigen wenigen geliebten Poet\*innen übernehmen, besonders von Alfonsina Storni, der Argentinierin; Sor Juana Inés de la Cruz, der Mexikanerin; Tecla Tofano, der Venezolanerin und Pedro Lemebel, dem Chilenen.<sup>3</sup> Wir verstehen Graffiti als eine künstlerische Aktion und deshalb erkennen wir die individuelle Autor\*innenschaft nur dann an, wenn wir einen geschriebenen Vers extrahieren, denn die unaufhaltbare Kraft ist nicht die Individualität sondern die denkende, handelnde, träumende Kollektivität. Wir signieren mit Mujeres Creando, was über jede Einzelne von uns hinaus geht und auch diejenigen Frauen miteinbezieht, die wir aufrufen und verführen wollen. Wir unterzeichnen, weil wir unser Gesicht herzeigen für das, was wir denken, und weil wir wollen, dass diejenige, die das liest, weiß, dass hinter den Worten der Graffiti eine konkrete kollektive Praxis steht. Dennoch ist das Graffiti nicht ein gedachter oder in einem Buch geschriebener Satz, sondern es ist der auf einer Wand geschriebene Satz –, weil wir uns in diesem Akt mit unserem ganzen Körper einsetzen. Wo und wann ist auch das Ergebnis eines kollektiven Reflexionsprozesses über den Raum, also die Straße und die Stadt, und über den historischen politischen Raum, der das Wann und das Warum definiert. Wichtig daran ist, nicht in einen Bekehrungseifer zu verfallen, in das Predigen einer Wahrheit, sondern den Zweifel zu säen. Von den Wänden einer kleinen Stadt wie Oruro, oder einer extremen Stadt wie El Alto, sind unsere Graffiti auf die südamerikanische feministische Bewegung übersprungen, indem sie von Mund zu Mund weitergereicht wurden, und die Kämpfe der Feminismen weltweit nährten und nähren. Die Graffiti stellen für sich, auch ohne unsere Präsenz, schon eine kulturelle Szene mit weitreichender Wirkung dar. Die Kritik an uns ist nie verstummt, wir haben auch am helllichten Tag an den Gebäuden öffentlicher Institutionen gemalt und waren dafür mit Gerichtsprozessen und permanenten Verhaftungen konfrontiert. Während der ersten Welle des Coronavirus in Bolivien, als Panik herrschte im Land und wir uns in strenger Quarantäne befanden, waren die einzigen Gesten des Widerstands Graffiti an der Wand. Die Risiken, die wir damit eingegangen sind, sind tatsächlich enorm, wir wissen, dass wir nichts daraus gewinnen, in dem Sinn, dass man damit immer in der Position der\*des Schwächeren ist, der\*die keine anderen Mittel hat und der\*die weiß, dass seine\*ihre Tätigkeit die Wirklichkeit nicht verändert. Graffiti wie diese sind somit eine sehr erste Angelegenheit, eine Aktionsform, die impliziert, dass wir uns mit unserem ganzen Körper für den historischen Kampf einsetzen, unsere Gesellschaft zu transformieren. Wir setzen keinen heroischen Körper ein, keinen militärischen, sondern einen verletzbaren, sensiblen, kreativen, unbewaffneten und gewaltfreien Körper.

#### Kunst und Frauen: Eine konzeptuelle Falle

Der Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik besteht nicht in einer fälschlich so genannten sozialen Botschaft eines Kunstwerks, der Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik umfasst den gesamten Schaffensprozess; die Form, die der Inhalt ist, und den Inhalt, der die Form ist, das Wie und das Wann, das Wofür und das Warum, das Womit und das Womit nicht und alle Fragen, die dieser Prozess beantwortet und alle Fragen, die er aufwirft. Unsere kreative Tätigkeit hat eine Hautfarbe, ein Geschlecht, eine soziale Klasse, sexuelle Wahlfreiheit und bezieht Stellung. Eure kreative Tätigkeit und die derjenigen, die das nicht wahrnehmen wollen, auch. Es gibt keine Ästhetik jenseits von Gut und Böse, es gibt keine Ästhetik jenseits der Geschichte und der sozialen Beziehungen.<sup>4</sup>

Ich glaube definitiv und bei allem Respekt, dass sich die Guerrilla Girls<sup>5</sup> in der Frage geirrt haben, als sie am Eingang des größten Museums New Yorks nach der Anzahl an Künstlerinnen gefragt haben. Ohne Zweifel haben sie einen historischen Präzedenzfall geschaffen, indem sie die Maskulinität der Kunst, die dort gezeigt wurde, in Frage stellten, und indem sie diesen Befund auf alle Institutionen des Kunstbetriebs erweiterten. Ihre Frage hat eine Bewegung der „Inklusion von Frauen“ bei Ausstellungen bewirkt. Wo sollte also der Irrtum liegen, bei einer Frage, die scheinbar eine historische Antwort bewirkt hat? Wenn die Antwort falsch ist, kann man immer neue Antworten finden, aber wenn der Irrtum in der Frage liegt, ist die Angelegenheit komplexer, weil man das Konzept hinterfragen muss, dass dich zu deiner Frage geführt hat. Die Frage der Guerrilla Girls zwingt uns dazu, uns mit der Exklusion/Inklusion von Frauen zu beschäftigen. Tatsächlich schwingt die Frage wie eine Modeerscheinung auch jetzt noch in jeder Kunstszene mit und hat eine Schublade geschaffen, diejenige der „Kunst von Frauen“



Mujer no me gusta cuando callas / Mujeres Creando / Performance / Universidad Complutense de Madrid / 2020

oder „Kunst und soziales Geschlecht“. „Die Frauen als was?“, frage ich mich. „Als biologische Tatsache? – Oder als quantitative Feststellung? – Welche Frauen erfüllen diese Voraussetzung und welche nicht? – Kann die Inklusion mancher Frauen der Mechanismus sein, mit dem andere ausgeschlossen werden, zum Beispiel Frauen mit afrikanischen Wurzeln, so genannte Indigene, Trans-Frauen und Nicht-Europäerinnen?“.

Andererseits wird die „Gender-Perspektive“ zur obligatorischen Bezeichnung für alles, was nicht einfach Kunst sein darf. Man verwechselt Gender mit dem, was von Frauen kommt oder was sich schlicht an Frauen richtet; man versteht es mit dem Etikett „Gender“ und positioniert es damit außerhalb der zentralen Fragen und Debatten der Kunst. Was wir als erstes anerkennen sollten, ist, dass Kunst einen Inhalt sozialen Geschlechts hat und dass wir außerdem sehr viel Vergnügen daran hätten, diesen Inhalt zu entschleiern. Doch solange die Frage des sozialen Geschlechts „Frauensache“ ist, handelt es sich um eine absichtliche Verwechslung. Das Schaffen der Abteilung, der Kabine, des Untertitels, der Schublade „Kunst und Frauen“, genauso wie es mit den Völkern passiert, die auf koloniale Weise „Indigene“ genannt werden, oder „Kunst und soziales Geschlecht“ können eine politisch korrekte Vorgehensweise sein, welche die zentralen Debatten der Kunst im bisherigen Territorium der Macht belässt, ohne das Konzept der Universalität, das es in Frage zu stellen gilt, zu beeinträchtigen, zu verfärbt oder zu beflecken.

Diese Infragestellung ist nur möglich und nur dann ausreichend tiefgehend, wenn sie alle Auslassungen, welche die universelle Kunstgeschichte selbst erzeugt, hinterfragt. Wir sprechen dabei nicht ausschließlich von der Exklusion, sondern von konzeptuellen Konstrukten, die auslassen, verleugnen, abwerten und zum Schweigen bringen, und die Vorstellungen, Kategorien, Paradigmen erzeugen, die den Machtstrukturen zyklisch dienen.

#### Die Straße als historische Bühne: Das Innen und das Außerhalb

Und ich sage außerhalb, nicht drinnen, nicht in der Galerie, nicht in der Institution, nicht im Gehorsam, nicht im Akzeptieren, nicht in der Legitimierung, nicht im System.

Denn wisst ihr was? Das System ist nicht alles, es ist nicht die ganze Wirklichkeit, es ist nicht mal ein bedeutender Teil der Wirklichkeit, die uns umgibt, umhüllt und entfaltet. Es ist vielmehr außerhalb und nicht drinnen, wo ich Sinn finde und Bedeutung erfahre. Und obwohl es nicht wahr zu sein scheint oder bloß die Fantasie einer ewig Pubertie-

renden, wage ich es, euch zu sagen, dass sich außerhalb des Systems nicht das Vakuum befindet, mit dem sie dir drohen und dich einschüchtern wollen: Außerhalb des Systems ist nicht das Nichts.

Das, was sich außerhalb des Systems der Privilegien befindet. Das, was sich außerhalb des Systems der Verwaltung von Gewalt und Reputationen befindet. Es ist das, was das System aus dem Zentrum seiner Interessen als ineffizient, unproduktiv, wahnsinnig, kriminell, abscheulich, unbequem, hässlich, schäbig und gefährlich bezeichnet. Das Außerhalb ist nicht am Rande, es ist nicht das Marginalisierte der Gesellschaft und auch nicht der Geschichte.

Was sich außerhalb des Systems befindet ist das, was das System selbst noch nicht verschlingen und verschlucken konnte.<sup>6</sup>

Die Straße ist ohne jeden Zweifel der wichtigste Ort für Politik und damit der Gesellschaft. Alle vorstellbaren transformativen Bewegungen sind entstanden, indem sie den öffentlichen Raum kollektiv besetzt haben; die Straße, die sich somit in ein Forum verwandelt, von dem aus die Stimme erhoben wird. Es waren nicht die Parlamente, die Museen und auch nicht die Universitäten die Orte sozialer Veränderungen, vielleicht als Nebenschauplätze und in manchen Fällen, aber unverkennbar war und ist die Straße das wichtigste Forum historischer Veränderungen. Von Hong Kong bis Washington, von Athen bis Buenos Aires oder Peking – wenn man an unterschiedliche Städte denkt, die wahrscheinlich nichts gemeinsam haben, ist der soziale Protest auf der Straße, transformativ und kollektiv, eine Gemeinsamkeit. In unseren Gesellschaften des Südens ist sie ein Ort der Subsistenz, ein Forum des Aufeinandertreffens und der Debatte, es ist auch ein Wohnraum, denn hunderttausende Menschen verbringen den größten Teil ihres Lebens auf der Straße, dort machen sie ein Nickerchen, dort essen sie, dort machen ihre Kinder die Hausaufgaben. Besonders für Frauen repräsentierte und repräsentiert die Straße einen Ort der Emanzipation, die Straße als eigenen Raum einzunehmen ist die wichtigste historische Geste der letzten 50 Jahre.<sup>7</sup> Es ist der Ort des Zusammenkommens, es ist der Ort des Aufbaus einer flüchtigen Architektur, der illegalen Verkaufsstände. Die Straße ist das Außerhalb, von dem dich niemand mehr verdrängen kann.

Es ist außerdem ein Raum der Auseinandersetzung mit einer Unzahl an Dynamiken der Macht, die mit der Dynamik der polizeilichen Kontrolle und Disziplinierung beginnt, aber es ist auch der Raum, den der Neoliberalismus reguliert und mit Marken und großen Plakatlflächen der Propaganda besetzt. Auf der Straße sind die Ästhetiken komplex, ein Spiel der Farben, Lichter und Dynamiken, die Teil einer in ihrer Reichhaltigkeit und Komplexität unmöglich zu imitierenden Szenographie sind, und umso mehr in einer Gesellschaft wie der bolivianischen, wo die Straße alles ist. Konzeptuell ist die Straße der anti-institutionelle Raum par excellence. Deshalb löscht das architektonische Design großer Hauptstraßen, die den Großteil an Straße eliminieren und in einen Raum des Transits für Autos und nicht für Personen umwandeln, den Ort des Zusammenkommens absichtsvoll aus. Die Museen und die institutionellen Räume der Kunst, denen es immer an Demokratie mangelt und die deshalb chronisch, ein ums andere Mal, ihre autoritäre Berufung ausüben, reduzieren ihre Beziehung zum Publikum auf den Eintrittspreis, auf die Motivation, damit die Leute ins Museum gehen, passiv konsumieren, sich in eine Zahl verwandeln und Punkt. Die Tradition, die von einer antidemokratischen Perspektive auf das Publikum geprägt ist, ist die des\*der Künstler\*in, der\*die durch die Institution als einzige\*r legitimiert ist, seinen\*ihren Diskurs zu entfalten; heute ist es allenfalls noch der\*die Kurator\*in, der\*die mithilfe des\*der Künstler\*in seinen\*ihren Diskurs entfaltet, für ein Publikum, das diesen schlucken muss, ohne das Recht auf eine Gegendarstellung zu haben. Dieselbe Tradition pflanzt sich auch im traditionellen Verhältnis der Straßenkunst fort, die dem „Artivismus“ am nächsten steht. Es wird von der missionarischen Idee ausgegangen, das Kunstobjekt als demokratisierenden und subversiven Akt auf die Straße zu tragen. Dies ist jedoch eine Praxis, die derjenigen des evangelikalen Predigers sehr ähnelt, der die frohe Botschaft seiner Predigt auf die Straße trägt und von denen der Kontinent überschwennt wird. Unsere Arbeit ist keinesfalls im Museum, in der Galerie oder an der Kunsthochschule entstanden; sie ist im sozialen Kampf entstanden, in der Politik und auf der Straße, und von dort ist sie gelegentlich aufs Museum, die Galerie oder die Kunstbiennale übersprungen.<sup>8</sup> Die Form, in der wir uns in der Tätigkeit der kreativen Aktion positionieren, in Beziehung zur Straße setzen, ist davon komplett



Manifest des Aufruhrs / María Galindo / Performance / documenta 14 / Athen / 2017



verschieden. Die Tätigkeit, die wir auf der Straße und von der Straße her entwerfen, dreht sich um die Deinstitutionalisierung des künstlerischen kreativen Prozesses. Sie dreht sich um die Öffnung von unvorhersehbaren Räumen der Provokation und der begeisterten Teilnahme. Sie dreht sich um die Herausforderung, mit allen symbolischen Elementen zu interagieren, die diesem Ort zugehörig sind. Vielleicht klingen meine Worte großspurig, daher muss ich eine Anekdote erzählen, die mittlerweile fest im sozialen Gedächtnis der bolivianischen Gesellschaft eingeschrieben ist. Während der Dreharbeiten für die Serie *Mamá no me lo dijo*<sup>9</sup> habe ich eine der Szenen am Obelisken der Stadt La Paz angesiedelt, wo wir die Penisse von 12 Männern farbig bemalten, die rund um ein Bett posierten, das wir am Denkmal für den unbekannten Soldaten – sprich: gewidmet der heroischen Maskulinität – aufgestellt hatten. Diese Inszenierung sollte dazu dienen, dass eine befreundete Compañera, eine Sexarbeiterin, die Szene betritt und die Moral, mit der man einen Freier beurteilt, mit derjenigen Moral vergleicht, mit der eine Sexarbeiterin beurteilt wird. Wir kamen nur dazu, die Penisse zu bemalen, die Aktion, die mitten am Tag und ohne Genehmigung stattfand, löste eine Lawine an gigantischer Empörung rund um uns aus, alleine dass wir es wagten, den nackten männlichen Körper zu berühren, und besonders seine Genitalien, wurde umgehend als unverzeihliche Handlung gewertet. Es rottete sich eine Menschenmasse zusammen, um ihre Meinung zu sagen, um zu verhindern, dass wir weitermachen konnten, und natürlich schritt die Polizei ein, sperrte das ganze Stadtzentrum ab und verhaftete mich, damit der Staat ein Verfahren gegen mich einleiten konnte, als die Urheberin der obszönen Handlungen dieser Szene. Es ist es nicht wert, die Geschichte zu erzählen, wie ich aus diesem Prozess wieder herausgekommen bin, da sie einen Roman füllen könnte, aber es ist eine Tatsache, dass ich auch mehr als 15 Jahre später immer noch, wenn ich in irgendein kleines Dorf fahre, gefragt werde, warum ich das getan habe. Die Szene hat sich in das soziale Gedächtnis eingebrannt und das ist nur ein Beispiel dafür, dass ich die Werkstatt für meine Arbeit im sozialen Gedächtnis eingerichtet habe. Die Entsakralisierung des männlichen Körpers, die ich durch die Stimme „der Hure“ in dieser Szene rekonstruieren wollte, stellte sich nur durch eine Geste dar und die Reaktion der Masse wurde umgehend zu einem Teil der Szene. Während die Menge alles Mögliche schrie, machte ich mich daran, die archetypischen Charaktere der bolivianischen Gesellschaft zu identifizieren, Charaktere, die schnell aus dem sozialen Unbewussten heraustraten und somit keine kompakte Masse darstellten, sondern jeder spielte seine\*ihre Rolle. Ich mache seit jeher aus der Straße meine herausforderndste künstlerische und politische Arena. Aber damit dies eine Bedeutung erlangt, besteht der Schlüssel darin, sich mitten in den sozialen Empfindlichkeiten zu installieren, und so die Debatte, die Empörung, den Spott zu mobilisieren. Es ist keine Arbeit des Dialogs mit



Milagroso Altar Blasfemo / Mujeres Creando / Graffiti / Graffiti / Museo de Arte / La Paz / 2018

dem Staat, sondern mit der Gesellschaft; es ist keine Arbeit der Anspruch erhebenden Forderungen, die für den „Artivismus“ so typisch sind. Es ist eine Arbeit des radikalen Ungehorsams, der radikalen Suche nach den Grenzen, die an den Rand der tiefsitzendsten Ängste führen. Wir sprechen praktisch eine neue, für den Staat unverständliche Sprache, weil sie nicht in der Gewalt begründet ist. Ich arbeite nicht aus der Logik der Reaktion heraus, sondern aus der Logik der Aktion. Das bedeutet, dass wir die Verantwortung haben, die Initiative zu ergreifen.

Ein anderes emblematisches Beispiel für diese Art von Aktion fand statt, als wir zum ersten Mal in 25 Jahren unserer Tätigkeit vom Museo Nacional de Arte in La Paz eingeladen wurden, ein Werk auf einer Biennale auszustellen. Wir forderten die Fassade des Museums, oder würden eine Teilnahme ablehnen. Sie willigten aufgrund des internationalen Prestiges, das wir gewonnen hatten, ein und wir beschlossen, einen Eingriff direkt an den Wurzeln des Museums vorzunehmen. Dort wird aus der Perspektive des Staates der koloniale Barock als Ursprung der bolivianischen Kunst hochgehalten. Die wichtigste Ausdrucksform dieser katechetischen Kunst waren die barocken Altäre. Wir beschlossen also, einen blasphemischen Barockaltar auf die Front des Museums zu malen, einen Altar, der das Kreuz, den Kreuzweg und die Gottesmutter zerlegt, und sie in Protagonisten eines blasphemischen und feministischen Diskurses verwandelt.<sup>10</sup> Das Werk dauerte nicht länger als 24 Stunden, die gesamte Intellektualität des Museums geriet in Aufruhr und wir hatten einmal mehr eine Arbeit in das soziale Gedächtnis und in die Debatte eingeschrieben, die in allen Medien diskutiert wurde und alle Institutionen mussten zu unserem Werk Stellung beziehen, die katholische Kirche lies die Wandmalerei entfernen

und eine Gruppe von Nonnen betete kniend den Rosenkranz. Möglicherweise meinen manche, dass wir nur am Skandal interessiert sind, weil uns Skandale, die Polizei und die Zensur immer verfolgen, aber es nie geschafft haben, uns zum Schweigen zu bringen oder uns einzuschüchtern.

Die Bedingungen von Zensur und Ablehnung sind Bedingungen, mit denen wir als Voraussetzung rechnen, unsere Arbeit ist transformativ und das setzt voraus, dass unsere Stimme eine Zäsur darstellt, wir mit sozialen Sensibilitäten arbeiten und dadurch stacheln wir ablehnende Gefühle auf; ohne diese Prozesse wäre es unmöglich, alte Wunden aufzureißen und Debatten hervorzurufen, und noch viel weniger, neue Einsichten zu generieren.

Diese zweite Anekdote dient dazu aufzuzeigen, wie wichtig die „Initiative“ als fundamentaler Faktor für die kreative Aktion auf der Straße ist. Wir haben den Blasphemischen Altar gemalt und die ganze Gesellschaft sah sich dazu gezwungen, darauf zu reagieren und Stellung zu beziehen. Permanente Gesprächspartner\*innen unserer Tätigkeit waren die Gruppierungen verschiedener sozialer Kämpfe. Dieser Austausch hat es uns ermöglicht, unsere Arbeit außerhalb von geschlossenen Rahmenbedingungen zu denken, wir haben innerhalb der sozialen Kämpfe Methodiken und Ausdrucksformen bereitgestellt, die als Spiegel und als Gegenstrom dienen. Einer unserer stärksten Kritikpunkte an ihnen ist derjenige, dass sie in den letzten Jahrzehnten einen rein reaktiven Charakter angenommen haben, inklusive der feministische Kampf. Die Reaktion auf die Femizide, die Reaktion auf die Politik der Strukturanpassungen, die Reaktion auf rassistische Politik. Wir haben funktioniert und uns domestiziert in Form der „Reaktion auf“.

Das hat uns dahingehend motiviert, uns als Produzentinnen von Initiative zu verstehen, und nicht von Reaktion. Das bedeutet, dass wir die Verantwortung haben, die Initiative zu ergreifen. Die Initiative zu ergreifen ist nicht einfach, weil sie eigene Horizonte und Träume verlangt, und keine geborgten; sie verlangt nach Geschicklichkeit, Spontaneität und Flexibilität, um jeden Tag eine neue Choreographie zu tanzen, anders, unvorhergesehen und schwer verdaulich.

Die Kontrolle, Verfolgung und Repression, die das System an uns vollzieht, sind vergeblich und zwecklos, weil wir uns nicht einbilden, stärker zu sein als sie. Unsere Antwort ist die Fähigkeit, uns jenseits ihrer Logik der Gewalten zu positionieren.

1 Gedicht *13 Stunden der Rebellion*, das den Text zum gleichnamigen Song für die Kurzfilmreihe bildet, bei der María Galindo Regie führte und die von Mujeres Creando produziert wurde.

2 Eine Tagung mit dem Titel *Utopías – Utopien*, die von Rafael Doctor organisiert wurde, der in jener Zeit auch Kurator des Espacio Uno des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía war; dorthin lud er uns im darauffolgenden Jahr ein, Teil der Ausstellung mit dem Titel *Versiones del Sur* [Versionen des Südens] zu sein, welche die größte Ausstellung im Reina Sofía war, die im Zusammenhang mit Südamerika je entstanden ist. Bei dieser Ausstellung zeigten wir eine Sammlung von Straßen-Aktionen, bei denen wir kollektiv die Hauptrolle spielten und für die ich das Drehbuch und die Bearbeitung beigesteuert hatte. [www.mujerescreando.org](http://www.mujerescreando.org)

3 Als Pedro Lemebel La Paz besuchte, vor seiner tödlichen Operation, zogen wir vom Flughafen zu seinem Hotel und spraysen mit ihm gemeinsam seine Verse auf den Weg, es war ein unvergesslicher, strahlender Nachmittag. Pedro, der vom Auto aus zusah, stieg aus, um uns zu korrigieren, wenn wir einen Punkt auf einem i vergessen hatten. Es war unsere größte Hommage an sein Werk und er nahm sie so entgegen.

4 Fragment eines Textes, den ich am Panel *Kunst und soziales Geschlecht* auf einer von der Kunstbiennale SIART organisierten Tagung präsentiert habe, ich weiß nicht mehr genau wann, aber es muss ungefähr Anfang des Jahres 2000 gewesen sein, in La Paz, Bolivien.

5 Feministische Künstlerinnengruppe: [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)

6 Teil eines Textes, der im Jahr 2000 bei der von Rafael Doctor organisierten Tagung zum Thema *Utopien* im Centro Carolina in Madrid präsentiert wurde.

7 Auf der Webseite von Mujeres Creando ([www.mujerescreando.org](http://www.mujerescreando.org)) findet man einen audiovisuellen Essay, der der Siesta von Straßenverkäuferinnen gewidmet ist, mit dem Titel: *Vengamos del Sancancio* [Uns an der Müdigkeit rächen], der 2004 entstand und Teil der Reihe *Mamá no me lo dijo* [Mama hat mir das nicht gesagt] ist.

8 Wir waren zur Biennale von Venedig, zur Documenta XIV und zweimal zur Biennale von São Paulo eingeladen, um nur die kosmopolitischsten Veranstaltungen zu nennen. Oft werden wir dafür kritisiert, an diesen Veranstaltungen teilzunehmen, aber wir beanspruchen diese als internationale Plattform für unsere Arbeit, weil sie in vielen Fällen, wie bei der Documenta gemeinsam mit Paul Preciado oder der Biennale von São Paulo mit Pablo Lafuente, Räume des Dialogs voller Respekt für unsere Arbeit darstellen und wir dadurch in der Debatte bereichert und nicht durch die Institution diszipliniert wurden.

9 Serie für das Fernsehen, die im Jahr 2004 gefilmt wurde – man kann einige Kurzfilme daraus auf [www.mujerescreando.org](http://www.mujerescreando.org) ansehen.

10 Milagroso Altar Blasfemo [Wundertätiger blasphemischer Altar] von María Galindo, Esther Argollo und Danitza Luna: <https://www.paginasiete.bo/opinion/maria-galindo/2017/7/26/milagroso-altar-blasfemo-145987.html>  
Auf Google existieren mehr als 400.000 Einträge unter diesem Titel, die sich größtenteils mit diesem Werk befassen, das sich seinerseits wiederum in das soziale Gedächtnis eingeschrieben hat und in Santiago de Chile und Quito, Ecuador reproduziert wurde.



*The Leaking Bodies* / Barbara Kapusta / 3-Kanal Videoinstallation, Animation von Stephanie Schwarzwimmer, Herwig Scherabon, Sound von Rana Farahani / 2020

We are the sleeping, the walking, the giants and the artificially intelligent.

We circulate  
our moist material.  
Dripping and oozing.  
Let it be used and taken, changed  
and adapted, given away freely.  
Ours is yours to share and spread.

(Ausschnitt aus *The Leaking Bodies*, 2020)

**Version:** Was auffällig ist, dass es in deiner Arbeit immer wieder um eine Auflösung oder Infragestellung von bestehenden Dichotomien geht, also Maschine–Mensch, Dichtigkeit–Durchlässigkeit, die Geschlechterdichotomien usw. Kannst du uns das genauer erläutern?

**Barbara Kapusta:** Für mich ist der Punkt interessant, an dem die Dichotomien verschwinden, wenn wir in breiteren Spektren über Begriffe nachdenken. Nehmen wir die Begriffe Mensch und Technologie, das sind ja erstens keine Begriffe, die sich gegenüberstehen, die Maschine wächst in uns hinein (und ersetzt unsere Organe, erweitert unsere Körper, wir sind alle Technobodies) und wir sind diejenigen, die mit Maschinen zu tun haben (sie steuern, erfinden, bedienen, etc.). Zweitens ist der Begriff Mensch kein ursprünglicher, sondern wie die Begriffe Natur, Biologie und Technik geprägt von unserer westlichen, europäischen, bürgerlichen, säkularen (ehemals sakralen) und letztendlich kapitalistischen Kultur.

In consequence, if, as Jean-François Lyotard (1990: 81) has noted, the “Greco-Christian Occident” could not, and cannot, conceive of an Other to what it calls God, this characteristic was to be carried over in secular terms as the humanist intellectuals of Renaissance Europe replaced the earlier public identity *Christian* with that of their newly invented *Man* defined as *homo politicus*, and, as such, primarily the political subject of the state. It was therefore to effect this secularization of its public identity by over-representing both its first variant of *Man*, defined as political citizen and/or subject of the state, and, from the end of the eighteenth century onward, its second variant of *Man*—defined in now purely secular, because biocentric, terms as *homo oeconomicus*, and, as such, primarily as the Breadwinner/Investor subject of the nation-state—as if each such definition of *Man* were at the same time definitions of the human itself. In consequence, the intellectuals and creative artists of Western Europe were able to bring together their hitherto theo-centric notion of *Christian* and that of their now-secular notion of *Man* (in its two variants) into conceptually different notions into the contemporary world of modernity, both in its dazzling triumphs and achievements and in its negative underside. But they were able to do so only on one condition: that they would make their culture-specific notions of *Man*—both in its first still partly secular and partly religious form, and in its now purely secular, because biocentric, form (i.e., one whose origin was now narrated as being in Evolution rather than as before, in Divine Creation)—into notions that were and are ostensibly con-

ceptually homogenous with the reality of being human in all its multiple manifestations. With this, they were thereby making it impossible for themselves to conceive of an Other to what they called and continue to call *human*.

(Sylvia Wynter, “On How We Mistook the Map for the Territory, and Re-Imprisoned Ourselves in Our Unbearable Wrongness of Being, of Désêtre: Black Studies Toward the Human Project”, in: *A Companion to African-American Studies*, Ed. Gordon, Jane Anna, Gordon, Lewis, 2006)

**V:** Du beziehst dich da unter anderem auch auf die Konzepte von Donna Haraway und Sophie Lewis, die wissenschaftlich-technische Spekulationen darüber anstellen, gemeinschaftliches Leben fundamental anders zu strukturieren.

**BK:** Ja, die Texte von Donna Haraway oder Laboria Cuboniks, Helen Hester, Paul B. Preciado *Testo Junkie* oder eben gerade Sophie Lewis Buch *Surrogacy Now* beschäftigen mich alle. Es sind gesellschaftliche und politische Theorien sowie Haltungen, die über die Kunst hinaus notwendig sind.

**V:** Die Grundidee ist also, dass sich, sobald wir hybrid sind, gesellschaftliche Determinationen auflösen, bzw. sich auf dieser Basis utopische Modelle freier entwickeln lassen ...

**BK:** „The closed self-organized body is at best a working fiction.“ Dieses Zitat aus Jane Bennets Buch *Vibrant Matter* trifft das ganz gut. Ich frage mich immer, wieso das so utopisch sein soll, selbstbestimmt entscheiden zu können, wer man ist. Wieso ist ein Systemwandel denn so utopisch? Wieso ist es so utopisch, den eigenen Körper als fluid und multipel zu denken, obwohl er genau das ist. Wir leben in Symbiosen mit Bakterien auf unserer Haut, in unserem Verdauungssystem. Schwangerschaft ist eine Transformation, wie groß zu werden, alt zu werden, krank zu sein. Wir leben in Gemeinschaften und in Abhängigkeiten. Wir sind nie nur ein einziger Körper.

While the fantasy of “blood” relationality is that it makes adopting one another unnecessary, in reality, as I sought to argue in the book, children never belong to us, their makers, in the first place. The fabric of the social is something we weave by taking up where gestation left off, encountering one another as the strangers we always are, adopting one another skin-to-skin, forming loving and abusive attachments, and striving at comradeship. Kinship, in other words, is always made, not given. By the same token, where kinship is assumed, it fails to be made, more often than we think. I'm with McKenzie Wark, therefore, when she proposes reviving the ancient word ,kith,' with its nebulous senses of the friend, neighbor, local, and the customary; when she suggests the comradely rewrite of Haraway: “make kith, not kin!”

(Sophie Lewis, “Mothering Against the World: Momrades Against Motherhood”, in: *Salvage*, September 18, 2020, <https://salvage.zone/articles/mothering-against-the-world-momrades-against-motherhood/>)





Imagine Solidarity / Barbara Kapusta / Objekt / 2018

Im Vorwort zu *The Left Hand of Darkness* schreibt Ursula K. LeGuin: „I write science fiction, and science fiction isn’t about the future. [...] I’m merely observing, in the peculiar, devious, and thought experimental manner proper to science fiction, that if you look at us at certain odd times of day in certain weather, we already are. I am not predicting, or prescribing. I am describing.“ Die Zukunftsvorstellungen sind Beschreibungen unserer Lebensrealitäten, die uns helfen, eben jene zu verstehen und Kritik zu formulieren. Das Potenzial von solchen Gegenwartsbeschreibungen wäre die Möglichkeit, utopisch zu denken und sich vielleicht etwas für unsere Gegenwart zu wünschen.

**V:** Heißt das im Grunde genommen, dass all das, was in einem fiktionalen Vorstellungsräum stattfinden kann, in dem Moment auch zum Teil schon Realität ist?

**BK:** Meine Texte sind ja letztlich Beschreibungen. Ich beschreibe Dinge, die ich beobachte, die mir auffallen. Phänomene, Bilder, Texturen und letztlich Emotionen, körperliche Zustände. Ich habe nie das Gefühl, ich müsste etwas erfinden, das es noch nicht gibt, sondern ich setze eher Dinge zusammen, die vielleicht nicht unmittelbar zusammengehören.

Heavy and clumsy, she pauses. Blurred are her balance and symmetry; blurred are her features. On her surface cuts, scrapes and cavities for ingestion and emissions enlarge. We see hyperbolized body parts, spiders’ legs, arms, fingers, fingernails, her mouth and lips, genitals, the eyelids. We see limbs, but her center is absent.

„Becoming giants,“ she now mumbles quietly and with ease, „we know our body only in parts. We have to bend in an attempt to see, leave the center for the periphery. „She rhymes sometimes, but then she continues seriously: „Can you imagine solidarity? Solidarity with the other ones, a group, a society, a mass of bodies and their identities?“

(Auszug aus *The Giant*, 2018)

**V:** Kommen so auch deine Texte zustande? Es gibt ja ganze Bücher, in denen sie so angeordnet sind wie in der Konkreten Poesie?

**BK:** Oft ist es wie die direkte Rede in Comics eine Verschränkung der Form der Sprechblasen mit den jeweiligen Emotionen des Gesprochenen. Sprache sichtbar zu machen, fasziniert mich. In den *Mixtec Codices* wird Sprache zum Beispiel auch als Sprechblase dargestellt, Gesang dann als Sprechblase mit Blütenblättern. Ein wunderschönes Buch zu Konkreter Poesie, das mich sehr beeindruckt hat, ist das 2020 von Primary Information herausgegebene *Women in Concrete Poetry: 1959-1979* mit Arbeiten von unter anderen Giulia Niccolai, Ruth Jacoby oder Silvia Trevaes. Es ist sehr inspirierend diese unterschiedlichen Arbeiten so gemeinsam zu sehen.

(  
now we are moving,  
animated bodies.

Yes, O  
we change our  
sizes and shapes.

We can become many,  
and sets of things, groups  
and ensembles of  
( and O  
) C C  
O  
O

(Ausschnitt aus *The ( and the O*, 2016)

**V:** In *Empathic Creatures* verwendest du auch sprachliche Zeichen, Keramiken, die du animierst und denen du den Text quasi auf den Leib geschrieben hast. Du hast sie sozusagen über den Text lebendig werden lassen.

**BK:** Ich habe irgendwann begonnen, darüber nachzudenken, wie man den Körper in kleinere Teile brechen kann, also in Gesten, in Berührungen, in Beschreibungen, und ihn nicht mehr als Ganzes braucht, wenn man doch eigentlich über viel konkretere Dinge sprechen will. So kamen die Keramiken dazu. Die konnten dann sprechen und miteinander kommunizieren und sich berühren. So sind Welten entstanden, in denen sich diese Figuren, das O, das U, die Acht, die Hand, die Klammer treffen.

## THEY CALL IT BROKENNESS.

## THEY ARE THE 8, THE FIST, THE MOLD, THE BODY PART, THE O, AND ALL THE OTHERS THAT REUNITED AFTERWARDS.

## AFTER SPEECH ERRORS, MUMBLING AND CURSING, BARKING AND SNARLING COINCIDED WITH FAILED POLITICS.

## AFTER BROKEN BODIES, TRASH AND CHUNKS OF ORGANIC MATTER ALIGNED WITH SCARCITY AND MELTED INTO A FINAL CRUSHING, POLITICAL, TECHNICAL, AND ENVIRONMENTAL BREAKDOWN.

**V:** Deine Texte haben für mich etwas Apokalyptisches, aber es finden sich immer wieder gesellschafts- und kapitalismuskritische Passagen, die man auch als Manifest verstehen könnte. Es gibt ja auch diese Sprechblasen, die als Objekte frei im Raum stehen.

**BK:** Ich gehe oft von einem imaginierten Zeitpunkt nach dem Zusammenbruch eines Systems aus, der irgendwie unserer Zukunft und unserer Vergangenheit und unserer Gegenwart entspricht. Das Errichten von Grenzen, die Ausbeutung von Mensch und Tier, pflanzlichen und mineralischen Ressourcen. Meine Figuren treffen sich dann an diesen ausgebeuteten Orten, betroffen und gestrandet, ohne Rückzugsorte, auf der Suche nach Kompliz\*innen. Sie erinnern sich an den Zusammenbruch und sie erinnern sich an das Verschwinden von Solidarität und Empathie. Sie müssen sich selbst, ihre Haltung und ihre Verantwortung erklären, wenn sie miteinander in einen Dialog treten wollen. Das klingt jetzt ziemlich anstrengend. Aber gleichzeitig gibt es viel Nähe, Sanftmut und

i camouflage 20% of my body  
with parts of yours

we move together  
simulated technical creatures

kin critters friends  
and family

elastic bodies of many kinds

a society of  
empathy

(Auszug aus *Empathic Creatures*, 2018)

Zärtlichkeit. Ich denke auch an die Fähigkeit, sich in andere hineinzusetzen. In Körper mit anderen Bedürfnissen als meinen eigenen. Wie kann eine Fähigkeit wie Empathie geübt werden? Oder auch: Wie gehen wir mit Streit, Konkurrenz und Verletzung um? Es geht nicht nur um unversehrte Körper. Was ist mit den Körpern, die verletzt sind? Und wie kann man sich den Körper als multiples, sich veränderndes, kollektives Wesen vorstellen?

Deshalb ist die Sprache zugleich brutal und zärtlich. Es gibt eine Andeutung von Mehrdeutigkeit, wir wissen nicht immer, ob eine Handlung eine positive oder eine negative Konnotation hat. Ständig wechseln die Bedingungen: Zusammengehörigkeit und Zwietracht, brutale und sensible Gesten wechseln sich ab. Körper verbünden sich und werden dann von größeren Kräften wieder zerstört. Es geht um eine Form der Gemeinschaft, die dann wieder zerfallen kann.

**V:** Du arbeitest immer wieder mit Keramik, die als Material etwas sehr Ambivalentes, hat. Auf der einen Seite, solange sie nicht gebrannt ist, hat sie dieses Fluide, etwas das in Bewegung und veränderbar ist, aber sobald sie gebrannt ist, ist sie ganz hart, eigentlich genau das Gegenteil?

**BK:** Viele meiner Arbeiten, die eindeutige gebogene Formen haben, sind aus Porzellan. Es ist sehr biegsam, gleichzeitig ist es sehr spröde. Ton ist ungleich angenehmer und einfacher zu verarbeiten, dafür ist er sehr rigide. Ich brenne meine Arbeiten sehr hoch. Das Material biegt sich dann sehr stark und schrumpft, bekommt auch Risse. Die Pigmente, die ich in das Rohmaterial mische, entwickeln im hohen Brand sehr intensive und kräftige Farben. Es ist eine brutale Arbeit, finde ich. Die Kräfteinwirkung auf das nasse Material, das Trocknen, die Temperaturen beim Brand. Und dann ähneln die Dinge, die ich mache, wieder etwas Weichem, scheinen biegsamen. Es ist fast so, als würde ich die Keramik etwas machen lassen wollen, was sie eigentlich gar nicht kann.

**V:** Diese Objekte sind amorphe Körperteile und auch Elemente der Sprache.

**BK:** Ich habe begonnen mit sprachlichen Zeichen zu arbeiten, die mit Körpern zu tun haben. Das O ist zum einen ein Laut, ein Ausruf des Erstaunens, die Lippen formen ein O, man kann mit der Hand ein O formen. Das C, die Klammer. Dann kam die Faust dazu und schließlich die Hand, die als animierte Figur in *Empathic Creatures* (2018) und *The Leaking Bodies* (2020) auftaucht oder als mit Platinluster glasierte Keramik wie *Hand (Upright)* (2018). Die Hand ist das Werkzeug, mit der wir unsere Welt begreifen. Sie ist Signifikant für unseren Körper sowie für die zentrale Art und Weise, wie wir mit Technologie interagieren und spiegelt unser Unbehagen mit unserer eigenen Körperlichkeit.

**V:** In deinen Filmen wie *Dangerous Bodies* (2019) animierst du diese fluiden Objekte bzw. Körper und Körperteile. Sie verändern ständig ihre Form, sie bekommen etwas Unkontrollierbares, etwas zwischen Mensch und Maschine ... Warum sind sie gefährlich?

**BK:** Das wäre die Manifesto-Fiction, glaube ich. Der widerständige Körper, der sich anders verhält, als der normative, es gibt ja viele Körper, vor denen man Angst hat, vor einer Gruppe von Menschen, vor den Körpern, die man nicht kennt, vor den Körpern, die sich anders verhalten. Darauf bezieht sich das. Im Text nennen sich die Figuren selbst so: “We are the dangerous bodies.“ Das nimmt seinen Ausgangspunkt in der Arbeit *The Giant* (2018): “See my hands becoming giant! Are you terrified of my finger nails?“ Dieser Körper also, der gigantisch ist und man vor ihm Angst bekommt.

**V:** Du sprichst an einer Stelle von gegenseitiger Kontamination, wir sind gegenseitig verwoben, kontaminieren andere und uns selbst, auch im Sinne von Ökologie.

**BK:** Die Arbeit *The Leaking Bodies Series* (2020) wurde um diese Idee des Leaks, der Kontamination und der Membran herum gebaut. Was ich meine, ist natürlich unsere Haut, aber auch Landesgrenzen, den Erdboden, das Transportnetz von Flüssigkeiten wie Rohöl und Wasser, das privates Land, Kontinente und Meere durchquert. Wir geben ja auch Spuren der COVID-19-Mutationen in unser Grundwasser ab. Die Basis unseres Zusammenseins ist unsere Leakiness, unsere Durchlässigkeit und gleichzeitig ist sie bedroht durch die Leaks des neoliberalen Finanzkapitalismus, seiner Infrastruktur und Maschinen. Trotz all dem denke ich und erinnere ich mich immer wieder an die Möglichkeiten, die in dieser der Durchlässigkeit liegen. Eine Undichtigkeit bedeutet auch Gemeinschaft,

Fürsorge und Beziehungen. “What is being spread?“ fragt die Stimme in *The Leaking Bodies* und meint damit eben nicht nur gefährliche Stoffe, sondern auch etwas Kollektives, etwas, das ohne Angst geteilt und verbreitet werden kann.

Darum geht es auch bei Sophie Lewis, dass diese gegenseitige Kontamination unbedingt notwendig ist, um überhaupt eine solidarische Gemeinschaft denken zu können. Und darum, wohin man sich eigentlich entwickeln möchte. Und was die Technik anbelangt: Wie macht man sie zu einem Tool für eine Gemeinschaft, keine kapitalistische Gemeinschaft, sondern etwas anderes, was danach sein kann.

**V:** Gibt es da eine Idee von dir, wie diese Gemeinschaft aussehen kann? Es muss ja etwas anderes sein, nicht anarchisch, nicht kommunistisch, auch nicht demokratisch, gibt es da einen Begriff oder eine Idee? Wäre Feminismus dann überhaupt noch eine Kategorie? Wenn sich alle Dichotomien auflösen, rein utopisch gesehen, wenn wir diese Fluidität hätten mit allen Wesen, bräuchten wir dann überhaupt noch einen Feminismus?

**BK:** Es müsste auf jeden Fall ein queerer-anarcho-antikapitalistischer-anti-nationaler-antiablistischer Crip-Feminismus sein.

**V:** Dieses Bild in *The Leaking Bodies* mit der Pipeline und der Hand, die mehr oder weniger aus der Erde oder aus der Wüste herauskommt, ist ja eigentlich eine sehr direkte Umsetzung. Das ist zwar ein digitales Bild, aber doch eine sehr menschliche Umsetzung.

**BK:** Ja, das meine ich, wenn ich sage, Zukunftsvorstellungen sind Beschreibungen unserer Lebensrealitäten. Sci-Fi stellt sich vor, was auf Gegenwart basiert. Natürlich gibt es Elemente, die dann ganz und gar komisch sind und Eigenschaften haben, die auf der Erde unmöglich wären. Diese Planeten, Lebewesen, Raumschiffe und diese Hand, die plötzlich in *The Leaking Bodies* spaziert, das ist ja eigentlich auch nicht möglich. Aber Referenzen wie die Wüste, Krieg, Ökonomie und Macht sind dann doch immer das, was wir kennen.

Ich wollte auf jeden Fall, dass *The Leaking Bodies* einen quasi realistischen Ort als Ausgangspunkt bekommt. Die Wüste ist interessant, weil sie dieser angeblich leere Ort ist, an dem es nichts gibt, kein Leben, „Non Life“, wie Elisabeth Povinelli in *Geontologies* sagt. Daher kam immer auch die Erlaubnis für den Kolonialismus und den Kapitalismus, sich einfach zu bedienen. Der Kapitalismus hat sich über diesen Life/Non-Life-Begriff in die Wüste gesetzt.

„Crude summary: Oil as – Narrative organizer, definitely (heart of gloopy darkness). Parsani [Reza Negarestani protagonist and fictional scientist] comes up with the idea that there is no darkness in this world, which has not its mirror image in oil. The end of the river is certainly an oil field.“

(Reza Negarestani, *Cyclonopedia*, S.19)

Reza Negarestani schreibt in *Cyclonopedia* vom Öl. Es ist eine quasi-wissenschaftliche, fiktionale Geschichte über die Wüste, das Öl, und den War on Terror. Das Öl zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch. Negarestani beschreibt die Wüste als einen kulturellen Ort. Sie ist ein Ort der Förderung von Erdöl, der Technologie, auch des Kriegs oder der Mythologie.

Drip drop.

Imagine a toxic fluid, spilling from rusty pipelines  
into a dry and static desert. An animated dark,  
oily liquid is leaking into a digital terrain and onto  
a digital desert floor.

Imagine how it oozes and spills out,  
extracted with help of machinery,  
just as the hazardous goo that is crude oil.

Even an animated desert  
is contaminating.

Crick crack

What you hear  
is actually the surface of my animation opening.  
Dripping.

Cracking

Drip drop.

Crick crack.

(Ausschnitt aus der Performance *I will be as solid as you allow me to be, Getting Wet*, Kunsthalle Wien, 2021)



## heiliger.bimban, ein fest

heute ist ein wichtiger tag, gefeiert wird heute überall, wo es der brauch ist, und zum fest kommt möglicherweise auch der papst zum beispiel, und das staats-überhaupt hat sicher schon eine rede vorbereitet zur geburtenrate, denn es ist das fest der fruchtbarkeit heute, und das ist der brauch, und wenn man sich nicht an den brauch hält, bestraft einen möglicherweise das leben.

das fest wird überall gefeiert, wo die soldaten den brauch einmal hingbracht haben, indem sie ihn vorgemacht haben und alle, die den brauch nicht nachgemacht haben, erschlagen haben, so ist der brauch auch zu uns gekommen. das fest ist so etwas wie das irdische leben der heiligen, und wenn der papst kommt, dann kommen auch alle heiligen und dann lässt sich auch das staats-überhaupt nicht lumpen. wenn die heiligen kommen, dann ist das das reinste fest für die hagiographen, das sind die biographen der heiligen, denn wenn der papst sich unter die menschen mischt, geraten die menschen inekstase und die hagiographen kommen mit dem mitschreiben gar nicht mehr mit.

der brauch braucht einen kausalszusammenhang und die angst vor einer strafe durch das leben ist ein kausalszusammenhang vom allerfeinsten. auch wenn man den kausalszusammenhang auf anhieb nicht sehen kann, so weiß man doch, dass einen, wenn man sich nicht an den brauch hält, das leben bestraft oder die soldaten, und so ist das schon seit der grauen vorzeit, denn der brauch wird zur feier der wiederholung des gleichen gebraucht, und es ist von bedeutung, den brauch jedes jahr zur gleichen zeit zu wiederholen, sonst ist es gar kein brauch, und sonst erschlagen einen die soldaten, denn wir brauchen die wiederholung des gleichen, damit nichts anders wird, weil der papst will, dass das gleiche bleibt. das nicht. für den papst war es gar nicht leicht, den bösen wolf des aberglaubens einen schafpelz überzuziehen, aber waren vor dem gott im himmel alle viecherl gleich, so sind dem schäfer nur die schafe wichtig, neues testament, neue regeln, dachte sich der papst und hat sich URBI und ORBI auf die fingerknöchel tätowiert, und sich den feiertag schon mal in seinen kalender eingetragen, der beim jahr null beginnt, seit ein kleinwüchsiger mönch sich das eines tages so ausgedacht hat, und es sofort dem heiligen vater erzählt hat, dass man nämlich einfach beliebig irgendwo mit dem zählen der jahre anfangen kann, - man kann sich denbeginn der ganzen zeit die ganze zeit schon selber aussuchen und da hat der papst gesagt, na gut, so sei es, und wir beginnen ungefähr da zu zählen, wo der gott im himmel den heiligen geist aus dem himmel hernieder hat fahren lassen, um die heilige gebärmutter zu befruchten, ohne sie zu beflecken, sodass daraus unter höllischen wehen der leib christi hervorgepresst werden konnte, der ja mein direkter vorgänger ist, und das ist doch wohl ein guter anfang, viel besser als der anfang des gottes im himmel in der grauen vorzeit, der einfach nur schon immer da war. das, sagte der papst, und zählte an seinen fingerknöchel die monate, das wäre ein gutes jahr null und so will ICH, mönch, der papst, das das jetzt auch sofort so aufgeschrieben wird, damit klar ist, wann die zeit beginnt und wann die graue vorzeit endet, die teuflisch ist, und die man von nun an auch rückwärts zählen muss.

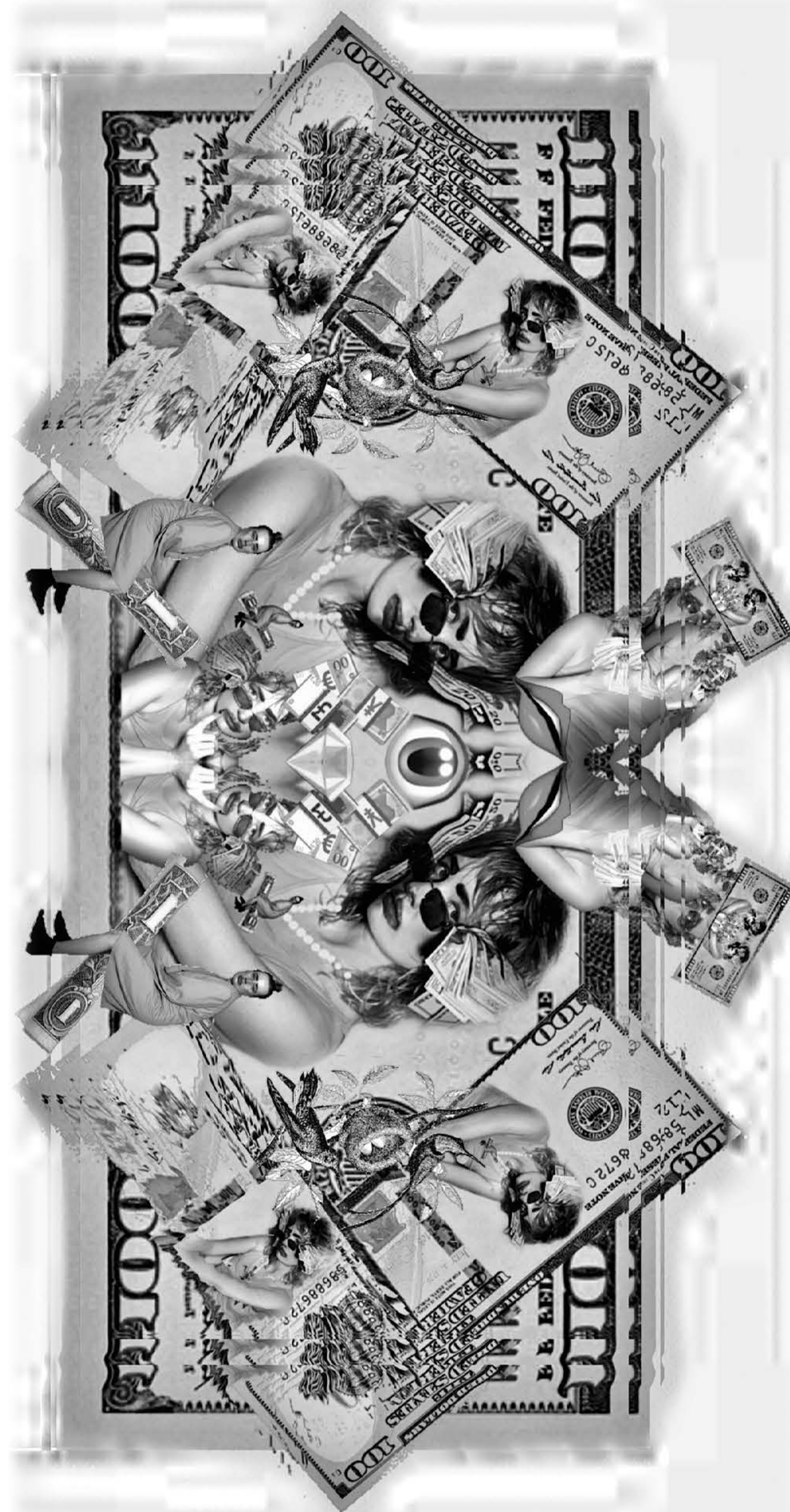
in der grauen vorzeit hat der gottvater im himmel sein altes testament gemacht, falls er einmal stirbt, aber dann ist er nichtgestorben. dann hat er ein neues testament gemacht, als die graue vorzeit ihrem ende zuging, in dem alles für später geregelt ist, weil er dachte, das jetzt bald so weit wäre mit ihm, aber der alte ist zäh und hält seine erben trotz des neuen testaments an einer ganz kurzen kette. auch wenn er schon schlecht hört und schlecht sieht, er wacht noch immer über alles, aber ist nicht mehr die ganze zeit wach. zum glück hat der gott in seinem neuen testament so gut wie alles rechtzeitig in form einer schenkung zu lebzeiten seinem sohn überschrieben und nach dem schließlichem tod des sohnes hatte der papst die besseren anwälte, und so hat der gott sich nur das lebenslange wohnrecht vorbehalten können im himmel, und hat sonst überhaupt keine rechtliche handhabe mehr, sondern ist nur noch der nicht amtsführende stellvertreter des papstes im himmel, wo niemand ist, könnte eigentlich längst sterben, aber aus reiner bosheit dem papst zum fleiß, hört er nicht auf, sich einzumischen.

wenn der papst sich unter die menschen mischt, dann trägt er einen hut, der aussieht wie der arsch von einem huhn voller geschmeide, und er trägt eine goldene wertschöpfungskette voller diamanten um den hals. er ist in das feinste gewirk eingewirkt, das man nur erwirken kann, und wenn er den mund öffnet, kann man auf seinen goldenen grillen in geschwungenen, mit blutroten rubinen besetzten großbuchstaben das wort AMEN lesen.

der papst, wenn er zum fest kommt, wird in einer transparenten plastiksachtel angeliefert, und die menschen erwarten neugierig, wie er ausgepackt wird und vor dem altar aufgestellt, und dann mit dem glitzernden amen im mund des papstes blenden und endlich die ekstase eintritt, aber es ist eben nicht sicher, ob der papst heute kommt, weil das fest der fruchtbarkeit für ihn fruchtbar ist, nur unbefleckt befruchten dürfte, solange ihn der alte mann im himmel auf die finger schaut bei allem, weil der gott ist ein kontrollfreak und ein narzist obendrein, eitel und nachträglich gegenüber dem papst, und eifersüchtig, aber gelegentlich nicht er ein und dann kann der papst wenigstens unentdeckt, und unentdeckt ist unbefleckt.

unentdeckt, wenn der papst, die heiligen, die hagiographen, das staats-überhaupt aber auch, wenn der papst, ist es sicher besser, sich an den brauch zu halten, damit wir nicht von seinem gerüst fallen. ich wollte sagen, es ist für uns einzelne sicher besser, uns an die wiederholung des gleichen zu halten, damit wir die gleichen bleiben und alles gleich bleibt, und damit wir nicht von ihrem gerüst fallen.

der brauch wird begangen weil er sich jährt und damit er sich jährt, und so jährt er sich und jährt sich und jährt sich, und jährt-jährt-jährt-jährt-jährt sich und alle danken der fruchtbarkeit, dass sie sich jährt und alles jährt sich so schnell, dass der papst die monate gar nicht mehr mitzählen kann auf seinen fingerknöcheln und die jahre nicht mehr auf seinem kalender und nur noch die jahrtausende zählen kann.







Archival Practise Unlimited, open to produce - to edit - to exhibit / Installation / Bernhard Cella / 2021

Ich habe ein Atelier und eine Werkstatt. Mein Atelier besteht aus einem Archiv, das ich in den letzten zwölf Jahren aufgebaut habe und sich mit Themen und Interessen der bildenden Kunst beschäftigt. Bücher und das Publizieren waren für mich im Studium schon ein zentraler Schwerpunkt in meiner Arbeitsweise.

Während der Studienzeit habe ich begonnen, temporäre Arbeiten herzustellen, performative Dinge, die von einer Idee getragen sind, Setzungen, die dann wieder verschwinden. Durch diesen Arbeitsansatz blieb immer eine Mischung aus Material und Dokument übrig und es stellte sich die Frage nach dem Umgang damit. Wie steht dieses Material in Beziehung zur eigentlichen Arbeit? Das Publizieren half mir, neue Formen zu entwickeln, die meine Arbeitsweise lesbar machen, sie aber nicht nachzeichnen.

Für den damaligen Showroom der Akademie der bildenden Künste Wien, das Böhlerhaus gegenüber am Schillerplatz, habe ich beispielsweise ein Konzept eingereicht, das versucht hat, meine Wahrnehmung in Bezug auf Produktion, Reflexion und Vermittlung, in einer visuell-dramaturgischen Form zu bündeln. Es wurde von mir als eine Art Spiel angelegt – der Raum war vom Boden bis zur Decke einsichtig, wie ein Aquarium, auf drei Seiten Glaswände, eine Rückwand und ein Boden als Spielfläche. Die Spielfläche wurde monochrom in Neutrablau bemalt und in Quadratmeterflächen gerastert. An 96 Kollegen und Kolleginnen wurden Gutscheine verschickt, die Parzellen als Einladung zu verstehen und auf eines der Quadrate wie auf eine Frage zu reagieren. Jeder und jede konnte sich innerhalb von vierzehn Tagen in die Quadratstruktur einschreiben, in welcher Form auch immer. Mein Interesse bestand in dem Versuch, eine Struktur, ein Modell anzulegen, das eine Situation provozieren und ein Klima abbilden konnte, das eine Realwelt auf Modellgröße zu schrumpfen schien. Und in diesem Modell dann für zwei Wochen Realität zu spielen und mit anderen in ein Verhältnis zu treten. Ich gab mir die Rolle des Spielleiters. Was mich am meisten erstaunt hat, war die Selbstverständlichkeit, mit der die Artist\*innen diese Grenzen, die ich gesetzt hatte, akzeptierten. Mein Raster wurde angenommen. In gewisser Weise war es der Versuch, eine dramaturgische Form zu entwickeln, die weder beschreibend noch darstellend war, sondern ein Auslöser für etwas nicht Sichtbares.

Zur Dokumentation wurden Boden und Wände von mir täglich fotografisch festgehalten, der ganze Prozess war einsehbar und öffentlich. Am Ende der vierzehn Tage habe ich vierzehn Quadratmeter Dokumentation ins Fenster gehängt, von der Abstraktionswirkung eines klaren, leeren Raums bis hin zur Ästhetik des totalen Gemüsegartens. Manche Arbeiten waren mehr, manche weniger interessant und de facto ist daraus ein seltsam anzuschauendes Gebilde entstanden, das dazu geführt hat – und so war es von mir angelegt –, dass Kunst Kunst zerstört.

„Ich stelle dir eine Frage, gib mir eine Antwort.“ Die Antworten haben dann eigentlich den Raum der Fragen besetzt und aufgelöst. Und in der Folge entwickelte sich der

dokumentarische Aspekt bestehend aus Fotos, Notizen und Interviews. Was war jetzt die eigentliche Arbeit? Wie wird sie sichtbar? Geht das im Kunstbetrieb überhaupt oder geht das gar nicht? Ich bin der Idee gefolgt, dass das Publizieren eigentlich ein Resultat der Konzeptkunst ist, und habe mich stärker mit dieser Idee beschäftigt und begonnen, unterschiedliche Formate dafür zu entwickeln. Zu Beginn habe ich Dummys gebaut, das heißt, ich habe ein bis drei Stücke hergestellt. Bei *Ein Quadratmeter Kunst* war das dann so eine Art Leporello.

Die Möglichkeit, die Arbeit an der Entwicklung neuer Druckwerke, also das Publizieren überhaupt, als eigene künstlerische Praxis zu verstehen, hat mich seit damals nicht mehr losgelassen. Anderes Beispiel: Bei *Annual Table on Art in Austria* habe ich mit Daten gearbeitet. Eine Serie von sechs Siebdrucken, als Wandfries gehängt, zeigte unterschiedliche Aspekte eines Jahresverlaufs im österreichischen Kunstgeschehens (1993-1994). Das Datenmaterial habe ich real erhoben mit zehn Laptops, zehn Freiwilligen und einem Computerprogramm, in das wir dieses Datenmaterial einspeisten. Dabei ging es um den Zusammenhang von Information und Komplexität und auch um die Frage der modifizierten Darstellbarkeit solcher Informationen mit einer künstlerischen Herangehensweise an das Problem. Was wird ausgestellt, wer stellt aus, wo wird ausgestellt, wie lange, ist das eine Künstlerin oder ein Künstler usw, usw? Ich habe versucht, diese Datenstruktur wieder in ein Bildformat zurückzuführen, und eine Art Anordnung gebaut, die auf verschiedenen Ebenen mit dem Blick des\*der Betrachter\*in spielte. Information kann dann als Vorwand dienen, ganz andere Aspekte zum Vorschein zu bringen, etwa den Rhythmus des Produzierens oder die Beziehung zwischen den verschiedenen Sparten der bildenden Künste. Daraus ist damals auch ein Künstlerbuch entstanden und vor drei Jahren war ich eingeladen, diese Arbeit in England zu zeigen. Erstaunlich fand ich, wie aktuell und wenig gealtert sie ist.

Ein Buch verlangt ja immer, dass man sich etwas erarbeitet, du musst es lesen, du musst es verstehen, du musst auch damit umgehen wollen. In Österreich gab es im Kunstfeld der 1990er Jahre nicht viel Interesse am Medium Buch, das wurde sehr traditionell verstanden, da damals Bücher im Kunstfeld immer als Beiwerk zu einer künstlerischen Arbeit erschienen, nicht aber als eigenständiges Werk. Diese Bewertung hat sich in den letzten 10 Jahren etwas geändert.

Wenn du so willst, ist das aktuelle Archiv hier das Material einer Arbeit, die ich innerhalb von zwölf Jahren entwickelt habe. Vieles davon handelt vom Selbstpublizieren im Feld der bildenden Kunst.

2007 habe ich mein damaliges Atelier in der Mondscheingasse zu einem „Modell einer Buchhandlung im Maßstab 1:1“ umgebaut, eine Art permanenter Installation in der Tradition der Konzeptkunst. Der Innenraum wurde als ein monochromes farbiges Display aus Holz, Gips, Farbe und Licht gestaltet, das war’s. In die Fenster habe ich Auslagen

eingebaut um den Charakter und Anschein eines Geschäftslokals zu verstärken. In dieses leere Modell habe ich begonnen, Publikationen hinein zu versammeln und den Raum allmählich mit Druckwerken aus der Kunst zu verdichten.

Der Umgang mit Modellformaten ist für mich deshalb spannend, weil die Kunst selbst für mich auch immer so etwas wie die Konstruktion einer Modellsituation mit sich bringt, in welcher sich Fragen jeder Art anders verhandeln lassen.

Ich habe mir ab 2007 für meine Recherche viel Zeit genommen, um gute Druckwerke nach Wien zu bringen. Durch das Anwachsen der Sammlung und ihrer ständigen öffentlichen Verhandlung entstand eine Art Verdichtung, die mir dabei half, Fragen, die sich mir als Künstler stellen, in die Kunstöffentlichkeit zu spielen – aber eben in einer anderen Form, weil als Schnittstelle immer das Buch diente. Es ging immer darum, mit oder über eine Publikation einen Austausch zu erzeugen. Eigentlich habe ich eine Art Trichter gebaut, in den man diese selbst hochinformierten Objekte einfüllt und dabei eine wahrnehmbare Verdichtung herstellt. Und die Objekte bieten meist auch seltene Informationen, viele dieser Publikationen tauchen im Regelfall kaum öffentlich auf, weil die Stückzahlen viel zu klein ausfallen. Bei hundert Stück kann man kaum von einer Auflage sprechen.

Von Anfang an habe ich immer räumlich, also raumbezogen gearbeitet. Der Umgang mit dem Buch als gestalterischem Material ist für mich ein ganz essenzieller. Das heißt, die Frage, wie gehe ich mit dem Buch als Objekt um, war eine, die mich schon früh beschäftigte. Ab etwa tausend Büchern haben mich auch andere Aspekte interessiert und ich habe begonnen, zum Beispiel farbcodiert zu arbeiten, Bücher anschließend nach Farben zu sortieren. Auf den zweiten Blick drängten sich dann etwa Fragen nach den Zusammenhängen in den so entstehenden Farbverwandtschaften auf: Bezieht sich der Farbton eines Buchumschlags auf seinen Inhalt? Was haben schwarze oder gelbe Titel gemeinsam, gar nichts? Viele dieser Publikationen entstehen nicht in Verlagen, sondern im Eigenverlag. Das impliziert, dass die Autoren und Autorinnen einen gewichtigen Einfluss auf die Gestaltung ausüben. Es gibt wohl kaum jemanden, der kein Interesse daran hat, wie das Cover seines Buches aussieht. Generell kann auch festgehalten werden, dass Publikationen im Kunstbereich immer veräußerte Arbeiten sind.

Das Sammeln an sich ist in dem Zusammenhang ein notwendiges Vorgehen und zum anderen natürlich auch mein Interesse. Das ist klar, wenn du einmal anfängst, in eine bestimmte Materie hineinzugehen – die Buchkultur umfasst ja immerhin sechshundert Jahre unserer Kulturgeschichte –, und du dich mit der Geschichte des Publizierens beschäftigst, entstehen daraus nicht nur Ideen, sondern auch eine andere Art von Verständnis für das Material. Und für mich war interessant, dass es sich offensichtlich um ein universelles Verständnis handelt und es deshalb das Potential besitzt, in einer bestimmten Weise unabhängig vom Lokalen zu kommunizieren. Ich freue mich, wenn es gelingt, etwas zu entwickeln, das auf einer anderen Ebene verstanden werden kann. Nachdem ich begonnen hatte, farbcodiert zu arbeiten, habe ich große Tableaus gebaut und unterschiedliche Formationen von Bucharrangements zusammengestellt, diese wieder fotografisch abgebildet und eins zu eins via Fotoarbeit realisiert.



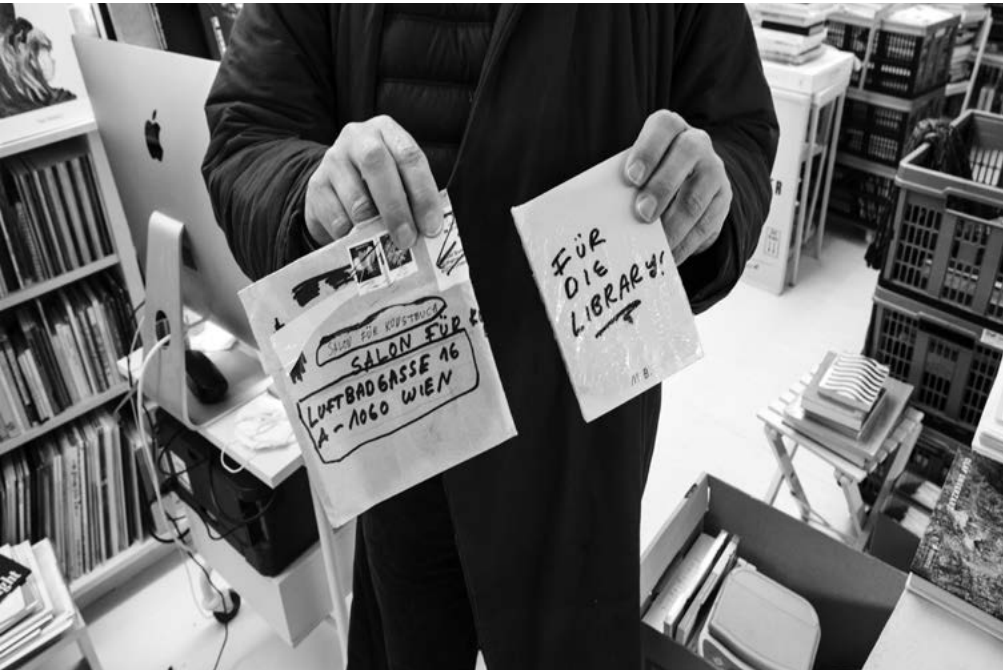
1m² Kunst / Bernhard Cella / Detailsicht Spielfeld / Böhlerhaus / 1991

Im Belvedere 21, damals noch 21er-Haus, kam oft die Rückmeldung dass es irgendwie „kindisch“ wäre, nach Farben zu sortieren. Ein zu einfacher Zugang? Bei der ungeheuren Menge, die publiziert wird, und der Tatsache, dass kaum jemand es schafft, das alles aufzunehmen, was da an unterschiedlichen Diskursen gerade stattfindet, fand ich die Herangehensweise, also den spielerischen Zugang zu Information über einen visuellen Moment und eigentlich über die retinale Entspannung oder auch Erregung, viel interessanter.

Wenn du nur gelbe Bücher vor dir hast, dann siehst du im ersten Moment gar nicht mehr die Titel, sondern die unterschiedlichen Formen, die unterschiedlichen Gelbtöne, die Formate, die Art, wie die Typografie darauf festgehalten ist, und so weiter. Das heißt,

eigentlich weckt das bei dir eine ganz andere Vorstellung im Umgang damit. Es befreit dich davon, den Zugang nur auf einer logisch-intellektuellen Weise zu finden.

2011 wurde ich von Agnes Husslein eingeladen, ein Konzept für den Shop zu entwickeln, und das, was ich bei mir im Atelier begonnen hatte, in einer anderen Weise für das neue Ausstellungshaus umzusetzen. Hier stand am Anfang auch nicht mehr als ein Display als Installation, das auf die Architektur von Karl Schwanzer reagierte, und der Beginn eines Prozesses war, in dessen Verlauf eine Sammlung mit einem spezifischen Fokus entstand. Wir begannen alle Akteure, also Museen, Institutionen, Vereine, Einzelkünstler\*innen und Galerien, die in Österreich publizistisch tätig sind, einzuladen, ihre Publikationen dort aufzulegen. Das heißt, einen Überblick zu schaffen, der zeigen sollte, was in ganz Österreich entwickelt, ausgestellt, gedacht und publiziert wird. Dieses Vorgehen schaffte eine Versammlung, die einen Überblick auf die österreichische Kulturlandschaft ermöglicht. Ein horizontaler Blick. Du kannst fast eine Landschaft auflegen.



Letzter Posteingang für das Archiv / 2021

Auch von Wiederholungen, also Themen, die ein anderes Mal vielleicht schon besser gemacht wurden, oder Dinge, die klein, aber sehr speziell sind. Andere, die wiederum ganz was Neues versuchen.

Parallel gab es in einem Dauerlauf ein 14-tägiges Veranstaltungsprogramm. Gerade für so ein Ausstellungshaus, fand ich es wichtig, die Vielfalt an Produktionen zu zeigen und nicht unbedingt das, was meine Generation oder die Leute, die ich schätze, produzieren. Ich habe hier versucht eine Strategie zu entwickeln und historische Facetten des Museum selbst einzubinden. Zum Beispiel gab es da die Grazer Autorenvereinigung, die in den Siebzigerjahren im 20er-Haus sehr aktiv war. Literatur hat ja bis Mitte der Achtzigerjahre in der bildenden Kunst eine wichtige Rolle gespielt. Zu ihrem dreißigjährigen Jubiläum veranstalteten wir dann gemeinsam eine Art Marathon-Lesung. Das hat, glaube ich, viereinhalb Stunden gedauert und mich eine Generation, mit der ich und viele meiner Zeitgenoss\*innen vorher in dieser Form nie persönlich zu tun hatten, erleben lassen.

Das bloße Sammeln von Büchern ist nur ein Aspekt. Wenn du das Material nicht ständig umdrehst und damit etwas machst, passiert nichts. Das bleibt einfach nur im Regal stehen. Ich habe mir einen extra Raum gebaut, in dem ich das Material auch rausziehen und für unterschiedliche Arbeiten neu einsetzen kann, für Fotoarbeiten zum Beispiel. Und ich habe ein Inventarverzeichnis angelegt, das ich in der Kunsthalle unter dem Titel *Lucca, I'm reading my inventory* als Performance vorgetragen habe. Das war eine Komplettauflistung aller Titel, ich glaube fünfundzwanzigtausend. Ich bin bis ein tausendvierhundert gekommen und dann haben wir aufgehört.

Hochinformierte Objekte im Grunde neu als Material zu verwenden, verlangt zum einen, dass man den Inhalt kennt, aber zum anderen eben auch, dass man mit den Materialqualitäten neu verfährt. Mein Atelier hier ist für mich wie ein Labor, eine Art Versuchsanordnung, in der Realsituationen in einer Modellsituation durchgespielt werden können.

Ich habe aber auch Arbeiten entwickelt, die mit der Halböffentlichkeit des Ateliers zu tun hatten. 2010 habe ich eine Serie von 58 Tapisserien gewebt, die alle ihre Grundlage der Tatsache zu verdanken hatten, dass bei mir Bücher geklaut wurden. Damals begann ich ein Verzeichnis der Bücher zu erstellen, die bei mir gestohlen wurden. Eine Auswahl der Cover dieser Bücher habe ich dann nachgewebt und ausgestellt, sie bilden nun eine neue Gruppe in meiner Sammlung. Für mich war das eine logische Vorgehensweise, weil sie half, im Prozesses zu bleiben.

Eine meiner Regeln ist: Das letzte Buch seiner Art bleibt immer in der Sammlung. So ergibt sich der Umstand, dass es Bücher gibt, die man kaufen kann, und andere, die unverkäuflich sind. Ich habe oft vergriffene, seltene oder wertvollere Künstler\*innenbücher ausgestellt, die ich geschenkt bekommen hatte.



**Anahita Asadifar** lebt, studiert und arbeitet als Künstlerin in Wien. Sie nutzt die Montage als eine Methode, die neue Argumente und Bedeutungen konstruiert. Ihre bild- und zeitbasierte Arbeit untersucht Möglichkeiten der Wissensproduktion und deren Verbreitung durch die Zusammenstellung und Wiederaufbereitung von archiviertem Wissen und/ oder audio-visuellem Material.

**Martin Brandlmayr** ist Komponist und Schlagzeuger. Er arbeitet im Grenzbereich zwischen Improvisation und Komposition bzw. an der Schnittstelle zwischen elektronischen und akustischen Klangwelten. Er ist unter anderem Mitglied der Ensembles Polwechsel, Trapist. Mit dem von ihm gegründeten Trio Radian veröffentlichte er insgesamt 7 Alben, 5 davon auf dem US-amerikanischen Label Thrill Jockey. Martin Brandlmayr arbeitete mit Howe Gelb, Mats Gustafsson, Elisabeth Harnik, Christian Fennesz, The Necks, Sachiko M, David Sylvian, John Tilbury, Ken Vandermark, Otomo Yoshihide und vielen mehr.

**Thomas Brandstätter** studierte Philosophie und Germanistik, lebt und arbeitet in Wien als freier Autor und Animationsfilmer

**Bernhard Cella** ist Künstler, Kurator und Verleger. Er befasst sich mit zeitgenössischen Formen der bildenden Kunst, die Produktions- und Vertriebsmodelle transformieren. Sein konzeptioneller Ansatz untersucht nicht nur das Unternehmertum in der Kunst und die sich verändernde Rolle des\*der Künstler\*in in der Gesellschaft, sondern nutzt auch einen kollaborativen Prozess, um die enge Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen, Produzent\*innen, Verleger\*innen, Kurator\*innen und ihrem bibliophilen Publikum zu verfolgen. Cella studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Erich Wonder und an der Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Franz Erhard Walther. [cella.at](http://cella.at), [sfkb.at](http://sfkb.at)

**Forensic Architecture** ist eine interdisziplinäre Forschungsgruppe an der Goldsmiths University of London, die architektonische Techniken und Technologien einsetzt, um Fälle von staatlicher Gewalt und Menschenrechtsverletzungen in der ganzen Welt zu untersuchen. Die Gruppe wird von dem Architekten Eyal Weizman geleitet. Es ist ein interdisziplinäres Team von Ermittler\*innen, darunter Architekt\*innen, Wissenschaftler\*innen, Künstler\*innen, Filmemacher\*innen, Softwareentwickler\*innen, investigative Journalist\*innen, Archäolog\*innen und Jurist\*innen.

**María Galindo** ist eine bolivianische Anacho-Feministin und Psychologin. Sie hat als Radiomoderatorin, Fernsehmoderatorin, Kolumnistin und Drehbuchautorin gearbeitet und ist Autorin mehrerer Bücher und Publikationen. Sie ist Mitbegründerin von Mujeres Creando, einem bolivianischen Kollektiv und einer sozialen Bewegung, die sich gegen soziale Ungerechtigkeit, Sexismus und Homophobie einsetzt. Derzeit schreibt sie eine wöchentliche Kolumne für *Página Siete* und sendet eine regelmäßige Radiosendung von Mujeres Creando.

**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 Rezipient\*innen macht er zu diversen Akteur\*innen seiner Kunst. Die Auffassung von Kunst als subjektives umfassen-des Erlebnis, nicht als starres Objekt im Raum, sondern als Interaktion und Kommunikation, charakterisiert Grübls Herangehensweise. 2018 erhielt er den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg.

**Barbara Kapusta** ist Künstlerin und Schriftstellerin und lebt in Wien. In ihren Arbeiten artikulieren fiktive Körper partielle Perspektiven und queere Handlungsfähigkeit, um die imperiale Geste der Universalität und binärer Strukturierung zu hinterfragen. Ihre jüngste immersive Drei-Kanal-Videoinstallation *The Leaking Bodies* versucht die Auswirkungen von ökologischem, sozialem und emotionalem Stress, die zunehmende Toxizität von Landschaften und damit einhergehende politische Instabilität zu beschreiben und wie diese Ereignisse auf unsere Körper wirken. 2020 wurde sie mit dem Otto-Mauer-Preis ausgezeichnet.

**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.

**Kris Lemsalu** ist eine in New York und Tallinn lebende Künstlerin. Sie studierte an der Estnischen Kunstakademie, Tallinn, an der Danmarks Schule für Design, Kopenhagen und an der Akademie der bildenden Künste Wien.

**Kyp Malone** ist ein amerikanischer Multiinstrumentalist und Mitglied der Bands TV on the Radio, Iran, Rain Machine und Ice Balloons. Er schreibt, singt und spielt Instrumente für die Bands. In seinen Texten verwendet er poetische Bilder, um Rassismus, Showbusiness und Politik auf indirekte Weise anzusprechen.

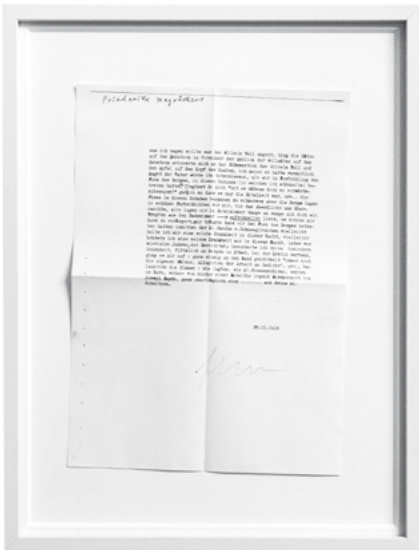
**Milo Rau** ist Regisseur, Autor und seit 2018 künstlerischer Leiter des NTGent (Belgien). Er hat über 50 Theaterstücke, Filme, Bücher und Aktionen veröffentlicht. Seine Theaterproduktionen wurden auf allen großen internationalen Festivals gezeigt, darunter dem Berliner Theatertreffen, dem Festival d'Avignon, der Biennale von Venedig, den Wiener Festwochen und dem Brüsseler Kunstenfestivaldesarts und tourten in über 30 Ländern weltweit.

**Yvan Sagnet** ist geboren in Douala (Kamerun). Er kam 2008 nach Italien, um dort zu studieren und als Landarbeiter seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er machte seinen Abschluss im Fachbereich Telekommunikationstechnik an der Politecnico di Torino. 2011 wurde er zum Sprecher des Landarbeiterstreiks auf der Boncuri Farm in Nardó. Dieser Streik schaffte ein Bewusstsein, ermöglichte, dass das „Caporalato“ erstmals als Verbrechen angesehen wurde, und führte schließlich zum ersten Gerichtsprozess in Europa wegen Sklaverei und der Verurteilung von zwölf Unternehmer\*innen. Er arbeitete als Gewerkschafter für die Landarbeitergewerkschaft FLAI-CGIL und ist einer der Gründer der internationalen Anti-Caporalato-Vereinigung NoCap. Yvan Sagnet hat zwei Bücher geschrieben, die im Fandango Verlag veröffentlicht wurden.

**Anna Witt** Ihre künstlerische Praxis ist performativ, partizipativ und politisch. Witt schafft Situationen, die zwischenmenschliche Beziehungen und Machtverhältnisse ebenso reflektieren wie Konventionen des Sprechens und Handelns. Passant\*innen im öffentlichen Raum oder gezielt ausgewählte Personen und Gruppen werden meist direkt körperlich in ihre Versuchsanordnungen involviert. Immer wieder geht sie dabei Fragen der Subjektbildung nach: wie wir werden, wer wir sind, was wir tun, woran wir glauben, wofür wir kämpfen und wie dieses soziale Selbst mit gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen zusammenhängt.

#### FOTONACHWEIS

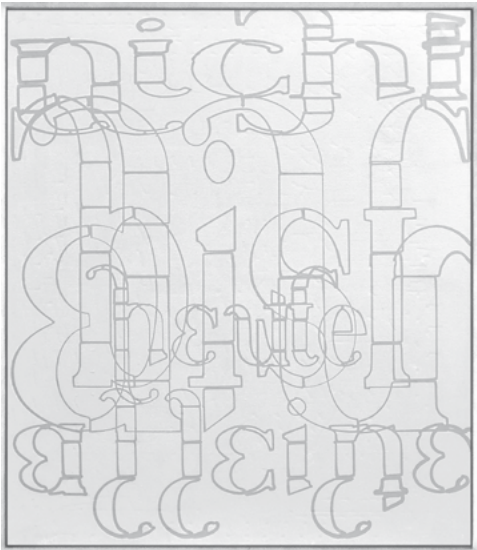
EPA-EFE/JOHN G MABANGLO	Cover, U4
Armin Smailovic (Agentur FOCUS) © 2020 „DAS NEUE EVANGELIUM“ / Fruitmarket & Langfilm / Armin Smailovic	S 03
© 2020 „DAS NEUE EVANGELIUM“ / Fruitmarket & Langfilm / Armin Smailovic	S 04-07
Armin Smailovic (Agentur FOCUS) © 2020 „DAS NEUE EVANGELIUM“ / Fruitmarket & Langfilm / Armin Smailovic	S 08
© 2020 „DAS NEUE EVANGELIUM“ / Fruitmarket & Langfilm / Armin Smailovic	S 09
Anna Witt	S 10-11
Roman Mensing	S 12
Forensic Architecture / Screenshot	S 16
Anahita Asadifa	S 17-18
Maria Ziegelböck	S 20
Idoia Romano	S 22
María Galindo	S 23
Mujeres Creando Archiv	S 24, 25
Stephanie Schwarzwimmer, Herwig Scherabon / Screenshot	S 26
Simon Veres	S 27
Thomas Brandstätter	S 29
Kris Lemsalu und Kyp Malone	S 30
Wolfgang Cella	S 31
Bernhard Cella	S 32
Manfred Grübl	S 32, 34



**Friederike Mayröcker** / Xerographie, handsigniert / gerahmt, 30 x 40 cm / Auflage 10+2, Preis 600 €



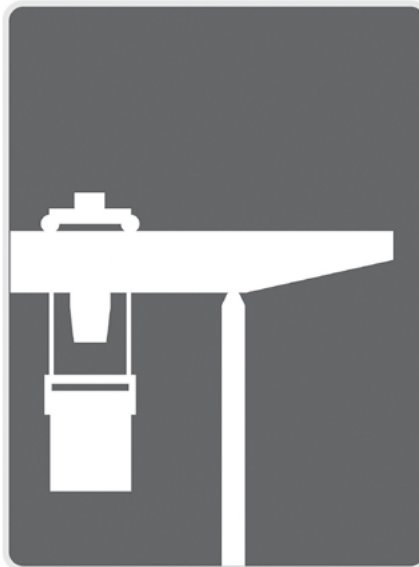
**Alexander Kluge** / Digitalprint, handsigniert / gerahmt, 30 x 40 cm / Auflage 10+2, Preis 600 €



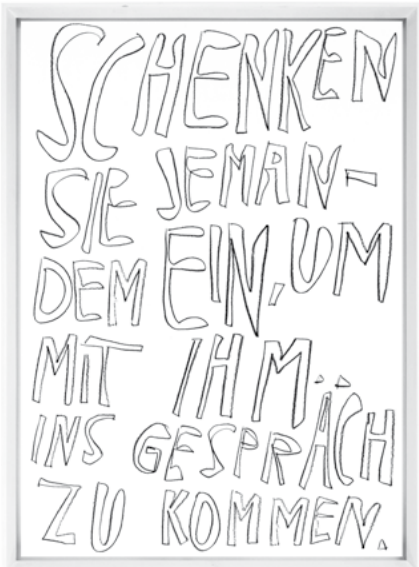
**Thomas Baumann** / *heute bist du nicht alleine* / Direkt-druck auf Alu, handsigniert / gerahmt, 62 x 54 cm / Auflage 10+3, Preis 620 €



**Christian Schwarzwald** / Lithografie vom Stein, handsigniert / gerahmt 53 x 42 cm / Auflage 10+2, Preis 350 €



**Michael Zinganel & Michael Hieslmair** / *Logistik Worlds* / Bildobjekt aus Alu mit reflektierender Folie, handsigniert / 63 x 47 cm / Auflage 12+3, Preis 550 €



**Manfred Grübl** / Konzept für eine Bar mit dem Magazin und der Edition von VERSION / Bleistiftzeichnung auf Papier, handsigniert / gerahmt 63 x 46 cm / Auflage 3+1, Preis 500 €

#### GRAPHIC DESIGN

Manfred Grübl

#### REDAKTION

Linda Klösel, Manfred Grübl

#### ÜBERSETZUNG

Agnese Ippolito (3-4), Linda Klösel (5-9, 15), Stefan Mayer (24-27)

#### LEKTORAT

Fabrice Rebois, Linda Klösel

#### DRUCK

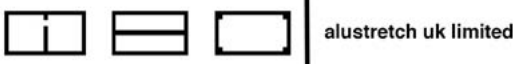
Quatro Print  
Heršpická 800/6, 639 00 Brno, CZ  
<http://quatroprint.cz>

#### DANK AN

Anahita Asadifar, Yven Augustin, Arne Birkenstock, Christa Benzer, Martin Brandlmayr, Thomas Baumann, Thomas Brandstätter, Bernhard Cella, Nela Eggenberger, Thomas Endres, Marie Therese Escibano, Forensic Architecture, María Galindo, Emma Grübl, Kaatje De Geest, Claudia Hitztenberger, Michael Hieslmair, Anna Heindl, Veronika Illmer, Alexander Kluge, Barbara Kapusta, Kris Lemsalu, Thomas Levenitschnig, Ines Mitterer, Kyp Malone, Friederike Mayröcker, Gertraud Presenhuber, Milo Rau, Sarah Saraj, Christian Schwarzwald, Yvan Sagnet, Manfred Wakolbinger, Eyal Weizman, Anna Witt, Ingeburg Wurzer, Michael Zinganel, Maria Ziegelböck

#### Wir danken unseren Förderern und privaten Sponsoren für ihre Unterstützung:

Corporate Momentum; Bildrecht; Georg Heindl Kulturpreis, AMWH Privatstiftung; Wiener Räume; Bundeskanzleramt Österreich.



ORDER: [edition@kwi-version.org](mailto:edition@kwi-version.org)

#### HERAUSGEBERINNEN

Manfred Grübl, Linda Klösel

#### KUNST WISSEN INTERVENTION

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna, AT  
[office@kwi-version.org](mailto:office@kwi-version.org)

© 2021 Autor\*innen/Künstler\*innen, Kunst Wissen Intervention  
Alle Rechte vorbehalten.  
Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch die Rechthinhaber\*innen  
Printed in the EU  
ISBN 978-3-9519840-2-5





ISBN 978-3-9519840-2-5



9

783951

984025