

MUSEUM

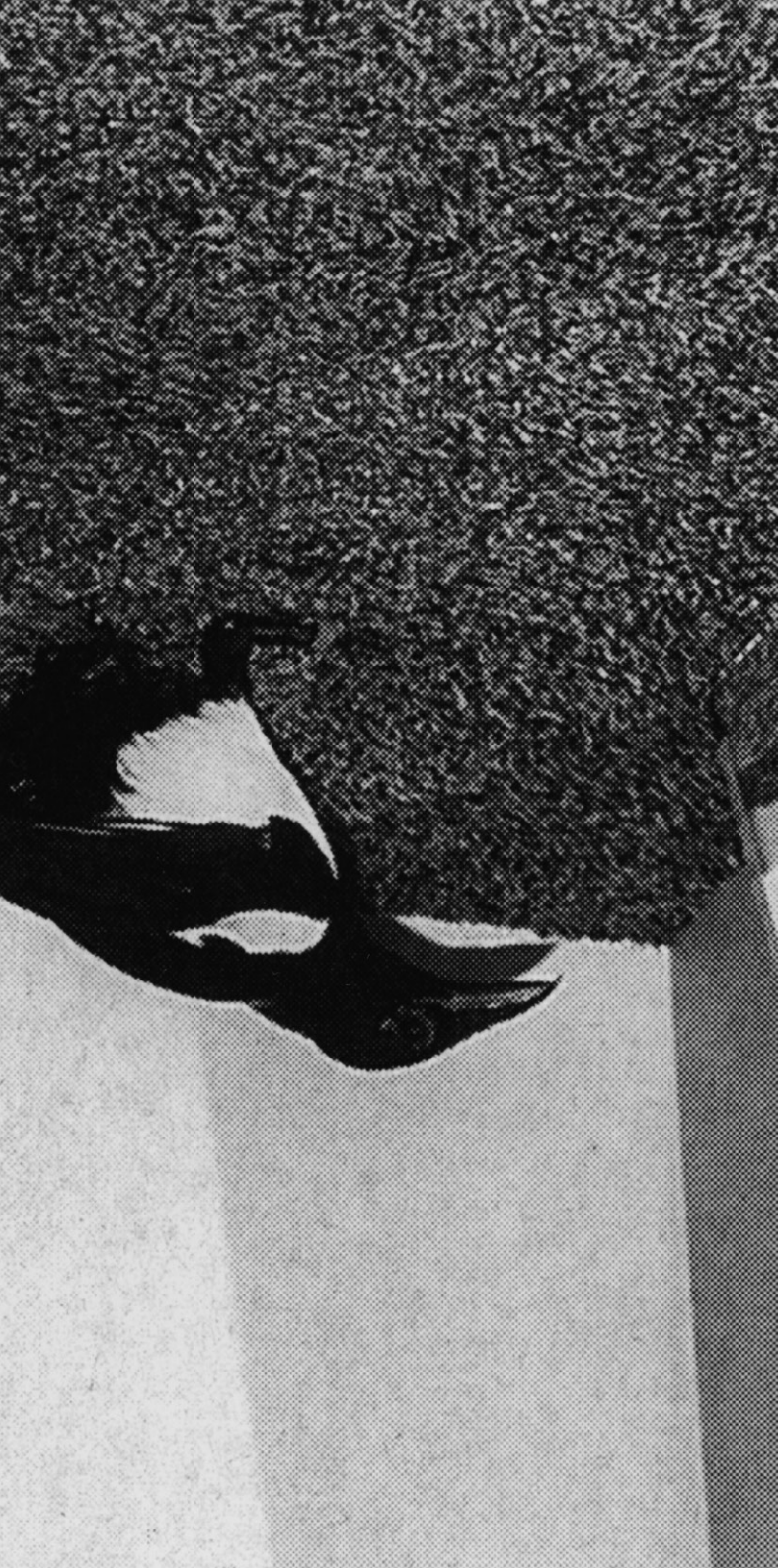
17.08.19-16.02.20



MUSEUM^{MMK}

ZOLLAMT^{MMK}

DE



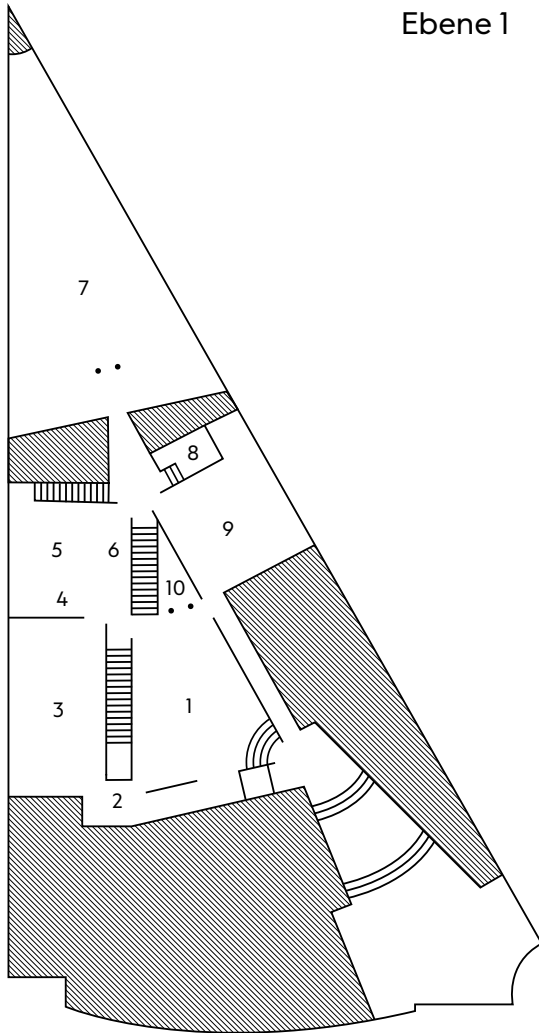
Michael Asher
Jo Baer
Joseph Beuys
Alighiero Boetti
Marcel Broodthaers
A.K. Burns
Tony Cokes
Tony Conrad
Tracey Emin
Jana Euler
Hans-Peter Feldmann
Fischli/Weiss
Parastou Forouhar
Ryan Gander
Gilbert & George
Anne Imhof
On Kawara
Martin Kippenberger
Oliver Laric
Claude Lelouch
Li Liao
Bruce Nauman
Olaf 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.

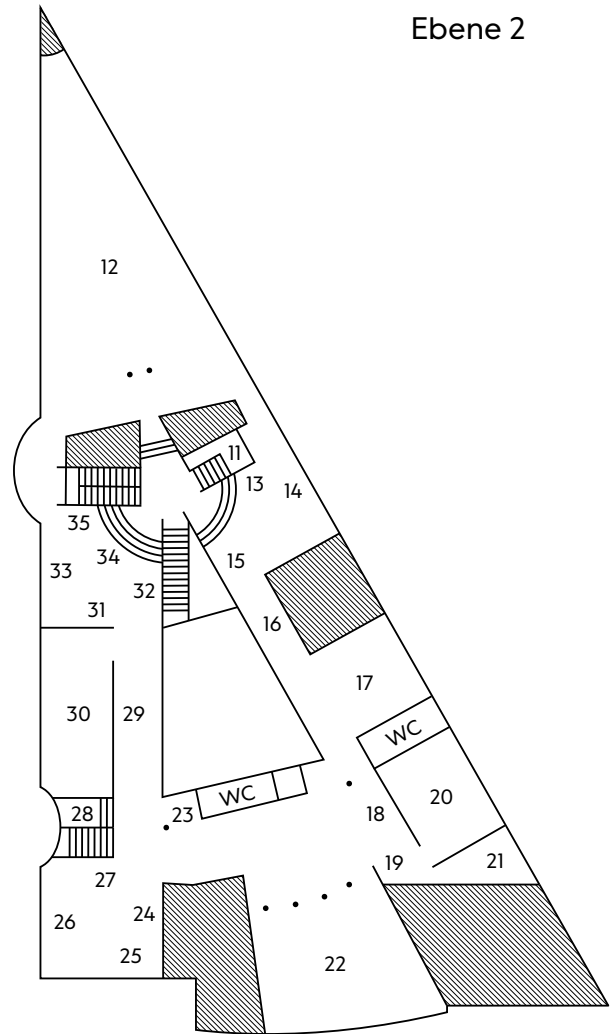
MUSEUM^{MMK}
Ebene 1



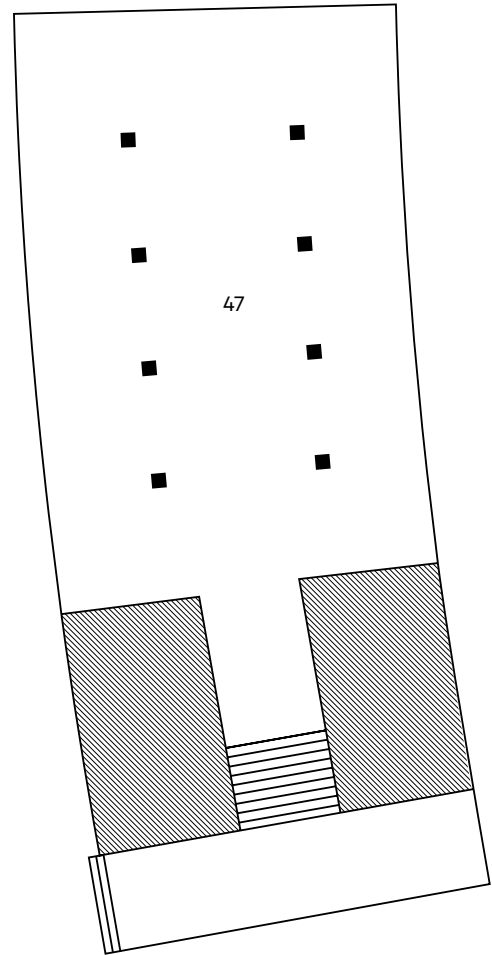
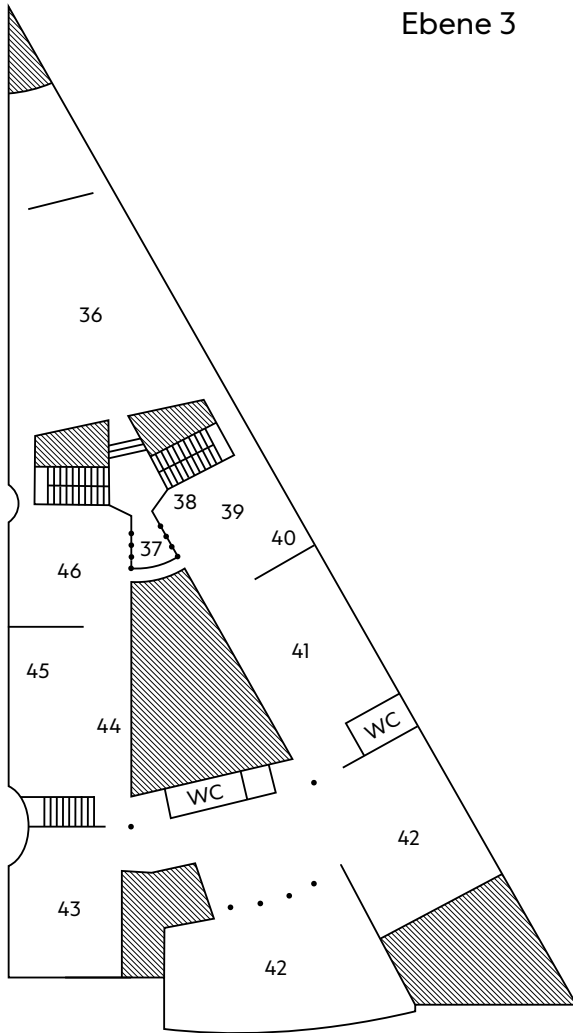
- | | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 1. Ryan Gander | 6. Robert Ryman |
| 2. Fischli/Weiss | 7. Tracey Emin |
| 3. Victoria Santa Cruz | 8. Gavin Turk |
| 4. Michael Asher | 9. Pamela Rosenkranz |
| 5. Laurie Parsons | 10. Jeff Wall |

Zu den hervorgehobenen Künstler_innen sind unter der angegebenen Nummer begleitende Texte zu finden.

MUSEUM^{MMK}
Ebene 2



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



- 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 Zwangsräumung 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 Emin's 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 Emin's 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 morphologisch 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 Grenzziehungen 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.

Sturteavants Werke wurden schließlich erst durch die Signatur der Künstlerin zu originalen „Sturteavants“. 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 Gebrauchspuren 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.¹

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.² 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.³

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.⁴

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.“⁵

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.⁶ 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.⁷

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.⁸ 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.⁹

Neben den Einschränkungen, die mithilfe individueller, privater Verträge erzwungen wurden, trieb auch die nationale Gesetzgebung die Segregation durch die Einführung einer rassistischen Finanzierungspolitik voran.¹⁰ 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.¹¹ „Laut der Wohnungszählung von 1940 gingen weniger als 25.000 der mehr als eine Million von HOLC refinanzierten Häuser an Nicht-Weiße.“¹² 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.

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.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ Die Navigationsgesetze wurden erlassen, um das englische Monopol auf den Dreieckshandel zwischen England, Westafrika und den englischen Kolonien zu sichern.¹⁸ 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“.¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ 1984 wurde im Kriminalitätsbekämpfungsgesetz (Comprehensive Crime Control Act) festgelegt, dass alle Gewinne aus Einziehungen von Vermögenswerten auf Bundesebene zu Strafverfolgungszwecken eingesetzt werden.²² Einziehungsgesetze auf staatlicher Ebene schreiben Ähnliches vor.²³ 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“²⁴ 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.²⁵ 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.²⁶

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“²⁷. In vielen Staaten können Vermögenswerte ohne einen Schuldspruch eingezogen werden.²⁸

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.“²⁹ 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.³⁰ 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.³¹ 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.³²

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.³³ In Kalifornien gingen 2013 und 2014 86 % bzw. 85 % aller Zahlungen an Polizeistationen in vornehmlich von rassifizierten Minderheiten bewohnten Nachbarschaften.³⁴ 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.

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.³⁵

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.³⁶ 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.³⁷

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.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰

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^{MM}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^{MM}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^{MM}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^{MM}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^{MM}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^{MM}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.¹ Die Navigationsgesetze wurden erlassen, um das englische Monopol auf den Dreieckshandel zwischen England, Westafrika und den englischen Kolonien zu sichern.² 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“.³ Im 17. Jahrhundert entwickelten sich Versteigerungen zu einem wichtigen Bestandteil des Dreieckshandels, um versklavte Menschen, von ihnen hergestellte Produkte sowie Luxusgüter zu verkaufen. Auktionen bleiben eine vielerorts genutzte Methode, um Waren zum bestmöglichen Preis effizient zu vertreiben.⁴

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^{MMK}

Michael Asher

Ohne Titel, 1991

Eisen

7,5 × 10 × 1,7 cm

MUSEUM^{MMK}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^{MMK}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im
MUSEUM^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}FÜR MODERNE KUNST;
Schenkung von Caterina Boetti (IT)

Marcel Broodthaers

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

Ton

04:54 Minuten

MUSEUM^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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 Naftali, 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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}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^{MMK}FÜR MODERNE KUNST

Parastou Forouhar

Brief an Ayatollah Shahrودي, 2000

Typoskript

48,8 × 62 × 1,7 cm (gerahmt)

MUSEUM^{MMK}FÜR MODERNE KUNST

Ryan Gander

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

Luftzug

MUSEUM^{MMK}FÜR MODERNE KUNST

Gilbert & George

Perv Duo Desecrate Tate Modern:

Pictures, 2007

Offsetdruck auf Papier

66,5 × 47,3 cm

MUSEUM^{MMK}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger
Unterstützung der MMK Partner

Anne Imhof

FAUST (Eliza), 2017

Acryl auf Leinwand

232 × 159 cm

MUSEUM^{MMK}FÜR MODERNE KUNST

Anne Imhof

Ohne Titel, 2017

Öl auf Leinwand

300 × 190 cm

MUSEUM^{MMK}FÜR MODERNE KUNST

Anne Imhof
Ohne Titel, 2017
Verbundglas, Stahl
38 × 65 × 75 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Anne Imhof
Ohne Titel, 2017
Verbundglas, Stahl
38 × 65 × 75 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Anne Imhof
Ohne Titel, 2019
Verbundglas, Stahl
494,6 × 817,5 × 96 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

On Kawara
36 Date Paintings aus der *Today Serie*, 1966–2000
Acryl (Liquitex) auf Leinwand
Verschiedene Maße
MUSEUM^{****}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^{****}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^{****}FÜR MODERNE KUNST; Dauerleihgabe des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt am Main (DE)

Martin Kippenberger
NO NATI, 1987
Verschiedene Materialien
84 × 52 × 52 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung aus der DekaBank Kunstsammlung (DE)

Oliver Laric
Ohne Titel, 2014–2015
4K-Video, Farbe, Ton
05:55 Minuten
MUSEUM^{****}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^{****}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^{****}FÜR MODERNE KUNST

Olaf Nicolai
Elster, 2004
C-Print
49 × 59 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Roman Opalka
1965/1 – ∞, Detail 4485618 – 4514078, 1965
Acryl auf Leinwand
196 × 135 cm
MUSEUM^{****}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^{****}FÜR MODERNE KUNST; Ehemalige Sammlung Karl Ströher, Darmstadt (DE)

Laurie Parsons
Pieces, 1989
Verschiedene Materialien
Maße variabel

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Ehemalige Sammlung Rolf Ricke im MUSEUM^{****}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^{****}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^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Sturtevant
Warhol Flowers, 1990
Siebdruck und Acryl auf Leinwand
295 × 295 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1985
Collage
19 × 12 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1985
Tusche und Acquarell auf Papier
25,3 × 19,7 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1986
Farbige Tusche auf gefirnistem Papier
25,1 × 20,8 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1986
Collage
21 × 14 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1987
Collage
21,7 × 14,6 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

Rosemarie Trockel
Ohne Titel, 1988
Bleistift auf Papier
19,8 × 14,8 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST; Schenkung der Künstlerin

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

MUSEUM^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
Schenkung des Künstlers

ZOLLAMT^{MMK}

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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} 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^{MMK} FÜR MODERNE KUNST)

In den USA wird von der Polizei be-
schlagnahmtes 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.¹ Die
Navigationsgesetze wurden erlassen,
um das englische Monopol auf den
Dreieckshandel zwischen England,
Westafrika und den englischen
Kolonien zu sichern.² 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“.³ Im 17. Jahrhundert
entwickelten sich Versteigerungen
zu einem wichtigen Bestandteil
des Dreieckshandels, um versklavte
Menschen, von ihnen hergestellte
Produkte sowie Luxusgüter zu
verkaufen. Auktionen bleiben eine
vielerorts genutzte Methode, um
Waren zum bestmöglichen Preis
effizient zu vertreiben.⁴

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^{MMK} und ZOLLAMT^{MMK}
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^{MMK}

Das ZOLLAMT^{MMK} wird unterstützt
durch

Jürgen Ponto-Stiftung
zur Förderung junger Künstler

MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art

3., überarbeitete Auflage

COVER

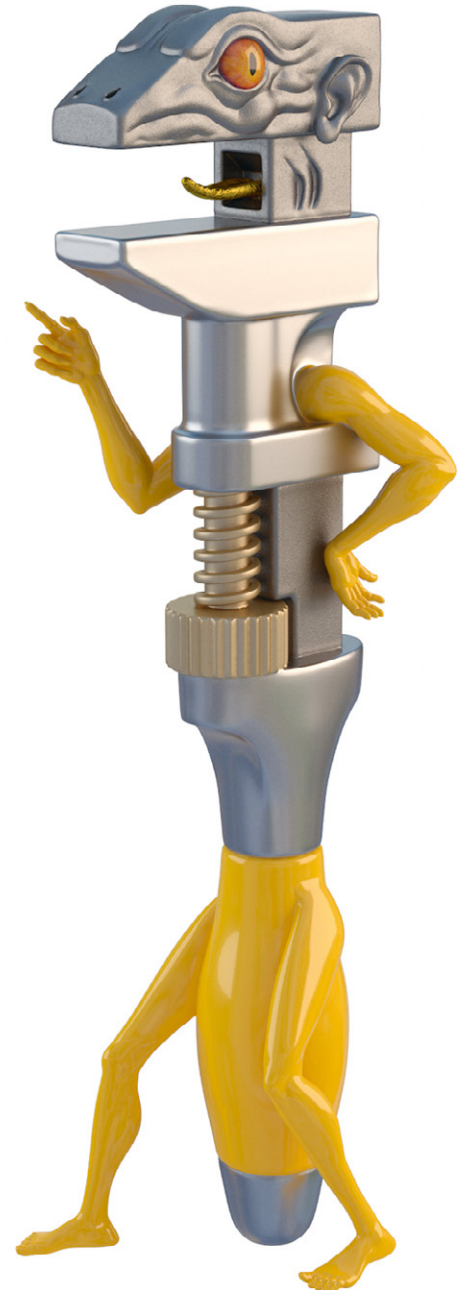
Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973.
Ausschnitt aus dem Film *Other
Than Art's Sake* des Künstlers Peter
Kennedy. Detail: Detail von Filmstill.
Sammlung des Adrian Piper Research
Archive (APRA) Foundation Berlin.
© APRA Foundation Berlin

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





What if we could
live as equals?



Imprint

This booklet is published in
conjunction with the exhibition

Museum

Michael Asher
Jo Baer
Joseph Beuys
Allighiero 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

CURATORS OF THE EXHIBITION
Susanne Pfeffer with Anna Sailer
MUSEUM ^{www} and ZOLLAMT ^{www}
August 17, 2019–February 16, 2020

OPENING HOURS
Tue–Sun: 10 am–6 pm
Wed: 10 am–8 pm

PUBLISHER
Susanne Pfeffer
MANAGING EDITOR
Mira Starke

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

EDITORS

Deborah Bürgel, Klaus Görner,
Jennifer Sophia Theodor

PROOFREADING

Katharina Baumecker, Julia Haecker,
Mira Starke

TRANSLATIONS

Laura Schieussner, John Southard,
Claire Tarring

GRAPHIC DESIGN

Zak Group, London
Studio David Welbergen

PRINT

Druckerei: h. reutfurth gmbh

The exhibition *Museum* is made
possible by



Dr. Marschner Stiftung

FREUNDE ^{www}

The ZOLLAMT ^{www} is supported by

Jürgen Ponto-Stiftung
zur Förderung junger Künstler

MUSEUM ^{www} FÜR MODERNE KUNST
Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art

3rd, revised edition

COVER

Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973.
Excerpted segment from the film
Other Than Art's Sake by the artist
Peter Kennedy. Detail: detail of video
still. Collection of the Adrian Piper
Research Archive (APRA) Foundation
Berlin. © APRA Foundation Berlin

INSIDE FRONT COVER

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

IMAGE PAGES

Gavin Turk, *Spent Match*, 2005
Joseph Beuys, *Capri-Batterie*, 1985,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Tony Cokes, *Evil 27 Notes from
Selma*, 2011

Video, b/w, no sound

01:44 Minutes

MUSEUM^{www}FÜR MODERNE KUNST;

Acquired with generous support of

the 3x8 Fonds, an initiative of 12

Frankfurt based companies and the

City of Frankfurt am Main

Gavin Turk

Spent Match, 2005

Painted bronze

4,1 x 0,3 x 0,3 cm

MUSEUM^{www}FÜR MODERNE KUNST;

Acquired with generous support of

the 3x8 Fonds, an initiative of 12

Frankfurt based companies and the

City of Frankfurt am Main

Cy Twombly

Problem I, II, III, 1966

Tempera and chalk on industrially

grounded canvas

200,4 x 112,3 x 2,4 cm;

200,1 x 108,4 x 3,0 cm;

199,5 x 111,5 x 2,3 cm

MUSEUM^{www}FÜR MODERNE KUNST;

Former collection of Karl Ströher,

Darmstadt (DE)

Jeff Wall

Double Otradek, 1994

Colored wood, yarn, metal

18,5 x 16 x 26,3 cm

MUSEUM^{www}FÜR MODERNE KUNST;

Gift of the artist

ZOLLAMT^{www}

Cameron Rowland

Group of 11 Used Bikes:

Item: 0281-007089, 2018

Group of 11 Used Bikes sold for

\$287.00

45 x 130 x 54 inches

(106,68 x 50,80 x 83,82 cm)

Rental at cost to MUSEUM^{www}FÜR

MODERNE KUNST

MODERNE KUNST

Rental at cost to MUSEUM^{www}FÜR

(114,30 x 378,46 x 142,24 cm)

45 x 149 x 56 inches

Group of 8 Used Bikes sold for \$104

Item: 1284-018213, 2018

Group of 8 Used Bikes :

Tanaka Hedge Trimmer sold for

\$87.09

10 x 35 x 10 inches

(25,40 x 88,90 x 25,40 cm)

Rental at cost to MUSEUM^{www}FÜR

MODERNE KUNST

monopoly on the triangular trade

between England, West Africa,

and the English colonies.² As Eric

Williams writes, "Negroes, the most

important export of Africa, and

sugar, the most important export of

the West Indies, were the principal

commodities enumerated by the

Navigation Laws."³ During the

seventeenth century, the auction

was standardized as a primary

component of the triangle trade to

sell slaves, goods produced by

slaves, and eventually luxury goods.

The auction remains widely used

as a means to efficiently distribute

goods for the best price.⁴

Police, ICE, and CBP may retain from

80% to 100% of the revenue gener-

ated from the auction of seized

property;

Summer 3d One Stroller:

Item: 6781-005030, 2018

Rental at cost: Artworks indicated as

"Rental at cost" are not sold. Each of

these artworks may be rented

for 5 years for the total price realized

at police auction.

Rental at cost to MUSEUM^{www}FÜR

MODERNE KUNST

1 Caleb Nelson, "The Constitutionality of Civil Forfeiture", *The Yale Law*

Journal 125, no. 8 (June 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.

Anne Imhof <i>Untitled</i> , 2017 Laminated glass, steel 38 × 65 × 75 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST	Li Liao <i>A Single Bed No.1 (Optics Valley)</i> , 2011 Video, color, sound 24:02 Minutes Loan from the artist (CN) and White Space, Beijing (CN)	Anne Imhof <i>Untitled</i> , 2019 Laminated glass, steel 494,6 × 817,5 × 96 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST	Bruce Nauman <i>Flesh to White to Black to Flesh</i> , 1968 Video, b/w, sound 51:00 Minutes MUSEUM FÜR MODERNE KUNST	On Kawara <i>36 Date Paintings from the Today Series</i> , 1966–2000 Acrylic (Liquitex) on canvas Various dimensions MUSEUM FÜR MODERNE KUNST	Bruce Nauman <i>Perfect Balance (Pink Andrew with Ping Hangng with TV)</i> , 1989 Dental wax, iron wire, b/w monitor, u-matic video (digitalized), b/w, sound 60:00 Minutes 29,5 × 20,8 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST	On Kawara <i>One Million Years Past—Future (Reading)</i> , 2002 Reading on the occasion of DocumentaII 1920:00 Minutes MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of Der Hörverlag and the artist	Martin Kippenberger <i>The Modern House of Believing or Nor</i> , 1985 Oil on canvas 184,7 × 229,8 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; On permanent loan from Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main (DE)	Martin Kippenberger <i>NO NATI</i> , 1987 Various materials 84 × 52 × 52 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the Dekabank Art Collection (DE)	Oliver Laric <i>Untitled</i> , 2014–2015 45:55 Minutes MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	Claude Lelouch <i>C'était un rendez-vous</i> (It was a date), 1976 35 mm film transferred to video, color, sound 08:39 Minutes Loan from Metropolitan Filmexport (FR)	Adrian Piper <i>The Mythic Being</i> , 1973 Video, b/w, sound, 08:00 Minutes, Excepted segment from the film <i>Other Than Art's Sake</i> by the artist Peter Kennedy Collage Loan from Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (DE) 19 × 12 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Adrian Piper <i>Adrian Moves to Berlin</i> , 2007 (Performance) / 2017 (Video Wall Projection), Video, color, sound <i>Untitled</i> , 1985 Ink and watercolor on paper 25,3 × 19,7 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Rosemarie Trockel <i>Untitled</i> , 1985 Colored ink on varnished paper 25,1 × 20,8 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Rosemarie Trockel <i>Untitled</i> , 1986 Collage 21 × 14 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Robert Ryman <i>Adelphi</i> , 1967 Oil on canvas, parchment paper, adhesive tape 258 × 258 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Former collection of Karl Ströher, Darmstadt (DE)	Rosemarie Trockel <i>Untitled</i> , 1987 Collage 21,7 × 14,6 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Blinky Palermo <i>Lesesprecher</i> , 1969 Colored cotton fabric with nettle backstitch, wooden frame Part I: 47 × 176,5 cm, part 2: 41,5 × 93,8 × 4,5 cm, in total: 98 × 1176,5 × 4,5 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Former collection of Karl Ströher, Darmstadt (DE)	Laurie Parsons <i>Pieces</i> , 1989 Various materials MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	Laurie Parsons <i>Untitled</i> , 2014–2015 Darmstadt (DE)	Sturtevant <i>The Mythic Being</i> , 1973 Video, b/w, sound, 08:00 Minutes, Excepted segment from the film <i>Other Than Art's Sake</i> by the artist Peter Kennedy Collage Loan from Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (DE) 19 × 12 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Sturtevant <i>Beuys La Rivoluzione Siamo Noi</i> , 1988 (Version 2004) 1988 print on paper 190,7 × 105 cm MUSEUM FÜR MODERNE KUNST; Gift of the artist	Sturtevant <i>Warhol Flowers</i> , 1990 Silkscreen and acrylic on canvas Jean Painlevé)
--	--	--	---	--	---	---	--	--	---	--	---	--	---	--	---	--	--	--	--	---	--	---

List of Works

MUSEUM ^{MMK}	Acquired with generous support of the 3x8 Fonds, an initiative of 12 Frankfurt based companies and the City of Frankfurt am Main	approx. 11.5 x 14 x 7 cm (incl. lemon)
Michael Asher	City of Frankfurt am Main	Iron
<i>Untitled</i> , 1991		7.5 x 10 x 1.7 cm
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	Fried earthenware slabs	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
Gift of Institut d'art contemporain, Frac Rhône-Alpes/Nouveau Musée, Villeurbanne (FR), 2003		Gift of Institut d'art contemporain, Villeurbanne (FR)
Loan from Institut d'art contemporain, Villeurbanne (FR)		
Jo Baer	with a cat), 1970	<i>Untitled (Diptrych)</i> , 1966–1970
Oil and acrylic on canvas		182.9 x 132 x 5 cm
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
Former collection of Rolf Rieke in the Frankfurt am Main (DE), Kunstmuseum, St. Gallen (CH), Kunstmuseum Lechtenstein, Vaduz (LI)		
Joseph Beuys	Modern Art for sale due to bankruptcy), 1970–1971	<i>Boxkampf für direkte Demokratie</i> , 1972
Leather, oil on paper, plastic, hemp	Dust jacket for the catalogue of the Kölner Kunstmarkt 1971	rope, zinc, glass
40 x 515 x 30.5 cm	Offset print on paper	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	45 x 32.5 cm	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	
Marcel Broodthaers	<i>Musée d'Art Moderne à vendre — pour cause de faillite</i> (Museum of Modern Art for sale due to bankruptcy), 1970–1971	
Lechtenstein, Vaduz (LI)		
Joseph Beuys	<i>La Souris écrit rat (a compte d'auteur)</i> (The mouse writes rat [at the author's expense]), 1974	
Girozentrale, MMK Partner, Verein stiftung, ING, Dekabank Deutsche Franziska Speyer'sche Hochschull-von Grunelius Stiftung, Georg and Hessische Kulturstiftung, Ernst-Max the Kulturstiftung der Länder,		as private sponsors of the MMK of the Freunde des MMK, as well
Joseph Beuys	the MMK Collectors Club	<i>Demokratie ist lustig</i> , 1973
Silkscreen on paper	Acquired with generous support of the MMK Collectors Club	
75 x 114.5 cm	A.K. Burns	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	9-channel video, color, sound, shipping crate	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;
Acquired with generous support of the MMK Collectors Club		
Joseph Beuys	20:11 Minutes	
<i>Aufruf zur Alternative</i> , 1978	41 x 142.1 x 85.8 cm	
Newspaper print	Loan from the artist (US) and Callicoon Fine Arts, New York, NY (US); Michel Rein Gallery, Paris (FR), Brussels (BEL)	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	Brussels (BEL)	
Acquired with generous support of the MMK Collectors Club		
Joseph Beuys	<i>Evil, 27 Notes from Selma</i> , 2011	
Video, color, sound		
<i>Capri-Batterie</i> , 1985	09:00 Minutes	
Plastic, light bulb, lemon	Loan from the artist (US) and Greene	
Hans-Peter Feldmann	City of Frankfurt am Main	
Acquired with generous support of the 3x8 Fonds, an initiative of 12 Frankfurt based companies and the City of Frankfurt am Main		
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	185 x 330 cm	
Acquired with generous support of the 3x8 Fonds, an initiative of 12 Frankfurt based companies and the City of Frankfurt am Main		
Tony Conrad	<i>Yellow Movie 1/25–31/73</i> , 1973	
Various materials	12 x 19.5 x 27 cm	
<i>Schuhe mit zwei Bindungen</i> , 2002		
Hans-Peter Feldmann	NY (US)	
Loan from the artist (DE)		
99.4 x 40 x 40 cm	Naffati, New York, NY (US); Hannah Hoffman, Los Angeles, CA (US); Electronic Arts Intermix, New York, NY (US)	
Tony Conrad	<i>Yellow Movie 3/31–4/2/73</i> , 1973	
Polurethan, carved and color painted	295 x 270 cm	
Various dimensions	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	Acquired with generous support of the MMK Partner	
Parastou Forouhar	<i>Why I Never Became a Dancer</i> , 1995	
2000	Super 8 film transferred to DVD, 06:40 Minutes	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST	Loan from the artist (UK) and White Cube, London (UK), Hong Kong (CN)	
Ryan Gander	<i>Looking for something that has already found you (The Invisible Push)</i> , 2019	
Airflow	<i>MMK Triptychon/Augenblick</i> , 2019	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST	Oil on canvas	
90 x 110 x 2 cm	Loan from the artist (DE)	
Gilbert & George	<i>Perv Duo Desecrate Tate Modern: Pictures</i> , 2007	
Offset print on paper	<i>MMK Triptychon/Ursprung</i> , 2019	
66.5 x 47.3 cm	Wood, polyurethane foam, wire, metal, plaster, acrylic, wall paint	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	472 x 150 x 15 cm	
Acquired with generous support of the MMK Partner	Loan from the artist (DE)	
Anne Imhof	<i>MMK Triptychon/Tod</i> , 2019	
<i>FAUST (Eliza)</i> , 2017	400 x 270 x 4.5 cm	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST	Loan from the artist (DE)	
300 x 190 cm	<i>Hund mit Maske</i> , 2001	
Oil on canvas	Collotype on paper	
85.6 x 59.4 cm	MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST;	
Acquired with generous support of the 3x8 Fonds, an initiative of 12 Frankfurt based companies and the City of Frankfurt am Main		
Anne Imhof	<i>Evil, 27 Notes from Selma</i> , 2011	
38 x 65 x 75 cm	Video, color, sound	
MUSEUM ^{MMK} FÜR MODERNE KUNST	09:00 Minutes	
Laminated glass, steel	Loan from the artist (US) and Greene	

In the United States, property seized by the police is sold at police auction. Auction proceeds are used to fund the police.

Civil asset forfeiture originated in the English Navigation Act of 1660.¹ The Navigation Acts were established to maintain the English monopoly on the triangular trade between England, West Africa, and the English colonies.² As Eric Williams writes, "Negroes, the most important export of Africa, and sugar, the most important export of the West Indies, were the principal commodities enumerated by the Navigation Laws."³ During the seventeenth century, the auction was standardized as a primary component of the triangle trade to sell slaves, goods produced by slaves, and eventually luxury goods. The auction remains widely used as a means to efficiently distribute goods for the best price.⁴

Police, ICE, and CBP may retain from 80% to 100% of the revenue generated from the auction of seized property. Rental at cost: Artworks indicated as "Rental at cost" are not sold. Each of these artworks may be rented for 5 years for the total price realized at police auction.

1 Caleb Nelson, "The Constitutionality of Civil Forfeiture," *The Yale Law Journal* 125, no. 8 (June 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.

Forfeiture Fund also receives assets from federal enforcement agencies through the Equitable Sharing Program and distributes up to 80% to the seizing agency. Between 2003 and 2013, DHS contributed 53% of the total revenues collected in the Treasury Forfeiture Fund.³⁶ In 2013, ICE contributed \$1 billion in seized property to the Treasury Forfeiture Fund, almost twice that of all non-DHS agencies.³⁷ No More Deaths describes the forfeiture practices of ICE, CBP, and Border Patrol as part of the “cycle of dispossession” of people who are undocumented, carried out by private employers who engage in illegal and exploitative labor practices in the United States; local police and towing companies that seize private vehicles and charge exorbitant daily storage rates; detention bonds and related fees associated with the immigration court system; government officials in Mexico and the United States who solicit bribes or otherwise directly rob migrants of their belongings; private prison companies whose exploitative labor practices fall to follow basic standards established in the Fair Labor Standards Act; and phone, commissary and credit card companies that contract with prisons and extract exorbitant fees for the provision of basic services.³⁸

Each of these practices relies on the absence of protections for those rendered as noncitizens. This absence creates vested financial interests in both the labor exploitation of people who are undocumented as well as the enforcement of their “legal status.” These seemingly conflicting interests form a productive double bind that maintains the status of noncitizens. These methods of dispossession have developed to closely resemble the nexus of fines, fees, and forfeitures imposed on those who are incarcerated.³⁹ Criminal charges eliminate basic protections and incept dispossession through cash bail; public defender fees; court fees; pay-to-stay jail and prison fees; overpriced and monopolized prison commissary;

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: 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>.
38 Colgan, “Fines, Fees, and Forfeitures,” 206–07.

given that the costs of litigation would outweigh the value of the property in question, and low-income owners are less likely to contest the forfeiture of their property.³¹ This creates an incentive for police to target low-income people to seize low-value property, given that it has a higher likelihood of being retained.³²

In Philadelphia between 2011 and 2013, civil asset forfeiture disproportionately targeted black people, who made up 44% of the population, 63% of all forfeitures, and 71% of forfeitures without conviction.³³ In California in 2013 and 2014, 86% and 85% of all payments, respectively, went to police agencies in majority minority communities.³⁴ A survey of forfeitures in Oklahoma between 2010 and 2015 found that nearly two-thirds of forfeitures from traffic stops came from black and Hispanic drivers.³⁵

Civil asset forfeiture is also a practice and source of funding for the Department of Homeland Security (DHS). The creation of the Department of Homeland Security in 2003 included the creation of three new agencies: United States Citizenship and Immigration Services (USCIS), which processes applications for citizenship, residency, and asylum; Customs and Border Protection (CBP), which enforces law at the border and includes the Border Patrol agents formerly part of Immigration and Natural Service (INS); and Immigration and Customs Enforcement (ICE), which is charged with immigration and customs law enforcement within the border. ICE and CBP frequently overlap in their jurisdictions and functionality. Both can delegate powers to local law enforcement agents. CBP is the largest single law enforcement agency in the country, with approximately 60,000 employees. The Treasury

Year—and Gets Away with It, June 2015, https://www.aclupa.org/files/3214/3326/0426/Guilty_Property_Report_-_FINAL.pdf.
31 “... in cities like Philadelphia and Washington, D.C., it appears that police may be going so far as to seize small amounts of cash—in many cases less than \$20—during stop-and-frisk incidents.” Beth A. Colgan, “Fines, Fees, and Forfeitures,” 211.
32 “Many forfeitures are unchallenged because the property value is too low to justify hiring an attorney ... Ultimately, the lack of counsel and the inferential threat of prosecution may deter claimants from challenging police action.” Snow, “From the Dark Tower,” 88.

33 American Civil Liberties Union of Pennsylvania, *Guilty Property from California’s Most Vulnerable*, May 2016, <https://www.acluandiego.org/wp-content/uploads/2016/05/ACLU-Civil-Asset-Forfeiture-Report-1.pdf>.
34 Clifton Adcock, Ben Fenwick, and Joey Shipke, “Most Police Seizures of Cash Come from Blacks, Hispanics,” *Oklahoma Watch*, October 7, 2015, <http://oklahomawatch.org/2015/10/07/most-police-seizures-of-cash-come-from-blacks-hispanics/>.
35 Cash Come from Blacks, Hispanics,” *Oklahoma Watch*, October 7, 2015.

redvelopment projects that resulted in widespread displacement, dislocation, and dispossession. Like share-cropping, redlining systematically maintained racial-economic subordination to white citizens, federally defining the terms of property ownership on the basis of race.

Law enforcement compounds racial definitions of property in its use of asset forfeiture to fund its operations. Asset forfeiture takes numerous forms. *Criminal asset forfeiture* describes the forfeiture of property from a person charged with a crime. *Administrative asset forfeiture* describes the forfeiture of property as a result of unpaid debt. *Civil asset forfeiture* describes the forfeiture of property involved with a crime for which no person been charged.

Civil asset forfeiture originated in the English Navigation Act of 1660.¹⁷ The Navigation Acts were established to maintain the English monopoly on the triangular trade between England, West Africa, and the English colonies.¹⁸ As Eric Williams writes, "Negroes, the most important export of Africa, and sugar, the most important export of the West Indies, were the principal commodities enumerated by the Navigation Laws."¹⁹ The Navigation Acts stipulated that only English ships were to dock in English ports in both England and the colonies. If this law was violated, in lieu of pursuing a criminal proceeding, the ship and all property on board were subject to forfeiture.²⁰

The Comprehensive Drug Abuse Prevention and Control Act of 1970 allowed police to seize drugs and any property used in their production or transportation.²¹ The 1984 Comprehensive Crime Control Act designated all forfeiture profits at the federal level to be used for law enforcement purposes.²² Forfeiture laws passed on the state level have created similar provisions.²³ These laws effectively constitute a financial incentive to practice asset forfeiture.

- 17 Caleb Nelson, "The Constitutionality of Civil Forfeiture," *The Yale Law Journal* 125, no. 8 (June 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*, October 2017, <https://www.splcenter.org/20171030/civil-asset-forfeiture-unfair-undemocratic-and-un-american>.
- 22 Southern Poverty Law Center.
- 23 Southern Poverty Law Center.

A 1995 report by the Government Accountability

Office expressed concern for law enforcement agencies "becoming overzealous in their use of the asset forfeiture laws or too dependent on the funds derived from such seizures."²⁴ Federal and state laws have consistently expanded the violations that can result in forfeiture. In a 2001 study of 1,400 municipal and county law enforcement agencies, 60% reported that forfeiture profits were a necessary part of their budget. Forty states have forfeiture statutes that allow law enforcement to keep 45% to 100% of forfeiture proceeds.²⁵ Through the Department of the Treasury Equitable Sharing Program, local and state police departments can seize property under federal authority, transfer the property to the Treasury Forfeiture Fund, and receive up to 80% of the proceeds from its auction.²⁶

Civil asset forfeiture is treated as an *in rem* proceeding. Rather than charging the owner with a crime, the property itself is charged. As such, forfeiture is now simply based on "whether a law enforcement agency has probable cause to believe that the property is connected to illegal activity."²⁷ In many states, assets may be forfeited without a conviction.²⁸ "[B]ecause the civil forfeiture is deemed an *in rem* action, the government conducts warrantless seizures based on probable cause, and unless the forfeiture involves a residential home, claimants are not entitled to pre-deprivation notice or hearing."²⁹ Former owners of forfeited property are considered third parties to *in rem* proceedings and are not entitled to public defense.

In 2015 the average cash seizure in Philadelphia was \$192.³⁰ Low-value forfeitures are less likely to be contested, United States General Accounting Office, *Asset Forfeiture Programs* (GAO/HR-95-7) (Washington, DC: U.S. General Accounting Office, 1995).

- 24 Vanita Saleema Snow, "From the Dark Tower: Unbridled Civil Asset Forfeiture," *Drexel Law Review*, 10, no. 69 (2017): 92.
- 25 Snow, 94.
- 26 Snow, 76.
- 27 "[E]vidence is mounting that a significant percentage of civil asset forfeitures involve seizures that cannot even pass reduced evidentiary standards. For example, in an in-depth investigative report by the Washington Post examining nearly 62,000 cash seizures, only a small fraction of the seizures were challenged, likely due to the lack of access to counsel. In over 41% (4,455) of cases where challenges were raised, however, the government agreed to give back all or a portion of the cash or property, often in exchange for an agreement not to sue regarding the circumstances surrounding its seizure by law enforcement." Beth A. Colgan, "Fines, Fees, and Forfeitures," *Reforming Criminal Justice Volume 4: Punishment, Incarceration, and Release* (Phoenix: Arizona State University, 2017), 222.
- 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*

In 1948, the clauses remain as part of the deeds they were written into.⁹

The racial restrictions imposed through private contract interlocked with federal policy to maintain segregation by instituting racially restrictive financing guidelines.¹⁰ In 1933, a mortgage company operating as part of the federal government—called the Home Owner's Loan Corporation (HOLC)—was established to assist in the refinancing of homes in foreclosure.¹¹ According to the 1940 Housing Census, fewer than 25,000 of more than one million homes refinanced by HOLC went to nonwhites.¹² Beginning in 1935, the HOLC surveyed the lending risks of all cities that had a population over 40,000. These surveys were consolidated into Residential Security Maps, which were to be used by lenders to rebuild the real estate market that had been destabilized by the Great Depression. These 239 maps were divided into distinct sections, and each section was given a rating: "Best" A (green), "Still Desirable" B (blue), "Definitely Declining" C (yellow), and "Hazardous" D (red).¹³ Race, class, and ethnicity were explicit criteria for the determination of these grades, as indicated in the rating reports. The maps directly influenced the mortgage lending of private banks, the Federal Housing Administration, and the Veterans Administration.¹⁴ Areas rated A were deemed worthy of mortgage financing. Areas rated D were described as "hazardous" and mortgage loans were restricted from them. The restriction of financing on the basis of race became known as redlining.¹⁵ The Federal Housing Administration used and continued to update the maps, continued the HOLC's use of race and the criteria of "inharmounious racial groups" in their ratings, and recommended the use of racially restrictive covenants.¹⁶ Redlining codified the use of racial discrimination to enhance real estate markets and formalized segregation as federal policy. It also incepted

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.

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

14 Douglas Massey and 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.

In 1896, *Plessy v. Ferguson* confirmed the constitution-

ality of racial segregation, maintaining that the doctrine of "separate but equal" did not violate the Fourteenth Amendment. State laws stipulating the terms of segregation came to be known as Jim Crow laws. Jim Crow laws were enforced by both police and white citizens. Lynching secured the racial order of segregation. This order secured control of governments that were designed to serve white citizens at the federal, state, and local levels and to protect property owned by white citizens. After emancipation, citizenship—as defined by the ability to make contracts and own property equal to that of white citizens—remained reserved for white citizens.

Land ownership in the United States is most commonly registered with a deed, which also indicates restrictions or encumbrances on an owner's use of the land. In 1918, white landowners began to incorporate racially restrictive covenants into their deeds. By 1940, 80 % of property in Chicago and Los Angeles carried racially restrictive covenants.¹⁷ As the U.S. Commission on Civil Rights reported in 1973, the typical language of racially restrictive covenants stipulated:

... hereafter no part of said property or any portion thereof shall be ... occupied by any person not of the Caucasian race, it being intended hereby to restrict the use of said property ... against the occupancy as owners or tenants of any portion of said property for resident or other purpose by people of the Negro or Mongolian race.¹⁷

Racially restrictive covenants were implemented on the basis of private contract, but they were utilized collectively among groups of white neighbors. By prohibiting nonwhite ownership, these covenants protected the value of individual homes and maintained neighborhood and regional property values. Because restrictive covenants "run with the land," all subsequent owners of the property were required to abide by the terms of the covenant.¹⁸ Although *Shelley v. Kraemer* rendered these clauses unenforceable

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

7 *Understanding Fair Housing*, 4.

8 "Restrictive covenant," Legal Information Institute, Cornell Law School, accessed August 1, 2018, <https://www.law.cornell.edu/wex/restrictive-covenant>.

"It has been through all the phases of decline and is now thoroughly blighted. Subversive racial elements predominate; dilapidation and squalor are everywhere in evidence. It is a slum area and one of the city's melting pots. There is a slum clearance project under consideration but no definite steps have as yet been taken. It is assigned the lowest of 'low red' grade."

*Home Owners' Loan Corporation, Residential Security Map.
Location: Bunker Hill
Security Grade: 4th
Area No.: D37
Date: 2/27/39*

Slaves were constructed as property. By withholding citizenship from people who were enslaved, slavery in the United States did not violate constitutional rights. As both person and property, the slave functioned as a source of labor, chattel, and reproduction for the master as well as the greater economy. Saidiya Hartman describes the efficacy of this dual status:

The protection of property (defined narrowly by work capacity and the value of capital), the public good (the maintenance of black subordination), and the maintenance and reproduction of the institution of slavery determined the restricted scope of personhood and the terms of recognition ... In the case of motherhood, the reproduction and conveyance of property decided the balance between the limited recognition of slave humanity and the owner's rights of property in favor with the latter.¹

State governments considered slaves taxable property. Slave owners were taxed for each slave they owned. Every state which allowed slavery taxed the slaves.² States relied on the slave economy to develop state government and infrastructure. These state tax codes formalized government involvement in the slave economy. In the United

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, 2006), 106.

States between 1776 and 1865, the definition of *public* must be qualified to exclude the entirety of the slave population, and the definition of *property* must be understood to include the entirety of the slave population. Under antebellum tax codes, slaves were recognized and recorded as equivalent to cattle, pigs, clocks, carriages, and land. In 1860, slaves comprised 20 % of all American wealth, including real estate.³ Immediately following emancipation, the legal status of former slaves remained ambiguous. Congress passed the Civil Rights Act of 1866 to define their legal status.

Be it enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled, That all persons born in the United States and not subject to any foreign power, excluding Indians and not taxed, are hereby declared to be citizens of the United States; and such citizens, of every race and color, without regard to any previous condition of slavery or involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall have the same right, in every State and Territory in the United States, to make and enforce contracts, to sue, be parties, and give evidence, to inherit, purchase, lease, sell, hold, and convey real and personal property, and to full and equal benefit of all laws and proceedings for the security of person and property, as is enjoyed by white citizens, and shall be subject to like punishment, pains, and penalties, and to none other, any law, statute, ordinance, regulation, or custom, to the contrary notwithstanding.⁴

By conferring legal protection "as is enjoyed by white citizens," the Civil Rights Act of 1866 uses "white citizens" as its benchmark for legal protection. Hartman writes, "[T]he rejection of an explicit antidiscrimination clause in the Civil Rights Act of 1866 and the Fourteenth Amendment in favor of the language of equal protection attests to the nebulous character of the equality conferred. The Civil Rights Act both permitted discrimination in certain arenas and narrowly defined the scope of civil rights."⁵

3 Einhorn, 214.
4 Civil Rights Act of 1866, 14 Stat. 27-30, 39th Cong. (1866).
5 Hartman, *Scenes of Subjection*, 181.

45. Tony Conrad

Yellow Movie 1/25 – 31/73, 1973
Yellow Movie 3/31 – 4/2/73, 1973

Tony Conrad advertised his *Yellow Movies* in 1973 with the title "World Premiere Exhibition of 20 New Movies". What visitors to this one-night presentation saw at the *Millennium Film Workshop* in New York was an exhibition of static images. The large-format works on paper—25 in all in contrast to what was announced—show black brushstrokes that are sharp on the inside and irregular on the outside, bordering a light-colored rectangle that inevitably reminds the viewer of a blank cinema screen.

As Conrad used slightly light-sensitive colors (common house paint), the blank projection surfaces or unexposed frames in the *Yellow Movies* react to their surroundings, yellowing and darkening with the years. So if someone stood in front of the "screen" and remained still for just long enough—months if not years—a visible impression would be left behind. Without such a long action in front of the image, it is primarily time itself that is inscribed or registered. As this is barely visible to the human eye, the *Yellow Movies* ultimately refer to the materiality of the picture medium—here painting—in order to spatialise the film's defining relationship between time and light.

In their slowness the *Yellow Movies* defy cinema's usual speed and illusion of movement. It is hard to imagine a greater contrast with Conrad's experimental film *The Flicker* (1966), which alternates white and black frames in such quick succession that a strobe-like effect is produced to attack our perception. Change in the *Yellow Movies* remains removed from perception, with movement played out only in the viewers' imagination. Thus without resorting to movement, the *Yellow Movies* turn into a study on time, on the perceptibility of change and on the inscription of the place and projection of the viewer onto the image.

46. Adrian Piper

Adrian Moves to Berlin, 2007 (Performance) /
2017 (Video Wall Projection)

Being able to move without inhibition is perhaps the greatest expression of freedom. As if liberated, Adrian Piper dances after her arrival in Berlin in the city centre's Alexanderplatz. There can hardly be a gentler or more playful appropriation of a public space.

In 1987 Piper became the first tenured Afro-American woman professor of philosophy in the USA. She left Wellesley College after 15 years teaching and relocated to Berlin in 2005. Not least contributing to her decision was her experience of racism and sexism that initially made her weary, then wore her down, and ultimately made her ill. When Piper discovered one year on that she was on the US Transportation Security Administration's list of suspicious persons, she resolved never to travel to the US again.

In Piper's work dance can be seen as a key artistic medium and expression of resistance. In the video, we see her dancing to a Berlin mix from the 2000s, in celebration of her new life in Berlin, her recovery this will bring, and her own liberation.

conserve items for the long term—is providing something for which legal and economic control and social acceptance has continually shifted throughout history. The fleeting-ness of experience ties us to the present.

43. Li Liao

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

Li Liao occupies public space with a simple gesture in his *Single Bed series* (2011). After clearing most of the dirt from the ground and thus marking out a spot roughly the size of a single bed, he lays down (after spending several sleep-less nights in preparation) at different places in the city something else. In *A Single Bed No.1 (Optics Valley)*, random passers-by in the Optics Valley shopping mall become witnesses to an event—a film shooting—from which Li Liao remains aloof in his sleep. For viewers of the video, the behaviour of the passers-by becomes the actual focus of attention. Under the influence of their curiosity, irritation, concern or apathy, or as a result of intervention by the police, the significance of the sleeping body becomes increasingly unclear. Li Liao reveals the irritating effect of the realization that the context assigns no meaning that could contribute to an interpretation of the perceived action. Is sleep a personal matter? Is sleeping in public space permitted, and, if so, under what circumstances? *A Single Bed No.1 (Optics Valley)* shows that our behaviour in public space is dictated by unconsciously internalized rules and practised behaviour patterns that shape our perceptions and the meaning of a given action. The sleeping body itself becomes a meaningless symbol and embodies the basic question of representation at the same time. Does the body stand for something else or is it simply a meaningless presence? Is the person present in sleep or consciously absent? Exhibited as a work of art, the context of the performance changes once again and the busy shopping mall may call to mind a world in which people can shop, work and communicate round the clock. Thus the sleeping body becomes a gap in the stream of passers-by and—in defiance of the dictates of productivity and consumption—a form of insular resistance.

41. A.K. Burns

Survivor's Remorse, 2018

How does appreciation originate, and by what power structures is it governed? How do institutions protect and evaluate bodies and objects? A.K. Burns addresses the relationship between the preservation and evaluation of work and life in art and science in her superimposed video sequences. Film passages in which a conservator is shown cleaning an ancient vase with tender and meticulous care contrast with the biography of David Wojnarowicz, thus revealing the discrepancy that arises from the separation of the artists' lives and their work. Structurally precarious life circumstances stand in contradiction to the attention and care that a work may experience posthumously or during the life of an artist—as in the case of David Wojnarowicz. The artist and gay rights activist was one of the leading voices in the AIDS movement in New York in the 1980s. He died in 1992, a victim of the disease that stigmatized those who contracted it and for which insufficient funds were made available to combat it. Today, Wojnarowicz's art is embedded in a complex structure devoted to the creation and enhancement of value in which death is a quantifiable parameter and the narrative of a life marked by precarious circumstances, self-sacrifice and self-endangerment still imbues the work with meaning today.

42. On Kawara

Date Paintings, 1966–2000

One Million Years Past—Future (Reading), 2002

On Kawara started his *Today Series* in 1966. Known as *Date Paintings*, they are mostly small-format canvases to which he gave a subheading, for example a long quotation or a brief comment relating to world events or something more personal. He also added a clipping from that day's newspaper to their cardboard storage boxes. The number of pictures produced annually varied and over the years they differed from one another without any recognisable rule as regards format or color. The way the date is written corresponds to the artist's whereabouts at the time. With a total of 36 pictures covering the period up to 2000, thus from the start of the series until the end of the century, the MMK holds the largest collection of date paintings.

Each of the meticulously painted *Date Paintings* was started and finished on the same day and allow a reflection both on the duration of their creation and the given day. They are a contextualisation of the artist in time, a realisation of his self. They represent experienced time—confronting viewers with their own lifetime, but also with their memories of dates in the collective memory.

The reading *One Million Years Past—Future (Reading)* also opens up a time-space. In two sets of ten volumes each, On Kawara has noted down one million years starting from the year of origin and then going back to the past or into the future. "For all those who have lived and died," is the heading the artist gave to the first part, *Past*, which covers the years from 998031 BC–1969 AD, while the dedication in the second volume entitled *Future*, which covers the years 1981 AD–1001980 AD is "For the last one". Merely the length of the stoical reading aloud of these two million years transcends the limits of conceivability with its monumentality—thus referring all the more to the now.

The discrepancy between the abstract idea of time and our individual experience of it—for instance when looking at a work of art or smoking a cigarette—can be seen in the "smoking room", which was first set up in the MMK in collaboration with On Kawara for the presentation of *One Million Years Past—Future (Reading)* 2002. With smoking, the Museum—itself a space of experience with a special time reference, for instance in its attempt to

36. Anne Imhof *Untitled*, 2019

Anne Imhof has created a new work especially for the triangular space on the museum's third level. Following the symmetry of the space, a steel support containing large panes of glass is mounted on the wall. The work is structurally like an architectural element, constructed like a frame, and three-dimensional like a sculpture. It makes reference to the structure of the luminous ceiling as well as to the horizontal direction of the floor and vertical direction of the wall. It opens up a new space by blocking off the tip of the triangular space. Together the hardness and clarity of the glass and the industrial nature of the steel are in contrast to the post-modern architecture of the museum building with its rounded columns, variety of shapes and visual axes.

In *Faust*, Anne Imhof's contribution to the German pavilion at the 2017 Venice Biennale, the artist installed this glass floor and increased viewers' perspectives. Performers moved in the space on, beneath and above the glass panes. From these different positions, various visual axes developed during the performance into more and more configurations from above and below, seeing and being seen, power and powerlessness. Here in the museum the artist inverts the relationship between the viewer and the floor, aligning it head on in a vertical direction. While the construction in the pavilion duplicated the floor lending it an interspace that was performed in, here it is the wall that is duplicated while the interspace remains empty.

The museum's context reinforces the construction's similarity to glass floors found in archaeological excavations that allow the relics to be seen but protect them from being damaged. Here, though, there are traces on the floor: scratches and rust are visible on the glass and profiles. These signs of use change the materiality and obscure the glass's clarity and transparency. The glass reveals a view of just itself; what could previously be stepped on has become untouchable, has become an image.

37. Jana Euler

MMK Triptychon/Augenblick (MMK Triptych/
Moment), 2019
MMK Triptychon/Ursprung (MMK Triptych/
Origin), 2019
MMK Triptychon/Tod (MMK Triptych/Death),
2019

Jana Euler realized a triptych for the museum's central stairwell, where a bridge on the third-floor level links the two wings of the building. Frank and precise, the work concentrates the gaze in the void where various sight lines and access points converge. Like the museum building itself, which despite its asymmetry prescribes no specific route, the work suggests neither one unambiguous perspective nor an ideal standpoint. The triptych is differently configured depending on the point from which it is viewed. Viewers find themselves in front of, next to or seemingly within the work—and thus become a part of the picture, seeing as well as being seen, and hence multiplying the gaze. With astonishing immediacy, the central element of the triptych, a relief on the bridge, depicts female genitalia. An evident installation, it yet takes up the materials and color scheme of the museum's interior, so drawing the architecture into itself. The self-portrait above the bridge complements it with a gaze suggested by the central "eye" of the woman, lending it a further subjective dimension. The monumental painting *MMK Triptychon/Tod* mirrors the large, triangular museum space situated opposite the image and behind the viewer. A circular floor element marks the midpoint, behind which lies the invisible vanishing point of the distorted central perspective. This point is the origin of the letters that expand into the space in front of the painting. Elements of the postmodern architectural idiom that characterises the museum are combined here to form a new word.

30. Tony Cokes *Evil, 27 Notes from Selma, 2011*

Plain typefaces are overlaid with a song by Morrissey. Like a commentary, the tracks by the controversial singer are laid over the text "Notes From Selma. On Non-visibility" by Our Literal Speed, which explores the importance of media images to the civil rights movement in the USA. The arrest of the African American activist Rosa Parks, who in the days of segregation refused to give up her seat for a white passenger in 1955, provided the impetus for the Montgomery bus boycott. Today the boycott of local public transport by African Americans is viewed as one of the starting points of the civil rights movement. While resistance movements today are networked and action is portrayed directly in the media, the activists in this boycott were solely reliant on their faith in mutual solidarity: there were barely any images and none that turned into myths, only shared hopes and the idea of change. "The more you ignore me, the closer I get," sings Morrissey off-screen. Only the brutal police violence during the protest marches in Selma, Alabama (1965) against African American activists reached television screens.

The text asks whether images automatically have a concrete effect generating solidarity? Or do they not rather fix the process of change? In a present day shaped by more and more new images, Tony Cokes uses the medium of film not as a means of visual representation. He does not produce actual images, but instead relies on viewer's pictorial knowledge, only to question its objectivity. The fragmented flow of text evades easy readability and at the same time reflects the attention economy of the present day in which our perception is characterised by continuous simultaneity and distraction. *Evil, 27 Notes from Selma* works as an exercise in critical reflection of our own perception and as an invitation to think afresh about the potential of shared imagination and shared resistance.

MB	This is a pipe.
C	Miaouw
MB	Pipe is not.
C	mml ...
MB	This is a pipe.
C	Miaou
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	m!Aou
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U!W
MB	This is a pipe!
C	M!A!O!U!W
MB	This is a pipe!
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is a pipe.
C	... mm ... Miaoo
MB	This is not a pipe.
C	Miaouw
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is an interview given at the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12 Burgplatz,
C	Düsseldorf.
MB	This is a pipe.
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U
MB	This is a pipe.
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is not a pipe.
C	M!A!O!U
MB	This is a pipe.
C	mml ...
MB	This is not a pipe.
C	Miaouw
MB	This is a pipe.
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is an interview given at the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12 Burgplatz,
C	Düsseldorf.
MB	This is an interview with a cat recorded at Musée d'Art Moderne,
C	Düsseldorf.
MB	This is an interview given at the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12 Burgplatz,
C	M!A!O!U ... m!A!O!U ... M!A!O!U ... M!A!O!U
MB	This is an interview given at the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12 Burgplatz,
C	Düsseldorf.
MB	This is an interview with a cat recorded at Musée d'Art Moderne,
C	Düsseldorf.
MB	This is an interview with a cat by Marian Goodman Gallery, New York,
C	1995 (Audio CD). Quoted in Marcel Broodthaers: <i>Collected Writings</i> .
MB	ed. Gloria Moure, trans. Charles Fenwarden (Barcelona: Ediciones Polígrafa,
C	2012), 288–89.

28. Marcel Broodthaers *Entretien avec un chat (Interview with a cat),*

1970

MB	This is a pipe!	C	This is a pipe!
C	mIAOUW	C	mIAOUW
MB	This is not a pipe!	MB	This is not a pipe!
C	mIAOU	C	mIAOU
MB	This is a pipe!	MB	This is a pipe!
C	mIAOUUW	C	mIAOUUW
MB	This is not a pipe!	MB	This is not a pipe!
MB	Is that a good painting, that one there? ... Does it correspond to what you expect from that very recent transformation which goes from conceptual art to this new version of a kind of figuration, as one might say?	MB	This is not a pipe.
CAT	MIAOW	C	mm ...
MB	Do you think so?	MB	This is a pipe!
C	MIAAW ... mm ... miauw ... miauw	C	mIAOUW
MB	And yet this color is very clearly reminiscent of the painting that was being done in the period of abstract art, isn't it?	MB	This is a pipe?
C	MIAAW ... MiaaW ... miaaw ... miaaw	C	mIAOUW
MB	Are you sure that it's not a new form of academicism?	MB	This is not a pipe!
C	MIAUW	C	mIAOU
MB	Yes, but if it's a daring innovation it's still a contestable one.	MB	This is not a pipe!
C	MIAW	C	MIAOU ... miaou
MB	It's still ...	MB	This is a pipe.
C	MIAW	C	MIAOU
MB	Er ... it's still a matter of markets ...	MB	This is not a pipe.
C	MIAUW	C	MIAOUU
MB	But we will have to sell these paintings.	MB	This is a pipe!
C	MIAUW	C	mIAOU ...
MB	What will the people who bought the previous things do?	MB	This is not a pipe.
C	MIAUW	C	mIAOU ...
MB	Will they sell them?	MB	This is a pipe.
C	MIAUW ... mia	C	MIAOUU
MB	Or will they continue? What do you think? ...	MB	This is not a pipe.
	Because, at the moment, a lot of artists are wondering about that.	MB	This is a pipe?!
C	MIAUW ... mm ... mII ... mIAUW ... maaw ... MIAUW	CAT	mm ...
MB	In that case close the museums!	MB	This is not a pipe.
C	MIAUW	C	mm ...
MB	This is a pipe.	MB	This is not a pipe.
C	MIAOUW	C	MIAOUW
MB	This is not a pipe.	MB	This is not a pipe.
C	MIAOUW	C	MIAOUW
MB	This is not a pipe.	MB	This is not a pipe.
C	MIAOUW	C	MIAOUW

26. Sturtevant

Warhol Flowers, 1990

For more than fifty years Sturtevant pursued a radical conceptual strategy, posing a challenge to viewers and the art market by repeating the works of famous colleagues largely similar to the original. Since the mid 1960s onward Sturtevant selected and recreated works of art from the context of American Pop Art, artworks which are now world famous, such as Jasper Johns' *Flags*, Andy Warhol's *Flowers*, and Roy Lichtenstein's comic book images. She was close friends with both Johns and Rauschenberg; Warhol even provided her with his original silkscreens. The outcome of her artistic strategy is a repetition of what already exists. However, it is certainly relevant that the works she chose already rejected the notion of artistic signature and drew from the existing pool of images provided by mass culture, including the anonymous advertising images in magazines as well as comics. Sturtevant created a duplicated original of such works, which inherently entail elements of multiplication, reproduction, and seriality. The titles of her works include the last name of the artist and the title of the original work. She thereby made use of how the names of the respective artists have an almost iconic quality and the actual work almost disappears behind it. In keeping with this, Sturtevant preferred to be known simply by her last name, using it like a trademark and forgoing her gender-specific first name. Sturtevant's works ultimately only became original "Sturtevants" through her signature. This self-confident gesture of appropriation not only raises questions about the significance of a signature in relation to the authenticity of a work of art but also subverts the historical concept of art based on notions such as aura or innovation and individuality of the artist. Her act of negation inserts a wedge between the concepts of the original and originality, giving both new meaning. Sturtevant considered this power of non-identity as the conceptual foundation of her work, which described what has become a present reality in the unending replication of digital images.

27. Rosemarie Trockel

Die Gleichgültige (The Indifferent One), 1994

Rosemarie Trockel's video *Die Gleichgültige* is an excerpt from Jean Painlevé's best-known work, *L'Hippocampe* (The Seahorse), a film shot in 1933 in an aquarium. Painlevé was one of the first to show seahorses mating in his 13-minute 35-mm film. Voiced over with poetic words, he staged the seahorses like dancers in water. He made over 200 films about underwater life but they were almost always presented as scientific research. It was his combination of scientific curiosity and aesthetic presentation that turned Painlevé into an influential source of inspiration for contemporaries like Man Ray and Alexander Calder. By being directed at an audience beyond science and art, he managed time and again to encourage public debates as well. One example of this is *L'Hippocampe* because it triggered fierce controversy about the reversal of gender roles and to this day the seahorse is viewed as a symbol of gender equality. The female seahorse produces the eggs along with a supply of yolk, which she injects into the male's brood pouch during mating. The eggs are fertilised with sperm in the male's pouch and carried by the male. In her film clip Trockel shows the young coming into the world out of the male's belly. "To those who are ardently striving to better their daily lot, to those women who long for someone free from the usual selfishness to share their troubles as well as their joys," commented Painlevé on his film "is dedicated this symbol of a reliability which unites the most masculine efforts to the most feminine maternal care."

25. Rosemarie Trockel *Justine/Juliette*, 1988

It lies there like a sheet of paper: a brand new, gleaming white shirt—with a small stain that is not a mistake, but has been embroidered by hand using black yarn. The shirt gets its very topical and timely contextualisation not from its appearance but from its label. “Justine Juliette,” it says, and underneath “COLLECTION DESIR”. *Justine* and *Juliette* are the titles of two novels by the Marquis de Sade that in the story of their creation and publication tell their own story of the dynamism of the only citizens’ revolution that deserves the name, namely the French Revolution. In April 1801, the Marquis was condemned to life imprisonment for writing the “disgraceful” *Justine* and the “even more terrible” *Juliette*, and dissemination of both novels was strictly forbidden. And yet the story of the books began with success. After de Sade had been freed by the revolutionaries in 1789, he published *Justine or the Misfortunes of Virtue* anonymously in 1791. Six editions by 1801 testify to the success of a story about the first literary personification of a strong woman born weak. While readers could experience *Justine* in a fight with and against morality, in a fight for good and evil, in the life story of her sister *Juliette*, that came out in 1801, virtue had already been defeated and one debauchery was followed by another—arranged and staged by women. That was why it all came crashing down, not just for the Marquis but for women too. The revolutionaries had started to become more united as Napoleon seized power, and their virtuous ideal became the small bourgeois family. With the industrial revolution their desires became “mechanised”, i.e. transformed into their industrial form of production. The “COLLECTION DESIR” refers exactly to this process: the machine-based manufacture of desires.

23. Olaf Nicolai *Elster* (Magpie), 2004

In *Elster*, a work he realized in 2004, Olaf Nicolai responds to the findings published shortly before by the research group led by psychologist Helmut Prior from the Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Prior offered the first definitive evidence that magpies can recognize themselves in a mirror. Consequently, this ability, previously attributed only to elephants, chimpanzees, gorillas, dolphins and humans, now had to be recognized in a member of the bird family, which represents a very distant branch of the evolutionary tree.

In placing viewers of his work in the position of an observer, Nicolai tells yet another story that is absent from the photograph—the history of comparative behavioural research. The magpie remains objective, outwardly unmoved, as it faces its image in the mirror. It neither assumes the jubilant poses typically adopted by children when they recognize themselves in the mirror for the first time between the ages of six and eighteen months, nor does it attempt to peak behind the mirror to see whether another animal may be hidden there, as cats are known to do.

Thus in Nicolai’s work, the unaffected recognition of its own mirror image represents a difference that distinguishes the magpie from other animals faced with their mirror images. The magpie recognizes itself in the mirror in its own unique way. Yet—and this is the less appealing interpretation the work suggests—its cognitive achievement are similar to those of humans. In an age in which it has become increasingly difficult to justify experiments with apes, this gives neuroscientists sufficient reason to study the brains of magpies from the perspective of comparison with those of human beings.

20. Bruce Nauman

Flesh to White to Black to Flesh, 1968

In his video entitled *Flesh to White to Black to Flesh* of 1968, Bruce Nauman paints his torso with theatrical make-up—white, at first, and then black—while seated in front of a white wall. In a number of different senses he responds in this performance to his time. On the one hand, he simulates a backstage theatre situation. Actors put on make-up offstage in preparation for their performances, and remove it afterwards in order to prepare for their next roles. This performance is not about narcissism on stage, but about transforming of the body in order to assume a different role or form. Yet in 1968, theatre in the United States was no longer a beautiful interplay of illusions meant to edify the white bourgeois classes. By the mid-1960s it had become the scene of major social conflicts. In 1965, actors in white and black make-up from The San Francisco Mime Troupe—a satirical theatre group with which Nauman was well acquainted—exposed the racist stereotypes of the show-business culture with impressive gestural precision for the first time in “A Minstrel Show, or Civil Rights in a Cracker Barrel”, “Minstrel shows” were especially popular among members of the white working class as “folk plays” in which a white actor in blackface regularly played the role of the stereotypical “black dimwit”. The first blackface performances were presented in the 1830s. The practice is an expression and extension of 19th century racist violence, which has persisted and remains omnipresent even today.

In this particular work, Nauman also responds to this form of racism and to escalating police violence in response to Black resistance in the US in 1968. Following the murders of Malcolm X (1965) and civil rights activist Martin Luther King (1968) and under the influence of the inordinately high death rate among Afro-American soldiers during the Vietnam War, racial unrest had entered a phase that exhibited many of the trappings of civil war. Nauman transforms these struggles into what appears to be a never-ending process through the continual repetition of the acts of putting on and removing his make-up. In view of the actions of an openly racist US President and the persistent brutal murders of white and non-white citizens by members of the white working and middle classes, Nauman’s work can still be read as a valid commentary on the state of nations.

22. Oliver Laric

Untitled, 2014–2015

Over the course of recent years, the intellectual, technological and social boundaries between binary gender classifications, things and living organisms have shifted and, in some cases disappeared entirely. In this video by Oliver Laric, a frog is transformed into a table, a man into a car, and a root into a human being—all in a rhythmic, smoothly flowing sequence and with no boundaries whatsoever. The brutality that is inherent in normative boundaries gives way to an endless process of change and thus to an inexhaustible potential to become something new and different.

15. Joseph Beuys

Demokratie ist lustig (Democracy is Merry),

1973

The original photo taken by Ernst Nanninga shows Beuys and several students leaving the administrative office of the Kunstakademie in Düsseldorf. The group is flanked by a cordon of impassive policemen. Beuys is laughing. Aside from his usual garb consisting of jeans, a fisherman's vest and a hat, he is wearing a long military coat with a Red Cross badge on his sleeve. It was the 10th of October 1972, just two days after his *Boxkampf für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* at documenta 5 in Kassel.

Early that semester Beuys and a large group of students had occupied the office in an attempt to force the academy administration to adopt a policy of unrestricted admission. Beuys, Professor of Monumental Sculpture at the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf since 1961, had previously initiated the first protests against the academy's restrictive selection criteria in 1971. He regarded the right to education as a fundamental human right, and had invited all applicants who had previously been denied admission to attend his course. Professor Eduard Trier, Director of the Kunstakademie at the time, refused to accept this course of action and called in the police. The occupation of the administrative office was the reason for Beuys' summary dismissal by Minister of Science and Education Johannes Rau on 11 October 1972.

17. Adrian Piper

The Mythic Being, 1973

The Mythic Being shows an excerpt from the film *Other Than Art's Sake* by the Australian artist Peter Kennedy who documented one of Adrian Piper's *Mythic Being* street performances. We see the artist and philosopher Adrian Piper stepping out into the street in disguise; she smokes, ruminates, repeats the exact same sentences like a mantra. Fascinated and curious passers-by follow the unusual film shoot.

As she says in the film, against the political backdrop of the 1970s she turned to art that is directly in relation to the living environment: she herself becomes the art object, the people on the street become her audience. "What would happen," asks Piper, "if there was a being who had exactly my history, only a completely different visual appearance to the rest of society?" Piper challenges perception and provokes reactions to the young man. The coding of the others allows her freer conduct in the street as a man, but then again she becomes the projection surface for fears and fantasies. In 1975 Piper identified the "Mythic Being" as black: "I embody everything you most hate and fear".

The "Mythic Being" made its first public appearance in the form of a monthly advert in the American weekly *Village Voice* (between 1973 and 1975). On each occasion the same photo would appear but featuring a different thought bubble, reproducing the mantra of the month—a sentence from the artist's earlier journals.

With this figure Piper is the object of perception and the subject at the same time, and spontaneously exposes herself to a different experience through the masquerade. Piper, a specialist in Kant, describes her alter ego as a mythic being. It might be understood as an intervention in the development of stereotypical racist and sexist perceptions that refuse to allow disparate and uncomfortable sensations to be seen.

11. Marcel Broodthaers

Musée d'Art Moderne à vendre—pour cause de faillite (Museum of Modern Art for sale due to bankruptcy), 1970–1971

In 1971, at the 5th Cologne Art Fair, Marcel Broodthaers offered Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, for sale due to bankruptcy. He had his announcement printed on the dust cover of the catalogue for the event. Broodthaers initially founded the museum as a setting for discussion, and soon established it as an institution with departments, exhibitions, events and publications. Having originated in a gesture of occupation within the context of student protests, the Musée d'Art Moderne, Département des Aigles soon evolved into the symbol of a radical strategy of appropriation and subversion—the museum as a “thought-provoking setting for communication, and not a refuge for works of art”.

On the back flap of the cover, the artist listed nineteen individuals—some real, others invented—to whom he dedicated his provocative offer to sell the museum. The accompanying text and the back of the cover also refer to the eagle cited in the name Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, which was also the object of the museum. The eagle is one of the most common heraldic figures, a frequent motif in mythology and art and a symbol of dominion, power and authority. Broodthaers identified this symbolism of power and subjugation with the museum and its interpretive sovereignty in order to expose with his Musée the mechanisms of the institution, the conditions governing presentation and the reception of art. Broodthaers' offer to sell the Musée d'Art Moderne at one of the first art fairs, addresses the issue of the economic misation of art and stands in contrast to one of the essential functions of a museum, namely to protect the works against further commercial exploitation to the greatest possible extent. Today, almost fifty years later, a museum is even less able to operate and be regarded without reference to its economic relationships and the conflict of institutions with measurable indicators of their relevance, with funding systems and their implied appreciation of the value of art persists.

14. Joseph Beuys

Boxkampf für direkte Demokratie (Boxing Match for Direct Democracy), 1972

As “Abschiedsaktion” (farewell action) on the last day of documenta 5, a boxing match took place between Joseph Beuys and a young Kassel art student, Abraham David Christian. Beuys, who had been featured in all documenta exhibitions since 1964, had relocated the information office of his *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organization for Direct Democracy through Referendum) to Kassel in 1972. He attended in person during the 100 days, discussing the party system and direct democracy through referendum with visitors. With this contribution Beuys, who always understood a museum to be a “place of permanent conference”, was putting his expanded art concept of “Social Sculpture” into practice.

During a heated argument at the start of documenta, the sculptor Abraham David Christian, who was originally from Düsseldorf, had challenged Beuys to a boxing match. The fight took place at the Museum Fridericianum in the “Denk-Raum” (Thinking Room) of the Fluxus artist Ben Vauter. A boxing ring was set up with a square of ropes on a flat platform in the middle of the room. Both opponents were bare-chested and fought with boxing gloves. Christian also wore a leather headguard and gumshield, while Beuys was otherwise unprotected. Watched by several onlookers, Beuys finally won the three-round match on points “for direct democracy through direct hits,” as declared by the artist who acted as referee, Anatol Herzfeld. According to Beuys, there has never been democracy in history. It has to be fought for: “I’m a fighter in general. Of course, in an age like the one we live in, in which man is geared for true freedom, this fight has to be different from ever before in history.”

7. Tracey Emin

Why I Never Became a Dancer, 1995

Images of the English city of Margate filmed with an unsteady Super-8 camera accompany Tracey Emin's narrative about her youth in the coastal town: her hasty rush to school, which she left at the age of 13; the crumbling idyll of beachside promenades, the summers spent in cafés, bars and discotheques—and the sex. Her early sense of freedom gradually gives way to the experience of power and powerlessness. Emin finds a new form of physicality and self-empowerment in dance. The gazes of others no longer speak of the appropriation of her body, but of recognition, potential success and the promise of escape from Margate—until the voices of men calling her a “slag” grow louder than the music and force Emin to adopt a role in which she is not entitled to sexual freedom and pride in her own body. Emin leaves Margate abruptly—and her biographical background becomes her artistic material. *Why I Never Became a Dancer* presents Emin's journey to art as liberation, as escape from a supposedly preordained biography, but above all as a conscious act of self-assertion. When Emin appears in front of the camera and begins to dance at the end of the video, she does so alone in an empty room and—with the visibility of a public work of art—before the eyes of the world.

9. Pamela Rosenkranz

Sexual Power (Seven Viagra Paintings), 2018–2019

The works entitled *Sexual Power (Seven Viagra Paintings)* are suggestive of painting in action: widely dispersed remains, paint-spotted trainers, half-empty paint buckets, crumpled latex gloves turned inside out and protective foil on the floor and walls, convey the impression of a studio that has been left behind in energetic haste by the artist. What remains are flesh-colored surfaces that call to mind bodily secretions and fluids and reveal underlying energy streams. Beneath the surface of the skin or the canvas and behind the sexual power, as the title suggests, stands the stimulation of male virility—stands Viagra. Pamela Rosenkranz presents a seemingly unfinished work that carries the evidence of its creative process as a frame along with it. She presents an act without boundaries and thus an act that goes beneath the skin, an act of painting as potency and thus as something different. If “potency” describes the as yet unrealized, though possible act, the power, then what Rosenkranz investigates here is the power to paint, and not the act of painting itself. And on the basis of this distinction, she unravels the conceptual proximity that has traditionally described the finished work in art as a (male) act of procreation (and in the tradition of which the female bodies that have become living brushes stand). That potential, to the extent that it permits the incompleteness of a work, will differ from its male counterpart.

4. Michael Asher *Untitled*, 1991

Michael Asher accepted the invitation from the Nouveau Musée Villurbanne in Lyon to develop a work for the public space while the exhibition rooms were closed for renovations. He began by examining the situation in the neighbourhood, in which building renovation projects and real estate speculation had made it impossible for many long-time residents to pay their rent. Especially hard-hit were older citizens with limited incomes, unemployed persons, immigrants and poor families. Many of these people were poorly educated and unaware of their rights and thus dependent on support and free legal assistance. With this specific situation in mind, Asher developed a multiple that was distributed locally and was not meant for sale through the art market. Suitable for use as a paper-weight or as a door or window wedge by virtue of its weight and compact size, the solid cast-iron objects bear the following text in raised letters: "Affordable housing is a fundamental right! Refuse to accept forced eviction and discrimination", followed by contact data for two independent charitable organizations in Lyon and Villurbanne that were engaged on behalf of affordable housing. The material for the objects was produced by melting down the museum's old cast-iron boiler. Asher's objective was to introduce the material acquired from the museum into social circulation and thus to establish a relationship between art and energy and economic systems. In that sense, the multiple, industrially produced, functional object transmits warmth through its material history. 700 of these objects were cast and distributed free of charge by social workers and organizations concerned with problems associated with housing shortages and discrimination.

5. Laurie Parsons *Pieces*, 1989

Pieces, a work by the US artist Laurie Parsons, consists of leftovers and dirt—cast-off objects found near her studio in New Jersey. The various pieces are totally unrelated to each other. Everything looks as if it had been left behind and swept up after a renovation. The radical quality of the work consists not only in its ephemeral character and its focus on the question of value, but also in the element of resistance expressed in its underlying concept, in the definitive statement assertion that also implies a refusal denial. "Floor pieces" and "scatter pieces" are terms that have been commonly used in the art since the 1960s. A work of this kind is evidence of a consistent rejection of the art object and the art world in favour of everyday objects and the everyday world. There can be no object without society. Laurie Parsons participated in exhibitions with non-material and contextual contributions or refused to have her name mentioned, thus posing a challenge to galleries, institutions and viewers alike. As a consequence of the progressive dematerialization of her art, she finally withdrew from the art world in 1994, and has been engaged as a social worker ever since.

1. Ryan Gander

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

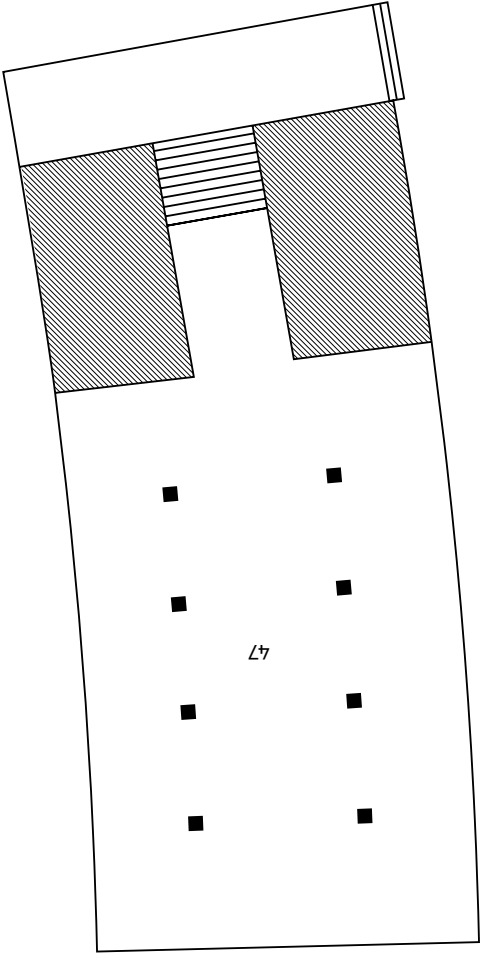
Visitors entering the central exhibition hall of the museum may be astonished by its emptiness. The expectation of finding something palpable, something that is visible and perhaps even comprehensible, is probably one of the subconscious assumptions we associate with the exhibition space. *Looking for something that has already found you (The Invisible Push)* makes no visible changes and offers only a view of the building architecture. Yet a relationship emerges between our bodies and the surroundings when we notice the invisible wind. Neither here nor outside the museum walls is our perception of the wind a matter of choice, nor is the sensation something we decide to feel. Perceptible in gradual differences, the elusive wind stimulates our largest sense organ—our skin. What we perceive is the embodiment of the change that captures the body.

Within the walls of the museum building designed to provide a perfect climate for the works of art, the wind is an artificial change that is meant to be felt by the visitor, and which disturbs the uniform atmosphere in which art is normally viewed—or turns our attention to how we perceive art when we look at it. *Looking for something that has already found you (The Invisible Push)* opens up a realm of possibilities for what is to come and for the perception of something that has already found us.

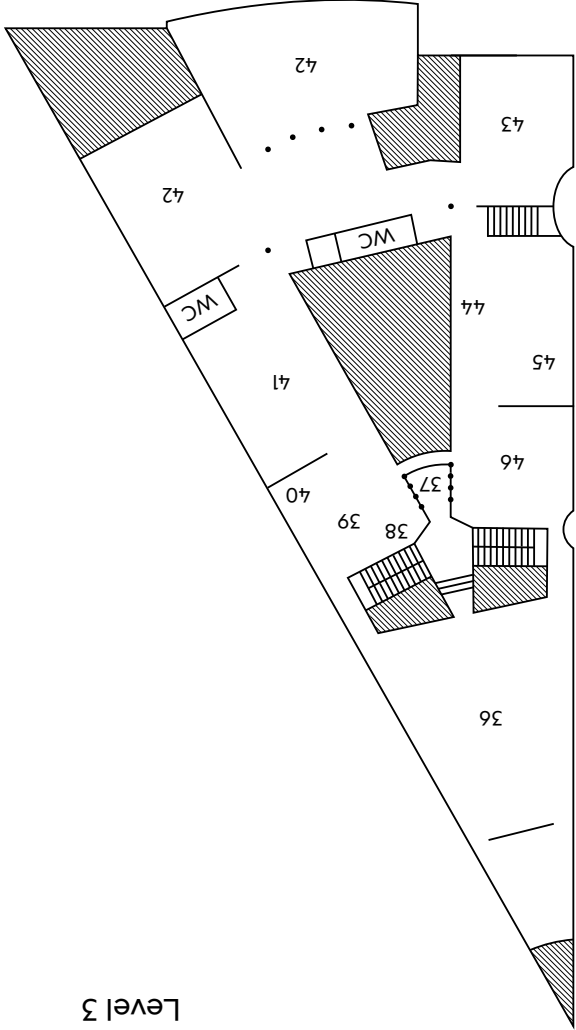
3. Victoria Santa Cruz

Me gritaron negra (They called me black), 1978

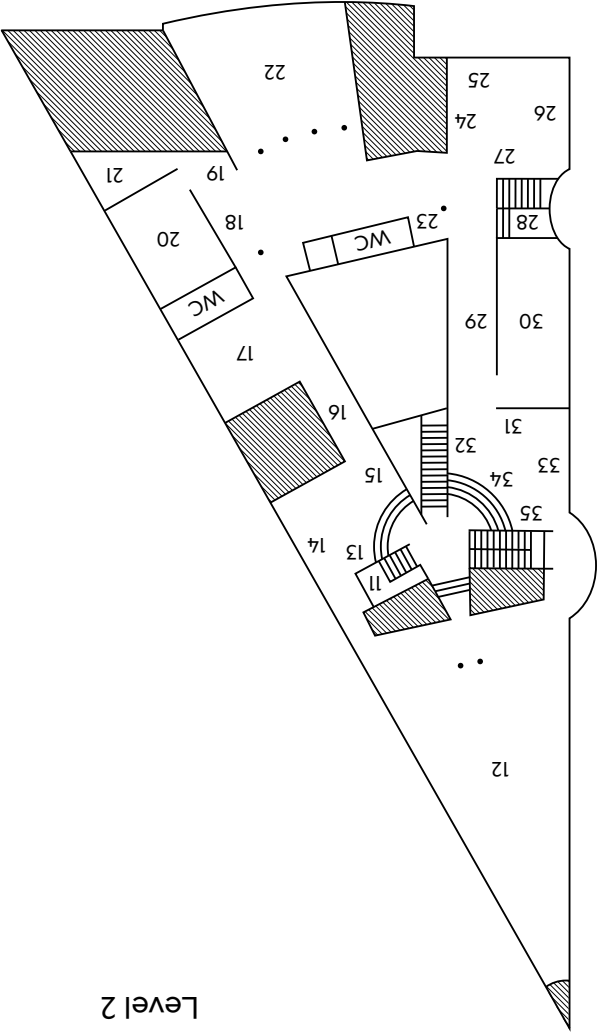
The choreographer, composer, poet and activist Victoria Santa Cruz spoke in an interview about her first childhood experience of racism on the part of her own friends when a girl who had just joined the group refused to play with her because she was black. "I was still a little girl myself, and when I realized that I had been rejected by my friends, I simply left. But I've never forgotten that. I've never forgotten the importance of suffering. It's about not being a victim." Staged by the artist as a performance, her poem entitled "Me gritaron negra" begins with the experience of everyday racism and asks about the social and cultural construction of "blackness". In her own proud repetition, Santa Cruz embraces the intended insulting term "negra": "Negra soy" becomes a powerful, rhythmic self-assertion. *Me gritaron negra* transposes the artist's subjective experience into an empowering collective appropriation which Santa Cruz imbues with a shared rhythm through her performance. As a choreographer, she made deliberate reference to the vocabulary of movement in Afro-Peruvian dances and to African rhythms, which she interpreted as embodied knowledge that has survived the colonial period and era of slavery. In Peru, Santa Cruz became a leading figure in the revival of Afro-Peruvian culture through her focus on systematically repressed cultural and religious practices in the 1960s and 1970s.



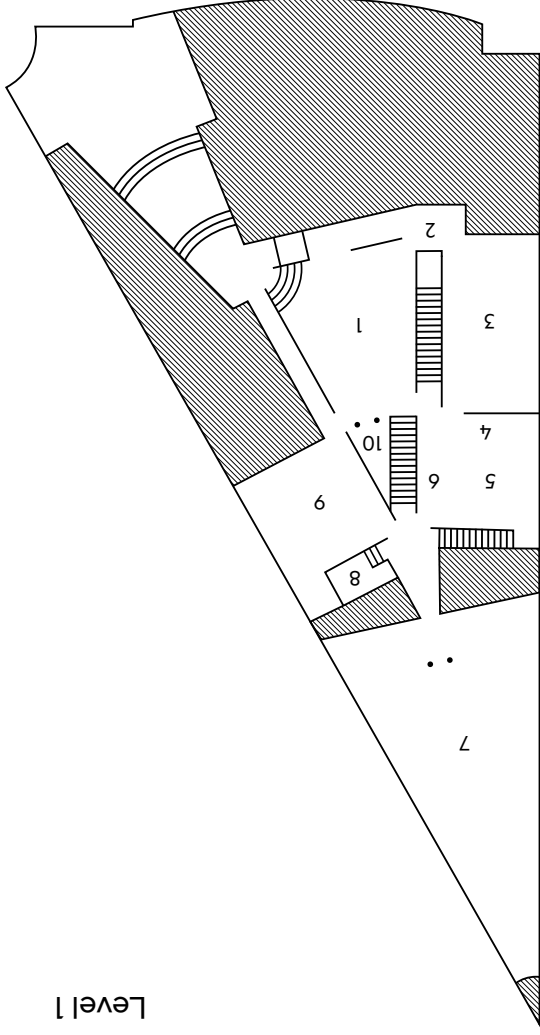
47. Cameron Rowland



- 36. Anne Imhof
- 37. Jana Euler
- 38. Roman Opalka
- 39. Allighiero Boetti
- 40. Cy Twombly
- 41. A.K. Burns
- 42. On Kawara
- 43. Li Liao
- 44. Martin Kippenberger
- 45. Tony Conrad
- 46. Adrian Piper



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



- 1. **Ryan Gander**
 - 2. Fischli/Weiss
 - 3. **Victoria Santa Cruz**
 - 4. **Michael Asher**
 - 5. **Laurie Parsons**
 - 6. Robert Ryman
 - 7. **Tracey Emin**
 - 8. Gavin Turk
 - 9. **Pamela Rosenkranz**
 - 10. Jeff Wall
- Texts on the artists whose names appear in boldface type can be found under the numbers indicated.

A museum of the present must always be a different one. In a time of constant change and the attendant sense of powerlessness, the exhibition *Museum* seeks to open up and occupy new spaces. Rather than critically questioning the institution, the focus is on exploring its possibilities. With works from the collection, new productions and loans, the exhibition *Museum* strives to unfurl the current liberties of art and thus of the present museum. Gestures of configuration, transformation and transgression here aid in the endeavour to conceive of—and make perceivable—the Other.

The museum is to be understood as a working title.

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



EN

ZOLLAMT^{MMK}

MUSEUM^{MMK}

17.08.19-16.02.20

MUSEUM

