

CRIP TIME

18.09.21-30.01.22



MUSEUM MMK

DE



Panteha Abareshi
Absalon
John Akomfrah
Emily Barker
Franco Bellucci
Adelhyd van Bender
Brothers Sick (Ezra & Noah Benus)
Franz Karl Bühler
Derrick Alexis Coard
Shawanda Corbett
Chloe Pascal Crawford
Jillian Crochet
Jesse Darling
Pepe Espaliú
Shannon Finnegan
Sharona Franklin
Isa Genzken
Nan Goldin
Felix Gonzalez-Torres
Emilie Louise Gossiaux
Judith Hopf
Karrabing Film Collective
Mike Kelley
Christine Sun Kim
Carolyn Lazard
Guadalupe Maravilla
Park McArthur
Michelle Miles
Leroy F. Moore Jr.
Cady Noland
Berenice Olmedo
Dietrich Orth
Gerhard Richter
Donald Rodney
Alex Dolores Salerno
Dolly Sen
Liza Sylvestre
Sunaura Taylor
Wolfgang Tillmans
Rosemarie Trockel
Constantina Zavitsanos

Crip Time

„You don’t need to be fixed, my queens—it’s the world that needs the fixing.“

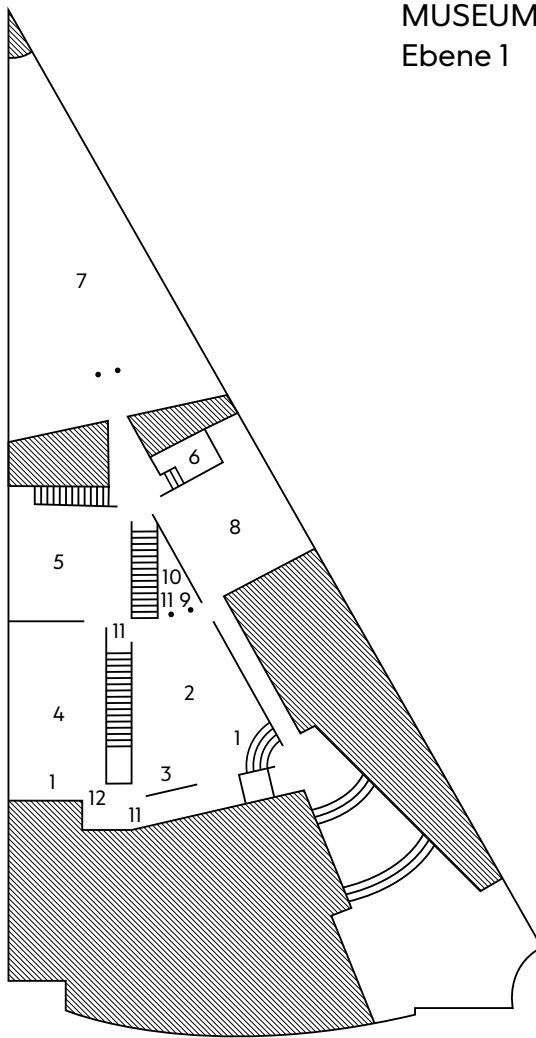
— Johanna Hedva

In einer Welt, die auf permanente körperliche Funktionalität, Mobilität und Verfügbarkeit und deren stetige Steigerung baut, führt jegliche Form von Dysfunktionalität zum unmittelbaren Ausschluss oder wird als behandlungsbedürftig erklärt. Die Gewalt, die in normativen Körpervorstellungen und somit in Bildung, Arbeit, Architektur, Medizin und Pharmakologie liegt, ist folgenswer. Fortwährend werden Menschen durch gesellschaftliche Barrieren beeinträchtigt und behindert. Zugänglichkeit aber ist die Grundlage von Teilhabe und Gerechtigkeit. Krankheit ist keine individuelle Angelegenheit, sondern eine kollektive gesellschaftliche. Gesundheit nicht nur ein medizinisches Terrain, sondern auch ein politisches, das von sozialen Machtverhältnissen bestimmt wird.

Individuelle Autonomie ist ein Mythos. Unsere gegenseitige Abhängigkeit anzuerkennen ermöglicht uns hingegen, zu einem neuen Denken von Gesellschaft zu gelangen. Anstelle einer ständigen Verfügbarkeit geht die Idee von *crip time* von multiplen Bedürfnissen aus. Veränderte Zeitlichkeiten können entstehen, neue Formen der Fürsorge und Verbundenheit entwickelt und ein anderes Denken und Wahrnehmen eröffnet werden.

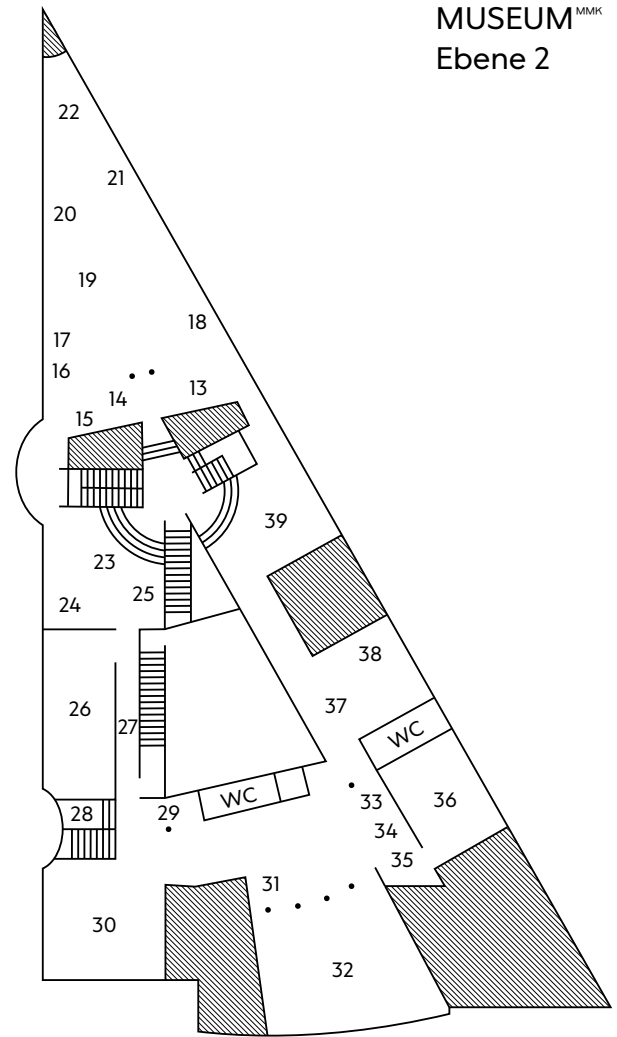
Es gilt, die Verletzlichkeit unserer Körper als etwas uns Konstituierendes zu begreifen. Denn erst unsere Verletzlichkeit macht uns zu sensiblen, wahrnehmenden und verschiedenen Menschen.

MUSEUM^{MMK}
Ebene 1



- | | |
|---------------------------|---|
| 1. Emilie Louise Gossiaux | 8. Liza Sylvestre |
| 2. Christine Sun Kim | 9. Constantina Zavitsanos & Park McArthur |
| 3. Shannon Finnegan | 10. Constantina Zavitsanos |
| 4. Judith Hopf | 11. Jillian Crochet |
| 5. Franco Bellucci | 12. Judith Hopf |
| 6. Felix Gonzalez-Torres | |
| 7. Derrick Alexis Coard | |

MUSEUM^{MMK}
Ebene 2



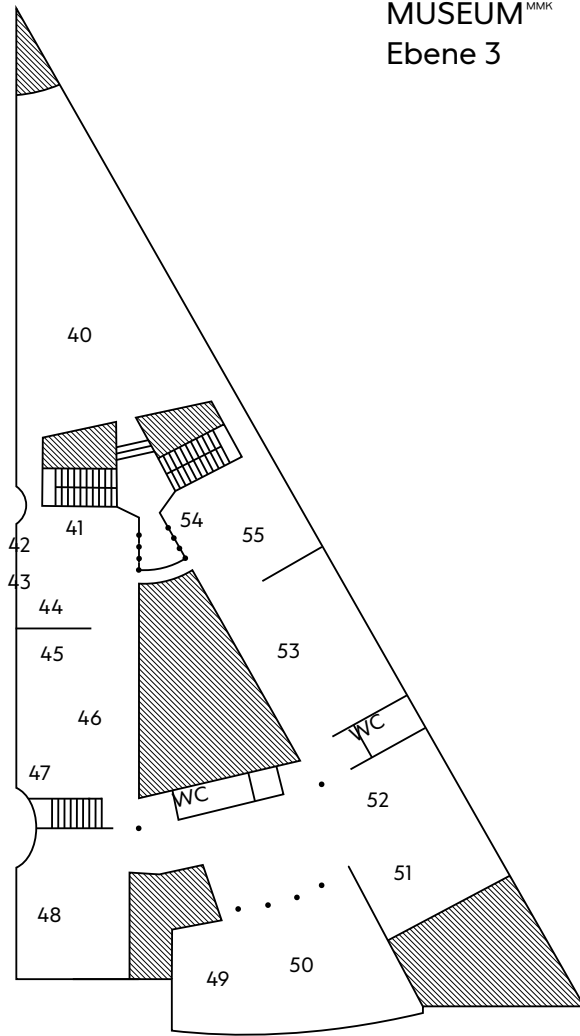
- | | |
|--|----------------------------|
| 13. Rosemarie Trockel | 26. Constantina Zavitsanos |
| 14. Isa Genzken | 27. Sunaura Taylor |
| 15. Constantina Zavitsanos & Park McArthur | 28. Chloe Pascal Crawford |
| 16. Alex Dolores Salerno | 29. Michelle Miles |
| 17. Mike Kelley | 30. Berenice Olmedo |
| 18. Constantina Zavitsanos | 31. Alex Dolores Salerno |
| 19. Cady Noland | 32. Absalon |
| 20. Emily Barker | 33. Wolfgang Tillmans |
| 21. Isa Genzken | 34. Isa Genzken |
| 22. Jesse Darling | 35. Michelle Miles |
| 23. Pepe Espaliú | 36. Carolyn Lazard |
| 24. Christine Sun Kim | 37. Felix Gonzalez-Torres |
| 25. Leroy F. Moore Jr. | 38. Panteha Abareshi |
| | 39. Judith Hopf |

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

1. Emilie Louise Gossiaux

Zehn Zeichnungen, 2020

Dancing with London, 2021



- 40. Nan Goldin
- 41. Brothers Sick
(Ezra & Noah Benus)
- 42. Rosemarie Trockel
- 43. Franz Karl Bühler
- 44. Gerhard Richter
- 45. Karrabing Film Collective
- 46. Donald Rodney
- 47. Sharona Franklin

- 48. John Akomfrah
- 49. Shawanda Corbett
- 50. Guadalupe Maravilla
- 51. Adelhyd van Bender
- 52. Jesse Darling
- 53. Dietrich Orth
- 54. Jesse Darling
- 55. Dolly Sen

„Hunde und Menschen stellen ein Universum dar“, schreibt die Philosophin und Biologin Donna Haraway in ihrem *Manifest für Gefährten* (2016). Aus den Akten der Liebe zueinander entstehe ein „Sorgetragen um und für weitere verkettete, hervortretende Welten“. Die Zeichnungen der Künstlerin Emilie Louise Gossiaux zeigen eine besondere Gefähr_t_innenschaft der gegenseitigen Fürsorge und Gemeinschaft. Im Miteinander der Künstlerin, die blind ist, und ihrer Hündin London erwachsen buchstäblich Universen: Die Momente des Zusammenseins und die aufgehobenen Grenzen der eigenen Wahrnehmung finden ihren Ausdruck in feinen Linien. Ineinanderliegende Pfoten und Hände, die Berührung der rauen Zunge auf der Fingerkuppe – all das lässt die Kontur des eigenen Körpers, die eigene Haut spürbar werden. Endet der eigene Körper an der Haut als dessen äußerer Grenze, auch wenn die Wahrnehmung diese überschreitet? In anderen Zeichnungen wirkt es regelrecht so, als verschwämme die Körperlichkeit der Gefährtinnen, die im Gras liegend kaum voneinander zu trennen sind.

Der vertrauensvolle Bund und die taktilen Welten, die zwischen Gossiaux und London erwachsen, finden auch in den Skulpturen der Künstlerin aus Papiermaschee Ausdruck: *Dancing with London* zeigt die Hündin auf ihren Hinterbeinen stehend, freudig hochspringend, die Augen geschlossen. In der Verdopplung ihrer Figur erinnert die eingefrorene Bewegung an einen Tanz, der uns einlädt, daran teilzunehmen. Emilie Louise Gossiaux lässt Gefähr_t_innenschaft neu denken und bricht mit den Grenzen sinnlicher Wahrnehmung.

2. Christine Sun Kim

Echo Trap, 2021 → Ebene 1

„Degrees of Deaf Rage“, 2018 → Ebene 2

Christine Sun Kim vergleicht Sprache mit Musik: Leichte Nuancierungen verändern den Sinn – Bedeutung entsteht im Wechselspiel aus Mimik, Gestik und Tonalität. Spielerische Komplexität und feine Variationen kommen in der Gebärdensprache sehr klar zum Ausdruck: Unter Zuhilfenahme der zehn Finger werden Wörter gebildet, der Gesichtsausdruck, die Bewegung des Mundes sowie die Geschwindigkeit, Schroffheit, Eleganz und Lässigkeit der Gebärde formen das Gesprochene.

Musikalität entsteht nicht allein durch auditiven Klang, sondern ist den komponierenden Bewegungen der visuellen Gebärdensprache ebenso zu eigen: In ihrer für das MMK neu produzierten Wandarbeit *Echo Trap* zeigt Christine Sun Kim ihre gezeichnete Notation des Zeichens „Echo“, das sich hier wie eine Klangwelle durch den Raum bewegt. In der *American Sign Language* wird der Widerhall eines Geräusches – das Echo – ausgedrückt, indem man sich mit den Fingern der einen Hand auf die ausgestreckte Handfläche der anderen Hand zubewegt, diese berührt und dann wieder zurückgleitet. Das „Echo“ entsteht mit der Bewegung hin zur geöffneten Handfläche, die als Resonanzkörper in den Vordergrund tritt – im Moment des Zusammentreffens wird aus der unbewegten Hand (*hand*) die reflektierende Handfläche (*palm*). Dieses Aufeinandertreffen und der kontinuierliche Widerhall des Echos finden in der Wandarbeit ihren visuellen Ausdruck: Mit jedem Echo verändern sich die Linien – analog zum verhallenden, verändert wiederkehrenden Klang. Das Phänomen des Echos findet sich im übertragenen Sinn auch in der Beziehung und Kommunikation von Menschen, die mit Gebärdensprachdolmetscher_innen zusammenarbeiten: Ist es wirklich möglich, die individuelle Färbung, den persönlichen Charakter des Sprechens in eine andere Sprache – und zugleich vom Visuellen ins Auditive – zu übertragen und zu wiederholen, ohne dabei das Gesagte zu verfälschen?

Christine Sun Kim thematisiert in einer Serie von Zeichnungen – den „Degrees of Deaf Rage“ – die in Alltagssituationen aufsteigende Wut in einer von Hörenden dominierten Welt, aber auch die Wut angesichts politischer Entscheidungen: der Ärger über rein akustische Warnsignale, fehlende Übersetzungen in Gebärdensprache und

Untertitelungen oder die 1880 im Mailänder Kongress beschlossene Ablehnung der Gebärdensprache zugunsten der Lautsprachmethode im Schulunterricht. Das Ausmaß der Wut, die sich von Ärger insofern unterscheidet, dass sie vielschichtig und kumulativ ist, sich also im Laufe der Zeit aufaddiert, wird durch die Zeichnungen in Form von Diagrammen vermittelt.

3. Shannon Finnegan

Do you want us here or not (MMK), 2021 → Alle Ebenen

Have you ever fallen in love with a clock?, 2021 → Alle Ebenen

The only thing I like about stairs is that they can be used as a place to sit in a pinch, 2021 → Ebene 2

Mit der sogenannten „Löffel-Theorie“ (*Spoon Theory*) fand die Autorin Christine Miserandino eine Metapher für den Alltag von Menschen mit chronischen Krankheiten und Behinderungen. Die eigenen Kraftressourcen werden in diesem Bild mit einer bestimmten Menge an Löffeln verglichen: Jede Handlung – wie der Weg zu einem Ort, das Betreten eines Museums, der Aufenthalt in einer Ausstellung – kostet bildlich „einen Löffel Kraft“. Die Frage, welche Barrieren dabei einkalkuliert werden müssen, stellt sich in jeglichen Bereichen des Alltags. Denn der vermeintlich universale Anspruch von Design, nach dem für alle gleichermaßen nutzbare Architekturen und Produkte geschaffen werden sollen, schließt kontinuierlich Menschen aus. So gehen standardisierte Gestaltungsvorbilder auf Körpervorstellungen zurück, in denen die Vielfalt unterschiedlicher Körper ebenso wie die Bedürfnisse von Menschen mit Behinderungen keinen Platz haben: „Es ist die Unzugänglichkeit der Gesellschaft und der gebauten Umgebung, die Außenseiter_innen schafft, nicht der Körper mit Behinderung (*disabled body*)“, so Aimi Hamraie. Kontinuierlich verlangt die alltägliche Umgebung eine erschöpfende Anpassung an *nondisabled bodies*, an nicht behinderte Körper.

Shannon Finnegans Bänke und Chaiselongues, die überall in der Ausstellung zu finden sind, bieten auf einladende Weise Raum für Erholung und Ruhe, Raum für die Präsenz des Körpers mit seinen Bedürfnissen: „Diese Ausstellung hat von mir verlangt, zu lange zu stehen. Setzen Sie sich, wenn es Ihnen auch so geht“, ist dort etwa auf einer der Bänke zu lesen. An vielen Orten scheint der Mensch mit seinen körperlichen Grundbedürfnissen, seiner Müdigkeit und Erschöpfung nicht vorgesehen zu sein – so auch im White Cube der zeitgenössischen Kunst, in welchem das Mobiliar selbst zur Kunst werden kann. Finnegan zeigt, dass Zugänglichkeit (*access*) erst dort beginnt, wo die Ideologie eines konformen, den Normen entsprechenden Körpers verlernt wird und man Räume auf Basis multipler Bedürfnisse neu konzipiert. Dabei erinnert die Handlung des Sitzens auch an die Protestform des Sit-ins und die

Besetzung von Räumen – also an die Anwesenheit politischer Körper, die bei Demonstrationen, die körperliche Mobilität voraussetzen, sonst häufig unsichtbar bleiben.

4. Judith Hopf

Hospital Bone Dance [mit Deborah Schamoni], 2006

Eine junge Frau legt ihre Hand auf die Körpergegend, in der man das Herz vermutet. Ihr tue es dort weh, sagt sie und betont: „Ich muss zum Arzt.“ Die Antwort, die die Frau hinter dem Anmeldecounter des Krankenhauses gibt, überrascht: „Zu dem Arzt will ich auch gerne“, entgegnet sie der Patientin und fügt ohne jegliche Ironie hinzu, dass sie so etwas hier nicht behandeln würden.

Die Mitarbeiterin an der Rezeption wird von Judith Hopf selbst gespielt. Wenn Hopf, die neben Skulptur, Malerei und Performance auch filmische Auseinandersetzungen mit ihrer Umgebung in ihrer künstlerischen Praxis zusammenbringt, hier selbst im „Krankenhausballett“ ihres Filmes mitwirkt, wird die Arbeit auch zu einer Reflexion ihrer persönlichen Situation.

Hopf lässt die Krankheiten, die laut Aussage im Film keine Klinik und keine Ärzt_innen behandeln, selbst eine Art stellvertretenden „Kampf im Krankenhaus“ aufführen. Patient_innen auf Krücken, mit eingegipsten Körperteilen und unkoordinierten Bewegungen, tanzen den „Knochentanz“ über Krankenhausflure hinweg, um später – in Skelettkostümen – bei einer Patientin im Notfallbett in einen „Totentanz“ überzugehen. Das führt beim Zuschauen trotz der Ernsthaftigkeit des Themas unweigerlich zu guter Laune. Angeschlagene Gitarrenriffs zu gescratschten Ratschen und ein an Hand und Kopf verbundener Sänger, dessen adaptierte Liedzeile „Like a Rolling Soul“ so leicht wie gequält klingt, machen den Film zu dem *Hospital Bone Dance*, den der Titel verspricht.

Wenn die Krankheiten, die dieses Krankenhaus und die dortigen Ärzt_innen nicht heilen können – die Krankheiten der Gesellschaft und die Herzensangelegenheiten der ihr angehörenden Menschen nämlich –, sich von Zeit zu Zeit nicht selbst in der Klinik melden und ihre Schmerzen anzeigen, vergisst das Krankenhaus womöglich, was es *nicht* kann; das zeigt uns der Film mit einer Gewissheit, die latent immer auch auf dem Sprung zur Agitation ist. Er hält sich in seiner Spannung immer gerade noch so weit zurück, dass es das Patient_innenkollektiv nicht zerreißt.

5. Franco Bellucci

Vierzehn Skulpturen, 2010–2018; drei undatiert

Franco Bellucci verdrehte, verdrahtete und verknotete in seinen Skulpturen die verschiedensten Gegenstände zu manchmal statisch wirkenden, manchmal regelrecht „schreienden“ Assemblagen. Seine hierfür verwendeten Materialien waren vielseitig: Spielsachen wie Dinosaurier, Spielzeugpistolen, Reptilien oder Puppen kamen zum Einsatz, aber auch unbrauchbar gewordener Schrott wie Kabel oder Rohre, alte Fahrrad- und Mopedreifen sowie dicke und dünne Gummischläuche.

Was schließlich – fertig zu einer Skulptur verarbeitet – wie ein kleines, verrenktes Spielzeug aussieht, hat aber überhaupt nichts Niedliches an sich. Das liegt zum einen an den Materialien selbst, dem Schrott oder den weggeworfenen, beschädigten Dingen, zum anderen aber auch an den Kräften und Affekten, die während des Fertigungsprozesses der Skulptur in diese eingegangen sind. Und das sind Kräfte, die zwischen Zerstörung, Neukomposition und Erholung changieren, ohne von einer sprachlichen Auseinandersetzung oder verbalen Kontextualisierung durch den Künstler begleitet worden zu sein. Franco Bellucci sprach nicht, und das war eine direkte Folge der psychiatrischen Praxis, der man ihn ausgesetzt hatte.

Der Künstler hatte als Kind eine Hirnverletzung und wurde im Alter von 17 Jahren in die geschlossene Psychiatrie der italienischen Stadt Volterra eingeliefert. Über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren hat man ihn dort die meiste Zeit über fixiert, an sein Bett gefesselt und sich selbst überlassen. Diese menschenunwürdige Behandlung verschlimmerte die bei ihm diagnostizierten kognitiven Beeinträchtigungen stetig.

Arbeiten konnte Franco Bellucci seit 1998 unter deutlich verbesserten Bedingungen: Infolge eines neuen Gesetzes in Italien, welches geschlossene Psychiatrien abschaffte und durch kommunale Zentren ersetzte, kam er in das psychiatrische Centro Residenziale Franco Basaglia in Livorno. Benannt nach dem italienischen Theoretiker und Praktiker der „Antipsychiatrie“ Franco Basaglia, der die Abschaffung geschlossener Psychiatrien wesentlich vorangetrieben hatte, unterhält dieses Zentrum auch das Künstler_innenatelier Blu Cammello, in dem Bellucci seit 1999 arbeitete. Der Künstler verstarb 2020.

6. Felix Gonzalez-Torres

„Untitled“ (Placebo – Landscape – for Roni), 1993 → Ebene 1

„Untitled“ (Chemo), 1991 → Ebene 2

„Untitled“ (Placebo – Landscape – for Roni) lautet der Titel einer Arbeit, die aus einer Menge an in Goldfolie eingewickelter Bonbons besteht. Die Bonbons werden so lange angeboten, wie die jeweilige Ausstellung läuft – die Besucher_innen dürfen sie mitnehmen und aufessen. Auch wenn das empfohlene Gewicht des Werks mit 1.200 Pfund (etwa 540 Kilogramm) angegeben ist, kann es in jeder beliebigen Größe oder Anordnung installiert werden.

Die aufgeschütteten Bonbons oder ausgestellten Papierstapel (*stacks*), an denen sich das Publikum bedienen darf, gehören zu den bekanntesten Arbeiten des amerikanischen Künstlers Felix Gonzalez-Torres, der 1957 in Guáimaro auf Kuba geboren wurde und 1996 in Miami an den Folgen von AIDS verstorben ist. Sie wurden von vielen als Statement gegen die „Unantastbarkeit des Kunstwerks“ gelesen – und auch die Geste: „nehmt, was ihr brauchen könnt – oder lasst es bleiben“ könnte als antitotalitärer Impuls des Künstlers gedeutet werden. Dabei stehen die aus- und aufgeschütteten *candies* auch für die *crowd*: für die Menge sich unterscheidender Menschen, für die Vielfältigkeit der Communitys und für all diejenigen, die – nicht nur innerhalb der Gegenkulturen New Yorks – nach alternativen Lebensformen suchen.

Schwieriger wird es aber mit dem in Klammern gefassten Teil des Werktitels (*Placebo – Landscape – for Roni*). Während jene Worte in einem anderen Kontext durchaus verschiedene Interpretation zulassen, könnte man sie hier als einen Hinweis auf die äußerst bittere Erkenntnis lesen, dass es 1993, als die Arbeit entstand, gegen die HIV/AIDS-Epidemie weder ein wirksames Medikament gab noch ein Linderung versprechendes Mittel der mit der Infektion verbundenen Krankheitssymptome – von einer bis heute nicht existierenden Impfung einmal ganz zu schweigen.

Felix Gonzalez-Torres war einer von vielen Aktivist_innen und Künstler_innen, die die Epidemie in Verbindung brachten mit der relativen Gleichgültigkeit seitens der Pharmaindustrie und deren Forschungen in Bezug auf das Virus und seine Folgen. Seine Kunst ließe sich auch als direkte Auseinandersetzung mit den Ängsten um die Folgen einer Krankheit deuten, die sich damals noch nicht einmal

mildern ließ. Auch wenn man die „Placebo-Landschaften“ symbolisch als einzig schönen Ausblick deuten könnte, der den an AIDS Erkrankten noch blieb, wäre es nicht im Sinne des Künstlers, die Arbeit als illusionslose Gegenwartsanalyse zu begreifen.

Die schillernden Perlenstränge des 1991 geschaffenen Arrangements „Untitled“ (Chemo) verweisen nicht nur auf eine aus dem „Camp“ stammende Glitzerästhetik, eine Bewegung und die Erarbeitung einer Utopie angesichts der Lähmung, sondern stehen auch für den damals gänzlich unerfüllten Wunsch nach einer wirksamen Therapieform und nach einer Medikation, die zumindest die Symptome lindern und Schmerzen betäuben könnte.

7. Derrick Alexis Coard

Zwanzig Zeichnungen, 2010–2015; drei undatiert

Derrick Alexis Coard, der im August 2017 im Alter von 36 Jahren gestorben ist, malte und zeichnete hauptsächlich Schwarze Männer mit Vollbart. Die Männer sind imaginiert und stehen für Coards Auseinandersetzung mit dem Selbstbild oder Selbstbewusstsein afroamerikanischer Maskulinität.

Auf den hier präsentierten Arbeiten sind die Augen der Porträtierten offen, nur das Bild *The Black Man That Lives On Park Ave.* (2014) zeigt einen Mann, der eine Sonnenbrille trägt. Und obwohl mit jenem Bild – der Mann lebt dem Titel zufolge in New York in der Park Avenue, Symbol einer immer schon teuren und noblen Gegend der Stadt – auf ein bestimmtes Klassenbewusstsein angespielt wird, transportieren Coards Arbeiten generell wenig von jenem neuen Schwarzen Selbstbewusstsein, das in den 1960er-Jahren von Vorkämpfer_innen der Bürgerrechtsbewegung wie Malcolm X, Martin Luther King oder dem Sänger James Brown unter dem Slogan „I’m Black and I’m Proud“ in die Welt getragen wurde. Die meisten Porträtierten blicken zurückhaltender, skeptischer und gebrochener aus den Bildern.

Es gibt persönliche Gründe für die Verletzlichkeit und Gebrochenheit, die uns in den Arbeiten begegnet. Coard, der 1981 in Brooklyn geboren wurde, hatte bereits in seiner Jugend schwere Depressionen, die immer wieder auch längere Klinikaufenthalte mit sich brachten. So wurde die Malerei für ihn schon früh zu einer Praxis der Selbstvergewisserung im Spiegel der Anderen. Bildtitel wie *The 10th Jon Healed From Mental Sorrow* (o. J.) oder *The Pastor’s Healing Ration* (2015) sprechen davon.

Mit der Figur des „Pastors“ tritt ein weiterer Aspekt zutage, nämlich Coards tiefe Spiritualität, die in seiner Malerei ihren Ausdruck findet. *Anointing Fall On Me* (2015) zeigt das Porträt eines Mannes im Profil, dessen Kopf von einem leuchtend gelben Heiligenschein umgeben ist. Dieses in der Ikonenmalerei häufig wiederkehrende Motiv wird in Coards Werk zu einem deutlichen Hinweis darauf, dass er Linderung, wenn sie auch manchmal nur kurz anhielt, mehr der Kunst und Spiritualität verdankte als der profanen Rationalität der Klinik.

8. Liza Sylvestre

Wha_ i_ I _old you a __ory in a language I _an _ear, 2014
„Interference“, 2021

Konzentriert blickt Liza Sylvestre in *Wha_ i_ I _old you a __ory in a language I _an _ear* in die Kamera und berichtet von einer Erinnerung an das Hören. Als Kind legte sie beide Hände auf die voll aufgedrehten Lautsprecher ihrer Stereoanlage, mit geschlossenen Augen, das Lied in Dauerschleife. Sie erzählt die Geschichte ein weiteres Mal, nun aber nur mit denjenigen Teilen der Wörter, die sie selbst hören kann. Für die Künstlerin klingen beide Fassungen identisch, während das Gesagte für Menschen ohne auditive Einschränkungen zum Fragment wird. Schmerzhaft zeigt das Video auf, wie Sprache Zugänge ebenso eröffnen wie verschließen kann – und es ist diese gesellschaftliche Isolation, die Sylvestre in ihrer Arbeit zu den unterschiedlichen Weisen des Hörens spürbar macht.

In der Zeichenserie „Interference“, die eigens für das MMK entstand, ziehen sich persönliche Eintragungen fein geschrieben über die Seiten. Wie ein rhythmischer Schleier werden dabei jene Buchstaben getilgt, die im Gesprochenen für Sylvestre unverständlich bleiben. Die persönlichen Worte sind vor neugierigen Blicken geschützt, aber gleichzeitig isoliert und für sich stehend.

9. Constantina Zavitsanos

Score for Backing Up [mit Park McArthur], 2013 → Ebene 1

Specific Objects (stack), 2015 → Ebene 1

Score for Crossing an Open Field [mit Park McArthur],
2013 → Ebene 2

I think we're alone now (Host), 2016 → Ebene 2

Interferometer (Quantum Eraser) [mit Amalle Dublon],
2018 → Ebene 2

a composition of waters (adjusted to fit) [mit Amalle
Dublon], 2018 → Ebene 2

Die mit unterschiedlichsten Medien und Mitteln entstandenen Arbeiten von Constantina Zavitsanos drehen sich oft um Fragen der Sichtbarkeit, die Position und Partizipation der Beobachter_innen sowie um die räumlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen.

Ein zentraler Begriff im Denken und Werk der Künstlerin ist das von der Quantenphysik eingeführte Phänomen der „Verschränkung“: Die Quantenphysik versteht darunter, dass Paare oder Gruppen von Teilchen nicht unabhängig voneinander beschrieben werden können, auch wenn eine große Distanz zwischen ihnen liegt. Der Gegenbegriff zur Verschränkung wäre die „Verschmelzung“. Für das Verständnis ihrer Arbeit ist wichtig, dass Zavitsanos den Begriff der Verschränkung weder als Metapher noch als Analogie versteht: Die Verschränkung geht in ihrer physikalischen Bedeutung in die Kompositionen der Werke mit ein und entwickelt sich zu einer Art Modell, das auch in anderen Kontexten erprobt wird. Die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Künstler_innen spielt daher eine maßgebliche Rolle in ihrem künstlerischen Experimentalsystem.

Die 2013 zusammen mit Park McArthur entworfene Arbeit *Score for Backing Up* verteilt anhand eines quantenphysikalischen Befunds ganz buchstäblich Punkte (scores) für das Erfüllen fürsorglicher Handlungen zwischen zwei oder mehreren Personen. Diese Handlungen wurden ohnehin, auch unabhängig von der künstlerischen Arbeit, fortwährend von vielen und für viele Menschen vollbracht und müssen auch zukünftig vollbracht werden. Die Verbindlichkeit der Fürsorge ergibt sich aus einer notwendigen gegenseitigen Abhängigkeit, so wie jede Verschränkung zur Abhängigkeit der Teilchen untereinander führt. Dieses untrennbar mit Autonomie verbundene Abhängigkeitsprinzip ist ein wesentlicher Teil der Kunst.

Die Installation *Interferometer (Quantum Eraser)* von 2018 bezieht ein bestimmtes Experiment der Quantenphysik auf einen entsprechenden Versuch aus der klassischen Physik, der sich mit den Schlüsselprinzipien des „unsichtbaren“ Bereichs der Quanten auseinandersetzt. Der hypothetische Raum, die Schnittstelle zwischen den Informationen einzelner Beobachter_innen und Quantenereignissen, wird als „Heisenberg-Schnitt“ bezeichnet. Er ist nach dem Wissenschaftler Werner Heisenberg benannt, der ein Unschärfeprinzip im Zusammenhang mit der Untrennbarkeit von Wellen und Teilchen vorgeschlagen hat. Das dazugehörige Video *a composition of waters (adjusted to fit)*, das ebenfalls 2018 zusammen mit Amalle Dublon entstanden ist, greift einen früheren, inzwischen überholten Versuch aus der Physikgeschichte auf, den Dualismus von Wellen und Teilchen zu überwinden – ein bis heute unlösbarer Dualismus.

Entscheidend bleibt aber für die Behindertenaktivistin, deren Engagement sich auch in ihrer Kunst artikuliert, dass die Dynamik von Bewegung, Performance und Verbindung von Menschen und sogar von Materieteilchen nicht möglich wäre, wären sie nicht unterschiedlich und untrennbar zugleich – eine Dynamik also, die das Verschiedene jenseits der Trennbarkeit denkt. Als Axiom ihrer künstlerischen und aktivistischen Praxis kann man deshalb den mit McArthur gemeinsam verfassten und anschließend von ihr und Amalle Dublon erneut verwendeten Satz lesen: „In unserem Zustand wollen wir nicht allein sein.“

11. Jillian Crochet

Does this feel normal?, 2018

It's ok, 2019

Primordial Preservation, 2019

Unablässig fährt der Reflexhammer auf den runden Stein nieder. Im Loop des kurzen Videos verstärkt sich die mechanische Wiederholung, der Stein springt unaufhörlich ein kleines Stück zur Seite. „Does this feel normal?“, fragt Jillian Crochet mit ihrem Titel. Aber auf die Frage, ob sich *das* hier, ob sich *diese* Berührung normal anfühlt, wird keine abschließende Antwort gegeben. Unklar bleibt auch, was überhaupt unter „normal“ zu verstehen ist.

Der bekannte Reiz-Reaktions-Test wird hier ad absurdum geführt: Er liefert kein Ergebnis, denn die Antwort des Steins bleibt aus. Wurde dieser erst durch die ständige Wiederholung der Hammerschläge gerundet? Passt sich also etwa nicht nur seine Bewegung, sondern auch seine Form der medizinischen Behandlung an? Oder wird hier vorgeführt, wie mühsam sich subjektive Schmerzempfindungen in Worte fassen lassen? Die Künstlerin, die selbst über Jahre hinweg an medizinischen Tests teilgenommen hat, konfrontiert uns mit der Unmöglichkeit, das eigene Körperempfinden in objektivierbare und somit vergleichbare Aussagen zu übersetzen.

Auch in dem Video *It's ok* geht es um die Subjektivität von Empfindungen. Während Finger sanft über die Dornen einer Aloe vera streichen, ist aus dem Off auf beschwichtigende Weise zu hören, dass es ok ist. Der Touchscreen fügt eine weitere, distanzierende Ebene ein, durch welche die Berührung nur indirekt wahrgenommen werden kann. Es wird deutlich, dass sowohl Berührungen wie auch Sprache letztlich unzureichende Mittel der Kommunikation von Schmerz sind.

Jillian Crochets Interesse gilt dem Körper, wie er in der Medizingeschichte, der Biologie und der Arzneimittelforschung verhandelt wird. Die trübe Flüssigkeit, die in der Arbeit *Primordial Preservation* am Infusionsständer blubbert, ist gefüllt mit Algen. Als älteste Pflanze überhaupt und seit Jahrtausenden wichtiges Heilmittel, wird der pflanzliche „Urahne“ zunehmend auch für die Arzneimittelforschung relevant – etwa um das Wachstum von multiresistenten Keimen zu hemmen oder um in der Krebsbehandlung eine wirkungsvolle Alternative zur aggressiven Chemotherapie zu bieten.

12. Judith Hopf

Ohne Titel, 2021

Für Judith Hopf sind die Materialien ihrer Skulpturen und Installationen nie nur rein stofflich zu verstehen: Sie werden immer auch auf ihre sozialen Einsätze und Potenziale hin befragt – was aber natürlich nicht heißt, dass die Künstlerin die *eigentliche* Materialität nicht ernst nimmt. Ihre Installation *Bambus* sowie ihre unbetitelte und aus neun Schafen bestehende Arbeit zeugen davon.

Die Schafe wurden auf Basis von Blöcken hergestellt, die aus in Umzugskartons gegossenen Beton bestehen. Die Tiere staksen auf dünnen Eisenstangen umher – manche scheinen regelrecht zu humpeln – und auf jedem Block ist vorne ein angedeutetes, aber unverkennbares Schafsgesicht aufgezeichnet. Ihre Fragilität steht hier im krassen Gegensatz zur materiellen Robustheit. Denn merkwürdigerweise schafft es der eigentlich unverwüstliche Betonkorpus der Schafe nicht, deren tatsächliche Gebrechlichkeit zu überspielen.

Die Schafe sind abhängig von der Fürsorge ihrer Herde, und das gilt nicht nur für die Jungtiere, die ohne den Schutz der älteren komplett verloren wären. Auch die Herde selbst ist auf mehr als nur die Summe ihrer Einzeltiere angewiesen. Sie verkörpert eine Form von Kollektivität, welche auf gegenseitiger Abhängigkeit gründet – die also aus der Schwäche des Einzelnen die Stärke der Herde bildet.

13. Rosemarie Trockel

A Day in Bed, 2018

Es macht einen Unterschied, ob man morgens nicht aus dem Bett kommt, weil man es nicht kann, nicht muss oder nicht will. Konnte in den 1960er- und 1970er-Jahren das freiwillig entschiedene Im-Bett-Bleiben noch ein Protest gegen das kapitalistische Tageszeitregime oder gegen den Krieg darstellen, wie es Yoko Ono und John Lennon 1969 mit ihren zweiwöchigen *Bed-ins for Peace* in Hotels in Amsterdam und Montreal gezeigt haben, besteht heute – Rosemarie Trockels Arbeit entstand 2018 – diese Möglichkeit so nicht mehr.

Der Abbau des Sozialstaats und die seit den 1980er-Jahren weltweit zu beobachtende Unfähigkeit der sogenannten Volkswirtschaften, ihre Bevölkerungen auch nur annähernd vollzählig in sinnvolle Arbeitsverhältnisse zu bringen, lässt jeden freiwilligen Protest aus dem Bett beinahe lächerlich erscheinen. Einfacher macht das die Unterscheidung zwischen jenen, die nicht mehr aufstehen *müssen*, und denjenigen, die aufgrund von verschiedenen Krankheiten oder Behinderungen nicht mehr aufstehen *können*, aber nicht. Wenn man nicht aufsteht, weil man todtraurig oder depressiv ist, wird man für den Arbeitstag im Büro, in der Verpackungshalle oder im Callcenter genauso untauglich wie eine Person, die nicht aufstehen kann, weil sie sich die Beine gebrochen oder diese bei einem Unfall verloren hat.

Unterschieden werden beide Fälle immer noch von der Medizin, für welche die einen an der Seele oder Psyche und die anderen am Körper leiden. Für Rosemarie Trockel aber bietet die Geometrie dieses „Atlas der Anatomie“ (Michel Foucault) offensichtlich keine Hinweise auf die Spuren der Krankheit. Sie sucht sie stattdessen im Raum um das Bett und den Körper. Der Teller mit seinem weit über den Rand geschwappten Inhalt zeigt deutlicher als die Anatomien von Körper und Psyche, mit welchen Widerständen Menschen, die nicht mehr aus dem Bett kommen, zu kämpfen haben.

14. Isa Genzken

Krankenhausfotos, 1991

Ohne Titel, 2006

Ohne Titel, 2016

Dem austauschbaren und funktionalen Setting des Krankenhauses setzt Isa Genzken mit ihren *Krankenhausfotos* eine persönliche fotografische Betrachtung entgegen: Mit scheinbar unwesentlichen Detailaufnahmen fragmentiert sie den Ort und das Geschehen. Es entstehen visuelle Skizzen eines erlebten Klinikaufenthaltes, in welchen sich Bedeutung und Narration in Nebensächlichkeiten manifestieren.

Gewaltvoll wirkt der umgekippte Rollstuhl, in den Genzken eine Spiegelfolie eingespannt hat. Goldener Glanz überstrahlt die unscheinbare, triste Funktionalität des medizinischen Geräts. Der seiner Funktion entledigte Rollstuhl wird umgewidmet – in ein begehrenswertes, ästhetisches, fast skulpturales und nicht zuletzt individuelles Objekt.

Umschlossen von einer Styroporbox, wie sie im medizinischen Bereich etwa zur Kühlung zum Einsatz kommt, findet sich ein Sammelsurium an beschrifteten Medikamentenschattullen. Sie zeugen von der Zeitlichkeit der *crip time* wie auch von der Halbwertszeit pharmakologischer Erzeugnisse. Diese für viele Menschen unerreichbaren Güter unterliegen globalen Produktionszyklen und spezifischen Lagerbedingungen; sie bilden das Kapital der Produzent_innen. Die Radioantenne weist die Arbeit als eine Art von „Weltempfänger“ aus – eine aus Betonskulpturen bestehende Werkserie der Künstlerin, deren Arbeiten jeweils mit einer Antenne ausgestattet sind. Sie stehen für ein Netz an Beziehungen und Kommunikationsprozessen, in denen die Welt eingefangen und übermittelt wird, in welchen es aber auch zu Austausch und Verbindungen der gegenständlichen Welt untereinander kommt.

16. Alex Dolores Salerno

At Work (In Protest and In Care), 2018

Pillow Fight, 2019–fortlaufend

Eine Matratzenauflage ist bezogen mit einem schwarzen geriffelten Industrieboden, der in vielfältigen Anwendungsbereichen und Umgebungen mit hoher Korrosionsgefahr eingesetzt wird. Im Fertigungsbereich soll der rutschfeste Boden durch seine Unebenheiten Ermüdungserscheinungen vorbeugen und so das Risiko von Arbeitsunfällen minimieren. Dass ebendieser Bodenbelag in Alex Dolores Salernos Arbeit *At Work (In Protest and In Care)* eine Matratze bedeckt, erscheint zunächst widersprüchlich, gilt das Bett doch den meisten als Ort der Ruhe und des Schlafes, nicht der Arbeit. Außer Acht gelassen werden dabei Menschen mit Beeinträchtigungen oder (chronischen) Schmerzen, die in ihrem Alltag weitaus mehr Zeit im Bett verbringen: Für sie stellt das Bett einen besonders vertrauten Ort dar, der Raum für die notwendige körperliche und geistige Erholung bietet. Gleichzeitig ist es aber auch ein alternativloser Arbeitsplatz für intellektuelle, berufliche, gemeinschaftliche und aktivistische Tätigkeiten.

Die Autorin Alison Kafer unterstreicht mit dem Begriff „crip time“, dass ein anderes Nachdenken und Sprechen über Zeit notwendig ist, um verschiedene Lebensrealitäten anzuerkennen: Denn die Erwartungen an die Dauer bestimmter Tätigkeiten werden in unserer Gesellschaft an Standards geknüpft, die für viele Menschen nicht erreichbar sind. Auch hiervon zeugt ein Bodenbelag, der – trotz des Anspruchs an ein besseres Stehen und sichereres Arbeiten – nicht nur ein Zeugnis der Fürsorge ist, sondern vor allem auch die Leistung und Produktivität der Arbeiter_innen steigern soll. „Anstatt den Körper und Geist von Menschen mit Behinderung dazu zu nötigen, sich den zeitlichen Vorgaben einer Uhr anzupassen, bietet *crip time* eine an ihre Bedürfnisse angepasste Uhr“, so Kafer. *Crip time* beschreibt eine gesamtgesellschaftliche Vision, die diese verschiedenen Bedürfnisse fürsorgend anerkennt und auf sie eingeht.

In der Installation *At Work (In Protest and In Care)* lässt Alex Dolores Salerno *crip time* und Leistungsgesellschaft kollidieren: Was hieße es, Produktivität neu zu denken? Welche Formen der Arbeit werden wahrgenommen und anerkannt? Auch *Pillow Fight* bezieht sich auf den privaten Raum des Schlafzimmers: Zahlreiche Kissenbezüge sind

gefüllt mit den Verpackungen aufgebrauchter Medikamente und Sanitätsartikel, die Salerno selbst gesammelt hat oder die von Bekannten und Verwandten beigesteuert wurden. Diese Abfallprodukte gehören unweigerlich zum Alltag von Menschen, die mit chronischen Krankheiten leben.

Im Ausstellungsraum scheinen die dicht aneinandergedrängten Kissen selbst eine gewisse Körperlichkeit zu entwickeln; sie werden zu Stellvertretern für Netzwerke der Fürsorge. Die sich fortwährend weiterentwickelnde Arbeit verweist auf die wachsende Menge an Medikamenten und damit auf die Kontinuität chronischer Erkrankungen. „Diejenigen von uns, für die Krankheit eine alltägliche Realität ist, wissen seit Langem um ihr revolutionäres Potenzial. Wir wissen, dass eine Revolution aussehen kann wie ein im Bett liegender Körper, der nicht in der Lage ist, zur Arbeit zu gehen. Wir wissen, dass Hunderttausende im Bett liegende Körper wie ein organisierter Streik aussehen können, der den Wert des Lebens von der kapitalistischen Produktivität trennt“, schreibt Johanna Hedva. Es ist jenes revolutionäre Potenzial des vermeintlich Privaten, das Salerno in die Öffentlichkeit des Ausstellungsraumes überträgt.

17. Mike Kelley

Abuse Report, 1995/2007

Mike Kelley verstand seinen *Abuse Report* als Teil seines größeren Projekts „Missing Time“. Darin ging es dem 2012 verstorbenen Künstler im Wesentlichen um eine Art von rekonstruktiven Erinnerungen an die Spuren, welche die für seine Erziehung zuständigen Institutionen – ausgehend von der katholischen Kirche in der Kindheit bis hin zu den renommierten Kunsthochschulen während der Künstlerausbildung – bei ihm hinterlassen haben. Der *Abuse Report* gehört der Serie „The Thirteen Seasons“ an und stellt eine mehr oder weniger öffentliche Form der inneren Rückschau dar. Öffentlich deshalb, weil der Report Teil einer Ausstellung war, wobei sich das „mehr oder weniger“ in Form der offenen Stellen im Bericht selbst zeigt: Mit Hans Hofmann als Person und Ann Arbor benennt Kelley zwar konkret Täter und Ort des Missbrauchs, lässt uns aber über Datum und „Beobachtungsstatus“ im Unklaren, der ausschließlich mit „Anywhere, Anytime“ angegeben wird. Klar hingegen ist die Form des Missbrauchs: Sie bezieht sich auf den mentalen Bereich.

Bei Hans Hofmann handelte es sich um einen der einflussreichsten Kunstlehrer unter den europäischen Emigrant_innen, der nicht nur Kunsthochschulen in New York gründete, sondern auch nach dem Zweiten Weltkrieg mit seiner sogenannten *Push and Pull Theory* (dem Prinzip des Fortschiebens und Ziehens) Generationen von amerikanischen Künstler_innen und Kunstpädagog_innen beeinflussen sollte beziehungsweise – mit Kelley gesprochen – „indoktrinierte“. Auch Kelley fühlte sich stark von Hofmanns Idee der Schaffung von Bildräumen angezogen, in denen expandierende und kontrahierende Kräfte stetig in entgegengesetzte Richtungen streben, ohne je zur Ruhe zu kommen. Wichtig an Kelleys Report ist, dass der Kunstlehrer, den sich Kelley immer als kultischen Führer vorstellte, hier als Missbraucher der Seelen von Schüler_innen nicht anonym bleibt, sondern mit Hans Hofmann einen Namen und ein Gesicht erhält.

Ein Problem tauchte in diesem Zusammenhang allerdings auf, das für Kelley äußerst brisant war – nämlich der Kampf zwischen dem Konzept der „unterdrückten Erinnerung“ und dem sogenannten *False Memory Syndrome*, der „eingeredeten“, „induzierten Erinnerung“. Die Entdeckung des psychologischen Phänomens der „unterdrückten

Erinnerung“ lieferte überhaupt erst die Möglichkeit, dass in der Kindheit sexuell missbrauchte oder körperlich misshandelte Menschen, wenn sie sich im Alter von 30 oder 40 Jahren aus ihrer traumatischen Erinnerungshemmung zu lösen vermochten, ihre Täter_innen rechtlich anklagen konnten. Diese vermehrten Anklagen und Verurteilungen von Personen, die Straftaten an Kindern und Jugendlichen verübt hatten, lösten allerdings eine Gegenreaktion aus: Mit der Etablierung des *False Memory Syndrome* in der US-amerikanischen klinischen Psychologie hatten die des Missbrauchs Angeklagten nun wiederum ein Instrument an der Hand, das es ihnen je nach ihren finanziellen Mitteln ermöglichte, den Beschuldigungen der Ankläger_innen vor Gericht zu entgehen.

Und weil Mike Kelley die verwirrten und manchmal auch verwirrten Wege der tatsächlichen Erinnerungsstrukturen, wie sie die Neurobiologie beschreibt, genauestens kannte, blieb er in seinem Report bewusst vage. Daraus lässt sich schließen, dass es eben nicht unbedingt hilfreich ist, sich bestmöglich an die detaillierten Einzelheiten des Missbrauchs zu erinnern. Besser und auch politisch wirksamer wäre es, den Strukturen, die diesen Missbrauch ermöglichen und sogar begünstigen (beispielsweise autoritäre Erziehungssysteme wie Kunsthochschulen), auf den Grund zu gehen, um sie für immer zu überwinden.

19. Cady Noland

Stockade, 1987/1988

In Cady Nolands Arbeit *Stockade*, was sich mit „Einfriedung“ übersetzen lässt, sind mehrere Geh- und Stehhilfen über eine lange metallene Stange gehängt, welche von drei Füßen gestützt wird. Über die Querstange wurden – neben dem blechernen Gerippe eines Notausgangsschilds – auch Ausdrucke einer Steuertabelle gelegt. Um einen der Füße windet sich ein scheinbar funktionsloser Papierständer aus Drahtgeflecht, womöglich eine ehemalige Ablage für Steuerforderungen und Rechnungen.

Die Arbeit *Stockade* fügt sich dabei insofern in Cady Nolands skulpturales Konzept ein, als sie hierfür Materialien und Gegenstände im Ausstellungsraum anordnet, die menschliche Körper einschränken, erweitern, verletzen, verstümmeln oder gar vernichten können, ohne allerdings von diesen Körpern mehr als die von ihnen hinterlassenen Spuren zu zeigen. Die Künstlerin stellt Zäune, Gatter, aufgehängte Autoreifen, Greifwerkzeuge, Handschellen, Gehhilfen – oder eben Steuertabellen – stets so aus, dass der ihrer Herrschaft und Kontrolle ausgelieferte Körper in seiner Verletzlichkeit abwesend bleibt.

20. Emily Barker

Death by 7865 Paper Cuts, 2019

Land of the Free, 2012/2021

Die 7.865 Blatt Papier, bestehend aus Rechnungen für medizinische Behandlungen, Anamnesebögen und Pflegeplänen einschließlich der Kosten, die das Produkt vielfältiger Standardisierungen sind, liegen ordentlich gestapelt da. *Death by 7865 Paper Cuts*, wie Emily Barkers Arbeit heißt, beinhaltet Dokumente aus den Jahren 2012 bis 2015. Hätte Barker die gesamte Auseinandersetzung mit den bürokratischen Systemen des Gesundheitsapparates bis heute für die Öffentlichkeit aufbereitet, würde der Stapel schlicht umfallen.

Emily Barker dokumentiert mit dem Papierstapel die eigene Hauptbeschäftigung seit dem Sommer 2012. Während des Maleriestudiums am Art Institute of Chicago stürzte Barker in einem unzulänglich gesicherten Gebäude, das gegen die Bauvorschriften verstieß, vier Stockwerke tief. Seitdem ist Barker für die grundlegendsten menschlichen Bedürfnisse auf verschiedene Hilfen vonseiten des Gesundheitssystems angewiesen. Der Unfall führte zu einer „L2-Querschnittslähmung“ und zog einen sechsmonatigen Krankenhausaufenthalt mit unzähligen Operationen und der Diagnose eines chronischen komplexen regionalen Schmerzsyndroms nach sich. Die oberste Seite im Stapel der Unterlagen zeigt eine Rechnung, die vom Tag direkt nach dem Unfall stammt und sich allein auf einen Betrag von 100.000 US-Dollar für diverse chirurgische Eingriffe an der Wirbelsäule beläuft.

Der Sturz und seine Folgen veränderten Emily Barkers künstlerische Arbeitsweise. Aus der Frustration heraus, nie mehr wie gewohnt malen zu können, resultierte bei Barker der Schritt in eine installative künstlerische Praxis, in der die Auseinandersetzung mit Gegenständen des veränderten Alltags eine große Rolle spielt. Emily Barker lebt heute als Multimedia-Konzeptkünstler_in, Designer_in und Aktivist_in in Los Angeles.

In den Installationen macht Barker nicht nur die eigene subjektive Erfahrung nachvollziehbar, sondern lässt darin etwas Exemplarisches aufscheinen. So erschafft Barker das, was Pierre Bourdieu als „sozialen Sinn“ bezeichnet hat: materielle Imaginationen, die, von konkreten individuellen Lebenssituationen und Gegenständen ausgehend, universelle Bedeutung erlangen. Barkers Arbeiten sind das

Ergebnis einer künstlerischen Auseinandersetzung, welche über die spezifische Subjektivität hinausgeht und in vollem Maße die soziale, kollektive Erfahrung einbezieht.

Barkers künstlerische Praxis vermag es, die Erfahrung der eigenen Existenz in einer Welt der Menschen ohne Behinderung – in einer Welt, die für den sogenannten „Durchschnittsmenschen“ konzipiert wurde, der als Maßstab für alle Standardisierungen dient – zu übermitteln. Durch die Behinderung hat Barker am eigenen Leib erfahren müssen, dass die uns umgebenden Räume an einer Vorstellung davon ausgerichtet sind, was und wie eine Person *sein sollte* – und nicht darauf, was Menschen *sind* und was sie *benötigen*.

Emily Barker geht es darum, verständlich zu machen, dass jede Standardisierung eine erzwungene Perspektive erzeugt – eine Perspektive, die eine Vielzahl von Menschen ausschließt.

22. Jesse Darling

Epistemologies (Part of a series), 2019 → Ebene 2

Canary, 2021 → Ebene 3

Saint Jerome in the Wilderness, 2018 → Ebene 3

Comfort Station, 2017 → Ebene 3

Eccentric Contraction (still standing), 2017 → Ebene 3

In the middle of the journey of our life I found myself astray in a dark wood where the straight road had been lost (self-portrait), 2021 → Ebene 3

Schwer und unbeweglich lehnen in der Arbeit *Epistemologies (Part of a series)* die Aktenordner aneinander. Kantige Betonplatten sind fest in ihnen verankert. Ist man erst einmal chronisch erkrankt, gilt es, den Dokumentenwust von Krankenkassen, Kliniken und Ärzt_innen anhand solcher Ordner zu bewältigen. Die Härte und Gewalt der administrativen Sprache, welche die Menschen zu Fällen, Nummern und Objekten degradiert, manifestiert sich in der Dichte und Schwere des kalten Betons.

Zart singt in *Canary* ein Vögelchen, im Hintergrund hört man das Quellen und Plätschern von Wasser. Die Bewegungen und der Gesang des grünen Plastikvogels im Käfig werden für gewöhnlich durch Batterien animiert. Ohne sie kann der Vogel nur mit einer sehr aufwendigen Konstruktion – mithilfe von Solar- und Windenergie sowie eines Dynamos – am Laufen gehalten werden. Die Skulptur zeigt auf absurde Weise, wie viel Energie und Ressourcen zum Funktionieren nötig sind.

Die Arbeit *Saint Jerome in the Wilderness* lässt sich wie ein Wegweiser durch Jesse Darlings Arbeitsweise und Themenfelder verstehen. Bestehend aus 15 freistehenden Stahlskulpturen, die wie modulare Mobilitätsprothesen gestaltet sind, präsentieren sich die Bäume dieser Wildnis – mit ihren spindeldürren Metallästen und Früchten aus Toilettenbürsten, Gummihülsen und Aktenordnern – durch und durch anthropogen. Der Werktitel birgt eine kunsthistorische Referenz auf den heiligen Hieronymus, der einer apokryphen Legende nach einst einen Löwen heilte und zähmte, indem er das Tier von einem Dorn in dessen Tatze befreite. Als großer Büber wird Hieronymus oft „in der Wildnis“ dargestellt, mit oder ohne Löwe. Die alte Legende vom Löwen, der durch den Gelehrten geheilt, aber auch gezähmt und für immer an dessen Bibliothek gebunden ist, enthält eine bittere Erkenntnis über die bevormundenden

Tendenzen der institutionellen Medizin: Als Gegenleistung für die Heilung haben sich die Patient_innen zu fügen.

Darling hat neben anderen chronischen Erkrankungen wiederkehrend auftretende halbseitige Lähmungserscheinungen und verbrachte deswegen viel Zeit in Arztpraxen und Krankenhäusern. Die Arbeit *Comfort Station*, durch Deformation komplett ihrer Funktion beraubt und alles andere als „komfortabel“, erzählt davon. Mit dem Wissen um Michel Foucaults grundlegendem Diktum, nach dem der Vitalismus auf einem Mortalismus beruht – also der Tod, sprich die pathologische Anatomie, einen Spiegel darstellt, durch den das Leben, auf das Mechanische reduziert, betrachtet wird –, kann man im Umkehrschluss auch die Verwundbarkeit und Verletzlichkeit eines jeden Lebens auf die von der menschlichen Zivilisation hervorgebrachten Apparaturen übertragen.

Nichts erhält sich ohne Pflege und Rücksicht. Woher diese rücksichtsvolle Behandlung aber kommen soll, die das Leben und die Dinge schützt, und wie sie etabliert werden kann, das sind die weitaus komplizierteren Fragen. Allerdings weisen Darlings Dekonstruktionen unserer heilsversprechenden Mythen und Legenden darauf hin, dass der Fehler auch im Glauben an die Heilung selbst liegen könnte.

23. Pepe Espaliú

Carrying IV, 1992

Paseo del amigo, 1993

S/T (serie muletas), 1993

Sänften stellen eines der ältesten Transportmittel dar, in dem sowohl adlige als auch von einer Behinderung betroffene Personen befördert wurden. „Sie sind wie eine undurchdringliche Mauer, eine blinde, anonyme Last“, schreibt der Künstler Pepe Espaliú über seine mehrere Skulpturen umfassende Serie stilisierter Sänften, von denen hier *Carrying IV* gezeigt wird. Fenster- und schmucklos isolieren sie ihre potenziellen Insass_innen. Durch die stark abstrahierte Form der Sänfte fallen vor allem die Haltestangen ins Auge: Sie laden dazu ein, nach ihnen zu greifen, um das statische Objekt in Bewegung zu setzen. Die Arbeiten verweisen darauf, dass ein Hilfsmittel oder eine Krücke viel mehr ist als eine bloße Prothese des Körpers.

Espaliú, der in den 1980er-Jahren über die Malerei zur Skulptur und Aktionskunst kam, erhielt 1990 die Diagnose „HIV-positiv“ und setzte sich in den Arbeiten seines „*Carrying Project*“ intensiv mit der Krankheit, mit Verwundbarkeit, Schmerz und Tod auseinander. 1992 – ein Jahr, bevor er starb – führte er die Aktion *Carrying* durch, bei der er sich von einer Menschenkette durch San Sebastián und Madrid tragen ließ. Je zwei Personen bildeten mit ihren ineinander verschränkten Händen und Armen eine Art Trage und gaben den Künstler an das darauffolgende Glied in der Kette weiter, sodass Espaliú, selbst barfuß, dabei nie den Boden berührte. Begleitet von großer medialer Aufmerksamkeit führte die Aktion vor das Madrider Gesundheitsministerium, um gegen die Stigmatisierung von Homosexuellen zu protestieren sowie gegen die Individualisierung der Krankheit und der damit einhergehenden Verlagerung der Verantwortung und Sorgearbeit in die Communitys der Betroffenen, welche die alleinige Last zu tragen haben. Freund_innen und Bekannte sind es nämlich, die symbolisch gesprochen als Krücken und Tragen die kranken Körper stützen. „*Tragen*“ (*to carry*) wird in den Arbeiten des Künstlers zu einem Synonym für „*Sorge tragen*“ (*to care*). So manifestiert sich laut Pepe Espaliú in seinen Sänften auch die Suche nach einer Form, das Unerträgliche (er)tragen zu können: „Worum es sich bei ihnen vielleicht eigentlich handelt, ist eine bestimmte Vorstellung von Liebe.“

25. Leroy F. Moore Jr.

Black Disabled Art History 101, 2015

Mit nur acht Jahren begann der von Geburt an blinde Pianist Thomas Wiggins, unter dem Namen „Blind Tom“ auf Bühnen in aller Welt zu spielen. Als erster Schwarzer musizierte er im Weißen Haus und wurde zu einem der bestbezahlten Pianisten des 19. Jahrhunderts. Seine Einkünfte verblieben jedoch bei dem General und Anwalt James Bethune, in dessen Besitz sich Wiggins befand, nachdem seine Familie versklavt worden war.

Es sind Geschichten wie jene von Thomas Wiggins, die der Autor, Musiker und Aktivist Leroy F. Moore Jr. in *Black Disabled Art History 101* zusammenträgt. „101“ ist im Englischen das Kürzel für einen Einführungskurs – eine erste Annäherung, die die Tür zu einer komplexeren Auseinandersetzung öffnet. Lose aneinandergereiht und poetisch verknüpft bringt Moore in seiner Spoken-Word-Performance Biografien von Schwarzen Künstler_innen mit Behinderung zur Sprache, die an den Rand der öffentlichen Sichtbarkeit und Erinnerungskultur gedrängt wurden. Er spricht über ein marginalisiertes künstlerisches Erbe und über Identifikationsfiguren, deren Einflüsse die kulturelle Entwicklung tief geprägt haben und bis in unsere Gegenwart reichen.

Dabei klingt im Dreiklang „Black, disabled, and poor“ immer wieder das intersektionale Wirken von Rassismus, Ableismus und Klassismus an – die Verschränkungen struktureller Ausschlüsse und mehrfacher Diskriminierungen wirken in unserer gegenwärtigen exklusiven Geschichtsschreibung fort: „Die Wurzeln Schwarzer Künstler_innen mit Behinderung reichen tief. Doch dieser Garten verlangt nach Anerkennung“, so der Künstler.

27. Sunaura Taylor

Lobster Girl, 2010

Figure 121–124, 2010

Intersex, 2010

No Arms!, 2010

Piss On Pity, 2010

„Es ist das Hummermädchen, das uns innehalten lässt, ihre Angst ist spürbar und real. Ihre Hände hat man kartografiert, dokumentiert, diagrammiert, ihre Andersartigkeit über die Buchseite verteilt. Der Freak wird zur Patient_in, der Körper zum Objekt, das Mädchen schreit auf. Die Schreie, die das Hummermädchen ausstößt, sind gegen die Geisterbilder gerichtet, von denen es verfolgt wird – gegen die geschwärzten, ausgelöschten Körper. Was bedeutet es, zu einem Geist gemacht zu werden, aus dem Blickfeld zu verschwinden?“, fragt Alison Kafer in Anspielung auf Sunaura Taylors *Lobster Girl*.

Sunaura Taylor interveniert mit ihrer Kunst in vorherrschende, von Voyeurismus geprägte visuelle Diskurse rund um das Thema Behinderung. Für die hier präsentierten Arbeiten hat sie Bilder aus medizinischen Fachbüchern entnommen, bearbeitet und erweitert. In *Lobster Girl* verfremdete sie eine medizinische Abbildung, die ein anonymes junges Mädchen mit einer angeborenen Handbehinderung zeigt. Der angsterfüllte Schrei des Mädchens konterkariert die eher nüchtern und diagnostisch gehaltene Bildfolge, die sich in der Verwendung von Röntgenaufnahmen, pathologisierenden Schaubildern und der Nummerierung und Beschriftung von Körperteilen manifestiert.

Anhand dieses Beispiels macht Taylor nicht nur auf den irreparablen Schaden aufmerksam, den der invasive medizinische Blick anrichten kann, sondern auch auf die Folgen der „Animalisierung“ von Menschen mit Behinderung – nicht nur im Bereich der Medizin, sondern generell in unterschiedlichsten historischen und sozialen Zusammenhängen. Anstatt diese Vergleiche jedoch gänzlich zu vermeiden, interessiert sich Taylor für die Situationen, in denen sich Nähe und Solidarität zwischen Mensch und Tier entwickeln und eine Rückkehr zur Animalität zustande kommen könnte. In *Lobster Girl* werden die pathologisierten Hände des Mädchens, die umgangssprachlich auch als „Hummerklauenhände“ bezeichnet werden, dem sensationsgierigen Blick entzogen und mit großen roten Hummerzangen versehen. Diese Zangen können als Kritik an der fortschreitenden

Dehumanisierung gelesen werden, während sie gleichzeitig als mächtige Waffe fungieren, mit der sich das Mädchen selbst schützen kann.

Auf diese Weise fügt sich *Lobster Girl* in Taylors Gesamtwerk ein, das eine neue Nähe zwischen *disability* und *animality* vermitteln möchte – eine Nähe, die sich ihrer Risiken bewusst ist und gleichzeitig Solidarität und Relationalität in den Mittelpunkt stellt. Außerdem birgt es die Erkenntnis, dass Ableismus ein System der Unterdrückung ist, das nicht nur Menschen mit Behinderung abwertet, sondern auch nichtmenschliches Leben, also das unserer „tierischen Gefährten“.

Tiere spielen in der Humanmedizin zwar bereits eine Rolle, die ethischen Rahmenbedingungen dafür sind jedoch vollkommen unzureichend. So transplantiert man beispielsweise immer häufiger Schweinelebern in Menschen, die Lebensbedingungen der Schweine selbst sind dabei aber nebensächlich. Sunaura Taylor ist auf der Suche nach einer Möglichkeit, diese neuen Nachbarschaften zu reformieren. „Vegans, Freaks, and Animals: Towards a New Table Fellowship“ (also: „Veganer_innen, Freaks und Tiere: Auf dem Weg zu einer neuen Tischgemeinschaft“) heißt ihr zentraler Essay von 2013, der die neuen Nachbar_innen oder Gefährten_innen bereits im Titel trägt und für eine neue Form des Zusammenlebens plädiert.

28. Chloe Pascal Crawford

For the 12 disabled people in Lebenshilfehaus (Area of Refuge), 2021

Wellen schlagen, beginnend an den Treppenstufen, herab und füllen den Raum. Immer wieder sind Architekturen der Ausgangspunkt für die Arbeiten von Chloe Pascal Crawford, wenn sie sich mit Fragen von Zugänglichkeit beschäftigt. Dabei sind diese von ihr gestellten Fragen essenziell, denn nicht barrierefreie Architektur kann in Notsituationen lebensbedrohlich sein.

Für ihre neue Arbeit im MMK wählt Crawford ein Kabinett, das für Besucher_innen, die keine Treppen benutzen können, nicht passierbar ist. Ein in der Ecke des Kabinetts montierter Konvexspiegel, wie er im Straßenverkehr zu finden ist, gibt von den Treppenstufen aus Einblick in die nicht einsehbaren Areale des Raumes. Als ein einfaches Werkzeug, um Einschränkungen des Sichtfelds von Verkehrsteilnehmer_innen auszugleichen, erinnert er daran, wie selbstverständlich manche Hilfsmittel in den Alltag einfließen können, während andere Barrieren hingegen nicht bedacht werden und bestehen bleiben. Obgleich Crawford das Kabinett zwar visuell erschließt, aber nicht physisch zugänglich macht, widmet sie seine Funktion künstlerisch um. Gefüllt von blauen Wellen, wird der Raum in unserer Vorstellung ein anderer: Im Wasser werden Bewegungen fließend, der eigene Körper leichter. Blau ist als Farbe für Barrierefreiheit weltweit verbreitet. So kann der blaue Raum auch als ein Möglichkeitsraum gelesen werden. Nicht zuletzt erinnert er daran, dass das Herstellen von Barrierefreiheit eine gesellschaftliche Verpflichtung ist, die es vermag, kreativ und radikal neue Imaginationen hervorzubringen.

Die titelgebende Widmung von Crawfords Arbeit *For the 12 disabled people in Lebenshilfehaus (Area of Refuge)* erinnert an die zwölf Bewohner_innen des Lebenshilfehauses in Sinzig im Landkreis Ahrweiler, die im Juli 2021 vom Hochwasser eingeschlossen wurden und ertranken.

29. Michelle Miles

hand model, 2018

how did we get here?, 2018

Die Hände in Michelle Miles' Videoarbeit *hand model* führen Gegenstände ins Bild: eine Teetasse, eine Zitrone, eine Haarbürste, einen Parfümflakon, einen gläsernen Dildo, eine Rose, ein paar Erdbeeren. In der Ästhetik eines Werbefilms präsentiert, wirken sie wie begehrten Konsumobjekte. Eine Stimme aus dem Off berichtet von der Kontaktaufnahme der Künstlerin mit einer Modelagentur, die trotz anfänglichen Interesses eine Zusammenarbeit ausschloss – als sie erfuhr, dass Miles einen Rollstuhl benutzt. „Ich kann sie nicht gebrauchen“, kommentiert die Agentin. Ein behinderter Körper besitzt in einer Branche, die den Körper selbst zum Objekt macht, keinerlei ökonomischen Wert, seine Repräsentation ist unerwünscht.

In der Arbeit *how did we get here?* formt eine rote, zähe Flüssigkeit eine abstrakte Figur, in deren Mitte man ein menschliches Herz vermutet und die sich, langsam fließend, kaum merklich verändert. Michelle Miles visualisiert die schleichende Veränderung ihres Körpers durch eine Progressive Muskelatrophie. Die Krankheit resultiert in einer Schwächung der Muskelzellen und führt im fortschreitenden Verlauf zu deren Abbau: ein langsamer Prozess also, der kaum spürbar ist, jedoch in der Rückschau umso eklatanter und offenkundiger sichtbar wird.

30. Berenice Olmedo

„Haeceidad“, 2021

Berenice Olmedos Skulpturen, die aus der Wand ragen, im Raum schweben oder sich vom Boden aufrichten, bilden ihre eigenen Bewegungseinheiten: Rhythmus und Impuls, Beugung und Streckung; in der hier gezeigten Serie wird fast eine Atmung körperlich spürbar, ohne dass aus den Elementen ein Körper-Ganzes entsteht.

Die Künstlerin verbindet Materialien aus der Orthopädie und Medizintechnik: Hierfür arbeitet sie eng mit Orthopädietechniker_innen und Prothesenherstellern zusammen. In „Haeceidad“ verwendet Olmedo pneumatische Schienen, die in Notfällen von Rettungssanitäter_innen eingesetzt werden, um während des Krankentransports Knochenbrüche zu stabilisieren. Dieser ursprünglichen Funktion sind sie hier jedoch beraubt, da die Pumpen, mit denen man sie aufbläst, manuell bedient werden, was in einem Notfall zu lange dauern würde. Es handelt sich um Luftpumpen, die auch zum Aufblasen und Entleeren von körperunterstützenden Krankenhausmatratzen verwendet werden. Mit diesen Matratzen verhindert man ein Wundliegen bei Personen, die mehr als zwölf Stunden pro Tag im Bett verbringen.

Während Olmedos Materialien in der Orthopädie eingesetzt werden, um Körperfunktionen zu unterstützen oder wiederherzustellen (indem sie Extremitäten ersetzen, stabilisieren, erhalten und bewegen), sind sie hier als Einheiten präsentiert, die nicht länger an einer universellen Norm gemessen werden, welche die Ganzheit des Körpers definiert. Stattdessen versuchen sie, den Körper für Verbindungen zu öffnen, die Handlungsfähigkeit, Kreisläufe und Verknüpfungen sowie Flüsse, Schwellen oder Verteilungen von Intensität, Bewegung und Ruhe implizieren.

32. Absalon

Cellule No. 3 (Prototype), 1992 (New York)

Bataille, 1993

Bruits, 1993

Monochrom und aus einfachen geometrischen Grundformen zusammengesetzt, bilden die „Cellules“ (Zellen) von Absalon ihre eigene Einheit im Raum. Ihr äußeres Erscheinungsbild wirkt abweisend, klar und anonym, doch ihr Inneres ist betretbar für die Besucher_innen: eine Schlafstätte, ein Lebensraum. Als Serie nummeriert und benannt nach den jeweiligen Städten ihrer Entstehung beziehungsweise erstmaligen Präsentation, wollte der Künstler die bewohnbaren Zellen in die urbane Landschaft von Großstädten einschreiben – wie ein „Virus in der Stadt“. Die Zellen, die der israelische Künstler zwischen 1991 und 1993 aus einer intensiven skulpturalen Beschäftigung mit der Frage des Wohnens heraus schuf, repräsentieren zwei Dinge zugleich: die kleinste Einheit des sozialen Lebens und die kleinste Einheit des biologischen Organismus.

Als Einheit des sozialen Lebens markieren die Zellen die Ambivalenz zwischen abgekapselter Isolation und schützendem Rückzugsort. Wie kann eine Gemeinschaft bestehen oder gar neu entstehen, wenn die Bedrohung des Anderen und *durch* den Anderen plötzlich zum vorherrschenden Moment in den Beziehungen wird? Eine Ambivalenz, die gerade in der Pandemie erneut zum Tragen kommt. „Die Coronapandemie ist in jeder Hinsicht ein Produkt der Globalisierung“, schrieb der kürzlich verstorbene französische Philosoph Jean-Luc Nancy. Das Virus bewegt sich im selben technologischen, ökonomischen und politischen Kräfteverhältnis, durch das auch die sozialen Beziehungen von Ungleichheit und Ungerechtigkeit geprägt sind.

Aus der politischen Geschichte der HIV/AIDS-Pandemie ist diese Ungleichheit bekannt: Marginalisierung, Stigmatisierung und der in Kauf genommene Tod „der Anderen“. Auch jener historische Kontext wird in der Arbeit von Absalon, der 1993 im Alter von 28 Jahren an AIDS verstarb, gegenwärtig. In seiner Reduktion auf die Zelle als kleinster Form des Lebendigen verbindet der Künstler Krankheit und Gesellschaft und konfrontiert uns mit der grundlegenden menschlichen Frage: Was ist Leben? Und mit der grundlegenden gesellschaftlichen Frage: Wie kann in einer menschengemachten toxischen Umgebung soziales Leben gelingen?

33. Wolfgang Tillmans

17 years' supply, 2014

Wolfgang Tillmans' Fotografie *17 years' supply* zeigt einen mit einem Haufen von Medikamentenbehältern gefüllten Karton. Bei diesen gesammelten und teilweise mit seinem Namen beschrifteten Packungen handelt es sich um HIV-Medikamente. Wobei die Geste des Aufhebens immer einen doppelten Charakter besitzt: Diese einerseits bewahrende und andererseits (im Sinne des vorausgegangenen Konsums) vernichtende Tätigkeit lässt sich nicht in Wohlgefallen auflösen; der Widerspruch von Bewahren und Vernichten bleibt jedem aufgehobenen Ding immanent. Einen Gegenstand, eine Pflanze oder – wie hier – Verpackungen aufgebrauchter Medikamente aufzuheben, bedeutet in jedem Fall, diesen Gegenstand, diese Pflanze oder diese Verpackung aus dem jeweiligen Zusammenhang zu reißen und in einen anderen Kontext zu stellen.

Die Darstellung seiner eigenen Medikamente bedeutet eine bewusste Verschiebung im Verhältnis von öffentlich und privat im Leben und Werk des Künstlers. Tillmans, der seit 1997 mit dem HI-Virus lebt, hatte vorher weder in seiner Kunst noch in seinen Äußerungen Bezug auf die Infektion genommen. Mit dem Schritt, seine tägliche Medikation publik zu machen, wird das Private oder auch Intime in die politische Arena überführt.

Wobei das Politische in den Nachfolgejahren immer mehr in Verbindung mit seiner Kunst tritt: Tillmans wird zu einem Aktivist für die EU und ruft auf allen Ebenen extensiv zu Wahlbeteiligungen auf. Gleichzeitig kämpft er bei jeder sich bietenden Gelegenheit vehement gegen die neuen rechten Bewegungen. Mittlerweile trennt er nicht mehr zwischen seinem politischen Engagement und der Kunst – beides spielt für ihn in derselben Sphäre, in der auch seine HIV-Infektion zum Thema wird. Der Brexit, den der zeit lebens intensiv von der britischen Popkultur affizierte Künstler auch als persönliche Kränkung erfahren hat, sowie die Covid-19-Pandemie sind in diesem Zusammenhang nicht bloß Auslöser und Verstärker seines Engagements: Beide als katastrophal empfundenen Ereignisse machen Tillmans' Abschied vom geschützten Privaten in seiner Kunst schlicht notwendig.

36. Carolyn Lazard

Pre-Existing Condition, 2019

1951 wurde im Holmesburg Prison im US-amerikanischen Pennsylvania damit begonnen, freiwillige medizinische Tests an Insassen durchzuführen. Federführend war dabei Dr. Albert Montgomery Kligman, Dermatologe und Professor an der University of Pennsylvania. Im Auftrag der Universität sowie von Pharmakonzernen und dem Verteidigungsministerium wurden gegen ein geringes Honorar Arzneimittel, bestimmte Wirkstoffe und Reaktionen getestet, darunter das bei Akne wirksame Retina-A sowie das chemische Entlaubungsmittel Agent Orange, welches im Vietnamkrieg zum Einsatz kam. Carolyn Lazards Videoarbeit *Pre-Existing Condition* zeigt eigescannte Unterlagen der sogenannten „laufenden Forschungsprojekte“ aus den 1960er-Jahren, in denen man tabellarisch dokumentiert hat, welcher Wirkstoff an wie vielen Probanden untersucht wurde, wie hoch das Honorar dafür war, wer genau die Studie durchgeführt hat und wie sie finanziert wurde.

Aus jenen Unterlagen gehen allerdings nicht die Spätfolgen der Experimente hervor – weder die medizinischen oder psychologischen noch die gesellschaftlichen. 1974 klagten 300 ehemalige Insassen gegen die an ihnen vorgenommenen Versuche unter Berufung auf Verstöße gegen den „Nürnberger Kodex“ von 1947. Dieser Kodex ethischer Richtlinien wurde im Zuge der Nürnberger Prozesse verfasst, und zwar im Nürnberger Ärzteprozess „Vereinigte Staaten vs. Karl Brandt et al.“ (1946–1947), in dem auch die „Euthanasie“-Morde der sogenannten „Aktion T4“ zur Anklage kamen. Angesichts des Grauens, welches die von Nazi-Ärzten durchgeführten Experimente erregt haben, verfasste die Anklage einen zehn Punkte umfassenden Kodex, der ethische Richtlinien für medizinische Studien an Menschen formulierte. Auch wenn dieser Kodex zunächst weder rechtlich bindend noch offiziell anerkannt war, wurden auf dessen Grundlage später weltweit Deklarationen und Richtlinien etabliert.

Vor dem Hintergrund dieser Geschichte können wir in Carolyn Lazards Video aus dem Off die Stimme von Edward Yusuf Anthony vernehmen, der selbst ehemaliger Insasse des Gefängnisses ist und an derartigen Tests teilgenommen hat. Was Anthony berichtet, beschreibt aber vielmehr seine heutige, von tiefem Misstrauen geprägte Beziehung zu Ärzt_innen und die Rassifizierung von Schwarzen

Patient_innen, die er in einem mehrheitlich *weiß* geprägten medizinischen Versorgungssystem erlebt. Außerdem verweist er auf die ökonomischen Parameter, welche ungeachtet der individuellen und spezifischen gesundheitlichen Ausgangslage zur Verschreibung von Medikamenten führen. Die Vorerkrankung, die *pre-existing illness*, von der Anthony in diesem Zusammenhang spricht, überträgt Carolyn Lazard in der filmischen Arbeit auf eine *pre-existing condition* der Gesellschaft: Die Ungleichheiten, die in der Geschichte von Experimenten an Menschen erlebt wurden, dauern bis heute an und bleiben als gesellschaftliche Spätfolgen wirksam.

38. Panteha Abareshi

NOT BETTER YET, 2019

„Something is clearly wrong“ – etwas stimmt nicht, weist einen Fehler auf. Mit der Einblendung dieses Satzes beginnt die Videoarbeit *NOT BETTER YET*. Für wenige Augenblicke richtet sich ein Fadenkreuz auf den Körper von Panteha Abareshi – ein Körper, angeschlossen an Apparaturen und Schläuche, medizinisch vermessen und schematisiert, auf den mit der Kategorisierung „krank“ gezielt wird. Aus dem Off sind die Stimmen von Ärzt_innen zu hören, unterbrochen vom durchdringenden Piepton einer Messapparatur. Der Körper, über den man hier spricht, wird zu einem Objekt diskriminierender Körpervorstellung. Er wird gemessen und scheitert unweigerlich an der unerreichbaren physischen Norm des nicht behinderten Körpers, des *abled body*.

Außerhalb der Messbarkeit liegt der subjektive Schmerz eines chronisch erkrankten Körpers. In Brailleschrift legen sich einschneidende Worte über die Filmbilder: „Der Schmerz wird unerträglich. Und du hoffst, dass er morgen vorbei ist. Aber du hoffst auch, dass er bleibt und dich zurücklässt: kalt und gebrochen und leer.“ In schonungsloser Offenheit richtet Abareshi den Blick auf die Komplexität eines Lebens, in dem die Beziehung zum eigenen Körper von ständigem Wechsel gekennzeichnet ist: Es ist ein Körper, der starke Schmerzen erfährt und doch widerständig ist – ein Körper, der sich, während er sich im Fenster des 8-mm-Filmstreifens auf dem Krankenhausbett bewegt, jeder einfachen Systematisierung widersetzt.

In der raumgreifenden Choreografie, in der sich Panteha Abareshi in voller Spannung biegt und die Gliedmaßen ineinander verknotet, zerbersten jegliche Zuschreibungen von Passivität. Schließlich tilgt Abareshi einen Teil des Werktitels: Es bleibt *NOT BETTER* – eine Proklamation, die dem Streben nach einem *abled body* eine klare Absage erteilt. „Ich bin komplett in Andersartigkeit getaucht“, erklärt Abareshi in einem Interview über die Erfahrungen mit Rassismus, Ableismus und Sexismus. Den abwertenden Blicken und Zuschreibungen setzt Panteha Abareshi eine neue Definition von Vollkommenheit, Selbstfürsorge und Autonomie entgegen. Die Arbeit macht deutlich, dass nicht die Anpassung an eine diskriminierende Gesellschaft, sondern vielmehr die Abkehr von deren einschränkenden physischen Standards notwendig ist.

39. Judith Hopf

Bambus, 2021

Die Fragilität der aus Trinkgläsern zusammengesetzten Stelen dieses Bambuswaldes steht im Gegensatz zur eigentlichen Robustheit der Pflanze. Judith Hopf gelingt es, mit ihren Glasstelen ein doppeltes Empfinden zu generieren: Zum einen glaubt man tatsächlich, sich in einer Art Wald zu befinden. Zum anderen flößen einem die instabil wirkenden Stelen aber auch Angst ein, hier gleich etwas zu zerstören – ein Gefühl, das einen bei echtem Bambus wohl kaum befällt. Denn dieser ist gerade aufgrund seiner Stabilität von immenser wirtschaftlicher und ökologischer Bedeutung. Aus Bambus werden Möbel, Baugerüste, Angelruten, Spazierstöcke, Fußmatten, Material zum Dachdecken, Zwischenwände, Baracken, Eimer, Essstäbchen, Trinkgefäße, Flöße, Speere, Fischreusen, Vorhänge, Hüte, Schuhsohlen und Verpackungen hergestellt – außerdem Gemüse aus den jungen Trieben und Viehfutter aus den Blättern. Bambus ist damit eine der vielseitigsten Nutzpflanzen überhaupt. Und zusammen mit anderen Gräsern wie Weizen, Reis und Mais dient er ohne Zweifel der Grundversorgung unserer Zivilisation.

Ein Alleinstellungsmerkmal unter den „Zivilisationsgräsern“ besitzen die Bambuspflanzen allerdings: Sie sind trotz ihrer vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten nie züchterisch bearbeitet, also domestiziert worden. Woran sich bis heute, trotz einiger Versuche von Pflanzengenetiker_innen, die Blühperioden von Bambusarten zu manipulieren, nichts geändert hat. Und darin liegt ihre Verwundbarkeit: Viele Bambusarten blühen nur ein einziges Mal im Leben, bei anderen beträgt der Abstand zwischen ihren Blühperioden mehrere Jahrzehnte. Meist sterben die Pflanzen nach der Blüte ab, und weil sie alle gleich alt sind, bleibt dann von einem Bambuswald nicht mehr viel übrig. Der Schock ist verständlich, in den die Bambus verarbeitende Industrie immer wieder verfällt, wenn ein solcher Wald nach 100 Jahren plötzlich eingeht, ohne dass sich ein Mensch überhaupt an dessen letzte Blüte erinnern kann.

40. Nan Goldin

Sisters, Saints and Sibyls, 2004

Der Grabstein, der etwa in der Hälfte von Nan Goldins Drei-Kanal-Videoarbeit *Sisters, Saints and Sibyls* ins Bild gebracht wird, ist nicht weniger als die Auflösung des Begriffspaares „öffentlich/privat“ mit heute beinahe schon wieder veraltet scheinenden Mitteln der Bild- und Tonkunst. Gewidmet ist dieser Grabstein, der sich auf einem jüdischen Friedhof befindet, Barbara Holly Goldin, geboren am 21. Mai 1946 und gestorben am 12. April 1965: Bei Barbara Goldin handelt es sich um die Schwester der Künstlerin, die sich nach einer von Gewalt, Verzweiflung, Unverständnis und Rebellion geprägten Kindheit und Jugend das Leben nahm. Was Nan Goldin bis zu diesem Moment im Film erzählt, ist die dramatische Geschichte eines begabten Kindes, das bereits früh in die Mühlen der Psychiatrie geraten ist. Musikalisch zwar hochbegabt, findet Barbara Goldin keine Artikulationsmöglichkeit, um mit ihrer Umwelt in Beziehung zu treten. Wie politisch dieses private Drama ist, wird von der Künstlerin sehr subtil mit dem kurzen Einspielen von Polizei- und Krankenwagensirenen sowie der Erwähnung einer Diagnose des „National Institute of Mental Health“ in Washington, D.C. in Szene gesetzt. Erzählt hat sie die Geschichte ihrer Schwester bis dahin mit einer einleitenden Referenz an die heilige Barbara, einer christlichen Märtyrerin, sowie anhand von Fotos aus dem Familienalbum der Goldins, welche die innerhalb der Kleinfamilie erlebte physische und psychische Gewalt und deren pathologische Strukturen nicht abbilden.

Der Schwester gedenkt die Künstlerin schließlich noch mit einem Zitat: Der sie behandelnde Psychiater hätte Barbara prophezeit, dass auch Nan einmal genauso enden würde wie sie selbst. Es folgt die Bildgeschichte des von Drogensucht durchzogenen Subkulturlebens der Künstlerin. Ab hier ändert sich auch der Ton des Films: Wurden die Bilder zu Barbara bis dahin vor allem von ruhiger Klaviermusik begleitet, treten jetzt mit Leonard Cohen und Nick Cave zwei Singer-Songwriter mit hoffnungslos melancholischen Songs in den Vordergrund. Dabei zitiert Goldin mit dem „Weeping Song“ nicht nur einen Hit von Nick Cave and the Bad Seeds: Cave und auch sein Mitsänger Blixa Bargeld begleiteten Goldin durch die mitunter dunkle Subkultur des Westberliner Nachtlebens, das mit aller Kraft gegen den Tag kämpfte. Dass solche Kämpfe nicht immer

folgenlos bleiben, zeigen die unbeschönigten Porträts der Freund_innen, von denen viele an einer Überdosis oder an AIDS gestorben sind. Die Künstlerin richtet ihren schockungslosen Blick aber auch auf sich selbst und zeigt, wie sie in der Entzugsklinik scheinbar teilnahmslos mit einer brennenden Zigarette ihren Arm malträt.

Der Film gleicht in weiten Teilen einer existenziellen Beschreibung der Tatsache, dass das Private, besonders im Verhältnis der Frauen – der Schwestern, Heiligen und Hexen – zum Patriarchat, immer auch politisch ist. Er endet mit einer Widmung Nan Goldins an all diejenigen Schwestern, die Suizid begangen haben oder aufgrund ihres rebellischen Verhaltens in die Psychiatrie eingewiesen worden sind.

41. Brothers Sick (Ezra & Noah Benus)

Right To Rest In The Rhythm Of The Sick / Work Will Not Set Us Free, 2021 → Ebene 3

Pareidolia (Vaccinate Now), 2021 → Ebene 3

לא תתן מכשול / *Do Not Place Barriers / Keine Barrieren*

ניט טאן שטעלן באריערן / *(Aktion (Action) Access)*, 2021

→ im Außenraum / Litfaßsäule vor ZOLLAMT^{MMK}

Eine Fotografie zeigt die kreisförmig angeordnete Wortabfolge „right to rest in the rhythm of the sick“, die sich vier Mal in immer kleiner werdenden Kreisen wiederholt. Was wie ein historischer, der politischen Plakatkunst entnommener agitatorischer Slogan klingt – und an Poster erinnert, wie sie etwa Joan Miró im Spanien der 1930er-Jahre angefertigt hat –, wird durch ein zweites Plakat mit den Worten „work will not set us free“ in den Kontext aktueller realpolitischer (Partei-)Kämpfe gestellt. Denn eine ernstzunehmende Partei mit realistischen Machtaussichten, die *nicht* Tag für Tag den Wert der Arbeit predigt und permanent den drohenden Arbeitsplatzverlust thematisiert, scheint es derzeit zumindest in den USA und Europa nicht zu geben. Vollends herausgenommen aus einer den herrschenden Verhältnissen dienlichen Marketingstrategie sind die den Slogans unterlegten Bilder: Der „Rhythmus der Kranken“ wird durch drei auf einer Bettdecke liegende Pillendosen visualisiert – und der Slogan „Arbeit wird uns nicht frei machen“ von manipulierten Röntgenbildern illustriert, die durch die Aorta verbundene innere Organe zeigen.

Um welche Form von Politik es den Brothers Sick geht, wird mit ihrem Plakat zur aktuellen Impfpraxis deutlich: „Stop Rationing Care“ und „Stop Medical Apartheid“ ist dort zu lesen, verbunden mit der eindringlichen Forderung „VACCINATE NOW“. Die Impfpraxis – mit ihren Altersregimen und extrem ungleichen Verteilungspraktiken – wird als „eugenischer Apparat“ beschrieben, der vieles verspricht, aber mit Sicherheit keine Gleichheit in dem Sinne, dass allen Körpern dieselbe Form von Pflege, Schutz und Aufmerksamkeit zuteil wird.

Die Brüder Ezra und Noah Benus arbeiten gemeinsam als Künstler unter dem Namen Brothers Sick: Sie integrieren politische Plakatkunst in den Alltag – beispielsweise mit dem schlichten, auf Pflastersteine platzierten Slogan „Keine Barrieren setzen. Aktion Access“, der als Plakatmotiv für Litfaßsäulen gedacht ist. Der Slogan beinhaltet ein

Thorazitat und spielt auf die „Aktion T4“ an: die systematische Ermordung von Menschen mit Behinderung während des Nationalsozialismus. Auch wenn die eigene Parteilichkeit der Künstler dabei unwichtig wird, verkommt der „Zugang für alle“ hier nicht zur leeren Phrase, sondern artikuliert ein reales Anliegen, das nicht nur Menschen mit Behinderung betrifft. Diese neu für die Ausstellung entstandene Arbeit befindet sich plakatiert auf der Litfaßsäule vor dem ZOLLAMT^{MMK}, gegenüber dem MUSEUM^{MMK}.

42. Rosemarie Trockel

Art is Depression, 2017

Es gibt in der Moderne zwei wirkmächtige Mythen um den Zusammenhang von bestimmten Erkrankungen und Kunst. Der eine stammt von Sigmund Freud. Künstler, so hatte der ausgebildete Neurologe und Begründer der Psychoanalyse mit Bestimmtheit behauptet, heilten ihre Neurosen selbst. Der zweite Mythos findet einen konzentrierten Ausdruck bei Gottfried Benn. Genie trete laut dem Dichter und Arzt in Familien immer dann auf, wenn sie begännen, sich zu erschöpfen, wenn sie – mit einem hoch belasteten Wort aus Benns Zeit – „degenerieren“.

Mit ihrem Titel *Art is Depression* entzieht Rosemarie Trockel beiden Mythen den Boden. Denn wenn die Kunst die Depression ist, kann sie sich schwer durch Kunst heilen. Auch ist das Stadium der Erschöpfung nach dem „Zeitalter der Extreme“ (Eric Hobsbawm) – die Zeit von 1914 bis 1991 oder auch das „Jahrhundert der Ideologien“ – bestimmt kein Garant mehr für einen direkten Kontakt zu den Göttern, den die Romantik dem Genie zuschrieb. Zu leer ist die verbrannte Erde, die der sehr genau benennbare deutsche Terror mit der Ermordung von europäischen Juden und mit seinen Mord- und Plünderungskriegen über die Welt gebracht hat. Wer da noch auf die im Kamin verkohlenden Holzscheite schauen kann, ohne gleichzeitig auch in den Abgrund zu blicken, der hat von Kunst wenig verstanden.

Denn Kunst ist, so sagt es Trockels Arbeit auf zurückhaltende Weise, Depression, ein „in den Abgrund Blicken“ – und spielt dabei auf den geschlossenen Raum der Psychiatrie an; ein Raum, in dem sich Menschen mit einer Depression, wenn ihnen die Kraft zur Suche nach dem Ausweg fehlt, selbst oft eben *nicht* finden. Ein Raum, der, auch wenn er durch Plexiglas transparent gestaltet ist, geschlossen bleibt.

43. Franz Karl Bühler

N° 429. Alois Fendrich, 24.10.1899

Typ Kuenzer, 16.11.1899

Das Rasiren, 30.11.1899

Auftrag Probst 412 Klagesache, 29.11.1899

Franz Karl Bühler entwickelte, nachdem er 1898 in die „Heil- und Pflegeanstalt Illenau“ eingeliefert worden war, eine Passion für Studien menschlicher Köpfe. Diese Erweiterung seiner künstlerischen Tätigkeit führte er auch in der „Heil- und Pflegeanstalt Emmendingen“ fort, wo er den Großteil seines Lebens verbringen und eine Vielzahl an Bildern schaffen sollte.

Wie besonders auf den Zeichnungen N° 429. Alois Fendrich und Typ Kuenzer zu sehen ist, waren seine formalen Lösungen und künstlerischen Ausdrucksformen äußerst vielfältig. Die Arbeiten beinhalteten sowohl flüchtige Skizzen als auch fein ausgearbeitete Studien zu unterschiedlichen Körperhaltungen und Lichtsituationen. Köpfe fesselten seine Aufmerksamkeit auch dann, wenn er Szenen des Anstaltsalltags ins Bild brachte, wie auf der Zeichnung *Das Rasiren*.

Vor seiner Zeit in psychiatrischen Einrichtungen war der 1864 in Offenburg geborene und nach seiner Schlosser Ausbildung aufgrund einer außerordentlichen Begabung zum Studium an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe zugelassene Künstler bereits im Inland mehrfach für seine Kunstschmiedearbeiten ausgezeichnet worden. Auf der Weltausstellung 1893 in Chicago erhielt er eine Medaille für die Fertigung eines schmiedeeisernen Tors und wurde nach seiner Rückkehr Lehrer an der Kunsthandwerkerschule in Straßburg, wo ihm aber nach drei Jahren wegen unüberwindbarer Differenzen mit der Schulleitung und mit Schülern gekündigt wurde. Davon schwer getroffen, litt Bühler in der Folge an immer schlimmer werdenden Verfolgungsängsten, die ihn schließlich nach Illenau und ab 1900 in die „Heil- und Pflegeanstalt Emmendingen“ brachten.

In diesen psychiatrischen Einrichtungen entstand Bühlers umfangreiches zeichnerisches Werk, das heute auch über seinen unschätzbaren dokumentarischen Wert hinaus wegen dessen formaler Vielfalt und der darin beinhalteten praxisbezogenen, erkenntnistheoretischen Überlegungen einmalig ist. Weil Franz Karl Bühler die in den Kliniken erlebte Situation als „seine“ Welt hinnahm, konnte er die immanenten Verkettungen der dortigen Prozesse

in seinen Körper- und Situationsstudien festhalten und sie damit in den Kosmos der künstlerischen Welterfahrung überführen. Die in den Einrichtungen erlebte Wirklichkeit drängte ihn zu einer neuen künstlerischen Ausdrucksform und ließ ihn den Sprung in Verfahren und Ästhetiken der Moderne wagen, mit denen er den „Wahnsinn“ der Klinik-rituale bildnerisch einfangen konnte.

Franz Karl Bühler wurde am 4. April 1940 in der Tötungsanstalt Grafeneck umgebracht, im Rahmen der sogenannten „Aktion T4“ – dem systematischen Massenmord der Nationalsozialisten an Menschen mit Behinderung.

44. Gerhard Richter

Tante Marianne (Fotofassung zu WV 87), 1965/2018

Das Bild *Tante Marianne* (Fotofassung zu WV 87) ließ Gerhard Richter als maßstabsgetreue Replik seines Gemäldes *Tante Marianne* aus dem Jahr 1965 anfertigen. Richters Gemälde, das er nach einer Fotografie von 1932 in leicht verwischter, fotorealistischer Manier malte, ist heute in mehrfacher Hinsicht ikonisch geworden: Zum einen gab die weltweite Berichterstattung zur Versteigerung des Bildes 2006 den Opfern des nationalsozialistischen „Euthanasie“-Mordprogramms buchstäblich einen Namen und ein Gesicht. Zum anderen wurde *Tante Marianne* zu Richters bekanntestem Gemälde und gleichzeitig ein Schlüssel zu seiner Biografie.

Das Bild zeigt Gerhard Richter als Säugling zwischen weißen Kissen auf einem Tisch liegend. Dahinter steht Marianne Schönfelder, seine damals vierzehnjährige Tante. Schönfelder war die Tochter des Kaufmanns Alfred Schönfelder und seiner Frau Dora. Das Mädchen wurde 1917 in Dresden geboren. Nachdem bei Marianne Schönfelder „Schizophrenie“ diagnostiziert wurde, wies man sie 1938 im Alter von 21 Jahren in die Landesanstalt Arnsdorf ein und überführte sie in das in diesem Fall langsame Zerstörungs- und Vernichtungsprogramm der „NS-Rassen- und Volkskörperhygiene“. Noch im selben Jahr wurde sie von Ärzten der SS zwangssterilisiert. Fünf Jahre nach der Einweisung in Arnsdorf verlegte man sie in die Anstalt Großschweidnitz. Großschweidnitz war eine Tötungsmaschine, in der unter dem rückblickend als „Aktion Brandt“ bezeichneten Programm kranke Menschen – im Nazijargon als „Erbkranke“ oder auch als „lebensunwertes Leben“ stigmatisiert – systematisch ermordet wurden. Dort starb Marianne Schönfelder am 16. Februar 1945 im Alter von 27 Jahren infolge jener Maßnahmen, die die SS-Ärzte vor allem für als „deutsch“ gekennzeichnete Patient_innen gewählt hatten: eine Kombination aus unzureichender Pflege, nicht selten gepaart mit Misshandlungen, systematischer Unterernährung und falscher oder zu hoher Dosierung der verabreichten Medikamente.

Marianne Schönfelder ist eines von mehr als 5.700 Opfern der NS-„Euthanasie“, die zwischen 1939 und 1945 in der „Heil- und Pflegeanstalt Großschweidnitz“ in Sachsen ums Leben gekommen sind, und zählt zu den nahezu

300.000 Menschen, die dem deutschen „Euthanasieprogramm“ während des Dritten Reiches zum Opfer fielen. Seit 2012 erinnert vor der Köpckestraße 1 in Dresden ein Stolperstein an Marianne Schönfelder, den der Künstler Gunter Demnig dort am 25. November verlegt hat.

45. Karrabing Film Collective

The Road, 2020

Entgegen einer linearen Zeitauffassung führt *The Road* für einen kurzen Moment in die Verbundenheit von Vergangenheit und Gegenwart ein: Genauso wenig wie die Vorfahren einer vergangenen, höchstens einer konservierten Tradition angehören, sind Kolonialismus und Rassismus abgeschlossene geschichtliche Epochen. Eine zeitgemäße Politik, so macht das Karrabing Film Collective in seinem Kurzfilm deutlich, muss anerkennen, dass beides – spirituelles Erbe und rassistische Strukturen – in der Gegenwart fortwirken. Fast beiläufig wird so in der Tätigkeit des Rodens, der Pflege und Erschließung des Landes der Vorfahren, die aktuelle Lage der Coronapandemie auf die andauernden Strukturen von Ungleichheit bezogen: auf die Vorbedingungen, die dazu führen, dass eben *nicht* alle vor einer Pandemie gleich sind.

Der Film begleitet Mitglieder des Karrabing Film Collective dabei, wie sie einen Zugang zu einem weiter entfernt gelegenen Strand erschließen, der sich in der Bucht „Anson Bay“ im Northern Territory von Australien befindet: Die Südseite der Bucht beherbergt wichtige spirituelle und historische Stätten für Mentha, Emmi, Wadjigiyn und Kiyuk Karrabing. Ihre Erschließung ist Teil des Projekts *Karrabing Art Residency for Ancestors*, eines der Vorhaben der „Karrabing Indigenous Corporation“, der auch das Filmkollektiv angehört.

Das Kollektiv, zu welchem rund 30 Mitglieder der Belyuen und die Anthropologin Elizabeth A. Povinelli zählen, hatte sich 2008 gegründet, um mit einer höchst eigenen, aktivistischen Filmsprache die Berichterstattung über ihre Community sowie die Auseinandersetzung mit den kommunalen Behörden und staatlichen Instanzen in Form kurzer Manifeste selbst zur Darstellung zu bringen: Laut Eigenschaft der Kollektivmitglieder ist ihr Medium eine Form des Überlebens – eine Weigerung, ihr Land aufzugeben, und ein Mittel zur Untersuchung der gegenwärtigen sozialen Bedingungen der Ungleichheit. Die Filme stellen ihre Lebensrealität dar, schaffen Verbindungen zu ihrem Land und intervenieren in die global vorherrschenden Bilder von Indigenität.

46. Donald Rodney

Flesh of my Flesh, 1996

Auf zwei der zu Donald Rodneys Triptychon *Flesh of my Flesh* gehörenden Aluminiumplatten ist ein verknotetes menschliches Haar zu sehen, das mit einem Elektronenmikroskop aufgenommen wurde. Auf der dritten Platte sieht man eine Narbe, die sich seit einer Operation über den Oberschenkel des Künstlers zog. Rodney hatte eine Sichelzellanämie, eine der häufigsten Erbkrankheiten und die meistverbreitete Bluterkrankung weltweit, bei der sich die roten Blutkörperchen aufgrund einer Genmutation sichelförmig verformen und deren Symptome sich mit dem Alter immer weiter verschlimmern. Der Künstler litt vor allem unter den entsetzlichen Schmerzattacken, die den ganzen Körper während der sogenannten „Sichelzellkrise“ befallen – ein treffend benannter Akutzustand der Krankheit, der eine intensivmedizinische Therapie erforderlich macht.

Im Zusammenhang mit der eigenen Erkrankung entwickelte Donald Rodney, der 1998 im Alter von nur 36 Jahren an den Folgen der chronischen Blutarmut verstarb, ein Interesse an von Krankenhäusern ausrangierten Röntgenaufnahmen sowie an anderen medizinischen Themen, die seine Arbeit maßgeblich prägten – wobei für ihn die Röntgenstrahlen zur Metapher für die „gesellschaftlichen Krankheiten“ namens Apartheid und Rassendiskriminierung wurden. Rodney, der sich bereits in den 1980er-Jahren in politisch und gesellschaftlich intervenierenden Kunstformen geübt hatte, war Teil der einflussreichen britischen BLK Art Group, deren vier Vertreter_innen alle aus der britischen afrikanisch-karibischen Community stammten. Für den Künstler besaßen Rassismus und Apartheid dieselbe alles durchdringende und vergiftende Wirkung wie die von Wilhelm Conrad Röntgen entdeckten Strahlen.

47. Sharona Franklin

Nest Egg for Transient Childhoods, 2020

Crip Clock, 2021

Transgenic Husk, 2021

Bone, Skin and Dust medical Commode, 2021

Tenuous Support, 2021

Offensiv rückt Sharona Franklin die physischen und biomedizinischen Bedingungen eines Lebens mit chronischen Krankheiten in den Blick. *Nest Egg for Transient Childhoods* besteht aus einem Arrangement bedruckter Stoffe, in traditioneller Quilttechnik zusammengesetzt – mit Motiven aus dem von der Krankheit geprägten Alltag der Künstlerin. Oft arbeitet sie auch mit in Gelatine eingefassten Arzneiprodukten. Ihre Materialien sind fragil und in Zersetzung begriffen.

Wie die Zeiger einer Uhr sind in der Arbeit *Crip Clock* silberne Löffel angeordnet. Das von Alison Kafer geprägte Konzept der *crip time* fordert eine Anerkennung individueller körperlicher Bedürfnisse und Leistungsfähigkeit: eine veränderte Zeitlichkeit, in der nicht jede Tätigkeit an kapitalistischen Leistungsnormen gemessen wird. Die Uhr bezieht sich bei Franklin aber auch auf die direkten und oft unsichtbaren Auswirkungen von verschreibungspflichtigen Medikamenten auf den zirkadianen Rhythmus, die Schwankungen der Herzfrequenz, den Schlaf-Wach-Rhythmus, den Blutdruck oder die Körpertemperatur. Was uns heilt, kann uns auch schaden. Dies gilt nicht nur für Lebensmittel, die wir zu uns nehmen, sondern eben auch für Medikamente – die für viele Menschen in gleichem Maße überlebensnotwendig sind.

Franklin wirkt der Stigmatisierung des kranken Körpers und seiner Verdrängung aus der öffentlichen Wahrnehmung entgegen, indem sie uns seine Normalität vor Augen führt: von den körperlichen Grundbedürfnissen, wie sie in *Transgenic Husk* deutlich werden, bis hin zu den notwendigen medikamentösen Behandlungen, die zwar Abhängigkeit, aber auch Selbstermächtigung und Lebensqualität bedeuten.

Die eklektische Zusammenstellung von traditionellen Materialien mit technischen Objekten spiegelt sich auch in der Therapie wider, die Franklin für ihre eigene seltene Erkrankung entwickelt hat: Da große Pharmakonzerne aus rein wirtschaftlichen Erwägungen heraus meist kein Interesse an der Erforschung wenig verbreiteter Krankheiten

haben, sind es die betroffenen Menschen selbst, die experimentelle Therapieformen entwerfen, verschiedene Wirkstoffe aus Natur und synthetischer Medizin kombinieren sowie diverse Wissensformen mit ihren individuellen körperlichen Erfahrungen verbinden.

48. John Akomfrah

The Genome Chronicles, 2008

Der britische Filmmacher John Akomfrah hat 1998 innerhalb nur weniger Tage durch den Tod seiner Mutter und seines Freundes, des Künstlers Donald Rodney, zwei ihm nahestehende Menschen verloren. Sein Film *The Genome Chronicles* ist der Versuch, jene traurigen Ereignisse zu verarbeiten: Akomfrah verbindet in seiner Arbeit zwei künstlerische Bildwelten mithilfe verschiedenster Musik und Texte zu einem persönlichen Klagelied, das er in zehn separate, aber miteinander verbundene „Song-Zyklen“ unterteilt. Was unter der Überschrift „isle of skye, 1998“ mit Bildern von einer Bucht, dem Meer und den Bergen beginnt, geht über in einen Zyklus zum Thema Schmerz – mit den Kapiteln „the coming of pain“, „the phenomenology of pain“ und „the rhythms of pain“. Darin schneidet der Künstler eigene Aufnahmen mit denen von Donald Rodney zusammen.

Über einen Zeitraum von zehn Jahren hat John Akomfrah immer wieder die schottischen Inseln Skye und Mull besucht und dabei Filmmaterial in verschiedenen Formaten gesammelt, um ein persönliches Archiv an Bildern und Texturen aufzubauen. Die Aufnahmen der beiden Inseln – so unbewaldet und ohne Bestand größerer Bäume wie überall in Schottland nach den dortigen Rodungen durch die frühen Siedler_innen – geben den Blick auf eine verletzte Landschaft frei, deren Narben die fehlenden Wälder bilden. Diese Ansichten einer vernarbten Natur durchziehen den Film und unterbrechen immer wieder Donald Rodneys eigene „Krisen“-Bilder: 1993 hatte der Künstler begonnen, seine Aufenthalte in verschiedenen Krankenhäusern in London und Birmingham mit einer Super-8-Kamera zu dokumentieren. Dabei konzentrierte er sich zunächst auf das direkte Umfeld in seiner Klinik. Bilder von Krankenschwestern, medizinischen Geräten und Operationssituationen überführen den Schrecken der Krankheit in eine private Sphäre der Freundlichkeit, die hier offen gezeigt wird: Eine Krankenschwester grüßt im Vorbeigehen in Rodneys Kamera und überhaupt wird viel gelächelt. Der sympathische Künstler scheint dem Krankenhaus tatsächlich ein wenig Humanität einzuhauchen.

The Genome Chronicles ist das hybride Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden künstlerischen Bildwelten und zweier Untersuchungsreihen, um neue Gedanken in

Gang zu setzen, die um die Beziehung zwischen Schmerz und Vorstellungskraft, zwischen Erinnerung und Identität zirkulieren. Akomfrah setzt hierbei in Musik und Text vor allem auf Vielstimmigkeit: Tibetische Gesänge und indische Ghazals sind ebenso zu hören wie Post-Punk/Noise-Passagen. Die Musikmontage wird auf der Textebene durch eine Vielzahl von zitierten Stimmen bereichert, unter anderem von Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Gaston Bachelard und Michel Foucault. Dabei dienen weder die Zitate aus der biblischen Genesis noch die Gedanken der Wissenschaftshistoriker Bachelard oder Foucault als bloße Illustrationen des Visuellen; die Zitate brechen stattdessen den Bildzusammenhang auf und bauen bildlich gesprochen Fenster, die uns weit über den Horizont von Skye und Mull hinausblicken lassen.

49. Shawanda Corbett

Vier Gemälde, 2020

Sechs Skulpturen, 2020–2021

Der Titel der Keramik *When you're done with that, I need you to take out the trash* von 2021 aus der Serie „Neighbourhood Garden“ kann wie ein Eingang in Shawanda Corbetts Welt, Leben und künstlerische Praxis gelesen werden. Die afroamerikanische Künstlerin, deren Werk neben Keramiken auch Malerei, Film, Tanz und Performances umfasst, erweist mit ihren Arbeiten den Communitys und Nachbarschaften, in denen sie in New York und Mississippi aufgewachsen ist, ihre Wertschätzung.

Die Künstlerin bemalt die Keramiken im Rhythmus unterschiedlicher Jazzmusik, zu der sie mit Mustern und Formen improvisiert. Ihre Papierarbeiten wie *Blue and red lights across the street at night* von 2020 beziehen sich auf einen spezifischen Kontext. Darin werden Szenen und besondere Ereignisse aus Corbetts Kindheit eingefangen und in eine Formen- und Farbensprache übersetzt, die sich aus dem reichen Schatz der afrokaribischen und afroamerikanischen Kultur speist. Die Bilder stehen dabei gemeinsam mit den Keramiken und Performances in einem größeren Zusammenhang, geprägt von der grundlegenden Frage, was denn eigentlich genau unter einem „vollständigen Körper“ zu verstehen ist.

Über ihre Behinderung und ihr Heranwachsen in afroamerikanischen Communitys ist Corbett zu einer Verfechterin der Cyborg-Theorie geworden, die sie selbst maßgeblich weiterentwickelt hat. Ursprünglich von der feministischen Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway in Form eines „Cyborg-Manifests“ formuliert, geht es in dieser Theorie um die subversive Unterwanderung von Gegensätzen wie „organisch und synthetisch“, „Mensch und Tier“ oder „physisch und nicht physisch“. Das Mechanische – wie beispielsweise ihre Töpferscheibe – nimmt eine wichtige Rolle in Corbetts Leben ein. Auch ihre Keramikarbeiten zeugen von einem hybriden „Cyborg-Dasein“, markiert die Keramikherstellung doch als wesentliches Merkmal den Beginn komplexer Gesellschaften und damit den Übergang vom „natürlichen“ zum „technischen“ Menschen.

50. Guadalupe Maravilla

Disease Thrower #15, 2021

Seven Ancestral Stomachs, 2021

Im Zentrum von Guadalupe Maravillas Skulpturengruppe *Disease Thrower #15* ragt das weit aufgerissene Maul einer Schlange hervor. Die um den Äskulapstab gewundene Schlange stellt ein traditionelles Symbol der Heilkunde dar – Schlangengift wird vielerorts zu Heilzwecken verwendet. In den mesoamerikanischen Religionen tritt die „Gefiederte Schlange“ als übernatürliches Wesen oder Gottheit auf. Maravillas Skulpturen sind keine unbewegten, statischen Kunstobjekte, sondern rituelle Instrumente: Er bindet sie in sogenannte „Klangbäder“ (*sound baths*) ein – Rituale, bei denen die tiefen, vibrierenden Klänge des Gongs die Heilung des Körpers unterstützen sollen.

Der Künstler arbeitet intensiv mit der Kontinuität traumatischer Erfahrungen, ihrer Einschreibung in den Körper und ihrer psychosomatischen Wirkung. Seine Skulpturen betonen die Prozessualität und Unabgeschlossenheit des Zyklus von Krankheit und Gesundheit, die in seinen Arbeiten nie als absolute Zustände auftreten. Dabei sind die Bestandteile der Skulpturen aufs Engste mit Maravillas Biografie verbunden. Er kehrte unter anderem in diejenigen Länder zurück, durch die er in der Vergangenheit vor einem Bürgerkrieg fliehen musste, um dort Materialien für seine Arbeiten zu finden. Die Konfrontation mit Orten des Traumas stellte einen wichtigen Teil seines persönlichen Heilungsprozesses dar. Materialien wie getrocknete Kürbisse verweisen auf eine andere Form der Heilung: Das Gemüse diente dem Künstler nach zwei Operationen aufgrund seiner Krebserkrankung als heilsames Nahrungsmittel.

Das Wandbild *Seven Ancestral Stomachs* wurzelt in dem salvadorianischen Kinderspiel *tripa chuca*, bei dem man zur Verbindung von Zahlenpaaren Linien ziehen muss, die sich aber nie berühren oder überschneiden dürfen. Maravilla spielte es als Kind mit anderen Flüchtlingen auf seinem Weg von El Salvador in die USA. Für das MMK initiierte der Künstler eine Kooperation mit in Frankfurt lebenden Menschen ohne Aufenthaltserlaubnis, welche die Linien aus einer ähnlichen, wenn auch nicht identischen Erfahrungswelt heraus an die Wand gezeichnet haben.

51. Adelhyd van Bender

Vierunddreißig Papierarbeiten, ca. 1970–2014

Die zahlreichen behördlichen Schreiben, die Harald Friedrich Bender von den Berliner Amtsgerichten in Moabit, Tiergarten oder Schöneberg erhielt, verhandeln Betreuungsangelegenheiten oder Zeugenaussagen in diversen Befähigungsmittelverfahren. Sie belegen Benders endlosen Kampf um Selbstbestimmung gegenüber gesetzlich verordneten Vormundschaften. Er ordnete sie ein in seinen Kosmos, der aus der künstlerischen Verarbeitung seines persönlichen Lebens wie auch der Weltprozesse im Allgemeinen bestand. Und die Tatsache, dass der Künstler diese Schreiben oft mit einem roten, fünfzackigen Stern versah und (in Erinnerung an das popkulturelle Befreiungsfest von 1969) „Woodstock“ auf die amtlichen Dokumente schrieb, ist als zeitgenössischer Verweis auf den Wunsch nach einem besseren und freieren Leben zu verstehen.

Benders akribische Aufzeichnungen, die er tagtäglich von früh bis spät anfertigte und in Aktenordner heftete, zeugen von seiner unermüdlichen, kaum in Balance zu bringenden Auseinandersetzung mit dem Leben. Was ihn beschäftigte und immer wieder zu zerreißen drohte, war die Unmöglichkeit, die Lebensprozesse in eine alle universalen Kräfte umfassende „Weltformel“ zu bannen – ein bis heute unlösbares Problem, vor dem nicht nur die Religionen, sondern auch Mathematik, Physik und Chemie stehen. Denn wenn die logische Voraussetzung jeder biologischen Evolutionsvorstellung darin besteht, dass sich die Lebewesen oder organischen Entitäten aus sich heraus stetig neu erschaffen beziehungsweise reproduzieren, dann müssten in diesem Prozess doch auch mathematisch erfassbare Gesetzmäßigkeiten erkennbar sein. Falls das Leben also ein sich immer wieder selbst erschaffender, ewig wiederholender Prozess ist, fällt es schwer, darin weder einen tieferen Grund noch einen Plan oder gar ein Ziel zu erkennen, von einem Schöpfer einmal ganz zu schweigen. Die Gegenposition zu Charles Darwins Evolutionstheorie und der darin angelegten Ziel- oder Zwecklosigkeit nahm sehr entschieden der Physiker Albert Einstein ein mit seiner Äußerung: „Gott würfelt nicht!“

Wenn man also Adelhyd van Bender – wie Harald Friedrich Bender sich in der Überzeugung, von adliger Herkunft zu sein, nannte – wirklich verstehen will, muss man ihn als einen ewig Suchenden begreifen, der Einsteins Position

teilte. In der unablässigen Reproduktion der sich täglich wiederholenden Lebensprozesse – in seinen ritualisierten Akten, Aufzeichnungen, Kopien und Bearbeitungen – wollte er den mathematischen und physikalischen Gesetzmäßigkeiten auf den Grund gehen, auch wenn dieses Vorhaben von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Benders wahre Originalität liegt in seinem in Aktenordnern gesicherten Leben: Die Arbeiten, die er von 1999 bis zu seinem Tod 2014 anfertigte und welche aus sich wiederholenden Zeichnungen und bearbeiteten Fotokopien bestehen, dokumentieren auf einzigartige Weise den täglichen Kampf mit den Gesetzmäßigkeiten des Universums, auf der Suche nach dem Ursprung der Formel.

53. Dietrich Orth

Neun Gemälde, 1987–1990; zwei undatiert

Malerei stellt für Dietrich Orth von Anfang an eine konzeptuelle Arbeit dar – im Detail wie im großen Ganzen. „Die Richtigkeit der Pinselstriche muss dauernd neu erreicht werden“, schreibt er, „während sich andauernd lustvolle Gedanken über den ideellen Wert des Bildes und seiner Fabrikation gemacht werden.“ Sein gesamtes Leben als Erwachsener hatte Orth schwere Psychosen, aufgrund derer er immer wieder längere Zeit in psychiatrischen Kliniken verbringt. In der Psychiatrie im Rahmen einer Kunsttherapie beginnt Orth 1985 mit Ende 20 seine Beschäftigung mit der Malerei.

Konzept, Lust und Fabrikation sind für ihn wichtige Schlüsselworte. Man kann an Orths Bildern *Vorläufer zum LSD Beruhigungsbild* und *LSD Beruhigungsbild*, beide 1990 entstanden, sehr gut sehen, was das für seine künstlerische Praxis bedeutet. Zum einen gibt er dem Wort auch im Bild Raum – meist durch kurze, ausgefeilte, von einer gewissen Eigenwilligkeit zeugende Anmerkungen. Und zum anderen traut er Wort und Bild Korrespondenzen zu, die man nicht unbedingt linearkausal verstehen muss. So lässt sich die Arbeit *Der echte Feuerfrier-Effekt* von 1989 sowohl als Einstieg in das LSD-Universum wie auch als Folge des wirkungsvollen Trips lesen. Sie zeigt die Skizze eines Menschen in einer Art Glühbirne, im ersten Satz des darunter stehenden Textes heißt es: „Eingebettetsein in geistigen Schleim“, der echte Feuerfrier-Effekt.“ Die wahrnehmungsverändernde Wirkung von LSD kann kaum deutlicher in Wort und Bild übersetzt werden als in der Andeutung eines möglichen Lebens in einer Glühbirne und dem darin denkbaren Effekt, dass Wärme einen frieren lassen kann. Wobei man davon ausgehen sollte, dass Orth sehr genau um die wandelnde Bedeutung von LSD wusste, die der synthetischen Droge gerade in der Psychiatrie beigemessen wurde und nach wie vor wird.

Hielt man LSD in den 1960er- und 1970er-Jahren für eine regelrechte Wunderwaffe in der Therapie von Psychosen und Schizophrenie, wurde der Stoff in den Folgejahren hingegen als Auslöser von Psychosen angesehen. Das änderte sich erst in der letzten Zeit wieder: Heute wird LSD in veränderten Dosierungen in der Psychiatrie erneut als Medikament eingesetzt. Für Orth war LSD ein Hilfsmittel, um

den Wirkmechanismen seines Nerven- und Wahrnehmungssystems auf seine ganz eigene Art nahezukommen – und zwar im Sinne seines Credo, das da lautete: „Das Beobachten und Bearbeiten des kleinsten Teilchens der Zufriedenheit ist die stärkste Waffe gegen soziales Chaos.“ Im Kampf gegen dieses soziale Chaos wurden seine Arbeiten zu „Anwendungsbildern“, wie der 2018 verstorbene Künstler sie selbst nannte. Sie legen Zeugnis von einem Beobachten und Bearbeiten bis auf die Ebene der kleinsten Linie ab.

55. Dolly Sen

Broken Brain or Broken Heart?, 2015

Flüsternd, bedächtig und mitunter bedrohlich dringen die derben, verletzenden Worte von Dolly Sen in uns ein, während die Kamera Fotografien aus ihrer Kindheit abzutasten scheint. Die Tonaufnahmen gleichen den inneren Stimmen der Künstlerin. Wir sehen Bilder eines meist fröhlichen und zugewandten Mädchens – auf dem Arm des Vaters, im Kinderwagen oder im Park mit seiner Schwester –, welche angesichts der brutalen Beschreibung, es sei dreckig, erbärmlich und böse, tief verstörend und erschütternd wirken. Der Filmtitel *Broken Brain or Broken Heart?* stellt die Frage, ob es wirklich Psychosen und biologische Fehlfunktionen sind, die einen verrückt werden lassen, oder nicht eher die Welt. Dolly Sen beantwortet sie ganz dezidiert mit den Worten: „Ich denke, dass mir die Außenwelt mehr Schaden zugefügt hat, als ich es selbst jemals hätte tun können.“

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich
der Ausstellung

Crip Time

Panteha Abareshi
Absalon
John Akomfrah
Emily Barker
Franco Bellucci
Adelhyd van Bender
Brothers Sick (Ezra & Noah Benus)
Franz Karl Bühler
Derrick Alexis Coard
Shawanda Corbett
Chloe Pascal Crawford
Jillian Crochet
Jesse Darling
Pepe Espaliú
Shannon Finnegan
Sharona Franklin
Isa Genzken
Nan Goldin
Felix Gonzalez-Torres
Emilie Louise Gossiaux
Judith Hopf
Karrabing Film Collective
Mike Kelley
Christine Sun Kim
Carolyn Lazard
Guadalupe Maravilla
Park McArthur
Michelle Miles
Leroy F. Moore Jr.
Cady Noland
Berenice Olmedo
Dietrich Orth
Gerhard Richter
Donald Rodney
Alex Dolores Salerno
Dolly Sen
Liza Sylvestre
Sunaura Taylor
Wolfgang Tillmans
Rosemarie Trockel
Constantina Zavitsanos

MUSEUM^{MMK}

18. September 2021–30. Januar 2022

ÖFFNUNGSZEITEN

Di–So: 10–18 Uhr

Mi: 10–20 Uhr

KURATORINNEN DER AUSSTELLUNG

Susanne Pfeffer und Anna Sailer

HERAUSGEBERIN
Susanne Pfeffer

REDAKTION
Dimona Stöckle

BILDREDAKTION
Leonore Schubert

TEXTE
Ann-Charlotte Günzel, Susanne
Pfeffer, Cord Riechelmann, Anna
Sailer

LEKTORAT
Dimona Stöckle, Tina Wessel

KORREKTORAT
Lukas Eide Flygare, Tina Wessel

GRAFIK
Zak Group, London
turbo type, Offenbach

DRUCK
Kuthal Print, Mainaschaff

2., überarbeitete Auflage

COVER
Jillian Crochet, *Does this feel normal?*,
2018, Filmstill

INNENSEITEN COVER
Shawanda Corbett, *Chair with plastic
cover*, 2020 (Detail), Courtesy
Shawanda Corbett und Corvi-Mora,
London, Foto: Marcus Leith

BILDSEITEN
Judith Hopf, *Bambus*, 2021 (Detail),
Courtesy Judith Hopf und Deborah
Schamoni, München, Foto: Axel
Schneider

Christine Sun Kim, *Degrees of My
Deaf Rage in The Art World*, 2018,
Courtesy Christine Sun Kim und
Yan Du

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

Die Ausstellung wird gefördert durch



ERNST MAX VON
GRUNELIUS-
STIFTUNG



DEGREES OF MY DEAF RAGE IN THE ART WORLD

GUGGENHEIM
ACCESSIBILITY MANAGER



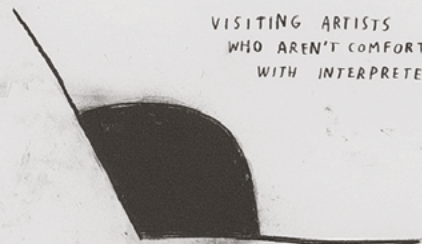
ACUTE RAGE

BARD
MFA



LEGIT RAGE
(RIGHT)

VISITING ARTISTS
WHO AREN'T COMFORTABLE
WITH INTERPRETERS



OBTUSE RAGE

RIJKSMUSEUM
FRONT DESK MANAGER



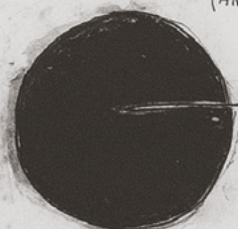
STRAIGHT UP RAGE

CURATORS WHO THINK
IT'S FAIR TO SPLIT
MY SALARY FEE
WITH INTERPRETERS



REFLEX RAGE

MUSEUMS
WITH ZERO
DEAF PROGRAMMING
(AND NO DEAF
DOCENTS/
EDUCATORS)



FULL ON
RAGE

