

MUSEUM

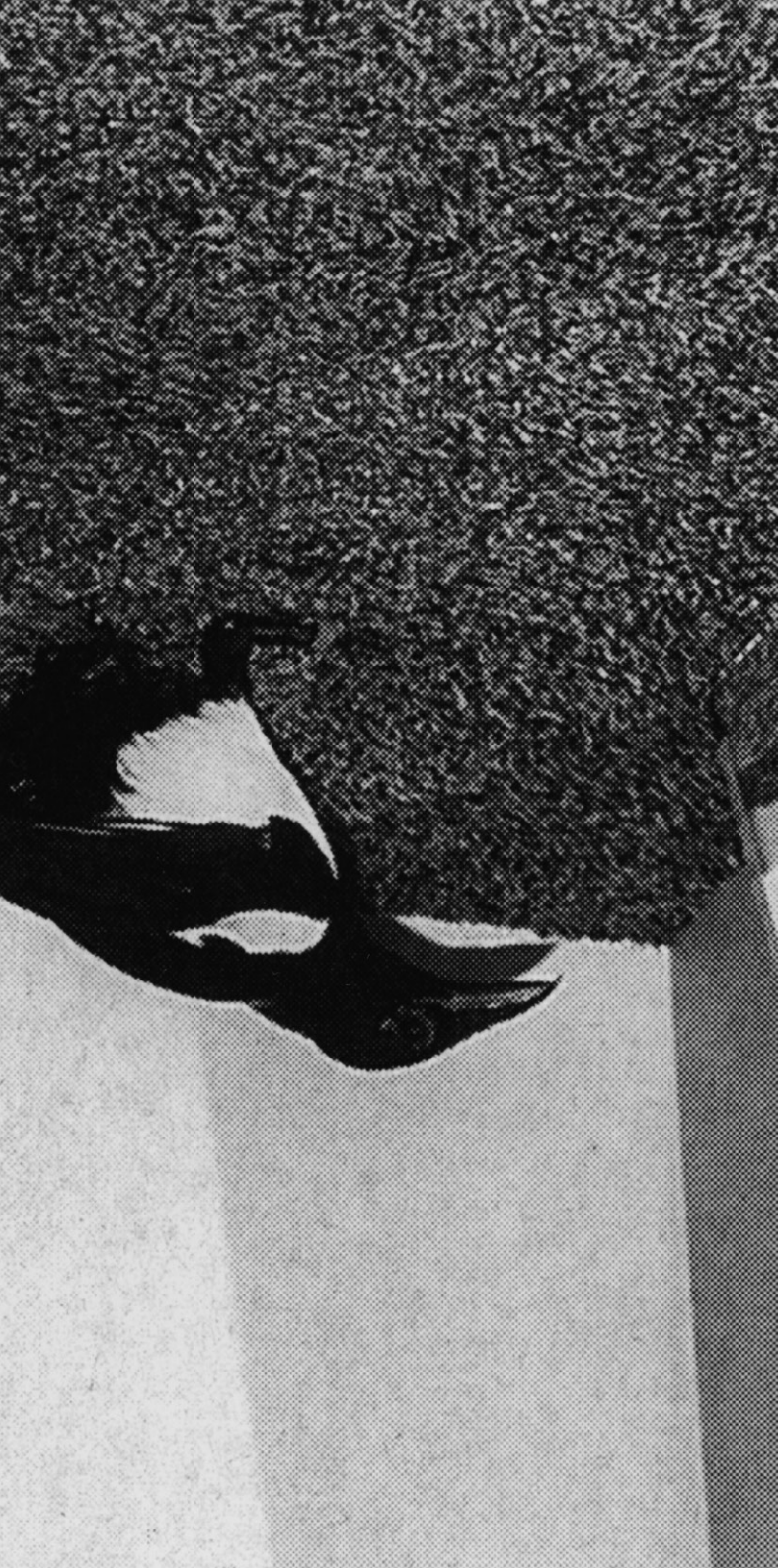
17.08.19-16.02.20



MUSEUM<sup>MMK</sup>

ZOLLAMT<sup>MMK</sup>

DE



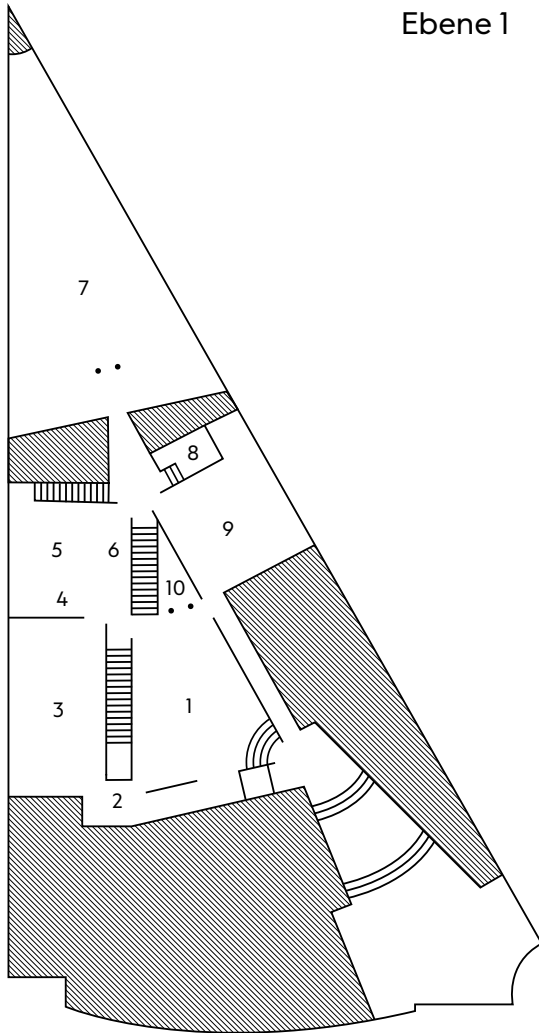
Michael Asher  
Jo Baer  
Joseph Beuys  
Alighiero Boetti  
Marcel Broodthaers  
A.K. Burns  
Tony Cokes  
Tony Conrad  
Tracey Emin  
Jana Euler  
Hans-Peter Feldmann  
Fischli/Weiss  
Parastou Forouhar  
Ryan Gander  
Gilbert & George  
Anne Imhof  
On Kawara  
Martin Kippenberger  
Oliver Laric  
Claude Lelouch  
Li Liao  
Bruce Nauman  
Olaf Nicolai  
Roman Opalka  
Blinky Palermo  
Laurie Parsons  
Adrian Piper  
Pamela Rosenkranz  
Cameron Rowland  
Robert Ryman  
Victoria Santa Cruz  
Sturtevant  
Rosemarie Trockel  
Gavin Turk  
Cy Twombly  
Jeff Wall

Ein Museum der Gegenwart muss immer ein anderes sein. Die Ausstellung *Museum* versucht in einer Zeit des permanenten Wandels und begleitender Ohnmacht andere Räume zu öffnen und zu besetzen. Nicht die kritische Hinterfragung der Institution selbst steht im Mittelpunkt, sondern ihre Möglichkeiten.

Mit Werken aus der Sammlung, Neuproduktionen und Leihgaben möchte die Ausstellung *Museum* heutige Freiheitsräume der Kunst und damit des gegenwärtigen Museums öffnen, um mit Gesten der Transformation, Transgression und Gestaltung das Andere zu denken und erfahrbar zu machen.

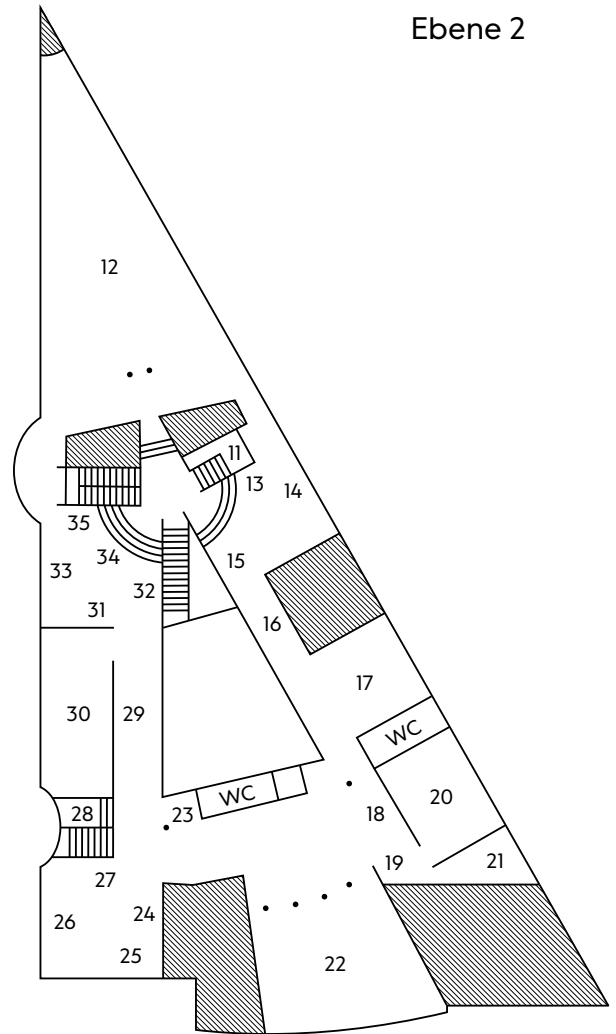
Es gilt, das Museum als Arbeitstitel zu verstehen.

MUSEUM<sup>MMK</sup>  
Ebene 1



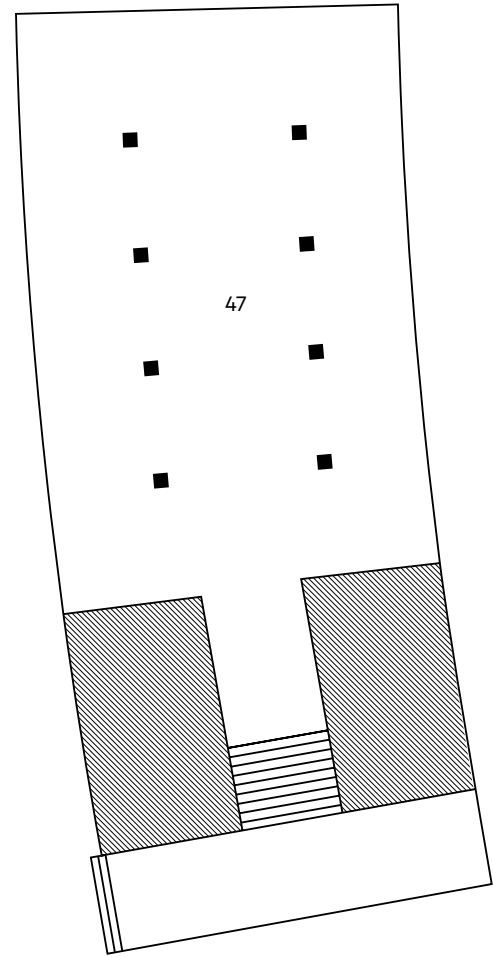
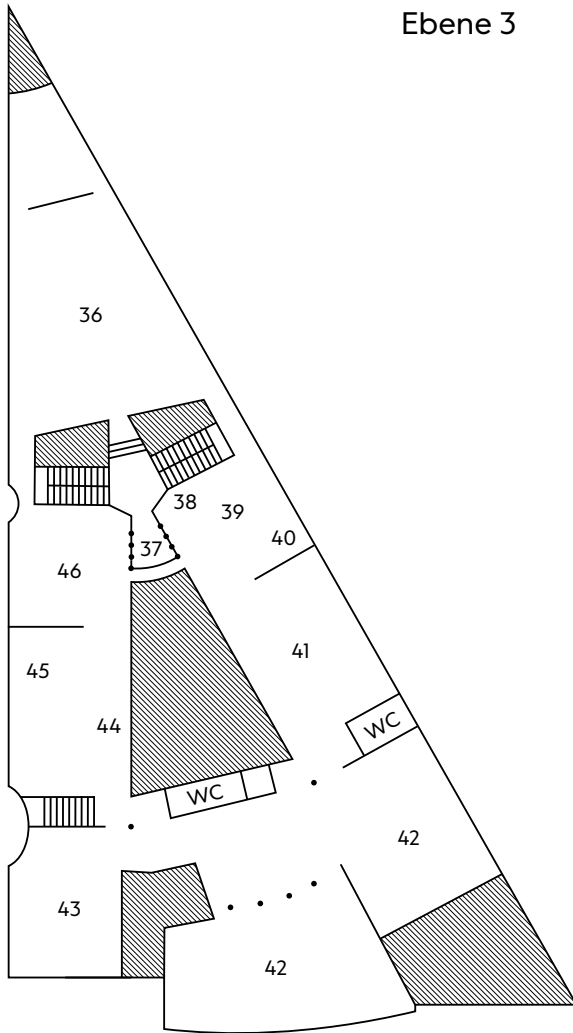
- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 1. <b>Ryan Gander</b>         | 6. Robert Ryman             |
| 2. Fischli/Weiss              | 7. <b>Tracey Emin</b>       |
| 3. <b>Victoria Santa Cruz</b> | 8. Gavin Turk               |
| 4. <b>Michael Asher</b>       | 9. <b>Pamela Rosenkranz</b> |
| 5. <b>Laurie Parsons</b>      | 10. Jeff Wall               |

MUSEUM<sup>MMK</sup>  
Ebene 2



- |                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 11. <b>Marcel Broodthaers</b> | 24. Gilbert & George          |
| 12. Claude Lelouch            | 25. <b>Rosemarie Trockel</b>  |
| 13. Joseph Beuys              | 26. <b>Sturtevant</b>         |
| 14. <b>Joseph Beuys</b>       | 27. <b>Rosemarie Trockel</b>  |
| 15. <b>Joseph Beuys</b>       | 28. <b>Marcel Broodthaers</b> |
| 16. Parastou Forouhar         | 29. Rosemarie Trockel         |
| 17. <b>Adrian Piper</b>       | 30. <b>Tony Cokes</b>         |
| 18. Hans-Peter Feldmann       | 31. Martin Kippenberger       |
| 19. Hans-Peter Feldmann       | 32. Jo Baer                   |
| 20. <b>Bruce Nauman</b>       | 33. Blinky Palermo            |
| 21. Hans-Peter Feldmann       | 34. Joseph Beuys              |
| 22. <b>Oliver Laric</b>       | 35. Sturtevant                |
| 23. <b>Olaf Nicolai</b>       |                               |

Zu den hervorgehobenen Künstler\_innen sind unter der angegebenen Nummer begleitende Texte zu finden.



- 36. Anne Imhof
- 37. Jana Euler
- 38. Roman Opalka
- 39. Alighiero Boetti
- 40. Cy Twombly
- 41. A.K. Burns

- 42. On Kawara
- 43. Li Liao
- 44. Martin Kippenberger
- 45. Tony Conrad
- 46. Adrian Piper

- 47. Cameron Rowland

## 1. Ryan Gander

*Looking for something that has already found you (The Invisible Push)*, 2019

Beim Betreten der zentralen Halle des Museums mag die Leere erstaunen. Die Erwartung von etwas Greifbarem, etwas Sichtbarem und vielleicht auch Begreifbarem ist wohl eine unserer unbewussten Annahmen, die wir mit dem Ausstellungsraum verbinden. Die Arbeit *Looking for something that has already found you (The Invisible Push)* nimmt keine visuelle Veränderung vor, sondern gibt allein die Architektur zu sehen. Wenn wir jedoch den unsichtbaren Wind spüren, werden unser Körper und der Ort, an dem wir uns befinden, in eine Beziehung gesetzt. Den Wind wahrzunehmen ist hier wie außerhalb des Museums keine Wahl, die Empfindung keine Entscheidung. Der flüchtige, in graduellen Unterschieden wahrnehmbare Wind berührt mit der Haut unser größtes Sinnesorgan. Was wir wahrnehmen, ist Inbegriff der Veränderung, die den Körper erfasst.

Im geschlossenen, auf perfekte klimatische Bedingungen für die Kunstwerke ausgerichteten Museumsbau ist der Wind eine künstliche Veränderung, die sich an die Besucher\_innen richtet und die gleichförmige Atmosphäre stört, in der Kunst gemeinhin wahrgenommen wird – oder unser Augenmerk darauf lenkt, wie wir wahrnehmen, wenn wir Kunst wahrnehmen. *Looking for something that has already found you (The Invisible Push)* öffnet einen Möglichkeitsraum für das Kommende und für die Wahrnehmung von etwas, das uns schon gefunden hat.

## 3. Victoria Santa Cruz

*Me gritaron negra* (Sie nannten mich Schwarze), 1978

In einem Interview erzählte die Choreografin, Komponistin, Dichterin und Aktivistin Victoria Santa Cruz, wie sie als Kind erstmals bewusst Rassismus durch ihre eigenen Freundinnen erfuhr, als ein neu zu der Gruppe gestoßenes Kind nicht mit einem schwarzen Mädchen spielen wollte. „Ich war noch klein und als ich begriff, dass meine Freunde mich zurückwiesen, bin ich gegangen. Aber ich habe es nie vergessen. Ich habe nie die Wichtigkeit des Leids vergessen. Es geht darum, kein Opfer zu sein.“ Ihr Gedicht „Me gritaron negra“, das die Künstlerin als Performance inszenierte, nimmt seinen Anfang in der alltäglichen Rassismuserfahrung und fragt nach der sozialen wie kulturellen Konstruktion von „Schwarzsein“. Santa Cruz eignet sich in der eigenen, stolzen Wiederholung das ihr beschimpfend entgegengeschleuderte „¡Negra!“ an – „Negra soy“ wird zur kraftvollen, rhythmisch getragenen Selbstbehauptung.

*Me gritaron negra* überführt die subjektive Erfahrung der Künstlerin in eine kollektive, bestärkende Aneignung, der Santa Cruz performativ einen gemeinsamen Rhythmus gibt. Als Choreografin verwies sie bewusst auf das Bewegungsvokabular afroperuanischer Tänze ebenso wie auf afrikanische Rhythmen, die sie als ein verkörperlichtes Wissen begreift, das die Kolonialzeit und Sklaverei überdauern konnte. Santa Cruz wurde durch ihre Aufarbeitung systematisch verdrängter kultureller und religiöser Praktiken zu einer zentralen Figur in dem Wiederaufleben afroperuanischer Kultur in den 1960er und 1970er Jahren.

#### 4. Michael Asher

*Ohne Titel, 1991*

Michael Asher folgte der Einladung des Nouveau Musée in Villeurbanne, Lyon, während der sanierungsbedingten Schließung der Ausstellungsräume ein Werk für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Er hat sich daraufhin mit den benachbarten Arrondissements beschäftigt, in denen die alteingesessenen Bewohner\_innen durch Altbausanierungen und Immobilienspekulationen die Mieten nicht mehr bezahlen konnten. Dies betraf besonders ärmere ältere Menschen, Arbeitslose, Immigrant\_innen oder schlechtverdienende Familien, die zudem oft aus Mangel an Schulbildung ihre Rechte nicht kannten und auf Unterstützung und kostenlosen Rechtsbeistand angewiesen waren.

Für diese spezifische Situation konzipierte Asher ein Multiple, das vor Ort von Mieter- und Hausbesitzervereinen verteilt und nicht durch den Kunstmarkt veräußert werden sollte. Auf dem massiven Eisenguss, den man aufgrund seiner handlichen Größe und seines Gewichtes auch als Briefbeschwerer oder als Tür- oder Fensterkeil verwenden kann, ist der reliefartige Text „Wohnen ist ein Recht! Akzeptieren Sie die Zwangsäumung oder Diskriminierung nicht“ zu lesen, gefolgt von den Kontaktdaten unabhängiger und gemeinnütziger Organisationen in Lyon und Villeurbanne, die sich für das Recht auf Wohnen einsetzen. Das Material für die Edition war durch das Einschmelzen der alten gusseisernen Heizkessel des Museums gewonnen worden. Ashers Ziel war es, das aus dem Museum gewonnene Material in einen sozialen Kreislauf zu überführen und damit Kunst in Beziehung zu energetischen und ökonomischen Systemen zu setzen. Das multiplizierte, industriell gefertigte und funktionale Objekt überträgt durch die Materialgeschichte in diesem Sinne Wärmeenergie. 700 Exemplare wurden gegossen und von Sozialarbeiter\_innen und Organisationen, die sich mit Problemen der Wohnungsnot und der Diskriminierung beschäftigen, kostenlos verteilt.

#### 5. Laurie Parsons

*Pieces, 1989*

Das Werk *Pieces* der US-amerikanischen Künstlerin Laurie Parsons besteht aus Resten oder Dreck, weggeworfenen Dingen, die aus der Umgebung ihres Ateliers in New Jersey stammen. Die einzelnen Teile stehen in keinerlei Verbindung zueinander, alles wirkt, als seien sie nach einem Umbau liegen geblieben und zusammengekehrt worden.

Die Radikalität des Werkes besteht nicht nur in seinem ephemeren Charakter oder in der Frage nach der Wertigkeit, sondern auch in der Widerständigkeit des zugrundeliegenden Werkbegriffes, in der klaren Behauptung, die gleichzeitig eine Verweigerung miteinschließt. Die „floor pieces“ oder „scatter pieces“ sind gängige Begriffe in der Kunst seit den 1960er Jahren. Ein solches Werk zeugt von der konsequenten Abwendung vom Kunstobjekt und der Kunstwelt hin zum Alltagsobjekt und zur Alltagswelt. Es gibt kein Objekt ohne Gesellschaft.

Laurie Parsons beteiligte sich mit immateriellen und kontextuellen Beiträgen an Ausstellungen oder verweigerte beispielsweise die Nennung ihres Namens, womit sie Galerien, Institutionen wie Betrachter\_innen herausforderte. In der Konsequenz der fortschreitenden Entmaterialisierung ihrer künstlerischen Arbeit zog sie sich schließlich 1994 aus der Kunstwelt zurück und arbeitet seitdem als Sozialarbeiterin.

## 7. Tracey Emin

*Why I Never Became a Dancer*, 1995

Aufnahmen der englischen Stadt Margate, mit einer wackeligen Super-8-Kamera gefilmt, begleiten Tracey Emins Erzählung über ihre Jugend in der Küstenstadt: den hastigen Weg zur Schule, die Emin mit 13 Jahren abbricht, die brüchige Strandidylle der Promenaden, der Sommer in Cafés, Bars, Diskotheken – und Sex. Das anfängliche Gefühl von Freiheit verschiebt sich hin zu Erfahrungen von Macht und Ohnmacht. Im Tanzen findet Emin eine neue Form von Körperlichkeit und Selbstermächtigung. Die Blicke von außen verheißen nicht länger die Vereinnahmung ihres Körpers, sondern Anerkennung, den potentiellen Erfolg und sie versprechen den Ausbruch aus Margate. Bis die „Schlampe“ skandierenden Stimmen der Männer die Musik übertönen und Emin in ein Rollenbild drängen, in dem ihr sexuelle Freiheit und stolze Körperlichkeit nicht zustehen. Abrupt verlässt Emin Margate – als Künstlerin macht sie ihre biografische Erfahrung zum Material.

*Why I Never Became a Dancer* zeigt Emins Weg in die Kunst als Befreiung, als Ausbruch aus einer vermeintlich vorgezeichneten Biografie, vor allem aber als einen bewussten Akt der Selbstbehauptung. Wenn Emin am Ende des Videos vor die Kamera tritt und tanzt, tut sie das allein im leeren Raum und – in der Sichtbarkeit des öffentlichen Kunstwerks – vor den Augen aller.

## 9. Pamela Rosenkranz

*Sexual Power (Seven Viagra Paintings)*, 2018–2019

*Sexual Power (Seven Viagra Paintings)* suggerieren Malerei in Aktion: verstreute Überreste, farbbefleckte Turnschuhe, halbvolle Farbeimer, umgestülpte und zerknüllte Latexhandschuhe sowie Abdeckfolie auf Boden und Wänden lassen den Eindruck eines Ateliers entstehen, das die Künstlerin energiegeladen zurückgelassen hat. Was bleibt, sind fleischfarbene, an Körpersekrete und Flüssigkeiten erinnernde Oberflächen, die die zugrundeliegenden körperlichen Energieströme zu sehen geben: Unter der Oberfläche der Haut oder der Leinwand, oder, wie es der Titel andeutet, hinter der sexuellen Kraft steht die Stimulation männlicher Virilität, steht Viagra.

Pamela Rosenkranz zeigt ein scheinbar unvollendetes Werk, das die Zeugnisse seines Entstehungsprozesses als Rahmung mit sich schleppt. Sie zeigt einen entgrenzten, also unter die Haut gehenden Akt, der Malerei als Potenz und damit als etwas Anderes behauptet. Beschreibt „Potenz“ den noch nicht verwirklichten, aber möglichen Akt, das Vermögen, so untersucht Rosenkranz hier das Vermögen zu malen, nicht die Malerei. Und trennt anhand dieser Unterscheidung die begriffliche Nähe auf, die bisher in der Kunst das vollendete Werk als Schöpfung eines (männlichen) Zeugungsakts beschreibt (und in dessen Tradition die zu lebenden Pinseln gewordenen weiblichen Körper der Kunstgeschichte stehen). Das Vermögen wird, sofern es also die Unabschließbarkeit eines Werks zulässt, ein anderes als ein männliches sein.



## 11. Marcel Broodthaers

*Musée d'Art Moderne à vendre – pour cause de faillite* (Museum für Moderne Kunst wegen Konkurs zu verkaufen), 1970–1971

Auf einem Schutzumschlag für den Katalog zum 5. Kölner Kunstmarkt 1971 veröffentlichte Marcel Broodthaers eine Annonce, mit der er das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles aufgrund Konkurses zum Kauf anbot.

Das Museum hatte Broodthaers 1968 zunächst als Ort der Diskussion gegründet und bald als Institution mit eigenen Abteilungen, Ausstellungen, Veranstaltungen sowie Publikationen etabliert. Ausgehend von einer Geste der Besetzung im Kontext der Studentenproteste entwickelte sich das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles schnell zu einer radikalen Strategie der Aneignung und Subversion – das Museum als „Denkanstoß, als Ort der Kommunikation, nicht aber als Hort von Kunstwerken“.

Auf der hinteren Umschlagklappe listet der Künstler 19 teils historische, teils erfundene Personen auf, denen er sein provozierendes Verkaufsangebot widmet. Der begleitende Text sowie die Rückseite verweisen außerdem auf den Adler, eines der verbreitetsten Wappenbilder, ein häufiges Motiv in Mythologie wie Kunst, eine Allegorie der Herrschaft, Stärke, Autorität, den das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles im Namen führt und den es zum Gegenstand hat. Broodthaers identifiziert diese Symbolik der Macht und Unterwerfung mit dem Museum und dessen Deutungshoheit, um mit seinem Musée zugleich die Mechanismen der Institution, der Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption von Kunst offenzulegen.

Broodthaers' Verkaufsangebot auf einer der ersten Kunstmessen thematisiert die Ökonomisierung der Kunst und steht im Kontrast zu einer der wesentlichen Funktionen des Museums, Kunstwerke vor ihrer weiteren kommerziellen Verwertung weitestgehend zu bewahren. Umso weniger kann das Museum heute, knapp fünfzig Jahre später, unabhängig von seinen ökonomischen Zusammenhängen agieren und betrachtet werden und es bleibt der Konflikt der Institutionen mit messbaren Indikatoren für ihre Relevanz, mit Finanzierungsformen und mit der impliziten Wertsteigerung der Kunst bestehen.

## 14. Joseph Beuys

*Boxkampf für direkte Demokratie*, 1972

Am letzten Tag der documenta 5 fand als „Abschiedsaktion“ ein Boxkampf zwischen Joseph Beuys und dem jungen Kasseler Kunststudenten Abraham David Christian statt. Beuys, der seit 1964 auf allen documenta Ausstellungen vertreten war, hatte 1972 sein *Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* nach Kassel verlegt. Während der 100 Tage war er persönlich anwesend und diskutierte mit den Besucher\_innen über das Parteiensystem und direkte Demokratie durch Volksabstimmung. Mit diesem Beitrag realisierte Beuys, der das Museum immer als „Ort permanenter Konferenz“ begriff, seinen erweiterten Kunstbegriff der „Sozialen Plastik“.

Bereits zu Beginn der documenta hatte der aus Düsseldorf stammende Bildhauer Abraham David Christian in einem hitzigen Streit Beuys zum Boxkampf aufgefordert. Der Kampf fand im Fridericianum im „Denk-Raum“ des Fluxuskünstlers Ben Vautier statt. Mit einem Geviert aus Seilen wurde auf einem flachen Podest in der Raummitte ein Boxring errichtet. Beide Kontrahenten kämpften mit freiem Oberkörper und Boxhandschuhen, Christian trug zusätzlich einen Kopfschutz aus Leder und einen Mundschutz, Beuys blieb ansonsten ungeschützt. Unter Anteilnahme zahlreicher Zuschauer\_innen gewann schließlich Beuys den Kampf in drei Runden nach Punkten, „wegen der direkten Treffer für direkte Demokratie“, wie der als Ringrichter fungierende Künstler Anatol Herzfeld verkündete.

Demokratie habe es in der Geschichte noch nie gegeben, so Beuys. Es gilt, sie zu erkämpfen: „Ich bin überhaupt kämpferisch. In einem solchen Zeitalter, in dem wir leben, in dem der Mensch angelegt ist auf tatsächliche Freiheit, muss dieser Kampf natürlich anders sein als jemals in der Geschichte.“

## 15. Joseph Beuys

*Demokratie ist lustig, 1973*

Das ursprüngliche Foto von Ernst Nanninga zeigt Beuys und einige Studenten beim Verlassen des Sekretariats der Düsseldorfer Kunstakademie. Er läuft lachend durch ein Spalier teilnahmslos blickender Polizisten. Außer seinem üblichen Habit wie Jeans, Anglerweste und Hut trägt er einen langen Militärmantel mit einem Rotkreuzabzeichen am Ärmel. Es war der 10. Oktober 1972, also nur zwei Tage nach seinem *Boxkampf für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* auf der documenta 5 in Kassel.

Zu Semesterbeginn hatte Beuys das Sekretariat mit einer großen Anzahl von Studierenden besetzt, um die unbeschränkte Zulassung zum Studium durchzusetzen. Beuys, seit 1961 Professor für monumentale Bildhauerei an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, hatte bereits 1971 mit ersten Protestaktionen gegen die restriktiven Auswahlkriterien der Akademie begonnen. Für ihn war das Recht auf Ausbildung ein Menschenrecht und er hatte alle Studienbewerber\_innen in seine Klasse aufgenommen, die zuvor abgelehnt worden waren. Der damalige Rektor der Akademie, Eduard Trier, wollte das nicht hinnehmen und rief die Polizei. Die Besetzung des Sekretariats war schließlich der Grund für Beuys' fristlose Entlassung durch den damaligen Wissenschaftsminister Nordrhein-Westfalens Johannes Rau am folgenden Tag.

## 17. Adrian Piper

*The Mythic Being, 1973*

*The Mythic Being* zeigt einen Ausschnitt aus dem Film *Other Than Art's Sake* des australischen Künstlers Peter Kennedy, der eine von Adrian Pipers *Mythic Being*-Straßenperformances dokumentiert. Wir sehen die Künstlerin und Philosophin Adrian Piper in Verkleidung auf die Straße treten; sie raucht, sinniert, wiederholt mantraartig die immer gleichen Sätze. Fasziniert und neugierig folgen Passant\_innen dem ungewöhnlichen Filmdreh.

Wie sie im Film sagt, wendete sie sich in der politischen Situation der 1970er Jahre einer Kunst zu, die unmittelbar in Relation zur Lebenswelt steht: Sie selbst wird zum Kunstobjekt, die Menschen auf der Straße werden ihr Publikum. „Was würde passieren“, fragt Piper, „wenn es ein Wesen gäbe, das exakt meine Geschichte hätte, nur eine völlig andere visuelle Erscheinung für den Rest der Gesellschaft?“ Piper fordert die Wahrnehmung heraus, provoziert Reaktionen auf den jungen Mann. Die Kodierung der anderen erlaubt ihr einerseits als Mann ein freieres Verhalten auf der Straße, andererseits wird sie zur Projektionsfläche für Ängste und Fantasien. An anderer Stelle sagt das „Mythic Being“: „I embody everything you most hate and fear“. Seinen ersten öffentlichen Auftritt hatte das „Mythic Being“ in Form einer monatlichen Anzeige in der amerikanischen *Village Voice* (zwischen 1973 und 1975). Hier war jeweils das gleiche Foto mit einer anderen Denkblase versehen, die das monatliche Mantra wiedergab – einen Satz aus früheren Tagebüchern der Künstlerin.

Mit dieser Figur ist Piper Objekt der Wahrnehmung und Subjekt zugleich und setzt sich durch den Effekt der Maskerade einer anderen Erfahrung von Selbst aus. Als mythisches Wesen bezeichnet die Kantspezialistin Piper ihr Alter Ego, welches sich als Intervention in die Herausbildung stereotyper, rassistischer und sexistischer Wahrnehmungen begreifen lässt, die das Sehen disparater und unbequemer Sinneseindrücke verweigern.

## 20. Bruce Nauman

*Flesh to White to Black to Flesh, 1968*

Wenn Bruce Nauman in dem Video *Flesh to White to Black to Flesh* von 1968 seinen Oberkörper vor einer weißen Wand im Hintergrund mit Theaterschminke erst weiß und dann schwarz schminkt, reagiert er in vielfacher Weise auf seine Zeit. Zum einen simuliert er eine Backstage-Situation des Theaters. Die Schauspieler\_innen schminken sich hinter der Bühne für ihren Auftritt und schminken sich wieder ab, um sich für die neue Rolle vorzubereiten. Es geht hier nicht um einen Narzissmus auf der Bühne, sondern um die Transformation des Körpers in eine andere Rolle oder Form. Theater war aber gerade 1968 in den USA kein schönes Illusionsspiel zur Erbauung weißer bürgerlicher Schichten. Es war Mitte der 1960er Jahre zum Schauplatz gesellschaftlicher Kämpfe geworden. So hatte die im Umfeld von Nauman agierende Theatergruppe „The San Francisco Mime Troupe“ 1965 in „A Minstrel Show, or Civil Rights in a Cracker Barrel“ mit schwarz und weiß geschminkten Schauspieler\_innen die rassistischen Stereotype der Showbranche erstmals gestisch präzise offengelegt. „Minstrel Shows“ waren besonders bei der weißen Arbeiterklasse beliebte „Volksschauspiele“, in denen immer ein schwarz geschminkter Weißer den stereotypen „schwarzen Deppen“ gab. Diese Praxis des „Blackface“ begann in den 1830er Jahren und ist Ausdruck und Ausweitung der rassistischen Gewalt des 19. Jahrhunderts, die bis heute andauert und allgegenwärtig ist.

Und auf diesen Rassismus antwortete Nauman ebenso wie auf die 1968 in den USA eskalierende Polizeigewalt gegen Schwarzen Widerstand. Mit den Morden an Malcolm X (1965) und dem Bürgerrechtler Martin Luther King (1968) sowie den unverhältnismäßig hohen Sterberaten afroamerikanischer Soldaten im Vietnamkrieg war der Rassismus in den USA in eine bürgerkriegsähnliche Phase eingetreten. Und Nauman transformiert diese Kämpfe durch die andauernde Wiederholung des An- und Abschminkens in einen nicht nur scheinbar unendlichen Prozess. Angesichts eines offen rassistischen Präsidenten in den USA heute und fortgesetzter brutaler rassistischer Morde von Angehörigen der weißen Arbeiter- und Mittelschicht an nicht-weißen wie weißen Menschen kann man Naumans Arbeit immer noch wie einen nicht aufgehobenen Kommentar zur Lage der Nationen lesen.

## 22. Oliver Laric

*Ohne Titel, 2014–2015*

Geistig, technologisch und gesellschaftlich haben sich die Grenzen zwischen binären Geschlechterordnungen, Dingen und Lebewesen in den letzten Jahren verschoben, sogar teilweise aufgelöst. Gänzlich ohne Grenzen morphet rhythmisch und fließend im Video von Oliver Laric ein Frosch zum Tisch, ein Mann zum Auto, eine Wurzel zum Menschen. Alles ist gleichwertig, ohne jegliche Hierarchie. Die Brutalität, die in den normativen Grenzbeziehungen liegt, weicht einer unabschließbaren Wandlung und darin einer unerschöpflichen Potentialität, zu etwas Neuem und etwas Anderem zu werden.

## 23. Olaf Nicolai

*Elster, 2004*

Olaf Nicolai reagiert mit *Elster* von 2004 auf Forschungsergebnisse einer Arbeitsgruppe der Frankfurter Universität um den Psychologen Helmut Prior, die zu dieser Zeit veröffentlicht wurden. Prior hatte den ersten Nachweis erbracht, dass sich Elstern im Spiegel erkennen können. Was bis dahin ein Privileg von Elefanten, Schimpansen, Gorillas, Delfinen und Menschen war, musste nun auch in der von der menschlichen Abstammungslinie sehr weit entfernten Vogellinie verortet werden.

Indem Nicolai die Betrachter\_innen seiner Arbeit in die Position des Beobachters des Beobachters versetzt, erzählt er auch noch eine andere, im Bild abwesende Geschichte: die Geschichte der vergleichenden Verhaltensforschung. Die Elster bleibt vor ihrem Bild im Spiegel sachlich, äußerlich ungerührt. Sie verfällt weder wie Kinder in jubelnde Posen, wenn sie sich im Alter zwischen 6 und 18 Monaten zum ersten Mal im Spiegel erkennen, noch versucht sie hinter den Spiegel zu schauen, um nachzusehen, ob sich dort nicht doch ein anderes Tier verbirgt, wie es Katzen tun.

Die ungerührte Kenntnisnahme des eigenen Spiegelbildes markiert in Nicolais Arbeit also eine Differenz, die die Elster von den anderen Tieren im Angesicht des Spiegelbildes unterscheidet: Sie erkennt sich auf ihre eigene Art im Spiegel. Doch, und das ist der weniger schöne Ausblick, den die Arbeit andeutet: Wenn Elstern sich wie Menschen im Spiegel erkennen, werden ihre kognitiven Leistungen menschenähnlich. In einer Zeit, in der Versuche an Affen immer schwieriger zu legitimieren sind, verschafft dies den Neurowissenschaften die Rechtfertigung, Untersuchungen am Elsterngehirn in zum Menschen vergleichender Perspektive vorzunehmen.

## 25. Rosemarie Trockel

*Justine/Juliette, 1988*

Gleich einem Blatt Papier liegt es da: Ein fabrikneues, strahlend weißes Hemd – mit einem kleinen Fleck, der kein Versehen, sondern von Hand mit schwarzem Garn gestickt ist. Seine präzise thematische und zeitliche Verortung bekommt das Hemd nicht im Aussehen, sondern mit dem Etikett. „Justine Juliette“ steht da, und darunter „COLLECTION DESIR“. Wobei *Justine* und *Juliette* die Titel von zwei Romanen des Marquis de Sade sind, die in ihrer Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte eine eigene Geschichte der Dynamik der einzigen bürgerlichen Revolution erzählen, die diesen Namen verdient, nämlich der französischen. Der Marquis wurde im April 1801 als Verfasser der „schändlichen“ *Justine* und der „noch schrecklicheren“ *Juliette* zu lebenslanger Haft verurteilt und die Verbreitung des Doppelromans streng verboten. Dabei hatte die Geschichte der Bücher mit einem Erfolg begonnen. Nachdem die Revolutionär\_innen 1789 de Sade aus der Haft befreit hatten, veröffentlichte er 1791 anonym *Justine oder die Unglücksfälle der Tugend*. Sechs Auflagen bis 1801 zeugen vom Erfolg der Geschichte um die erste literarische Personifizierung der schwach geborenen starken Frau. Während man Justine aber noch im Kampf mit und gegen das Sittengesetz, im Kampf um Gut und Böse, erleben konnte, war im Lebensbericht ihrer Schwester Juliette, der 1801 erschien, die Tugend schon besiegt und Ausschweifung folgte auf Ausschweifung – organisiert und in Szene gesetzt von Frauen. Damit war nicht nur für den Marquis, sondern auch für die Frauen Schluss mit lustig. Die Revolutionär\_innen hatten begonnen, sich mit der Machtergreifung Napoleons zu konsolidieren, ihr Tugendideal wurde die bürgerliche Kleinfamilie und die Wünsche wurden in der Folge der industriellen Revolution „maschinisiert“, d.h. in ihre industrielle Produktionsform überführt. Die „COLLECTION DESIR“ verweist auf genau diesen Prozess: auf die maschinelle Verfertigung der Wünsche.

## 26. Sturtevant

*Warhol Flowers, 1990*

Mehr als fünfzig Jahre lang verfolgte Sturtevant eine radikale konzeptuelle Strategie: Sie forderte die Betrachter\_innen und gleichermaßen den Kunstmarkt durch weitgehend am Original orientierte Wiederholungen der Werke berühmter Künstlerkollegen heraus. Seit Mitte der 1960er Jahre, im Kontext der amerikanischen Pop Art, wählte Sturtevant heute weltbekannte Kunstwerke wie Jasper Johns' *Flags*, Andy Warhols *Flowers* oder Roy Lichtensteins Comic-Bilder aus und schuf sie eins zu eins neu. Mit Johns und Rauschenberg verband sie zu dieser Zeit eine enge Freundschaft, Warhol überließ ihr seine originalen Drucksiebe.

Das Resultat ihrer künstlerischen Strategie ist die Wiederholung des Vorhandenen. Wobei es nicht unwesentlich ist, dass es sich vorwiegend um Kunstwerke handelt, die eine künstlerische Handschrift verweigern und stattdessen auf vorgefundenes Bildmaterial aus der Massenkultur rekurren, auf anonyme Werbebilder aus Zeitschriften oder auf Comics. Sturtevant stellte diesen Werken, die alle Merkmale der Multiplikation, des Reproduktiven und Seriellen in sich tragen, ein dupliziertes Original zur Seite, dessen Titel den Nachnamen des Künstlers und den ursprünglichen Bildtitel angibt. Damit macht sie sich zunutze, dass diese Namen selbst bereits ikonischen Charakter haben und das eigentliche Werk beinahe dahinter verschwindet. Konsequenterweise bevorzugte die Künstlerin bei der Nennung ihrer eigenen Person, einer Trademark vergleichbar, ihren Nachnamen, ihren geschlechtsspezifischen Vornamen ließ sie entfallen.

Sturtevants Werke wurden schließlich erst durch die Signatur der Künstlerin zu originalen „Sturtevants“. Doch ihre selbstbewusste Geste der Aneignung wirft nicht nur die Frage nach der Bedeutung der Signatur für die Authentizität des Kunstwerkes auf, sondern sie unterwandert das historische Konzept von Kunst, das auf der Aura des Werkes sowie der Innovation und Individualität des Künstlers beruht. Durch ihre Negation trennt sie Original und Originalität und gibt beidem eine neue Bedeutung. In der „Kraft der Nicht-Identität“ sah Sturtevant die konzeptuelle Grundlage ihres Werkes, womit sie beschrieb, was mit der beinahe endlosen Verbreitung digitaler Bilder Gegenwart geworden ist.

## 27. Rosemarie Trockel

*Die Gleichgültige, 1994*

Rosemarie Trockels Video *Die Gleichgültige* ist ein Ausschnitt aus Jean Painlevés bekanntestem Werk, dem 1933 in einem Aquarium aufgenommenen Film *L'Hippocampe* (Das Seepferdchen). Painlevé zeigte in dem 13-minütigen 35-mm-Film als einer der ersten die Paarung von Seepferdchen. Mit poetischem Text übersprochen, inszenierte er die Seepferdchen wie Tänzer im Wasser. Präsentiert wurden seine über 200 Filme über das Leben unter Wasser aber fast immer als wissenschaftliche Forschung. Es war die Verbindung aus wissenschaftlichem Forscherdrang und ästhetischer Präsentation, die Painlevé zu einem einflussreichen Stichwortgeber für Zeitgenossen wie Man Ray und Alexander Calder machten. Durch seine Orientierung an eine über Wissenschaft und Kunst hinausgehende Öffentlichkeit gelang es ihm immer wieder auch öffentliche Debatten anzufeuern. Exemplarisch dafür kann der Film *L'Hippocampe* gelten, der eine heftige Kontroverse über die Umkehr der Geschlechterrollen auslöste und das Seepferdchen bis heute als ein Symbol für die Gleichstellung der Geschlechter gelten lässt.

Die weiblichen Seepferdchen produzieren die Eier, die sie, mit einem Dottervorrat versehen, dem Männchen während der Paarung in die Bauchtasche spritzen. In der Bruttasche des Männchens werden die Eier mit den Spermien befruchtet und vom Männchen ausgetragen. Trockel zeigt in ihrem Filmausschnitt, wie die Jungen aus dem Bauch des Männchens zur Welt kommen.

„All jenen, die leidenschaftlich danach streben, ihr tägliches Schicksal zu bessern, all jenen Frauen, die sich nach jemandem ohne den üblichen Egoismus sehnen, mit dem sie ihre Sorgen und ihre Freude teilen können,“ kommentiert Painlevé seinen Film, „ist dieses Symbol der Zuverlässigkeit gewidmet, welches die maskulinsten Mühen mit der femininsten Brutpflege in sich vereint.“

## 28. Marcel Broodthaers

*Entretien avec un chat* (Interview mit einer Katze), 1970

MARCEL BROODTHAERS

Ist das hier ein gutes Gemälde? Entspricht es dem, was Sie von diesem jüngsten Wandel erwarten, der sich von der Konzeptkunst bis zu der neuen Form einer gewissen Figuration – so könnte man sagen – erstreckt?

KATZE Miau!

MB Glauben Sie wirklich?

K Miaaaaa! mmm, miaaaa, miiiiiau!!

MB Allerdings erinnert diese Farbe deutlich an die Malerei, die in der Zeit der abstrakten Kunst geschaffen wurde, oder nicht?

K Miaaaaau, miiiiiau! Mmmmm, mmma.

MB Sind Sie sicher, dass es sich nicht um einen neuen Akademismus handelt?

K Mmiii.

MB Ja, aber wenn das Kühnheit ist, dann eine wohl ... bestreitbare Kühnheit.

K Miau ...

MB Immerhin geht es um ...

K Miau!

MB Ach! Immerhin geht es um einen Markt.

K Mmmmmiiiiia.

MB Diese Gemälde müssen ja verkauft werden.

K Miauuu.

MB Was werden die Leute machen, die die vorherigen Werke gekauft haben?

K Miiiiiau.

MB Werden sie diese weiterverkaufen?

K Miauuuu? Miaaa ...

MB Oder ... Werden sie weiterhin ... Was denken Sie? Im Moment stellen sich nämlich viele Künstler diese Frage ...

K Miau, mm, Miaaaaau, Miiiiiau, miau, Miaaaaau, Miaau, mm, mmmmmm, Miaaa, Miaaaaau!! ...

MB Na dann ... Schließen Sie die Museen!

K Miaaaaa!!!

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miau ...

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miauuu ...

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miaooooo!

MB Dies ist keine Pfeife!!

K Miau.

MB Dies ist eine Pfeife!

K Miau!!

MB Dies ist keine Pfeife!

K Miau!

MB Dies ist eine Pfeife?

K Mmmm.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Mm ...

MB Dies ist eine Pfeife!

K Miauuuu!

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miau! Mmm.

MB Dies ist eine Pfeife.

K Mmii.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Mmii.

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miiiiu. Mm.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miiiiu, mm.

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miau!

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miauuu!

MB Dies ist eine ... ist eine ... dies ist eine Pfeife.

K Miau!

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miau!

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miau.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miaaaaau.

MB Dies ist eine Pfeife.

K Mmmm.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Mmmmm.

MB Dies ist eine Pfeife.

K Miau.

MB Dies ist keine Pfeife.

K Miiuu!!!

MB This is not a pipe.

K Miiiiu.

MB This is a pipe.  
 K Miau.  
 MB Pipe is not.  
 K Miau.  
 MB Dies ist eine Pfeife.  
 K Miiiau.  
 MB Dies ist keine Pfeife.  
 K Miaau.  
 MB This is not a pipe.  
 K Mmmiau.  
 MB This is a pipe.  
 K Mmmmia. Mmmm.  
 MB Dies ist eine Pfeife.  
 K Miau!  
 MB Dies ist keine Pfeife.  
 K Miau!  
 MB Dies ist eine Pfeife!!!  
 K Mmmmiau!!  
 MB Dies ist keine Pfeife!!  
 K Mmiau ...  
 MB Dies ist eine Pfeife.  
 K Miaaaaauu, miauuiaa, mmma.  
 MB Dies ist eine Pfeife.  
 K Miiiaau!  
 MB Dies ist keine Pfeife!!  
 K Miammmmmiaaauummm, miaaaaau!  
 MB Dies ist eine Pfeife!!  
 K Miaaaa! Mmmiii, miiiaiii! Miaiiim!  
 MB Dies ist keine Pfeife.  
 K Miau.  
 MB Dies ist ein Interview, das im Musée d'Art  
 Moderne, Département des Aigles, Burgplatz 12,  
 in Düsseldorf geführt wurde.  
 K Mmiiiiau, miau, miaaaa, miaaa, miau, miauu,  
 miau.  
 MB Dies ist ein Interview, das im Musée d'Art  
 Moderne, Département des Aigles, Burgplatz 12,  
 in Düsseldorf geführt wurde.  
 K Miaaaaau, Miaaaau.

Transkription eines Interviews mit einer Katze, aufgenommen im Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Düsseldorf, 1970. Audioaufzeichnung und französische Transkription sowie englische Übersetzung unter dem Titel *Marcel Broodthaers: Interview with a Cat* erstmals veröffentlicht von der Marian Goodman Gallery, New York, 1995 (Audio CD). Ins Deutsche übersetzt von Arthur Lochmann.

### 30. Tony Cokes

#### *Evil.27 Notes from Selma, 2011*

Schlichte Schriftbilder überlagern sich mit einem Song von Morrissey. Wie ein Kommentar legen sich die Tracks des kontroversen Sängers über den Text „Notes From Selma. On Non-Visibility“ von Our Literal Speed, der sich mit der Bedeutung medialer Bilder für die Bürgerrechtsbewegung in den USA beschäftigt: So bildete die Festnahme der afroamerikanischen Aktivistin Rosa Parks, die sich 1955 zu Zeiten der Segregation weigerte, ihren Sitzplatz einem Weißen Fahrgast freizugeben, den Anstoß für den Busboykott von Montgomery. Der Boykott des öffentlichen Nahverkehrs durch die afroamerikanische Bevölkerung gilt heute als einer der Anfangsmomente der Bürgerrechtsbewegung. Während heute Widerstandsbewegungen stark vernetzt sind und Aktionen unmittelbar medial abgebildet werden, waren die Aktivist\_innen des Boykotts allein auf das Vertrauen gegenseitiger Solidarität angewiesen: Es gab kaum Bilder und keine bildgewordenen Mythen, allein die geteilte Hoffnung und die Vorstellung von Veränderung. „The more you ignore me, the closer I get“, singt Morrissey aus dem Off. Erst die brutale Polizeigewalt gegen afroamerikanische Aktivist\_innen bei den Protestmärschen in Selma, Alabama (1965), erreichte die Fernsehbildschirme.

Doch entfalten Bilder, fragt der Text, automatisch eine konkrete solidarisierende Wirkung? Oder fixieren sie nicht vielmehr den Veränderungsprozess? In einer Gegenwart, die von immer neuen Bildern geprägt ist, verwendet Tony Cokes das Medium des Films nicht als Mittel der visuellen Repräsentation. Er produziert keine konkreten Bilder, sondern greift vielmehr auf das Bildwissen der Betrachter\_innen zurück, nur um dieses in seiner Objektivität in Frage zu stellen. Der fragmentierte Textfluss entzieht sich der einfachen Lesbarkeit und spiegelt zugleich die Aufmerksamkeitsökonomie der Gegenwart wider, in der unsere Wahrnehmung von permanenter Gleichzeitigkeit und Ablenkung geprägt ist. So wirkt *Evil.27 Notes from Selma* als eine Übung in der kritischen Reflexion der eigenen Wahrnehmung und als eine Einladung, das Potential geteilter Imagination und geteilten Widerstands neu zu denken.

### 36. Anne Imhof

*Ohne Titel, 2019*

Eigens für den Dreiecksraum auf der dritten Ebene des Museums hat Anne Imhof eine neue Arbeit geschaffen. Der Symmetrie des Raums folgend, ist gegen die Wand eine Stahlfassung montiert, die großflächige Glasscheiben hält. Die Arbeit ist konstruktiv wie ein architektonisches Element, aufgebaut wie ein Rahmen, dreidimensional wie eine Skulptur. Sie nimmt sowohl auf die Struktur der Lichtdecke als auch auf die Horizontale des Bodens wie auf die Vertikale der Wand Bezug. Sie blockt die Spitze des Dreiecksraums und eröffnet einen neuen Raum. Zugleich steht die Härte und Klarheit von Glas wie der industrielle Charakter von Stahl in Kontrast zu der postmodernen Architektur des Museumsgebäudes mit seinen runden Säulen, der Formenvielfalt und den Sichtachsen.

In *Faust*, Anne Imhofs Beitrag für den Deutschen Pavillon auf der Venedig Biennale 2017, hatte die Künstlerin diesen Glasboden eingebaut und die Perspektive der Betrachter\_innen erhöht. Auf, unter und über den Glasplatten bewegten sich die Performer\_innen im Raum. Durch diese verschiedenen Positionen entwickelten sich während der Performance unterschiedliche Sichtachsen in immer neuen Konfigurationen von oben und unten, Sehen und Angesehen werden, Macht und Ohnmacht. Im Museum verkehrt die Künstlerin das Verhältnis zwischen Betrachter\_in und Boden, kippt diesen in die Vertikale. Wo die Konstruktion im Pavillon den Boden verdoppelte, wodurch sich ein Zwischenraum ergab, der bespielt wurde, wird hier die Wand verdoppelt, der Zwischenraum bleibt leer.

Der Museumskontext verstärkt die Ähnlichkeit der Konstruktion mit Glasböden in archäologischen Ausgrabungen, die den Blick auf die Relikte ermöglichen, sie aber vor Zerstörung schützen. Hier jedoch hat der Boden selbst Spuren, an Glas wie Profilen sind Kratzer und Rost sichtbar. Die Gebrauchsspuren verändern die Materialität, verunklaren Durchsicht und Transparenz des Glases. Das Glas gibt nur den Blick auf sich selbst preis; was vorher zu betreten war, ist unberührbar geworden, zum Bild.

### 37. Jana Euler

*MMK Triptychon / Augenblick, 2019*

*MMK Triptychon / Ursprung, 2019*

*MMK Triptychon / Tod, 2019*

Für das zentrale Treppenhaus des Museums, in dem auf der dritten Ebene eine Brücke die beiden Flügel des Hauses verbindet, hat Jana Euler ein Triptychon geschaffen. Frei und präzise verbindet das Werk die Etagen und besetzt den von Sichtachsen durchkreuzten Leerraum, von dem aus sich das Gebäude erschließt. Wie der Museumsbau, der trotz Symmetrie keinen eindeutigen Parcours vorgibt, besitzt die Arbeit keine eindeutige Perspektive, keinen idealen Standpunkt. Das Triptychon setzt sich von jedem Ort aus unterschiedlich zusammen; Betrachter\_innen befinden sich vor, neben oder über dem Werk – und geraten so selbst ins Bild, werden beim Sehen gesehen und verdoppeln den Blick.

Der zentrale Teil des Triptychons, das Relief an der Brücke, zeigt unvermittelt und direkt das Geschlecht der Frau. Sichtbar als Fremdkörper aufgesetzt, nimmt das Relief die Materialität und Wandfarbe des Museums auf, die Architektur wird so zum Teil des Körpers. Das Selbstportrait über der Brücke ergänzt durch seinen Blick aus dem zentralen Auge das Geschlecht um das Sehen und fügt ihm einen subjektiven Augenblick hinzu. Das monumentale Gemälde *MMK Triptychon / Tod* spiegelt den großen dreiecksförmigen Raum des Museums, der dem Bild gegenüber, im Rücken der Betrachter\_in liegt. Ein kreisförmiges Bodenelement bildet den Mittelpunkt, hinter welchem der unsichtbare Fluchtpunkt der verzerrten zentralperspektivischen Darstellung liegt. Dieser Punkt bildet den Ursprung von Buchstaben, die in den Raum vor dem Bild herauswachsen. Elemente der postmodernen Architektursprache, die das Museum prägt, werden zu einem neuen Wort zusammengesetzt.



## 41. A.K. Burns

*Survivor's Remorse*, 2018

Wie entsteht Wertschätzung und welchen Machtstrukturen unterliegt sie? Auf welche Weise schützen und bewerten Institutionen Körper und Objekte? A.K. Burns setzt in der Überlagerung verschiedener Videosequenzen die Bewahrung und Bewertung von Werk und Leben in Kunst und Wissenschaft ins Verhältnis zueinander. Filmaufnahmen, in denen eine Restauratorin zärtlich und mit akribischer Sorgfalt eine antike Vase reinigt, kontrastiert sie mit der Biografie von David Wojnarowicz, wodurch die Diskrepanz, die aus der Trennung von Leben und Werk der Künstler\_innen entsteht, sichtbar wird. Strukturell prekäre Verhältnisse im Leben stehen hier im Widerspruch zu der Aufmerksamkeit und Fürsorge, die ein Werk posthum oder bereits zu Lebzeiten der Künstler\_innen erfahren kann – wie etwa bei David Wojnarowicz. Der Künstler und Aktivist für die Rechte Homosexueller gehörte zu den prägenden Stimmen der AIDS-Bewegung der 1980er Jahre in New York. 1992 starb er an den Folgen der Krankheit, die die Betroffenen stigmatisierte und für deren Bekämpfung nur unzureichende Mittel zur Verfügung gestellt wurden. Heute ist Wojnarowicz's Werk eingebettet in ein komplexes Gefüge von Wertschöpfung und -steigerung, in dem der Tod ein quantifizierbarer Parameter ist und das Narrativ von Prekariat, Selbstaufgabe und -gefährdung noch immer das Werk mit Bedeutung auflädt.

## 42. On Kawara

*Date Paintings*, 1966–2000

*One Million Years Past – Future (Reading)*, 2002

1966 begann On Kawara mit seiner *Today*-Serie, bekannt als *Date Paintings*, meist kleinformatigen Leinwänden, die er jeweils mit einem Untertitel versah, der sich mit einem langen Zitat oder einer kurzen Bemerkung auf das Weltgeschehen oder auf Persönliches bezog. In ihren Aufbewahrungskartons gab er ihnen zusätzlich einen Ausschnitt aus der aktuellen Tageszeitung bei. Die Anzahl der jährlich entstandenen Bilder variiert und über die Jahre unterscheiden sie sich ohne erkennbare Regel in Format und Farbe. Die Schreibung des Datums entspricht dem jeweiligen Aufenthaltsort des Künstlers. Mit insgesamt 36 Bildern, die die Zeitspanne bis 2000 und damit also die Zeit von Beginn der Serie bis zum Ende des Jahrhunderts umfassen, verwahrt das MMK die größte Sammlung von Datums-Bildern.

Jeweils am angegebenen Tag begonnen und beendet, lassen die akribisch gemalten *Date Paintings* über die Dauer ihrer Entstehung ebenso nachdenken wie über den bezeichneten Tag. Sie sind eine Verortung des Künstlers in der Zeit, eine Vergegenwärtigung seiner selbst. Sie stellen erlebte Zeit dar – und konfrontieren die Betrachter\_innen mit ihrer eigenen Lebenszeit, aber auch mit Erinnerungen an Daten des kollektiven Gedächtnisses.

Einen Zeit-Raum eröffnet auch die Lesung aus *One Million Years Past – Future*. In zweimal zehn Bänden hat On Kawara jeweils eine Million Jahre notiert, ausgehend von dem Entstehungsjahr in die Vergangenheit zurückreichend bzw. in die Zukunft datierend. „For all those who have lived and died“ überschreibt der Künstler den ersten Teil, *Past*, der die Jahre von 998031 BC–1969 AD, umfasst; die Widmung des mit *Future* betitelten zweiten Bandes, der die Jahre 1981 AD–1001980 AD umfasst, lautet „For the last one“. Allein die Dauer des stoischen Vorlesens dieser insgesamt zwei Millionen Jahreszahlen übersteigt in ihrer Monumentalität die Grenzen der Vorstellbarkeit – und verweist daher umso mehr auf das Jetzt.

Die Diskrepanz zwischen der abstrakten Vorstellung der Zeit und ihrer Erfahrung im individuellen Erleben – etwa beim Betrachten eines Kunstwerks oder dem Rauchen einer Zigarette – wird im „Raucherzimmer“ wahrnehmbar, das in Zusammenarbeit mit On Kawara anlässlich der Präsentation von *One Million Years Past – Future (Reading)*

2002 erstmals im MMK eingerichtet worden war. Das Museum – selbst ein Erfahrungsraum mit besonderem Zeit-Bezug, etwa in seinem Versuch, Dinge dauerhaft zu konservieren – gewährt hier mit dem Rauchen etwas, dessen juristische und ökonomische Regulierung und soziale Akzeptanz sich im Laufe der Geschichte immer wieder verschoben haben. Die Flüchtigkeit der Erfahrung bindet uns an die Gegenwart.

### 43. Li Liao

#### *A Single Bed No.1 (Optics Valley), 2011*

Mit einer schlichten Geste besetzt Li Liao in seiner Serie *Single Bed* (2011) den öffentlichen Raum. Er befreit den Untergrund sorgsam vom größten Schmutz, markiert damit einen Platz von der Größe eines Einzelbetts und legt sich, vorbereitet durch mehrere schlaflose Nächte, an verschiedenen Stellen im Stadtraum solange schlafen, bis er von selbst aufwacht oder geweckt wird. In *A Single Bed No.1 (Optics Valley)* werden die unbeteiligten Passant\_innen im Einkaufszentrum Optics Valley zu Zuschauer\_innen eines Geschehens – einer Filmaufnahme, der Li Liao sich schlafend entzieht. Für die Betrachter\_innen des Videos tritt so das Verhalten der Passant\_innen als eigentliche Handlung in den Vordergrund. In ihrer Neugier, Irritation, Besorgnis, Gleichgültigkeit oder durch das Einschreiten der Polizei wird die Bedeutung des schlafenden Körpers immer unklarer. Li Liao zeigt die Irritation der Wahrnehmung, wenn der Kontext keine eindeutige Bedeutung zuweist, nach welcher die wahrgenommene Handlung bewertet werden soll. Ist Schlafen privat? Ist Schlafen im öffentlichen Raum gestattet und wenn ja, unter welchen Umständen? *A Single Bed No.1 (Optics Valley)* zeigt auf, wie unser Verhalten im öffentlichen Raum von unbewussten Regeln und eingeübten Verhaltensweisen geprägt ist, die unsere Wahrnehmung und die Bedeutung einer Handlung bestimmen. Der schlafende Körper wird zu einem an sich bedeutungslosen Zeichen und verkörpert zugleich die Grundfrage der Repräsentation: Steht der Körper für etwas anderes oder ist er bedeutungslose Präsenz? Ist die Person schlafend anwesend, oder bewusst abwesend? Ausgestellt als Kunstwerk verändert sich der Kontext der Performance ein weiteres Mal und das betriebsame Einkaufszentrum mag an eine Welt denken lassen, in der rund um die Uhr eingekauft, gearbeitet und kommuniziert werden kann. Der schlafende Körper gerät so zu einer Lücke im Strom der Passant\_innen und – gegenüber dem Diktat von Produktivität und Konsum – zu einer Form des isolierten Widerstandes.

#### 45. Tony Conrad

*Yellow Movie 1/25 – 31/73, 1973*

*Yellow Movie 3/31 – 4/2/73, 1973*

Seine *Yellow Movies* kündigte Tony Conrad 1973 unter dem Titel *World Premiere Exhibition of 20 New Movies* an. Was die Besucher\_innen bei dieser einen einzigen Abend während der Präsentation beim *Millennium Film Workshop* in New York sahen, war eine Ausstellung statischer Bilder. Die großformatigen Papierarbeiten – entgegen der Ankündigung insgesamt 23 – zeigen nach innen präzise, nach außen unregelmäßige schwarze Pinselstriche, die ein helles Rechteck umrahmen, das unweigerlich an eine leere Kinoleinwand erinnert.

Da Conrad schwach lichtempfindliche Farben verwendete (haushaltsübliche Wandfarben), reagieren die leeren Projektionsflächen oder unbelichteten Filmbilder der *Yellow Movies* auf ihre Umgebung, sie vergilben und dunkeln mit den Jahren nach. Wenn sich also jemand nur lange genug vor den „Screen“ stellen würde – Monate, wenn nicht gar Jahre – würde er einen sichtbaren Abdruck hinterlassen. Ohne eine genügend langfristige Aktion vor dem Bild ist es vor allem die Zeit selbst, die sich einschreibt oder aufgezeichnet wird. Da dies für das menschliche Auge kaum sichtbar wird, verweisen die *Yellow Movies* letztlich auf die Materialität des Bildträgers – hier der Malerei –, um das für den Film bestimmende Verhältnis von Zeit und Licht zu verräumlichen.

In ihrer Langsamkeit widersetzen sich die *Yellow Movies* dem üblichen Tempo des Kinos und der Illusion von Bewegung. Es ist kaum ein größerer Kontrast denkbar zu Conrads experimentellem Film *The Flicker* (1966), der weiße und schwarze Einzelbilder in so schneller Folge abwechseln lässt, dass ein stroboskopartiger, die Wahrnehmung attackierender Effekt entsteht. Der Wandel der *Yellow Movies* bleibt der Wahrnehmung entzogen, die Bewegung spielt sich allein in der Vorstellung der Betrachtenden ab. Die *Yellow Movies* geraten so zu einer Studie über die Zeit, ohne auf Bewegung zurückzugreifen, eine Studie über die Wahrnehmbarkeit von Veränderungen, über das Einschreiben des Ortes und die eigene Projektion der Betrachter\_innen in das Bild.

#### 46. Adrian Piper

*Adrian Moves to Berlin, 2007 (Performance) /*

*2017 (Video-Wandprojektion)*

Sich uneingeschränkt bewegen zu können ist vielleicht der größte Ausdruck von Freiheit. Gleich einer Befreiung tanzt Adrian Piper nach ihrer Ankunft in Berlin inmitten der Stadt auf dem Alexanderplatz. Sanfter und ausgelassener kann die Einnahme eines öffentlichen Raumes nicht vorgenommen werden.

1987 wurde Piper die erste afroamerikanische Professorin für Philosophie auf Lebenszeit in den USA. Nach fünfzehn Jahren Lehrtätigkeit verlässt sie das Wellesley College und zieht 2005 nach Berlin. Dazu hat nicht zuletzt ihre Erfahrung von Rassismus und Sexismus beigetragen, die sie zunächst ermüdete, dann zermürbte und schlussendlich erkranken ließ. Als Piper ein Jahr später erfährt, dass sie auf der Liste verdächtiger Personen der US Transportation Security Administration steht, beschließt sie, nie wieder in die USA zu reisen.

Zu einem Berlin-Mix der Nullerjahre tanzt Piper – in deren Werk Tanz als zentrales künstlerisches Mittel wie Ausdruck von Widerstand gesehen werden kann – ihr neues Leben in Berlin, ihre damit verbundene Genesung und ihre eigene Befreiung.

## 47. Cameron Rowland

D37

*„Es hat alle erdenklichen Phasen des Verfalls durchlaufen und ist nun völlig dem Verderben anheimgefallen. Subversive rassistische Elemente nehmen überhand; Verwahrlosung und Elend sind überall zu beobachten. Es ist ein Elendsviertel und einer der Schmelztiegel der Stadt. Ein Sanierungsprojekt wird in Betracht gezogen, doch bisher wurden keine konkreten Schritte unternommen. Dem Slum wurde die unterste Stufe der Kategorie ‚Dunkelrot‘ zugewiesen.“*

*Home Owners' Loan Corporation, Residential Security Map*

*Standort: Bunker Hill*

*Sicherheitsstufe: 4*

*Gebietsnr.: D37*

*Datum: 27.2.39*

Sklav\_innen wurden als Eigentum konzipiert. Indem die USA versklavten Menschen die Staatsbürgerschaft vorenthielten, verletzte ihre Versklavung keine verfassungsmäßigen Rechte. Als Person und Eigentum zugleich fungierte der versklavte Mensch als Arbeitskraft, als Reproduktionsmittel und als Habe des „Vorherrschenden“ und der Gesamtwirtschaft. Saidiya Hartman beschreibt die Wirksamkeit dieses doppelten Status:

Der Schutz des Eigentums (eng definiert durch Arbeitsfähigkeit und Kapitalwert), das Gemeinwohl (die Beibehaltung der Unterdrückung Schwarzer) und die Aufrechterhaltung und Weiterführung der Sklaverei als Institution bestimmten den eingeschränkten Persönlichkeitsstatus und die Anerkennungsbedingungen [...] Im Falle der Mutterschaft entschied man – im Sinne der Übertragung und Vervielfältigung des Eigentums – zwischen dem eingeschränkten Zugeständnis des Menschseins und den Eigentumsrechten des Besitzers zugunsten des letzteren.<sup>1</sup>

Die Regierungen der Bundesstaaten betrachteten versklavte Menschen als steuerpflichtiges Eigentum. Sklavhalter mussten für jeden versklavten Menschen in ihrem Besitz Steuern zahlen. In jedem Staat, in dem Sklaverei

erlaubt war, wurden auf die Versklavten Steuern erhoben.<sup>2</sup> Die Regierung und die Infrastruktur der Bundesstaaten fußten auf der Sklavenwirtschaft, und die Steuergesetze formalisierten die staatliche Beteiligung an der Sklaverei. Der Begriff „Öffentlichkeit“ in den USA im Zeitraum von 1776 bis 1865 schließt die gesamte versklavte Bevölkerung aus, während die Definition von „Eigentum“ die gesamte versklavte Bevölkerung einschließt. In den Steuergesetzen der Vorkriegszeit wurden versklavte Menschen in derselben Kategorie wie Rinder, Schweine, Uhren, Kutschen und Land aufgeführt. 1860 machten sie 20% des gesamten amerikanischen Vermögens aus, einschließlich Immobilien.<sup>3</sup>

Auch unmittelbar nach der Emanzipation blieb der Rechtsstatus ehemals versklavter Menschen uneindeutig. Um ihn zu bestimmen, verabschiedete der Kongress 1866 den sogenannten Civil Rights Act (Bürgerrechtsgesetz). In Abschnitt 1 heißt es:

Der Senat und das Repräsentantenhaus der Vereinigten Staaten von Amerika beschließen, dass alle in den Vereinigten Staaten geborenen Personen, die keiner ausländischen Macht unterstehen, mit Ausnahme nicht besteuert Indianer, hiermit zu Bürgern der Vereinigten Staaten erklärt werden; und diese Bürger jeder Rasse und Hautfarbe, ungeachtet eines früheren Status der Versklavung oder unfreiwilligen Knechtschaft, es sei denn, diese galten als Strafe für ein Verbrechen, zu dem der Beteiligte ordnungsgemäß verurteilt wurde, haben in jedem Staat und Hoheitsgebiet der Vereinigten Staaten das gleiche Recht, Verträge abzuschließen und zu vollziehen, zu klagen, als Parteien zu fungieren und vor Gericht auszusagen, Immobilien und persönliches Eigentum zu erben, zu kaufen, zu mieten, zu verkaufen, zu besitzen und zu übertragen und in voller und gleicher Weise von allen Gesetzen und Verfahren zur Sicherheit von Person und Eigentum zu profitieren, wie sie weiße Bürger genießen, und sie unterliegen denselben Strafen, Klagen und Sanktionen und keinen anderen, ungeachtet sämtlicher Gesetze, Satzungen, Verordnungen, Bestimmungen oder Gewohnheiten, die das Gegenteil besagen.<sup>4</sup>

1 Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (New York: Oxford University Press, 1997), 98.

2 Robin L. Einhorn, *American Taxation, American Slavery* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 106.

3 Einhorn, 214.

4 Civil Rights Act von 1866, 14 Stat. 27–30, 39th Cong. (1866).

Indem allen Bürger\_innen ein Rechtsschutz zuerkannt wird „wie ihn weiße Bürger genießen“, wird im Civil Rights Act von 1866 der „weiße Bürger“ als Maßstab für den Rechtsschutz herangezogen. Hartman schreibt dazu: „Die Verweigerung einer ausdrücklichen Antidiskriminierungsklausel im Civil Rights Act von 1866 und im Vierzehnten Zusatz zugunsten der Beschreibung eines gleichen Schutzes belegt den nebulösen Charakter der gewährten Gleichheit. Der Civil Rights Act erlaubte zum einen Diskriminierung in bestimmten Bereichen und zum anderen definierte es den Geltungsrahmen der Bürgerrechte sehr eng.“<sup>5</sup>

1896 wurde im Fall *Plessy vs. Ferguson* entschieden, dass die rassistische Trennung der Passagiere in Zügen verfassungsmäßig sei und dass der Grundsatz „getrennt, aber gleich“ nicht gegen den Vierzehnten Zusatz verstoße. Staatliche Gesetze zur rassistischen Trennung der Bevölkerung – bekannt als *Jim Crow Laws* – wurden sowohl von der Polizei als auch von der weißen Bevölkerung durchgesetzt. Lynchmorde sicherten die rassistische Ordnung der Segregation ab. Diese Ordnung verfestigte die Macht der Regierungen, die auf Bundes-, Landes- und lokaler Ebene der weißen Bevölkerung dienen und ihr Eigentum schützen sollte. Auch nach der Emanzipation blieb die Staatsbürgerschaft – definiert durch die Fähigkeit wie weiße Bürger\_innen Verträge abzuschließen und Eigentum zu besitzen – der weißen Bevölkerung vorbehalten.

Der Erwerb von Grundbesitz wird in den USA meist mit einer Urkunde festgehalten, auf der auch die Einschränkungen und Lasten angegeben sind, die mit der Nutzung des Grundstücks durch den Besitzenden einhergehen. 1918 begannen weiße Grundbesitzer\_innen ihre Urkunden um rassistisch-restriktive Klauseln (*covenants*) zu ergänzen. Schon 1940 galten solche rassistisch-restriktiven Bedingungen für 80% aller Grundstücke und Immobilien in Chicago und Los Angeles.<sup>6</sup> Laut einem Bericht der U.S. Commission on Civil Rights (Kommission für Bürgerrechte der USA) von 1973 lauteten die typischen rassistischen Klauseln wie folgt:

[...] künftig darf kein Bereich dieses Eigentums oder ein Teil davon [...] von einer Person bewohnt werden,

5 Hartman, *Scenes of Subjection*, 181.

6 *Understanding Fair Housing*, U.S. Commission on Civil Rights Clearinghouse Publication 42 (Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1973), 4.

die nicht der kaukasischen Rasse angehört, womit beabsichtigt wird, die Nutzung dieses Eigentums [...] von der Aneignung eines Teils des Eigentums durch Personen der schwarzen oder mongolischen Rasse als Eigentümer oder Mieter zum Zwecke des Wohnens oder für einen anderen Zweck auszuschließen.<sup>7</sup>

Solche rassistischen Ausschlüsse wurden zwar auf Grundlage privater Verträge umgesetzt, aber weiße Nachbarschaften zogen gemeinsamen Nutzen daraus. Indem sie nicht-weißen Personen das Immobilieneigentum verwehrten, schützten diese vertraglichen Beschränkungen sowohl den Wert einzelner Eigenheime als auch den Immobilienwert in der Nachbarschaft und der Region. Da restriktive Bestimmungen mit dem Grundstück fortbestehen, mussten sich auch alle nachfolgenden Eigentümer\_innen daran halten.<sup>8</sup> Obwohl diese Art von rassistischen Klauseln durch den Fall *Shelley vs. Kraemer* 1948 für nicht durchsetzbar erklärt wurden, blieben sie als Teil der Urkunden bestehen, in denen sie einst festgelegt wurden.<sup>9</sup>

Neben den Einschränkungen, die mithilfe individueller, privater Verträge erzwungen wurden, trieb auch die nationale Gesetzgebung die Segregation durch die Einführung einer rassistischen Finanzierungspolitik voran.<sup>10</sup> 1933 wurde ein Hypothekeninstitut ins Leben gerufen, das als Teil der Bundesregierung operierte: die sogenannte Home Owners' Loan Corporation (HOLC), die für die Refinanzierung von Häusern zuständig war, die unter Zwangsvollstreckung standen.<sup>11</sup> „Laut der Wohnungszählung von 1940 gingen weniger als 25.000 der mehr als eine Million von HOLC refinanzierten Häuser an Nicht-Weiße.“<sup>12</sup> 1935 begann die HOLC für alle Städte mit mehr als 40.000 Einwohner\_innen ein Kreditrisiko zu ermitteln. Diese Erhebungen wurden in sogenannten Residential Security Maps, also Sicherheitskarten für Wohngebiete, zusammengefasst, die von den Kreditgeber\_innen verwendet werden sollten, um den durch die Weltwirtschaftskrise destabilisierten Immobilienmarkt neu zu beleben. Diese 239 Karten waren in verschiedene Bereiche unterteilt, und jeder

7 *Understanding Fair Housing*, 4.

8 „Restrictive covenant“, Legal Information Institute, Cornell Law School, Zugriff: 1. August 2018, [https://www.law.cornell.edu/wex/restrictive\\_covenant](https://www.law.cornell.edu/wex/restrictive_covenant).

9 *Shelley v. Kraemer*, 334 U.S. 1, 68 S. Ct. 836 (1948).

10 *Understanding Fair Housing*, 4.

11 *Understanding Fair Housing*, 4.

12 *Understanding Fair Housing*, 4.

Bereich erhielt eine Bewertung: A – „Best“ (am besten), grün; B – „Still Desirable“ (verbesserungswürdig), blau; C – „Definitely Declining“ (stark abnehmend), gelb; oder D – „Hazardous“ (gefährlich), rot.<sup>13</sup> Rassifizierung, Klassenzugehörigkeit und Herkunft der Anwohner\_innen waren ausdrückliche Kriterien für die Vergabe dieser Bewertungen, wie die entsprechenden Berichte offenbaren. Die Karten beeinflussten direkt die Hypothekenkredite der Privatbanken, der Federal Housing Administration – einer Behörde zur Bereitstellung von Geldern zum Hausbau und -erwerb – sowie der Veterans Administration, die sich um ehemalige Militärmitglieder kümmert.<sup>14</sup> Die mit A gekennzeichneten Gebiete wurden als hypothekenwürdig angesehen. Wohngebiete der Stufe D hingegen galten als „gefährlich“; ihnen wurden Hypothekenkredite verweigert. Diese Einschränkung der Finanzierung auf Grundlage der Rassifizierung wurde als „Redlining“ bekannt.<sup>15</sup> Die Federal Housing Administration verwendete und aktualisierte die Karten, bediente sich in ihren Rankings der rassistischen Praxis der HOLC, brachte das Kriterium der „unharmonischen rassistischen Gruppen“ zur Anwendung und empfahl zudem die Anwendung rassistisch-einschränkender Vertragsklauseln.<sup>16</sup> Durch das „Redlining“ wurde der Einsatz von rassistischer Diskriminierung zur Aufwertung von Immobilienmärkten kodifiziert und die Segregation als bundespolitische Strategie formalisiert. Das „Redlining“ war außerdem Anhaltspunkt für zahlreiche Sanierungsprojekte, die großflächige Vertreibungen und Enteignungen zur Folge hatten. Wie die Naturalpacht befeuerte auch das „Redlining“ systematisch die rassistische wirtschaftliche Vormachtstellung der weißen Bevölkerung und knüpfte von staatlicher Seite die Bedingungen für das Eigentum von Grundstücken und Immobilien an Rassifizierung.

In der Strafverfolgung kommen rassistische Eigentumsbestimmungen zur Anwendung, nämlich bei der Einziehung von Vermögenswerten zur Eigenfinanzierung. Es gibt

verschiedene Formen der Einziehung: Bei der *strafrechtlichen Einziehung von Vermögenswerten* wird das Vermögen einer Person eingezogen, die einer Straftat angeklagt ist. Bei der *administrativen Einziehung von Vermögenswerten* findet die Einziehung aufgrund von unbezahlten Schulden statt. Die *zivile Einziehung von Vermögenswerten* wiederum beschreibt die Einziehung von Eigentum aufgrund einer Straftat, derer die betroffene Person jedoch nicht angeklagt sein muss.

Letztgenannte Einziehung geht auf die Englischen Navigationsgesetze (English Navigation Act) von 1660 zurück.<sup>17</sup> Die Navigationsgesetze wurden erlassen, um das englische Monopol auf den Dreieckshandel zwischen England, Westafrika und den englischen Kolonien zu sichern.<sup>18</sup> In Eric Williams' Worten waren Schwarze, „das wichtigste Exportgut Afrikas, und Zucker, das wichtigste Exportgut der Westindischen Inseln, die Hauptwaren, die in den Navigationsgesetzen aufgeführt waren“.<sup>19</sup> Die Gesetze besagten, dass es nur englischen Schiffen gestattet war, in englischen Häfen – sowohl in England selbst als auch in seinen Kolonien – anzulegen. Verstößen gegen dieses Gesetz wurde nicht mit Strafverfahren begegnet, sondern das Schiff und alle an Bord befindlichen Gegenstände wurden kurzerhand eingezogen.<sup>20</sup>

Das Gesetz zur Prävention und Bekämpfung von Drogenmissbrauch (Comprehensive Drug Abuse Prevention and Control Act) von 1970 erlaubt es der Polizei, sämtliche Drogen sowie alle Gegenstände, die für deren Herstellung und Transport verwendet werden, zu beschlagnahmen.<sup>21</sup> 1984 wurde im Kriminalitätsbekämpfungsgesetz (Comprehensive Crime Control Act) festgelegt, dass alle Gewinne aus Einziehungen von Vermögenswerten auf Bundesebene zu Strafverfolgungszwecken eingesetzt werden.<sup>22</sup> Einziehungsgesetze auf staatlicher Ebene schreiben Ähnliches vor.<sup>23</sup> Diese Gesetze haben die Einziehung von Vermögenswerten zu einer finanziell reizvollen Praxis gemacht.

13 Robert K. Nelson, LaDale Winling, Richard Marciano, Nathan Connolly, et al., „Mapping Inequality“, *American Panorama*, Hrsg.: Robert K. Nelson und Edward L. Ayers, Zugriff: 1. August 2018, <https://dsl.richmond.edu/panorama/redlining/#loc=3/39.91/-121.64&opacity=0.8&text=bibliograph>.

14 Douglas Massey und Nancy Denton, *American Apartheid: Segregation and the Making of the Underclass* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 52.

15 Massey and Denton, 51–52.

16 Massey and Denton, 54.

17 Caleb Nelson, „The Constitutionality of Civil Forfeiture“, *The Yale Law Journal* 125, Nr. 8 (Juni 2016), <https://www.yalelawjournal.org/feature/the-constitutionality-of-civil-forfeiture>.

18 Eric Williams, *Capitalism and Slavery* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944), 57.

19 Williams, 57.

20 Navigation Act, 12 Car. II, c.18 (1660).

21 Southern Poverty Law Center, *Civil Asset Forfeiture: Unfair, Undemocratic and Un-American*, Oktober 2017, <https://www.splcenter.org/20171030/civil-asset-forfeiture-unfair-undemocratic-and-un-american>.

22 Southern Poverty Law Center.

23 Southern Poverty Law Center.

In einem Bericht des US-amerikanischen Rechnungshofes (Government Accountability Office) von 1995 wurde die Sorge geäußert, die Strafverfolgungsbehörden könnten „übereifrig in der Anwendung der Gesetze zur Einziehung von Vermögenswerten oder zu sehr von den aus solchen Einziehungen stammenden Geldern abhängig“<sup>24</sup> werden. Durch verschiedene Gesetze auf nationaler und bundesstaatlicher Ebene wurde der Katalog der Verstöße, die eine Einziehung zur Folge haben können, konsequent erweitert. In einer Studie aus dem Jahr 2001 gaben 60 % der 1.400 untersuchten kommunalen und regionalen Strafverfolgungsbehörden an, dass Gewinne aus Einziehungen einen ganz erheblichen Teil ihres Budgets ausmachen. In vierzig Staaten sind Einziehungsgesetze in Kraft, die es den Strafverfolgungsbehörden erlauben, 45 % bis 100 % des Erlöses in die eigene Tasche zu stecken.<sup>25</sup> Durch das „Programm zur gerechten Verteilung“ (Equitable Sharing Program) des US-amerikanischen Finanzministeriums können örtliche und staatliche Polizeistellen mit staatlicher Genehmigung Eigentum beschlagnahmen, auf einen dafür eingerichteten Fonds (Treasury Forfeiture Fund) übertragen und erhalten dann bis zu 80 % der Einnahmen aus dessen Versteigerungen.<sup>26</sup>

Die Einziehung von Vermögenswerten gilt als „dingliches“ Verfahren. Anstatt dem Eigentümer eine Straftat zur Last zu legen, wird das Eigentum belastet. Damit basiert die Einziehung schließlich lediglich darauf, dass „eine Strafverfolgungsbehörde einen hinreichenden Grund zu der Annahme hat, dass das Eigentum mit illegalen Aktivitäten in Verbindung steht“<sup>27</sup>. In vielen Staaten können Vermögenswerte ohne einen Schuldspruch eingezogen werden.<sup>28</sup>

24 United States General Accounting Office, *Asset Forfeiture Programs* (GAO/HR-95-7) (Washington, DC: U.S. General Accounting Office, 1995).

25 Vanita Saleema Snow, „From the Dark Tower: Unbridled Civil Asset Forfeiture“, *Drexel Law Review*, 10, Nr. 69 (2017): 92.

26 Snow, 94.

27 Snow, 76.

28 „Es mehren sich die Beweise, dass ein erheblicher Prozentsatz der zivilen Einziehungen von Vermögenswerten aus Beschlagnahmungen besteht, die nicht einmal die niedrigsten Beweisstandards erfüllen. So geht etwa aus einem eingehenden Untersuchungsbericht der Washington Post, die rund 62.000 Bargeldeinziehungen untersuchte, hervor, dass nur eine geringe Anzahl der Einziehungen angefochten wurde, vermutlich aufgrund des mangelnden Zugangs zu einem Rechtsbeistand. In über 41% (4.455) der Fälle, die angefochten wurden, entschied die Regierung jedoch, dass das eingezogene Geld oder Eigentum ganz oder teilweise zurückerstattet werden musste, oft unter der Bedingung, dass man sich darauf einigte, nicht gegen die Umstände der Einziehung zu klagen.“ Beth A. Colgan, „Fines, Fees, and Forfeitures“, *Reforming Criminal Justice Volume 4: Punishment, Incarceration, and Release* (Phoenix: Arizona State University, 2017), 222.

„Weil die zivile Einziehung als dingliches Verfahren angesehen wird, kann die Regierung aus triftigem Grund beschlusslose Beschlagnahmungen durchführen, und sofern es sich bei dem eingezogenen Vermögenswert nicht um ein Wohnhaus handelt, haben die Kläger\_innen kein Recht auf eine Benachrichtigung oder Anhörung vor der Einziehung.“<sup>29</sup> Die ehemaligen Eigentümer\_innen des eingezogenen Guts gelten im dinglichen Verfahren als dritte Parteien und haben keinen Anspruch auf öffentliche Verteidigung.

Im Jahr 2015 wurden bei Bargeldbeschlagnahmungen in Philadelphia durchschnittlich 192 US-Dollar eingezogen.<sup>30</sup> Schließlich wird gegen Einziehungen von geringwertigem Vermögen nur selten vorgegangen, da die Prozesskosten den Wert des betreffenden Eigentums übersteigen würden, und einkommensschwache Bürger\_innen fechten Einziehungen ohnehin nur selten an.<sup>31</sup> Das macht es für die Polizei reizvoll, sich auf Personen mit geringem Einkommen zu konzentrieren und geringwertiges Eigentum zu beschlagnahmen, da dies die Chancen steigert, es dauerhaft einbehalten zu können.<sup>32</sup>

In Philadelphia richtete sich die zivile Einziehung von Vermögenswerten zwischen 2011 und 2013 unverhältnismäßig häufig gegen schwarze Menschen, die 44 % der Bevölkerung ausmachen, aber 63 % der gesamten Einziehungen und 71 % der Einziehungen ohne Schuldspruch erfahren.<sup>33</sup> In Kalifornien gingen 2013 und 2014 86 % bzw. 85 % aller Zahlungen an Polizeistationen in vornehmlich von rassifizierten Minderheiten bewohnten Nachbarschaften.<sup>34</sup> Eine Studie über die Einziehungen in Oklahoma zwischen 2010 und 2015 ergab, dass beinahe zwei Drittel des bei Verkehrskontrollen eingekommenen

29 Snow, „From the Dark Tower“, 80.

30 American Civil Liberties Union of Pennsylvania, *Guilty Property: How Law Enforcement Takes \$1 Million in Cash from Innocent Philadelphians Every Year – and Gets Away with It*, Juni 2015, [https://www.aclupa.org/files/3214/3326/0426/Guilty\\_Property\\_Report\\_-\\_FINAL.pdf](https://www.aclupa.org/files/3214/3326/0426/Guilty_Property_Report_-_FINAL.pdf).

31 „... in Städten wie Philadelphia und Washington, D.C., scheint die Polizei sogar so weit zu gehen, kleinste Geldbeträge – oft weniger als 20 US-Dollar – bei Routinedurchsuchungen einzuziehen.“ Beth A. Colgan, „Fines, Fees, and Forfeitures“, 211.

32 „Oft werden die Einziehungen nicht angefochten, weil der Wert des beschlagnahmten Eigentums zu niedrig ist, als dass es sich lohnen würde, einen Anwalt einzuschalten. Letztendlich halten der mangelnde Zugang zu einem Anwalt und die dadurch drohende Strafverfolgung die Kläger davon ab, polizeiliche Maßnahmen anzufechten.“ Snow, „From the Dark Tower“, 88.

33 American Civil Liberties Union of Pennsylvania, *Guilty Property*.

34 American Civil Liberties Union of California, *Civil Asset Forfeiture: Profiting from California's Most Vulnerable*, Mai 2016, <https://www.aclusandiego.org/wp-content/uploads/2016/05/ACLU-Civil-Asset-Forfeiture-Report-1.pdf>.

Geldes von schwarzen und hispanischen Fahrer\_innen stammte.<sup>35</sup>

Die zivile Einziehung von Vermögenswerten ist auch eine gängige Praxis und eine wichtige Geldquelle des Ministeriums für Innere Sicherheit der USA (Department of Homeland Security, DHS). Bei der Gründung des Ministeriums im Jahr 2003 wurden drei neue Behörden eingerichtet: die zentrale nationale Einbürgerungs- und Einwanderungsbehörde (United States Citizenship and Immigration Services, USCIS), die Anträge auf Staatsbürgerschaft, Wohnsitz und Asyl bearbeitet; die Zoll- und Grenzschutzbehörde (Customs and Border Protection, CBP), die das Gesetz an der Grenze durchsetzt und der die Grenzschutzbeamten\_innen (Border Patrol) unterstellt sind, die zuvor Teil der früheren Ein- und Ausreisebehörde (Immigration and Natural Services, INS), waren; und die Polizei- und Zollbehörde (Immigration and Customs Enforcement, ICE), die für Einwanderung sowie für die Durchsetzung des Zollgesetzes innerhalb der Grenze zuständig ist. Die Zuständigkeitsbereiche und Funktionen von ICE und CBP überschneiden sich häufig und beide Behörden können Befugnisse an örtliche Strafverfolgungsbehörden delegieren. Die CBP ist mit rund 60.000 Mitarbeiter\_innen das größte Exekutivorgan des Landes. Auch von diesen Behörden auf Bundesebene erhält der Treasury Forfeiture Fund im Rahmen des Equitable Sharing Program Vermögenswerte und verteilt bis zu 80% seiner Einnahmen an die beschlagnahmenden Behörden. Zwischen 2003 und 2013 stammten 53% der Gesamteinnahmen des Treasury Forfeiture Fund vom Ministerium für Innere Sicherheit.<sup>36</sup> Im Jahr 2013 steuerte die ICE beschlagnahmtes Eigentum im Wert von einer Milliarde US-Dollar zum Treasury Forfeiture Fund bei – beinahe doppelt so viel wie alle nicht dem Ministerium für Innere Sicherheit unterstehenden Behörden zusammen.<sup>37</sup>

Die Gruppe No More Deaths beschreibt die Einziehungen der Behörden ICE, CBP sowie der Border Patrol

35 Clifton Adcock, Ben Fenwick und Joey Stipek, „Most Police Seizures of Cash Come from Blacks, Hispanics“, Oklahoma Watch, 7. Oktober 2015, <http://oklahomawatch.org/2015/10/07/most-police-seizures-of-cash-come-from-blacks-hispanics/>.

36 United States Government Accountability Office, *DHS Asset Forfeiture: Additional Actions Could Help Strengthen Controls over Equitable Sharing*, (GAO-14-318) (Washington, DC: U.S. Government Accountability Office, 2014), <https://www.gao.gov/assets/670/662076.pdf>.

37 United States Government Accountability Office, *DHS Asset Forfeiture*.

als Teil eines „Kreislaufs der Enteignung“ von Menschen ohne Papiere, durchgeführt von

privaten Arbeitgebenden, die illegale und ausbeuterische Arbeitspraktiken in den Vereinigten Staaten ausüben; lokalen Polizeibehörden und Abschleppunternehmen, die Privatfahrzeuge einziehen und exorbitante Tagesgebühren erheben; Haftkosten und ähnliche Gebühren, die mit dem System des Einwanderungsgerichts in Zusammenhang stehen; Regierungsvertretern in Mexiko und den Vereinigten Staaten, die Bestechungsgelder eintreiben oder Migrant\_innen auf andere Weise ihres Hab und Guts berauben; privaten Gefängnissen, deren ausbeuterische Arbeitspraktiken nicht den im Fair Labor Standards Act festgelegten, grundlegenden Richtlinien für faire und angemessene Arbeitsbedingungen entsprechen; Telefongesellschaften, Lebensmittel- und Kreditkartenunternehmen, die mit Gefängnissen Verträge abschließen und maßlos überhöhte Gebühren für die Bereitstellung von Standard-Dienstleistungen berechnen.<sup>38</sup>

Jede einzelne dieser Praktiken baut auf einem fehlenden Schutz für all diejenigen auf, die nicht als Bürger gelten. Aus diesem fehlenden Schutz erwachsen finanzielle Interessen sowohl an der Ausbeutung von Menschen ohne Papiere als auch an der Durchsetzung ihres „Rechtsstatus“. Diese scheinbar gegensätzlichen Interessen vermengen sich miteinander und führen letztlich dazu, dass der Status als Nicht-Bürger aufrechterhalten wird. Die Methoden zur Enteignung dieser Menschen ähneln inzwischen deutlich dem Nexus aus Bußgeldern, Gebühren und Einziehungen, die sich gegen inhaftierte Menschen richten.<sup>39</sup> Strafanzeigen setzen grundlegende Schutzmaßnahmen außer Kraft, und sie haben Enteignungen aus den verschiedensten Gründen zur Folge: Barkautionen; Gebühren für Pflichtverteidiger\_innen und Gerichtsgebühren; Gefängnisgebühren; überteuerte und monopolisierte Gefängnisläden, Telefon- und Internetfirmen; administrative Einziehungen; strafrechtliche Einziehungen; private Bewährungshilfe, etc. Menschen, die inhaftiert sind oder waren oder die keine

38 No More Deaths, *Shakedown: How Deportation Robs Immigrants of Their Money and Belongings*, 2014, <http://nomoredeaths.org/wp-content/uploads/2014/12/Shakedown-withcover.pdf>.

39 Colgan, „Fines, Fees, and Forfeitures“, 206-07.



Papiere besitzen, wird die Staatsbürgerschaft ausdrücklich und direkt vorenthalten; indirekt wird sie jenen vorenthalten, die nicht dem Standard weißer Staatsbürgerschaft entsprechen. Dieses explizite und implizite Vorenthalten der Staatsbürgerschaft bildet weiterhin die rassistischen Voraussetzungen, unter denen Enteignungen stattfinden.

Laut Titel 42 des United States Code (U.S.C), § 1981 – „Gleiche Rechte vor dem Gesetz“, 1991 zuletzt aktualisiert, gilt für den Rechtsschutz, der unter geltendem US-Recht gewährt wird, noch immer der weiße Staatsbürger als Richtlinie:

(a) Erklärung zur Gleichberechtigung.

Alle Personen, die der Gerichtsbarkeit der Vereinigten Staaten unterstehen, haben in jedem Staat und Hoheitsgebiet das gleiche Recht, Verträge abzuschließen und zu vollziehen, zu klagen, als Parteien zu fungieren, vor Gericht auszusagen und in voller und gleicher Weise von allen Gesetzen und Verfahren zur Sicherheit von Personen und Eigentum zu profitieren, wie sie weiße Bürger genießen, und unterliegen denselben Strafen, Klagen, Sanktionen, Steuern, Genehmigungen und Pflichten jeglicher Art, und keinen anderen.<sup>40</sup>

*Group of 8 Used Bikes: Item: 1284-018213, 2018*  
8 gebrauchte Fahrräder, verkauft für \$ 104,00  
45 × 149 × 56 inches  
(114,30 × 378,46 × 142,24 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

*Tanaka Hedge Trimmer: Item: 0628-002770, 2018*  
Heckenschere von Tanaka, verkauft für \$ 87,09  
10 × 35 × 10 inches  
(25,40 × 88,90 × 25,40 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

*Stihl Gas Backpack Blower: Item: 0628-002765, 2018*  
Rucksack-Laubbläser von Stihl, verkauft für \$ 206,00  
18 × 25 × 43 inches  
(45,72 × 63,50 × 109,22 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

*Stihl Backpack Blower: Item: 0514-005983, 2018*  
Rucksack-Laubbläser von Stihl, verkauft für \$ 59,00  
21 × 35 × 19 inches  
(53,34 × 88,90 × 48,26 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

*Summer 3d One Stroller: Item: 6781-005030, 2018*  
Kinderwagen „3D One“ von Summer, verkauft für \$ 1,00  
42 × 20 × 33 inches  
(106,68 × 50,80 × 83,82 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

*Group of 11 Used Bikes: Item: 0281-007089, 2018*  
11 gebrauchte Fahrräder, verkauft für \$ 287,00  
45 × 130 × 54 inches  
(114,30 × 330,20 × 137,16 cm)  
Rental at cost (Vermietung zum Selbstkostenpreis an das MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

In den USA wird von der Polizei beschlagnahmtes Eigentum bei polizeilichen Versteigerungen verkauft. Der Erlös aus diesen Versteigerungen wird zur Finanzierung der Polizei verwendet.

Die zivile Einziehung von Vermögenswerten geht auf die englischen Navigationsgesetze (English Navigation Act) von 1660 zurück.<sup>1</sup> Die Navigationsgesetze wurden erlassen, um das englische Monopol auf den Dreieckshandel zwischen England, Westafrika und den englischen Kolonien zu sichern.<sup>2</sup> In Eric Williams' Worten waren Schwarze, „das wichtigste Exportgut Afrikas, und Zucker, das wichtigste Exportgut der Westindischen Inseln, die Hauptwaren, die in den Navigationsgesetzen aufgeführt waren“.<sup>3</sup> Im 17. Jahrhundert entwickelten sich Versteigerungen zu einem wichtigen Bestandteil des Dreieckshandels, um verklavte Menschen, von ihnen hergestellte Produkte sowie Luxusgüter zu verkaufen. Auktionen bleiben eine vielerorts genutzte Methode, um Waren zum bestmöglichen Preis effizient zu vertreiben.<sup>4</sup>

Die US-amerikanische Polizei sowie die Behörden ICE (Immigration and Customs Enforcement) und CBP (Customs and Border Protection) dürfen zwischen 80% und 100% der Einnahmen aus den Versteigerungen beschlagnahmten Eigentums behalten.

„Rental at cost“ (Vermietung zum Selbstkostenpreis): Kunstwerke, die mit „Rental at cost“ gekennzeichnet sind, werden nicht verkauft. Jedes dieser Kunstwerke kann für 5 Jahre gemietet werden, für eine Gebühr in Höhe des Gesamtgewinnes, der bei der polizeilichen Auktion erzielt wurde.

1 Caleb Nelson, „The Constitutionality of Civil Forfeiture“, *The Yale Law Journal* 125, Nr. 8 (Juni 2016), <https://www.yalelawjournal.org/feature/the-constitutionality-of-civil-forfeiture>.

2 Eric Williams, *Capitalism and Slavery* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944), 56–57.

3 Williams, 57.

4 Brian Learmount, *A History of the Auction* (London: Barnard & Learmount, 1985), 30–31.

# Werkliste

## MUSEUM<sup>MMK</sup>

### Michael Asher

*Ohne Titel*, 1991

Eisen

7,5 × 10 × 1,7 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Schenkung Institut d'art contemporain,  
Frac Rhône-Alpes/Nouveau Musée,  
Villeurbanne (FR) 2003  
Leihgabe des Institut d'art  
contemporain, Villeurbanne (FR)

### Jo Baer

*Untitled (Diptych)*, 1966–1970

Öl und Acryl auf Leinwand

182,9 × 132 × 5 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im  
MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST,  
Frankfurt am Main (DE),  
Kunstmuseum, St. Gallen (CH),  
Kunstmuseum Liechtenstein,  
Vaduz (LI)

### Joseph Beuys

*Boxkampf für direkte Demokratie*,  
1972

Leder, Öl auf Papier, Kunststoff,

Hanfseil, Zink, Glas

40 × 515 × 30,5 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung der Kulturstiftung der  
Länder, Hessischen Kulturstiftung,  
Ernst-Max von Grunelius Stiftung,  
Georg und Franziska Speyer'sche  
Hochschulstiftung, ING, DekaBank  
Deutsche Girozentrale, MMK Partner,  
Verein der Freunde des MMK, sowie  
privater Förderer des MMK

### Joseph Beuys

*Demokratie ist lustig*, 1973

Siebdruck auf Papier

75 × 114,5 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des MMK Collectors Club

### Joseph Beuys

*Aufruf zur Alternative*, 1978

Zeitungsdruck

57,1 × 80,8 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des MMK Collectors Club

### Joseph Beuys

*Capri-Batterie*, 1985

Kunststoff, Glühbirne, Zitrone

ca. 11,5 × 14 × 7 cm (inkl. Zitrone)

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des 3×8 Fonds, einer  
Initiative von 12 Frankfurter Unter-  
nehmen und der Stadt Frankfurt  
am Main

### Alighiero Boetti

*Pavimento* (Fußboden), 1967–1986

Gebrannte Tonplatten

5 × 99,5 × 98 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Schenkung von Caterina Boetti (IT)

### Marcel Broodthaers

*Entretien avec un chat* (Interview mit  
einer Katze), 1970

Ton

04:54 Minuten

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des MMK Collectors Club

### Marcel Broodthaers

*Musée d'Art Moderne à vendre —  
pour cause de faillite* (Museum für  
Moderne Kunst wegen Konkurs zu  
verkaufen), 1970–1971  
Schutzumschlag für den Katalog des  
Kölnener Kunstmarkt 1971  
Offsetdruck auf Papier  
45 × 32,5

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des MMK Collectors Club

### Marcel Broodthaers

*La Souris écrit rat (à compte d'auteur)*  
(Die Maus schreibt Ratte [Auf Kosten  
des Autors]), 1974  
Buchdruck auf Papier  
76 × 56,4 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des MMK Collectors Club

### A.K. Burns

*Survivor's Remorse*, 2018

9-Kanal-Video, Farbe, Ton,

Transportkiste

20:11 Minuten

41 × 142,1 × 85,8 cm

Leihgabe der Künstlerin (US) und  
Callicoon Fine Arts, New York, NY  
(US); Michel Rein Gallery, Paris (FR),  
Brüssel (BEL)

### Tony Cokes

*Evil.27 Notes from Selma*, 2011

Video, Farbe, Ton

09:00 Minuten

Leihgabe des Künstlers (US) und  
Greene Naffali, New York, NY (US);  
Hannah Hoffman, Los Angeles,  
CA (US); Electronic Arts Intermix,  
New York, NY (US)

### Tony Conrad

*Yellow Movie 1/25–31/73*, 1973

Latexfarbe auf Papier

185 × 330 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung der MMK Partner

### Tony Conrad

*Yellow Movie 3/31–4/2/73*, 1973

Latexfarbe auf Papier

295 × 270 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung der MMK Partner

### Tracey Emin

*Why I Never Became a Dancer*, 1995  
Super-8-Film auf DVD übertragen,  
Farbe, Ton  
06:40 Minuten  
Leihgabe der Künstlerin (UK) und  
White Cube, London (UK), Hong  
Kong (CN)

### Jana Euler

*MMK Triptychon / Augenblick*, 2019

Öl auf Leinwand

90 × 110 × 2 cm

Leihgabe der Künstlerin (DE)

### Jana Euler

*MMK Triptychon / Ursprung*, 2019

Holz, Polyurethanschaum, Draht,

Metall, Gips, Acryl, Wandfarbe

472 × 150 × 15 cm

Leihgabe der Künstlerin (DE)

### Jana Euler

*MMK Triptychon / Tod*, 2019

Acryl und Öl auf Leinwand

400 × 270 × 4,5 cm

Leihgabe der Künstlerin (DE)

### Hans-Peter Feldmann

*Hund mit Maske*, 2001

Lichtdruck auf Papier

85,6 × 59,4 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des 3×8 Fonds, einer Initia-

tive von 12 Frankfurter Unternehmen  
und der Stadt Frankfurt am Main

### Hans-Peter Feldmann

*One on One*, 2012

Karton, Kunststoff, Milchschokolade,  
Candycreme, Metallschild, Sockel  
99,4 × 40 × 40 cm  
Leihgabe des Künstlers (DE)

### Hans-Peter Feldmann

*Schuhe mit zwei Bindungen*, 2002

Verschiedene Materialien

12 × 19,5 × 27 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger Unter-  
stützung des 3×8 Fonds, einer Initia-  
tive von 12 Frankfurter Unternehmen  
und der Stadt Frankfurt am Main

### Fischli/Weiss

*Raum unter der Treppe*, 1993

Polyurethan, geschnitzt und farbig  
bemalt

Verschiedene Maße

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST

### Parastou Forouhar

*Brief an Ayatollah Shahroudi*, 2000

Typoskript

48,8 × 62 × 1,7 cm (gerahmt)

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST

### Ryan Gander

*Looking for something that has  
already found you (The Invisible  
Push)*, 2019

Luftzug

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST

### Gilbert & George

*Perv Duo Desecrate Tate Modern:  
Pictures*, 2007

Offsetdruck auf Papier

66,5 × 47,3 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger  
Unterstützung der MMK Partner

### Anne Imhof

*FAUST (Eliza)*, 2017

Acryl auf Leinwand

232 × 159 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST

### Anne Imhof

*Ohne Titel*, 2017

Öl auf Leinwand

300 × 190 cm

MUSEUM<sup>MMK</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Anne Imhof**  
*Ohne Titel*, 2017  
Verbundglas, Stahl  
38 × 65 × 75 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Anne Imhof**  
*Ohne Titel*, 2017  
Verbundglas, Stahl  
38 × 65 × 75 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Anne Imhof**  
*Ohne Titel*, 2019  
Verbundglas, Stahl  
494,6 × 817,5 × 96 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**On Kawara**  
*36 Date Paintings* aus der *Today Serie*, 1966–2000  
Acryl (Liquitex) auf Leinwand  
Verschiedene Maße  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST und Schenkung der OMY Foundation (US)

**On Kawara**  
*One Million Years Past – Future (Reading)*, 2002  
Lesung anlässlich der Documenta I  
1920:00 Minuten  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung Der Hörverlag und des Künstlers

**Martin Kippenberger**  
*The Modern House of Believing or Not*, 1985  
Öl auf Leinwand  
184,7 × 229,8 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Dauerleihgabe des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt am Main (DE)

**Martin Kippenberger**  
*NO NATI*, 1987  
Verschiedene Materialien  
84 × 52 × 52 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung aus der DekaBank Kunstsammlung (DE)

**Oliver Laric**  
*Ohne Titel*, 2014–2015  
4K-Video, Farbe, Ton  
05:55 Minuten  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Erworben mit großzügiger Unterstützung des MMK Collectors Club

**Claude Lelouch**  
*C'était un rendez-vous* (Es war ein Rendezvous), 1976  
35-mm-Film auf Video übertragen,  
Farbe, Ton  
08:39 Minuten  
Leihgabe der Metropolitan Filmexport (FR)

**Li Liao**  
*A Single Bed No.1 (Optics Valley)*, 2011  
Video, Farbe, Ton  
24:02 Minuten  
Leihgabe des Künstlers (CN) und White Space, Beijing (CN)

**Bruce Nauman**  
*Flesh to White to Black to Flesh*, 1968  
Video, s/w, Ton  
51:00 Minuten  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Bruce Nauman**  
*Perfect Balance (Pink Andrew with Plug Hanging with TV)*, 1989  
Dentalwachs, Eisendraht,  
s/w-Monitor, U-Matic-Video  
(digitalisiert), s/w, Ton  
60:00 Minuten  
29,5 × 20,8 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Olaf Nicolai**  
*Elster*, 2004  
C-Print  
49 × 59 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST

**Roman Opalka**  
*1965/1 – ∞, Detail 4485618 – 4514078*, 1965  
Acryl auf Leinwand  
196 × 135 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Dauerleihgabe der Commerzbank AG, Frankfurt am Main (DE)

**Blinky Palermo**  
*Leisesprecher*, 1969  
Gefärbter Baumwollstoff mit Nessel  
hinterspannt, Holzrahmen  
Teil 1: 47 × 176,5 cm,  
Teil 2: 41,5 × 93,8 × 4,5 cm,  
zusammen: 98 × 1176,5 × 4,5 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Ehemalige Sammlung Karl Ströher, Darmstadt (DE)

**Laurie Parsons**  
*Pieces*, 1989  
Verschiedene Materialien  
Maße variabel

MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST, Frankfurt am Main (DE), Kunstmuseum, St. Gallen (CH), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (LI)

**Adrian Piper**  
*The Mythic Being*, 1973  
Video, s/w, Ton  
08:00 Minuten  
Ausschnitt aus dem Film *Other Than Art's Sake* des Künstlers Peter Kennedy.  
Leihgabe der Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (DE)

**Adrian Piper**  
*Adrian Moves to Berlin*, 2007  
(Performance) / 2017 (Video-Wandprojektion), Video, Farbe, Ton  
62:33 Minuten  
Leihgabe der Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (DE)

**Pamela Rosenkranz**  
*Sexual Power (Seven Viagra Paintings)*, 2018–2019  
Acrylfarben auf Aludibond, Transparentfolie, Latexhandschuhe, Aluminiumfolie, Sneakers, Schnallen, Farbflaschen  
je 210 × 150 × 0,3 cm  
Leihgabe der Künstlerin (CH) und Karma International, Zürich (CH), Los Angeles, CA (US); Miguel Abreu Gallery, New York, NY (US); Sprüth Magers, Berlin (DE), London (UK), Los Angeles, CA (US)

**Robert Ryman**  
*Adelphi*, 1967  
Öl auf Leinwand, Pergamentpapier, Tesakrepp  
258 × 258 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Ehemalige Sammlung Karl Ströher, Darmstadt (DE)

**Victoria Santa Cruz**  
*Me gritaron negra*, 1978  
Ausschnitt aus *Victoria – Black and Woman* (Odin Teatret Film Produktion von Torgeir Wethal)  
Video, s/w, Ton  
03:46 Minuten  
Leihgabe des Odin Teatret Archives, Holstebro (DK)

**Sturtevant**  
*Beuys La Rivoluzione Siamo Noi*, 1988 (Version 2004)  
Offsetdruck auf Papier  
190,7 × 105 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Sturtevant**  
*Warhol Flowers*, 1990  
Siebdruck und Acryl auf Leinwand  
295 × 295 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1985  
Collage  
19 × 12 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1985  
Tusche und Acquarell auf Papier  
25,3 × 19,7 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1986  
Farbige Tusche auf gefirnistem Papier  
25,1 × 20,8 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1986  
Collage  
21 × 14 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1987  
Collage  
21,7 × 14,6 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Ohne Titel*, 1988  
Bleistift auf Papier  
19,8 × 14,8 cm  
MUSEUM<sup>\*\*\*\*</sup>FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

**Rosemarie Trockel**  
*Justine/Juliette*, 1988  
Baumwolle, Garn, Kunststoff, Papier  
5 × 23,5 × 31,5 cm

MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger  
Unterstützung des 3×8 Fonds, einer  
Initiative von 12 Frankfurter Unter-  
nehmen und der Stadt Frankfurt  
am Main

#### Rosemarie Trockel

*Die Gleichgültige*, 1994

Ausschnitt aus *L'Hippocampe*, 1933  
(Les Documents Cinématogra-  
phiques, Paris (FR), Produktion von  
Jean Painlevé)

Video, s/w, ohne Ton

01:44 Minuten

MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger  
Unterstützung des 3×8 Fonds, einer  
Initiative von 12 Frankfurter Unter-  
nehmen und der Stadt Frankfurt  
am Main

#### Gavin Turk

*Spent Match*, 2005

Bemalte Bronze

4,1 × 0,3 × 0,3 cm

MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Erworben mit großzügiger  
Unterstützung des 3×8 Fonds, einer  
Initiative von 12 Frankfurter Unter-  
nehmen und der Stadt Frankfurt  
am Main

#### Cy Twombly

*Problem I, II, III*, 1966

Tempera und Kreide auf industriell  
grundierter Leinwand

200,4 × 112,3 × 2,4 cm,

200,1 × 108,4 × 3,0 cm,

199,5 × 111,5 × 2,3 cm

MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Ehemalige Sammlung Karl Ströher,  
Darmstadt (DE)

#### Jeff Wall

*Double Odradek*, 1994

Farbig gefasstes Holz, Garn, Metall  
18,5 × 16 × 26,3 cm

MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST;  
Schenkung des Künstlers

## ZOLLAMT<sup>MMK</sup>

#### Cameron Rowland

*Group of 8 Used Bikes*:

*Item: 1284-018213*, 2018

8 gebrauchte Fahrräder, verkauft für  
\$ 104,00

45 × 149 × 56 inches

(114,30 × 378,46 × 142,24 cm)

Rental at cost (Vermietung zum  
Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

#### Cameron Rowland

*Tanaka Hedge Trimmer*:

*Item: 0628-002770*, 2018

Heckenschere von Tanaka, verkauft  
für \$ 87,09

10 × 35 × 10 inches

(25,40 × 88,90 × 25,40 cm)

Rental at cost (Vermietung zum  
Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

#### Cameron Rowland

*Stihl Gas Backpack Blower*:

*Item: 0628-002765*, 2018

Rucksack-Laubbläser von Stihl,  
verkauft für \$ 206,00

18 × 25 × 43 inches

(45,72 × 63,50 × 109,22 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

#### Cameron Rowland

*Stihl Backpack Blower*:

*Item: 0514-005983*, 2018

Rucksack-Laubbläser von Stihl,  
verkauft für \$ 59,00

21 × 35 × 19 inches

(53,34 × 88,90 × 48,26 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

#### Cameron Rowland

*Summer 3d One Stroller*:

*Item: 6781-005030*, 2018

Kinderwagen „3D One“ von Summer,  
verkauft für \$ 1,00

42 × 20 × 33 inches

(106,68 × 50,80 × 83,82 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

#### Cameron Rowland

*Group of 11 Used Bikes*:

*Item: 0281-007089*, 2018

11 gebrauchte Fahrräder, verkauft  
für \$ 287,00

45 × 130 × 54 inches

(114,30 × 330,20 × 137,16 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das  
MUSEUM<sup>MM</sup>FÜR MODERNE KUNST)

In den USA wird von der Polizei be-  
schlagnahmes Eigentum bei polizei-  
lichen Versteigerungen verkauft.

Der Erlös aus diesen Versteigerungen  
wird zur Finanzierung der Polizei  
verwendet.

Die zivile Einziehung von Vermögens-  
werten geht auf die englischen  
Navigationsgesetze (English Naviga-  
tion Act) von 1660 zurück.<sup>1</sup> Die  
Navigationsgesetze wurden erlassen,  
um das englische Monopol auf den  
Dreieckshandel zwischen England,  
Westafrika und den englischen  
Kolonien zu sichern.<sup>2</sup> In Eric Williams'  
Worten waren Schwarze, „das  
wichtigste Exportgut Afrikas, und  
Zucker, das wichtigste Exportgut der  
Westindischen Inseln, die Haupt-  
waren, die in den Navigationsgesetzen  
aufgeführt waren“.<sup>3</sup> Im 17. Jahrhundert  
entwickelten sich Versteigerungen  
zu einem wichtigen Bestandteil  
des Dreieckshandels, um verklavte  
Menschen, von ihnen hergestellte  
Produkte sowie Luxusgüter zu  
verkaufen. Auktionen bleiben eine  
vielerorts genutzte Methode, um  
Waren zum bestmöglichen Preis  
effizient zu vertreiben.<sup>4</sup>

Die US-amerikanische Polizei sowie  
die Behörden ICE (Immigration and  
Customs Enforcement) und CBP  
(Customs and Border Protection)  
dürfen zwischen 80% und 100% der  
Einnahmen aus den Versteigerungen  
beschlagnahmten Eigentums behalten.

„Rental at cost“ (Vermietung zum  
Selbstkostenpreis): Kunstwerke, die  
mit „Rental at cost“ gekennzeichnet  
sind, werden nicht verkauft. Jedes  
dieser Kunstwerke kann für fünf Jahre  
gemietet werden, für eine Gebühr in  
Höhe des Gesamtgewinnes, der bei  
der polizeilichen Auktion erzielt wurde.

1 Caleb Nelson, „The Constitutionality of Civil Forfeiture“, *The Yale Law Journal* 125, Nr. 8 (Juni 2016), <https://www.yalelawjournal.org/feature/the-constitutionality-of-civil-forfeiture>.

2 Eric Williams, *Capitalism and Slavery* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1944), 56–57.

3 Williams, 57.

4 Brian Learmount, *A History of the Auction* (London: Barnard & Learmount, 1985), 30–31.

# Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

## Museum

Michael Asher  
Jo Baer  
Joseph Beuys  
Alighiero Boetti  
Marcel Broodthaers  
A.K. Burns  
Tony Cokes  
Tony Conrad  
Tracey Emin  
Jana Euler  
Hans-Peter Feldmann  
Fischli/Weiss  
Parastou Forouhar  
Ryan Gander  
Gilbert & George  
Anne Imhof  
On Kawara  
Martin Kippenberger  
Oliver Laric  
Claude Lelouch  
Li Liao  
Bruce Nauman  
Olaf Nicolai  
Roman Opalka  
Blinky Palermo  
Laurie Parsons  
Adrian Piper  
Pamela Rosenkranz  
Cameron Rowland  
Robert Ryman  
Victoria Santa Cruz  
Sturtevant  
Rosemarie Trockel  
Gavin Turk  
Cy Twombly  
Jeff Wall

KURATORINNEN DER  
AUSSTELLUNG  
Susanne Pfeffer mit Anna Sailer

MUSEUM<sup>MMK</sup> und ZOLLAMT<sup>MMK</sup>  
17. August 2019–16. Februar 2020

ÖFFNUNGSZEITEN  
Di–So: 10–18 Uhr  
Mi: 10–20 Uhr

HERAUSGEBERIN  
Susanne Pfeffer

REDAKTION  
Mira Starke

## TEXTE

Deborah Bürgel, Ann-Charlotte  
Günzel, Mario Kramer, Susanne  
Pfeffer, Cord Riechelmann,  
Cameron Rowland, Anna Sailer

## LEKTORAT

Deborah Bürgel, Klaus Görner,  
Jennifer Sophia Theodor

## KORREKTORAT

Katharina Baumecker, Julia Haecker,  
Mira Starke

## ÜBERSETZUNGEN

Laura Schleussner, John Southard,  
Claire Tarring

## GRAFIK

Zak Group, London  
Studio David Welbergen

## DRUCK

Druckerei h. reuffurth gmbh

Die Ausstellung *Museum* wird  
ermöglicht durch



Dr. Marschner Stiftung

## FREUNDE<sup>MMK</sup>

Das ZOLLAMT<sup>MMK</sup> wird unterstützt  
durch

**Jürgen Ponto-Stiftung**  
zur Förderung junger Künstler

MUSEUM<sup>MMK</sup> FÜR MODERNE KUNST  
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main  
mmk.art

3., überarbeitete Auflage

## COVER

Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973.  
Ausschnitt aus dem Film *Other  
Than Art's Sake* des Künstlers Peter  
Kennedy. Detail: Detail von Filmstill.  
Sammlung des Adrian Piper Research  
Archive (APRA) Foundation Berlin.  
© APRA Foundation Berlin

## INNENSEITEN COVER

Olaf Nicolai, *Elster*, 2004,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

## BILDSEITEN

Oliver Laric, *Ohne Titel*, 2014–2015  
Victoria Santa Cruz, *Me gritaron  
negra*, 1978

