

PRESSEMITTEILUNG

Auf Einladung von Susanne Pfeffer hat Anne Imhof die Arbeit „Faust“ für den Deutschen Pavillon auf der 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia entwickelt. In der für den Raum und die Situation entwickelten skulpturalen Setzung entfacht sich das zusammen mit ihrem festen Team neu konzipierte Stück zu neuen Kompositionen. „Faust“ ist zum einen eine gut fünfstündige Inszenierung, zum anderen ein auf sieben Monate angelegtes Langzeitzszenario aus performativer Dynamik, skulpturaler Installation, malerischer Setzung und präziser Choreografie der Sichtachsen und Bewegungen, das den gesamten Pavillon umfasst. So ist „Faust“ unbedingte Gegenwart, deren Essenz sich dem Betrachter unmittelbar, im Augenblick mitteilt:

Ein Raum, ein Haus, ein Pavillon, eine Institution, ein Staat. Fließend, kristallin und hart durchziehen Glasboden und Glaswände wie in den Machtzentren des Geldes den Raum. Raumgrenzen, die zugleich offenlegen und permanent alles sichtbar und kontrollierbar machen. Der erhöhte Boden hebt die Körper an und verändert die Proportionen des Raums. Unter, neben und über uns sind Körper Einzelner und Vieler. Erhoben wie erniedrigt bewegen sich die Performer durch, unter und auf dem Pavillon. Auf frei stehenden gläsernen Podesten stehen oder hocken sie wie schwebend an den Wänden der Räume – Körper, Skulptur und Ware zugleich. Unversehens befinden wir uns in einer Konstruktion von Macht und Ohnmacht, Willkür und Gewalt, Widerstand und Freiheit. Draußen, im eigenen Territorium, bewachen die Hunde das Haus.

Der Schrei verstummt unter dem verzögerten Schlag der eigenen Hand. Die vermeintliche Umarmung erstarrt im stillen Kampf der angespannten Kräfte. Dumpf verhallt der Schlag der Faust auf der Brust und lässt den Arm mechanisch zurückschnellen. Gegen das Glas gepresst, verformen sich die Körper bis zur Unkenntlichkeit zu einer fleischigen Masse. Die Hand befriedigt autark und still das eigene Geschlecht. Die Körper der Performer sind auf das nackte Leben reduziert. Sie lassen sich anhand ihrer Sexualökonomie analysieren. Masturbation als Regression und Widerstand, als Tod der Sexualität und zugleich als Bild einer Sexualität, die allein dem visuellen Konsum dient. Lust entsteht nicht im sexuellen Akt, sondern im Akt des Sehens und Gesehenwerdens. Die stummen Schreie zeugen vom Schmerz des zunehmenden Verschwindens des Lebendigen, der Zombisierung des kapitalisierten Körpers. Die dualistische Konstruktion, die Grenze zwischen kapitalisiertem Subjekt und kapitalisiertem Objekt, scheint aufgelöst. Wie aber agiert die Macht, wenn sie sich von den Subjekten abspaltet und sie zum Objekt macht? „Niemals zuvor konnte sich Macht so schnell im gesellschaftlichen Körper ausbreiten und war so schwer zu fixieren.“ (Paul B. Preciado) Die Essenz des Kapitalismus ist der hemmungslose Verbrauch der Körper.

Das transparente Glas erlaubt den sezierenden Blick des Betrachters auf den Performer und zurück; die kalte, symmetrische Struktur ermöglicht unmittelbare Beobachtung sowie direkte Kontrolle. Das trennende Glas schafft Distanz wie auch Selbstwahrnehmung und die Bewusstwerdung der Betrachtung. Blicke treffen sich, aber keine Kommunikation entsteht. Die Performer nehmen einen wahr, aber erkennen einen nicht an. Man ist inmitten der performativen Handlungen, aber wird nie Teil davon sein. Nach Gender, individuell und eigen, zugleich aber stereotyp, treten die Performer in Erscheinung. Die individuellen Bewegungen und Gesten jedes Einzelnen stehen im Widerstreit zu den uniformen, mit Textmessages gesteuerten Bewegungen, die an unreflektierte, aber unaufhörlich eingeübte gesellschaftliche Codes erinnern. So erscheinen diese dressierten und fragilen Körper wie von unsichtbaren

Machtstrukturen durchzogenes Material. Sie sind Subjekte, die sich permanent gegen ihre Objektwerdung zu sträuben scheinen. Den Bio-Techno-Körpern ist ihre mediale Vermittlung bereits inhärent. Den Performern ist bewusst, dass ihre Gesten kein Zweck an sich sind, sondern sie allein in ihrer Medialität existieren. So scheinen sie sich permanent in konsumierbare Bilder zu verwandeln; sie wollen zum Bild werden, zur digitalen Ware. In einer hochgradig von Medialität gekennzeichneten Zeit bilden Bilder unsere Realität nicht nur ab, sondern stellen sie her.

Die gegenwärtigen biopolitischen Körper sind keine eindimensionale Oberfläche mehr, auf der sich Macht, Gesetz, Kontrolle und Bestrafung einschreiben, sondern ein dichtes Innen, in dem Leben ebenso wie politische Kontrolle stattfindet – in Form von Austausch und Kommunikation. Es tritt ein neues Subjekt in Erscheinung: hormonal, medial, hoch vernetzt. Die Schönheit der Körper, die wir sehen und als selbstoptimiert annehmen, ist durch die Werbe- und Warenbildökonomie, der wir immer ausgesetzt sind, konditioniert. Sie liegt nicht im Auge der Betrachtenden, sondern in der Perfektionierung der Verwertungszusammenhänge, der Algorithmen.

Eigens für die jeweiligen Stimmen der Performer geschaffene Kompositionen erklingen zunächst vereinzelt und summieren sich im technologischen Zusammenschluss der Mobiltelefone mehr und mehr zu einem ebenso gewaltigen wie solipsistischen Chor. In der Gruppe formiert, bleibt die ziellose Individualität bestehen. Auch wenn sie gemeinsam singen, singen sie vom Ich.

Die Hunde im Zwinger, Herr und Hund, Hund und Gefährte sind Zeugnis eines dem kulturellen Wandel unterzogenen Machtverhältnisses und Sinnbild der sich wandelnden Konstruktionen von Natur: kein trennender Dualismus von Natur und Kultur, sondern der Zwinger als Welt.

In einer Gesellschaft, in der die Schuldfrage keine religiöse, sondern eine der individuellen Eigenverantwortung, in der Krankheit keine Gottesstrafe, sondern selbstverschuldet ist, wird der Körper zum Kapital und Geld zum einzigen Parameter. Der Körper wird zum Konsumgegenstand des freien Marktes. So entscheidet die Marktrationalität, ob ein Körper schützenswert ist oder nicht – bis hin zur Nekropolitik. Im Kapitalismus ist die Herrschaft des Geldes absolut. Ähnlich wie in Goethes „Faust“ wollen wir etwas verkaufen, das es gar nicht gibt. Die Seele gibt es hier nicht, die Waren der Finanzwirtschaft gibt es nicht, und doch, oder gerade deshalb, funktioniert das System. Allein im Zusammenschluss als Gruppe von Körpern und in der Besetzung von Raum kann sich Widerstand formieren. Auf den Balustraden und Zäunen, im Untergrund und auf dem Dach, erobern und besetzen die Performer den Raum, das Haus, den Pavillon, die Institution, den Staat.

Kuratorin: Susanne Pfeffer

Pressekontakt:
Deutscher Pavillon
Ann-Charlotte Günzel
press@deutscher-pavillon.org
+49 163 806 3010

INHALT

Ausstellung: 13. Mai – 26. November 2017

Vorbesichtigung: 10. – 12. Mai 2017

Pressekonferenz des Deutschen Pavillons: 10. Mai 2017, 12:30

Eröffnung des Deutschen Pavillons: 10. Mai 2017, 16:00

Künstlerin: Anne Imhof

Titel: Faust

Kuratorin: Susanne Pfeffer

Folgende Texte sind der Pressemappe beigelegt:

1. Pressemitteilung
2. Biografien Anne Imhof, Susanne Pfeffer
3. Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch
4. Juliane Rebentisch: Dark Play. Anne Imhofs Abstraktionen
5. Statements unserer Partner
6. Dank

KATALOG

Susanne Pfeffer (Hrsg.): Anne Imhof. Faust

Mit Beiträgen von Franziska Aigner, Eliza Douglas, Anne Imhof, Susanne Pfeffer, Juliane Rebentisch, Kerstin Stakemeier und Fotografien von Nadine Fraczkowski

Deutsche und englische Ausgabe, 188 Seiten, 29,80 Euro

Koenig Books, 2017

Grafische Gestaltung: Zak Group

ISBN (Deutsch): 978-3-96098-166-4, ISBN (Englisch): 978-3-96098-170-1

Unter Vorlage Ihres Presseausweises erhalten Sie den Katalog ermäßigt für 20,00 Euro.

STÜCK

Entwickelt mit Franziska Aigner, Billy Bultheel, Frances Chiaverini,

Emma Daniel, Eliza Douglas, Josh Johnson, Mickey Mahar, Lea Welsch

Performer Franziska Aigner, Jackson Beyda, Billy Bultheel, Frances Chiaverini,

Carla Daher, Emma Daniel, Alexandre Diop, Eliza Douglas, Busy Gangnes,

Thilo Garus, Josh Johnson, Melissa Livaudais, Mickey Mahar, Enad Marouf, Stine

Omar, Theresa Patzschke, Lea Welsch

Musikalisches Konzept und Produktion Billy Bultheel

Kompositionen Franziska Aigner, Billy Bultheel, Eliza Douglas, Anne Imhof

Musikalische Beratung Yoann Durant

Kostüme Eliza Douglas, Anne Imhof

Choreografische Assistenz Mickey Mahar

Fotografie Nadine Fraczkowski

Hunde Ares Ayman, Astrea Sunshine, Beladith, Bivien, Rio Bianco, Nefertiti

TEAM DEUTSCHER PAVILLON

Kommissarin Elke aus dem Moore, ifa

Stellvertretende Kommissarin Dorothea Grassmann, ifa

(Finanz-)Administration Tanja Spiess, ifa

Kuratorin Susanne Pfeffer
Kuratorische Assistenz Paula Kommoss
Produktion und Publikation Anna Sailer
Presse und Kommunikation Ann-Charlotte Günzel
Mitarbeit Presse und Kommunikation Sarah Metz
Bauleitung Roberto Dipasquale
Architektonische Betreuung Martin Weigert, Clemens F. Kusch
Sound-Technik Charles Poulet
Grafische Gestaltung Zak Group, London
Beratung Markus Müller
VIP-Betreuung Venetia Malim
Aufsichten und Kunstvermittlung Greta Bacher, Nicole Trzeja, Sarah Crowe, Jeva Girska, Ameli M. Klein, Gregor Legeland, Jana Manfroid, Anna Schröder, Alessandro Del Vigna
Bouncers Laura Ausserehl, Naila Hadj Yahia, Charlotte Kuhn
Hundetrainerin Anna Monika Maj

ANNE IMHOF STUDIO

Studioleitung José Segebre
Produktion Laura Langer, Giulietta Ockenfuß, José Segebre
Publikationen und Presse Moritz Nebenführ
Recherche François Pisapia
Maler Bradley Davies, David Wirth
Technische Leitung Viviana Abelson
Technische Assistenz Amir Askari, Nooshin Askari, Amy Ball, Ryan Cullen, Nicolas Hsiung, Tomás Nervi, Paola Ravagni, John Ryaner, Damon Sfetsios

ANNE IMHOF

Anne Imhof, geboren 1978 in Gießen, lebt und arbeitet in Frankfurt am Main

AUSBILDUNG

2008 – 2012

Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main

2000 – 2003

Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main

EINZELAUSSTELLUNGEN

2016

Angst II, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

Angst, Kunsthalle Basel

Overture, Galerie Buchholz, Köln

2015

Deal, MoMA PS1, New York

2014

Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Rage, Deborah Schamoni, München

2013

Sotsb njjy, New Jerseyy, Basel

Parade, Portikus, Frankfurt am Main

GRUPPENAUSSTELLUNGEN

2016

The Grand Balcony, La Biennale de Montréal

Paris, 18e Prix Fondation d'entreprise Ricard, Paris

Ways of Living, David Roberts Art Foundation, London

2015

IN MY ABSENCE, Galerie Jocelyn Wolff, Paris

Our Lacustrine Cities, Chapter NY, New York

Preis der Nationalgalerie 2015, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

Works On Paper, William Arnold, New York

Angelic Sisters, 186f Kepler / Chiesa di San Paolo Converso, Mailand

Do Disturb, Palais de Tokyo, Paris

Le Nouveau Festival, Centre Pompidou, Paris

Our House in the Middle of Your Street, Life Gallery, Vilma Gold, London

New Frankfurt Internationals: Solid Signs, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main / Nassauischer Kunstverein Wiesbaden

2014

Boom She Boom, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Tes Yeux, 186f Kepler, Paris

The Mechanical Garden and Other Long Encores, CGP London, Dilston Grove, London

Trust (Vita Vel Regula), Fluxia Gallery, Mailand

LISTE – Art Fair Basel, Performance Project, Basel

Henrik Olesen – Abandon the Parents, SMK Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark, Kopenhagen

Die Marmory Show, Deborah Schamoni, München

Pleasure Principles, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, Paris

2013

Gemini, Galerie Francesca Pia, Zürich

S.O.A.P.Y. I, Neue Alte Brücke, Frankfurt am Main

Freak Out, Greene Naftali, New York

Restlessness in the Barn, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden

Coded Conduct, Pilar Corrias, London

2012

Zauderberg, Absolventenausstellung der Städelschule, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

2011

Andrei Koschmieder Puts, Real Fine Arts, New York

Birth Of The Worm, The Leland Hotel Ballroom, Detroit

STÜCKE

Angst

2016

Angst III, La Biennale de Montréal

Angst II, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

Angst, Kunsthalle Basel

Overture, Galerie Buchholz, Köln

Deal

2015

Deal, 2nd of at least three, Palais de Tokyo, Paris

Deal, 1st of at least three, MoMA PS1, New York

Rage

2015

For Ever Rage, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

Rage, 4th of at least three, 186f Kepler / Chiesa di San Paolo Converso, Mailand

2014

Rage, 3rd of at least three, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

Rage, 2nd of at least three, LISTE – Art Fair Basel, Performance Project, Basel

Rage, 1st of at least three, Deborah Schamoni, München

Aqua Leo

2013

Aqua Leo, 1st of at least two, Portikus, Frankfurt am Main

School of the Seven Bells (Sotsb)

2015

Sotsb, Centre Pompidou, Paris

Sotsb for Deal, MoMA PS1, New York

2014

Sotsb, Foster Variation, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes

2013

Sotsb, 5th of at least four, Galerie Francesca Pia, Zürich

Sotsb, 4th of at least four, New Jerseyy, Basel

Sotsb, 3rd of at least four, Portikus, Frankfurt am Main

Sotsb, 2nd of at least four, Pilar Corrias, London

2012

Sotsb, 1st of at least four, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Ähjeii

2013

Ähjeii, 7th of at least four, Portikus, Frankfurt am Main

Ähjeii, 6th of at least four, Kunstmuseum Basel

2011

Ähjeii, 5th of at least four, Real Fine Arts, New York

Ähjeii, 4th of at least four, The Leland Hotel Ballroom, Detroit

Ähjeii, 3rd of at least four, Villa Romana, Florenz

SUSANNE PFEFFER

Susanne Pfeffer (*1973) ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2013 ist sie Direktorin des Fridericianum in Kassel, wo sie u.a. die Ausstellungstrilogie *Inhuman* (2015), *nature after nature* (2014) und *Speculations on Anonymous Materials* (2013) kuratierte. Darüber hinaus organisierte sie dort Retrospektiven zu Tetsumi Kudo (2016), Marcel Broodthaers (2015) und Paul Sharits (2014). Auf der 56. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia kuratierte sie den Schweizer Pavillon mit einer Einzelpräsentation von Pamela Rosenkranz. Von 2007 - 2012 war sie Chefkuratorin des KW Institute for Contemporary Art in Berlin sowie Kuratorin und Beraterin des MoMA PS1 in New York. Von 2004 bis 2006 arbeitete sie als künstlerische Leiterin des Künstlerhauses Bremen.

Zudem kuratierte Pfeffer u.a. auf der São Paulo Biennale, der Lyon Biennale, am Tel Aviv Art Museum, Museum Boijmans Van Beuningen, Museum für Moderne Kunst Warschau und am Museion Bozen. Susanne Pfeffer realisierte vielbeachtete Einzelausstellungen und Retrospektiven von u.a. Absalon, Kenneth Anger, Joe Coleman, Cyprien Gaillard, Emily Jacir, Sergej Jensen, Renata Lucas oder Wael Shawky. Neben thematischen Ausstellungen wie *Seeing is believing* (2011) und *You Killed Me First. The Cinema of Transgression* (2012) kuratierte sie auf Neuproduktionen basierende experimentelle Gruppenausstellungen wie beispielsweise ... *5 minutes later* (2008) oder *ONE ON ONE* (2013). Susanne Pfeffer ist Herausgeberin zahlreicher Künstlermonographien und Ausstellungskataloge.

ANNE IMHOF UND SUSANNE PFEFFER IM GESPRÄCH

SUSANNE PFEFFER

Du arbeitest nicht nur performativ, sondern der Pavillon wird eine Installation, Malereien und skulpturale Objekte zeigen sowie Soundkompositionen hörbar machen. Eine Gegenwärtigkeit deiner Arbeit liegt für mich darin, wie du so verschiedene Bild- und Formebenen immer wieder neu formatierst und übereinanderlegst. Wie hat sich das entwickelt, hast du dich nach und nach durch verschiedene Medien bewegt und für neue entschieden — oder immer schon parallel in verschiedenen Medien gearbeitet?

ANNE IMHOF

Während meiner Anfangszeit in Frankfurt in meinen frühen Zwanzigern habe ich viel Musik gemacht und in einer Band gespielt. Als ich ganz jung war, habe ich begonnen zu zeichnen und zu malen. Ich habe immer Künstlerin werden wollen. Aber natürlich gibt es ein Innen und ein Außen, und die individuelle Sozialisation ist sehr unterschiedlich. Also über welche Wege lernt man, Bilder zu sehen, zu lesen und sie als wichtig zu empfinden für einen selbst? Ab dem Moment, als ich begann Bilder mit anderen zu teilen, wurde das für mich greifbar. Das Zurücktreten und Angucken aus der Betrachterperspektive war wichtig für mich. Zum ersten Mal war das, als ich an der Städelschule anfang und jemand diese Zeichnungen und malerischen Sachen gesehen hat, mit denen ich vor einer langen Zeit begonnen hatte, mit zehn oder elf.

SP

Hatten deine Anfänge in der Musik etwas mit der Entscheidung zu tun, mit Körpern und Performern zu arbeiten?

AI

Das war tatsächlich eine Möglichkeit, um etwas für mich zu öffnen. Ein performatives Stück zu machen, war dann quasi eine Weiterentwicklung dieser Situation und ein Zusammenführen meiner Musik mit meinen Zeichnungen. Das Konzert formal zu öffnen und es als eine Art Bild zu präsentieren, hat für mich gut funktioniert, auch weil ich Fehler machen und viel ausprobieren konnte. Ein großer Aspekt meiner Arbeit ist seitdem, dass Zufälligkeiten in die Entstehungsprozesse von Bildern hineinspielen. Ich glaube, es gibt ganz starke Parallelen im Bezug auf die Art und Weise, wie ich eine Arbeit konzipiere, die am Ende performativ gezeigt wird, und wie ich ein zweidimensionales Bild aufbaue. Es sind die gleichen perspektivischen Überlegungen, die gleichen gestischen Überlegungen, es spielen die gleichen Symboliken eine Rolle, die Haltung des Körpers, Schichtung, Farbgebung sogar.

SP

Auch in deinen Proben geht es ja stark um den Prozess, das gemeinsame Herausfinden — und um Improvisation. In einem Interview mit Hans Ulrich Obrist hast du einmal erzählt, dass dein erstes Stück auf der Münchener Straße in Frankfurt stattgefunden hat. Inwieweit war dieses erste Stück inszeniert oder bewusst vorgegeben?

AI

Hans Ulrich Obrist hatte mich nach meiner ersten Arbeit gefragt und ich habe nachgedacht, wann das erste Mal war, dass ich dachte, ich habe Kunst gemacht. Mir ist dann dieser Abend im Frankfurter Bahnhofsviertel eingefallen. Da habe ich in einer von mir angemieteten Lokalität, einer Tabledance-Bar, außerhalb der regulären Öffnungszeiten ein Boxduell organisiert. Ich wusste gar nicht so richtig, was ich da eigentlich mache. Ich habe die Kämpfer eingeladen, ich habe Zuschauer eingeladen und eine Band gecastet. Die sollte während des Duells Musik spielen. Solange die Band gespielt hat, mussten die Leute kämpfen, und solange sie gekämpft haben, sollte die Band spielen. Es gab also keinen Weg raus.

SP

Und wie lange wurde gekämpft?

AI

Ich weiß es nicht mehr so genau, es ist schon ein bisschen her, vor meiner Studienzeit, aber es gab blutige Nasen. Ich habe mich auch etwas erschrocken, es war alles ziemlich rot — die Tabledance-Bar und die Nasen. Im Nachhinein habe ich gemerkt, dass es ein Weg war, ein Bild zu kreieren. Mich hat das Boxen interessiert, die Farbigkeit davon. Zu dieser Zeit hatte ich einen Boxsack in meiner Wohnung hängen und wollte Boxerin werden.

SP

Du hast einen ganz eigenen Umgang mit den Besuchern, da man selbst Teil des Geschehens ist und selbst entscheiden kann, nach fünf Minuten herauszugehen oder sechs Stunden dabeizubleiben. Dass dieser Moment nicht vorgegeben ist, finde ich eine sehr freilassende und bewusste Setzung von dir. Hast du diese klare Entscheidung für einen Anfang und ein Ende in Abgrenzung zu anderen performativen Arbeiten entwickelt, oder ist das letztendlich aus diesem ersten Stück in der Tabledance-Bar heraus entstanden?

AI

Nein, ich wollte schon von Beginn an, dass die Stücke einen Anfang und ein Ende haben, dass die Zeit begrenzt ist, in der etwas stattfindet und in der man sich zusammenfindet, dass ein Werk nicht definiert wird von irgendwelchen Öffnungszeiten. Parallel dazu gibt es die Dauer der Ausstellung, die wie das Stück ihre eigene Zeitlichkeit hat. Ich möchte nicht, dass sich das Stück anfühlt, als wäre es immer da, denn es ist nicht immer da. Es ist aber auch nicht angelegt wie ein Theaterstück, sondern wie ein Bild, das eben nur einige Stunden dauert. Ich setze eine Endlichkeit zu dem Ganzen.

SP

Innerhalb der Performance gibt es ganz klar choreografierte Abläufe und bis ins Detail geprobte Bewegungen — bis in die Gestik der Finger hinein. Auf der anderen

Seite arbeitest du stark mit der Individualität der einzelnen Menschen, die innerhalb dieser vorgegebenen Strukturen improvisieren. Wie hat sich diese Weise des Zusammenarbeitens für dich entwickelt?

AI

Während der Vorbereitungen gibt es Prozesse, die zusammen stattfinden, und Prozesse, bei denen ich alleine im Studio bin. Ich arbeite mit meinem Team an einer Form, die durch Improvisation entsteht. Das gilt für die Arbeit an einem neuen Stück genauso wie für die Produktion im Studio. Die Personen, mit denen ich dort und für meine Stücke zusammenarbeite, sind sehr talentiert und bringen Eigenes in die Arbeit ein. Bei den Stücken ist es so, dass es zwar ein Regelwerk gibt, auf das ich mich mit ihnen einige, dieses sich jedoch im Moment der Aufführung oft verschiebt, ignoriert oder gebrochen wird. Wie ein Gesetz. Und dann kommt eine weitere Komponente dazu, die Betrachter, auf welche die Abläufe ebenfalls reagieren müssen.

SP

Du hast einmal erzählt, dass schon bei den ersten Proben, wenn ihr über die Stückentwicklung spricht, über die Bewegungen und was Bewegung sein kann, du nicht nur mit Worten, sondern auch mit Zeichnungen arbeitest — und damit wieder eine bildliche Ebene im Prozess entscheidend ist.

AI

Wir versuchen eine Sprache zu finden, in der wir uns über das Werk verständigen können. Zeichnung ist das Medium, in dem ich mich am besten artikulieren kann. Wir reden natürlich auch viel, diskutieren und probieren aus, aber es gibt manchmal Posen, die Neigung eines Kopfes beispielsweise, die ich besser zeichnen kann als sie vorzumachen. Meine Malereien und Zeichnungen basieren auf ganz ähnlichen kompositorischen Entscheidungen wie die performativen Stücke. Mit Linien arbeiten, Figuren in einen Raum hineinsetzen, der zwei- oder dreidimensional ist. Es gibt also vergleichbare Prozesse, und trotzdem ist es wichtig, dass das eine eben eine Malerei oder Zeichnung ist und das andere ein Stück. Die Figuren sind dann Personen, und die wollen in einem Moment vielleicht etwas anderes als ich.

SP

Eine Besonderheit deiner Stücke sind die unterschiedlichen Kontexte, aus denen die Mitwirkenden stammen. Einige kommen aus der bildenden Kunst, andere aus der Musik sowie wieder andere aus der Philosophie, einige vom Tanz oder aus der Performance — und damit gibt es, obwohl du nicht aus dem Tanz kommst, in den jüngeren Stücken vermehrt tanzartige Bewegungen.

AI

Eine Juristin ist auch dabei. Das gemeinsame Nachdenken über gewisse Dinge, obwohl alle aus unterschiedlichen Feldern kommen, ist ein großer Teil der Arbeit. Was ich immer versuche zu pushen ist zum einen das Figürliche, die konkrete Arbeit mit Körpern in dem Raum und der Zeit, in denen wir uns befinden. Zum anderen die Abstrahierung von Bewegungen, die erst mal sehr alltäglich sind oder alltäglichen Kontexten entnommen sind. Die Bewegungen werden so lange wiederholt, bis klar ist, es verschiebt sich die Bedeutung, man kann nicht mehr sagen, was das jetzt eigentlich war. So wie ich manchmal auch in der Malerei eine Farbe benutze, bis ich nicht mehr

weiß, wie sie aussieht, bis ich mich nicht mehr an das Rot erinnern kann, das ich da gerade gemacht habe.

SP

Du hast einmal beschrieben, dass du im Alltag stark die Veränderungen der Menschen in ihren Bewegungen beobachtest. Du hast von einer Verabschiedungsszene erzählt, in der ein Mann in der S-Bahn seiner Freundin beim Hinausgehen den Mittelfinger zeigen wollte, aber so betrunken war, dass ihm die Geste verrutscht ist. Diese Umlenkung einer Geste ist ein wiederkehrendes Moment in deiner Arbeit. Ist das zugleich ein Moment der Abstraktion, nach dem du suchst?

AI

Ja, zunächst beobachte ich und beginne dann den ganz einfachen Gestus, den jeder kennt, so verschwinden zu lassen, dass er vielschichtig wird in seiner Bedeutung. Die Figur rutscht weg und kommt immer wieder. Diesen Moment gibt es ganz oft und da ist es besonders interessant, dass wir aus so unterschiedlichen Richtungen kommen und dann zusammenarbeiten — dass Josh Johnson zum Beispiel Tänzer ist, dass Franziska Aigner aus der Philosophie kommt — und die Zeichen daher auch unterschiedlich gelesen werden und alle verschiedene Expertisen haben.

SP

Obwohl der gegenwärtige Begriff der Bildhauerei weit entfernt ist von deiner Arbeit, nimmt das Skulpturale doch auch einen wichtigen Raum ein. Du sprichst von Props, also von Objekten oder Readymades, die von den Performern genutzt werden. Teilweise sind diese dysfunktional und werden zu skulpturalen Objekten im Raum. Spielt sich zwischen dieser Verfügbarkeit eines Objekts als Gebrauchsgegenstand, seinem Branding und seinen formalen Eigenschaften der gleiche Prozess der Abstraktion ab?

AI

Meist ist ihre Oberfläche entscheidend, vor allem die Farbgebung. Das war in früheren Stücken häufig die Grundlage, auf der ich die Objekte ausgesucht habe, zum Beispiel welche Dosen konsumiert werden oder wo und wie lange sie auftauchen, wo das hinfließt. Inwieweit lässt sich das kontrollieren, inwieweit kann jeder Einzelne das kontrollieren, wie beeinflusst es das Gesamtbild?

SP

Was bedeutet für dich das Aufnehmen von Flüssigkeiten, das so oft in deinen Stücken vorkommt?

AI

Ich glaube, das hat erst mal einen symbolischen Charakter, und dann breitet sich das aus und fließt, vor allem im Hamburger Bahnhof in Berlin war das ziemlich augenscheinlich, weil sich die Flüssigkeiten so weit ausgebreitet haben, sie liefen an den Wänden herunter. Das hat natürlich auch mit Kolorierung und allgemein mit der visuellen Gestaltung des Raumes zu tun.

SP

Im Hamburger Bahnhof gab es die eindrückliche Szene, in der Eliza Douglas auf den Schultern von Josh Johnson durch den Raum getragen wurde und eine Linie an die

Wand gesprüht hat. Diese Inbesitznahme des Raums, sich auf diese Weise den Raum anzueignen und seinen eigenen Raum zu behaupten, war für mich sehr stark.

AI

Es gibt da feine Unterschiede. Man muss unterscheiden zwischen Bespielen und Besetzen, vielleicht auch Neu-Besetzen. Ich bin irgendwie nicht so für Bespielen.

SP

Wie bist du dabei vorgegangen, dir den nicht ganz einfachen Raum des Deutschen Pavillons zu erschließen?

AI

Ich habe angefangen, die Figur im Raum zu platzieren und zu begreifen. Ich habe mir auch vorgestellt, was in der fernen Zukunft mit dem Haus passieren könnte. Im Grunde habe ich mir überlegt: Wie bewegt sich oder wie sieht jemand darin aus, der um diesen Raum weiß, und wie sieht jemand aus, der auch um diesen Raum weiß, aber aus einem anderen Grund dahinkommt als derjenige, der von ihm angesehen wird. Als ich zum ersten Mal im Pavillon war, wirkte er sehr groß. Vor allem von außen hat mich die Architektur total erschlagen und hat überhaupt nicht im Verhältnis zu meinem Körper gestanden. Sobald man den Raum betritt, wirkt er auch ein bisschen wie eine Kirche. Ich sehe das Mittelschiff und die Seitenschiffe, deren große Türöffnungen für mich überhaupt keinen Sinn machen, da sie keinen Blick in den nächsten Raum gewähren, sondern eigentlich vor allem den Körper sich kleiner fühlen lassen. Als ich dann aus Venedig weggefahren bin, wurde der Raum in meiner Vorstellung wieder kleiner. Und wie bei einem seltsamen Ziehharmonika-Effekt wurde er immer wieder größer, sobald ich das nächste Mal hinkam. Eine Idee war dann, den Körpern zu erlauben, sich in einer menschlicheren Relation zum Raum verhalten zu können. Und ich wollte, dass der Raum transparent bleibt, dass es keine Verkleidung gibt, keine Maskerade, die den Raum und seine Geschichte verhüllt.

SP

Warum hast dich entschieden, nicht gegen, sondern mit dem Raum des Pavillons zu arbeiten?

AI

Um die Werke, die am Ende dort zu sehen sein werden, für wichtig genug zu nehmen, dass sie ihm entgegenstehen können, ohne dies dabei zum leitenden Thema meiner Arbeit zu machen. Die Härte des Gebäudes ist für mich eine Herausforderung, aber auch eine Chance. Denn auch wenn ich etwas mit dem Raum mitgehe, um seine Architektur zu unterstreichen, steht trotzdem meine Arbeit dagegen. Wenn ich die Architektur nicht verstecke, sondern sie so belasse oder gar verstärke, ist auch dies ein absichtlicher Kommentar. In der Architektur liegt eine Brutalität, auf die ich antworten kann.

SP

Wir arbeiten im Moment daran, in den Pavillon einen Glasboden einziehen zu lassen, wodurch sich die Proportionen zwischen Körper und Raum verschieben werden. Welche Rolle spielt dabei das Material Glas für dich?

AI

Die Materialität von Glas ist hart, aber transparent. Alles, was dahinterliegt, bleibt sichtbar. Mit dem Boden kann ich eine Fläche einziehen, eine Ebene, ohne dass etwas dahinter verschwindet. Es kann Dinge voneinander trennen und diesen Vorgang nachvollziehbar machen. Durch die Verwendung von Glas werden außerdem zwei Herrschaftsarchitekturen miteinander in Beziehung gesetzt. Überall, wo es um Geld und Macht geht, in Gebäuden von Banken beispielsweise, ist Glas das dominierende Material, nacktes Glas in verschiedener Ausführung. Mir ging es mit dem Boden auch darum, dass die Körper von allen, die in den Pavillon kommen, angehoben werden. Wir können dem Gebäude so anders entgegentreten. Auf der anderen Seite bekommt der Körper ein Gewicht, das auch gefährlich werden kann, denn wenn er fällt, fällt er auf Glas. Trotz der Härte und Stabilität des Materials, obwohl der Boden über 600 Leute tragen könnte, evoziert das Glas für mich auch Zerbrechlichkeit und Flüssigkeit.

SP

Francis Bacon hat seine Bilder hinter Glas gezeigt. Es ging ihm darum, das Malerische zu reduzieren und das Verhältnis der Figur zum Raum zu verstärken. Scheinbar eine ähnliche Reduzierung auf das Verhältnis zwischen Linie und Figur, wie sie auch bei dir eine Rolle spielt.

AI

Das kann ich sehr gut nachvollziehen. Und auch, dass das Glas einen natürlich immer auf eine Weise auf den eigenen Raum zurückwirft und spiegelt.

SP

In Venedig wird der Außenraum des Pavillons auch Teil der Arbeit sein. Du beschränkst die Ausstellungsfläche nicht auf den Innenraum, sondern begreifst das ganze Gebäude als einen Körper, den du von außen wie von innen betrachtest und mit dem du umgehst.

AI

Für mich war es wichtig, das Hingehen zu diesem Pavillon zu bedenken. In den Giardini steht jeder Pavillon auf einem bestimmten Gebiet und für eine bestimmte Nation. Aber wo hört das Gebiet auf, wo hört, wenn man das Gebäude als Körper begreift, dieser auf und wo fängt der Körper des Anderen an? Wie sieht er aus und inwieweit ist seine Haut, also seine Begrenzung sichtbar? Hier sind die Säulen des Pavillons für mich interessant und ein zentrales Element. Der Portikus in seiner Größe bildet einen Zwischenraum.

SP

Wenn du von Körper und Haut als Grenze sprichst, erinnert mich das an die wichtige Rolle, die beispielsweise der Nabel in *Angst* gespielt hat, hier als Verbindungspunkt oder als Schnitt.

AI

Und vor allem als Symbol für Herkunft. Für mich hatte das Zurschaustellen und das Rasieren des Nabels eine große Bedeutung, sowohl im Stück als auch in der in diesem Zusammenhang gezeigten Malerei. Das Rasieren des Nabels war fast wie ein operatives Moment, um sich sein Entfernen vorzustellen. Über die Oberfläche der Haut zu streichen war andererseits wie eine Liebkosung. Auch mit der Oberfläche der Leinwand und ihrer Materialität verbinde ich ähnliche Gedanken.

SP

Im Grunde ist Rasieren an sich eine seltsame Kulturtechnik. Und bei dir war interessant, dass sich die Performer oft auch die Fußsohlen oder andere Stellen rasiert haben, an denen keine Haare wachsen, und die Geste so wie ein entleertes Ritual erschien.

AI

Für mich hatte es auch etwas davon, sich auf eine fast pervertierte Weise zu reinigen. Auch nach dem Masturbieren, heißt es, reinigt man sich die Handflächen. Sich die Handflächen zu rasieren, entstammte dieser Idee.

SP

Masturbation spielt ja auch für die Arbeit hier in Venedig eine Rolle. Ein anderes Bild, mit dem du hier arbeitest, ist die körperliche Haltung eines Hundes und Hunde selbst. Wie ist deine Idee mit Hunden zu arbeiten entstanden?

AI

Ich fand diesen Zusammenhang von Hingabe und Hund gut. Sowie den Hund und Mensch zusammen, in Verwandlung begriffen zu denken.

SP

Das impliziert ganz verschiedene Denkrichtungen: Der Hund kann als Domestizierung des Pavillons verstanden werden, in dem Sinne, dass dieser häuslich wird. Umgekehrt kann der Hund auch die Domestizierung seiner selbst ausdrücken. Oder in der Funktion als Bewacher verstanden werden.

AI

Hunde sind auch Schmuckstück, Statussymbol und Eigentum. Mich interessiert genau diese Ambivalenz. Und auch der Eindruck von etwas Verlassenem, etwas, das schon vorbei ist und trotzdem noch verwaltet, am Laufen gehalten werden muss. Auch im Sinne von Verfall und Fall. Hunde dort zu haben, wo gerade keine Menschen sind, also Hunde als Stellvertreter für die Absenz eines menschlichen Körpers. Die Hunde sind einfach da. Gleichzeitig habe ich mir vorgestellt, wie sich ihre Bewegungen auf die Figuren im Raum übertragen, was passiert, wenn sich jemand vor einem anderen auf alle Viere begibt. Auch wollte ich, dass das Gebäude zwar offen ist, aber trotzdem nicht vollständig zugänglich, obwohl man alles sehen kann.

SP

Wie bei den Ebenen des Glasbodens ist auch der Zaun, den wir vor den Pavillon bauen werden, immer eine Trennung bzw. hier noch stärker eine territoriale Ein- und Ausgrenzung. Inwiefern greifst du in deiner Arbeit mit den Performern das Verhältnis von Macht und Ohnmacht auf?

AI

Darum geht es in vielerlei Hinsicht. Inwieweit sind ganz einfache Bewegungen wie die Beugung des Kopfes oder das Niederknien mit Hierarchien verbunden? Inwiefern ist es vielleicht ein Zeichen von Hingabe an den anderen, ein Zeichen, den anderen wissen zu lassen, dass man ihn in seiner Andersheit begreift? Das wird im Raum als Bild gezeigt. Die Figur wird zum Porträt.

SP

Versteht du dabei Porträt im Sinne der Darstellung eines Einzelnen oder als Gesellschaftsbild?

AI

Ich verstehe Porträt eher als eine Form, den Einzelnen zu betrachten und abzubilden, also die Form, in der ich sie oder ihn begreife oder erinnere. Es geht in meiner Arbeit oft darum, ein Porträt zu machen, ohne dass die Porträtierten immer benennbar sind oder mir Modell gestanden hätten. Das basiert oft auf Bildern oder Fotografien, die ich sammle, an die ich mich erinnere und die ich dann gar nicht unbedingt nochmal anschauen muss.

SP

Immer wieder wurde von deiner Arbeit als einem *tableau vivant* gesprochen. Es scheint mir allerdings nicht treffend zu sein, denn es gibt das Bewusstsein der Performer, im Moment des Geschehens selbst zum Bild zu werden. In deinem Arbeitsprozess beginnst du oft mit einem Bild, dann mit der Performance, fotografierst diese, malst nach den Fotografien und schaffst damit verschiedene Abbildungsformationen, die dann wieder die Performance beeinflussen. Durch diese Formatierung des Bildes entstehen permanent einzelne Bilder von einer Bewegung, die aus ihrer Kontinuität herausgelöst ist. Als würde sich das Geschehen schon im Moment der Betrachtung in Einzelbilder zersetzen.

AI

Für mich funktioniert ein Stück ähnlich wie eine Malerei. Dieses „zum Bild werden“ ist die eigentliche Arbeit. Wie setze ich ein Gesamtbild zusammen und wie verhalten sich die einzelnen Teile, die entstehen, zum Ganzen, wie entwickeln sie sich auf dem Weg dorthin und wie lassen sich die Bilder in verschiedenen Medien ausformulieren?

SP

Es ist also eine Art Bildfindungsverfahren?

AI

Ja, absolut. Und das kann man auch abbilden und offenlegen. Aber in meinem Umgang damit macht es für mich keinen großen Unterschied, ob am Ende eine Performance oder eine Malerei entsteht. Bei der performativen Arbeit gibt es natürlich einen kollaborativen Prozess und damit mehrere Köpfe, die an der Abstraktion arbeiten.

SP

Wenn du die Bewegungen so in die Abstraktion treibst, dass wir sie keinem Referenten mehr zuordnen können, welche Rolle spielen dabei die Betrachtenden?

AI

Manchmal ist eine Bewegung auch nur dazu da, um eigentlich etwas anderes hervorzuholen. So ist der geöffnete Mund manchmal nicht mehr Mund, sondern eine sich ergebende schwarze Öffnung, die mit etwas anderem, das gerade parallel geschieht, in Verbindung steht. Diese Momente machen nur aus der Perspektive der Betrachtenden Sinn. Aus diesem Grund ist die individuelle Positionierung im Raum so wichtig. Also eine Position besetzen und diese wieder verlassen, die Richtung ändern und dabei mitdenken, wie sich der Blick desjenigen ändert, der sich das ansieht. In Venedig

sollen diese Bewegungen zum ersten Mal nicht nur horizontal, sondern auch vertikal stattfinden, ähnlich wie in einer Arena, aber ohne Zentrum.

SP

Mit deinem sehr bewussten Umgang mit dem Blick greifst du ein ganz klassisches kunsthistorisches Thema auf.

AI

Was ich spannend finde ist, wie Blickformationen innerhalb eines Bildes funktionieren — oft ganz unabhängig vom Betrachterblick. Also wie sich das Schauen und gegenseitige Anschauen der abgebildeten Figuren in einem Gemälde vollzieht.

SP

Diese Blickachsen sind neben der Positionierung ein entscheidendes Moment, wie du mit der Aufteilung, Lenkung der Körper im Raum arbeitest. Grundsätzlich hat Biopolitik in den letzten Jahren einen ganz anderen, neuen Stellenwert in unserer Gesellschaft bekommen. Wir sehen das daran, wie anders heute mit dem Körper umgegangen wird, welche Flüssigkeiten wir uns beispielsweise reinziehen und wieder rausziehen. Wie, glaubst du, verändern sich gegenwärtig unsere Körper?

AI

In meinen Stücken gibt es einen kontinuierlichen Konflikt zwischen der vorgegebenen Struktur und den darin agierenden Personen. Körper sind immer auch das Produkt der uns umgebenden Verhältnisse, Technologien und Machtformen, die in sie eingeschrieben sind. Als solche eignen sie sich als Anschauungsmaterial. Mich interessieren vor allem die Oberflächeneffekte und deren Spiegelung. Wie präsentiert man den Körper und was ist ein Bloßlegen, wenn man nicht nackt sein will, was ist ein Sich-Stellen und Zeigen heute, wie wird man angeschaut und wie guckt man zurück?

SP

Mich fasziniert, wie sich durch den Sound verstärkt verschiedenste Räume verschieben und überlagern — bildlich und ganz konkret architektonisch. Es gibt den Raum, den die Performer mit ihren Körpern beschreiben, den Raum, den die Musik hinzufügt, den tatsächlichen Raum und dann auch die Lücken dazwischen, mit denen du arbeitest.

AI

Im Hamburger Bahnhof gab es Nebel, den ich gewählt hatte, um den Hintergrund einfarbig weiß zu gestalten, die Architektur des Gebäudes verschwimmen zu lassen und so neue, temporäre Räume zu öffnen. Es war der Versuch, eine ebene Fläche zu schaffen, auf der vieles parallel passiert, ohne dass es von einer zentralen Perspektive aus überblickt werden kann. Worauf ich hinaus will ist, dass die Musik in meiner Arbeit den Raum auf ähnliche Weise formt. Klänge und Stille schaffen Flächen oder lassen Räume im Raum entstehen, und in die setze ich Figuren. Die musikalischen Kompositionen für den Deutschen Pavillon mache ich mit Billy Bultheel und Eliza Douglas zusammen. Die Musik ist viel stiller konzipiert als die von *Angst*, die von opernhaften Strukturen ausgeht und mit den Erwartungshaltungen spielt, die ein so großer Begriff provoziert. Und seit Eliza dabei ist, ist Gesang, den vorher nur ich gemacht habe, wieder in die Stücke hineingekommen. So gibt es nun klassischere Liedstrukturen, und die Stimmen sind wichtiger geworden.

SP

Eine gute Akustik im Deutschen Pavillon herzustellen ist schwierig, nahezu unmöglich, und mich beeindruckt sehr, wie ihr damit umgeht. Der lange Nachhall im Raum ist für euch nicht ein Problem, das ihr beheben wollt, sondern eure Frage ist, wie man in so einem Raum Flächen oder Distanzen überwinden kann. Ihr arbeitet so mit dem Raum, nicht gegen ihn. Wie geht ihr da gerade vor?

AI

In Venedig haben wir bisher nicht nur über, sondern konkret im Raum gearbeitet, tatsächlich ausprobiert, wie es ist, wenn man darin flüstert und wie lange sich die Stimme hält, wenn man einen Ton singt, wie lange sie sich hält, wenn man den Ton schreit. Was gibt es für Schreie, hört man die von außen oder nicht? Das zentrale musikalische Thema des Stücks ist wie eine uralte Melodie, die in allem drinsteckt. Sie kommt in den verschiedenen Kompositionen immer wieder vor, wird angedeutet, sodass man sich an sie erinnert, und dann wieder abstrahiert und unkenntlich gemacht.

SP

Jedes deiner Stücke ist anders, genau wie jede einzelne Aufführung, die sich im Zusammenspiel mit den Besuchern entwickelt und auch von ihnen abhängig ist.

AI

In dem Moment, in dem die Anderen dazukommen, wird fraglich, wer eigentlich was formt und entscheidet. Wer ist der, der führt, und wer ist der, der folgt? Alle sind in einem Raum zusammen, und nur deswegen passiert es. Auch wenn es so scheint, als wäre das Bild unabhängig, ist die Präsenz des Betrachters etwas, das wir nie vorher erproben können. Ein Bild funktioniert nicht ohne denjenigen, der es ansieht.

DARK PLAY. ANNE IMHOFS ABSTRAKTIONEN JULIANE REBENTISCH

ÄSTHETISCHER VAMPIRISMUS

„Kein Doppelgänger“, schreibt Sarah Kofman in *Melancholie der Kunst*, „ohne Aussaugen, ohne *Anzapfen* dessen, was ohne ihn für eine volle, selbstgenügsame Präsenz hätte gelten können. [...] Bei der Kunst hat man es nicht mit einem ‚Schattenreich‘ zu tun, das auf einfache Weise der realen Welt der Lebenden gegenüberstünde. Die Kunst bringt die Gegenüberstellung dieser beiden Welten aus dem Gleichgewicht, lässt sie ineinandergleiten. Der Schatten spukt nunmehr in der lebendigen Form ‚selbst‘ (wenn diese noch als solche identifiziert werden könnte).“¹ Die Faszination, die wir der Kunst entgegenbringen, ähnelt der, sagt Kofman, mit der wir einen Leichnam betrachten. Denn ähnlich einem Leichnam konfrontiert uns die Kunst mit einem „Double des Lebendigen, das ihm bis zur Verwechslung ähnelt, ohne es jedoch zu sein“. Ein Spiegel des Lebens, der es nicht bestätigt, sondern es vielmehr aussaugt, ihm seine imaginäre Substanz, seine Evidenz und Selbstverständlichkeit nimmt.

Anne Imhof versteht es, die vampiristische, strukturell morbide Dimension ästhetischer Negativität ausgerechnet in einer Kunstform zur Geltung zu bringen, die gewöhnlich mit dem Stichwort der „lebendigen Ko-Präsenz“ belegt wird. Erzielt wird dies weniger auf der Ebene der Gehalte, obwohl Imhof immer wieder auch Vanitasmotive durch ihre Arbeiten zirkulieren lässt; vielmehr geschieht dies durch die Art und Weise, wie sie die Struktur performativer Ko-Präsenz selbst inszeniert. Die eigentümliche Ungerührtheit der Performer, ihre Teilnahmslosigkeit unterläuft den Eindruck einer mit dem Publikum geteilten Raum-Zeit. Dabei tritt jedoch nur eine für jede Performance konstitutive Paradoxie explizit in die Performance selbst ein, die durch die Rede von der „lebendigen Ko-Präsenz“ verdeckt wird: die Paradoxie einer in der Präsenz wirksamen Abwesenheit. Die Welt der Performer ist der unseren entrückt, die Blicke, die wir auf sie richten, haben nichts mit gelebter Reziprozität gemein. Tatsächlich interessiert sich das Publikum, wie nah es sich zu ihnen auch stellen mag, nicht eigentlich für die gelebte Existenz der Performer. Die Faszination der Performance besteht in etwas anderem, nämlich der Transformation des Lebendigen. Imhofs Stücke demonstrieren die darin enthaltene Melancholie. Die Performer sehen sich „losgelöst in einer *splendid isolation* durch die Magie der Kunst in *nature morte*, in ein Stilleben verwandelt“ — „gleichgültig, was das Thema [ist]“.²

Dass ihr Tun permanent die Fixierung ins fotografische Bild zu erwarten scheint, ist da nur konsequent. Die mortifizierende Operation der Bildwerdung geschieht jedoch eben nicht erst in den Fotografien von Nadine Fraczkowski, mit der Imhof zusammenarbeitet, vielmehr liegen deren Schatten bereits über der Performance. In ihrem vampiristischen Interesse an der Bildwerdung des Lebendigen setzt sich das Werk der Malerin, als die Imhof sich versteht, tatsächlich in einer ganz anderen Kunstform fort.

Noch dort, wo die Performer ihre lebendige Präsenz hervorkehren, erweisen sie sich als fremd und einem „unerreichbaren Anderswo“,³ einer anderen ontologischen Ordnung zugehörig—wie hinter Glas. Kofman scheut sich nicht, im Blick auf die Kunst mit Georges Bataille von einer „Opferung der Wirklichkeit“ zu sprechen. Denn hier geht es nicht einfach um eine Abschaffung oder Ersetzung der lebendigen Wirklichkeit, sondern um deren Veränderung—so, wie die Opferung nach Bataille das Opfer „verändert, zerstört, tötet, aber nicht gleichgültig gegen es ist“.⁴ Die lebendige Wirklichkeit der Performer ist—once art has done its magic—da, ohne da zu sein: untot.

IRGENDETWAS GEHT SEINEN GANG

Im Gegensatz zu *Warten auf Godot*, wo er darin bestehe, dass nichts passiert, bestehe der Horror in Becketts *Endspiel* darin, so die These von Stanley Cavell, dass etwas passiert.⁵ „Irgend etwas geht seinen Gang“, sagt Clov wiederholt.⁶ Eine Veränderung vollzieht sich, aber sie ist nicht das Ergebnis handelnder Subjektivität. Die Figuren in *Endspiel* befinden sich in einer Sphäre jenseits möglicher Handlungsmacht; sie sind deshalb auch keine Charaktere im traditionellen Sinne mehr, sondern Leidende, die „etwas“ durchmachen, Clowns, denen sich jede Aktion, jede Initiative absurd verkehrt. Selbst die Sprache scheint ihnen eher zu geschehen als von ihnen gesprochen zu werden. Die Bedeutungen führen ein Eigenleben, und die von ihnen abgelöste Subjektivität regrediert auf schiere Körperlichkeit. Clov zu Hamm: „Bedeuten? Wir, etwas bedeuten? Kurzes Lachen. Das ist aber gut!“⁷

Irgendetwas geht seinen Gang. Die Beckett-Assoziation liegt nicht ganz fern im Blick auf Anne Imhofs Arbeiten. Noch jene Momente, in denen performativ etwas passiert, in denen, mit anderen Worten, *action* ist, führen nicht aus der Atmosphäre heraus, die in der Schwebe hält, *was*—und ob überhaupt etwas von Bedeutung—geschieht. Selbst die zuweilen an abstrahierte Zirkusspektakel erinnernden Einlagen in *Angst II* beispielsweise—ein lebendes Tier, ein Falke, wurde herumgetragen, es wurde auf einem Seil balanciert, es tauchte die Minimalform einer menschlichen Pyramide auf (ein Performer auf den Schultern eines anderen)—wurden so lakonisch durchgeführt, dass sie an die alltäglicheren Verrichtungen heranrückten, die ihrerseits in einer Weise inszeniert wurden, dass sie spektakuläre Qualitäten annahmen: Diet-Pepsi-Dosen wurden in Serie aufgemacht und so an die Wand gedrückt, dass der Inhalt an ihr herunterlief; der ausgehauchte Rauch der Zigaretten verband sich dramatisch mit dem Nebel, den Imhof über die Szenen gelegt hatte. Auch die präzise choreografierte Dualität von Bewegung und Bewegungslosigkeit, Rennen und Liegen geht bei Imhof ein in eine dramaturgielos sich ausdehnende Latenzzeit, in der, was auch immer seinen Gang geht, eher *mit* den Performern zu geschehen scheint denn *durch* sie. In Imhofs sehr zeitgenössischem „Nachspiel“⁸ der Subjektivität wird der Zustand der Entfremdung indes nicht mehr dadurch markiert, dass die Körper von der Bedeutung abgeschnitten sind, wie in der Welt Becketts, sondern dadurch, dass sie im Gegenteil der Bedeutung nicht entkommen können.

Die Figur dieser endlosen Besetzbarkeit durch Bedeutung ist nicht der Clown, sondern das Model. Und zwar nicht nur weil es alles sein kann, sondern weil es nichts an ihm gibt, das sich der Möglichkeit seiner Fetischisierung entziehen könnte. In den 1950er Jahren bereits schien das Grübchen von Kirk Douglas als unrasierbares und unbesetzbares Detail der kulturindustriellen Produktion des *handsome guy* zwar vorderhand einen gewissen Widerstand entgegenzusetzen, erwies sich aber gerade darin als ihr besonderes Geheimnis. Heute ist man deshalb dazu übergegangen, solche Details

gezielt zu produzieren. Dies ist der Grund, weshalb Imhofs Performer gerade in ihrer herausgestellten Singularität ein Allgemeines vertreten. Sie wirken allesamt wie zeitgenössische Models, unabhängig davon, ob sie tatsächlich als Model arbeiten oder potenziell als ein solches gecastet werden könnten. Ihre jeweilige Einzigartigkeit steht unter dem Bann universeller Verwertbarkeit. Alles an ihnen — auch und gerade ihre Queerness — ist bis ins letzte Detail kommodifizierbar. „Nichts bedeuten? Wir, nichts bedeuten? *Mundöffnen zwischen sexueller Lust, Zorn und Gähnen*. Das ist aber gut!“

MIMESIS ANS ENTFREMDETE

Der „neue Geist des Kapitalismus“⁹ bringt dort, wo er greift,¹⁰ Strukturen hervor, in deren Rahmen es nicht mehr darum geht, die Subjekte nach bestimmten Rollenbildern zu normieren, sondern darum, ihr Potenzial zur Abweichung auszubeuten. Mit anderen Worten, er setzt genau dort an, wo Hannah Arendt beispielsweise noch die Grenze der „in der Warengesellschaft herrschenden Degradierung der Person“ zum Ding sah: dem Umstand, dass sie sich in ihrer Lebendigkeit aller „Vergegenständlichung und Verdinglichung“ entzieht.¹¹ Es ist genau diese Potenzialität, das Hinausschießen der Einzelnen über jede konkrete Performance — ihre Leistung und/oder Rolle —, die nun in der Ware Arbeitskraft gesucht wird. Sofern sie sich ausstellt, zeigt sie sich daher als Version ihrer selbst — immer als die beste Version ihrer selbst, aber immer nur als Version. Keines der Bilder vom Selbst soll sich als eigentliches Bild behaupten; es muss vielmehr demonstriert werden, dass die Subjekte vor allem eines sind: zukunfts offen. Gerade darin aber haben sie sich zugleich als anschlussfähig zu erweisen. Die Offenheit ist gebunden, die Potenzialität „moduliert“,¹² die Differenz gezähmt.

Imhofs Arbeiten halten dem emanzipativen Versprechen einer nicht fixierbaren Differenz — dem Versprechen einer nicht-verdinglichten Queerness — die Treue; nicht, indem sie deren gezähmte Version irgendwie „künstlerisch“ überbieten, um so eine Zone des Authentischen gegen den korrumpierten Rest zu errichten, sondern, im Gegenteil, indem sie sich in den entfremdeten Zustand so hineindrehen, dass er wahrnehmbar wird und sich eine Distanz zu ihm aufbauen kann. Die Entfremdung wird denn auch weder explizit kritisiert noch distanziert vorgezeigt, als sei zu ihr ein externer Standpunkt möglich; vielmehr entspringt die Distanz hier der Erfahrung ihrer Muster. Imhofs Genie für Abstraktion liegt darin, das Allgemeine aus dem Besonderen, das Soziale aus dem Psychologischen, die zitierbare Geste aus dem vermeintlich individuellen Ausdruck zu destillieren, kurz: die Mimesis ans Entfremdete als die an ein Objektives zu vollziehen.¹³ In dieser Hinsicht erweist sie sich als zeitgenössische Allegorikerin: Einzelnes wird aus den Zusammenhängen des Lebens herausgeschlagen und im Zitat konserviert, das in der Wiederholung den Schock des Ausfalls lebendiger Fülle produziert.¹⁴ Im Verfahren der Allegorikerin liegt erneut auch eine gewisse Melancholie, ein Anti-Präsentismus, der im Leben das Tote zu sehen sich angewöhnt hat.

FAUST

Imhofs Medium ist keineswegs zufällig die Performance. Die Performance nimmt heute in dem Maße eine Schlüsselrolle ein, wie ihre sich selbst permanent überschreitende Dynamik zum Paradigma immaterieller Arbeit geworden ist.¹⁵ Imhofs Stücke haben ihren Augenblick, ihre emphatische Zeitgenossenschaft, nicht zuletzt daran, dass sie das künstlerische Medium mit der gesellschaftlichen Produktivkraft sich

überschneiden lassen. Nicht, um die Differenz von Kunst und Nicht-Kunst aufzulösen, sondern um aus ihrer Nähe eine neue Distanz zu erzeugen: dialektische Bilder. Als dialektische oder Denk-Bilder aber bleiben die performativen Tableaus von Imhof zu lesen; denn ihre bildhaften Konstellationen provozieren die sprachliche Pointe, die sie zugleich verweigern. Als gleichzeitig lesbar und unlesbar, entfaltet und verschlossen, arretiert und in Auflösung befindlich, erzielen Imhofs dialektische Bilder ihre Effekte nicht im Raum manifester Erkenntnis, sondern aus einem Raum ästhetischer Latenz. Jede ihrer Szenen erscheint in provokanter Oberflächlichkeit, und jede erscheint bedeutungsvoll. Die Alternativen fallen auseinander und schlagen ineinander um, entlang der Dissoziation von leerer Oberfläche und geistiger Tiefe, in deren Abstoßungen jede lebendige Präsenz unterlaufen wird, auch und gerade die der Performance.

In Imhofs dialektischen Bildern erscheint die Performance selbst als Warenfetisch. Diesen Charakter, ihren Fetischcharakter, erhält die Performance im Finanzkapitalismus durch den Umstand, dass sie sich tendenziell von den jeweils aktuellen subjektiven Zwecken loslöst. Sie interessiert nicht mehr primär in ihrer jeweiligen konkreten Leistung, ihrem Gebrauch, sondern in dem, was über ihn hinausgeht: der Möglichkeit künftiger Aktualisierungen, ihrer Brauchbarkeit, einem Versprechen auf Zukunft. Dieses Versprechen aber kann sich nur realisieren, wenn sich die Performanz der Subjekte in bestimmter Weise, nämlich als wesentlich flexibel, zeigt, wenn sie als solche ausgestellt oder aufgeführt wird. Dann verselbstständigt sich die Potenzialität der Performance tendenziell gegenüber ihren möglichen Aktualisierungen. Die Entfremdung, um die es hier geht, ist nicht mehr die zwischen den Subjekten und den Dingen, sondern eine zwischen dem Subjekt und ihm selbst als handelndem. Das derart zur Selbstökonomisierung angehaltene Subjekt ist faustisch, rastlos in seinem Streben, sich selbst immer voraus oder hinterher: Ein solches Subjekt hat keinen ‚erfüllten Augenblick‘.¹⁶ Die einseitige Ausrichtung nach seinen vermeintlich endlosen Möglichkeiten verkehrt ihm vielmehr die Zukunft zur Gegenwart und verdammt die eigene Gegenwart zu geschichtsloser Zeitlosigkeit. Darin bereits zeigt sich das ökonomische als unglückliches Bewusstsein. Überdies aber ist das Postulat gelebter Unendlichkeit, sofern das Subjekt nicht umhin kann, in einer konkreten Welt mit konkreten Beschränkungen zu leben und die Konsequenzen für seine Handlungen zu übernehmen, zum Scheitern verurteilt. Das Symptom des neoliberalen Versuchs, die (historisch mit der Romantik assoziierte und in sich widersprüchliche) Idee einer abstrakten Unendlichkeit¹⁷ tatsächlich im Raum der Praxis zu installieren, ist denn auch die Verkehrung des euphorischen Möglichkeitssinns in ein Gefühl innerer Leere.

WELTSCHMERZ

Unter diesen Bedingungen ist der Weltschmerz, die heroische Melancholie des Künstlers, längst zum Feind übergelaufen, der Welt, wo er sich als Depression der Massen ausbreitet. Während die Neurose diejenige Krankheit war, die die persönlichen Kosten einer gesellschaftlich erwarteten Identifikation mit den Rollenbildern einer bestimmten sozialen Ordnung anzeigte, ist die Depression diejenige Pathologie, welche die Kosten der Anrufung hervorkehrt, der Einzelne möge sich jenseits des sozial Vorgegebenen selbst entwerfen, und dies permanent neu. An die Stelle des mit dem väterlichen Gesetz in Konflikt geratenden Ödipus ist der an einem zu idealen Bild seiner selbst zugrunde gehende Narziss getreten. Depression ist die narzisstische Pathologie, die auf die Schwierigkeiten hinweist, welche die Einzelnen damit haben, einem Ich-Ideal zu entsprechen, dem zufolge das Ich das Vermögen haben

soll, sich in seinen Performances jenseits aller Beschränkung immer neu zu entwerfen. Die Kehrseite dieser Anforderung ist Depression: eine Unsicherheit der Identität, die nicht nur einhergeht mit einem Minderwertigkeitsgefühl, sondern auch mit einer Gleichgültigkeit des Gemüts und einer Teilnahmslosigkeit im Handeln, wenn nicht gar einer massiven Antriebsschwäche, der Schwierigkeit, überhaupt eine Handlung zu beginnen.¹⁸

Imhofs in Kooperation mit ihren Performern, unter anderem mit Franziska Aigner, Frances Chiaverini, Mickey Mahar, entwickelte Choreografien lassen beide Seiten — die virtuose Performanz und den depressiven Zusammenbruch — bis zur Ununterscheidbarkeit ineinandergleiten. Die auftrumpfende Geste ausgebreiteter Arme fällt in sich zusammen, weil sie nicht auszuhalten ist oder weil sie schlicht der nächsten Geste Platz zu machen hat. Die Entschleunigung, das Tempo der Schildkröte, erscheint hier ebenfalls nicht als das befreite Andere des generalisierten Performanzzusammenhangs, sondern schlicht als dessen immer mitlaufende Kehrseite. Der Übergang zwischen beidem: eine Pirouette auf abschüssigem Glas. Die dunkle Grundstimmung liegt über dem Gesamt der Szenen. Sie wird nicht zuletzt durch musikalische Kompositionen erzeugt, die in Imhofs *Faust* unter anderem lakonisch und unaufwendig mit dem Fatalismus, ja Defätismus spielen, der im Marsch steckt, zumal im barocken. Die Songs und Stücke gehören je individuellen Performern zu und verbinden sich doch in ihrer grundsätzlichen Melancholie. Dass diese *darkness* auch einen generationsspezifischen Geschmack trifft, degradiert die Arbeiten nicht selbst zum intellektuellen Modephänomen, vielmehr sind sie Abstraktionsarbeiten an diesem Geschmack, treiben sie den objektiven Kern an ihm hervor. Was in Imhofs Stücken als Melancholie auftritt, ist die sich selbst als negativ reflektierende Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands. Man sollte ihre tiefe Melancholie auch und gerade wegen ihres Hipness-Faktors nicht mit dem Hang zur *darkness* einer Generation gleichsetzen. Das Dunkel, von dem sie handeln, hat ihr Publikum vielmehr längst vor der Aufführung erfasst. Imhofs Arbeiten wären dann weniger als irgendwie depressiv gestimmte Stücke denn als Stücke *vor* Depressiven aufzufassen.

ES WAR EIGENTLICH NICHTS

Die Implikation des Publikums ins Werk geschieht bei Imhof nicht zuletzt durch dessen offene Form. Es herrscht eine Atmosphäre vor, in der alles bedeutsam ist — oder nichts —, weil was sich zusammenbraut, in der Schwebe gehalten wird. Dieser Eindruck ist indes nicht allein das Ergebnis der spezifischen Welt, die diese Arbeit zeigt. Er ist auch ein Effekt der Weise, wie diese sich zeigt. So legen es die Aufführungen ihrer offenen Struktur nach darauf an, die Zone des Unbestimmten, die das Kunstwerk traditionell umgibt, temporär in die umgebende nichtkünstlerische Wirklichkeit sich hineingraben zu lassen. Es werden keine geschlossenen Welten vor einem Publikum dargestellt, sondern es werden Situationen hergestellt, in denen aus Zuschauern Anwesende werden, die selbst, und zwar schon durch ihre Stellungen und Bewegungen im Raum, latent aufs Geschehen Einfluss nehmen. Man sollte dies jedoch nicht als irgendwie partizipativ gemeinte ‚Einbeziehung‘ des Publikums ins performative Werk missverstehen. Hier entsteht keine Gemeinschaft. Nicht nur bleibt die Asymmetrie zwischen Performern und Publikum bestehen, selbst wenn Erstere gleich Wächtern sehr nah an Letzterem stehen. Auch das Publikum bleibt nicht, was es war; die Offenheit der Situation sprengt seine Einheit auseinander. Weil dem Publikum kein Weg vorgeschrieben und kein Ort angewiesen wird, werden die Details der Architektur, der Dinge, der Gesten und

Gestalten der Performer oder der anderen Anwesenden zu Elementen in einem (anti-)dramatischen Geschehen, dessen Publikum konstitutiv Einzelne sind. Und weil es in Imhofs performativen Anordnungen überdies kein eindeutiges Narrativ, keine dramatische Handlung gibt, erscheint dem derart vereinzelt Blick potenziell alles signifikant, entstellt sich noch das gewöhnlichste und nebensächlichste Detail zu seinem theatralen Double, wird sich selbst unähnlich oder unheimlich. Später mag da *nichts* gewesen sein, nichts jedenfalls, was sich in der Welt dingfest machen ließe. Dieses Nichts jedoch ist nicht nichts; in der ästhetischen Theorie heißt es ‚Schein‘.

Imhofs *Angst*-Trilogie hat verdeutlicht, dass die ästhetische Erfahrung in dieser Hinsicht gewisse Züge mit der Erfahrung der Angst teilt. Wenn die Angst sich gelegt hat, schreibt Martin Heidegger in Paragraf 40 von *Sein und Zeit*, dem Paragrafen über die „Grundbefindlichkeit der Angst als einer ausgezeichneten Erschlossenheit des Daseins“, heißt es gewöhnlich: „Es war eigentlich nichts“.¹⁹ Diese alltägliche Redeweise bringt Heidegger zufolge aber, statt mit ihr abzuschließen, einen Grundzug der Angst zur Sprache. Denn der Gegenstand der Angst, anders als derjenige der Furcht, ist wesentlich unbestimmt. Während die Furcht sich immer vor etwas Bestimmtem in der Welt fürchtet, richtet sich die Angst auf nichts Bestimmtes; die Quelle der Bedrohung ist in diesem Sinne tatsächlich „nichts“ und „nirgends“: Sie ist nicht als etwas Konkretes in der Welt identifizierbar und entsprechend auch nicht in ihr lokalisierbar. Die Angst hat keinen Anhalt in der Welt. In der Angst „versinkt“ vielmehr die konkrete Umwelt in ihrer praktischen Bedeutungshaftigkeit. Dem Geängstigten „[vermag] die ‚Welt‘ [...] nichts mehr zu bieten, ebensowenig das Mitdasein Anderer“. Die Angst vereinzelt, weil sie den Einzelnen der Welt — der Dingwelt wie der sozialen — entfremdet. Der eigentliche Gegenstand der Angst, schließt Heidegger, sei denn auch nichts in der Welt, sondern das „In-der-Welt-sein selbst“²⁰ — ebendies nämlich werde in der Angst seiner Alltäglichkeit beraubt. In der Angst verliert die Welt ihre Vertrautheit, sie wird un-heimlich — und zwar so, wie die Anwesenheit von etwas im Dunkeln dadurch, dass es sich nicht mehr klar sehen lässt, geradezu aufdringlich spürbar wird.

Heidegger nun sieht in der Erfahrung einer solchen, über Angst vermittelten Weltentfremdung nichts Geringeres als die Bedingung der Möglichkeit einer existenziellen Selbstwahl, die das Dasein dem trägen Zuhausesein in „durchschnittlicher Alltäglichkeit“ enthebt, um es für seine eigenen Möglichkeiten frei werden zu lassen.²¹ Es ist jedoch klar, dass diese vom Heroismus einer Wahl zur Eigentlichkeit getragene These weitgehend abblendet, was die Angst mit dem beschädigten Leben zu tun hat. Denn Angst — als das Gefühl, der Fremdheit der Welt als solcher ausgesetzt zu sein — nimmt zu bei denjenigen, die nicht Teil eines Gemeinwesens sind, auf dessen Gewohnheiten, eingespielte Sprachspiele und Praktiken auch dann noch Verlass wäre, wenn es etwas zu fürchten gäbe.

DAS VERSTÖRENDE

Paolo Virno hat darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung von Furcht und Angst, von relativer und absoluter Gefahr, unter Bedingungen ihre Evidenz verlieren muss, in denen die Destabilisierung der Lebensformen zum Normalfall geworden ist, in denen also „keine festen Gewohnheiten mehr zu haben“ selbst zur Gewohnheit wird: „Die permanente Veränderlichkeit der Lebensformen, ganz zu schweigen von der Konditionierung, den ungedämmten Wechselfällen des Lebens entgegenzutreten, schließen ein direktes und kontinuierliches Verhältnis zur Welt als solcher, zur

Unbestimmtheit unserer Existenz ein.“²² Der unter flexibilisierten Bedingungen stets drohende Jobverlust ist konkret, die Unsicherheit der damit verbundenen Lebensform existenziell. Bestimmte Furcht und unbestimmte Angst verbinden sich zu etwas Drittem, Virno nennt es „das Verstörende“.²³

In diesem Dritten hebt sich auch eine weitere Dimension der Gegenüberstellung von Furcht und Angst auf. Während die Furcht aufgrund der Bestimmtheit ihrer Gegenstände öffentlichen Charakter hat, isoliert die Angst den Einzelnen. Im Zeichen des Verstörenden nun hat sich die Erfahrung des „Nicht-zuhause-seins“²⁴ verallgemeinert. „Es gibt [...] nichts“, schreibt Virno, „das weiter verbreitet und allgemeiner wäre, nichts in gewissem Sinne Öffentlicheres als das Gefühl des ‚Nicht-zuhause-seins‘.“²⁵ Die Erfahrung des Verstörenden ist eine Angelegenheit der Vielen, sie ist die zentrale Erfahrung der Multitude.

In ihren Arbeiten mobilisiert Imhof das ästhetische Unheimlichwerden der Welt so, dass in seiner Erfahrung die *conditio* des Verstörenden selbst fremd werden und aus *ihrer* Vertrautheit heraustreten kann. Dass diese, die ästhetische Reflexion, konstitutiv die von Einzelnen ist, verweist nicht nur auf die Differenz von Ästhetik und Politik, sondern zugleich auch auf den Abstand, der die implizite Öffentlichkeit der versprengten Multitude von einer politischen trennt. Diesen Abstand zu schließen ist jedoch eine Aufgabe, für die man die Räume der Kunst wird verlassen müssen. Es ist an der Zeit. Sie sind leck.

Die Essays von Juliane Rebentisch und Kerstin Stakemeier sind im Dialog miteinander entstanden.

1

Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, übers. v. Birgit Wagner, Wien 1998, S. 17f.

2

Ebd., S. 16.

3

Vgl. ebd., S. 17.

4

Ebd., S. 16.

5

Stanley Cavell, „Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's *Endgame*“, in: ders., *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge 1969, S. 115–162, hier bes. S. 158.

6

Samuel Beckett, *Endspiel*, übers. v. Elmar Tophoven, in: ders., *Theaterstücke*, Frankfurt a. M. 1996, S. 110, 121.

7

Ebd., S. 121.

8

Theodor W. Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1998, S. 281–321, hier S. 303.

9

Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, übers. v. Michael Tillmann, Konstanz 2003.

- 10
Der neue Geist des Kapitalismus ersetzt
den alten nicht einfach, vielmehr
besteht dieser neben ihm fort.
- 11
Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom
tätigen Leben*, München 1981, S. 268f.
- 12
Maurizio Lazzarato, „The Concepts of Life
and the Living in the Societies of Control“,
in: Martin Fuglsang und Bent Meier Sørensen
(Hg.), *Deleuze and the Social*, Edinburgh
2006, S. 171–190, hier bes. S. 178.
- 13
Das setzt Imhof in die Nachfolge Baudelaires;
vgl. Theodor W. Adorno zu Baudelaire in:
Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970, S. 39.
- 14
Vgl. im Anschluss an Walter Benjamins
Baudelaire-Lektüren Anselm Haverkamp und
Bettine Menke, „Allegorie“, in: Karlheinz Barck
u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Ein
historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1,
Stuttgart 2010, S. 49–104, hier bes. S. 94.
- 15
Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der
Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und
Arbeit als Lebensformen*, übers. v. Klaus
Neundlinger, Wien 2005, bes. S. 48–50.
- 16
Vgl. Hans Christoph Binswanger, *Geld und
Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes
Faust*, Hamburg 2005, der zufolge der *Faust
II* die moderne Wirtschaft als alchemistischen
Prozess darstellt, in dessen Zentrum die
Papiergeldschöpfung steht. Der (Kolonial-)
Unternehmer Faust glaubt an die Unendlichkeit
der Kapitalvermehrung, durch die die „Zukunft
zur Gegenwart und die Gegenwart zeitlos“
werde (S. 73). Faust scheitert nach Binswanger
jedoch notwendig beim „Versuch, die Zeit zu
überwinden, weil im Bereich der künstlichen
Geldwerte die realen Verluste, die bei der
Erzielung der Gewinne entstehen, gar nicht
mehr wahrgenommen werden“ (S. 77).
- 17
Zur politisch-ethischen Kritik der Romantik
bei Hegel, Kierkegaard und Carl Schmitt vgl.
Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur
Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.
- 18
Vgl. Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte
Selbst. Depression und Gesellschaft in der
Gegenwart*, übers. v. Manuela Lenzen und
Martin Klaus, Frankfurt a. M. 2004.
- 19
Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen
1993, S. 184–191, hier S. 187.
- 20
Ebd.
- 21
Vgl. ebd., S. 188.
- 22
Vgl. Virno, *Grammatik der Multitude*, a.a.O., S. 19.
- 23
Ebd., S. 20.
- 24
Heidegger, *Sein und Zeit*, a.a.O., S. 188.
- 25
Virno, *Grammatik der Multitude*, a.a.O., S. 20.



Auswärtiges Amt

Der deutsche Beitrag zur 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia entsteht im Auftrag des Auswärtigen Amts der Bundesrepublik Deutschland und wird realisiert in Zusammenarbeit mit dem ifa (Institut für Auslandsbeziehungen).

Die Bundesrepublik Deutschland ist auf der weltweit wichtigsten Kunstbiennale traditionell mit einem offiziellen Beitrag im Deutschen Pavillon vertreten, den das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland in Auftrag gibt und maßgeblich mitfinanziert.

Der Bundesminister des Auswärtigen benennt auf Vorschlag des Kunst- und Ausstellungsausschusses des Auswärtigen Amts, dem namhafte Museumsdirektoren und Kunstexperten angehören, einen Kurator/eine Kuratorin, der für die Auswahl der Künstler und – in Zusammenarbeit mit ifa – für die Organisation des Beitrags verantwortlich ist.

Mit dem deutschen Auftritt auf der Biennale will das Auswärtige Amt einen Beitrag zu einer lebendigen und kreativen Kunstszene in und außerhalb von Deutschland und zum weltweiten Kunst- und Kulturaustausch leisten. Die Kunstbiennale in Venedig ist nicht nur ein Magnet für Kunstbegeisterte aus aller Welt. Sie ist auch ein wegweisendes Forum für zeitgenössische Positionen und künstlerische Reflexionen, das Menschen aus aller Welt anzieht.

www.auswaertiges-amt.de

ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

Den internationalen Kunst- und Kulturaustausch zu fördern, ist die zentrale Aufgabe des ifa. Seit 1971 koordiniert und realisiert das ifa im Auftrag des Auswärtigen Amtes den Länderbeitrag Deutschlands auf der Biennale di Venezia.

International renommierte Künstlerinnen und Künstler wie Gerhard Richter, Joseph Beuys, Jochen Gerz, Ulrich Rückriem, Hanne Darboven, Bernd und Hilla Becher, Hans Haacke, Nam June Paik, Katharina Fritsch, Gerhard Merz, Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger, Candida Höfer, Tino Sehgal, Isa Genzken, Ai Weiwei und Hito Steyerl haben den Deutschen Pavillon auf der Biennale di Venezia bespielt. Der deutsche Beitrag gewann bereits fünf Goldene Löwen: 1984 Lothar Baumgarten und A. R. Penck (Kommissar: Johannes Cladders); 1986 Sigmar Polke (Kommissar: Dierk Stemmler), 1993 Hans Haacke und Nam June Paik (Kommissar: Klaus Bußmann), 2001 Gregor Schneider (Kommissar: Udo Kittelmann) und 2011 Christoph Schlingensief (Kuratorin: Susanne Gaensheimer).

Über die Biennalen- und Ausstellungsförderung im Ausland unterstützt das ifa seit 1982 weiterhin Künstler, die auf internationalen Kunstbiennalen vertreten sind. Als Kompetenzzentrum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Biennalen engagiert sich das ifa in globalen Netzwerken von Biennale-Akteuren. Es ist Gründungsmitglied der 2012 ins Leben gerufenen International Biennial Association (IBA). Im Jahr 2000 initiierte das ifa in Kooperation mit Partnern die Konferenzreihe "biennials in dialogue", die u.a. in Christchurch (2015), Karlsruhe (2014), Shanghai (2008) und Singapur (2006) stattfand. Gemeinsam mit der Biennial Foundation und weiteren Partnern aus dem Biennale-Kontext organisierte das ifa 2012 das "World Biennial Forum", ein internationales Netzwerktreffen der weltweiten Biennale-Akteure, das 2012 in Gwangju und 2014 in São Paulo stattfand. In diesem Rahmen publiziert das ifa die Ergebnisse der Treffen. Weitere Informationen über ifa-Publikationen zu Biennale-Themen unter: www.ifa.de/biennalen

Förderungen durch das ifa auf der Biennale di Venezia 2017

In der Hauptausstellung von Christine Macel wird in diesem Jahr die Beteiligung von 19 deutschen und in Deutschland lebenden Künstlerinnen und Künstlern, darunter Nevin Aladag, Léonor Antunes, Kader Attia, Michael Beutler, Julian Charrière, Mariechen Danz, Olafur Eliasson, Andy Hope, Alicja Kwade, Marwan, Peter Miller, Agnieszka Polska, Anri Sala, Yorgos Sapountzis, Jeremy Shaw, u.a. durch das ifa mit seinem Förderprogramm Ausstellungsförderung ermöglicht. 1993 förderte das ifa erstmals die Beteiligung deutscher Künstler in der Hauptausstellung. Seit 1999 ist die Förderung verstetigt.

Die Abteilung Kunst des ifa

Ausstellungsarbeit im Ausland

In rund 40 monografischen und thematischen Ausstellungen zeigt das ifa weltweit Bildende Kunst, Fotografie, Film, Architektur und Design des 20. und 21. Jahrhunderts aus Deutschland. In der Regel touren diese Ausstellungen oftmals über mehrere Jahre und erreichen viele Orte vor allem abseits der internationalen Kunstmetropolen.

Die Ausstellungen verstehen sich als Plattformen des Dialogs. Darum eröffnet keine Ausstellung ohne ein begleitendes Angebot zur kulturellen Bildung. Im kommenden Programm finden sich zudem verschiedene Ausgestaltungen von Ko-Kreation und Ko-Produktion. Lokale Positionen und Bezüge finden so Eingang in die Ausstellungen, wie z. B. in die für Frühjahr 2018 geplante Ausstellung „Die ganze Welt ist ein Bauhaus“. In seiner Auslandstätigkeit initiiert das ifa künstlerische Plattformen, Workshops und Konferenzen zu drängenden gesellschaftlichen Diskursen, die aus der Perspektive der Kunst behandelt werden. Ein wichtiges Thema, welches das ifa in der Konferenz „Staging the City“ im November 2017 in Teheran aufgreift, ist beispielsweise der öffentliche Raum. Designer, Architekten und Stadtplaner kommen zu einer

ersten Runde zusammen, eine Folgekonferenz in Berlin integriert Positionen von Musikern und Filmemachern.

ifa-Galerien in Stuttgart und Berlin

Die ifa-Galerien in Stuttgart und Berlin bieten Raum für internationale künstlerische Perspektiven aus Asien, Afrika, Osteuropa und islamisch geprägten Ländern. Dabei werden sich künftig an beiden Standorten jeweils thematische Schwerpunkte entwickeln: Die Stuttgarter Galerie setzt auf Kooperation mit Institutionen und Hochschulen. Geplant ist ein Summerstudio, in dem die Studierenden auf die inhaltlichen Schwerpunkte reagieren. Ein Schwerpunkt wird auf der Architektur liegen. Die Berliner Galerie bearbeitet das Feld der Kolonialität.

Förderung der freien Kunstszene

Das ifa ist die zentrale Förderinstitution der freien Szene in der bildenden Kunst für das Ausland. Sofern es Bezüge zum interkulturellen Austausch gibt, bestehen auch Fördermöglichkeiten für das Inland. In diesem Zusammenhang bietet das ifa offene Beratungsformate, stellt Informationen zur Verfügung und ermöglicht Erfahrungsaustausch mit Stipendiaten und geförderten Kunstprojekten.

Onlinemagazin Contemporary And (C&)

Auf der diesjährigen Biennale di Venezia wird zeitgenössische Kunst aus afrikanischen Perspektiven mit sieben Pavillons vertreten sein: Angola, Ägypten, Elfenbeinküste, Kenia, Südafrika, Zimbabwe und erstmals Nigeria. Das vom ifa seit 2013 herausgegebene Onlinekunstmagazin C&, contemporaryand.com wird in Form von Features, Interviews und Essays ausführlich über die Biennale di Venezia und ihre teilnehmenden Künstler im Vorfeld und vor Ort berichten: von Künstlerporträts über William Pope.L, Mark Bradford oder Abdoulaye Konaté und Achraf Touloub bis zu einem ausführlichen Bericht über den Kenianischen Pavillon, der sich 2017 neu aufstellt.

Über das ifa

Das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) ist als unabhängige Mittlerorganisation eine der bedeutendsten Institutionen für internationalen Kunstaustausch und gestaltet mit seiner Arbeit die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik Deutschlands mit. Im Fokus steht die Schaffung von Netzwerken und Plattformen, die den interkulturellen Dialog stärken. Das ifa steht für internationale Kunstförderung und inhaltliche Zusammenarbeit zwischen Kulturschaffenden aus Deutschland und aus Transformationsländern. Das ifa wird gefördert vom Auswärtigen Amt, dem Land Baden-Württemberg und der Landeshauptstadt Stuttgart.

Weitere Informationen unter www.ifa.de

Kontakt:

ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)
Miriam Kahrmann
Leiterin Stabsbereich Kommunikation
Charlottenplatz, 17
D-70173 Stuttgart
+49/711/2225105
kahrmann@ifa.de

La Biennale di Venezia 2017:

Dornbracht fördert Beitrag von Anne Imhof für den Deutschen Pavillon

Iserlohn, April 2017

Am 13. Mai 2017 startet die 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia.

Zum dritten Mal ist Dornbracht Förderer des Beitrags für den Deutschen Pavillon, der in diesem Jahr von Anne Imhof gestaltet wird. Eigens für den Deutschen Pavillon entwickelt Imhof eine raum- und zeitgreifende Arbeit, die skulpturale, installative wie performative Elemente umfasst. In ihren Szenarien vergegenwärtigt sie, wie der menschliche Körper in materiellen und diskursiven, in technologischen, sozio-ökonomischen und pharmazeutischen Grenzziehungen konstituiert wird.

Das Körperliche – in seiner persönlichen und gesellschaftlichen Dimension – beschreibt einen Themenkomplex, mit dem sich Dornbracht bereits seit Jahren im Rahmen wechselnder Kulturprojekte und Diskussionsformate befasst. So förderte das Unternehmen schon 1999 die von Rosemarie Trockel zur 48. Biennale di Venezia im Deutschen Pavillon gezeigten Videoarbeiten und Installationen sowie Gregor Schneiders Einzelausstellung „Totes Haus u r“, die 2001 mit dem Goldenen Löwen der 49. Biennale di Venezia ausgezeichnet wurde.

Das Spannungsfeld von Körperlichkeit, Intimität und Öffentlichkeit ist seitdem immer wieder Ausgangspunkt der Dornbracht Culture Projects: beispielsweise der einstündigen Tanzperformance „Dendron“ von Mark Jarecke, die 2005 als erste Ausgabe der Reihe „Dornbracht Performances“ zur Mailänder Möbelmesse präsentiert wurde oder der 2006 geförderten Ausstellung „Into Me/Out of me“. Zuletzt griff das New Yorker Künstlerkollektiv DIS das Thema mit der Installation *The Island* (KEN) auf, die in Zusammenarbeit mit Dornbracht und Creative Director Mike Meiré entwickelt wurde: ein hybrides Produkt, das die üblicherweise getrennten Lebensbereiche der (sozialen) Küche und des (privaten) Bads miteinander verbindet. Im Rahmen der dritten Triennale des New Museum („Surround Audience“, im Frühjahr 2015) wurde *The Island* (KEN) zum Schauplatz einer von DIS organisierten Performance mit wechselnden Akteuren.

Auch mit Susanne Pfeffer – Kuratorin des diesjährigen Deutschen Pavillons – hat Dornbracht in der Vergangenheit bereits mehrfach zusammengearbeitet. 2012 förderte das Unternehmen die von ihr kuratierte Ausstellung „One on One“ in den Kunst-Werken Berlin und damit erneut eine Auseinandersetzung mit Fragestellungen der Privatheit und Öffentlichkeit. Das Konzept der Ausstellung beruhte auf der ungefilterten Konfrontation des Besuchers mit der Kunst: allein mit dem Werk, ohne Beobachtung oder Beeinflussung durch andere. Unter dem Titel „Public Intimacy“ fand als Begleitveranstaltung die Gesprächsreihe „Dornbracht Conversations 4“ statt. Neben Susanne Pfeffer diskutierten Carolyn Christov-Bakargiev und Jeremy Shaw mit Charlotte Klonk über Verlust und Neupositionierung von Privatheit.

„Wir freuen uns, mit der erneuten Förderung des Deutschen Pavillons an diesen Themenkomplex anknüpfen zu können, der auch für unsere tägliche Arbeit von besonderer Bedeutung ist“, so der geschäftsführende Gesellschafter Andreas Dornbracht. „Der Austausch mit Künstlern und Künstlerinnen wie Anne Imhof ist maßgeblicher Bestandteil unseres Markenverständnisses und liefert uns wichtige Impulse, um die Gestaltung der Lebensräume Bad und Küche kontinuierlich voranzutreiben.“

Anknüpfend an die Arbeit von Anne Imhof für den diesjährigen Deutschen Pavillon der 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, lädt Dornbracht am 23. Mai 2017 im The Magazine, einem Teil der Serpentine Sackler Gallery, London, zur sechsten Ausgabe der Talkreihe „Dornbracht Conversations“. Diskussionsteilnehmer sind Anne Imhof, Susanne Pfeffer und der Schweizer Kurator Hans Ulrich Obrist.

Dornbracht Culture Projects

Bereits seit 1996 fördert Dornbracht, international agierender Hersteller hochwertiger Design-Armaturen und -Accessoires für Bad und Küche, ausgewählte Ausstellungen und Kulturprojekte. Ursprünglich gedacht, um die Idee einer „Kultur im Bad“ mehr und mehr zu vertiefen, ihr Komplexität, Glaubwürdigkeit und Relevanz zu geben, geht der Diskurs heute noch viel weiter. Entstanden ist ein andauernder Austausch, ein Dialog zwischen unabhängigen Künstlern, Musikern, Architekten, Designern und dem Unternehmen.

Die Dornbracht Culture Projects umfassen sechs Reihen: Statements, Performances, Installation Projects, Sponsorships, Edges und Conversations.

Mehr dazu erfahren Sie unter: <https://www.dornbracht.com/culture-projects/>

Über Dornbracht

Die Aloys F. Dornbracht GmbH & Co. KG mit Hauptsitz in Iserlohn ist ein international agierender, familiengeführter Hersteller hochwertiger Design-Armaturen und -Accessoires für Bad/Spa und Küche. Der Dornbracht Marken-Claim „Culturing Life“ greift die langjährige Auseinandersetzung mit diesen Lebensräumen auf und erweitert das Fundament aus Design- und Wasserkompetenz: Technologischer Fortschritt im Sinne von Vernetzbarkeit und Komfort, sowie Prävention im Sinne von Gesundheit und Wohlbefinden prägen die Markenausrichtung und Produktentwicklung der Zukunft. So gestaltet – kultiviert – Dornbracht das Leben immer wieder neu. Das langjährige Kulturengagement im Rahmen der Culture Projects liefert Dornbracht dafür kontinuierlich neue Impulse und treibt die Innovations- und Technologieführerschaft in Bad und Küche voran. Mit dem intelligenten, offenen System Smart Water hat Dornbracht als einer der Ersten die Chancen und Möglichkeiten der Digitalisierung auf diese Lebensräume übertragen. Dornbracht ist Teil der Dornbracht Group, die mit Alape zwei Premiumanbieter für Bad und Küche vereint.

Mehr von Dornbracht im Internet:
dornbracht.com - facebook.de/dornbracht - twitter.com/dornbracht -
youtube.com/dornbracht - pinterest.com/dornbracht

Dornbracht Press Office:

Meiré und Meiré, Stephanie Eckerskorn, Lichtstr. 26-28, 50825 Köln,
T. +49(0)221 57770-416, E-Mail: s.eckerskorn@meireundmeire.de

Ihr Kontakt bei Dornbracht:

Anke Siebold-Laux, Köbbingser Mühle 6, 58640 Iserlohn,
T. +49(0)2371 433-143, E-Mail: asiebold-laux@dornbracht.de



Finanzgruppe Deutscher Sparkassen- und Giroverband

Pressemitteilung

La Biennale di Venezia: Eröffnung des Deutschen Pavillons 2017 mit Unterstützung der Sparkassen-Finanzgruppe

Am 10. Mai 2017 wird der deutsche Beitrag zur 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia im Deutschen Pavillon eröffnet. Bereits zum dritten Mal in Folge fördert der Sparkassen-Kulturfonds des Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes (DSGV) den Deutschen Pavillon, dieses Jahr gemeinsam mit der Deutschen Leasing und dem Deutschen Sparkassenverlag.

„Die Biennale von Venedig gehört zusammen mit der documenta, die wir ebenfalls seit vielen Jahren unterstützen, zu den einflussreichsten Ausstellungen der bildenden Kunst. Mit unserem Engagement regen wir zur Auseinandersetzung mit verschiedenen Kunstformen an und tragen zu einem interkulturellen Dialog bei“, sagte Georg Fahrenschon, Präsident des DSGV.

Alle zwei Jahre zeigt La Biennale di Venezia die aktuellen Tendenzen der internationalen zeitgenössischen Kunst. Der deutsche Beitrag wird seit 1909 in einem eigenen Pavillon ausgestellt. Susanne Pfeffer, Direktorin des Fridericianums in Kassel, kuratiert den deutschen Beitrag 2017 und präsentiert eine umfassende raum- und zeitgreifende Arbeit der Künstlerin Anne Imhof.

Mit einer Fördersumme von mehr als 130 Millionen Euro pro Jahr ist die Sparkassen-Finanzgruppe der größte nicht-staatliche Kulturförderer in Deutschland.

Der Deutsche Sparkassen- und Giroverband (DSGV) ist der Dachverband der Sparkassen-Finanzgruppe. Dazu gehören 396 Sparkassen, sieben Landesbanken-Konzerne, die DekaBank, neun Landesbausparkassen, elf Erstversicherergruppen der Sparkassen und zahlreiche weitere Finanzdienstleistungsunternehmen.

Für weitere Fragen:
Alexander von Schmettow
Tel.: 030 20 22 55 112, eMail: alexander.von.schmettow@dsgv.de

PRESSEMITTEILUNG

Kunst bei Würth - Gelebte Unternehmenskultur

Künzelsau/Deutschland, Der weltweite Handel mit Befestigungs- und Montagematerial ist das Kerngeschäft der Würth-Gruppe. Das Mutterunternehmen der Würth-Gruppe, die Adolf Würth GmbH & Co. KG, wurde 1945 in Künzelsau von Adolf Würth gegründet. Nach dem frühen Tod des Vaters im Jahr 1954 übernahm der heutige Vorsitzende des Stiftungsaufsichtsrats der Würth-Gruppe, Prof. Dr. h. c. mult. Reinhold Würth das Unternehmen. Die internationale Ausrichtung begann 1962 mit der ersten Auslandsgesellschaft in den Niederlanden. 1963 wurde Würth Italien ins Leben gerufen. Die Gesellschaft beschäftigt rund 3.000 Mitarbeiter, der Umsatz betrug 2016 412 Millionen Euro. Weltweit ist die Würth-Gruppe heute mit über 71.000 Mitarbeitern mit mehr als 400 Gesellschaften in über 80 Ländern aktiv.

Bei Würth begreift man das Unternehmen nicht als bloße Summe betriebswirtschaftlicher Ergebnisse, vielmehr gehören ambitionierte architektonische Manifestationen und vielfältiges kulturelles und soziales Engagement seit vielen Jahren ebenso zur Würth'schen Unternehmenskultur wie die Verbindung aus visionärem Denken und konkretem Handeln.

Aus diesem Grunde wurden auf Initiative von Professor Dr. h. c. mult. Reinhold Würth bereits 1991 ein Kunst- und Technikmuseum mit Veranstaltungssaal in das Verwaltungsgebäude der Konzernzentrale in Künzelsau-Gaisbach integriert, um damit Kultur und Arbeitsalltag auf eine gemeinsame Basis zu stellen. 2001 erweiterte sich die museale Plattform des Hauses durch die Eröffnung der Kunsthalle Würth im nur 20 Kilometer entfernten Schwäbisch Hall. Dort wurde 2008 als jüngstes Ausstellungshaus der Sammlung auch die Johanniterkirche eröffnet, die der Präsentation der mittelalterlichen Sammlungsbestände dient. Schon seit 1989 werden Ausstellungen in der Künzelsauer Hirschwirtscheuer präsentiert. Alle diese Häuser werden durch die Adolf Würth GmbH & Co. KG getragen.

Seit 1999 kamen sukzessive auch in den Würth-Landesgesellschaften von Dänemark, Frankreich, Italien, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, Spanien und der Schweiz Kunstdependancen hinzu, die nach Künzelsauer Vorbild dem inspirierenden Neben- und Miteinander von Kunst und geschäftlichem Alltag dienen. Die Arbeit aller Häuser basiert auf der mittlerweile über 17.000 Werke umfassenden Sammlung der Würth-Gruppe. Schwerpunkte sind moderne und zeitgenössische Kunst sowie, neben Sondersammelgebieten, spätmittelalterliche Malerei und Skulptur. Ein umfangreiches Vermittlungsprogramm ergänzt die Präsentationen im Sinne des »Life Long Learning«.

Der Dialog mit der Kunst fördert Toleranz und Assoziationsvermögen und provoziert zudem neue Denkansätze, ohne die weder technische noch volkswirtschaftliche oder gesellschaftliche Zukunft vorstellbar sind. Daher unterstützt die Adolf Würth GmbH & Co. KG den Deutschen Pavillon auf der 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia.

DANK

Der deutsche Beitrag zur 57. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia entsteht im Auftrag des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland und wird realisiert in Zusammenarbeit mit dem ifa (Institut für Auslandsbeziehungen).



Auswärtiges Amt



Institut für
Auslandsbeziehungen

Die Realisierung der Ausstellung wäre ohne die großzügige Unterstützung unserer Partner und Förderer nicht möglich gewesen. Ihnen gilt unser herzlichster Dank.

Initial-Partner



Partner



Finanzgruppe



WÜRTH

Förderer

RUDOLF AUGSTEIN



STIFTUNG

hessische
kultur
stiftung



ifa Freunde des Deutschen Pavillons/
Biennale Venedig e.V.

outset.

supported by
Outset Germany



JULIA STOSCHEK COLLECTION

Institutionelle Partner

FRIDERICIANUM

**MUSEUM
LUDWIG**

Förderer

Andreas Dombret

Figure 53

Frank & Serafico

Fraport AG

Holger Friedrich

Galerie Buchholz, Daniel Buchholz &

Christopher Müller

STIFTUNG GIERSCHE

Thomas Grässlin und Nanette Hagstotz

Alexander Köser

Kuhn & Bülow Versicherungsmakler Group

Andra Lauffs-Wegner

Andreas Lukic und Sunhild Theuerkauf

Doris Manz-Wisser und Claus Wisser

Sylvia und Friedrich von Metzler

Catharina und Markus Michalke

Harm Müller-Spreer

Ruth Müller-Stein

Arend und Brigitte Oetker

Gabriele Quandt

RITTER SPORT

Dr. Helmut Rothenberger Holding GmbH

Claudia Steigenberger

Angelika Taschen

Champagne de Venoge

Marcus Wisskirchen