

Einführungstext Publikation „Dinge, die wir nicht verstehen“  
Ruth Noack, Roger Buergerl

Der Gegenstand unserer Ausstellung ist ein Konzept – das Konzept der ästhetischen Autonomie. Vor dem Hintergrund künstlerischer Praktiken, die explizit auf einen Gesellschaftsbezug drängen, fragen wir nach dem, was die Kunst als Kunst einbringt. Dabei ist klar, dass Kunstwerke nicht selbst autonom sind. Die Idee von der „autonomen Kunst“ ist Teil einer Geschichte der Ausdifferenzierung bürgerlicher Öffentlichkeit, und damit fixer Bestandteil bürgerlicher Ideologie. Sie soll hier nicht unser Thema sein. Wir betrachten die ästhetische Autonomie vielmehr als *Wirkung* – als Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen. Eine Wirkung setzt voraus, dass etwas geschehen ist oder gerade geschieht. Es könnte aber auch nichts geschehen. Ästhetische Autonomie bleibt davon abhängig, dass etwas passiert, wenn die künstlerische Praxis und ein Publikum aufeinandertreffen – dass ästhetische Erfahrungen gemacht werden.

Die Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen lässt sich nicht vorherbestimmen. Dennoch können wir angeben, wie wir uns das Aufeinandertreffen von künstlerischer Praxis und Publikum vorstellen und welche Wirkung, welchen Typus ästhetischer Erfahrung wir im Auge haben. Allgemein gesprochen führt die ästhetische Erfahrung zu Autonomiewirkungen, wenn der Wille, ein Kunstwerk zu verstehen, ihm eine Bedeutung beilegen zu wollen, am Kunstwerk abprallt, wenn dieses Scheitern des Verstehens aber zugleich den Ausblick auf das Andere der Bedeutung eröffnet. Dinge, die wir nicht verstehen, müssen keine traumatischen Blockaden unserer Wahrnehmung nach sich ziehen. Wir betrachten sie gerade als Werkzeuge, um die Vorstellung von der Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen zu artikulieren, d.h. zu denken und zu kommunizieren. Ohne konkrete Vorstellung davon, dass (und wie) etwas anders sein könnte als es ist, wären wir gesellschaftlichen Veränderungen hoffnungslos ausgeliefert.

Christian Kravagna steuert zu diesem Katalog eine generelle – auch historische – Reflexion über den Zusammenhang von ästhetischer und politischer Erfahrung bei. So können wir uns im Folgenden darauf beschränken, konkrete Erfahrungen zu skizzieren, die wir mit den Werken der von uns zur Ausstellung eingeladenen KünstlerInnen gemacht haben. Uns erscheint dieser Fokus nicht nur deshalb sinnvoll, weil diese Erfahrungen die Konzeption der Ausstellung inspiriert haben, sondern auch, weil es uns ebenso wie den KünstlerInnen nicht um abstrakte Horizonterweiterungen geht, sondern um ganz bestimmte Positionen: Welche bestehenden Verhältnisse werden als Herrschaftsverhältnisse wahrgenommen?

Wie können Ausgangsmaterial und Ausdrucksmittel umgearbeitet werden, die bekanntlich nicht neutral, sondern von Normen und Codes gesellschaftlicher Verstehbarkeit geprägt sind? Mit welcher Intention geschieht das? Welcher Betrachterin, welchem Betrachter gilt der künstlerische Entwurf? Welche Rolle spielt die Form der Ausstellung bei der Bedeutungsproduktion?

Mit dieser letzten Frage soll weniger auf die institutionelle Einbettung der Kunst angespielt werden, ein Thema, das in der Generali Foundation seit Anbeginn ihrer Ausstellungstätigkeit in Form der „institutional critique“ kontinuierlich bearbeitet worden ist. Dem gibt es von unserer Seite nichts hinzuzufügen. Wenn wir von der Form der Ausstellung sprechen, meinen wir den tatsächlichen, also den physischen und narrativen Kontext, in dem Werke erscheinen, miteinander korrespondieren oder Widersprüche erzeugen. Es hat uns interessiert, das *Erzählbild* der Ausstellung, das als Summe der einzelnen Ausstellungsteile entsteht, als eigenständige Bedeutungsebene zu betrachten. Dieses Erzählbild wurde in Auseinandersetzung mit den KünstlerInnen gewonnen. Die gemeinsame Arbeit am Erzählbild schlägt sich auf die eine oder andere Weise in allen für die Ausstellung produzierten Werken, in der Auswahl der übrigen Arbeiten, in der Einrichtung und den sich durch die Ausstellung ziehenden Texttafeln nieder. Es kann hier jedoch nicht von einem kollektiven Produkt gesprochen werden, das unter den gegebenen ausstellungstechnischen, institutionellen, alltagspragmatischen und ökonomischen Umständen nur bei einer reduzierten Anzahl von Beteiligten – und das heißt, auch auf Kosten der Heterogenität der Positionen – durchführbar gewesen wäre.

Von konkreten politischen und ästhetischen Situationen auszugehen, heißt, sich die Frage zu stellen, ob und wie eine Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen vorstellbar ist. Im Vergleich zum Konzept der Freiheit, die absolut ist, sind Freisetzungen immer nur Schritte, die von einem bestimmten Ort ausgehen und auf ein bestimmtes Ziel hinführen. Diese Schritte werden durch eine Perspektive motiviert. So wehrte sich Alejandra Riera gegen unseren Vorschlag, ihre Arbeit über die kurdische Abgeordnete Leyla Zana, die seit 1994 als politische Gefangene in einem türkischen Staatssicherheitsgefängnis sitzt, hier in Wien zu zeigen. Die Arbeit stammt von 1996, und damals gab es noch die Hoffnung, dass Zana in absehbarer Zeit entlassen würde bzw. dass sich die politische Situation in der Türkei irgendwann zum Guten wenden könnte. Zwei Jahre später wurde Zana aufgrund eines von ihr im Gefängnis verfassten Briefs an die Partei „Hadep“ zu einer weiteren Haftstrafe verurteilt; nun soll sie erst 2011 freikommen. Für Riera, die nach wie vor persönlichen Kontakt zu Zana pflegt, hat sich der Kontext des Werks verändert. Das Werk heute auszustellen, käme einer Fetischisierung der politischen Aussage im Kunstfeld gleich, einer Fixierung statt einer Freisetzung. Statt die Sache damit ad acta zu legen, befasst sich die Künstlerin erneut mit dem Material und verschiebt dabei ihren Fokus auf die, wie Riera selbst, als Migrantin in Paris lebende palästinensische Schauspielerin Hiam Abbas, die im ursprünglichen Werk eine Nebenrolle

eingenommen hatte. Auch die BetrachterInnen werden sich den Mühen – und Erkenntnissen – dieser Umarbeitung aussetzen müssen.

Die Berücksichtigung zeithistorischer Bezüge eines Kunstwerks ist nicht die einzige Möglichkeit, Kunst zu kontextualisieren. Zudem führt eine Kontextualisierung nicht zwingend zur Freisetzung gegenüber den bestehenden Verhältnissen. Der Impetus, aus dem heraus auf die Kontextualität der Dinge und Akte verwiesen wird, richtet sich zwar gegen normative Mythen von Autonomie und individueller Künstlerschaft, greift aber dort zu kurz, wo die Analyse des Problems mit seiner Lösung verwechselt wird. Die Wirkungsmächtigkeit von Normen und Bildern beruht eben nicht allein auf der Vorspiegelung falscher Tatsachen, die lediglich korrigiert werden müssen, sondern er liegt auch im systemischen Charakter des gesellschaftlichen Blickregimes, das sowohl die Produktion als auch die Lesbarkeit der Bilder reguliert und darüber hinaus die jeweiligen Vorstellungen von Welt und Selbst prägt. Die Schwierigkeit besteht also nicht nur darin, andere Vorstellungen, sondern gleichzeitig andere Kategorien des Vorstellens zu entwickeln, nicht nur andere Bilder herzustellen, sondern gleichzeitig deren Grundlagen zu bearbeiten. Was sich hier anbahnt, ist eine Theorie, die die Praxen der Vorstellung, der Herstellung, der Darstellung und der Betrachtung miteinander verbindet. Ohne diesen Gedankengang weiter zu verfolgen sei darauf hingewiesen, dass wir das oben bemerkte doppelte Augenmerk auf die Struktur und ihre jeweilige Aktualisierung in spezifischen Bildern sowohl für die Produktion von Kunstwerken, als auch für die ästhetische Erfahrung für notwendig erachten.

Selbstverständlich wird nicht jede künstlerische Praxis die Bildlichkeit und ihre Grundlagen im selben Maße beachten oder erschöpfend bearbeiten. So legt Ines Doujak etwa ein verstärktes Gewicht auf die Herstellung von Bildern, – und zwar vielen Bildern: Für die Ausstellung produziert sie über 400 Fotografien. Denn ihrer Ansicht nach herrscht trotz medialer Bilderflut ein akuter Mangel an interessanten Bildern, etwa solchen, die „dirty old women“ zeigen. In einer anderen, unbetitelten Arbeit geht es hingegen stärker um die Verschiebung konventioneller Rahmenbedingungen, innerhalb derer Wirklichkeit „verstanden“ wird. Hierfür hat Doujak mit Laien Filmszenen und Pressebilder nachgestellt, etwa das Foto einer gerichtlich angeordneten Rekonstruktion eines Mordes. Die Cover-Versionen Doujaks neigen, gelinde gesagt, zur Absurdität. Ihre Unlesbarkeit verleitet zu reflexhaftem Rekurs auf die Originale. Auf der Suche nach dem Sinn der Bilder werden Vergleiche zwischen Vorbild und Kopie angestellt und deren Unterschiede katalogisiert. Letztlich erschließt sich auf diesem Weg jedoch „nur“ die Kritik an allen Versuchen, ein authentisches, unvermitteltes Bild der Wirklichkeit zu gewinnen. Wird das Absurde stattdessen als befreiend empfunden, verleiten die Bilder, die wir nicht verstehen, zur eingehenden Betrachtung: Die Fotos sind zwischen zwei extrem dicke Plexiglasscheiben gepresst; es handelt sich also auch um Objekte. Dieser Dingcharakter steht in einem Spannungsverhältnis zum Medium Fotografie. Denn einerseits widerspricht die Rahmung der konventionellen Funktion des Fotos als

reinem Informationsträger oder Abbild von Wirklichkeit, andererseits lässt sie sich auch nicht mit der klassischen Präsentationsform eines sorgfältig ausgearbeiteten Künstlerfotos in Einklang bringen. Die Fotoobjekte passen nicht in den vorgesehenen Rezeptionsrahmen und bleiben dementsprechend schwer integrierbar. Als Dinge machen sie nicht nur eine Aussage über Wirklichkeit, sondern sie entwachsen ihrer Aussagefähigkeit, indem sie Teil der Wirklichkeit werden, ein Teil dessen, was an der Wirklichkeit der Symbolisierung harrt, was nicht durch Zeichen erfasst ist. So gesehen repräsentieren die Fotoobjekte nicht andere Bedeutungen, sondern das Andere der Bedeutung.

Den Rahmen sprengen kann heißen, ihn in der Materialität des Kunstwerks zum Verschwinden zu bringen und die Wirklichkeit gleichsam aus dem Werk heraus – von innen nach außen – zu rahmen. Der Rahmen lässt sich aber auch sprengen, in dem er in die Praktiken, die ihn hervorbringen und stabilisieren, rückübersetzt wird. Peter Friedls Tische sind eine solche ding- oder formgewordene Praxis. An Gebrauchsgegenstände hatte sich der Kunstbetrieb seit Duchamps Flaschentrockner gewöhnt. Friedl ist allerdings nicht mit institutionellen Definitionen befasst, nach dem Motto: Unter welchen Bedingungen ist ein Tisch Kunst? Ganz im Gegenteil liegt die Wirkung seiner Tische gerade darin, dass sie auf den Austausch zwischen den BenutzerInnen und dem Gebrauchsgegenstand verweisen. Im Gebrauch der Gegenstände werden die Menschen in die Dinge impliziert, eine Beziehung, die vom anthropozentrischen Weltbild gerne verdrängt wird. Der Dingaspekt der Tische verdeutlicht, dass der Ausdruck einer Gesellschaft, weit mehr als auf den zwischenmenschlichen Beziehungen, auf Handlungen der Dinge beruht.

In ihrem demnächst erscheinenden Buch *World Spectators*, aus dem wir ein Kapitel vorabdrucken, macht sich die Filmtheoretikerin Kaja Silverman an die Entzifferung der Sprache der Dinge, denen sie, mehr noch als Handlung, Intentionalität zuschreibt. Ihr zufolge fordern die nicht-menschlichen Lebewesen und Dinge das menschliche Begehren, ja die menschliche Liebe ein. Im Gegenzug können die Menschen erst wahrhaft menschlich werden, wenn sie die Lebewesen und Dinge illuminieren, d.h. anerkennen und lieben. Wir lesen Silvermans Aufsatz als eine ästhetische Theorie in doppeltem Sinne: zum einen als Theorie der ästhetischen Erscheinung, die phänomenologische Erkenntnisse von Heidegger, Arendt, Merleau-Ponty und anderen aufgreift und vor dem Hintergrund einer aktuellen Debatte über den Primat visueller Wahrnehmung befragt; zum anderen aber auch als Theorie, die ihrerseits ästhetisch illuminiert ist. Ohne auch nur den Versuch einer gesellschaftlichen Anbindung zu leisten, erzeugt der Text als private, radikale Spekulation einen epistemologischen Schwebezustand, beinahe einen träumerischen Effekt, durch den sich Theorie von ihrem latenten Erklärungswahn – dem unbedingten Wunsch, zu verstehen – losmacht und zu dem wird, was sie ihrer Wortbedeutung nach ist: Schauen.

Das intensive Schauen, das sich an die Phänomene ausliefert, bildet nicht das Gegenmodell zum reflektierten Schauen, das sich seiner gesellschaftlichen

Bedingungen bewusst ist. Der Blick, der sich in die formalen Texturen der Wirklichkeit versenkt, in die Komposition, die Linien und die Farben, erweitert oder präzisiert vielmehr den Katalog an Kategorien, durch die wir gesellschaftliche Bedingtheit analysieren und entmachten können. Deutlich wird das in den Filmen von Nina Menkes. „The Bloody Child“ erzählt in langen, meditativen Sequenzen, wie ein Mann, Angehöriger der *Marines* (Eliteeinheit der US-Armee), seine Frau tötet, sie auf dem Rücksitz seines Autos verstaut, mit der Leiche in die Wüste fährt, sie dort vergräbt und dabei von einer Militärstreife gestellt wird. Menkes hat diese Geschichte einer Zeitungsmeldung entnommen. Sie dient ihr als Rahmenhandlung, die aber ähnlich wie bei Doujaks Fotoobjekten die konkreten Geschehnisse nicht verstehbar macht, sondern in einem viel fundamentaleren als bloß psychologischen Sinn *unverständlich* werden lässt. Dazu befasst sich Menkes zunächst mit der mythischen Struktur patriarchaler Erzählungen. Aus der klassischen männlichen Heldensaga „Ein Problem taucht auf – Das Problem wird gelöst – Triumph und Verheiratung mit der Prinzessin“ macht sie ein düsteres „Mord an der Frau – Hinausfahren und Vergraben – Gestelltwerden“. Darüber hinaus schneidet die Filmemacherin den Film gegen die Leserichtung, sodass man erst in der Mitte des Filmes realisiert, was eigentlich passiert sein könnte. Dennoch ist es reizvoll, dem ewigen Warten der Patrouille auf Verstärkung und einen Krankenwagen mitten in der gottverlassenen Wüste beizuwohnen. Die Schnitte erzeugen einen bestimmten Rhythmus, der die Szenerie in abstrakten Tableaus auf unterschiedliche Weise zusammensetzt. Dadurch erscheinen die Charaktere der Handlung oder die Indizien nicht länger als Knotenpunkte der Bedeutung, sondern als Fragmente in einem viel umfassenderen Tableau, einer Welt, in der Bedeutung potenziell gleich verteilt ist, d.h. überall und nirgends.

Die Lust, die das bezugslose Schauen bereitet, ist Lust an dem, was sich nicht identifizieren lässt. Narrativ disparate Elemente, etwa die archaische Wüstenszenerie und die Episode, die den dumpfen Macho-Kult in einer Armeedisco zeigt, verbinden sich in freischwebender Reflexion. Diese Schaulust ist ihrem Wesen nach narzisstisch. Im geschützten Raum des Kinos widmen wir uns der Spekulation, ob nicht vielleicht die Dinge, die wir nicht verstehen, Teile von uns sein könnten. Der expansive Narzissmus eröffnet auch die Möglichkeit, dass die BetrachterInnen Elemente entdecken und inkorporieren, die nicht sie sind. Insofern untersteht die Schaulust dem politischen Projekt, die Grenzen der Identität potenziell durchlässig zu halten.

In seinen Installationen widmet sich Iñigo Manglano-Ovalle Fragen der Identität – der Form und den Grenzen des Körpers sowie ihren Überschneidungen oder Abweichungen von der Form und den Grenzen des gesellschaftlichen Subjekts. In der Installation »The El Niño Effect« warten auf die BesucherInnen zwei mit Salzwasser gefüllte Tanks, in die man sich, von der Außenwelt hermetisch abgeschirmt, zur Entspannung legen kann. Zwei Duschen mit Seife, Tüchern und Pantinen dienen zur Vorbereitung sowie dem Abschluss des Bades, weiters gibt es zwei Fernsehmonitore in der Umkleidekabine, die Wolkenformationen vor

einem leuchtend blauen Himmel zeigen, und eine Geräuschuntermalung, die nach prasselndem Regen klingt. Ein typisches Wellness-Szenario also, das zur Regression einlädt, zum freien Dahintreiben im Fruchtwasser des Seins. Hinter dem New-Age Kitsch mit seinen Privatmythologien und seinem „Tu' was für dich“ verbirgt sich allerdings eine umfassendere gesellschaftliche Technologie, welche die gestresste Mittelschicht für den täglichen Existenzkampf rüstet. Wirtschaftssysteme haben ihre eigenen Methoden, das Personal zu optimieren. Der Neoliberalismus stärkt das Personal in seinem Subjekt-Sein. Dieses implantierte Eigeninteresse an der Selbstverwirklichung greift Manglano-Ovalle auf, um ihm Dinge unterzuschmuggeln, die sich nur um den Preis inkorporieren lassen, dass sie das Selbst mit Andersheit infizieren. Die Musik etwa, der prasselnde Regen, ist aus einem Pistolenschuss computergeneriert. Die hektischen Wolkenformationen wiederum zeigen eine bestimmte Struktur, die meteorologische Katastrophen nach sich zieht.

Weil die ästhetische Erfahrung auf das Reflexionsvermögen wirkt, erscheint sie als subjektive oder singuläre Erfahrung. Dieser Mythos der singulären Erfahrung provoziert auch Fragen wie: „Und was passiert, wenn man das alles nicht weiß? Wenn man nicht weiß, dass die weißen Wölkchen ein Vorzeichen von El Niño sind?“ – Sowohl mit dem Einschmuggeln von Dingen, die man nicht versteht, als auch durch ihre Verdoppelung weist Manglano-Ovalle auf den intersubjektiven Charakter der ästhetischen Erfahrung hin, auf den unverzichtbaren Diskurs, der ihren politischen Horizont markiert.

Weniger über Körperpraktiken vermittelt als über kulturell abgesegnete Repräsentationen nähert sich Alice Ohneland dem Wirtschaftssystem. Sie holt sich eines der Schlüsselbilder der Vormoderne aus dem Museumsfundus, Gustave Courbets „L'Atelier du peintre“. Courbet konnte sich offenbar noch als Bedeutungszentrum gesellschaftlicher Bezüge imaginieren, gerahmt von den gesellschaftlichen Akteuren seiner Zeit, angefangen beim Finanzminister bis hin zum eskapistischen Poeten. Ohneland entlarvt den Projektionscharakter dieses Künstlermythos und lässt stattdessen die aktuelle Arbeitssituation der Künstlerin sichtbar werden. Dazu setzt sie die Metaphern von der Projektion, dem Licht und der Erleuchtung wortwörtlich um: Das von Theaterscheinwerfern angestrahlte Gemälde wirft auf die dahinterliegende Wand ein weiteres Bild. Die ästhetische Form gewinnt in dieser Inszenierung Eigenleben und sie erscheint als Performanz von „Mr. Invisible Hand“, der weniger Bedeutungszentrum ist – das Bildzentrum bei Ohneland ist leer – als dass er die Fäden zieht, d.h. die ökonomischen Voraussetzungen der künstlerischen Produktion reguliert. Die gnomenhafte Figur des „Mr. Invisible Hand“, die in der Projektion aufscheint, verkörpert das vom britischen Nationalökonom Adam Smith formulierte Schlüsseltheorem des Liberalismus. Diesem Theorem zufolge stellt sich Ordnung am Marktplatz ganz von selbst her, wenn man nur das Marktgeschehen, das Spiel von Angebot und Nachfrage, getrost der Autonomie der Marktkräfte überlässt.

Zwei Versionen von Autonomie, die künstlerische und die der Marktkräfte, werden bei Ohnland verhandelt, d.h. in ihrer widersprüchlichen Konstellation, aber auch in ihren perversen Entsprechungen gezeigt – wenn etwa das Künstlersubjekt als UnternehmerIn symbolischer Produktion erscheint. Der symbolische Mehrwert, den die ästhetische Produktion abwirft, gerade wenn sie als gesellschaftliche Intervention daherkommt, ist ein Thema, das jene KünstlerInnen aktuell beschäftigt, die nicht in diese Welt passen wollen, die aber genervt feststellen müssen, dass ihnen ihre Widerstandsgesten vor allem Lorbeer einbringen - seitens jener Regierungsmentalität, die gleichzeitig den Abbau des Sozialstaates betreibt. Kunst soll hier im doppelten Sinne Entlastungsfunktionen übernehmen, als bürgerlicher Freiraum zur geistig-seelischen Regeneration und als Ort, an dem die neoliberale Gesellschaft ihr wohlfahrtspolitisches Restrisiko ausagiert. Diese widersprüchliche Situation hat sich in den letzten Jahren verschärft. Daher erscheint es uns notwendig, das Autonomiemoment in der ästhetischen Produktion gesellschaftsbezogener Kunst zu stärken.

Als künstlerische Strategie gesellschaftsbezogener Kunst ist dies allerdings nicht neu. Daher war es uns wichtig, in die Ausstellung zumindest exemplarisch zwei historische Positionen aufzunehmen, die der Konzeptkünstlerin Eleanor Antin und des Filmemachers Harun Farocki.

In der US-amerikanischen Kunstszene ab den späten 60er Jahren fest verankert und mit großem Einfluss auf KünstlerInnen wie Martha Rosler, blieb Antin einem größeren Publikum bis vor kurzem fast unbekannt. Dabei bietet etwa ihre „King“-Performance, bei der die Künstlerin in historischen Männerkleidern durch die Straßen von Solana Beach in San Diego spazierte und dabei mit ihren Untertanen parlierte, angesichts der im zeitgenössischen Kunstkontext relativ entpolitisiert geführten Debatte um Queerness, inspirierende Lektüre.

Ästhetische Autonomie erkennen wir beispielsweise in dem Verhältnis, das ihre bedeutende Videoarbeit „Representational Painting“ von 1971 zum Diskurs der männlich dominierten US-amerikanischen Body Art eingeht. Antin bezieht sich offensichtlich auf diese Arbeiten, wie etwa Bruce Naumans „Art Make-Up“ (1967-68), einer Reihe von Filmen in denen der Künstler seinen nackten Oberkörper weiß, pink, grün oder schwarz einfärbt, oder „Trademarks“ (1970), das Vito Acconci dabei zeigt, wie er seinen Körper mit Bissen markiert und die Abdrücke mit Farbe füllt um sie als Stempel zu benutzen. Im Gegensatz zu den Künstlern, die den Impetus ihrer Schaffenskraft auf den Künstlerkörper rückbinden und diesen dabei skulptural aufladen, gerät die Performance bei Antin zum banalen Akt: Sie schminkt sich, so wie sich Millionen von Frauen täglich schminken. Antin führt ein Element in die Repräsentation ein, das die Arbeit „erfolgreich“ aus dem kunstimmanenten Diskurs hinauskatapultiert: die Kritik der Frauenbewegung am normativen sexualisierten Weiblichkeitsbild, am Zwang zur Maskerade.

Harun Farocki wendet in seiner Installation „Ich glaubte, Gefangene zu sehen“ seine Technik des impliziten Bildkommentars auf Bilder an, welche eine

Überwachungskamera vom Innenhof eines Hochsicherheitsgefängnisses geschossen hat. Man sieht Häftlinge, die über den Hof laufen, aufeinander losgehen, sich prügeln und von Wärtern nach einem Warnruf erschossen werden. Die Verdoppelung dieses Materials zu einer Projektion auf zwei Leinwände erlaubt dem Filmemacher, einen Fuß in die Tür dieses tatsächlich sinnlosen Szenarios zu setzen. Die Spaltung des Materials in immer zwei Bilder und Sequenzen, die sich gegenseitig auslegen oder unterlaufen, eröffnet einen Raum des Kommentars, der dem Publikum Bezüge ermöglicht, der es diskursiv ermächtigt, statt lediglich Sprachlosigkeit und Trauma zu perpetuieren. Die Spaltung eröffnet aber auch einen Raum zwischen den Bildern, einen Raum, der der Repräsentation vollkommen entzogen bleibt, sie aber zugleich ermöglicht. Es ist dieses Andere der Bedeutung, auf das sich die künstlerische Arbeit richtet, ein Moment der Transzendenz, des Durchscheinens, das nie das Kunstwerk selbst ist, das sich aber an seinen Wirkungen, an seinem Vermögen der Freisetzung erkennen lässt.

Unser Dank gilt vor allem Sabine Breitwieser, auf deren Einladung hin wir das Ausstellungsprojekt für die Generali Foundation entwickeln und realisieren konnten. Sie hat die institutionellen Grundlagen für diese Ausstellung geschaffen und uns während des gesamten Entwicklungsprozesses mit Anregungen und kritischem Engagement unterstützt. Wir danken Hemma Schmutz für die Mitarbeit an der Organisation und Durchführung des Projekts, insbesondere für ihre Hilfe bei der Erstellung des Katalogs. Herzlichen Dank auch dem kompetenten Team der Generali Foundation, dem Grafiker Florian Pumhösl für seine ruhige Hand, den ÜbersetzerInnen, den Künstlerinnen und Künstlern, sowie Ruth und Daggi von der Virginia Woolf-Mädchen Schule. Wir widmen diese Ausstellung unserer Tochter Charlotte.

Roger M. Buergel, Ruth Noack