

SAMMLUNG

22.08.20–30.05.21



TOWER^{MMK}

DE



Horst Ademeit
Silvia Bächli
Sammy Baloji
Éric Baudelaire
Thomas Bayrle
Vija Celmins
Marlene Dumas
Isa Genzken
Tishan Hsu
Anne Imhof
Barry Le Va
Lee Lozano
Bruce Nauman
Cady Noland
Marcel Odenbach
Laurie Parsons
Gerhard Richter
Cameron Rowland
Thomas Ruff
Dirk Skreber
Sturtevant
Martine Syms
Abisag Tüllmann
Cy Twombly
Jeff Wall
Andy Warhol

„Aber weißt Du, was Herkunft ist?“, fragt Guy-Yanis seinen Freund David in der Arbeit *Un film dramatique* (2019) von Éric Baudelaire. Die beiden Schüler und Autoren des Filmprojekts diskutieren mit Vehemenz die Definition von nationaler Zugehörigkeit, Identität und Rassismus, öffnen schließlich den Eintrag zu „Origine“ in Wikipedia. Bruce Nauman lässt in seinem Sprachspiel *Good Boy Bad Boy* (1985) eine Schauspielerin und einen Schauspieler synchron dieselben einfachen hundert Sätze sprechen. Mit jeder Wiederholung sprechen die beiden ihre Aussagen emotionaler und heftiger, wodurch die Synchronizität der Sprechenden wie die Verknüpfung von Wahrheit, Bedeutung und Affekt aus den Fugen geraten. Diesen normativen Raum der Kommunikation choreografiert Martine Syms in *Borrowed Lady* (2016) als ein Kaleidoskop von spezifischen und wiedererkennbaren Gesten und Ausdrücken medial bekannter wie unbekannter afroamerikanischer Frauen. Hände, Mienenspiel, Wortwahl und Betonung formen ein politisches und kulturelles Vokabular, das Martine Syms räumlich in einen Dialog mit den Betrachter_innen setzt. Und während Horst Ademeit, Thomas Ruff und Jeff Wall in ihren Arbeiten minutiös Identifizierung und Beobachtung als Grundlagen von Überwachung untersuchen, verhandeln Marlene Dumas, Sammy Baloji, Thomas Bayrle und Tishan Hsu in ihren Arbeiten Religion und Ritual, Körpertechnologie und Geschlecht.

Die Ausstellung zeigt Werke aus der Sammlung des MMK von den frühen 1960er Jahren bis zu zeitgenössischen und jüngst erworbenen Werken. Bekannte Arbeiten der Sammlung treten so in Dialog mit neuen künstlerischen Positionen und bislang noch gar nicht oder nur selten ausgestellten Werken.

2. Thomas Ruff

Anderes Porträt Nr. 143/131, 1994/1995

Anderes Porträt Nr. 50/29, 1994/1995

Anderes Porträt Nr. 143 A/14, 1994/1995

Thomas Ruff, Anfang der 1980er Jahre berühmt geworden durch großformatige, schmucklose Porträts von Menschen aus seinem Umfeld, setzt sich in der Serie *Anderer Porträts* mit der zunächst kriminaltechnologischen Frage auseinander, wie man aus vagen oder auch nur momentan genauen Beschreibungen einer Person ein Bild mit einem hohen Wiedererkennungswert für ein Fahndungsplakat erzeugen kann. Der Hintergrund ist die Tatsache, dass sich Bilder eines Menschen schon über einen Tag sehr unterscheiden können und damit in bestimmter Weise von der Brüchigkeit jeder Identität Zeugnis ablegen. Ruff geht in den *Anderen Porträts* noch einen Schritt weiter, indem er aus jeweils zwei Porträts verschiedener Personen ein Bild erschafft. Die dazu verwendete „Minolta-Montage-Unit“ ist eine Bildgenerierungsmaschine, die von Landeskriminalämtern in den 1970er Jahren zur Herstellung von Phantombildern eingesetzt wurde. Ruff verlagert damit seine Forschungen zum Gesicht auf ein bilderkenntnistheoretisch bedeutendes Problem: Wenn jeder Mensch also viele Gesichter hat – wie kann man dann überhaupt vom Gesicht eines Menschen sprechen? Für Ruff ist diese Frage allerdings schon keine Frage mehr: Ein Bildporträt bildet für ihn keinen Subjektivierungsprozess ab, und auch deshalb geht es ihm in seinen Bildern um eine möglichst neutrale Entsubjektivierung der Dargestellten. Von heute aus ist dafür besonders das Bild *Anderes Porträt 143/131* von Interesse. Ruff hat für dieses Porträt die Bilder aus seinem Fundus von Thomas Bernstein (1994) und Asta Gröting (1995) zu einem Porträt verschmolzen. Das unheimlich Gespenstische, das alle *Anderen Porträts* in sich haben, wird hier noch dadurch gesteigert, dass es das Fließende der Geschlechtszuschreibungen zeigt. Unter dem Eindruck der aktuellen Genderdebatten wird dieses *Anderer Porträt* zu einem Vorläufer der Infragestellung eindeutiger geschlechtlicher Zuschreibungen. Ruffs *Anderer Porträts* verdienen ihren Namen insofern, als sie zeigen, wie einfach man den oder die Andere in ein Gesicht hineinschreiben kann, ohne dass das Gesicht als Gesicht zerfällt.

3. Bruce Nauman

Good Boy Bad Boy, 1985

Bruce Naumans Videoinstallation *Good Boy Bad Boy* gilt allgemein als der Beginn von Naumans zweiter Videophase. Nauman hatte in den 1960er Jahren und zu Anfang der 1970er Jahre bereits mit Videos gearbeitet, bevor er ab etwa 1973 dazu übergegangen war, auf Sprache basierende Neonskulpturen zu schaffen. Mit *Good Boy Bad Boy* setzte Nauman seine Verhaltensexperimente zu den emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten in medialen Zusammenhängen fort. Für *Good Boy Bad Boy* hatte er zwei professionelle Schauspieler engagiert, Joan Lancaster und Tucker Smallwood. Auf zwei nebeneinander in Kopfhöhe der Betrachter_innen auf Podesten stehenden Monitoren sprechen die beiden in Nahaufnahme, wie Nachrichtensprecher_innen, immer wieder dieselben hundert von Nauman aufgeschriebenen Sätze. Dabei handelt es sich zum einen um Konjugationen des Verbs „to be“ in Verbindung mit dem „Good Boy“ oder dem „Good Girl“. Es sind Sätze wie „I am a good boy. You are a good boy. We are good boys ...“, die aber übergehen in Aussagen wie „I hate. You hate. We hate. This is hating.“ Dabei liest Tucker Smallwood die Sätze etwas schneller als die Soap- und TV-Commercials-Darstellerin Joan Lancaster. Beide, Mann und Frau, tragen den ersten Gang durch die hundert Sätze in einem betont neutralen Ton vor. Mit jedem der insgesamt fünf Durchgänge durch die hundert Sätze wird der Ton intensiver und lebhafter, um im fünften Durchgang offen in Wut umzuschlagen. Das Setting der fünf Durchgänge mit unterschiedlichen emotionalen Intensitäten bei Gebrauch derselben Sätze schließt direkt an Versuche zur Codierung von Emotionen in der bio-psychologischen Forschung an, in der immer derselbe Satz in den Emotionszuständen Neutral, Freude, Trauer, Wut und Angst vorgelesen wird. Nauman bricht das wissenschaftliche Setting aber dadurch, dass bei ihm Mann und Frau zeitlich unterschiedlich lange agieren, so dass sich in der Wiedergabe der Videos im Loop keine Synchronizität einstellt. Die Mehrdeutigkeit und die Mehrfachbedeutung derselben Wörter aus derselben Sprache werden dadurch nicht nur in der Spannung des Sprechens der Schauspielenden offenbar, sie werden auch durch Ungleichzeitigkeit in der Installation selbst zum Thema.

5. Dirk Skreber

Ohne Titel, 2001

Dirk Skrebers Gemälde zeigt das Dach der Privatvilla von Helmut Kohl in Oggersheim, einem Ortsbezirk von Ludwigshafen. In dem schön und akkurat bepflanzten Garten ist der Swimmingpool so leer, wie der Garten und das Bild überhaupt menschenleer bleiben. Skreber bevorzugt in seinen Bildern, die unter anderem von Autounfällen, Fluten und zerstörten Häusern handeln, die menschenleere Emotionslosigkeit. Dabei arbeitet der Künstler in der Regel mit fotografischen Vorlagen, die er aufwendig in fotorealistische Ölgemälde transformiert. Das Unheimliche kommt in seinen Bildern gerade über die komplette Subjektlosigkeit seiner Gegenstände in die Imagination der Betrachter_innen. Das Luftbild vom Grundstück der Privatvilla Helmut Kohls arbeitet aber auf eine so subtile wie zersetzende Weise mit einem Mythos der alten Bundesrepublik Deutschland. Der Kanzler der „geistig-moralischen Wende“, eine Parole, mit der Kohl selbst 1982 seine dann sechzehn Jahre währende Kanzlerschaft einläutete, verbrachte in diesen Jahren wenig Zeit in Oggersheim. Das Haus war hauptsächlich der Ort seiner Ehefrau Hannelore, die hier bis zu ihrem Freitod am 5. Juli 2001 zurückgezogen und lichtabgewandt lebte. Hannelore Kohl litt an einer extremen Überempfindlichkeit der Haut, einer sogenannten Lichtallergie. Skreber malt also sein Bild von der Villa Helmut Kohls, das er unbetitelt lässt, im Jahr des Freitods von Hannelore Kohl. Damit deutet er auch einen sogenannten privaten Raum als Ort des Schreckens, der, ohne Wissen um die Umstände der Villa, im Bild unbeschrieben bleibt.

6. Gerhard Richter

Fußgänger, 1963

Man kann Gerhard Richters Gemälde *Fußgänger* mit der Frage begegnen: Gibt es interessiertes Malen? Richters Antwort darauf wäre, dass es natürlich interessiertes Malen gebe, seine, also Richters Malerei zum Beispiel. Es mache ihm nichts mehr aus zuzugeben, dass all die tragischen Typen, die Mörder und Selbstmörder, die Gescheiterten, die er abgemalt hat, etwas mit ihm zu tun hätten, hat Gerhard Richter einmal gesagt. Wobei im Kontext der *Fußgänger* vor allem das Wort „abmalen“ von Bedeutung ist. Die beiden Fußgänger auf dem Bild, ein Mann und eine Frau, stehen dabei am Anfang von Richters sogenannten „Fotobildern“: einer bis in die 1970er Jahre andauernden Praxis Richters, seine Gemälde nach Vorlagen von Amateur- und Illustriertenfotos anzufertigen. In diesem Fall handelt es sich um eine Fotografie, die im Mai 1963 in der *Neuen Illustrierten* abgedruckt wurde. Sie zeigt einen Kommissar und Elisabeth Lüers, 55 Jahre alt, wohnhaft in Berlin-Mariendorf und Witwe. Lüers lebte zu der Zeit mit Hans-Georg Neumann, 25 Jahre alt, zusammen, dem „Mörder von Britz“. Neumann hatte Anfang 1962 Westberlin in Atem gehalten. Schließlich konnte bewiesen werden, dass er in der Nacht vom 13. auf den 14. Januar ein junges Liebespaar ermordet hatte. Auf dem Foto, das Richter in Malerei übersetzt, wird Elisabeth Lüers gerade vom Kommissar zum Verhör geführt. Ihr abgewandter Blick wie ihr wehender Mantel sind dabei auch als Zeichen der Dynamik der frühen Jahre des Wirtschaftswunders zu lesen, deren dunkle, dem Licht abgewandte Seiten Richter auch durch die hohe Grauwertigkeit seiner Gemälde Tribut zollt. Im Fall der *Fußgänger* führt Richter aber noch eine weitere, nicht bloß formale Trennung ein. Der Kommissar und Elisabeth Lüers gehen nicht auf demselben Bild, Richter malt sie auf zwei verschiedene Leinwände. Eine Trennung, die er noch durch den Pfeil verstärkt, der nachdrücklich auf die Frau verweist.

8. Marcel Odenbach

„Als könnte es auch mir an den Kragen gehen“,
1983

Menschen werden erschossen und überfahren, sterben im Feuer, werden erschlagen, besessene Kinder werden zur tödlichen Gefahr. Odenbach montiert Mordszenen aus prägenden Filmen der 1970er und 80er Jahre, darunter Werke von Kubrick, Coppola und Spielberg, mit älteren Klassikern von Hitchcock oder Polanski. Das dramatische Spektakel des Sterbens im Film wird in lakonischer Ordnung nach Form, Waffe oder Ort des Verbrechens katalogisiert: Die mörderische Gefahr lauert im Aufzug, im Treppenhaus, unter der Dusche und in der eigenen Familie.

Aus der Erzählung gerissen, verliert das dramatische Ereignis seine singuläre Wirkung, schwillt zum betäubenden Flimmern – angetrieben durch rhythmische Trommeln, angstvolle Schreie, erregtes Jubeln und ritualisierte Gesänge. Unterschiedslos fließen die Aufnahmen des Reagan-Attentats in den Sog der Filmbilder, erinnern die Erotikaufnahmen einer Boulevardzeitung an die Kamerafahrten über die weiblichen Opfer. Die historische Realität streift die Fiktion ohne erkennbare Reibung. Odenbach montiert unter die Filmbilder eigene Aufnahmen, Bilder von Zeitvertreib und Langeweile: Eine Person geht auf- und ab, ein Stein wird in der Hand gedreht, ein Stock schlägt gegen Gitterstäbe. Schließlich ein Zitat des Autors Botho Strauss: „Betrogen um den Feind, den Kampf, das Töten verarbeitet unser Volk selbst seine geschichtlichen Schuldgefühle im Psycholabor einer TV-Serie“. Die voyeuristische Lust der Betrachter_innen an der ausufernden, ästhetisierten Gewalt auf den Bildschirmen findet vor einer umso dröheren deutschen Realität, vor medialer Übersättigung und kollektiver Verdrängung statt. Die leidenschaftliche Erregung und ungehemmte Gewalt – „der Feind, der Kampf, das Töten“ – werden passiv ausgelebt, zugleich die eigene Normalität gewahrt. Schließlich wendet sich die Perspektive: rauchend sitzt Odenbach auf der Couch, hinter ihm eine flimmernde Projektionsspule. Im Hintergrund ist der Schlussmonolog des Serienmörders Norman aus Hitchcocks Psycho zu hören, der hofft, die Beamten durch seine friedfertige Wirkung von seiner Unschuld zu überzeugen. Der Mörder verbirgt sich in der Affirmation des vermeintlich Normalen.

9. Isa Genzken

Schauspieler II, 8, 2014

Schauspieler II, 11, 2014

Schauspieler II, 12, 2014

Untitled, 2014

Die vier Figuren, die Isa Genzken in ihrem Ensemble *Schauspieler II; 8, 11, 12* versammelt, sind buchstäblich in jeder Form überdeterminiert. Es ist nicht nur der Pass, den die Figur des „Kindes“ vor der leuchtenden Rettungsweste trägt, der eine Assoziationskette freisetzt, die über die Themenkreise Familie, Flucht und den Topos vom verschmähten, unverständenen Kind herausreicht. Das Kind, das mit einem amerikanischen Footballhelm immerhin gegen direkte Schläge geschützt zu sein scheint, tritt der Familie durch den Pass bereits mit einer von der höchsten Autorität geschützten Identität gegenüber. Sein Stand im ersten ideologischen Staatsapparat, als den der Philosoph Louis Althusser die Familie in seinen Studien zur Ideologie identifizierte, bleibt aber ein isolierter. Das Kind steht behelmt abseits, korrespondiert nur über seine leuchtenden Farben mit der orangenen Papierrolle, die den Kopf des *Schauspielers II, 11* ausmacht. Die Farbspiele zwischen den Figuren und ihrer Kleidung, aber auch die Figuren selbst in ihrer teilweise nur noch rudimentären Ähnlichkeit mit menschlichen Vorbildkörpern können wie eine Dekonstruktion von Pop Art und Familie gelesen werden. Genzken gibt mit den Fotografien von sich, die in die Kleider der Puppen eingearbeitet sind, auch den Hinweis auf eine autobiografische Verstrickung der Künstlerin mit dem Figurenensemble. Begleitet wird dieses familiarisierte Ensemble von einer unbetitelten Bodenarbeit, die aus Bildplatten besteht und zur Begehung der Familienaufstellung einlädt. Die großformatigen Farbabzüge von Albrecht Dürers Altarbild *Das Rosenkranzfest* und Michelangelos Sixtinischer Kapelle wirken in dieser Aufstellung nicht bloß als kunsthistorische Fundierung bzw. als Fluchtpunkt in die bildungs-gesättigte Ruhe vor dem möglichen Terror der Familie. Sie sind hier eher Teil des Abgrunds, der sich auftut, wenn man die Familie analysierend aufstellt. Ein Abgrund, und das macht Genzkens Arbeit so gegenwärtig, der sich auch ästhetisch nicht zuschütten lässt. Die Figuren müssen ihre Zerrüttungen schon auch selbst tragen, gerade auch in der Kunst.

10. Éric Baudelaire

Un film dramatique, 2019

Vier Jahre hat Éric Baudelaire mit zwanzig Schüler_innen in Saint-Denis, unmittelbar nördlich von Paris, an diesem Film gearbeitet, und was dabei herausgekommen ist, ist ein hinreißendes Porträt von zwanzig wirklichen Subjekten. Schon am Anfang, wenn vier von ihnen um einen Schultisch sitzen und sich überlegen, was für einen Film sie machen, wird klar, dass es hier um das Sprechen dieser Schüler_innen geht. Im Laufe des Films werden sie dann tatsächlich zu den „unwissenden Lehrmeistern“, die der Philosoph Jacques Rancière in den lernbegierigen Proletarier_innen des 19. Jahrhunderts entdeckte. Man könne einen Film über alles machen, auch über das Sprechen der Krokodile, überlegen die Schüler_innen am Anfang. Man sieht dann zwei von ihnen mit der Kamera den Raum der Schule erkunden. Mit der noch leicht gehemmten Begeisterung des schönen Anfangs begeben sich die Schüler_innen auf die Suche nach der Spezifik ihres Films. Man müsse sehr vorsichtig sein mit dem, was man über andere sage, sagt ein Junge. Während ein Mädchen beschreibt, wie die Blicke der anderen Menschen auf der Straße auf sie wirken, gerade weil sie nicht versteht, warum sie so und nicht anders angesehen wird. Es entwickelt sich in diesem Film eine Schule des Sehens und des Sprechens über das Sehen und das Verhältnis der sehenden Schüler_innenkörper zu ihrer Welt, die im besten Sinn auf eine behutsame Aneignung der Welt hinauswill. Auf eine Aneignung, die nichts mit Eroberung zu tun hat. Und weil man das, gerade als schon lange der Schule entwachsener Mensch, so ungläubig staunend zur Kenntnis nimmt, wird der Film zu jenem Träger einer Utopie eines anderen Umgangs mit anderen Menschen und der Welt, wie es die Ästhetik Jacques Rancières der Kunst im Allgemeinen zuschreibt: Die Kunst kann immer auch zeigen, dass das Leben der Menschen den utopischen Ausblick schon als real enthält.

11. Horst Ademeit

Aus den Serien „Tagesfotos“ und „Observationsfotos“, 1980er–2010

In einer verblüffenden Genauigkeit beobachtet Horst Ademeit alle Veränderungen in seiner Umgebung. Mittels Polaroid-Bildern dokumentiert er diese und beschriftet sie mit detaillierten und dichten Beschreibungen. Und dennoch bestechen seine Fotografien durch ihre vermeintliche Beiläufigkeit. Ein Fahrrad im Hausflur, ein parkendes Auto, ein Paar Schuhe, eine Spinne auf der Küchenwand. Minimale Abweichungen können durch die Wiederholung so registriert werden: Die Realität wird observiert und verzeichnet. Hinter den Aufnahmen steht eine Beweisführung, die Ademeit über Jahrzehnte seines Lebens verfolgte: In seiner Wohnung sah er sich einer Bedrohung durch „Kältestrahlen“ ausgesetzt, in denen er die Ursache für Krankheiten sah.

In den sogenannten „Tagesfotos“ fotografiert er Messinstrumente, die sorgsam mit weiteren Objekten auf einer Tageszeitung arrangiert sind. Die reißerischen Schlagzeilen der *BILD-Zeitung* springen einem bei der Betrachtung ins Auge, das Weltgeschehen wird zum unmittelbaren Hintergrund für die konkrete Belastung. Auf der fotografischen Dokumentation protokolliert Ademeit Temperaturabweichungen und Datum, hält die atmosphärischen Beobachtungen ebenso fest wie Gerüche und Geräusche, um die Strahlenbelastung durch Elektrosmog, Röntgenstrahlen, Strahlen der Müllverbrennungsanlage sowie Kältestrahlen zu protokollieren. Ademeit erschafft so ein geschlossenes System zur Erfassung der Strahlung, die er konsequent in täglichen Schriftbildern dokumentierte.

14. 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, es 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 Werkbegriffs, 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.

17. Martine Syms

Borrowed Lady, 2016

In *Borrowed Lady* choreografiert Martine Syms ein Kaleidoskop von spezifischen und wiedererkennbaren Gesten und Ausdrücken medial bekannter wie unbekannter afro-amerikanischer Frauen. Rhythmisch geschnitten und auf vier Screens aufgeteilt, formen Hände, Mienenspiel, Wortwahl und Betonung ein kulturelles Vokabular, das gar nicht so einfach beantworten lässt, was Sprache eigentlich ist. John Bulwer schrieb in seinem Traktat *Chirologia, or The Natural Language of the Hand* (1644), dass Gesten eine allgemeinverständliche Sprache seien und als universeller Ausdruck der Vernunft daher von allen Nationen gleichermaßen verstanden werden. Heute werfen Emojis, GIFs oder Memes diese Frage auf, wenn sie kulturelle Informationen, Gefühlsausdrücke und Erfahrungen komprimieren. Aber auch wenn Martine Syms das Traktat als Vorlage nahm, Gesten und Gefühlsausdrücke zu verzeichnen, führt *Borrowed Lady* nicht in den Universalismus. Es zeigt, wie Identität, sei es die einer einzelnen Person oder einer Gruppe, sich aus „geliehenen“ Versatzstücken bildet, die angenommen, performt und zum Spezifischen des Ausdrucks werden können – und wie bestimmte Gesten und Identitäten, beispielsweise von Schwarzen Frauen, vermarktbar oder viral werden können. Durch die schnelle Taktung der Schnitte und versetzten Wiederholungen erzeugt Martine Syms dabei einen Rhythmus, der sowohl die Kontinuität der Bewegungen wie die des Bildes permanent dekonstruiert und fragmentiert.

20. Anne Imhof

Prior Park, 2019

Wenn Anne Imhof dem *restraint chair*, den sie nach eigenen Entwürfen anfertigen ließ, den Namen eines Internats – *Prior Park* – gibt, das sie selbst besuchte, ist dies zwar ein autobiografischer Hinweis, aber wohl nicht die erschöpfende Bedeutung dieses Stuhls. Kaum ein Gegenstand ist geeigneter, die Bestrafungs- und Disziplinierungsmittel an Schulen bis hinab zur Grundschule zu demonstrieren, als diese martialische Apparatur zur Ruhigstellung, die auf den ambivalenten Charakter jeder Schulerziehung verweist. Denn so wie die Schule von zumindest einem Teil ihrer Besucher_innen als Befreiung aus der Enge der Familie erfahren werden kann, so bleibt sie doch auch immer die Disziplinierungsmaschine, die die Kinder auf die Anforderungen von Arbeitsmarkt und Staat vorzubereiten hat. Den Übergang von der Familie in die Schule begleitet also ein ambivalenter Prozess, der auch den Körper nicht verschont, wie dieses Stück der finstersten Disziplinierung eindrücklich zeigt. Dabei schließt dies natürlich nicht aus, dass Schüler_innen von guten Lehrer_innen auch zeichnen, rechnen und singen lernen können. Doch der futuristische „Anstrich“, den Imhof dem Stuhl verleiht, ist zugleich ein Verweis auf die Tatsache, dass ein Ende des Kreislaufs von Begabungen- und Begabtenförderung und Disziplinierung auch im Posthumanismus nicht in Sicht ist.

23. Cady Noland

Untitled (Whitney Fence), 1991

Zäune, Mauern, Schaukeln oder auch Schilder: Alles, was im öffentlichen Raum steht, kann und muss als öffentliche Skulptur wahrgenommen werden. Denn jedem Objekt geht eine Material- wie Formgebung voraus. Alle Objekte prägen unsere Wahrnehmung, unsere Bewegung, unser Empfinden und Denken. Der öffentliche Raum ist keiner, der allein von uns gestaltet wird, sondern durch die Grenzbeziehungen zwischen öffentlich und privat, institutionell und kommerziell geformt wird.

Während ein Zaun, eine Mauer oder eine Absperrung strikt den Zugang für einige wenige ermöglichen, schließen sie klar und hart die vielen anderen aus oder ein. Wie wir uns in der Stadt, im Park oder auf einem Spielplatz bewegen und geben, unterliegt den Regulierungen wie den ideologischen Vorstellungen der jeweiligen Institutionen. Markisen, Schutzdächer oder Außenwerbungen besetzen und kommerzialisieren gleichsam den öffentlichen Raum.

Alltäglich bewegt sich jeder durch diese verschiedenen Formen struktureller Gewalt, die wir in ihrer permanenten Penetranz kaum mehr als Gewalt erkennen. Cady Noland legt diese abstrakten Formen von Gewalt in ihren ganz einfachen, gegenständlichen wie abstrahierten Skulpturen frei und lässt uns damit die eigene Sensibilität und Widerständigkeit spürbar werden.

25. Tishan Hsu

Cordless, 1989

Der zart rosafarbene Siebdruck ist in sechs gleiche Flächen geteilt, in die vier Motive gesetzt sind: am deutlichsten erkennbar zeigt sich eine Schaltapparatur – es handelt sich um die Abbildung eines elektronischen Fensterhebers, auf die Tishan Hsu in einer Werbebroschüre von BMW stieß. Weniger eindeutig zuzuordnen sind die anderen Elemente: Die fein gerasterte Körnung des Siebdrucks verstärkt allein die Kontraste und Formen dieser Objekte, die sich hervorwölben oder in der Leinwand aufzutun scheinen. Die fleischige Farbigkeit und die Modellierung legen die Assoziation einer weiblichen Brust mit einer sich dunkel abhebenden Brustwarze oder einem Bauchnabel nahe.

Die Verschmelzung von menschlichem Körper und technologischen Apparaturen zu einem neuen Organismus prägte Tishan Hsus Werk seit den frühen 1980er Jahren. Dabei porträtiert er die Vereinigung von Mensch und Maschine nicht als monströse, dystopische Vision oder temporäre, technoide Liaison, sondern geradezu als natürliche und organisch gewachsene, neuartige Verschmelzung, die er sorgfältig modelliert. Hsu beschaffte sich als Vorlage Fotografien aus Krankenhäusern, zitiert Utensilien und Elemente der medizinischen Welt ebenso wie technische und maschinelle Komponenten. Das sechsteilige Raster des Siebdrucks mit den sich teils wiederholenden oder invertierten Formen erinnert zugleich an den Prozess der Zellteilung, den Hsu wiederholt thematisiert. In analytischer Herangehensweise betrachtet er den Körper in seinen anatomischen und mikrobiologischen Einzelteilen und überführt diese in eine abstrahierte, teils objekthafte Form. Auch in *Cordless* sind keine konkreten Körperteile benennbar. Als konkretes Objekt sticht die Schaltapparatur als eine Art Steuereinheit hervor – ein Detail, mit dem sich die Frage aufdrängt, wer diesen Schalter zu bedienen vermag. Der Titel *Cordless* – schnurlos oder kabellos – suggeriert die Unabhängigkeit vom elektronischen Kreislauf, doch ist *cord* im Englischen auch ein anatomischer Begriff, der etwa die Nabelschnur (*umbilical cord*) oder das Rückenmark (*spinal cord*) bezeichnet. Liest man *Cordless* in diesem Sinne, mag der Titel auch auf die Loslösung von der Bedingtheit des menschlichen Körpers hinweisen.

26. Thomas Bayrle

Rosaire, 2012

Rosaire (dt. Rosenkranz) gehört zu einem ganzen Zyklus von Arbeiten, in denen Thomas Bayrle am Beispiel von großen Autofirmennamen das mythische Element, das jeder Technik bis heute innewohnt, Sound werden lässt. *Porsche 911: Rosenkranz* (2010) hieß z. B. eine von Bayrles Soundmaschinen, die der Künstler in einer großformatigen Installation auf der dOCUMENTA (13) im Jahr 2012 zeigte. Ein aufgesägter Porschemotor verrichtete dabei seine Arbeit genauso, wie es die ebenfalls aufgesägten Motoren einer Moto Guzzi oder eines VW in anderen Arbeiten taten. Schön regelmäßig ist dabei die Mechanik, deren Sound im Wechsel mit christlichen Kirchenritualen und Gesängen zu hören ist. Mit dem Motor des Citroën 2 CV (auf Französisch *deux chevaux* für zwei Pferde), steigert Bayrle noch einmal das mythische Potenzial einer scheinbar bloß der Fortbewegung dienenden Maschine. Denn nicht nur der Philosoph und Literaturkritiker Roland Barthes hat in seinen großen Studien zu den „Mythen des Alltags“ einem Citroën göttliche Qualitäten zugesprochen. In Deutschland ist der 2 CV auch als „Ente“ in den allgemeinen Sprach- und Metaphernfundus eingegangen. Bei Bayrle sind die Maschinen, die *creatio ex nihilo* der Neuzeit, wieder zurück auf ihre sakralen Vorläufer geführt. Das hat in seiner beruhigenden Wirkung – alles ist berechenbar sediert – auch deshalb etwas Altmodisches, weil alle Mutationen, die in der Moderne an der Funktion der Maschine vorgenommen wurden, hier stillstehen und der nackte Begriff der Mechanik, der jedes andere Interpretationssystem ausschließt, untergegangen ist. Dies kann postmodern genannt werden, man kann es aber auch einfach als das lesen, was es zeigt: die Tatsache, dass die Maschinen noch lange nicht entsakralisiert sind.

28. Lee Lozano

Verge, 1965

Auf einem nahezu quadratischen Format sind zwei spitz zulaufende Flächen markant vor einem Hintergrund abgesetzt: Für die Arbeit *Verge* zog Lee Lozano mit einem feinen Pinsel Linien in eine dicke Ölschicht. Die Hell-dunkel-Modellierung der grau-blauen Formationen erweckt den Eindruck, dass es sich um Körper handelt. Verstärkt wird dies auch durch die Textur des Materials. Bei intensiver Betrachtung jedoch scheint die linke Bildhälfte plastischer als die rechte zu sein und die räumliche Illusion gerät ins Wanken.

Lozano, die ein großes Interesse an einer Ästhetik aus dem industriellen Bereich besaß, malte 1964 stark vergrößerte Details von Werkzeugen und Maschinenteilen. In ihrem kühlen Grau werden die Formen in *Verge* zu abstrahierten Details, unterstrichen von den metallisch glänzenden, ölig wirkenden Oberflächen. Aber Lozanos Interesse am Werkzeug besitzt auch eine starke metaphorische Komponente. 1961 begann sie mit expressiven Zeichnungen, in denen sie fragmentierte Geschlechtsteile mit Werkzeugen kombinierte. Menschliche Körperteile und industrielle Gegenstände stoßen hier aufeinander. Mit Werkzeugen wird penetriert, zerschnitten und neu kombiniert. Diese sexuellen Fantasien standen konträr zu den cleanen Pin-ups der Pop Art und unterliefen aggressiv die gesellschaftlich akzeptierten Verhaltenscodes der USA.

Titel spielen für Lozano eine wichtige Rolle: Auf einem Notizzettel notierte sie 1967 die Titel ihrer Gemälde von 1964 bis zum Mai 1967: *ream, spin, veer, span, cross, ram, peel, charge, pitch, verge* ... Die Liste war mit dem Zusatz versehen, dass es sich hierbei um Verben handele. Diese Betonung unterstreicht, dass Lozano versucht, mit ihrer Malerei Tätigkeiten, Vorgänge oder Zustände auszudrücken.

Anfang der 1970er Jahre verließ Lozano New York, zog nach Dallas und beendete ihre künstlerische Tätigkeit.

29. Sammy Baloji

Tales of the Copper Cross Garden: Episode I, 2017

Am sakralen Symbol des Kupferkreuzes, das die Chorkinder vor ihren Herzen halten, führt Sammy Baloji in *Tales of the Copper Cross Garden: Episode I* die Ausbeutung der Bodenschätze des Kongo in der Kupfergewinnung und -verarbeitung, die Disziplinierung der Kolonisierten auch mit Hilfe der christlichen Erziehung sowie das Fortwirken von beidem in den Seelen der nun befreiten Arbeiter_innen in den Fabriken des Kongo zusammen. Baloji, 1978 in Lubumbashi, der vormaligen Kolonialstadt Elisabethville, in der Demokratischen Republik Kongo geboren, lebt heute in Brüssel, also im Zentrum jener ehemaligen Kolonialmacht, die den Kongo zum „Herz der Finsternis“ gemacht hat. Die sakrale Musik und die profane Dokumentation der Industriearbeit, die der Film in seinen Zeit- und Körper-Bildebenen zusammenführt, werden von der offenen Frage überlagert: Wie lebt es sich in einem Körper, dem der belgische Katholizismus die Kindheit gestohlen hat? Eine erste Antwort gibt der Film in einer Texteinblendung: „Die Herrlichkeit und der Wert aller Opfer schreiben sich fast natürlich in den Körper ein – und sei es der verachtenswerteste –, der den Erfordernissen der Disziplin unterworfen ist.“ Und die Einschreibung der Glorie der Sakramente und die Ausbeutung durch die Industrie erfolgt nicht nur an der Oberfläche der Haut. Die Einschreibung betrifft die Taktung aller Lebensprozesse bis hinein in den Rhythmus, nach dem Baloji seinen Film schneidet: Er folgt den Noten der Liturgie, wie er auch den Gang der Arbeiter filmmusikalisch begleitet.

30. 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 er den Geltungsrahmen der Bürgerrechte sehr eng.“⁵

1896 wurde im Fall *Plessy v. 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 Clearing-house 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 v. 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 hypothekewürdig angesehen. Wohngebiete der Stufe D hingegen galten als „gefährlich“, in 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“ wurden 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, „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 eingenommenen

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, (aktualisiert am 28.2.2019) <https://www.aclu.org/en/publications/guilty-property-how-law-enforcement-takes-1-million-cash-innocent-philadelphians-every>.

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 Routineuntersuchungen einzuziehen.“ 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

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

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

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

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

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 verklavte 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

Horst Ademeit

„Tagesfotos“
„Observationsfotos“
Beschriftete Polaroids
Nummeriert und datiert
Je 11 × 9 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Silvia Bächli

Ohne Titel, 1990–2000
Diverse Materialien auf Papier
Verschiedene Maße
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST
und Schenkung der Künstlerin

Sammy Baloji

Tales of the Copper Cross Garden: Episode I, 2017
Video, Farbe, Ton
42 Minuten
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Éric Baudelaire

Un film dramatique, 2019
HD-Video, Farbe, Ton
114 Minuten
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Thomas Bayrle

Rosaire, 2012
Citroën 2 CV-Motor, Elektroantrieb,
Soundinstallation
(In Zusammenarbeit mit Peter Bayrle
und Bernhard Schreiner)
Die Klanginstallation läuft zu jeder
vollen Stunde.
132,2 × 65 × 70 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Vija Celmins

Night Sky #15, 2000–2001
Öl auf Leinwand, montiert auf Holz
79,1 × 96,7 × 3,2 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung durch die Aktion „1+1=3“
des Bankhauses Metzler, Frankfurt
am Main, der Stiftung ARS EUROPA
und der Freunde des Museums
für Moderne Kunst, Frankfurt am
Main e.V.

Marlene Dumas

The Guard, 2001
Öl auf Leinwand
230 × 60 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-

stützung des Prins Bernhard Cultuur-
fonds aus dem Knecht-Drenth
Fonds, Amsterdam, und Schenkung
der Künstlerin

Isa Genzken

Schauspieler II, 8, 2014
Schaufensterpuppe, Glas, Kunst-
stoffe, Silberfolie, Papier, Wolle,
Metall, Sprayfarbe
154 × 45 × 40 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der Kulturstiftung der
Länder; Hessische Kulturstiftung;
MMK Partner sowie privater Förderer
des MMK

Isa Genzken

Schauspieler II, 11, 2014
Schaufensterpuppe, Silberfolie,
Wolle, Metall, Kunstleder, Farbdruck
auf Papier, Klebestreifen (Fotografie:
Wolfgang Tillmans)
225 × 61 × 50 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der Kulturstiftung der
Länder; Hessische Kulturstiftung;
MMK Partner sowie privater Förderer
des MMK

Isa Genzken

Schauspieler II, 12, 2014
Schaufensterpuppen, Glas, Spiegel-
folien, Wolle, Farbdruck auf Papier,
Klebestreifen, Gummi, Metall,
Kunststoff, Sprayfarbe (Fotografie:
Wolfgang Tillmans)
220 × 54 × 50 cm; 190 × 70 × 34 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der Kulturstiftung der
Länder; Hessische Kulturstiftung;
MMK Partner sowie privater Förderer
des MMK

Isa Genzken

Untitled, 2014
Farbdrucke, Fotografien, Klebe-
streifen, Glas (u. a. Fotografien von
Wolfgang Tillmans)
925,5 × 135 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der Kulturstiftung der
Länder; Hessische Kulturstiftung;
MMK Partner sowie privater Förderer
des MMK

Tishan Hsu

Cordless, 1989
Siebdruck auf Leinwand
180,3 × 180,3 × 2,7 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke
im MMK, Frankfurt am Main (DE),
Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz (LI), Kunstmuseum St. Gallen,
St. Gallen (CH)

Anne Imhof

Prior Park, 2019
Stahl, Glasfaser, Holz, Leder, Kunst-
leder
95 × 71 × 116 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Anne Imhof

Rage for Ever (Red), 2016
Metall, Lack, Boxsack
164 × 35 × 35 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der MMK Partner

Anne Imhof

*069H, 1st of at least four (Der
Schwan)*, 2016
Lack, Aluminium, Stahl
244 × 150 × 5 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der MMK Partner

Barry Le Va

*On Center Shatter-or-Shatterscatter
(within the Series of Layered Pattern
Acts)*, 1968–1971
Glasscheiben
7 × 14,5 × 185 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke
im Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz (LI), MMK, Frankfurt am Main
(DE), Kunstmuseum St. Gallen,
St. Gallen (CH)

Lee Lozano

Verge, 1965
Öl auf Baumwolle
198,4 × 206 × 3,8 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke
im MMK, Frankfurt am Main (DE),
Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz (LI), Kunstmuseum St. Gallen,
St. Gallen (CH)

Bruce Nauman

Good Boy Bad Boy, 1985
2 Monitore, 2 Videos (digitalisiert),
Farbe, Ton
60 Minuten / 52 Minuten
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Cady Noland

Untitled (Whitney Fence), 1991
Maschendrahtzaun
250 × 250 cm
Leihgabe der Künstlerin

Cady Noland

(Not Yet Titled), 1996
Pappkarton, Lackgrund und
Aluminium-Farbspray
141,2 × 131,9 × 0,7 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Erworben mit großzügiger Unter-
stützung der Partner des MMK

Marcel Odenbach

*„Als könnte es auch mir an den
Kragen gehen“*, 1983
Video, Farbe, Ton
42:17 Minuten
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Schenkung des Künstlers

Laurie Parsons

Pieces, 1989
Verschiedene Materialien
Maße variabel
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Rolf Ricke
im MMK, Frankfurt am Main (DE),
Kunstmuseum Liechtenstein,
Vaduz (LI), Kunstmuseum St. Gallen,
St. Gallen (CH)

Gerhard Richter

Fußgänger, 1963
Öl auf Leinwand
140,9 × 177,2 × 3 cm
MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;
Ehemalige Sammlung Karl Ströher,
Darmstadt (DE)

Cameron Rowland

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

Cameron Rowland

Stihl Gas Backpack Blower:

Item: 0628-002765, 2018

Rucksack-Laubbläser von Stihl,

verkauft für \$ 206

45,72 × 63,50 × 109,22 cm

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST)

Cameron Rowland

Stihl Backpack Blower:

Item: 0514-005983, 2018

Rucksack-Laubbläser von Stihl,

verkauft für \$ 59

21 × 35 × 19 inches

(53,34 × 88,90 × 48,26 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST)

Cameron Rowland

Summer 3D-One Stroller:

Item: 6781-005030, 2018

Kinderwagen „3D-One“ von Summer,

verkauft für \$ 1

42 × 20 × 33 inches

(106,68 × 50,80 × 83,82 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST)

Cameron Rowland

Group of 11 Used Bikes:

Item: 0281-007089, 2018

11 gebrauchte Fahrräder,

verkauft für \$ 287

45 × 130 × 54 inches

(114,30 × 330,20 × 137,16 cm)

Rental at cost (Vermietung zum

Selbstkostenpreis an das

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST)

Thomas Ruff

Anderes Porträt Nr. 143/131, 1994/1995

Siebdruck auf Papier

205,5 × 156 × 5,5 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Dauerleihgabe der Freunde

des Museums für Moderne Kunst,

Frankfurt am Main e. V.

Thomas Ruff

Anderes Porträt Nr. 50/29, 1994/1995

Siebdruck auf Papier

205,5 × 156 × 5,5 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Schenkung des Künstlers

Thomas Ruff

Anderes Porträt Nr. 143 A/14,

1994/1995

Siebdruck auf Papier

205,3 × 155,8 × 5,5 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Dauerleihgabe der Freunde

des Museums für Moderne Kunst,

Frankfurt am Main e. V.

Dirk Skreber

Ohne Titel, 2001

Öl auf Leinwand

160,3 × 280,3 × 4,2 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Erworben mit großzügiger Unterstü-

tzung des 3×8 Fonds, einer Initiative

von 12 Frankfurter Unternehmen und

der Stadt Frankfurt am Main

Sturtevant

Study for Johns' Three Flags, 1965

Bleistift auf Karton

98,5 × 68 × 3 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Erworben mit großzügiger Unterstü-

tzung des 3×8 Fonds, einer Initiative

von 12 Frankfurter Unternehmen und

der Stadt Frankfurt am Main

Martine Syms

Borrowed Lady, 2016

4-Kanal-Videoinstallation, Farbe,

Ton, farbige Fensterfolie, farbige

Wände

18:27 Minuten

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Abisag Tüllmann

Frankfurt am Main, August 1963, 1963

s/w-Fotografie auf Barytpapier

40,6 × 30,8 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Cy Twombly

Problem I, II, III, 1966

Tempera und Kreide auf industriell

grundierter Leinwand

200 × 112,5 × 2,7 cm; 200 × 107,6 ×

3,3 cm; 199,5 × 110,8 × 3 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Ehemalige Sammlung Karl Ströher,

Darmstadt (DE)

Jeff Wall

Corner Store, 2009

Silbergelatine-Abzüge

Je 37,5 × 27,8 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST

Andy Warhol

Daily News, 1962

Acryl und Bleistift auf Leinwand

185 × 255,5 × 3,6 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Ehemalige Sammlung Karl Ströher,

Darmstadt (DE)

Andy Warhol

Green Disaster #2 (Green Disaster

Ten Times), 1963

Siebdruck- und Acrylfarbe auf

Leinwand

268 × 202 × 4 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Ehemalige Sammlung Karl Ströher,

Darmstadt (DE)

Andy Warhol

White Disaster II (White Burning

Car II), 1963

Siebdruckfarbe auf industriell

grundierter Leinwand

270,4 × 209,8 × 4,9 cm

MUSEUM^{****}FÜR MODERNE KUNST;

Ehemalige Sammlung Karl Ströher,

Darmstadt (DE)

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Sammlung

Horst Ademeit
Silvia Bächli
Sammy Baloji
Éric Baudelaire
Thomas Bayrle
Vija Celmins
Marlene Dumas
Isa Genzken
Tishan Hsu
Anne Imhof
Barry Le Va
Lee Lozano
Bruce Nauman
Cady Noland
Marcel Odenbach
Laurie Parsons
Gerhard Richter
Cameron Rowland
Thomas Ruff
Dirk Skreber
Sturtevant
Martine Syms
Abisag Tüllmann
Cy Twombly
Jeff Wall
Andy Warhol

TOWER^{MMK}
22. August 2020–30. Mai 2021

ÖFFNUNGSZEITEN
Di–So: 11–18 Uhr
Mi: 11–20 Uhr

KURATOR_INNEN DER
AUSSTELLUNG
Klaus Görner, Susanne Pfeffer,
Anna Sailer

HERAUSGEBERIN
Susanne Pfeffer

REDAKTION
Anna Sailer

TEXTE
Ann-Charlotte Günzel, Mario Kramer,
Antje Krause-Wahl, Susanne Pfeffer,
Cord Riechelmann, Anna Sailer

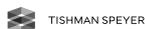
KORREKTORAT
Claudius Pröber, Lisa Sträter

ÜBERSETZUNGEN
Laura Schleussner

GRAFIK
Zak Group, London
Studio David Welbergen

DRUCK
Druckerei h. reuffurth gmbh

TOWER^{MMK} wurde ermöglicht durch:



FOUNDING PARTNERS

STEFAN QUANDT Helaba | €



„Deka

WEITERE FÖRDERER
MMK STIFTUNG
FREUNDE^{MMK}
New Contemporaries

MUSEUM^{MMK} FÜR MODERNE KUNST
TOWER^{MMK}
Taunustor 1, 60310 Frankfurt am Main
mmk.art

2., überarbeitete Auflage

COVER
Éric Baudelaire, *Un film dramatique*,
2019, © VG Bild-Kunst, Bonn, 2020

INNENSEITEN COVER
Cameron Rowland, *Group of 8 Used
Bikes: Item: 1284-018213*, 2018

BILDSEITEN
Isa Genzken, *Schauspieler II, 8*, 2014,
Martine Syms, *Borrowed Lady*, 2016,
Marlene Dumas, *The Guard*, 2001,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

