

Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden



Bürgergasse 4/II
8010 Graz

Österreich

Telefon +43 316 83 41 41

Fax +43 316 83 41 42

Net www.grazerkunstverein.org

Mail office@grazerkunstverein.org

Ausstellungsraum/Exhibitionspace

Di – Fr 11–19 Uhr & Sa 11–15 Uhr

Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden



Bürgergasse 4/II
8010 Graz
Austria
Telefon +43 316 83 41 41
Fax +43 316 83 41 42
Net www.grazerkunstverein.org
Mail office@grazerkunstverein.org

Ausstellungsraum/Exhibitionspace
Di - Fr 11-19 Uhr & Sa 11-15 Uhr



Fabrics Interseason, Liam Gillick, Julian Goethe,
Lise Harlev, Sanja Ivekovic, Janice Kerbel, Bernd Krauß,
Little Warsaw, Andreas Neumeister, Mai-Thu Perret,
Jozéf Robakowsky, Silke Schatz, Lasse Schmidt Hansen,
Octavian Trauttmansdorff, Jeronimo Voss.



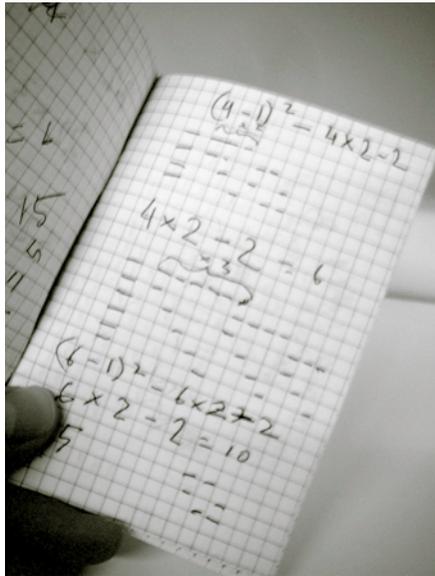
Das Zimmer ist in seiner Dringlichkeit unglaublich konzentriert, und ich selbst finde mich unerbittlich auf der Höhe der Dinge wieder: so tief das Tal der Unklarheit auch war, so hoch ist nun ihr Gipfel; niemals und unter keinen anderen Umständen als allein in solchen Augenblicken scheint es mir offensichtlicher, dass jeder Gegenstand den Platz einnehmen muss, den er hat, und dass ich der zu sein habe, der ich bin.

M. Blecher, *Aus der unmittelbaren Unwirklichkeit*, 1936

8	Lasse Schmidt Hansen	1/294.346.752
10	Fabrics Interseason	Zimmerbrunnen »Wellness«
11	Søren Grammel	Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden
12	Bernd Krauß	Guten Morgen
14	Sanja Ivekovic	Triangle
17	Jan Verwoert	Der weite Horizont des leisen Fluchens. Eine ausschweifende Lektüre der Ausstellung <i>Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden</i> (47 english version)
18	Józef Robakowsky	From my window
20	Octavian Trauttmansdorff	Zuwohnung
22	Lise Harlev	Detail aus: <i>I don't always agree</i>
24	Jeronimo Voss	ohne titel
26	Liam Gillick	Schmerz in einem Gebäude
28	Mai-Thu Perret	Mescaline Tea Service
30	Silke Schatz	Sphaerotroph
32	Janice Kerbel	Studenthousing & Councilflat
34	Julian Goethe	rabian nights ought to be you
35	Bernd Krauß	Eimerbox
36	Ausstellungsansichten	
48	Bernd Krauß	Deutschlandbank
48	Bernd Krauß	Profi
50	Bernd Krauß	Möbelgrill
56	Little Warsaw	Body of Nefertiti
58	Bernd Krauß	Drottningsgatan
59	Liam Gillick	Graz Table
60	Andreas Neumeister	I-ke-ba-na
74	Lasse Schmidt Hansen	ohne Titel
76	Bernd Krauß	Ventilator
78	Impressum	
	Förderung / Dank	
79	Kunstverein	

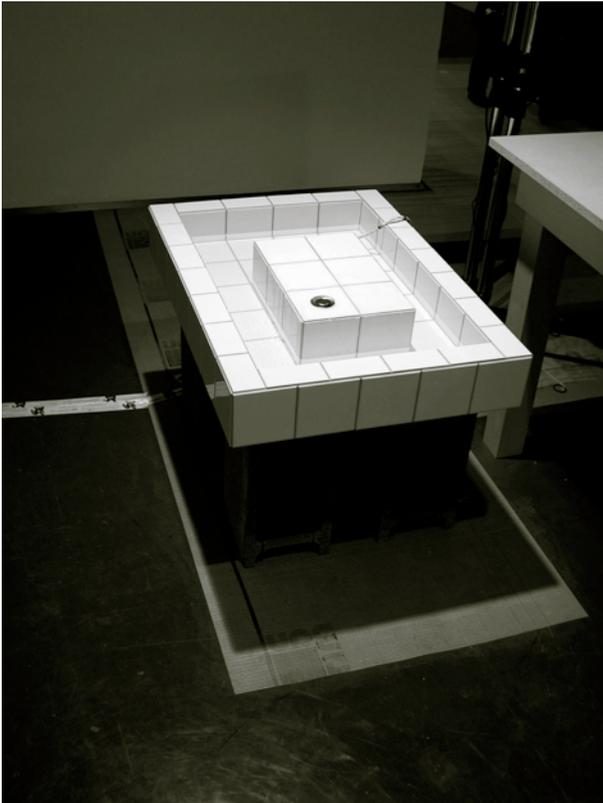
Lasse Schmidt Hansen (*1978)
lebt in Frankfurt am Main

1/294.346.752
200 x 80 x 35 cm (2004)



Fabrics Interseason
Wally Salner (*1971) und Johannes Schweiger (*1973)
leben in Wien

Zimmerbrunnen »Wellness«
ca. 102 x 80 x 35 cm (2004)

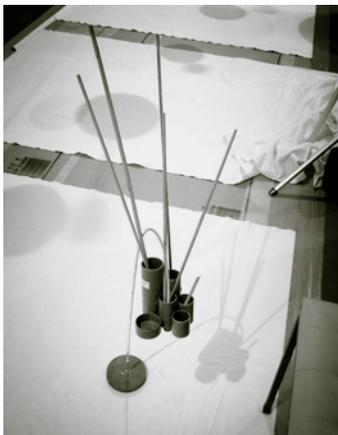


Eine Person allein in einem Raum mit
Coca-Cola-farbenen Wänden
Soren Grammel

Der Polizist ruft: "Hey Sie, bleiben Sie stehen!". Ein Billyregal von Ikea, ein Tisch vom Möbelhaus, Einrichtung und Schnitt einer behördlich zugewiesenen Wohnung oder eines Zimmers im Studentenwohnheim können auch als Transmitter von Anrufungen gelesen werden. Umgebungen formulieren Programme. Lasse Schmidt Hansen baut ein Billyregal zusammen. Dabei macht er einen Fehler. Den kennen Millionen von Konsumenten: er baut ein Regalbrett falsch herum ein. Die unbeschichtete Längskante nach vorn (nicht zur Rückwand gewendet, damit die Schnittfläche unsichtbar bleibt). Jetzt ist die Schnittfläche sichtbar. Lasse Schmidt Hansen macht das absichtlich. Anhand eines dem Regal beigelegten Notizzettels mit genauen mathematischen Kalkulationen zeigt er außerdem, dass es neben dieser Möglichkeit der Montage noch etwas mehr als 294 Millionen andere Variationsmöglichkeiten gibt. In dem man zum Beispiel andere Böden oder gleich alle Böden falsch herum montiert. Oder die Seitenwände vertauscht und anfängt, mögliche Kombinationen dieser "Fehler" untereinander zu mischen. Plötzlich erscheint der "Fehler" als Herausforderung, die sich an die Kreativität des Konsumenten richtet. In den Variationsmöglichkeiten, die das Experiment eröffnet, spiegelt sich etwas vom Dilemma der freien Wahl der Standards als symptomatisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Normalität. Zugleich verweist es auf das subversive Potential, das diesem Verhältnis innewohnen kann.

Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden betrifft das Potential der besonderen formalen Beschaffenheiten alltäglicher Umgebungen. Es geht dabei vor allem um die soziale Funktion und Bedeutung intimer Räume, die von Konzernen, Architekten, Städteplanern und Gemeinderäten dazu errichtet wurden, um der Konstruktion von Individualität sinngerichtete Kontexte zu stellen. Wie werden die Oberflächen vorproduziert, die Normalität konstruieren? Wie korrespondieren diese Oberflächen und ihre Zwischenräume mit dem Leben, das darin stattfindet? Die auf diesen Fragen basierenden künstlerischen Untersuchungen formaler Normen und Standards führen zu Praktiken wie Falten, Zerlegen, Neu-Zusammensetzen, Manipulation von Maßstäben, Versetzung, Verschiebung, Dekor, Konfrontation gegensätzlicher Materialformen, deren nicht-sinngemäße Anwendung (im Sinne der Hersteller) oder Aus- und Umstülpen.

Das Wiener Label Fabrics Interseason hat den Zimmerbrunnen »Wellness« entworfen. Es handelt sich um ein rechteckiges, mit Fliesen aus dem Sanitärbereich verkleidetes Becken von etwas mehr als einem Meter Länge und knapp 80 Zentimetern Breite. Die genauen Abmessungen ergeben sich aus der Norm und Typologie der ungeschnittenen Kacheln. In der Mitte des Beckens erhebt sich ein im Umfang zu den Außenmaßen etwa halbiertes und im Verhältnis zu den Beckenrändern leicht erhöhter, ebenfalls gefliester Quader. Die Anordnung der Fliesen ist durchgehend symmetrisch. Die Oberseite des Quaders wird in sechs gleiche Felder unterteilt. In der Mitte eines der Felder befindet sich eine kreisrunde Öffnung in Form einer herkömmlichen Waschbecken-



Bernd Krauß (*1969)
lebt in Berlin

Guten Morgen, 62 x 24 x 13 cm. Auf einen Stahlfuß montierte und gebogene Gewindestange, die eine Schreibtischgarnitur aus braunem Plastik hält, wie sie vorallem in den 80er Jahren unter der Bezeichnung "Boy" verbreitet war. Diverse Aufkleber, unter anderem die Frühstückswerbung *Guten Morgen* und ein Paßfoto aus Krauß' Kinderzeit, kleben an dem "Boy". In dessen Öffnungen befinden sich verschieden lange Holzstäbe, die zum Abschub von Sylvesterraketen gedient haben. (2004)



Grazer Kunstverein

Ablaufgarnitur. Entgegen der im Alltag mit dem Objekt normalerweise assoziierten Fließrichtung strömt beim Zimmerbrunnen *Wellness* Wasser aus der Öffnung hervor. Von dort verläuft es gleichmäßig über die Oberfläche des Quaders und rinnt in das Becken ab. Aus dem Quader tritt seitlich ein Kabel aus, das frei über den Beckenrand zu einer Stromquelle verläuft. Im Inneren des Quaders arbeitet eine Pumpe, die den Kreislauf zwischen dem etwa zu einem Drittel mit Wasser gefüllten Becken und dem an der Oberseite des Quaders austretendem Wasser herstellt.

Die Person im Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden ist eine Szene aus dem Buch "Das grosse Konferenzzentrum" von Liam Gillick: "Weit draußen, außerhalb der Stadt, in der Nähe eines Nationalparks. Ein Haus ohne einen Zaun, der die Begrenzung seines Standorts definiert. Ein Gebäude, das frisch aus einem von Koniferen umgebenen Grasklumpen wächst. Drinnen betreten wir einen Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden." (Liam Gillick, 1997) Wie verhält sich jemand allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden? Welches Potential bleibt für die Ethik in einer Gesellschaft, in der die Imagepolitik eines Großkonzerns bis in die letzten Winkel der Intimosphäre vordringt?, wie Jan Verwoert es in dieser Publikation formuliert: "Ethik betrifft die Lebensentscheidungen des Einzelnen und dessen Entscheidungskriterien. Wie will ich leben und wie will ich es halten mit den Dingen, die mein Leben bestimmen werden?", S.19.

Als Motiv für das formale Erscheinungsbild der Ausstellung dient das *Zimmer*. Die von den Künstlerinnen und Künstlern verwendeten Materialien, Objekte und Formate operieren als Anspielungen auf diese Referenz: Lampe, Regal, Geschirr, Tisch, Sitzgelegenheit, Nasszellengarnitur, Zimmerbrunnen, Wischeimer, Haushaltsgegenstandsverpackung, Schreibtischgarnitur zum Beispiel. Der Eindruck wird durch einen auf dem Boden des Kunstvereins mittels unterschiedlicher Baumaterialien grob ausgelegten Grundrisses einer 2-Zimmer Wohnung verstärkt. Er dient sowohl als Denkfolie, als auch zum Platzieren der Ausstellungsgegenstände. Er fordert formale Entscheidungen wie innen oder aussen, auf oder

Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden

neben bzw. über oder daneben. Die damit ebenfalls angedeutete Frage des entweder Innerhalb- oder Ausserhalb-des-Zimmer-Seins – in der Ausstellung immer auch verstanden als Frage nach den Möglichkeiten, wie man sich als Einzelner zu einem System verhalten kann – bleibt in einigen künstlerischen Projekten durch die Verortung in Schwellenräumen programmatisch unbeantwortet: zum Beispiel dem Balkon (Sanja Ivekovic), dem Fenster (Józef Robakowsky) oder der Tür bzw. Türschwelle (Octavian Trauttmansdorff). Eine Sichtweise, die der pauschalen Opposition zwischen Politik und Privatraum bzw. von Politik und Intimosphäre zuwiderläuft.

In dem Video *Zuwohnung* des Wiener Künstlers Octavian Trauttmansdorff wird aus feststehender Perspektive durch die Eingangs-/Wohnungstür hindurch das Innere einer dem Künstler vor etwa 11 Jahren behördlich zugewiesenen und vormöblierten Wohnung aufgenommen. Sukzessive scheinen sich Inventar und Mobiliar der Wohnung wie von selbst zu zerlegen bzw. umzufallen oder ins Rutschen zu kommen. Von einem Bein des Couchtisches über das an der Wand montierte Bücherregal bis hin zum Wandschrank fallen große Teile der Inneneinrichtung wie von selbst in sich zusammen. Diese Illusion wird teilweise dadurch relativiert, dass man Nylonfäden oder Angelschnüre im Sonnenlicht blitzen sieht, das vom Fenster am gegenüberliegenden Ende des Raumes her einfällt. Sie verweisen darauf, dass jemand – wahrscheinlich Trauttmansdorff selber – die Fäden mit den Möbelstücken verbunden hat und zuvor Schraub- und Steckverbindungen der Einrichtung gelöst hat. Leichtes Ziehen bewirkt die vorgeführte Demontage, die wie eine Selbstdekonstruktion erscheint. Sogenanntes behördlich betreutes Wohnen dient nach Psychiatrie, Drogenentzug oder Gefängnis der Rückführung bzw. Resozialisierung der Betroffenen in die gesellschaftliche Normalität. Es handelt sich um Schwellenorte zwischen dem, was gesellschaftlich als normal und akzeptabel bzw. nichtnormal und unakzeptabel gilt.

Die Ausstellung konzentriert sich auf aktuelle Beiträge und bezieht dabei auch ältere Arbeiten ab den 70er Jahren mit ein.



Sanja Ivekovic (*1949)
lebt in Zagreb

Die Performance *Triangle* ist in Form von 4 gerahmten s/w-Fotografien mit den Maßen 30 x 40 cm und einem auf DIN A4 Papier ausgedruckten Text in der Ausstellung dokumentiert. Auf der Wand werden 3 der Fotografien in einer vertikalen Linie arrangiert. Die vierte der Fotografien wird rechts davon so aufgehängt, dass sie mit der Oberkante der ersten der drei Fotografien abschließt. Unter dieser vierten Fotografie wird der Text angebracht, der die Arbeit – eine Performance – erläutert:

TRIANGLE
Performance
Time: 18 min

The action takes place on the day of the President's visit to the city and it develops as intercommunication between three persons:

1. a person on the roof of a tall building across the street from my apartment;
2. myself, on the balcony;
3. a policeman in the street in front of the house.

Due to the cement construction of the balcony, only the person on the roof can actually see me and follow the action. My assumption is that this person has binoculars and walkie-talkie apparatus. I notice that the policeman in the street also has a walkie-talkie.

The action begins when I walk out onto the balcony and sit on a chair. I sip whiskey, read a book, and make gestures if I perform masturbation.

After a period of time the policeman rings my doorbell and orders the «persons and objects are to be removed from the balcony».

Sanja Iveković

Diese Performance fand am 10. Mai 1979 in der Savska Nr.1 in Zagreb statt.



Der weite Horizont des leisen Fluchens

Eine ausschweifende Lektüre der Ausstellung
Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden

Jan Verwoert

1. Anfangsgründe des Politischen

Von wo geht Politik aus? Wir sind gewohnt zu denken: von Gruppen, die gesellschaftlich etwas bewegen, von Bewegungen also, die die Gesellschaft verändern, indem sie Ideen durchsetzen, Rechte einfordern oder sogar die bisherige gesellschaftliche Ordnung außer Kraft setzen und eine neue Ordnung in Kraft treten lassen. Wenn wir uns eine Bewegung als Ausgangspunkt der Politik vorstellen, dann verstehen wir politisches Handeln damit zugleich als das Handeln eines Kollektivs, das in den gesellschaftlichen Raum eindringt und diesen Raum dabei nicht nur beansprucht und verändert, sondern überhaupt es zu einem politischen Raum macht. In der *Politisierung* des gesellschaftlichen Raums läge also die eigentliche Handlungskraft einer Bewegung. Die Vorstellung vom Eindringen des Politischen in die Gesellschaft kraft einer Bewegung baut also ganz grundlegend auf der Vorstellung auf, dass dem Akt der Politisierung ein gesellschaftlicher Zustand vorausgeht, der auf anstößige Weise apolitisch ist. Was die Akteure innerhalb einer Bewegung vereint, ist, dass sie gemeinsam an der selben Sache Anstoß nehmen, und zwar daran, dass ein eklatanter gesellschaftlicher Misstand im öffentlichen Bewusstsein nicht als solcher anerkannt wird. Die Bewegung entsteht durch die Benennung eines nicht länger ertragbaren Zustands der Apathie. Sie will eine Gesellschaft in Bewegung versetzen, die im Angesicht grundlegender Probleme bewegungslos verharrt und ihre eigenen Fehler nicht wahr haben will. Das erklärte Ziel einer Bewegung läge somit darin, gegen Missstände aufzubegehren, sie ins Öffentliche Bewusstsein rufen, die Menschen aufzurütteln und dadurch eine Revolution anzuzetteln. Zumindest sind dies die gängigen Formulierungen, die wir verwenden, um uns die *Bewegung* von Aufbegehrenden und *Bewegungslosigkeit* der Gesellschaft als Anfangsgrund des Politischen vorzustellen.

Fast unweigerlich bringt man die dynamische Bildlichkeit von der Politisierung als Bewegung dabei mit der Sprache und Vorstellungswelt linker Politik in Verbindung. Dieser Begriff der Politisierung, sollte man meinen, hat eine eindeutige ideologische Färbung und ist untrennbar verbunden mit dem Ethos linker Protestbewegungen: Bürgerrechtsbewegungen, Frauenrechtsbewegung, Studentenbewegungen oder Jugendbewegungen (letztere wohl nur mit Einschränkungen, insofern Jugendbewegungen nicht zwangsläufig durch ein politisches Aufbegehren gegen Missstände motiviert sein müssen, sondern ebensogut von dem reinen Bedürfnis nach Bewegung ausgehen können, das heißt dem Bedürfnis danach, dass sich endlich etwas, irgendetwas, bewegt und nicht mehr immer nur nichts; wobei dahingestellt bleiben muss, ob dieser reine Wille, das etwas passiert, endlich irgendetwas, egal was, nicht letztlich der im Kern apolitische Beweggrund jedweder politischer Bewegungen ist). Diese scheinbar eindeutig linkspolitische Färbung des Vokabulars der Bewegung verliert sich jedoch, wenn man andere Begriffe mit ins Spiel bringt, wenn man so etwa eine Formulierung wie "München, die Hauptstadt der Bewegung" in Erinnerung ruft. Unmittelbar erhält der Begriff Bewegung eine andere Konnotation und man sieht vor dem inneren Auge statt Demonstranten Fackelzüge vorbeiziehen. Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt sich die Machtergreifung als das eigentliche Ziel der Bewegung und des Eindringens des Politischen in den gesellschaftlichen Raum dar. Im deutschen Sprachgebrauch bezeichnet "Machtergreifung" dabei nicht nur einen politischen Vorgang sondern auch ein historisches Ereignis, ein Datum. Infolgedessen erscheint der Begriff der Bewegung auf unwiederliche Weise 'datiert'. Die *Gewaltsamkeit*, die dem Akt des Eindringens des Politischen in den gesellschaftlichen Raum

Józef Robakowsky (*1939)
lebt in Łódź

Seit 1978 hat Józef Robakowski kontinuierlich an *From my window* gearbeitet, ein filmisches "Notizbuch", das geschnitten und kommentiert als insgesamt 19 Minuten lange Fassung vorliegt. Anlass des Projektes war 1978 der Umzug von Robakowski in einen großen Häuserblock im Zentrum von Łódź, genannt das "Łódzser Manhattan". Von hier aus nimmt Robakowski in regelmäßigen Abständen zuerst mit Film, später mit Video, den riesigen Platz vorm Küchenfenster auf. Die Arbeit lässt keinen Rückschluss auf Robakowskis eigene Position zu, aus der er filmt. Abgesehen von einer Anfangsszene, in der die riesigen Blöcke des "Łódzser Manhattens" kurz zu sehen sind, dient lediglich der Platz selbst als Bühne des Videos. Hunderte von möglichen Fenstern in den Schluchten des Wohnblocks geben eine Perspektive, die trotz ihrer intimen Erzählweise zugleich anonym bleibt und einen Blick aus allen Fenstern zugleich repräsentieren könnte. Robakowski interessiert sich besonders für das Alltagsleben der Menschen, die etwas mit dem Platz zu tun haben. Auch politische und soziale Geschehnisse erscheinen immer wieder als Themen. Es gibt Nachbarn, die ihren Hund ausführen oder ihre Limousine lüften, es gibt Erlebnisse mit der Miliz, die ihre Kontrollen durchführt, eine Parade findet auf der großen Straße vor dem Platz statt oder man sieht Leute von der Arbeit nach Hause kommen. Zu allen Bildern kommentiert Robakowski aus dem Off und erklärt das Geschehen sowie Namen und charakterliche Besonderheiten der gezeigten Personen. Zu Allem und Jeden hat er etwas zu erzählen. Ob es sich um Fiktion oder Fakten handelt, bleibt offen. Film und Video auf DVD, 19 min., 1978-1999.



innewohnt, verbindet sich nun spürbar mit dem Begriff Bewegung. Dass die Apathie der bürgerlichen Gesellschaft, die für linke Protestbewegungen Stein des Anstoßes und Wurzel allen Übels ist, ebensogut als schützenswerter Zustand des demokratischen Equilibriums begriffen werden kann, zeigt sich, wenn man sich die Weimarer Republik als den Raum vorstellt, in den die nationalsozialistische Bewegung eindrangt. Die Politisierung der Gesellschaft bedeutet, von dieser Warte aus betrachtet, nicht die Einforderung sondern die Abschaffung von Demokratie.

Gibt es also einen grundlegenden Unterschied zwischen der Form, die eine progressive und der, die eine reaktionäre Bewegung annimmt? Oder liegt es in der Natur der Bewegung an sich, dass die Machtergreifung ihr Ziel und die Gewalt ihr Mittel ist, unabhängig davon, welchen Idealen sie sich verschreibt? Kann es eine macht- und gewaltfreie Bewegung geben? Heute sieht man das wohl eher skeptisch. Weit aus einleuchtender als die Wunschvorstellung, dass herrschaftsfreie Strukturen möglich seien sollen, erscheint die nüchterne Feststellung, dass Macht die Gesellschaft auf allen Ebenen durchdringt und alle sozialen Verhältnisse und Bewegungen deshalb immer auch irgendwie durch Machtverhältnisse bestimmt sind. Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass das Auftreten eben dieser Skepsis angesichts der Nähe politischer Bewegungen zu Macht und Gewalt für sich genommen selbst einen historischen Wendepunkt markiert. In der Nachkriegszeit gibt es so kaum eine linke Protestbewegung, die sich die Frage nach ihrem Verhältnis zu Macht und Gewalt nicht ausdrücklich gestellt hätte. Das Stellen dieser Frage lässt sich dabei also bereits als der Versuch verstehen, aus der Geschichte der modernen Bewegungen (das heißt aus der Gewaltsamkeit ihrer reaktionären Varianten) zu lernen. Es bedeutet, anzuerkennen, dass diese Geschichte dazu verpflichtet, Rechenschaft darüber abzulegen, wie man es halten will mit der Macht und Gewalt. Demzufolge könnte man also argumentieren, dass sich Bewegungen, die selbstkritisch ihre Mittel und Ziele befragen, in der Tat von Grund auf von solchen unterscheiden, die bereitwillig die Nähe zu Macht und Gewalt suchen. Einzuwenden wäre hier natürlich auf der Stelle, dass nicht die Absage an die Gewalt sondern im Gegenteil gerade das bewusste Bekenntnis zu ihr in vielen Fällen das Ergebnis dieser kritischen Selbstprüfung ist und Bewegungen unterschiedlichster Ausrichtung in wortreichen Begründungen den 'bewaffneten Widerstand' als *ultima ratio rechtfertigen*, das Moment der Reflektion also wohl kaum einen Unterschied machen kann.

Unabhängig davon, jedoch, ob man gewillt es, das kritische historische Bewusstsein einer Bewegung als Faktor gelten zu lassen, der progressive von reaktionären unterscheidet, oder nicht, bleibt festzuhalten, dass heute eigentlich niemand mehr darum herum kommt, sich die Frage zu stellen, wie sie oder er es in Bezug auf das eigene politische Handeln halten will mit der Macht und Gewalt. Das besondere an dieser Frage ist, dass sie nicht wirklich eine politische sondern eigentlich eine *ethische* Frage ist. Ethik heißt dabei nicht Moral. Während es sich bei einer Moral, um eine grobe Definition vorzuschlagen, um den Katalog von Wertbegriffen und Verhaltensregeln handelt, den eine Gesellschaft für allgemein verbindlich erklärt, betrifft die Ethik die Lebensentscheidungen des Einzelnen und dessen Entscheidungskriterien. Wie will ich leben und wie will ich es halten mit den Dingen, die mein Leben bestimmen werden? Die Frage nach dem guten Leben ist also die Sache der Ethik. Alain Badiou fasst in diesem Sinne zusammen: "Ethik bedeutet im Griechischen die Suche einer guten 'Weise zu sein' oder die Weisheit des Handelns."(1) Sich zu fragen, wie man es halten will mit der Macht und Gewalt, bedeutet so also eigentlich, aus

dem Bereich des politischen Handelns und dem Sog der Bewegung herauszutreten, einen Schritt zurückzutreten und die ethischen Prinzipien des eigenen Handelns zu ergreifen. Die ethische Entscheidung geht dabei der politischen Handlung insofern voraus, als sie bestimmt, ob und wenn ja auf welche Weise sich jemand auf das Politische einläßt. Die Entscheidung über die Form der Einlassung auf das Politische ist Angelegenheit der Ethik. In diesem Sinne, könnte man sagen, liegt der Anfangsgrund des Politischen vielleicht nicht im Feld des Politischen selbst, in der Bewegung, sondern außerhalb dieses Feldes im Bereich der Ethik, in der Überlegung und Entscheidung, die der Einlassung auf das Politische vorausgeht. Und es ist auch genau diese Frage der Ethik – was im Leben zu tun ist und wie es zu tun ist – die sich eine Person stellen wird, wenn er oder sie sich *allein in einem Raum mit Coca-Cola farbigen Wänden* wiederfindet und entscheiden muss, ob und wie er oder sie sich einlassen soll auf eine Gesellschaft, in der die Imagepolitik eines Großkonzerns bis in die eigene Intimssphäre vordringt.

2. Die Rückgewinnung der Sorge um das gute Leben im Angesicht des Politischen

Die Entscheidung darüber, ob und wie ich mich auf die Politik einlasse und wenn ja auf welche, ist also insofern eine ethische, als es bei ihr darum geht, wie ich leben will. Diese Entscheidung kann dabei ebensogut *für wie gegen* die Einlassung auf das Politische ausfallen. Unter bestimmten Umständen kann die ethische Entscheidung gegen das Politische dabei mehr sein als nur der Verzicht auf eine Einlassung, sie kann bedeuten, die Freiheit, über das eigene Leben bestimmen zu können, gegenüber dem Politischen zu behaupten. Das ist eine Erfahrung, die so oft gar nicht erst in Betracht gezogen wird, wenn von der Warte einer westlichen Linken aus die Politisierung einer Person ausschließlich als deren freiwillige Einlassung auf ein politisches Projekt verstanden wird. Es handelt sich vielmehr um die Erfahrung des Lebens in einem Regime, das das gesamte gesellschaftliche Leben seiner Politik unterwirft, die Erfahrung einer *Politisierung von oben*. Im Regime ist die Person als Ausgangspunkt der Politisierung gar nicht mehr gefragt. Das Regime selbst übernimmt die Initiative und vollzieht anstelle des Individuums den Akt, der, Carl Schmitt zufolge, den gesellschaftlichen Raum als politischen markiert: das Regime benennt Feinde und Freunde. Es denunziert die einen und solidarisiert sich mit den anderen, und zwar ohne dem Einzelnen überhaupt je die Möglichkeit zum Einspruch zu geben. Es konfrontiert die Menschen vielmehr mit der Politik, indem es sie vor die Wahl stellt zwischen Feind und Freund und ihnen dabei keine andere Wahl lässt, als zwischen den Feinden und Freunden zu entscheiden, die es selbst im voraus bestimmt hat. "Wer nicht für uns ist, ist gegen uns."(2) Und wer sich weigert, zu wählen, ist es auch.

Die Freiheit, eine eigene Wahl zu treffen und das heißt zu entscheiden, unter welchen Bedingungen und zwischen welchen Alternativen ich wählen will, ist in diesem Moment praktisch aufgehoben. Im Regime zielt das Politische also darauf ab, den Raum der Ethik, das Moment der Initiative, zu verschließen. Die Politisierung von oben bedeutet somit das genaue Gegenteil von Bewegung. Sie stellt sich als erdrückender Zustand dar. Es ist ein Zustand, in dem der Staat alles im Leben des Einzelnen zum Gegenstand seiner Politik erklärt. Jede Handlung kann in diesem Zustand vom Staat potentiell als politische Tat gewertet und als solche belohnt oder bestraft werden. Nichts im Leben kann und darf mehr nicht politisch sein. Gegen diesen Zustand anzugehen,



Octavian Trauttmansdorff (*1968)
lebt in Wien

Zuwohnung
Video, Farbe/Ton, Länge 16min (1994/5)

bedeutet dann zuallererst, sich den Raum der Ethik und damit die Freiheit, eigene Lebensentscheidungen treffen zu können, wieder zu eröffnen. Das wiederum heißt vor allem, die erzwungene Einlassung auf das Politische zurückzuweisen, sich nicht auf die vorgegebene Wahl einzulassen, in den Bereich der Ethik zurückzutreten und auf der Schwelle zum Politischen zu verharren.

Es scheint, dass dieses Zurücktreten in die Ethik verbunden mit einem momentanen Verharren – oder sichereren Balancieren – auf der Schwelle zum Politischen in vielen Fällen genau die Haltung ist, die KünstlerInnen in den Ländern des ehemaligen Ostblocks für sich entdeckten, um unter den vorherrschenden gesellschaftlichen Bedingungen weiter leben und Kunst machen zu können. Auf je besondere Weise kommt diese Haltung so in Sanja Ivekovic' Performance *Triangle* (1979) und in Józef Robakowskys Film- und Video-Arbeit *View from my window* (1978-1999) zum Ausdruck. Während ein Staatsakt mit Militärparade auf der Straße vor ihrem Apartmentblock vollzogen wurde, zeigte sich Ivekovic auf dem Balkon ihrer Wohnung, entspannt im Liegestuhl, in der einen Hand ein Buch, die andere Hand im Schoß, so als ob sie sich beim Lesen selbst befriedigte (vgl. S.14). Sie tat dies im Bewusstsein, dass das Geschehen um die Parade herum von Sicherheitskräften auf den Dächern der umliegenden Häuser überwacht wurde, die ihrerseits entsprechend schnell einschritten und die Künstlerin zwangen, ihren Balkon zu verlassen. Für Robakowsky ist nicht der Balkon sondern das Fenster seines Apartments die Schwelle zum Politischen, auf der er verharrt und einen Balanceakt vollführt, der im Gegensatz zu dem von Ivekovic nicht Minuten sondern Jahre dauert. Von seinem Fenster aus filmt er im Zeitraum von 1978 bis 1999 immer wieder in kurzen Einstellungen Geschehnisse auf dem Parkplatz und der Straße vor dem Häuserblock (vgl. S.18). Im Voice-Over kommentiert er dabei mit lakonisch spöttischem Tonfall das Verhalten seiner Nachbarn ebenso wie das Vorbeiziehen einer Parade zum 1. Mai oder eine willkürliche Polizeiaktion.

Sowohl Ivekovic als auch Robakowsky schaffen sich im Vollzug ihrer Arbeit einen Handlungsraum, der deswegen so besonders ist, weil er im Angesicht des Politischen ein ethisches Handeln überhaupt erst möglich macht. Ethisches Handeln bedeutet hier die Zurückerlangung des Rechts, Sorge für das eigene Leben zu tragen. Ivekovic demonstriert so ihre Fähigkeit, sich Entspannung, Bildung und Befriedigung selbst besorgen zu können. Das Regime nimmt ihr das übel, weil sein Machtanspruch ja gerade darauf begründet ist, dass das Regime für die Menschen sorgt und dass deshalb nur das Regime die Menschen glücklich machen kann. Sich selbst zu beglücken ist die größte Provokation für ein System, das den Bereich der Ethik, die Fragen der Sorge und des Glücks, ganz und gar in den Bereich seiner Politik eingegliedert sehen will. Was für Ivekovic das Glück ist, ist für Robakowsky die Erinnerung. Er besorgt sie sich selbst, indem er dem Staat das Monopol auf das Protokollieren des Alltags streitig macht und das, was die Polizei allein zu dürfen glaubt, selbst für sich im Stillen erledigt: Er überwacht und zeichnet auf, was passiert. Robakowsky zeigt, dass Erinnern eine Handlung ist, die in den Bereich der Ethik fällt. Wenn Ethik heißt, Sorge für das eigene Leben zu tragen, dann ist die Art und Weise, wie man die Erinnerung an das eigene Leben gestaltet, eine Kernaufgabe der Ethik. Aber auch diese Aufgabe unterwirft das Regime seiner Politik. Im Regime besteht der Staat nicht nur darauf, für das Glück seiner Bürger zu sorgen, er erinnert sich auch für die Bürger und anstelle ihrer an alles, was in ihrem Leben passiert, indem er ihr Leben bis ins kleinste Detail überwacht und dokumentiert (die ausufernden Archive

der Stasi bezeugen die Sorge um die Erinnerung, die die DDR wie eine Übermutter an sich riss). Robakowsky holt sich zurück, was der Staat ihm nimmt: die Möglichkeit, sich um die Erinnerung selbst zu sorgen.

Entscheidend ist dabei aber, dass weder Ivekovic noch Robakowsky in dem Moment, wo sie in den Bereich der Ethik zurücktreten und das Recht auf die Sorge für sich selbst der Politik abtrotzen, den Bereich der Politik je völlig verlassen. Sie verharren auf der Schwelle zum Politischen, denn weiter kann sich in einem Regime, in dem das Politische die gesamte Gesellschaft durchdringt und umschließt, ohnehin niemand zurückziehen. Das Verharren auf dieser Schwelle im momentanen Freiheitsgefühl der ethischen Entscheidung ist in diesem Sinne eben auch deshalb ein so unsicherer Zustand, weil er jederzeit vom Politischen wieder eingeholt und beendet werden kann. In der Schwellensituation der ethischen Entscheidung ist das Politische nur für den Augenblick und nie gänzlich suspendiert. Es kann jeden Moment zurückkehren und sich zurücknehmen, was es als seins beansprucht: Bei Ivekovic erscheint die Polizei binnen Minuten und schickt sie vom Balkon. Robakowsky ging das Risiko ein, dass ihm das Filmen und Spotten jederzeit von der Polizei als subversive Tätigkeit hätte ausgelegt werden können.

3. Leben und Handeln auf der Schwelle zum Politischen

Die Frage ist: Handelt es sich bei der von Ivekovic und Robakowsky zum Ausdruck gebrachten Erfahrung des Widerstands gegen ein politisches Regime durch die provokative Inanspruchnahme des Rechts auf die Entscheidung über das gute Leben um eine einmalige geschichtliche Erfahrung? Oder kann diese Erfahrung eine aufschlussreiche Perspektive auf die gegenwärtige politische Situation eröffnen? Sicherlich lassen sich die Lebensbedingungen in einer sozialistischen Parteidiktatur nicht ohne weiteres mit den aktuellen Verhältnissen in einem westlichen Staat vergleichen. Dennoch ist es bezeichnend, wie sehr die Erfahrung, die Octavian Trauttmansdorff zum Beispiel in seinem Video *Zuwohnung* (1994/95) artikuliert, derjenigen ähnelt, die Ivekovic und Robakowsky zur Geltung bringen. In dem Video filmt eine statische Kamera den Innenraum einer sogenannten 'Zuwohnung' (eines Zimmers, das auf beschränkte Zeit Wohnungslosen zur Verfügung gestellt wird, um eine Resozialisation zu ermöglichen). In unregelmäßigen Abständen fallen Möbelstücke im Raum plötzlich in sich zusammen, ein Tischbein knickt ein, die Schrankwände kippen auseinander und so weiter (vgl. S. 20). Erst bei genauem Hinsehen lässt sich erahnen, dass sich wohl jemand, wahrscheinlich der Künstler, hinter der angelehnten Zimmertür verbirgt und von dort aus an Fäden die locker geschraubten Möbelteile aus ihrer Position zieht. Wie Ivekovic und Robakowsky agiert Trauttmansdorff von einem Rückzugsort aus. Nicht vom Balkon oder vom Fenster sondern von dem unsichtbaren Platz hinter einer Tür aus handelt er in bezug auf seine Umwelt. Der Raum, zu dem sich der Künstler dabei in ein Verhältnis setzt, ist auch in diesem Fall ein total von der Politik erfasster Raum, ein Raum, in dem der Staat seinen Bürgern die Sorge um ihr Leben abnimmt, um dieses Leben wieder in geordnete Bahnen zurückzuführen. Wie Ivekovic und Robakowsky kann sich auch Trauttmansdorff nicht gänzlich dieser Sorge entziehen, er zieht sich lediglich bis an die Schwelle des Raums zurück und macht von dort aus durch eine stille symbolische Geste (die in ihrer Proportionalität durchaus dem Lesen und Masturbieren und privaten Filmen entspricht) seine Handlungsfreiheit geltend, eine Freiheit, die in diesem Fall



Lise Harlev (*1973)
lebt in Berlin

Das Schild mit dem Text "It feels like my views get drowned in demos" ist ein kaschierter Inkjet-Print auf PVC in den Maßen 60 x 50 cm. Das Schild ist auf eine Holzplatte geleimt, die etwa 160 cm lang ist und 1,9 x 4,7 cm im Umfang mißt. Das Schild ist aus der Arbeit *I don't always agree* entnommen, einer Gruppe von insgesamt 8 Schildern, deren Texte auf unterschiedliche Art die persönlichen Handlungs- und Artikulationsmöglichkeiten problematisieren, die entstehen, wenn man sich einer Demonstration anschließt. (2004)

in der Freiheit liegt, über die Sorge des Staates zu spotten und eine kleine Intrige gegen ihn zu spinnen, an Fäden zu ziehen und das Inventar der Sorge zum Kollaps zu bringen.

Vergleichbar werden Parteistaat und Wohlfahrtsstaat hier also in dem Moment, wo der Staat auf das Leben zugreift und dessen gleichzeitige Betreuung und Disziplinierung zum Gegenstand seiner Politik macht. Trotz und Spott charakterisieren dabei bei allen drei Künstlern die Haltung, mittels derer sie, am Rande des Gesellschaftlichen stehend und von dort aus handelnd, mittels einfacher Gesten Anspruch auf die Wiederaneignung ihres Lebens erheben. Solchen einfachen Gesten der Markierung der eigenen Position am Rand der Gesellschaft und auf der Schwelle zum Politischen formulieren viele (wenn nicht sogar auf ihre jeweilige Art alle) der in *Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden* vertretenen KünstlerInnen. Die Haltung des Trotzes spiegelt sich so zum Beispiel in einem Schild Lise Harlevs, gestaltet in der Art wie es von Demonstranten getragen wird, mit dem Aufdruck "It feels like my own views get drowned in demos", von 2004 (vgl. S. 22). Als einfache Formel bezeichnet dieser Satz die Schwelle zum Politischen. Die Formel ist ein Vorbehalt, den jemand vorbringt, der den Raum des Politischen, die Demonstration, bereits betreten hat, sich aber mittels einer symbolischen Geste an dessen Rand zurückzieht, um auf der eigenen Individualität zu bestehen, einer Individualität, die im Moment ihrer Behauptung bereits durch den formelhaften Charakter des Satzes infrage gestellt wird. Die Formel bleibt leer. Sie beschreibt keine bestimmte persönliche sondern nur eine heute allgemein mögliche Haltung zum Politischen. Als solche stellt Harlev sie aus.

Diese Formel findet ihr Gegenstück in Jeronimo Voss' Sammlung von Diagrammen *ohne titel*, von 2004, die Freunde und Bekannte, vermutlich am Abend beim Bier, auf lose Zettel, Servietten oder Programmhefte skizzierten, um ihre Vorstellung von den politischen Zusammenhängen graphisch darzustellen – eine ganze Reihe von Formeln, persönlich in ihrer Perspektive, aber weltumspannend in ihrem Erklärungsanspruch (vgl. S. 24). Während Lise Harlev also eine Formel ausstellt, mittels derer sich eine bereits involvierte Person distanziert, zeigt Jeronimo Voss eine Serie von Formeln, mittels derer sich eigentlich distanzierte Individuen (Abends beim Bier) vom Rand der Gesellschaft aus die totale Involvierung, den Zugriff auf den gesamten politischen Raum erträumen, mit Humor jedoch und eingedenk des eigenen Mangels an Macht – es sind nur lose Zettel, auf denen die Weltpolitik erklärt wird – aber immerhin mit einer Leidenschaft für die theoretische Möglichkeit einer anderen Politik. Das Hochhalten einer Vorbehaltsbekundung, das Erklären der Politik beim Bier auf Zetteln sind genauso wie das Einstürzenlassen von Zuwohnmöbiliar, das Masturbieren beim Lesen auf dem Balkon und das Filmen der Nachbarschaft vom Fenster aus allesamt Handlungen, die als Gesten zur Formel werden für ein mögliches Handeln am Rande der Gesellschaft, das sich aus der Abwendung von einer Politik von oben heraus der Politik zuwendet.

Es geht bei diesen Formeln um eine 'Weisheit des Handelns' ebenso wie um eine Möglichkeit, zu leben, und das heißt um die Wirklichkeit von Erfahrungen und Gefühlen. Liam Gillicks Arbeit *Schmerz in einem Gebäude* (1999) unterstreicht dies. Auf einem Stapel von gefalteten Stofftüchern in gedeckten Farben liegt eine Halskette, bestehend aus einem Lederband aufgereihten, rund ausgesägten Metallbuchstaben, die die Worte "Schmerz in einem Gebäude" ergeben (vgl. S. 26). Wieder handelt es sich um eine Formel, einen Satz, der eine existentielle Erfahrung benennt, ohne sie dabei einem bestimmten Subjekt zuzuschreiben. Es geht um eine Distanz zur Welt, die nicht

überwunden werden kann. Als Motto am Hals zur Schau getragen, artikuliert Schmerz als Formel einen Vorbehalt gegenüber einer befreiten Teilnahme am Leben. Als Motto gleicht sie vielleicht auch dem Bekenntnis zu und Beharren auf einer Melancholie, wie sie auch Robakowsky in seinem Gebäude durch jahrelanges Filmen kultiviert. Dabei betrifft der Schmerz nicht einmal notwendig eine Person, sondern ein Gebäude, in dem der Schmerz lebt wie ein Geist. Dem Leben mit dem Schmerz gibt Liam Gillick dabei nicht so sehr im Zusammenhang des Politischen seine Bedeutung, sondern eher in Bezug auf die Ökonomie. Es geht um eine Haltung gegenüber Waren, die Lebensstile anpreisen. Das Gefühl Schmerz wird hier Inhalt eines Produktes, einer Halskette. Sie lässt den Schmerz schön und begehrenswert erscheinen, als eine Lebensstiloption, die die Ökonomie zum Kauf bereit hält.

Zwar ist diese Halskette nicht vorgefertigt sondern handgemacht und persönlich zusammengestellt. Aber genau zu dieser persönlichen Wahl sind die Käufer beim Kauf einer solchen Kette aufgefordert. Die Auswahl der Buchstaben, die auf ihr aufgereiht sein sollen, ist nicht nur im Preis inbegriffen, sie ist eine Leistung, die die Käufer erbringen müssen. Das Produkt verlangt ein Bekenntnis (zu einem Wort, einem Namen, einer Person). Gillick bekennt sich zu dieser Produktion. Zugleich aber übersteigt das Bekenntnis zum Schmerz in einem Gebäude das, was im Rahmen der Option normalerweise vorgesehen ist (den eigenen Namen oder den der geliebten Person zu buchstabieren). Dieses Bekenntnis ist zugleich zu persönlich und zu unpersönlich für eine einfache Kette, zu persönlich, weil ein Schmerz (im Gegensatz zu einem Namen oder Logo) nicht zu den Dingen gehört, zu denen man sich in der Öffentlichkeit bekennt, und zu unpersönlich, weil hier nicht eine Person, sondern ein Gebäude zum Träger des Schmerzes erklärt wird. Im Prinzip entwirft Gillick hier so eine Formel der *gleichzeitigen Zuwendung und Abwendung* – nicht wie bei Ivekovic, Robakowsky, Trauttmansdorff, Harlev und Voss in bezug auf das Politische – sondern in bezug auf das ökonomische Regime der Lebensstiloptionen. Im Moment der Einlassung auf das Angebot der Ware, ein Lebensgefühl mit ihr zu identifizieren, stellt die Wahl der Formulierung "Schmerz in einem Gebäude" die Bedingungen der Identifikation mit der Ware infrage, weil sie *zugleich zu wenig und zu viel* Gefühl und Glauben in die Ware investiert. Zu wenig, weil sich niemand durch die gewählte Formulierung identifizieren lässt. Von wessen Schmerz und welchem Gebäude die Rede ist, bleibt offen. Zu viel, weil die Formel ein Lebensgefühl der Melancholie, eine Traurigkeit ohne Grund, einen nicht weiter begründeten aber dennoch prinzipiellen Vorbehalt gegenüber dem vermeintlich lebenswerten Leben identifiziert, ein Gefühl also, das das einfache Identifikationsangebot des Produktes bei weitem überfordert. Die Aussage der Kette wird so zur Formel für ein Leben in der Warenwelt, das nicht in dieser Welt aufgeht, vielleicht sogar ein gutes Leben im Falschen, wenn man gewillt ist, im Eingeständnis eines Residualen, nicht aufhebbarer Schmerz den Ausdruck einer (im Heideggerschen Sinne) authentischen Lebenshaltung zu sehen.

Formeln für diese Möglichkeit, in den Verhältnissen der Warenwelt entscheidend anders zu leben, entwerfen auch weitere Arbeiten, wobei dieses andere Leben inmitten des Ökonomischen hier auch immer ein Leben auf der Schwelle zum Politischen ist. Bei Mai-Thu Perrets *Mescaline Tea Service* (2002) zum Beispiel handelt es sich, wie der Titel sagt, um ein Teeservice zum kultivierten Genuss der Droge Meskalin (vgl. S. 28). Es ist geschmackvoll gestaltet, im Design zwar nur leicht, aber doch merklich extravagant und ist im Werk von Perret eines von mehreren Requisiten, die die Existenz einer imaginären Aus-

Liam Gillick (*1964)
lebt in London und New York

Die Arbeit *Schmerz in einem Gebäude* besteht aus einer Halskette mit Metallbuchstaben, die den Satz "Schmerz in einem Gebäude" bilden. Die Kette liegt auf einem Stapel lose gefalteter Stofftücher mit den Maßen 40 x 40 x 20 cm. Die Stoffe sind in gedeckten Ocker-, Braun- und Gelbbastufungen gehalten. Sie wurden in einem Rudolf-Steiner Handarbeitsladen gekauft und dienen zum Puppenbau – als Haut. Die unterschiedlichen Farben sollen verschiedenen Ethnien repräsentieren. Das Arrangement dient als Promotions-Artikel für einen gleichnamigen, bis dato aber ungedrehten Film (1999).



nen diese Handlungsfähigkeit als posse (aus der humanistischen Trias "esse, nosse, posse" – "sein, wissen, können") (6). Gemeint ist, was Badiou die "Weisheit des Handelns" nennt: die praktische Freiheit der ethischen Entscheidung über das gute Leben.

Es überrascht deshalb nicht, dass Negri und Hardt auf den letzten Seiten von *Empire* ihr Plädoyer für eine neue Militanz damit beschließen, dass sie Franz von Assisi – einen Menschen, der es vorzieht, am Rande der Gesellschaft zu leben und mit den Vögeln zu reden – als Vorbild für diese neue Militanz wählen (7). Franz von Assisi ist der Radikal-Ethiker, weil er auf der Schwelle zur Gesellschaft eine neue Art des Handelns erfindet und eine andere Art der Gemeinschaftlichkeit lebt. Aber was tut Franz von Assisi eigentlich? Vielleicht könnte man sagen, dass er die Möglichkeit eines kleinen aber entscheidenden Unterschieds unter Beweis stellt. Seine Existenz ist eine gelebte minimale Differenz: mit Vögeln statt mit Menschen zu reden und vor, anstatt in der Stadt zu leben. In gewisser Weise ist dieses Behaupten und Leben von minimalen Differenzen eine Handlungsformel, die auf verschiedene Weise auf alle der zuvor beschriebenen künstlerischen Arbeiten zutrifft. Sie sind allesamt Gesten, die einen Unterschied machen zwischen den geforderten Handlungen und einer leicht aber signifikant von diesen abweichenden Art zu handeln (im Verhältnis zu einem Staatsakt oder zur Aufzeichnung des Lebens, zur staatlichen Sorge, zur Teilnahme an einer kollektiven Meinungsbekundung, zur Erklärung der Weltpolitik, zum Identifikationsangebot der Ware, zur bürgerlichen und zur politischen Existenz, zum Zusammenleben oder zu Reichtum und Armut).

Diese Herstellung minimaler aber wesentlicher Unterschiede bedeutet dabei immer zugleich die Erfindung einer eigenen "Weisheit zu handeln" und damit die Wiederaneignung der Handlungsfähigkeit in bezug auf die Gestaltung eines guten Lebens. Julian Goethe zum Beispiel markiert diese minimale Differenz in *Rabian Nights ought to be you*, von 2003, durch das Einzeichnen von Ellipsen in Bodybuilding-Fotos. Er zeigt eine Sammlung dieser Fotos in einem Schaukasten. Die wahrscheinlich zu (Selbst-)Promotionzwecken herausgegebenen Bilder sind zu verschiedenen Zeitpunkten aufgenommen, ihrer Ästhetik nach zu urteilen vermutlich in einem Zeitraum von den Mittsiebziger bis in die Achtziger hinein. Der Muskelaufbau wächst, bleibt dann aber über Jahre wie in Stein gemeißelt. Das einzige, was sich, den aktuellen Moden der Zeit entsprechend ändert, ist die Frisur und Rasur des Athleten. Auf diese Fotos zeichnete Goethe nun, allem Anschein nach mithilfe einer Art Schablone, ineinander übergehende und unendlich in sich kreisende elliptische Formen mit haarfeinen grafischen Linien (vgl. S. 34). In ihrer Selbstbezüglichkeit unterstreichen die Zeichnungen die Selbstbezogenheit des Athleten und die endlose Selbstbespiegelung in den Fotografien. Auf der einen Seite feiern sie so die Kultivierung des Körpers als ein Kreisen des Selbst in sich. Auf der anderen Seite setzen sich die Ellipsen jedoch auch deutlich vom Inhalt und Charakter der Fotografien ab, insofern sie der harten sklavischen Disziplin des Bodybuilding die weder Zweck noch Ziel orientierte Tätigkeit eines verspielten Zeichnens gegenüberstellen, eine Tätigkeit, die man in freier Zeit zum Zeitvertreib nach Lust und Laune verrichtet. Die Differenz, die Goethe in bezug auf die Gestaltung des guten Lebens markiert, liegt also in der doppeldeutigen Haltung zur Körperkultur, die *Rabian Nights ought to be you* zum Ausdruck bringt. Während die Arbeit zum einen den Kult der Sorge um sich Selbst, der das Bodybuilding ausmacht, mit Genuss ausstellt und zelebriert, spottet sie zum anderen jedoch zugleich auch auf elegante Weise über die strebsame Diszipliniertheit, die dieser Kult seinen Anhängern aberverlangt und lässt im (wortwörtlichen)

Überzeichnen der Promotionsbilder eine andere Kultur des Kreisens um sich selbst aufscheinen, die vielleicht ebensoviel mit dem Feiern des Körpers zu tun hat, sich aber in freieren, elliptischen Bahnen vollzieht.

In seiner Arbeit *1/294.346.752*, von 2004, macht Lasse Schmidt Hansen diese Unterscheidung hinsichtlich des guten Lebens nicht an der Kultivierung des Körpers, sondern – wie Trauttmansdorff, Perret und Schatz – an den Umständen des Wohnens fest. Hansen errechnet alle theoretisch bestehenden Möglichkeiten, beim eigenhändigen Zusammenbau eines Bücherregals des Standardmodells Billy der Firma Ikea einen Fehler zu machen und ein Element des Bausatzes falsch zu montieren. Es sind 294346752 Möglichkeiten. In der Ausstellung zeigt Hansen ein solches *Billy* Regal. Der mittlere der fünf Einlegeböden ist verkehrt herum eingesetzt (vgl. S. 8). Ein kleines Rechenheft mit Notizen zur Berechnung der Montagemöglichkeiten liegt in einem der Regalfächer. Ob diese minimale Abweichung von der Bauanleitung nun dem Zufall geschuldet oder wirklich das Ergebnis genauer Berechnung ist, bleibt völlig offen. Mit Humor bringt Hansen so diese besondere Haltung eines beinahe unmerklichen Trotzes auf den Punkt, mit der Menschen im alltäglichen Leben Vorschriften und Vorgaben unterlaufen. Woran es zum Beispiel liegt, dass die Dinge im Alltag nie ganz rund laufen, bestimmte Sachen unter den Tisch fallen, sich vor den Schaltern Schlangen bilden oder am Bau gefuscht wird, kann ja letztlich nie jemand wirklich sagen. Es kann genauso Zufall wie Berechnung sein, das Resultat von Halbherzigkeit oder realem Scheitern ebenso gut wie das mit voller Absicht herbeigeführte Ergebnis einer genau ausgeklügelten Überlebensstrategie. Unter Umständen liegt das Geheimnis des guten Lebens vieler Arbeitnehmer ja genau darin, die Wissenschaft der 294346752 Möglichkeiten, etwas verkehrt zu machen oder verkehrt zu verstehen, im Stillen perfektioniert zu haben. Auf der Schwelle zum Diktat der ökonomischen Effizienz erhalten sich so vielleicht beinahe unsichtbar an vielen Orten glückliche Existenzen durch eine Mischung aus methodischer Nachlässigkeit und kleiner Trickerei.

Diese Praxis der alltäglichen Widerspenstigkeit bleibt natürlich insofern abhängig von den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, als sie sich auf ein bloßes Reagieren beschränkt. Je mehr die Renitenz jedoch zur Methode wird, um so unabhängiger wird auch ihre Praxis und um so stärker wird die Zuwendung zu den vorgegebenen Verhältnissen im Moment der Reaktion auf sie zu einer Abwendung von ihnen. Bernd Krauß zeigt das in seiner Praxis. Im Prinzip reagiert er in seinen Arbeiten stets auf die Anforderungen, die einer Situation oder einem Gegenstand innewohnen – oder vielmehr innewohnen scheinen. Denn die entscheidende Abweichung von der Zwangslösigkeit passender Handlungen findet bei Krauß schon auf der Ebene der *Interpretation* dieser Anforderungen statt. In dem Moment, wo er diagnostiziert, welche Reaktion ein Gegenstand oder eine Situation ihm aberverlangt, unterstellt er den Dingen und Situationen meist schon ein Verlangen, das mehr in seinem als in ihrem Interesse liegt. Im Fall von *Eimerbox* (2004) zum Beispiel schnitt er aus dem Deckel der Pappverpackung eines modernen Plastikputzweimers eine viereckige Öffnung aus, die ungefähr den Formaten eines modernen Putzweimers entsprechen könnte und erklärte die Verpackung damit zur Sache selbst, um sie als Sache selbst dann erneut zu verpacken, und zwar in einer rundum versiegelten Plexiglasbox (vgl. S. 35). Die Bearbeitung der Verpackung geschieht dabei nicht aus Wilkür sondern aufgrund der Einfühlung in das der Verpackung unterstellte Verlangen, zur Sache selbst werden zu wollen. Krauß macht so auf dieselbe Weise eine leere Form, die Verpackung, zu ihrem eigenen Inhalt,

Mai-Thu Perret (*1976)
lebt in Genf und Berlin

Das *Mescaline Tea Service* besteht aus einer Keramik-Kanne mit 4 zugehörigen Tassen und 4 Untertassen sowie einem aus dünnen, angestrichenen Holzplatten gefertigtem Tisch zum Aufstellen. Das Service und der Tisch sind in ihrer Gestaltung aufeinander abgestimmt. Während Kanne und Tassen mit einem relativ grossen Durchmesser und einer grosszügigen Randhöhe ausgestattet sind, ist der Tisch im Verhältnis eher klein und filigran gehalten. Das Set wurde von der Künstlerin zum alltäglichen Gebrauch für eine imaginär existierende Frauenkommune entworfen und realisiert. Das Service könnte gedanklich in Bezug zu Praktiken der Selbstfertigung von Gebrauchsgegenständen im Kontext alternativer Lebenszusammenhänge (künstlerischer, politischer wie religiöser) gebracht werden; aber es entzieht sich jeder existierenden Stilrichtung oder einer eindeutig zuzuordnenden kulturellen Formensprache. (2002)



wie man gemeinhin einen Bock zum Gärtner macht. Alles ist passgenau im Verhältnis zu sich selbst verdreht.

Das ist auch bei *Möbelgrill* (2004) der Fall, einer kleinen braunen Holzkommode, in deren Oberseite Krauß Löcher bohrte, um die Beine eines runden Holzkohlegrills hindurch zu stecken, so, dass der Grill genau auf die Kommode passt (vgl. S. 50). Zu dieser Komplettlösung für das bürgerliche Interieur gehört des weiteren unter anderem die *Deutschlandbank* (2004), ein einfaches Bankgestell aus Stahl, in das drei lederbezogene Sitzflächen in den Farben der Deutschlandfahne eingepasst sind (vgl. S. 48), sowie *Proffi* (2004), ein grob bearbeiteter Speckstein, der als dekoratives Element unter der Bank platziert werden kann (vgl. S. 48). Der Gestaltung der Objekte ist dabei stets eine gewisse Sorge darum anzusehen, jedem Objekt durch eine dem Objekt angemessene funktionale Lösung gerecht zu werden. Diese Lösungen werden auch stets gefunden. Nur dass es Lösungen für Probleme sind, die eigentlich nie bestanden haben. Anders gesagt, die Gestaltung der Objekte versteht und vermittelt sich als das Eingehen auf einen Bedarf, der nicht bestand, bevor die vollzogene Handlung ihn als ihre zwingende Voraussetzung entwarf. Die Kommode verlangte ursprünglich ebenso wenig nach einem Grillaufsatz wie die Lederpolsterungen nach einer symbolischen Bedeutung. Aber wo sie nun einmal einen Aufsatz und eine Bedeutung bekommen haben, können sie sich im Nachhinein auch nicht darüber beklagen. Es passt schließlich doch zu ihnen.

Die 'Weisheit des Handelns', die diesem unbotmäßigen Eingehen auf die Dinge innewohnt, ist die praktische Philosophie eines angemessenen Handelns ohne vorher vereinbartes Maß oder Mandat (und das heißt eine radikale Ethik jenseits jeder moralischen Vereinbarung). Es ist ein Handeln, das gerade dadurch autonom wird, weil es im engen Bezug auf seine Umwelt konsequente Lösungen für selbst erfundene Probleme findet. Ungefähr so wie Franz von Assisi mit den Vögeln, spricht Krauß mit den Dingen, in einer Sprache, die sich unmittelbar an ihre Adressaten richtet, dabei aber nicht mit den Formen des Umgangs mit Dingen (und Kreaturen) übereinstimmt, die die Gesellschaft als normal und das heißt als Norm festlegt. Diese andere Art, unmittelbar mit den Dingen zu sprechen, muss dabei nicht notwendig eine einvernehmliche oder freundliche Form des Austauschs sein. Im Gegenteil, die Sprache, die der Praktiker im Umgang mit den Dingen spricht, ist in der Regel eine von Antagonismen bestimmte Sprache, eine Sprache, die man im Austausch mit einem Intimfeind lernt. Es liegt ja in der Natur von handwerklichen Tätigkeiten, das sie praktisch ständig von leisem Fluchen begleitet sind oder sein könnten ("Geh endlich auf, geh endlich zu, geh da rein, komm da raus, Du Scheißteill!"). Die oft auch genüssliche Kultivierung dieses Kampfes mit den Dingen des Alltags verankert wiederum auf einer ganz grundlegenden Ebene eine Differenz im Verhältnis zur Welt im Leben. Modellhaft steht das leise Fluchen also für eine Haltung der gleichzeitigen intimen Zuwendung zu und passionierten Abwendung von den Dingen, wie sie sind. Indem es diese gleichzeitige Zuwendung und Abwendung vollzieht, markiert das leise Fluchen nicht nur eine existentielle Schwelle im Verhältnis zu der Welt wie sie ist, sondern schafft diese Schwelle praktisch überhaupt erst. Im leisen Fluchen findet im Moment der vollen aktiven Involvierung stets immer wieder neu eine relative kritische Distanzierung statt. Insofern also umfasst der weite Horizont des leisen Fluchens eine unüberschaubare Anzahl von möglichen Handlungsformen der gleichzeitigen Einlassung auf das – und Zurückweisung dessen – was das gesellschaftliche Leben uns in seiner Politik und seiner Ökonomie abverlangt.

Die letzte Frage ist: Was wird geschehen? Welchen Horizont und welche Perspektiven des Wandels eröffnen langfristig die durch Praktiken wie die des leisen Fluchens ins Leben eingetragenen minimalen Differenzen? Giorgio Agamben beschreibt diesen Horizont der Veränderung und Erlösung anhand eines Gleichnisses, das Ernst Bloch von Walter Benjamin übernahm: "In der Fassung Benjamins hat es folgenden Wortlaut: 'Es gibt bei den Chassidim einen Spruch von der kommenden Welt, der besagt: es wird dort alles eingerichtet sein wie bei uns. Wie unsere Stube jetzt ist, so wird sie auch in der kommenden Welt sein; wo unser Kind jetzt schläft, da wird es auch in der kommenden Welt schlafen. Was wir in dieser Welt am Leibe tragen, das werden wir auch in der kommenden Welt anhaben. Alles wird sein wie hier – nur ein klein wenig anders.' (8) Eine Ahnung von der epochalen Bedeutung, die kleinste Unterschiede und Veränderungen erhalten könnten, vermittelt die Filmaufzeichnung der Performance *The Body of Nefertiti*, von 2003, des Budapester Künstlerduos Little Warsaw. Die Performance bestand darin, in einem offiziellen Akt im Beisein von Experten die Büste der Nofrete von ihrem Sockel im Museum zu heben und auf den Rumpf einer zu diesem Zweck angefertigten Statue eines weiblichen Körpers zu setzen (vgl. S. 56). Wieder vereint mit einem möglichen und in seinen Proportionen nicht idealisierten Körper blieb das Haupt der Nofrete für einen Moment auf dem Rumpf, bevor es zurück auf seinen Sockel gehoben wurde. Auf den ersten Blick scheint die Handlung also keine Folgen zu haben. Alles bleibt vermeintlich beim alten. Aber dennoch scheint im Moment der Umsetzung der Büste die Möglichkeit auf, dass alles ebensogut ganz anders sein könnte, dass ein Haupt und ein Körper, die verschiedener nicht sein könnten, praktisch doch zusammenzubringen seien und dass das Leben dann für den Moment gut wäre. In diesem Sinne ist nichts geringeres als die Möglichkeit des Glücks der Horizont des leisen Fluchens und all der anderen Gesten, die im Moment der gleichzeitigen Zu- und Abwendung von den Verhältnissen auf der Schwelle zum Politischen einen Unterschied im Leben machen.

(1) Alain Badiou: *Ethik*. Turia und Kant, Wien 2003, S. 9.

(2) Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Drucker und Humblot, Berlin 1963, S. 26 ff.

(3) Michael Hardt & Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2000. Das Argument bezüglich der Konzentration der postmodernen Form des Kapitalismus ("Empire") auf die Ausbeutung des Lebens durchzieht das gesamte Buch und wird bereits auf dessen ersten Seiten ausformuliert, zum Beispiel: "In the postmodernization of the global economy, the creation of wealth tends even more toward what we will call biopolitical production of life itself (...)" (Ebend., S. xiii) oder "(...) the rule of Empire operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world. Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks to directly rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower." (Ebend. S. xv).

(4) Ebend., S. 320 ff.

(5) Ebend., S. 403 ff.

(6) Ebend., S. 407

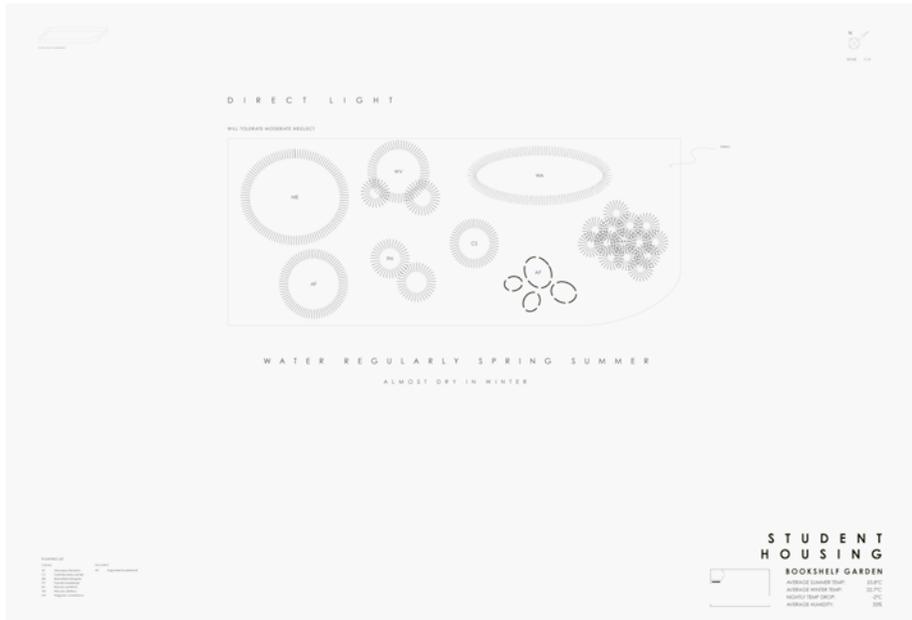
(7) Ebend., S. 413

(8) Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*. Merve Verlag Berlin 2003, S. 51. Das Benjamin-Zitat ist im Text nicht weiter belegt.

Silke Schatz (*1967)
lebt in Köln

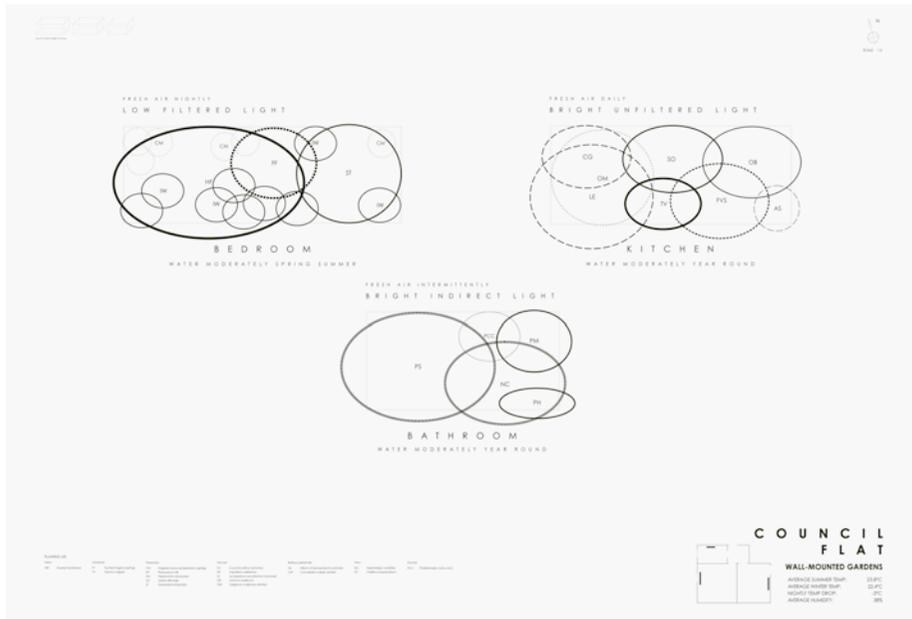
Sphaerotroph ist ein kugelförmiger Papierlampenschirm mit einem Durchmesser von 75 cm. Er wird von der Decke auf Augenhöhe abgehängt, ohne mit Strom verbunden zu sein oder eine Glühbirne zu halten. Der Lampenschirm ist mit Farbkopien von Videostills beklebt. Die Aufnahmen zeigen verschiedene Ansichten des Inneren eines Hauses in London und seines direkten Umfeldes (Garten etc.). In dem Haus lebte eine Gemeinschaft, die es 12 Jahre besetzt hielt (Squatting) und der Zeit der Aufnahmen auch die Künstlerin angehörte. Die Fotos zeigen diverse Räume und Inneneinrichtungen, soziale Handlungen der Wohnenden, u. a. wird auch gezeigt, wie das Haus anlässlich seiner Räumung von den BewohnerInnen mit Feuerwerksraketen bestückt und symbolisch in den Himmel geschossen – zum "Abheben" gebracht – wurde.





Janice Kerbel (*1969)
lebt in London

Die beiden Grafiken *Councilflat* und *Stuenthousing* sind der Serie *Home-Climate-Gardens* entnommen. Es handelt sich um schwarz gerahmte Inkjetprints in den Maßen 70 x 100 cm. Die Arbeiten basieren auf exakten Recherchen zu den klimatischen Bedingungen (Temperatur, nächtlicher Temperaturabfall, Durchschnittsluftfeuchtigkeit, Lichteinfall etc.) bestimmter Wohn- oder Arbeitskontexte. In diesem Fall behördlich gestellter Wohnungen und Studentenwohnungen. Gemäß der Messungen werden für diese Kontexte "Gärten" vorgeschlagen, die die Parameter der jeweiligen Umgebung optimal zu nutzen wissen. Die Visualisierung erfolgt planerisch exakt und auf grafische Schemata professioneller botanischer Arbeitsweisen anspielend. *Stuenthousing* schlägt zum Beispiel einen "Bücherregalgarten" mit verschiedenen Kakteenformen für ein Studentenwohnheimzimmer vor. Die Kakteen spielen einerseits auf ihren möglichen Benutzer an, da sie zum Beispiel "mittelmäßige Beachtung tolerieren", weil sie kaum gegessen werden müssen. Andererseits lassen sich aus ihnen und den Messergebnissen Rückschlüsse auf die sozialen Parameter des Kontextes ziehen: warum ist das Studentenwohnheimzimmer so klein oder warum ist die Luftfeuchtigkeit offensichtlich sehr hoch etc.?
(2004)



Julian Goethe (*1966)
lebt in Berlin

rabian nights ought to be you zeigt 24 s/w-Kopien mit Bodybuilding-Darstellungen in einem 100 x 200 cm großen Perspex Rahmen. Die Kopien sind mit feingezogenen, ellipsenartigen Dekors überzeichnet worden. Gibt es einen Zusammenhang zwischen der halb standardisierten, halb frei zu gestaltenden Kompartimentierung des Innenvolumens eines Billyregales mittels einlegbarer Regalböden (vgl. S. 8) und den ebenfalls je nach genetischen Ausgangsmöglichkeiten und trainingsbedingter Variation halb standardisierten, halb frei zu gestaltenden Kompartimentierungsmöglichkeiten der Bauchmuskulatur ("Sixpack") im Bodybuilding? Also: zwischen Wohndesign und Ichdesign? (2003)



Bernd Krauß

Eimerbox, 50 x 60 x 40 cm. In die Karton-Verpackung eines Wischsets ist an dessen Oberseite passgenau ein Abfalleimer aus Kunststoff eingesetzt. Ein auf dem Abfalleimer im Laufe seiner Benutzung angebrachter Hanuta-Aufkleber (mit der Aufschrift "Genie denkt") ist durch einen rechteckigen Schnitt an der Vorderseite der Verpackung weiterhin sichtbar gemacht. Die solchermaßen ineinandergeschobenen Behälter (Verpackung und Eimer) sind durch eine Plexiglasverkleidung ihrerseits selbst Gegenstände eines Behälters geworden. (2004)













The Broad Horizon of Muttered Cursing

An digressive commentary on the exhibition, *A person alone in a room with Coca-Cola coloured walls*

Jan Verwoert

1. Initial reasons for the political

Where do politics begin? We commonly assume that it arises from groups wanting to change society by gaining acceptance for their ideas, demanding rights or even taking power from the social order and installing a new system of power. If we see a movement as the starting point for political change, then we also understand political action to be action by a collective, which penetrates the realm of society and not only engages it and changes it, but first of all turns this realm into a political arena. It takes a movement, we believe, to politicise society. Thereby we presuppose that society is in fact apolitical before the political penetrates the social environment through the force of a movement. It is this perceived lack of the political that starts off a movement. What unites the actors within a movement is their awareness of a blatantly bad state of affairs in the society that is not recognised as such by the public. The movement thus arises through the identification of a condition of apathy, which can no longer be tolerated. Its goal is to set a society into motion, which is paralyzed by its refusal to acknowledge its own faults in the face of pressing problems. What motivates a movement is therefore the urge to rebel against unacceptable conditions and bring them into the public awareness, to shake the people up and thereby instigate a revolution. These are at least the common ways in which we conceptualise the *movement* of those who rebel and the *lack of movement* of society as arguments for the origins of the political.

This concept of politicising, one would think, has a clear ideological slant and is inseparably linked to the ethos of the protest movements of the left; civil rights movements, women's rights movements, student movements or youth movements (the latter only to a limited extent since youth movements are not always necessarily motivated by political rebellion against unacceptable conditions, but may just as much be due to the simple need for movement. In other words – the need for something, or indeed anything, to change finally. It is never clear whether or not the pure will for something to change, regardless of what, is ultimately the inherently apolitical motivation of all political movements). This intuitive association of the idea of a movement with a left-wing politics is however lost when other concepts are brought into play. If you think, for instance of a formulation such as "Munich, the capital of the movement" then immediately the term movement acquires a different connotation and, instead of demonstrators you visualise nocturnal torchlight processions. When seen from this perspective, it becomes clear that the urge to seize power is always also at stake when the political penetrates into the realm of society. The "seizure of power", in common German usage, in this sense refers to a particular historic event, a date, the rise of the National Socialists to power. As a result, the term, "movement" appears to be undeniably 'dated'. The *violence*, inherent in the act of the penetration by the political into society can thus no longer be disconnected from the term movement. When you think of the Weimar Republic as the space into which the national socialist movement penetrated, the apathy of bourgeois society that left-wing protest movements target as the root of all evil, can just as well be conceptualised as a condition worthy of protection, a condition which ensures the democratic equilibrium.

Seen from this vantage point, the politicising of society can in effect also mean the abolition as opposed to the demand for democracy. This raises the pressing question: Can you ever distinguish clearly between the forms taken on by a progressive or a reactionary movement? Or is it not rather inherent in the nature of movements that seizing power is their goal and vio-



Bernd Krauß

Deutschlandbank, 120 x 65 x 53 cm. Für ein zuvor in einem Schaufenster zwecks Bewerbung verschiedener Polsterungsmöglichkeiten ausgestellt und unterschiedlich gefärbtes Polsterungsmuster wurde ein Stahlrahmen angefertigt, auf dem das Stück so aufmontiert ist, dass sich eine Sitzfläche (Bank) ergibt. (2004)

Profi, 30 x 30 x 12 cm. Bearbeiteter Speckstein. *Profi* stellt ein spitzzulaufendes Profil-Portrait dar, das innerhalb der Möglichkeiten eines Natursteines durch Feilen herausgestellt wurde (2004)

lence their means, regardless of the ideas they espouse? Is it possible to conceive of a movement that would be free of power and violence? This idea is likely to be greeted with scepticism today. The realistic conclusion that power permeates all levels of society and that all social relationships and movements are therefore always to some extent determined by a desire for power seems far more convincing than the ideal of the possibility of a system free of power structures. Still, it cannot be disputed that the mere appearance of precisely this *scepticism*, considering the close connection of political movements with power and violence, in fact marks an historical turning point. In the post-war era, there is hardly a left-wing political movement, which has not explicitly questioned its own position on the issue of power and violence. Simply posing this question can therefore be seen as an attempt to learn from the history of the modern movement (meaning the violence of their more reactionary variants). It implies the recognition that this history obliges you to account for this question of how you view the issue of power and violence. Consequently, one could argue that movements, which examine their own means and goals critically, are indeed fundamentally different to those, which pursue a closer connection to power and violence without hesitation. An objection can of course be raised immediately: In many cases, the result of this critical self-examination is in effect not the renunciation of violence but rather, on the contrary, the conscious embrace of the use of violence. As movements with highly divergent goals go to great length to justify 'armed resistance' as *ultima ratio*, one could argue that the moment of reflection can hardly make a difference.

Regardless of whether or not one is willing to accept the critical historic self-awareness of a movement, as that which separates the progressive from the reactionary movements, it must still be made clear that today there is no way to avoid the question where you stand on the use of power and violence in relation to your political ambitions. Notably, this is not really a political but actually an *ethical* question. Ethical here does not mean moral. While morals, to suggest a rough definition, represent the values and codes of conduct, which a society declares to be generally obligatory, ethics concern the life decisions of the individual and their criteria for decision-making. How do I want to live and how do I approach the things, which will determine my life? How to live the good life is the ethical question. Alain Badiou summarises it as follows: "*ethics* in Greek means the search for a good 'way of being' or the wisdom of action." (1) To address the question of where you stand on the issue of power and violence, therefore actually means to take a step back away from the pull of the movement and step out of the arena of political action to examine the ethical principles of your own actions. In this regard, the ethical decision precedes political action in as far as it determines whether someone will become involved in the political in the first place and, if so, in what way. The decision about the way in which you get involved is a matter of ethics. With this in mind, one could say that the origin of politics perhaps does not lie in the area of politics itself, the movement, but rather beyond this sphere, in the area of ethics and in the considerations and decisions that motivate the involvement in the political. It is precisely this ethical question – what should be done in life and how to do it – which you might ask yourself when you find yourself *alone in a room with Coca-Cola-coloured walls* and have to decide whether to become involved in a society in which the image policy or marketing strategy of a large-scale corporation reaches right into your private sphere.

2. Reclaiming the possibility to live life from the political

The decision of whether or not to become involved in politics, and, if so, in what way, is an ethical question in as far as it concerns how I live. The decision could just as well be made *for* or *against* the involvement in the political. Under certain circumstances, the ethical decision against the political can imply more than simply the choice to not get involved. It can mean to reclaim the freedom to live one's own life from the political. This is an experience which is too often not even taken into account when, from the vantage point of western left-wing politics, the process of politicising is understood exclusively as the voluntary involvement of a person in a political project. It is the experience of a *politicising from above*, that is the experience of life under a regime, which subjects the entire area of social life to its own politics. Under the regime, the person as the starting point of politicising is not even required. The regime itself takes over the initiative instead of the individual and makes the crucial distinction between enemies and friends, which according to Carl Schmitt marks the social arena as political. It denounces some and shows solidarity with others without giving the individual the possibility to object. It imposes politics on the people by confronting them with the choice between friend and enemy and by leaving them no other choice but to choose between the friends and enemies, it has already determined in advance itself. "If you are not for us, you are against us" (2) and "whoever refuses to choose is also against us".

The freedom to make your own choices, and to decide under what conditions and between which alternatives you would like to choose, is practically abolished. Under the regime, the political is therefore aimed at closing the space of ethics, the moment of initiative. Politicising from above is thus the absolute opposite of movement. It creates a condition of oppression. In this situation the state declares everything in the life of the individual to be an object of its politics. In this environment, every action can potentially be classified as a political act by the state and as such, can be rewarded or punished. Nothing in life can or may be non-political. To oppose this environment, means, first of all, to reopen the space of ethics and thereby the freedom to make your own decisions affecting your own life. This in turn means, above all, rejecting the forced involvement in politics, not accepting the choices offered, withdrawing into the area of ethics and remaining on the threshold to the political. It seems that this precarious balancing act on the threshold to the political is in many cases precisely the position, which artists in the former Eastern Bloc countries took, in order to continue to live and produce art under the prevailing societal conditions.

In different ways this position is articulated in Sanja Ivekovic' performance, *Triangle* (1979) and in Jozef Robakowsky's film and video work, *From my Window* (1978-1999). While a state occasion with a military parade was taking place in the street in front of her apartment block, Ivekovic showed herself on the balcony of her apartment, relaxing in her deckchair, a book in one hand and the other hand in her lap, as if she were masturbating while reading (cp. 14). She did this with the full awareness that the events surrounding the parade were being observed by security personnel from the roofs of the surrounding buildings, who reacted with the appropriate speed and forced the artist to leave her balcony. For Robakowsky, it is not the balcony but the window of his apartment that is the threshold to the political, on which he remains and performs a balancing act, which, unlike that of Ivekovic, lasts years rather than minutes. From 1978 to 1999, he repeatedly filmed the happenings in the parking area and on the street in front of his block, from his window, in brief

Bernd Krauß

Möbelgrill, 58 x 59 x 39 cm. Auf ein Möbelstück (Schubladenschränkchen) ist ein mit Kieselsteinen gefüllter, dreibeiniger Holzkohlegrill aufgesetzt. Für die Beine des Grills befinden sich an der Oberseite des Möbelstücks jeweils passgenaue Durchbohrungen. Das vordere Bein des Grills ist so eingesetzt, dass es eine Öffnung der Schubladen blockiert. (2004)



shots (cp. 18). In the voice-over, he comments in a laconic and mocking way on the behaviour of his neighbours as much as the passing parade on the 1st May and a random police operation. In the execution of their works, Ivekovic as well as Robakowsky create a common space in which ethical agency is made possible in the face of the political. Ethical agency here means regaining the right to take care of yourself, to assume responsibility for living a good life and the right to determine what constitutes a good life yourself. Ivekovic thus demonstrates her ability to provide herself with relaxation, education and satisfaction. The regime takes offence at her actions because its claim to power is based on precisely the fact that the regime claims the right to take care of the people and that therefore *only* the regime can satisfy the needs of the people. To satisfy yourself is the greatest provocation for a system, which desires to have the realm of ethics and the issue of welfare and happiness, completely incorporated into the sphere of its own politics. Satisfaction is for Ivekovic what recollection is for Robakowsky. He satisfies his need to record and remember his life. In doing so he contests the right of the state to monopolise the documentation of daily life and silently carries out for himself that which the police believe they alone are authorised to carry out: he monitors and records what happens. Robakowsky demonstrates that recollection is a form of action, and that to take care of your memories is an ethical act. If ethics means taking responsibility for one's own life, then the way in which one shapes the recollections of one's own life is a core responsibility of ethics. The regime however subjugates this task to its own politics. In the regime, the state not only insists on providing for the happiness of its citizens, it also recollects, for the citizens and on their behalf, everything that happens in their lives, by monitoring and documenting their lives in detail. (The extensive nature of the archives of the secret police testifies to much care a regime takes of recollecting the lives of its citizens. Care becomes complete control.) Robakowsky takes back what the state has taken from him: the possibility of taking responsibility for the memory of his life.

The critical factor here is however that neither Ivekovic nor Robakowsky, in the moment in which they withdraw into the realm of ethics, ever completely leave the realm of politics. They remain on the threshold of the political, since no one can withdraw further in any case under a regime in which the political reaches into all corners of the society and completely encompasses it. Balancing on the threshold in the momentary freedom of ethical decision is therefore such a precarious act because it can be hauled in by the political at any time and stopped. In this position of ethical decision, on the threshold, the political is only suspended for the moment and never completely. It can return at any time and re-appropriate what it claims to possess – in the case of Ivekovic, the police appear within minutes and remove her from the balcony. Robakowsky always takes the risk of having the police interpret the filming as a mockery of their activities and getting arrested for subversive activity.

3. Life and action on the threshold to the political

The question is: Is the experience of resistance against a political regime through the provocative claim to the right to take good care of yourself expressed by Ivekovic and Robakowsky a one-off historical experience, or can this experience open up a revealing perspective on the current political situation? No doubt, the living conditions in a socialist party dictatorship cannot easily be compared with the current conditions in a western state. It is however striking, how closely the experience which Octavian

Trauttmansdorf articulates in his video, *Zuwohnung* (1994/95) resembles those, which Ivekovic and Robakowsky bring to the fore. In the video, a static camera films the interior of a so-called 'Zuwohnung' (a room, made available for a limited time to homeless people, to facilitate re-socialisation). At irregular intervals, pieces of furniture in the room suddenly collapse. A table leg gives way, the cupboard walls tilt away from each other and crash to the floor and so on (cp. 20).

Only under closer inspection does one suspect that someone, very likely the artist himself, is hidden behind the slightly-open door of the room, and from there, using strings, is pulling the furniture, which has probably been sawn, out of its position. Like Ivekovic and Robakowsky, Trauttmansdorf acts from a position to which he has withdrawn. He acts on his environment from an unseen position behind a door rather than from a balcony or window. In doing so he also positions himself in relation to a space that is completely absorbed by the political, a space in which the state relieves its citizens of the responsibility for taking care of their lives, in order to lead these lives back to the path of the system. Like Ivekovic and Robakowsky, Trauttmansdorf cannot completely withdraw from this care, he merely withdraws to the threshold of the space and from there asserts his freedom to act through a silent symbolic gesture (which in every way is comparable to reading and masturbating or privately filming), a freedom which in this case, lies in the freedom to make a mockery of the provisions by the state and to weave a small web of intrigue against it, pulling strings and causing the fixtures of welfare to collapse.

The party state and welfare state come to resemble each other in the moment where the state appropriates life and makes the caring for and disciplining of life an object of its politics. Defiance and mockery characterise the attitude of all three artists. Operating on the periphery of society, they lay claim to the re-appropriation of their lives, by means of simple gestures. Such simple gestures of marking one's own position on the periphery of the society and on the threshold to the political are proposed by most, if not all, of the artists represented in *A person alone in a room with Coca-Cola-coloured walls*. The attitude of defiance is reflected for example in Lise Harlevs work (2004), a cardboard sign, as carried by demonstrators, with the words, "It feels like my own views get drowned in demos" (cp. 22). This sentence delineates the threshold of the political in a simple formula. This formula is the reservation expressed by someone who has already entered the arena of politics, the demonstration, but who withdraws to its periphery by means of the symbolic gesture of insisting on their own individuality; an individuality, which in the moment of being asserted, is already challenged by the formulaic nature of its expression. The formula remains empty. It does not describe any particular personal but rather a general possible attitude towards the political today. Harlev objectifies and frames it as such.

This formula finds its counterpart in Jeronimo Voss' collection of diagrams *Without title* (2004), which friends and acquaintances, probably in the evening over a beer, sketched on loose slips of paper, serviettes or programmes, in order to graphically represent their concept of the political sphere – a series of personal formulae, covering the entire globe in their explanation (cp. 24). In other words, while Lise Harlev exhibits a formula by which an already involved person retreats to the margins of the political, Jeronimo Voss presents a collection of formulae by means of which individuals who are actually on the margins of the political sphere (in a bar maybe or café chatting with friends) imagining their total involvement in world politics, as if they actually had the power to oversee and change the structure of

entire states and economies. They do so with humour and mindful of their own lack of power – after all it is merely loose slips of paper, on which global politics is explained – but nevertheless with a passion for the theoretical possibility of a different form of politics. Holding up a public declaration of personal reservation, the explanation of politics over a beer on slips of paper as much as the collapse of 'Zuwohnung' furniture, masturbation while reading on the balcony and the filming of a neighbourhood from the window, are all small symbolic acts that, as gestures, become formulae for possible action on the periphery of society, which engages with politics on the basis of rejecting a kind of politics *from above*.

These formulae articulate a 'wisdom of action' just as much as they express a general attitude to life and the basic emotions that determine your way of being. Liam Gillick's work, *Pain in a building* (1999) emphasises this. A necklace lies on a pile of folded tissues in subdued colours, near which lies a leather string threaded with small, round, metal letters, which spell the words "pain in a building" (cp. 26). Again, this is a formula, a sentence reflecting an existential experience without attributing it to any particular subject. It deals with a distance to the world, which can neither be sought nor overcome at will. As a motto displayed when worn around one's neck, pain as a formula articulates an unwillingness or incapacity to freely partake in life (and just 'have fun'). As a motto, it is possibly an equivalent to the commitment to the refractory type of melancholy that Robakowski cultivated in his building through years of filming. *Pain in a building* in fact suggests, that this pain does not necessarily need to be embodied by a person, it could also be a building, in which the pain lives like a ghost. Moreover, it is a fashionable commodity, a beautiful necklace, that is designed to articulate this pain. It makes the pain seem attractive and almost enviable, as a choice of lifestyle, which the economy offers for sale. In this sense the work shows that it is not only in the face of politics but also in relation to the economy that the value and meaning of (the commitment to) a life with pain comes to be determined and challenged.

This necklace is not prefabricated but custom-made. This is why a personal choice is demanded of the buyer when buying a necklace of this kind. The choice of letters to be threaded onto the string is not included in the price, it is work that the buyer has to do. The product requires a choice (of a word, a name, a person). Gillick makes this choice and thus fulfils the demand of the commodity. At the same time however, the choice of the lettering 'pain in a building' goes way beyond the framework of options a commodity of this kind would normally imply (i. e. spelling your own name or that of a loved-one). This choice is, at the same time, too personal and too impersonal for a simple necklace. Too personal, since pain (in contrast to a name or logo) is not something which one professes to in public, and too impersonal, since here it is not a person but rather a building, which is declared to be the bearer of the pain. In principle, Gillick designs a formula here of an act of *simultaneously turning towards and away* from the economic regime of life style choices (in the same way that Ivekovic, Robakowski, Trauttmansdorf, Harlev and Voss describe this act in relation to the political). To choose the motto "pain in a building" for a custom-made product on the one hand means to accept the offer of the economy to identify an intimate experience with a commodity. Yet, on the other hand to choose this formulation also means to call into question the very conditions of the identification with the commodity, because this choice invests *simultaneously too much and too little* feeling and belief in the commodity. Too little, since nobody can be identified through the chosen formulation. Whose pain and what building are referred to remains open. Too much, since the formula identifies

a melancholic experience of life, a sadness without a reason, a reservation which is not explained further but is still principally against the fun in life that is supposed to make life worth living, a feeling therefore, that severely overtakes the simple offer of identification of the product. The statement on the necklace thus becomes a formula for a different life in the world of commodities, a life which is not fulfilled by what the economy has to offer even if it takes place under the conditions that the economy provides, perhaps even a good life in the wrong life, if one is willing to see a manifestation of an authentic attitude to life (in the Heideggerian sense) in the acknowledgement of a residual and unavoidable existential pain.

Further works also propose formulae for this possibility of living life in the commodity world in a decisively different way. Notably, this different life in the midst of the economic realm is here always also a life on the threshold of the political. Mai-Thu Perret's *Mescaline Tea Service* (2002) for example, deals with, as the title implies, a tea service for the cultivated enjoyment of the drug mescaline (cp. 28). It is tastefully designed, slightly but nonetheless noticeably extravagant in its features. It is one of a number of objects in Perret's work, by which she insinuates the existence of an imaginary dropout commune. The design of the tea service expresses an attitude to life, which is as bourgeois as it is bohemian. It speaks of the bohemian ideal of living in a different way and devoting oneself to cultivated intoxication as much as the attempt to implement this ideal in the prevailing bourgeois environment, be it through the production and sale of tea services. The service thus also conveys a feeling for the politics of the micro-economies, by means of which dropout communities are often financed (as for example through the selling of necklaces such as that of Gillick's at markets or on beaches). A decisive factor here is that Perret does not portray this "life solution" of a simultaneous commitment to the bohemian and acceptance of the bourgeois as a compromise or betrayal of an ideal. The dilemma of Hesse's Steppenwolf is overcome here. In Perret's imaginary community the people live happily in two worlds. They simply drink their mescaline from high-quality porcelain cups.

Silke Schatz' *Sphaerotroph* (2000) also deals with an alternative style of community living. The work is a spherical paper lamp covered with photos (cp. 30). The photos display scenes from the cohabitation of a group of squatters, for the most part. The domesticity, which the lamp as an object symbolises, is therefore also reflected in the photos. This is however a special kind of domesticity. The cohabitation in the occupied house is on the one hand a thoroughly political act, because it asserts a right to housing and demonstrates the possibility of an alternate life. On the other hand, however, this cohabitation is life that is *wrested from* the political. It can only take place because the political does not interfere. It is the political vacuum created by the temporarily suspended but always impending threat of eviction that presently allows the cohabitation to continue for an indefinite period. What, on the one hand, is a political and public form of existence, is on the other hand a life, which exists due to the personal choice and ethical decision of what a good life is (to share a free life in a squat with others rather than to pay for a solitary existence in a rented flat). It is a good life in the face of the political. It is possible, because a group manages to establish a household, in the uncertain position of a life on this threshold of the political.

A formula for the establishment of conditions for different forms of life in a domestic context is also what Janice Kerbel formulates in her *Home-Climate-Gardens: Council Flat* (2004) and *Home-Climate-Gardens: Studenthousing* (2004), two diagrams, in

which Kerbel draws up an ideal arrangement of plants for a mini habitat, for example on the window sill of a council flat or on the bookshelf of a student flat (cp. 32). As the diagrams of adjacent and overlapping spheres show, micro-ecosystems are living environments, which consist completely of thresholds, in which the habitat of one plant meets that of another. The precarious balancing act of life on a symbolic threshold therefore becomes the principle of an ecosystem, which can only exist due to the fact that the basic characteristics and vital needs of different plants are balanced in relation to one another in a manner that produces an equilibrium between them. The spaces for which Kerbel designs these small-format natural environments – council flats and student housing – are spaces that, like Trauttmansdorf's 'Zuwohnung', the city authorities give to the residents only under certain conditions. It is a form of accommodation that is granted by the system, sometimes (in the case of student housing) only temporarily. Nonetheless, the *Home-Climate-Gardens* suggest that also under these conditions a full world or a good life is possible, a life which frees itself from the dependency on the economic, social or political system, because it is a subsistent ecosystem of its own.

This idea of creating a rich life under conditions of relative material poverty is also formulated by Fabrics Interseason in their work, *Indoor Fountain »Wellness*. It consists of a fountain the size of a small table constructed exclusively from basic, 'poor' materials. The fountain is covered with white tiles and the water flows from a standard commercial shower drain into the basin (cp. 10). As an object, the fountain conveys a feeling of a life in luxury on the threshold to poverty, an attitude of decadence in an environment in which everything is and must be cheap and functional. In its way, the fountain pays tribute to the fact that it is social housing that makes a home for many of the glamorous existence of our cities. The works of Perret, Schatz, Kerbel and Fabrics Interseason therefore all suggest, in different ways, a formula, model or blueprint for a good life on the threshold of the political and the boundary of the uneconomic. In all these cases, this life arises from a precarious balancing act (between the bourgeois and the bohemian, the politics of the authorities and personal ethics, the needs of different plants as well as poverty and wealth). It therefore always accounts for precarious forms of existence. At the same time, these precarious forms of life are portrayed as worthwhile, as they create their own terms of subsistence and happiness. They will last.

4. Small differences as elementary distinctions

For similar reasons Antonio Negri and Michael Hardt in *Empire* describe the reappropriation of the capacity to live a good life as a decisive act of political resistance.(3) They argue (following Michel Foucault) that to explore the conditions of the good life is of such significance today due to the fact that the globally prevailing forms of capitalism have discovered *life itself* as the source of the creation of value. While the industrial society was designed to exploit material resources, the service- and information society now exploits all aspects of social life (communication, emotional ties, culture) as an immaterial resource for capitalist value production.

Living the life that this new capitalism produces, according to Negri and Hardt means leading an economically active but politically passive existence.(4) In the spheres of both work and consumption capitalism on the one hand mobilises all the potentials, interests and emotions of the individuals in order to inject their entire life energy into the circulatory system of the econ-

omy. (Many demands are made of us today, in our jobs as well as when choosing which commodities to buy, insofar as we, as Gillick shows, are continuously urged to identify ourselves with that which is offered to us.) On the other hand, however, the economically mobilised subjects remain halted politically, because no real power to act in relation to the society results from their permanent activity and they can be subjected to disciplinary action at any time. (While commodities for example circulate worldwide almost without limitations, people do not enjoy this freedom, due to legal restrictions regarding travel and residency.) If life is thus the central means of production and the subject of progressive exploitation for the current mode of capitalism in the service and information society, then the re-appropriation of the means of production and the defeat of the exploitation must mean the reappropriation of life and the recovery of an existential capacity to act. (5) Negri and Hardt describe this capacity to act as *posse* (from the humanistic triad, "esse, nosse, posse" – "being-knowing-having the ability to act"). (6) What is meant is what Badiou calls the "wisdom of action": the practical capacity to make ethical decisions concerning the good life.

It is therefore not surprising that Negri and Hardt, on the last pages of *Empire* conclude their plea for a new militancy by choosing Francis of Assisi – a man who chose to live on the edge of society and talk to the birds – as a role model for this new militancy.(7) Francis of Assisi is portrayed as the radical moral philosopher because, on the threshold of society, he invents a new mode of acting and living in a different kind of communality. But what does Francis of Assisi actually do? Perhaps one could say that he gives proof of the possibility of making a small but decisive difference. His existence marks a minimal difference: to talk with birds instead of with people and to live outside and not inside the city. In a way, this affirmation of minimal differences in your way of living is a formula for action, which applies in different ways to all the artistic works already mentioned here. They all propose gestures, which sharply delineate the difference between imposed conditions of living and actions that deviate slightly but significantly from these impositions. (concerning the terms and conditions of state care or of the documentation of life, the terms and conditions of participation in a collective declaration of opinion and of the explanation of global politics, the terms and conditions of the identification with commodities, as well as the terms and conditions of the choice between a bourgeois or bohemian life, an individual or a collective life and between a life in poverty or wealth).

This establishment of minimal but fundamental differences always also implies the invention of a particular personal "wisdom to act" and thus the re-appropriation of the capacity to work out the terms and conditions of a good life through one's own actions. Julian Goethe, for example, highlights this minimal difference in *Rabian Nights ought to be you* (2003) by drawing ellipses on portrait photos of a bodybuilder (cp. 34). He presents a collection of these photos in a showcase. Goethe then, using a kind of stencil, drew overlapping and never-ending spiralling elliptical shapes with very fine graphic lines on these photos. In their self-referentiality, the drawings highlight the self-centredness of the athlete and the endless reflections of the self seen in the photographs. On the one hand, the spiral drawings celebrate the cultivation of a body that pleasurable revolves around itself'. Yet, on the other hand, the ellipses are also deliberately at odds with the content and character of the photographs, insofar as their playful character contradicts the hard slavish discipline of bodybuilding. In contrast to the ambitious project of shaping your body the practice of playful drawing is not oriented towards any specific goal or purpose, it is an activity which one undertakes

at leisure in order to pass the time as and when one wishes. The difference, which Goethe highlights in relation to the establishment of the good life, is therefore found in the ambiguous attitude towards bodybuilding, which *Rabian Nights ought to be you* expresses. The work celebrates and displays with relish the cult of the care of the self, which characterises bodybuilding. At the same time, it however also elegantly mocks the industrious discipline, which this cult demands of its followers. By reworking the promotional photos, Goethe points to a different culture of the self, which may have just as much to do with the celebration of the body but which is performed more freely and leisurely.

In his 2004 work, *1/294.346.752*, Lasse Schmidt Hansen proposes another practical formula for making a difference in relation to the terms of conditions of a good life, not in relation to the cult of the body but – as in the works by Trauttmansdorff, Perret and Schatz – in reference to the living environment. Hansen calculated all the mistakes that are theoretically possible when one assembles a standard model *Billy* bookshelf from Ikea. There are 294346752 possibilities. Hansen displays one such wrongly assembled *Billy* shelf in the exhibition (cp. 8). The middle one of the five shelf elements is inserted into the frame the wrong way around, with its un-veneered edge facing forward. A small calculation pad with notes on the calculation of the possibilities of assembly lies on one of the shelves. Whether this minimal deviation from the assembly instructions is merely a result of chance or really the result of precise calculation, remains open. With subdued humour, Hansen thus celebrates the peculiar attitude of an almost imperceptible defiance, with which people in daily life avoid instructions and guidelines. It is because of this attitude that everyday routines never run smoothly, that some things just fall flat, that queues form in front of counters or construction work is bungled, and no one can really say why it happened and who was responsible in the end. It could just as well be due to chance as to cunning, the result of half-heartedness or real failure, or even the intentional results of a meticulously planned survival strategy. Probably the secret of the good life of many employees is to be found in precisely the silent perfection of the art of those 294346752 possibilities of doing or understanding something slightly wrong. Happy forms of existence thus survive, perhaps almost invisibly in many places, through a mixture of methodical carelessness and minor cheating, in defiance of the dictates of economic efficiency.

Such a practice of everyday rebelliousness of course stays dependent on the existent social circumstances, as long as it remains a reaction to imposed conditions. When defiance becomes a method however, it progressively turns into an autonomous practice. The more appropriately the defiant reaction fits the situation, the more cunningly it is likely to subvert and transcend it. Bernd Krauß shows this in his practice. In his works, he always reacts in principle to the demands inherent in a situation or an object – or rather the demands that *seem* to be inherent in them, since with Krauß, the decisive deviation from the imposed logic of appropriate action occurs already on the level of the *interpretation* of these demands. In the moment in which he diagnoses what reaction an object or a situation demands of him, he generally imputes a desire to the things and situations that is usually more in his interest than in their own. In the case of *Eimerbox* (2004) for example, he cut a square opening in the lid of the cardboard packaging of a plastic wash bucket. The cut-out corresponds to the shape of the upper rim of the cubic wash bucket and thereby makes the packaging box resemble the thing in itself (cp. 35). After turning the box into the object itself, Krauß consequently re-packaged it by sealing it inside a Plexiglas box. Not only is the logic of this transformation

totally stringent, it is also based on the emphatic recognition of the inherent aspiration of the box to approximate the object it contains. In this way, Krauß makes the empty form of the container into content of its own, just as one puts the proverbial fox in charge of the henhouse. Everything is twisted around exactly proportional to itself.

Möbelgrill (2004) is another case in point. The work comprises of a small brown wooden chest of drawers, into which Krauß drilled holes, in order to fit the legs of a round charcoal grill into the top so that the grill fits perfectly into the chest of drawers (cp. 50). This piece is part of a set of works that together make up a complete solution for bourgeois interior furnishings. The series includes the *Deutschlandbank* (2004), a simple metal bench frame fitted with three seats covered in leather in the colours of the German flag (cp. 48), as well as *Profi* (2004), a roughly worked piece of soapstone, which is placed under the bench as a decorative element (cp. 48). The thoughtful design of the objects shows the care Krauß puts into finding a suitably functional solution for each object. They are however solutions for problems that never existed. In other words, the design of the objects deals with a need, which did not exist before the executed (re-)action portrayed it as its necessary prerequisite. The chest of drawers originally had as little need for a grill fitting as the leather upholstery had for a symbolic meaning. Yet now that they have an extra fitting and a meaning, they cannot complain. After all, it fits them.

The 'wisdom of action' inherent in this rebellious responsiveness to the objects is the practical philosophy of appropriate actions without a mandate, a radical ethic beyond moral agreements. The wisdom implied in these act of finding logical solutions for self-invented problems lies in the capacity to (paradoxically) attain autonomy in and through a close relation to your environment. Roughly like Francis of Assisi speaking to birds, Krauß speaks to the objects in a language, which does not correspond to procedures of interaction, which society defines as standard but nevertheless establishes a rapport with the addressee. This different way of addressing things directly however does not necessarily need to be an amicable form of exchange. On the contrary, the language, which practical people speak when they talk to objects is more often one characterised by antagonism, a language learnt in exchanges with an intimate enemy. It is in the nature of jobs involving workmanship that they are, or could be, almost always accompanied by muttered cursing ("Just open, will you, just close, get in there, come out of there now, you piece of shit!"). As we take pleasure in the cultivation of this conflict with everyday objects, we effectively implement a difference in our relationship to the world on the most basic level of everyday life. The practice of muttered cursing in fact almost paradigmatically exemplifies the attitude of a simultaneous intimate affection for and a passionate aversion against things as they are, and the simultaneous turning towards and away from a given state of affairs. The muttered cursing therefore not just delineates but practically creates an existential threshold in the relationship to the world as it is. Muttered cursing establishes a relative distance to your situation in the moment of fully and actively involving you in it. In this sense, the broad horizon of muttered cursing comprises an incalculable number of possible formulae of action for the confrontation, evasion or displacement of the social demands that politics and the economy may place on us.

The last question is: What is to happen? Which perspectives of long term change are opened up through the minimal differences, which practices such as that of muttered cursing bring into life? Giorgio Agamben describes this horizon of change and

redemption by means of a story, which Ernst Bloch in turn took from Walter Benjamin: "Benjamin's version runs as follows: 'the Hassidim tell a story about the world to come that says everything there will be just as it is here. Just as our room is now, so it will be in the world to come; where our baby sleeps now, there too it will sleep in the world to come. What we wear to cover our bodies in this world, we will also wear in the other world. Everything will be as it is now, just a little different.'" (8) The filmed documentation of the performance, *The Body of Nefretiti* (2003) by the group Little Warsaw, conveys an impression of this promise of redemption, which even the smallest differences and changes can imply. The performance, realised in the presence of experts and the museum director, consisted in the act in lifting the bust of Nofretete from its pedestal and placing it on the torso of a statue of a female body made specifically for this purpose (cp. 56). Reunited with a possible, beautiful yet not idealised, body the head of Nofretete remained for a moment on the torso before it was returned to its pedestal. At first glance, the action appears to have no consequence. Everything seems to stay the way it was. In the moment of moving the bust however, it becomes clear that everything could just as well be completely different, that a head and a body, which could not be more different, can be brought together and make life seem redeemed for a moment. This is why, in the end, the future horizon of the practice of muttered cursing – and of all the other gestures that make a difference in life by creating the practical capacity to simultaneously turn towards and away from the world on the threshold of the political – in fact is nothing less than the promise of happiness and redemption.

(1) Alain Badiou: *Ethik*. Turia and Kant, Wien 2003, pg. 9.

(2) Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Drucker and Humblot, Berlin 1963, pg. 26 ff.

(3) Michael Hardt & Antonio Negri: *Empire*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2000. The argument relating to the concentration of the post-modern form of capitalism ("Empire") on exploitation of life runs through the entire book and is already formulated on the first page, for example: "In the post modernization of the global economy, the creation of wealth tends even more toward what we will call biopolitical production of life itself (...)" (ibid., pg. xiii) or "(...) the rule of Empire operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world. Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks to directly rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower." (ibid., pg. xv).

(4) Ibid., pg. 320 ff.

(5) Ibid., pg. 403 ff.

(6) Ibid., pg. 407

(7) Ibid., pg. 413

(8) Giorgio Agamben: *The Coming Community*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1993, pg. 52. There is no further reference for the quote by Benjamin in the text.



Little Warsaw wurde 1996 gegründet
 András Gálik (*1970) und Bálint Havas (*1971)
 leben in Budapest

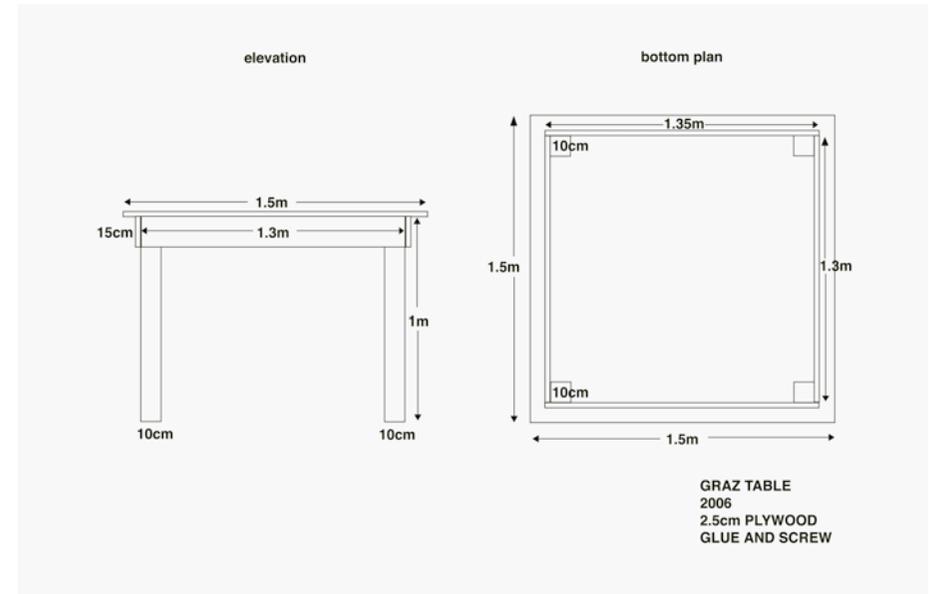
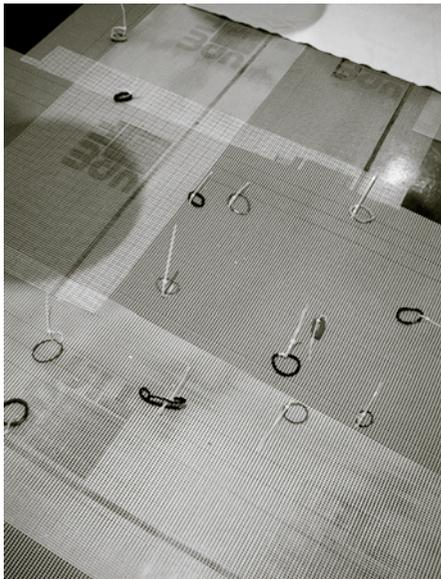
Der Film *Body of Nefertiti* dokumentiert eine Aktion im Ägyptischen Museum in Berlin. In dem Museum befindet sich eine vor mehr als 90 Jahren von Ludwig Borchardt "entdeckte" und nach Europa gebrachte Büste aus der 18. Dynastie, die den Kopf der Nofretete darstellt. Der Kopf bzw. die Büste ist das bedeutendste Stück der Berliner Sammlung und einer der wichtigsten historischen Kunstschatze ägyptischer Kultur auf deutschem Boden. Das Duo Little Warsaw fertigte einen Bronze-Körper mit europäisch-modernistischen Formanspielungen an, der so konzipiert ist, dass der Kopf der Nofretete passgenau aufgesetzt werden kann. Nach Absprache mit dem Museum brachten Little Warsaw diesen Körper nach Berlin, in das Museum. In der dokumentierten Aktion ist u. a. Direktor Dietrich Wildung zu sehen, wie er das Aufsetzen des Kopfes auf den Rumpf koordiniert und selber mit durchführt. Die Arbeit entstand für den ungarischen Pavillon auf der Biennale von Venedig, 2003. Die Konfrontation der Büste mit einem modernistisch-europäischen Skulpturbegriff deutet das Problem an, dass hier ein ägyptisches Monument durch ein europäisches Land verwaltet und ausgestellt wird. Referenzen an Kolonialgeschichte, kulturelle Vormachtstellung und der symbolischen Definitionsmacht wichtiger kultureller Zeichen machen im Kontext der Venedig Biennale Sinn, zugleich zeigt die Arbeit aber auch auf formaler Ebene Spannungen und Widerspenstigkeiten bei der Konfrontation unterschiedlicher kultureller Standards und Normen während ihrer Überlagerung in der Aktion. Aktion, dokumentiert auf Film, Farbe/stumm, digitalisiert und auf DVD übertragen, 7min. (2003)



Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden

Bernd Krauß

Die Arbeit *Drottningsgatan* besteht aus einer größeren Stückzahl auf der Straße gefundener Haargummis, die jeweils mittels eines Kabelbinders aus durchscheinendem weißen Plastik an einer unabhängig von der Arbeit existierenden, als Ausstellungsarchitektur gedachten Bodenstruktur befestigt sind. (2004)



Liam Gillick

Ein für die Ausstellung entworfener Tisch, durchgehend in Pressspan ausgeführt, ohne Oberflächenbehandlung, auf Gehrung gesägt und geleimt. Maße (siehe Abb.) Während der Ausstellung wurden Teile des Projektes *ohne Titel* von Jeronimo Voss auf dem Tisch präsentiert (vgl. S. 24).

Andreas Neumeister (*1959)
lebt in München

I-ke-ba-na

neu:
lounge club
Superstar-Lounge
Diwan-Lounge
Wohlfühl-Liedermacher
Wohlfühl-WM
cocooning
Wohnkompetenz
Doorman-Wohnen
luxese

I
urbia sub urbia

disconnected in Connecticut
disconnected in Sauerlach
disconnected in desperate suburbs

Männerthemen für Frauen:
SUV für Sports Utility Vehicle

a house
a car
a dog

desperate housewives: no sex, no city
desperate housewives feeling awful
desperate housewives feeling awfully desperate

Abb.: Ingvar Kamrad

desperate Hausfrauen in desperatem Zustand
desperate Hausfrauen in disperatem Zustand
disperate Hausfrauen in disperatem Zustand
disperate Hausfrauen in desperatem Zustand

das Bett, in dem wir leben
no city: no sex

Frauenthemen für Männer:
SUH für Sports Utility Houses

II
schöner wohnen,
noch schöner wohnen
unser Dorf soll noch schöner werden
unsere kleine Stadt soll noch dörflicher werden

III
träum dein Schlafzimmer ein!

haves/must have:
schwedische Gardinen,
warum schwedische?

Eilmeldung: der reichste Schweizer ist jetzt ein Schwede
unser Dorf soll noch schwedischer werden

IV
lebst du noch, oder wohnst du schon?

einer der Hauptverdächtigen im Korruptionsskandal um das Möbelhaus
hatte im September 2005 Selbstmord begangen, berichtet die
Wirtschaftswoche unter Berufung auf die ermittelnde
Staatsanwaltschaft

Wirtschaftswoche sagt: das Schmiergeld sei auch für Leistungen
geflossen, die nie erbracht worden waren

in den Hügeln Hollywoods bauen deutsche Architekten eine Villa für
Brad Pitt

**Abb.: Die Stahl-Naßzelle (links) ist der Sanitäreinrichtung aus dem
Todestrakt von US-Gefängnissen nachempfunden. Die Wanne (Mitte)
setzte wohl Jennifer Aniston durch**

chairs to die on
chairs to die for

Haves/must have: "To die for" nennt John A. Benson seinen
"teuersten Stuhl der Welt", einen elektrischen Stuhl mit
diamantbesetzten Fuß-, Hand- und Kopfgurten. Auf der Mailänder
Möbelmesse berichtet der Künstler-Designer Benson vom reißenden
Absatz seiner Werke

my home is my castle

my car is my tank

tele shopping/home shopping
(home is, where the screen is)

HOT für Home Order Television
HSE für Home Shopping Europe
HSN für Home Shopping Network
QVC für Quality Value Convenience

short haves/long haves

Abb.: Unser Logistik-Centrum

Waffenschrank (einwandig):
Außenmaß: 145x30x33,5 cm (BHT), für 5 Langwaffen. Entspricht §36
des aktuellen Waffengesetzes, lichte Einstellhöhe 1295 mm,
Sicherheitsstufe A nach VDMA 24992 (Stand Mai 1995), mit
abschließbarem Innenfach und Putzstockhaltern in der Tür, Tür
doppelwandig 60 mm, Korpus 3 mm Stahl mit umlaufendem Feuerfalz,
dreiseitige Verriegelung durch starke Rundbolzen, vorgerichtet für
Wand- und Bodenbefestigung, getestet im firmeneigenen Prüflabor

der Vulkan, auf dem wir leben

Tipp! Für die getrennte Aufbewahrung von Munition oder Kurz Waffen
empfehlen wir den Möbeltresor H1 S (Sicherheitsstufe B)

I
Wohnung: hausen
Haus: wohnen

lebst du noch, oder wohnst du schon?

you decide

II
Wohnwelten zur Auswahl

Doorman-Wohnen: umfassende Serviceleistungen
von A wie Autopflege bis Z wie Zugangskontrolle

schöner wohnen
noch schöner wohnen:
wohnen in der Pole-Position
zentrales Logieren am Alten Botanischen Garten

Abb.: Das Herrenzimmer

III
soll die neue Weltordnung eine Art Hausordnung sein?

(der Blockwart ist dazu angehalten für ein rundum angenehmes
Ambiente zu sorgen)

Einrichtungen
Reste von Einrichtungen
(Petzen von Glück liegen auf der Straße)

the hardest way to make an easy living:
consult Mike Skinner

der Grabenbruch, auf dem wir leben

homecore:
home is, where the hard is
home is, where the core is

homecore: this castle is my home
(home is, where the hatred is)

Haßwörter:
lounge
Ambiente
Flair
logieren

Abb.: Beschilderung, Normschrift

offene Türen eintreten
und durch geschlossene wieder hinaus

wellcome to the Todeslounge

Luftschall
Trittschall

Abb.: Gemeinsam eine Situation besprechen, Situation 2

Ihr Nachbar lässt immer wieder spätabends seine Musik laut laufen.
Sie können nicht schlafen. Besprechen Sie mit Ihrem
Gesprächspartner/Ihrer Gesprächspartnerin das Problem und
überlegen Sie, was man machen kann

- Warum stört sie die Musik?
- Welche Vorschläge haben Sie, um das Problem zu lösen?
- Gibt es noch andere Probleme mit dem Nachbarn?

I
unbekannt
unbekannt verzogen
ins Ausland verzogen
Anschrift ungenügend
Annahme verweigert
verstorben
Firma erloschen

II
Der Umzug in einen neuen Raum ist mit dem Auszug aus einem alten verbunden. Musik für Treppenhäuser: Das Einziehen in einen neuen Raum ist ein Umzug aus einem Kosmos in einen anderen Kosmos. Der Einzug in einen neuen Raum ist mit dem Eintreten in einen neuen Mikrokosmos verbunden. Als erstes wird grundsätzlich die Anlage installiert. Ist der Raum noch zu renovieren, wird die Anlage installiert und anschließend mit einer Klarsichtfolie abgedeckt. Renovierungsarbeiten ohne Musikbegleitung: trist und öde. Die Anlage ist alt, aber in ihrer neuen Umgebung klingt sie ganz anders. Als erstes wird grundsätzlich eine neue, noch nie gehörte Platte aufgelegt. Das ist die Einweihung des Raumes. Als nächstes kommt ein altvertrauter Tonträger zum Einsatz. Frage: Welche Platte macht in neuer Umgebung den ehrenvollen Anfang? Projekt Umzug. Angenommen du ziehst um. Angenommen du beziehst einen neuen Raum. Als erstes aufgestellt werden Plattenspieler, Verstärker und die Boxen. Ist die Anlage noch nicht verfügbar, wird wenigstens ein sogenannter Ghetto-Blaster installiert. Alles wird anders. Die alles entscheidende Frage ist, wie mag bisher vertraute Musik in neuer Umgebung klingen? (Nicht-Umziehen ist nur durch ständig neue Tonträger zu kompensieren)

Abb.: Ledigenheim in der Bergmannstraße

die Farben, mit denen wir leben
die Bilder, mit denen wir leben
der Wandschmuck, mit dem wir leben

die Tapeten zwischen denen wir leben
die Pflanzen zwischen denen wir zwischen Zimmerdecke und Fußboden
hübsch einträchtig leben

**Abb.: Blumen und Früchte freuen sich über die Ankunft des Frühlings,
Grandville, 1844**

das Aquarium, in dem wir leben

das Habitat, in dem wir abgeschottet von einer möglicherweise
feindlichen Außenwelt leben

hier in dieser Wohnung haben wir keine zwei Uhren, die auch nur
annähernd die gleiche Zeit anzeigen würden, hier in dieser Wohnung
haben wir keine zwei Bildschirme, die auch nur annähernd das gleiche
Programm ausstrahlen würden

I
Fragen
Antworten
neue Fragen

here's room 506
here's room 115

II
zahllose Fragen stehen fragend im Raum
fraglos stehen zahllose Fragen fragend im Raum
zahllose Fragen stehen ungefragt im Raum
zahllose Fragen stehen unbeantwortet im Raum
zahllose Fragen stehen ungefragt und unbeantwortet im Raum

- Fragen, die einfach so in den Raum hineingestellt wurden
- Fragen, die zwischen allen Stühlen einfach so im Raum herumstehen
- Fragen, die ziemlich unbeholfen einfach so im Raum herumstehen
/zwischen Klappstühlen unbeantwortet herumstehen
samt Antworten, die so dünn sind, daß man sie gar nicht erst als
Antworten wahrnimmt

III
im Raum stehende Fragen
in Frage stehende Räume

Abb.: Raumspray, Duft Bergwiese

Claesz' Sensationen sind leise, flüchtig und beiläufig, und immer von melancholischen Abschiedsgefühlen begleitet: das Sonnenlicht, das zufällig eine Kanne streift, der plötzlich umgekippte Becher, die auf dem Tischtuch verstreuten Krümel der Pastete; die gläserne Kugel, kurz bevor sie vom Tisch fällt

Abb.: Frans-Hals-Raum, Frans-Hals-Museum, Haarlem

Lasse Schmidt Hansen

Die Lampenarbeit (*ohne Titel*) besteht aus 9 Kugellampen, jeweils mit einem Glaskörper im Durchmesser zwischen 20 – 35 cm variierend und unterschiedlich langen, meist metallenen Kabelschäften. Die Lampen werden von Schmidt Hansen in unterschiedlichen Kontexten gesammelt, ihre Stückzahl kann sich zunehmend erweitern. Sie werden in einer Reihe von der Decke so abgehängt, dass sich die Mittelpunkte aller Glaskörper auf einer gemeinsamen Horizontalen befinden. (2005)



Bernd Krauß

Ventilator, 24,5 x 23,5 x 35 cm. Ventilatorverpackung aus Karton. Aus der Vorderseite der Verpackung, die den im Karton enthaltenen Ventilator abbildet, sind 4 etwa gleichgroße Dreiecke im Bereich der Flügel und des Schutzkorbes ausgeschnitten. Drei davon sind auf den Seitenflächen des Kartons so aufgeklebt, dass der Eindruck entsteht, die Abbildung des Ventilators würde tatsächlich einen Wind erzeugen, der die Stücke aufwirbelt. (2004)

Ausstellung
Eine Person allein
in einem Raum mit
Coca-Cola-farbenen
Wänden

Grazer Kunstverein 26. Januar bis 18. März 2006

Beiträge von: Fabrics Interseason, Liam Gillick,
Julian Goethe, Lise Harlev, Sanja Ivekovic, Janice Kerbel,
Bernd Krauß, Little Warsaw, Andreas Neumeister,
Mai-Thu Perret, Jozéf Robakowsky, Silke Schatz,
Lasse Schmidt Hansen, Octavian Trauttmansdorff,
Jeronimo Voss

Kurator: Søren Grammel
Installation: Søren Grammel und Bernd Krauß
Freie Mitarbeit, Organisation: Simone Kocsar
Praktikum: Antje Goebel, Marlies Rahm
Transporte: Otrans GmbH, Kitzbühel

Publikation
Herausgeber, Redaktion, Kurztexte: Søren Grammel
für den Grazer Kunstverein, 2006
Design: Christoph Steinegger/Interkool, Hamburg
Essay: Jan Verwoert
Übersetzung: Philip Bardone
Druck: Dorrong, Graz
Auflage: 800 Stück

Fotos Courtesy
Grazer Kunstverein mit Ausnahme von:
Liam Gillick, *Graz Table*, S.59, Courtesy Liam Gillick
Julian Goethe *rabian nights ought to be you*, S.34,
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln
Sanja Ivekovic *Triangle*, S.15, Courtesy Sanja Ivekovic
Janice Kerbel *Stuenthousing* und *Councillfat*, S.32,
Courtesy Janice Kerbel
Little Warsaw *Body of Nefertiti*, S.56, 36,
Courtesy Little Warsaw
Józef Robakowsky *From my window*, S.18,
Courtesy Józef Robakowsky
Octavian Trauttmansdorff *Zuwohnung*, S.20,
Courtesy Galerie Krobath und Wimmer, Wien
Jeronimo Voss *ohne titel*, S.24, Courtesy Jeronimo Voss



REVOLVER
Archiv für aktuelle Kunst
Fahrgasse 23
60311 Frankfurt am Main
Germany
Tel.: +49 (0)69 44 63 62
Fax: +49 (0)69 94 41 24 51
info@revolver-books.de
www.revolver-books.de

© Grazer Kunstverein
Bürgergasse 4/II
A-8010 Graz
Austria
www.grazerkunstverein.org
Tel.: +43 (0)316 83 41 41
Fax: +43 (0)316 83 41 42
office@grazerkunstverein.org
www.grazerkunstverein.org

ISBN 10 3-86588-337-0
ISBN 13 978-3-86588-337-7

Ermöglicht durch   BUNDESKANZLERAMT KUNST

Unterstützt von



Für die Leihgabe der Textzeile "Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden" zur Verwendung als Ausstellungstitel grossen Dank an Liam Gillick.

Für die Leihgabe der Arbeit *Schmerz in einem Gebäude* von Liam Gillick besonderen Dank an Frank Wagner, Berlin.

Für die Leihgabe der Arbeit *Mescaline Tea Service* von Mai-Thu Perret besonderen Dank an Frau Freiburghaus und Fond municipal d'art contemporain, Genf.

Dank an Galerie Daniel Buchholz, Köln, Galerie Karin Günther und Nina Borgmann, Hamburg, Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart, Galerie Krobath und Wimmer, Wien, Galerie Meyer Riegger, Karlsruhe, Galerie Giti Nourbaksch, Berlin

© Grazer Kunstverein 2006

Vorstand: Georg Mayer-Heinisch, Alexander Isola, Alexander Kada
Künstlerische Leitung: Soren Grammel
Büro, Organisation: Sabine Luttenberger
Vorsitz Mitglieder: Monika Isola
Design: Christoph Steinegger/Interkool, Hamburg
Url: bureau-k, Hamburg
Medien: Mit Loidl oder Co, Graz
Technik: Crew 8020 Graz
Freie Mitarbeit: Elisabeth Loibner
Archiv: Marlies Rahm

Fördermitglieder:

Günter Hirner & Bernd Weiss (Grazer Bau- und Grünlandsicherungs GmbH), Christian Jauk, Jello Schuhpark, Kathryn & Helmut List (AVL List GmbH), Christoph Loidl (Mit Loidl oder Co. Graz), Wolfgang Malik (Grazer Stadtwerke AG), Stephan Moser (Kaan, Cronenberg & Partner), Dr. Otto Wächter, Walther Wessiak (Franz Robier Bau GmbH)

Mitglieder:

Sandra Abrams, Evangelos Alexakis, Heribert Altenbacher, Gabriela Altenbacher, Alfred Annawitt, Helga Annawitt, Erwin Aschacher, Julian Ausserhofer, Christian Bachler, Harald Baloch, Martin Bartenstein – Ilse Bartenstein, Eva Biffel, Rainer Binder-Kriegelstein, Gabriella Bleich-Rossi, Heinz Bozic, Reinhard Braun, Max Braunstein, Nicole Braunstein, Veronika Breisach, Sabine Breitwieser, Daniela Brenner, Günther Brodar, Gabriele Brodatsch, Mary Brunner-Hantsch, Kathrin Bucher, Adam Budak, Rudolf Budja, Georg Casper, Constanze Casper, Christine Frisinghelli, Johann Christof, Natalie Christof, Christine Conrad-Eybesfeld, Bertrand Conrad-Eybesfeld, Magdalena Copony, Thomas Corti, Crew 8020, Lore Droschl, Sandro Droschl, Johann Konrad Eberlein, Matthias Ecker, Christoph Edler, Hans Egghart, Martin Eisenberger, Hermann Eisenköck, Angelika Eisenköck, Norbert Ertler, Stefan Fattinger, Christa Fattinger, Werner Fenz, Karl H. Ferrari, Robert Fischer, Verena Fischer, Gerhard Fleissner, Elisabeth Fleissner, Johanna Franz, Barbara Fränzen, Cordula Frieser, Brigitte Fritsch, Margit Fritsch-Schafschetzy, Katharina Frizberg, Gilbert Frizberg, Klaus Frölich, Lena Fuchs, Rainer Fuchs, Hans Gangoly, Andrea Gangoly, Tanja Gassler, Ferdinand Gaugeler, Susanna Gaugeler, Georg Gescheidt-Demner, Hermann Glettler, Gabi Gemeiner, Britta Goess-Saurau, Manfred Gollowitsch, Daniela Graf, Albert Gramer, Wolfgang Grammel, Helga Grasenick, Ingo Grasenick, Anna Grasenick, Hannes Greimer, Michaela Greimer, Helmut Grienschgl, Michael Grillitz, Martina Haas, Edi Haas, Daniela Haberz, Michael Haberz, Erika Haberz, Friedrich Hagspiel, Dieter Hardt-Stremayr, Klaus-Dieter Hartl, Rainer Hasslinger, Marie Luise Hasslinger, Hans Hebenstreit, Hanna Hebenstreit, Hans Heger, Birgit Heger, Guido Held, Andreas Heller, Matthias Herrmann, Herman Herzele, Manfred Herzl, Walter Heuberger, Heiner Hierzegger, Lore Hindinger, Thomas Hinteregger, Heimo Hofstätter, Angela Höppl-Salmhofer, Angi Hörmann, Martin Hörmann, Andreas Huber, Sebastian Huber, Alexander Isola, Monika Isola, Martin Janda, Markus Jaroschka, Wolfgang Jellenz, Claudia Jellenz, Teddy Jöbstl, Edith Jochum, Norbert Kabelka, Kilian Kada, Alexander Kada, Christiane Kada, Klaus Kada, Cornelia Kager, Georg Kargl, Agnes Katschner, Veronica Kaup-Hasler, Hellfried Klaffenegger, Fritz Kleiner, Luise Kloos, Andrea Klösch, Günter Koberg, Simone Kocsar, Christa Kodolitsch, Barbara Kohlbacher, Georg Kolmayr, Christine König, Philipp Konzett, Wolfgang Korp, Marie-Valerie Korp, Wolfgang Kortschak, Walter Köstenbauer, Susanne Kratzer, Bernd Krauß, Hildegard Kremers, Richard Kriesche, Helga Krobath, Hans Kupelwieser, Christine Lanschützer, Eduard Lanz, Linde Lanz, Christian Lapp, Jakob Leb, Jasmin Leb, Anton Lederer, Günther Leising, Denise Leising, Werner-Ferdinand Lelleck-Zanetti, Branko Lenart, Eugen Lendl, Angi Lendl, Andreas Lierzer, Holger Linn, Caroline List, Kathryn List, Hanno Loidl, Chiara Longari, Wolfgang Lorenz, Yvonne Luisi-Weichsel, Ulf Lukan,

Marko Lulic, Margot Maass-Goettsberger, Katrin Maier, Doris Maier, Heike Maier-Rieper, Margarethe Makovec, Florian Malzacher, Susanne Maresch, Gottfried Maresch, Edith Marhold, Helmut Marko, Irm Marko, Jörg Mayer-Heinisch, Stephan Mayer-Heinisch, Clarissa Mayer-Heinisch, Georg Mayer-Heinisch, Christa Mayer-Heinisch, Claudia Mayer-Rieckh, Leopold Mayer-Rieckh, Uschi Mayr-Melnhof Held, Heidrun Melbinger-Wess, Anneliese Messner, Johannes Messner, Gerda Missoni, Rudi Molacek, Katrin Moser, Franz Motschnig Yang, Brigitte Müller-Hartburg, Michael Müller-Mezin, Max Müller-Mezin, Daniela Müller-Mezin, Norbert Nestler, Falko Netzer, Michael Neubacher, Flora Neuwirth, Regina Novak, Heide Oberegger, Antonia Orendi, Silke Otto-Knapp, Michael Pachleitner, Annelies Paierl, Gerald Pail, Karin Pail, Peter Pakesch, Barbara Pertl, Christof Pertl, Michael Petrowitsch, Daniel Pies, Ulrike Pinl, Steffen Pirkel, Dieter Pochlatko, Charlotte Poehchacker, Birgit Pongratz, Alexander Pongratz, Theo Poppmeier, Günter Porsch, Bettina Porsch, Wilhelm Posawetz, Monika Posawetz, Barbara-Cecili Prasthofer-Wagner, Jutta Pronegg, Marlies Rahm, Elisabeth Rainer, Klaus Rainer, Bettina Ramp, Gerhard Ranner, Birgit Ranner, Wolf Rauch, Reingard Rauch, Helmut Reinisch, Wolfgang Reinisch, Oliver Ressler, Thomas Ridder, Ursula Ridder, Michael Rieper, Roger Riewe, Alexandra Riewe, Karla Maria Valdes Rodriguez, Kurt Rosmann, Heinz Rosmann, Ilse Rosmann, Gertraud Rossian, Uta Rössle, Rudolf Roth, Michael Ruckenstein, Genoveva Rückert, Philipp Rudler, Tanja Rumpold, Roswitha Scheuer, Ingeborg Schick, Georg Schiemer, Franz Schiffer, Petra Schilcher, Andreas Schnitzler, Ernst Schöffel, Werner Schöllauf, Ursula Schöllauf, Lotte Schreiber, Edmund Schrumpf, Gabriele Schrumpf, Hans Schullin, Annemarie Schullin, Michael Schuster, Heike Schweiger, Richard Schweitzer, Josef Schwender, Barbara Schwender, Erwin Schwentner, Eva Maria Stadler, Walter Seidl, Georg Skerbisch, Susanne Sorger-Domenigg, Ulrike Sorger-Domenigg, Stefanie Sorger-Domenigg, Lisa Stadler, Eleonore Stadler, Kurt Stadler, Christoph Steinegger, Ingrid Stern, Daniela Stern, Franciska Stöger, Stefan Stolitza, Jutta Stolitza, Susanne Stoll, Barbara Strenitz, Helmut Strobl, Karin Strobl, Gerolf Strohmeier, Elisabeth Strohmeier, Soraya Stubenberg, Uli Stubenberg, Ingeborg Sussmann, Bernhard Sutter, Werner Tessmar-Pfohl, Marju Tessmar-Pfohl, Nora Theiss, Annja Theobald, Michael Thomas, Barbara Tischitz, Ulrich Tragatschnig, Hans-Georg Tropper, Monika Trummer, Thomas Trummer, Johann Umschaden, Grete Umschaden, Niclas Unterrieder, Konrad Urantsch, Maxie Uray-Frick, Markus Uri, Peter Venus, Jan Verwoert, Christian Vohl, Anton Waibl, Egon Waltl, Uschi Waltl, Barbara Wanker, Hermann Weikhard, Anna Weninger, Manfred Willmann, Waltraud Winkler, Karlo Winkler, Claudia Wittmann, Angela Wohnout, Erich Wolf, Eva Verena Woschitz, Gitti Zahlbruckner, Barbara Zaponig



Fabrics Interseason
Liam Gillick
Julian Goethe
Lise Harlev
Sanja Ivekovic
Janice Kerbel
Bernd Krauß
Little Warsaw
Andreas Neumeister
Mai-Thu Perret
Jozéf Robakowsky
Silke Schatz
Lasse Schmidt Hansen
Octavian Trauttmansdorff
Jeronimo Voss



www.grazerkunstverein.org

ISBN 10 3-86588-337-0
ISBN 13 978-3-86588-337-7

