

# Ins Dunkle schwimmen. Abgründe des kreativen Imperativs

15. Oktober 2024—1. Februar 2025

Eine Ausstellung von Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien

Die Ausstellung *Ins Dunkle schwimmen* zeigt gegenwärtige künstlerische Auseinandersetzungen mit Modellen des „schöpferischen Subjekts“. Sie fragt nach Fortschreibungen und Dekonstruktionen der Hoffnungen der Moderne auf Kunst als vermeintlichen Ausdruck des Inneren und auf Kreativität als Werkzeug zur Verbesserung des Lebens.

Kreativität nimmt heute eine grundlegende Funktion in Subjektivierungsprozessen ein. Dabei steht sie im Spannungsverhältnis zwischen eigenem Begehren und sozialer Erwartung, zwischen Wunsch und Imperativ. So spricht der Kultursoziologe Andreas Reckwitz in diesem Zusammenhang auch von einem „Ideal der Kreativität“.

Der Titel der Ausstellung *Ins Dunkle schwimmen* verweist atmosphärisch weniger auf ein ominöses Unbekanntes, als vielmehr auf die tiefen Gewässer, gefährlichen Strömungen und mitunter finsternen Abgründe von Selbstzweifeln und gefühlter Unzulänglichkeit, die mit Kreativität aufs Engste verbunden sind.

„Be your own brand“: Selbstverwirklichung und Selbstinszenierung gehören aktuell zu den Grundkomponenten des unternehmerischen Selbst. Etwas zu tun, wofür man (ver-)„brennt“, ist Teil des Ideals eines gelungenen Lebens und wird in den sozialen Medien gehypt. Wo statt gemeinschaftlicher Fürsorge und Unterstützung oft nur eigenverantwortliche „Self Care“ nahegelegt wird, während die ökologischen, sozialen und politischen Krisen die Situation verschärfen, kommt (Selbst-)Ausbeutungsverhältnissen eine immer existenziellere Bedeutung zu.

Künstler:innen sind als „Selbstbildner:innen“ par excellence prototypisch für die zum gesamtgesellschaftlichen Anforderungsprofil gewordene kreative Existenz. Die daraus hervorgehenden widersprüchlichen Erwartungen und Abgründe von Kreativität im Kontext der Kunstproduktion werden daher häufig selbst zum Thema künstlerischer Praxis. Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten befragen die gesellschaftlichen Mechanismen im ästhetischen Kapitalismus und den damit verbundenen Mythos des Neuen. Strategien der Wiederholung, Auslagerung, Nichthandlung, Verweigerung, Umwertung und Einebnung spielen dabei eine zentrale Rolle. Sie loten die Bedingungen der Zurichtung des Selbst in künstlerischer Produktion und in der Arbeit am eigenen Leben aus oder suchen nach Exit-Strategien aus der Instrumentalisierung des Kreativitäts- und Freiheitspathos.

## **Ins Dunkle schwimmen Abysse of the Creative Imperative**

The exhibition *Ins Dunkle schwimmen* presents contemporary art that explores how the individual is shaped as a ‘creative subject.’ It examines both the continuation and deconstruction of modernist hopes for art as a supposedly authentic expression of the inner self and for creativity as a tool for improving living conditions. Today, creativity plays a fundamental role in processes of subjectivation and navigates the tension between personal desires and social expectations, between longing and imperative. Cultural sociologist Andreas Reckwitz also speaks of an “ideal of creativity” in this context. Atmospherically, the exhibition title *Ins Dunkle schwimmen* [Swimming into the Dark] refers less to an ominous unknown but rather to the deep waters, dangerous currents, and at times dark abysses of self-doubt and perceived inadequacy that are closely associated with creativity.

“Be your own brand“: Today, self-realization and self-presentation are fundamental components of the entrepreneurial self. Doing the things one is ‘passionate’ about, that you ‘burn’ for, is part of the ideal of a successful life that hyped on social media. Where, instead of communal care and support, often merely individualized ‘self-care’ is suggested, while ecological, social, and political crises exacerbate the situation, relations of (self-)exploitation take on an increasingly existential significance.

As ‘self-designers’ par excellence, artists are prototypical for the creative existence that has become an overall societal requirement profile. The resulting contradictory expectations and abysses of creativity in the context of art production therefore often become subjects of artistic practice themselves. The works shown in the exhibition question societal mechanisms of aesthetic capitalism and the associated myth of the new. Strategies of repetition, removal, non-action, refusal, revaluation and elimination play a central role. They sound out the conditions of self-formation in artistic production and in refining one’s life, or seek exit strategies from the instrumentalization of the pathos of creativity and freedom.

Tonio Kröner (\*1984, DE)

***I remember when I was a very little girl***

***our house caught on fire*** [...], 2024

» Raum 2: **SCHEIBE!**, 2024

» Raum 3: **SCHEIBE!**, 2024

» Raum 3: ***It's the same old S.O.S.*** [...], 2024

Tonio Kröners imposant behaarte Figuren wirken sanft und scheinen der *Muppet Show* entsprungen zu sein. Ihre Ästhetik ist diesem populärkulturellen Phänomen der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre entlehnt und weist im Kontext ihrer Wiederbelebung im zeitgenössischen Ausstellungsraum sowohl eine gewisse Ironie als auch Melancholie auf. Ambivalenz entsteht durch das Spannungsverhältnis von Leblosigkeit und Ausdruckskraft; die Muppets auf Rädern stehen lautlos und starr im Ausstellungsraum. Ein Moment des Ausdrucks, der ihnen zugeschrieben werden kann, zeigt sich in den Titeln der Werke. Zwei Muppets tragen denselben Namen, den Ausruf **SCHEIBE!**, während die beiden anderen sich die Worte der Künstler:innen Morrissey und Peggy Lee aneignen, deren Lieder existenzielle Fragen, Verzweiflung und Hoffnung verarbeiten. Kröners Figuren stehen symbolisch für konstruierte oder imaginierte Identitäten wie beispielsweise Künstler:innenfiguren. Als Stellvertreter:innen reflektieren sie auf ironische Weise biografische und mediale Konstruktionen von Subjektivierungen und künstlerischem Ausdruck.

Friederike Mayröcker (1924–2021, AT)

***Le Chien***, undatiert

Der sich vervielfältigende, übereinandergelegte und fast bis zur Unerkennbarkeit reduzierte [*Hund*] lässt auf dem Papier das Bezeichnende und das Bezeichnete ineinander übergehen: Text und Zeichnung verschwimmen, sodass das mentale Bild gleichzeitig im Lesen und Erkennen des Zeichens aufgebaut wird. Während die Buchstaben „Chien“ den Körper einer nach unten wiederholten und verkleinerten hundeartigen Figur bilden, unterstreicht die Phrase „et son anima“, die fast wie das Komma einer langen Aufzählung wirkt, die Wiederholung; zugleich verleiht sie dem auf dem Papier dargestellten Tier Lebendigkeit und eröffnet ein weiteres Interpretationsniveau. Dadurch wird die Beziehung zwischen der physischen Darstellung und der immateriellen, symbolischen Bedeutung erkundet. Aus dem so erzeugten Rhythmus entsteht eine Spannung zwischen Text und Zeichnung, mit der die Schriftstellerin Friederike Mayröcker in ihrer primär literarischen Praxis häufig experimentiert hat.

Ihr Ansatz wirft die Frage nach der Porosität der beiden Medien künstlerischen Ausdrucks – der Text- und der Bildproduktion – auf, die durch die dominanten Kategorisierungsprozesse üblicherweise getrennt betrachtet werden. Indem Mayröcker ihre Zeichenpraxis als punktuell Spiel innerhalb der literarischen Arbeit auffasste, das keinesfalls außerhalb dieser stattfinden und gleichzeitig eine dem Genre der Schriftstellerei entgegengesetzte kreative Geste darstellen sollte, regte sie eine Neubewertung der starren Definition des Künstler:innenbegriffs an. Sie betrachtete ihre Zeichnungen und Bildgedichte als „unerhebliche Randbemerkungen, die meist nach oder während längerer oder schwieriger Schreiarbeit zur eigenen Überraschung und Freude erscheinen, [...] etwas wie Ausruhen, Atemholen.“ Das Zeichnen wird als Distanzierung praktiziert, als Abkehr von einer primären künstlerischen Praxis, und ermöglicht dadurch beiläufig neue Formen des künstlerischen Ausdrucks.

In einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks beschrieb Mayröcker die Figuren, die sie mit wenigen feinen, schematischen Strichen skizziert, als ihr ähnlich. Sie fügte hinzu: „[Es] drängen sich mir seltsame runde, meist katzenhafte oder hundeähnliche Köpfe auf, und das, weil ich mich hin und wieder wie ein Hund fühle.“ Der Hund könnte demnach als eine Art Selbstporträt der Künstlerin interpretiert werden.

Monika Baer (\*1964, DE)

***Mozart***, 1997

Monika Baers Arbeiten bewegen sich zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. In diesem Spannungsfeld werfen sie Fragen zum Schauspiel der Malerei auf. Die Motive ihrer seriell angelegten Werkkomplexe versteht Baer als Agent:innen, welche die Handlung der Bilder tragen. Es sind Geldscheine, Flaschen, Spinnennetze etc. und das Malerische selbst, die in einer Art Aufführung erscheinen. *Mozart* ist Teil einer Werkserie aus den 1990er-Jahren, in der Marionetten mit Perücken in einer theatralischen Anmutung scheinbar von Fäden bewegt werden. Die dargestellten Szenen, die auf Mozart-Aufführungen im Salzburger Marionettentheater basieren, erzeugen eine Art Rokoko-Optik, die von eindringenden, sich verselbstständigenden, delikaten Mustern vom linken Bildrand überhöht wird. *Mozart*, in der Mitte des Bildes, an Fäden gezogen, erinnert an den Mythos des „Kindgenies“. Das Bild hinterfragt nicht nur die Macht von Tradition, sondern auch die Möglichkeiten und Freisetzungen der Kunst an sich. Was ist die Rolle der Künstlerin und wer zieht an den Fäden?

Josef Dabernig (\*1956, AT)  
**Ohne Titel**, 1992

» Seite 13

Jack Smith (1932–1989, USA)  
**Horror and Fantasy at Midnight**, 1967 und  
**The Last Picture Show**, nach 1973  
 » Raum 3: **Flaming Creatures at the Tivoli Theatre**, 1963

Der spontan entstandene, Low-budget Experimentalfilm *Flaming Creatures* (1963) von Jack Smith porträtiert ein Ensemble an Drag Performer:innen in Form verschiedener, lose zusammenhängender Vignetten, wie beispielsweise einer Lippenstiftwerbung, exzessiven Tanz-, Orgien- und einer Erdbebenszene. Der Film wurde zunächst vor allem in der New Yorker Underground-Szene rezipiert. Einem breiteren Publikum wurde er erst nach der polizeilichen Beschlagnahme 1963 bei einem Screening im New Yorker Bleecker Street Cinema bekannt und dem anschließenden Bann des Films in vielen US-Staaten wegen expliziter sexueller Inhalte.

*Flaming Creatures* ist vom Genre des Melodramas, von B-Movies, dem überbordenden Glamour Hollywoods inspiriert und verhandelt die Fluidität von Gender und Sexualität. Die Figuren und Darsteller:innen des Films sind, wie es auch Jack Smith selbst war, an den Rändern der Mehrheitsgesellschaft positioniert. Im Kampf um die Möglichkeit, das Leben nach eigenen Wünschen und Vorstellungen gestalten zu können, kollidieren sie mit gesellschaftlichen Normvorstellungen und „verbrennen“ dabei grell leuchtend. Die zwei Plakate – eine Einladung zu einem Screening von *Flaming Creatures* und eine weitere zu einer Veranstaltung der Filmmakers' Cinematheque *Horror and Fantasy at Midnight* – sind Teil einer ausufernden künstlerischen Praxis, die Smith als Werkzeug zur Selbstverwirklichung einsetzte und in der die Grenzen zwischen Performance und alltäglichem Leben immer wieder verschwammen. Wie beiläufig zeichnete Smith ein Doodle entlang des abgerissenen Rands eines Blatts, das die Credits des Hollywoodfilms *The Last Picture Show* zeigt.

Lee Lozano (1930–1999, USA)  
**Masturbation Investigation**, 1969 und  
**Private Book 1**, 1968–69  
 » Raum 2: **Party Piece (or Paranoia Piece)**, 1969  
 » Raum 3: **Piece, Companion Piece**, 1969

Von 1961 bis 1971, für die Dauer von nur zehn Jahren, produzierte Lee Lozano Kunst. 1972 verließ sie New York und damit ihre Position als Protagonistin der dortigen Kunstszene der 1960er-Jahre. Ihre Arbeit *General Strike Piece* von 1969 ist eine Boykotterklärung an das Kunstsystem und formuliert das Streben nach einer „totalen persönlichen und öffentlichen Revolution“. Diese bereits in vielen ihrer *Language Pieces* und in einem Statement vor der Art Workers' Coalition formulierte Notwendigkeit einer Überschneidung von Kunst und Leben betrachtete Lozano die einzige Möglichkeit, weiterhin Teil der Kunstwelt bleiben zu können. Lozano formulierte auch ihre Entscheidung, in Zukunft nur noch Arbeiten öffentlich zu zeigen, die Ideen und Informationen zu einer sozialen Revolution beinhalten. Der nicht auflösbare Konflikt für Lozano war, dass der kritische Diskurs immer Teil dessen bleibt, wovon er sich zu distanzieren versucht. Die Kritik von Künstler:innen am Kunstsystem sei deswegen paradox, weil auch diese an der Herstellung und Aufrechterhaltung des Betriebssystems Kunst teilnehmen müssten, um ihre eigenen Lebensgrundlagen zu sichern. Lozanos Rückzug zeichnete sich in einer Veränderung ihrer künstlerischen Formensprache ab: In ihren früheren oftmals großformatigen Arbeiten, die häufig mit kraftvollen, fast brutalen Strichen fantastische, groteske und maschinenartige Körper und -öffnungen zeigen, beschäftigte sie sich mit Obsession und Sexualität. Später reduzierte sie ihre künstlerischen Mittel auf den Akt des Niederschreibens von Handlungsanweisungen (*Pieces*) wie Meditationen, Denkübungen, Alltagsanalysen oder Möglichkeiten zur Interaktion mit der Öffentlichkeit. Auch ihre letzte Arbeit, *Dropout Piece*, ist die Notiz einer Handlungsanweisung.

Franz West (1947–2021, AT)  
**Er kam, sah und siegte**, 1983 und **Oh my Darling**, 1977  
 » Seite 8

Josef Strau (\*1957, AT)

**Harp Hypostasis**, 2023

» Raum 3: **Hypostasis 1**, 2023

» Raum 5: **The Writer who lost his way but then was found**, 2024

In der künstlerischen Praxis von Josef Strau kommt es zur Vermischung und Konfrontation verschiedener Medien und kreativer Prozesse. Häufig ausgehend von textbasierten Reflexionen experimentiert Strau mit dem Zusammenspiel von unterschiedlichsten Gestaltungsmitteln, die von Schrift bis hin zur (skulpturalen) Installation reichen. Widersprüche und Ambivalenzen bilden einen produktiven Rahmen für seine künstlerische Forschung und Produktion. Straus Texte verknüpfen Alltagsnarrationen mit urbanen Szenen, in denen persönliche Informationen und literarische Motive miteinander verschmelzen. Häufig als Ausdruck eines Bewusstseinsstroms entworfen, verweben sie ein biografisches Netzwerk, das verschiedene Formen von Subjektivierung und Autor:innenschaft ermöglicht.

Die Werkserie *Hypostasicisms*, aus der *Hypostasis 1* und *Harp Hypostasis* stammen, reflektiert experimentell die neuplatonische Metaphysik und deren mögliche Anwendung in der Kunst. Strau widmet sich einem wiederholten Übungsprozess, um philosophische Ideen praktisch anzuwenden. Er sammelt und kombiniert verschiedene Materialien und Techniken und entdeckt dabei neue Verbindungen zwischen ihnen. In Anlehnung an die Lehren des antiken Philosophen Plotin untersucht Strau, wie Unklarheit und Widersprüchlichkeit in der Kunst zu intellektueller Freiheit führen können. Durch die Auflösung vorgefertigter Konzepte schafft er Raum für kreative Entfaltung und spontane Inspiration, die die Verbindung von Materialien und Gedanken ermöglichen.

Ulla Rossek (\*1978, DE)

**raw material outwith time pleasant useless untrue**, 2013/2019 und

**raw material – outwith time – pleasant, useless, untrue**, 2013

Die im Abstand von sechs Jahren entstandene Arbeit besteht aus mehreren rohen, unbearbeiteten Tonblöcken und einem handgebundenen Buch, in dem in Form von Schwarz-Weiß-Fotografien – gleichsam als Buch im Buch – aufgeschlagene Seiten in der Hand der Künstlerin abgebildet sind. Die abfotografierten Texte stammen von zeitgenössischen Theoretiker:innen wie Alain Ehrenberg oder Diedrich Diederichsen sowie von Sabine Spielrein, einer Pionierin der Psychoanalyse. Die Texte beschäftigen sich unter anderem mit Fragen der Produktion und Depression.

Mit ihrer reflexiven und formal reduzierten Herangehensweise in der Umsetzung lässt Rossek eine Nachdenklichkeit über die Rolle der Kunst und ihre Zumutungen und Versprechungen zu. Sie macht den Widerstand spürbar, ein originäres „Werk“ zu schaffen, indem sie Kopieren, Kontemplieren und das Generieren von Kontingenzen in die Produktion miteinbezieht.

An den Ton-Blöcken zeichnen sich mehr oder weniger zufällig während der Trocknung entstandene Veränderungen wie oberflächliche Kratzer und stumpfe Druckstellen ab. Während die im Reproduktionsvorgang teilweise schwer lesbar gewordenen Texte im Kontrast zum handwerklich aufwendig hergestellten Bucheinband stehen, ist der ausgestellte Ton durch den Aushärtungsprozess nicht mehr plastisch formbar und geradezu unbrauchbar geworden.

Helena Huneke (1967–2012, DE)

**Ohne Titel**, undatiert

» Raum 3: **Held**, 1999, **Ausstellungsdokumentation Schaufenster Ditmar-Koel Straße, Korrespondenzen**, 2002–2003 und **Ausbruch**, undatiert

» Raum 6: **Ohne Titel (Fax)**, 1997

Helena Hunekes künstlerische Praxis ist von einer großen Medienvielfalt geprägt. Sie arbeitete mit Textilien – meist gefundenem, angeeignetem oder gebrauchtem Material – und Text – von fragmentarischen, tagebuchähnlichen Aufzeichnungen bis hin zu manifestartigen Statements, die immer wieder die Schwierigkeit beschreiben, sich im Kunst- und Ausstellungsbetrieb zu positionieren, aber auch von permanentem (Selbst-)Entzug geprägt sind – ebenso wie zeichnerisch und mit dem Medium der Collage. In ihren Verfahren der Schichtung, Faltung, Drapierung, Bestickung oder Überlagerung wird der vermeintliche Gegensatz zwischen Kunst und Design sichtbar, wobei in Hunekes Werk Handarbeit und bildende Kunst grundsätzlich nicht getrennt erscheinen.

Immer wieder beziehen sich die Arbeiten der Künstlerin direkt auf die Netzwerke, in denen sie sich bewegte und die sie maßgeblich mitprägte, erkennen. So verwandelte sie etwa ihre Hamburger Wohnung wiederholt in ein „Restaurant“; diese wurde zur Bühne für Performances und die persönlichen Gegenstände zu Objekten, zu „Props“. In ihrer Praxis verwischte sie aktiv und mitunter auch schmerzhaft die imaginierte Grenze zwischen privatem und professionellem Leben. Gleichzeitig positionierte sie ihre Arbeit als antagonistisch zum Kunstmarkt. Ende der 1990er-Jahre war Huneke Teil der „Akademie Isotrop“, einer Gruppe Hamburger Künstler:innen, die darin eine Alternative zur institutionalisierten Kunsthochschule und zugleich Formen des kollektiven Arbeitens entwickelten.

Jean-Marie Straub (1933, FR–2022, CH)  
**La France contre les robots**, 2020

„Eine für die Technik gewonnene Welt ist für die Freiheit verloren.“ Diese Worte aus dem in den 1940er-Jahren veröffentlichten Essay *La France contre les robots* des Schriftstellers Georges Bernanos wirken mit Blick auf die technischen Entwicklungen der kommenden Jahrzehnte beinahe prophetisch. Mit ihnen beginnt und endet die wiederholte Rezitation von Bernanos' Text in der gleichnamigen Videoarbeit des Filmemachers Jean-Marie Straub. Die Kamera verfolgt einen Wanderer, der sich mit langsamen Schritten am Ufer des Genfer Sees entlang bewegt und eine Passage aus dem ersten Kapitel des Buchs zitiert, in der Bernanos das stillschweigende Bündnis der großen imperialen Mächte kritisiert. Laut dem Autor führt jene Vereinigung durch die Technik zum Verlust der Freiheit ihrer Bürger:innen. Er betrachtet das System, in dem diese Mächte eingebunden sind, als diktatorisch.

Im Film wird der Text zwei Mal von derselben Person, die denselben Weg zurücklegt, gesprochen, während sie aus dergleichen Perspektive gefilmt wird – jedoch zu zwei verschiedenen Tageszeiten. Durch die eintönige Stimme wirken Bernanos' Worte wie mechanisch aneinandergereiht. Das fast unmerklich erzeugte filmische Diptychon bietet eine Neuinterpretation der Kritik an Technisierung und am industriellen Kapitalismus durch das Prisma einer Gegenwart, die von der Abhängigkeit des Menschen von der Maschine sowie von allgegenwärtigen und immer stärker beunruhigenden Formen der Automatisierung geprägt ist. Indem der Film auf die vorherrschende technokratische Ordnung hinweist, die auf Effizienz, Leistung und Rentabilität beruht, lädt der im Präsens gesprochene Text zum Widerstand im Sinne einer absoluten Revolution, sprich: eines totalen Umsturzes des kapitalistischen Systems, ein. Nur eine radikale Abkehr von diesem System könnte dem diktatorischen Zustand entgegenwirken, den Bernanos anhand der dominierenden Strukturen von Geld, ethnischer Herkunft, Klasse und Nation aufzeigt.

John Miller (\*1954, USA)  
**Untitled**, 1990

» Seite 13

Sigmar Polke (1941, PL–2020, DE)  
**Günter Brus**, 1973

Sigmar Polke setzte sich in seiner künstlerischen Praxis mit zeitgenössischen und historischen Kunstströmungen sowie mit der gesellschaftlichen Positionierung von Künstler:innenfiguren zwischen Überhöhung und Dämonisierung auseinander. Häufig thematisierte er künstlerische Medien und Formate selbst, setzte sich auf ironische Weise mit Bilddiskursen auseinander und verwendete Strategien der Aneignung und Deformation.

Die Offsetlithografie porträtiert den Wiener Aktionskünstler Günther Brus. Im Negativ gedruckt, ist der Künstler, der nach unten blickt und eine Hand zu seinem Gesicht geführt hat, kaum zu erkennen. 1973, zum Zeitpunkt der Entstehung der Lithografie, haben Brus' Performances der Wiener Aktionist:innen wie *Selbstverstümmelung* (ab 1965), *Wiener Spaziergang* (1965) und *Kunst und Revolution* (1968) bereits stattgefunden; der Künstler hatte das konservative Wien der Nachkriegszeit in Folge radikaler öffentlicher Ablehnung und eines Gerichtsprozesses wegen „Herabwürdigung staatlicher Symbole“ bereits verlassen. Bei der Lithografie handelt es sich nicht allein um ein Künstlerporträt; mit Blick auf Brus' Rolle als Künstler, der die Zurichtung des Selbst aktionistisch aufführt, wirft die Arbeit Fragen nach den Grenzen künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten sowie gesellschaftlichen Reaktionen und Sanktionen auf.

Michael Krebber (\*1954, DE)

**Ohne Titel**, 2003

» Raum 2: **Botschaft als Medium**, museum in progress, Der Standard, 26.02.1991, S 9.

Michael Krebber verwendet für die hier gezeigte Arbeit, die an seine Serie *Flaggs (Against Nature)* erinnert, einen industriell hergestellten Stoff und ein populäres naturalistisches Sujet. Die Arbeit besteht aus einem braunstufigen Bettlaken und zeigt ein imposantes Pferd vor einem romantisierten Landschaftshintergrund. Der breite Stoff ist wie ein Gemälde auf einen Keilrahmen gespannt und so von seiner Funktion als Alltagsding entfremdet. Über diese minimalistische, auf Aneignung basierende Malpraxis negiert Krebber die mit dem Medium Malerei eng verbundenen Vorstellungen von künstlerischer Expressivität und Originalität.

Krebbers Arbeit erinnert an die *Flagg*-Serie von Jasper Johns und erzeugt damit eine doppelte Referenz. Damit überschreitet sie gleich der Malerei der Nachkriegsmoderne die Konventionen des Mediums.

1991 lud der Kurator Helmut Draxler Krebber ein, am seriellen Ausstellungsprojekt *Botschaft als Medium* teilzunehmen, das von der damals noch jungen Wiener Initiative museum in progress angestoßen wurde, mit dem Ziel, zeitgenössische Kunst in Printmedien zu präsentieren. Mit der Gestaltung von Seiten für die Wiener Tageszeitung Der Standard und das Finanzmagazin Cash Flow beteiligte sich Krebber an dem medien- und kunstreflexiven Projekt.

Für seinen Beitrag im Standard wählte Krebber eine Zeichnung des Künstlers und ehemaligen Studienkollegen Martin Brauer zur Reproduktion aus, die zwischen 1976 und 1977 entstanden ist. In den späten 1980-Jahren hatte Krebber beschlossen, die Malerei wieder aufzunehmen, und wollte dies in seinem Beitrag zum Ausdruck bringen. Da er zu diesem Zeitpunkt selbst noch keine neuen Gemälde produziert hatte, griff er stattdessen auf Bilder von Brauers Arbeiten zurück.

Ghislaine Leung (\*1980, SE)

**Holdings**, 2024

Score: An object that is no longer an artwork

Ghislaine Leungs künstlerische Praxis basiert auf einer kontinuierlichen kritischen Reflexion über die Produktionsbedingungen von Kunst, ihre Formate, den institutionellen Rahmen und Normen. Leung erforscht mit konzeptuellen und minimalistischen Strategien die Spannungen zwischen den sicht- und unsichtbaren Hierarchien, die Ausstellungsräume strukturieren und die Wahrnehmung von Kunst prägen. Ein zentrales Interesse ist die Vulnerabilität des Kunstwerks, die Leung als dessen vollständige Abhängigkeit vom System versteht – jenem System, in dem das Kunstwerk entsteht, präsentiert und kontinuierlich neu verhandelt wird. Diese Vulnerabilität zeigt sich darin, wie (sehr) das Werk gegenüber den Einflüssen und Bedingungen, die seine Existenz und Rezeption prägen. Indem sie auf eine Kontrolle verzichtet, öffnet Leung ihre Arbeit für Interaktionen und untersucht, wie das Werk seine Widerstandskraft aus seiner Abhängigkeit von den Kontexten und Beziehungen schöpfen kann, die es formen.

Leungs Scores sind in diesem Sinne als einfache Beschreibungen zu verstehen, die, anstatt strikte Anweisungen zu geben, den Institutionen Freiraum zur Interpretation lassen. Sie ermöglichen, skulpturale Arbeiten in verschiedenen Kontexten zirkulieren zu lassen, und durch das gemeinsame Wirken der beteiligten Akteur:innen und Räume neue Bedeutungen zu schaffen.

Hanne Darboven (1941–2009, DE)  
**Ein Jahrhundert I B**, 1973  
 » Raum 3: **Theatré**, 1985

In ihrem „Tun“ – wie Hanne Darboven ihre Arbeit bezeichnete – entwickelte die Künstlerin Verfahren zur umfassenden Darstellung der Welt, der Zeit sowie gesellschaftlicher Systeme und kultureller Entwicklungen. Ihr von der amerikanischen Konzeptkunst geprägtes Werk tendiert dabei zur Rationalisierung und Objektivierung. Standardisierte Formate und Ausdrucksformen erweiterte sie jedoch um eine Form des individuellen Ausdrucks durch die Verwendung der eigenen Handschrift. Darboven arbeitete mit Schrift und Zahlen ebenso wie mit umfangreichen Sammlungen visueller Materialien.

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in New York entwickelte Darboven am 31. Juli 1968 – das genaue Datum lässt sich anhand eines Tagebucheintrags feststellen – ein System der Quersummenberechnung von Tages-, Monats- und Jahresangaben. Aus den einzelnen Zahlen eines Tagesdatums (z.B. 1.1.1900) werden Quersummen gebildet. Das Weglassen der Jahrhundertangabe macht das System für vergangene und zukünftige Jahrhunderte anwendbar (es wird nicht 1+1+1+9+0+0 sondern 1+1+0+0 gerechnet). Die Eckdaten des Systems bilden die ermittelten Quersummen des ersten und letzten Tages der Jahre eines Jahrhunderts: 2 (1+1+0+0), 43 (31+12+0+0), 20 (1+1+9+9), 61 (31+12+9+9). Der Ansatz zur Darstellung von Zeit kann als Strategie zur Bewältigung der Realität verstanden werden. Eine subjektive Auswahl zeitgeschichtlicher und alltäglicher Ereignisse oder ganzer Zeitspannen werden durch Darbovens System in eine reduzierte Formensprache übersetzt. Die Quersummen werden als Ziffer oder als ausgeschriebenes Zahlenwort notiert und können im Ablauf einer Zeitspanne als Zahlenschreibweise, in der Kästchendarstellung oder als u-förmige Wellenlinie auftauchen. Die Beschäftigung mit Zahlen und Kalenderdatenberechnungen ermöglicht Darboven das „schreiben ohne zu beschreiben“, liefert eine Darstellungsmöglichkeit für Dauer, während für Betrachter:innen das Fließen von Zeit visuell wahrnehmbar gemacht wird.

Tonio Kröner (\*1984, DE)  
**SCHEIBE!**, 2024

» Seite 2

Jana Euler (\*1982, DE)  
**Camera 4 (Lumix)** in use since 2018, 2021

Jana Eulers Arbeiten thematisieren sowohl soziale als auch digitale Netzwerke. Sie zeigen Beziehungen als institutionsbildend und spiegeln malerische Mythen auf zuweilen groteske Art. *Camera 4 (Lumix)* ist Teil einer Serie von Gemälden, die in installativen Settings kreisförmig im Raum gehängt werden, was an Panoptika erinnert. In der Ausstellung wird die Arbeit einzeln gezeigt. Die überlebensgroß gemalte Linse einer Digitalkamera wird dort zu einem technischen Auge, das die Betrachter:innen anblickt. Dies kann als eine Reflexion über die Omnipräsenz der Kamera in der zeitgenössischen Kultur gelesen werden, in der das Beobachtete und Aufgenommenwerden sowie audiovisuelle Formen der Selbstverwertung zu zentralen Aspekten des Lebens geworden sind.

Michael Krebber (\*1954, DE)  
**Botschaft als Medium**, museum in progress,  
 Der Standard, 26.02.1991, S. 9

» Seite 5

Lee Lozano (1930–1999, USA)  
**Party Piece (or Paranoia Piece)**, 1969

» Seite 3

Franz West (1947–2021, AT)

**Liege (Caravaggio)**, 1989

» Raum 1: **Er kam, sah und siegte**, 1983 und  
**Oh my Darling**, 1977

» Raum 3: **Liège**, 1989

» Raum 5: **Die Zeit**, 1983

Franz Wests *Liege* oder *Liège* tritt im Ausstellungsraum als dynamische Skulptur auf. Sie lädt die Besucher:innen dazu ein, über ihre Körperhaltung und -wahrnehmung im Raum nachzudenken, während sie zugleich auf einen spezifischen soziokulturellen Kontext verweist, insofern sie den Ort der Psychoanalyse metaphorisch ins Spiel bringt. In der Schreibweise der Titelvariante „Liège“, die den Namen der belgischen Stadt mit dem deutschen Begriff „Liege“ vermischt, setzt West auf ein phonetisches Wortspiel, das humorvoll auf den Freud'schen Versprecher und auf Freuds Ansatz der freien Assoziation Bezug nimmt.

Das Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und Neurose bildet einen Leitfaden in Wests Praxis. Seine *Paßstücke*, die zur Darstellung von Neurosen dienen können, stehen paradigmatisch dafür. Im Fall der *Liege* oder der *Liège* ermöglicht der Austausch zwischen Wests Skulptur und der Person, die diese nicht nur betrachtet, sondern sich zugleich auch als Analysand:in imaginiert, eine wechselseitige Transformation: Bei den Betrachter:innen liegt das Potenzial der Aktivierung der Liege, insofern diese eine Reflexion über die eigene Körperlichkeit und Emotionen anregt.

Laut Franz West erfolgt die Wahrnehmung der Kunst über die Druckstellen, die durch die Liegeposition auf der Möbelskulptur entstehen. Die Beziehungen zwischen dem Werk und seinen Rezipierenden liegen also sowohl auf physischer als auch auf psychischer Ebene. Diese Reziprozität verdeutlicht Wests künstlerischen Ansatz, Kunst als dynamischen Prozess zu begreifen, in dem das Werk und die Betrachtenden in einen wechselseitigen Dialog treten. In Reaktion auf den Wiener Kontext der 1960er-Jahre, der vom Wiener Aktionismus geprägt war, entwarf West vielmehr einen ironischen Moment, der nicht die radikale Befreiung des Körpers durch die Zuspitzung eines Zustands anstrebt, sondern eine Konfrontation mit oder Annäherung an die eigenen Neurosen durch die Erfahrung der Kunst vorschlägt.

Jack Smith (1932–1989, USA)

**Flaming Creatures at the Tivoli Theatre**, 1963

» Seite 3

Josef Kramhöller (1968, DE–2002, EN)

**Ohne Titel (weekend)**, 1999

**Ohne Titel (Performance mit Katze)**, 1993

**Ohne Titel (orange gelb)**, 1993–1994

Josef Kramhöllers Praxis zeichnet sich unter anderem durch die Verbindung verschiedener Techniken aus: Zeichnung, Malerei, (De-)Collage, Text und Performance. Im Dialog dieser Mittel entsteht ein vielschichtiges und dynamisches Werk, das von Intensität, stetiger Bewegung und Fragilität gekennzeichnet ist. Die freie Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Materialien und Medien versteht Kramhöller als Möglichkeit, zu einem „Terrain des Unklaren“ beziehungsweise einem „Manifest des Versuchs“ zu gelangen. Er bedient sich häufig Strategien der Aneignung, der Verfremdung und der Abstraktion.

Ehemalige Kolleg:innen und Freund:innen betonen Kramhöllers tiefes Interesse an den ökonomischen, politischen und sozialen Systemen, die die Entwicklung der Kunst in den 1990er-Jahren prägten. Fragen zu Klasse, Anerkennung und Produktion prägten sowohl seinen künstlerischen als auch seinen sozialen Ansatz und deuteten auf die wechselseitige Beeinflussung von privatem und professionellem Leben als Künstler.

The Critical Ass (Anke Dyes (\*1980, DE), Niklas Lichti (\*1980, DE) mit Michele Di Menna (\*1980, CA)

**Attract and Repel**, 2024

Der Blog *The Critical Ass* wird von den Künstler:innen Anke Dyes, Niklas Lichti und Robert Müller gestaltet und bespielt. In regelmäßigen Ausgaben mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten und kollaborativen Setzungen und in Form von Essays, kunst- und gesellschaftskritischen Analysen sowie Collagen oder Gesprächen beschäftigt sich das Online-Magazin mit künstlerischer Produktion im Spätkapitalismus.

Für die Ausstellung ist eine neue Arbeit mit der Künstlerin Michele Di Menna entstanden. Die Installation beinhaltet in Kunstharz gegossene Zaubersprüche, Flüche und „positive Energie“ und führt die Absurditäten einer neoliberalen Kultur der Selbstfürsorge und -optimierung vor Augen, deren vermeintlich geradlini-

gen Versprechungen nicht einlösbar sind. Das pyramidenförmige Regal dient als Präsentationsfläche für die verschiedenen Heilsversprechen. Seine Struktur spiegelt mit Humor die esoterische Symbolik der spirituellen Ascension wider, sie erinnert an die unterschiedlichen Ebenen des menschlichen Bewusstseins und an den Anspruch auf eine Erhöhung des Selbst.

The Critical Ass Ausgabe 7:



Maria Lassnig (1919–2014, AT)

**Selbstportrait als Blondine**, 1981

**Meditations-Sessel 1968**, 1986

**Dies lieb ich sehr, Selbstportrait**, 1969

**Selbstportrait**, 1958

Maria Lassnigs Radierung *Meditations-Sessel 1968* entstand in den 1980er-Jahren, als die Künstlerin bereits einige Zeit die Meisterklasse für experimentelles Gestalten an der Angewandten leitete. Der Titel der Radierung nimmt Bezug auf das Jahr, in dem Lassnig von Paris nach New York auswanderte – eine Zeit, in der ihre großformatigen Werkzyklen zu Körpergefühl und -bewusstsein als „body awareness“-Selbstporträts an Bekanntheit gewannen. Im Juli 1986 schrieb sie: „Tagebuchnotizen seit 1945 und früher nachgelesen. Wie viele Liebesschmerzen, dazwischen Kunstbemerkungen, die sehr früh schon alles Spätere vorausnehmen. [...] Im Vergleich zu früher führe ich jetzt scheinbar ein ereignisloses, gedankenloses Leben.“ Der *Meditations-Sessel* spiegelt die für Lassnig charakteristische Darstellung spezifischer Körperwahrnehmungen und ihre wiederholte reflexive Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk. Als wären Körper und Objekt miteinander verschmolzen und würden sich mehrere Perspektiven überlagern, ist er sowohl als Blick der Zeichnerin auf die eigenen verkreuzten Beine während einer Meditation als auch als Darstellung eines Mid-Century Stuhls sowie als in sich zusammengesunkene anthropomorphe Gestalt lesbar.

Amelie von Wulffen (\*1966, DE)

**Ohne Titel**, 2020

» Raum 5: **Untitled (Tochter des Jägers)**, 2020

Die Beschäftigung mit der bildungsbürgerlichen Lebenswelt, ihren Abgründen und der eigenen Involviertheit ist zentraler Bestandteil der künstlerischen Praxis von Amelie von Wulffen. Szenerien des Alltags werden verzerrt, überzeichnet und teilweise fantastisch bildhaft gemacht.

Eine anthropomorphe Gestalt aus braunem Material, das in Farbe und Struktur an Rinde und Kot erinnert, steht im Ausstellungsraum. Die längliche Form der Figur, welche die Assoziation mit Kot unterstreicht, geht am unteren Ende in einem Baumstumpf über. Vereinzelt sitzen Fliegen auf ihr, sie trägt eine Bauchtasche und wirft einen distanzierenden und unbeeindruckten Blick auf ihre Umgebung.

Kot, jener Rest, dessen sich menschliche und tierische Körper entledigen, ein Material, das normalerweise entsorgt wird, wird hier fixiert. Aus dem althochdeutschen kommend bedeutet „Quāt“ aufgeweichte Erde, in die wir uns nach dem Tod wieder verwandeln. Der Künstler Tonio Kröner hat die Figur in einem Text mit dem „Kotkind des Wolfsmannes“ assoziiert – jenem Patienten Sigmund Freuds, aus dessen Fall dieser die Relevanz der kindlichen Neurose für psychische Störungen im Erwachsenenalter ableitete. Der Mann, dessen anonymisierter Name sich von einer überhöhten Kindheitsangst und von wiederkehrenden Albträumen von Wölfen ableitet, entwickelte die Fantasie sich selbst als Kotkind zu gebären, um in dieser Form eine neue Chance auf ein glückliches und erfülltes Leben zu erhalten.

Verena Dengler (\*1981, AT)

**Verena Dengler, Besuch Nachlass der Künstlerin Helena Huneke, März 2023, Sichtung einer Kiste Arbeiten A5 auf Papier (FACEBOOK SENTENCE, ca. 2011?)**, 2024 (unvollendet)

Verena Denglers künstlerische Praxis zeichnet sich durch einen multidisziplinären Zugang aus, der digitale Medien, Performance und Textarbeit miteinander verbindet. Die Künstlerin setzt sich häufig mit Fragen der Repräsentation und Macht(-Strukturen) auseinander und lädt Betrachter:innen zur kritischen Reflexion von sozialen Normen und Identitätskonstruktionen ein. In ihren Arbeiten destabilisiert und dekonstruiert sie auf oft humoristische Weise die Gegenüberstellung von Pop- und Hochkultur sowie Konzepte wie jene der Autonomie der Kunst und des Genies.

Indem sie Hunekes Werke in ihre Performance integriert, hinterfragt Dengler die Mechanismen der Repräsentation im Kunstbetrieb – wie man Zugang erhält, wie man dargestellt wird und warum. Diese Auseinandersetzung findet sich auch in den Werken von Huneke.

Helena Huneke (1967–2012, DE)

**Ausstellungsdokumentation Schaufenster Ditmar-Koel Straße 2002-2003, Korrespondenzen**, undatiert

**Ausbruch**, undatiert

**Held**, 1999

» Seite 4

Jessyca R. Hauser (\*1990, AT)

**control (chapter 24–27)**, 2017

**continue (chapter 20–24)**, 2014/16

Über eine Zeitspanne von acht Jahren, parallel zu ihrem Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien, filmte Jessyca R. Hauser sich selbst mit dem Programm Photobooth auf ihrem Laptop. Die Aufzeichnungen ihres Gesichtes changieren zwischen authentischem Gefühlsausdruck und kontrollierter Selbstinszenierung. Die Darstellung des vermeintlichen Innenlebens der Künstlerin wird zentraler Bestandteil der Außenwahrnehmung. Emotionen sind grundsätzlich von gesellschaftlichen Systemen und Logiken strukturiert. Situationen, die sich unmittelbar anfühlen, verändern sich durch das Drücken der Aufnahmetaste. Der Clip/die Performance hat den Moment bereits umgeschrieben, die filmische Montage ihn in einem zweiten Schritt komplett überschrieben.

Im Begleittext zur Installation *Do you feel me now?* beschreibt Hauser *continue* und *control* als autobiografische Arbeiten, in denen das „ich“ zum „sie“ wird. Die Grenze zwischen Selbst und Performance verschwimmt. Die Selbstdarstellung durchläuft Personas, die von unterschiedlichen, teils widersprüchlichen, den Topos der „jungen weißen Frau“ bedienenden medialen Bildern, beeinflusst sind. Das Programm Photobooth wird zu einem Spiegel, der Selbstvergewisserung im Moment der Aufnahme ermöglicht, und die Kamera zu einem anonymen Gegenüber für dessen potenziellen Blick performt wird. Hauser bedient sich in ihrer künstlerischen Praxis vielfältiger medialer Formen, wie Video, Performance, Sound, Schauspiel, Text. Die Grenze zwischen privat und öffentlich, zwischen Rolle und authentischem Ausdruck wird dabei immer wieder strapaziert und als hinfällig erklärt.

Franz West (1947–2021, AT)

**Liège**, 1989

» Seite 8

Josef Strau (\*1957, AT)

**Hypostasis 1**, 2023

» Seite 4

Lee Lozano (1930–1999, USA)  
**Piece, Companion Piece**, 1969

» Seite 3

Tonio Kröner (\*1984, DE)

**SCHEIBE!**, 2024  
**It's the same old S.O.S. ...**, 2024

» Seite 2

Hanne Darboven (1941–2009, DE)  
**Theatré**, 1985

» Seite 7

Min Yoon (\*1986, KR)

**Standing Composition Book, #MY 1056**, 2023  
» Raum 5: **Break + ing Time (back (still))**, 2024 und  
**Break + ing Time (back (analytical proposal))**,  
2024

Tanja Widmann (\*1966, AT)  
**V (Angewandte)**, 2021

Tanja Widmann beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit Fragen nach Autor:innenschaft, der Konstruktion und Fiktion von Künstler:innensubjekten, der Ökonomie der Produktionsmittel, mit Reproduktionstechniken und dem Status des Kunstwerks im Kontext symbolischer und ökonomischer Wertproduktion. Skripte sind häufig das Ausgangsmaterial von Widmanns künstlerischer Praxis. Sie führen faktische und fiktive Erzählungen, Figuren und Auseinandersetzungen mit gegenwärtigen und historischen gesellschaftlichen Konflikten ein, bilden Drehbücher für Performer:innen, Installationsanweisungen für Objekte, oder Erzählungen, die nicht aufgezeichnet, aber in Gesprächen weitergegeben werden.

Eines der Skripte der Serie V ist ein Graffito, das 2019 auf einer während der Venedig Biennale ausgestellten Skulptur der Künstlerin Nairy Baghramian hinterlassen wurde – der in das Material eingeritzte Name „Vanessa“. Die Prints basieren auf einem beiläufig gemachten Handyfoto in geringer Auflösung. Sie dokumentieren eine Handlung, die das ausgestellte Kunstwerk zwar nicht zerstört, aber die wortwörtliche Unantastbarkeit von Kunstobjekten im Ausstellungsbetrieb in Frage stellt. „Vanessa“ wird dabei zu einer fiktiven Figur, deren banale Geste sichtbar gemacht und mit simplen und rohen Bearbeitungsmethoden mehrfach wiederholt und übersetzt wird: V taucht in verschiedenen Kontexten – in der Galerie, online oder in der Kunstsammlung der Angewandten – und in unterschiedlicher materieller Ausführung auf. In jeder Reproduktion wird das Ausgangsmaterial immer wieder fragmentiert, neu arrangiert und durch Material und Kontext mit neuen Bedeutungen aufgeladen.

Min Yoon beschäftigt sich mit den Bedingungen und Strukturen von Kunst, Kreativität und Produktivität. Er spielt mit den Erwartungen und Projektionen, mit denen Künstler:innen konfrontiert werden und stellt häufig die Produktionsmittel aus. Malkästen, Mischpaletten, Pinsel und Notizbücher werden zum Motiv. Die abgebildeten Objekte stammen häufig aus dem Kontext der Hobbyindustrie oder des Kunstunterrichts. Immer wieder finden sich fantastische Wesen und Charaktere in seinen Arbeiten, die teilweise neugierig, manchmal aber auch erschöpft und unbeteiligt den Blick des Publikums zurückschwerfen.

Das gemalte Notizbuch in *Standing Composition Book, #MY 1056* steht auf dem Kopf, die titelgebenden Buchstaben sind fast aus dem für sie vorgesehenen Feld gefallen. Aus einem schwarzen Loch schauen vier runde Augen. Die Rückseite des Keilrahmens zeigt die Körper der zwei Wesen – vielleicht eine Bohne und ein Farbleck. Einen Bleistift haltend, betrachten sie die Zeichnung einer Landschaft und scheinen bereit, eine weitere Gestaltungsgeste zu setzen. Eine gefilzte Maus und eine dichte Strichzeichnung zweier Gesichter verlassen den zweidimensionalen Raum und bevölkern die Struktur des Keilrahmens.

John Miller (\*1954, USA) & Richard Hoeck (\*1965, AT)  
**Deliveries in the Rear**, 2001 » Seite 13

Martin Kippenberger (1953, DE–1997, AT)  
**Miete Strom Gas** (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Plakat), 1986  
 » Raum 6: **ICH HALT MICH VERSCHLOSSEN**, 1989

Das Plakat zur Ausstellung *Miete Strom Gas*, einer Ausstellung im Landesmuseum Darmstadt, in der Martin Kippenberger mehrfach auf Joseph Beuys Bezug nahm, folgt dem Prinzip, verschiedene, nicht direkt zusammenhängende Elemente zu überlagern. Auf dem Plakat sind zwei Portraitvarianten des Künstlers zu sehen – einmal in Schwarz-Weiß und dann in gelber Farbe. Den Hintergrund bildet eine dokumentarische Fotografie, die im zeitgenössischen Kontext der Ausstellung emotional stark aufgeladen war. Es sind Rauchschwaden der Raumsphäre Challenger, die im Jänner 1986 kurz nach dem Start explodierte; ein Ereignis, dass damals live übertragen wurde und große Aufmerksamkeit erregte.

Der Titel *Miete Strom Gas* thematisiert alltägliche, grundlegende finanzielle Ausgaben, die erbracht werden müssen, um an bestimmten Bereichen des gesellschaftlichen (Zusammen-)Lebens teilhaben zu können. Der Stellenwert von Kunst als Ware und die Rolle von Künstler:innen innerhalb dieser Produktionsstrukturen wird als Bestandteil von und in Abhängigkeit zu kapitalistischen Logiken reflektiert.

In einer Reihe von Arbeiten verwendete Martin Kippenberger Klebeband mit der Aufschrift „YO ME MANTENGO AISLADO / ICH HALTE MICH VERSCHLOSSEN / I HOLD MYSELF CLOSED“. Es handelt sich um Klebeband, das üblicherweise für Kunsttransporte verwendet wird und die Aufschrift oder das Logo der Transportfirma trägt, evoziert hier Fragen zur Transparenz und Undurchschaubarkeit der Selbstinszenierung und Identität von Künstler:innen.

Linda Bilda (1963–2019, AT)  
**Ohne Titel (Sockel)**, undatiert

Ein weißer Ausstellungssockel, der üblicherweise als Trägerelement in der Ausstellungsarchitektur dient, wird hier zum künstlerischen Objekt. Linda Bilda eignete sich den repräsentativen Sockel an und verwandelte ihn in einen Bildträger für ihre Comicfiguren.

Unter dem Titel *Keep it real* und *Die goldene Welt* veröffentlichte Bilda über Jahre Comics, die politische und gesellschaftskritische Themen in einem bewusst sperrigen und spröden Zeichenstil verhandelten. Im Zentrum ihres Interesses stand die Erforschung (selbst-)kritischer Methoden als Reaktion auf die dominanten Systeme, die aus der kapitalistischen Ordnung hervorgehen. Ihre künstlerische Praxis entwickelte sich somit als eine Form engagierter Kommunikation, die auf eine zugleich sinnliche und kritische Wahrnehmbarkeit und Lesbarkeit abzielte. Besonders interessiert war Bilda, künstlerische Ausdrucksformen zu erkunden, die sich abseits des etablierten Kunstkanons entwickeln.

Von Beginn ihrer Karriere an bewegte sich Bilda an den Rändern des dominanten Kunstbetriebs und setzte sich mit Fragen nach gesellschaftlichen Ausschlüssen, Geschlechterungleichheit und Postkolonialität auseinander. Einen Teil ihrer frühen Karriere verbrachte sie in einem besetzten Haus in Wien, das für seine gesellschaftspolitischen Aktionen bekannt war. Diese Erfahrungen prägten ihr Verständnis von Kunst als eine Form des Widerstands gegen etablierte Machtstrukturen. Die Verknüpfung von Text und Bild bildet dabei ein zentrales Mittel, mit dem sie in ihrer Praxis frühzeitig experimentierte, beginnend mit der Gründung des Zines *Artfan* im Jahr 1991, gemeinsam mit Ariane Müller. Darüber hinaus nutzte sie häufig Kunstformen, die außerhalb des traditionellen Galeriekontexts existieren, wie öffentliche Aktionen, Zeitschriften oder Flugblätter, um ihre Botschaften zu vermitteln.

Josef Dabernig (\*1956, AT)  
**Hypercrisis**, 2011  
 » Raum 1: **Ohne Titel**, 1992

In einem ehemaligen sowjetischen Erholungsheim für Künstler:innen in der Nähe der armenischen Kleinstadt Dilijan versucht der Literat Boris Martow während der Perestroika seine Kreativitäts- und Konzentrationskrise zu überwinden. Die dafür vorgesehenen Behandlungsmaßnahmen bleiben unklar. Zu sehen sind stattdessen das Personal und die Ärzt:innen beim Lesen, bei der Reinigung des verlassen wirkenden Gebäudes und beim Verzehr diverser Speisen. Szenen kontemplativer Wartung von Architektur und menschlichen Körpern wechseln sich ab mit den rastlosen Spaziergängen des Dichters durch die umliegenden verwahrlosten Gärten und die verfallenden Teile des Komplexes. Der Kontrast zwischen den statischen, formal strengen Aufnahmen der Innenräume und den dynamischen Kamerabewegungen in den Außenbereichen wird durch die Soundebene unterstrichen – Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* wechselt sich mit einer Akkordeonimprovisation von Iulian Patranoiu ab.

Die Szenerie findet während einer Aufführung in einem spärlich besetzten Veranstaltungsraum ihren Höhepunkt. Ärzt:innen und Publikum verfolgen die musikalische Darbietung eines Zwillingspaars, während die Krise des Dichters ihren Tiefpunkt erreicht. Über den Blick auf eine vergangene Gesellschaftsordnung, in der die Funktion von staatlichen Erholungsheimen für sowjetische Kulturschaffende darin bestand, Genuss und Erholung zu erzeugen, um die künstlerische Produktivität zu steigern, rückt der Film den zeitgenössischen Aufruf nach ständiger Kreativität in allen Lebensbereichen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Architektur des Drehorts wirkt dabei als örtliche Manifestation einer Utopie, die sich nicht einlösen lässt. Die im Film gezeigten Handlungen laufen ins Leere, die Krise wird nicht überwunden. Selbst der von Dabernig gefilmte Gebäudekomplex wurde wenige Tage nach den Dreharbeiten umgebaut und somit zerstört.

Richard Hoeck (\*1965, AT) & John Miller (\*1954, USA)  
**Something for Everyone**, 1999  
 » Raum 1: John Miller: **Untitled**, 1990  
 » Raum 3: John Miller & Richard Hoeck: **Deliveries in the Rear**, 2001

Die Figur des „Delivery Man“ erzählt von der Transformation städtischer Ökonomien und prekärer Arbeitswelten im Zeitalter der Globalisierung im Spätkapitalismus. Besonders ein Lieferservice prägt seit den 1990er-Jahren mit seiner braunen Uniform das Erscheinungsbild moderner ‚kreativer‘ Städte. Der Protagonist des Films, ein Lieferant mit dem Namen Ken Kenwood, träumt von Reichtum, Luxus und Sex. Seine Realität besteht aus Fahrten durch Wien, der Auslieferung von Paketen und einer Aneinanderreihung von Begegnungen mit unterschiedlichen Personen. Mit jeder Interaktion wird die Banalität seines Arbeitsalltags in unterschiedlicher Form gebrochen, das Verhältnis von Nähe und Distanz neu verhandelt. Einige Begegnungen sind erotisch aufgeladen, andere feindselig und frustrierend. In der Figur des Lieferanten spiegelt sich nicht nur die thematische Auseinandersetzung des Films mit Warenzirkulation und Konsumgesellschaft; sie erweitert die Erzählung außerdem um die Frage nach der Positionierung bestimmter Menschen und Berufe innerhalb der neoliberalen Logik der Verwertbarkeit.

Der Film *Something for Everyone* spielt süffisant auf unterschiedliche Genres an, die Elemente von Jacques Tati, Andy Warhol und Independent-Filmen aufrufen sowie an das Genre des Soft-Pornos anknüpfen. Dabei bietet die braune Uniform des Boten zahlreiche Assoziationen, die bis zum Abjekten reichen und seine Rolle als bereits farblich gedemütigtes letztes Glied in einer sich beschleunigenden ökonomischen Produktionskette verdeutlichen. Als Spielball und Projektionsfigur zwischen zahlreichen Empfänger:innen und Sender:innen löst der als „Slacker“ dargestellte Kurier-Bote eine skurrile Bandbreite an Reaktionen aus, die zwischen Ungeduld, Aggression, Begehren, Neugier und erotischer Fantasie changieren. Irritationsmomente in der Produktion bilden die Cameos von Personen aus dem Wiener Kunst- und Kulturfeld wie Brigitte Kren, Heimo Zobernig, Kasha Fiedler, Hans Weigand und Karin Pernegger, insofern sie direkte Bezüge zum Herstellungskontext des Films bilden. Im installativen Setting verlässt Ken Kenwood den Film und taucht als „Delivery Man“ im Ausstellungsraum auf.

Amelie von Wulffen (\*1966, DE)  
**Untitled (Tochter des Jägers)**, 2020 » Seite 10

Franz West (1947–2021, AT)  
**Die Zeit**, 1983 » Seite 8

Josef Strau (\*1957, AT)  
**The Writer who lost his way but then was found**, 2024  
 » Seite 4

Uli Aigner (\*1965, AT)  
**Edition Katalog II**, 1994

Luzie Meyer (\*1990, DE)  
**Incognito ergo non sum**, 2020

Uli Aigners *Edition Katalog II* besteht aus Fotografien, die mit Kommentaren versehen sind. Sie zeigt eine Reihe von Innenarchitekturen beziehungsweise Alltagssituationen und -objekten. Äußerungen von Künstler:innen, denen Aigner sich verbunden fühlt, personifizieren die Szenen und machen Austauschdynamiken in kreativen Prozessen sichtbar. Aus diesen „Alltagskapseln“ entsteht ein poetischer Dialog über das Spannungsverhältnis zwischen privat und öffentlich, An- und Abwesenheit, (kreativer) Arbeit und Freizeit. Das narrative Potenzial der aufeinander folgenden ‚sprechenden‘ Bilder kristallisiert sich in einer metaphorischen Auseinandersetzung mit Wohnraum als Ausdruck des Selbst und Ort der Introspektion.

Luzie Meyers Praxis ist vielschichtig und multimedial. Sie arbeitet mit Video, Sound und schreibt poetische sowie theoretische Texte ebenso wie Ausstellungsrezensionen. Diese unterschiedlichen Ebenen künstlerischer und theoretischer Auseinandersetzung werden auch in *Incognito ergo non sum* spürbar.

„Was becoming what you are a personal or a professional decision?“ wird mit ruhiger, fast kontemplativer Stimme zu Beginn des Films gefragt. Darauf folgend entwickelt sich ein rasantes, vom Rhythmus der Sprache und des Soundtracks bestimmtes Gespräch zwischen zwei Personen. Es erinnert an ein typisches Künstler:innengespräch, das Gesagte erscheint bekannt und gleichzeitig driftet der Dialog zusehends in die Absurditäten von privaten, öffentlichen und professionellen Selbstmanagement-Strategien ab. Meyer beschreibt den Film als voll von Halbwahrheiten und Übertreibungen, die auf persönlichen Erfahrungen und Begegnungen beruhen. Sie nennt den Essay *Concealment and Exposure* (1998) von Thomas Nagel, in dem er für den Schutz privater Räume plädiert, als wichtigen Bezugspunkt. Mit Blick auf die Figuren des Films wird die Frage gestellt, inwiefern Darstellung und Realität übereinstimmen und zugleich auseinanderklaffen können.

In seinem Buch *Poetik des Raumes* schreibt der französische Philosoph Gaston Bachelard: „Wenn man uns [...] nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses fragte, würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen.“ So könnte man sich angesichts Aigners Arrangements fragen: Welchen Platz nimmt der Traum, und damit der persönliche Lebensraum, im künstlerischen Schaffen ein? Die Arbeit lädt dazu ein, die brüchigen Grenzen zwischen künstlerischer Produktion und privatem Lebensraum zu hinterfragen, indem die materielle und soziale Umgebung der Künstlerin verschmilzt und so die dargestellten Räume als Ausdruck eines inneren Traums eröffnet, der die Schöpfung und die Selbsterkenntnis prägt. Aigners Darstellung ihrer „idealen ‚Kunst-Familie‘“ führt das Individuum zugleich in ein Beziehungsgefüge ein und wirft so die Frage nach der Einschreibung des kreativen Individuums in eine künstlerische Genealogie im Sinne eines „Zuhauses“ auf.

Harun Farocki (1944, CZE–2014, DE)  
**Die Bewerbung**, 1997

„Das Selbst ist vielleicht nur ein metaphysischer Haken, an den die soziale Identität gehängt ist. Im Bewerbungsgespräch soll der ganze Mensch erscheinen, nicht nur seine meßbare Eignung, die auf Papieren vorausgeschickt wird. Der ganze Mensch fühlt sich angenommen oder verworfen“, schreibt Harun Farocki über seinen Film *Die Bewerbung*. Im Sommer 1996 aufgenommene Bewerbungstrainings für Schüler:innen, Langzeitarbeitslose und Manager:innen werden darin aneinandergereiht. Einzelne Szenen sind durch türkise Farbfilter und Fragmente aus Songs von Neil Young akzentuiert. Wie in vielen Filmen Farockis der 1990er-Jahre (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, *Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, *Die Umschulung*) reflektiert der Künstler anhand von Beobachtungen der Inszenierung von Arbeit im kurz zuvor ‚wiedervereinigten‘ Deutschland Absurditäten und Machtverhältnisse des Spätkapitalismus. Menschen, die anderen Menschen zu vermitteln versuchen sich erfolgreich zu veräußern, werden mit einem fragenden, aber keinesfalls bitteren Blick betrachtet.

Martin Kippenberger (1953, DE–1997, AT)  
**ICH HALT MICH VERSCHLOSSEN**, 1989

» Seite 12

Helena Huneke (1967–2012, DE)  
**Ohne Titel (Fax)**, 1997

» Seite 4

Min Yoon (\*1986, KR)  
**Break + ing Time (back (still))**, 2024 und  
**Break + ing Time (back (analytical proposal))**, 2024  
 » Seite 11

Alexander Hempel (\*1977, DE)  
**Performance**, 2024

In seinen Performances spielt der Künstler Alexander Hempel gezielt mit den Erwartungen und Haltungen seines Publikums. Er wendet sich häufig direkt an seine Zuschauer\*innen und bindet sie so in seine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konventionen und institutionellen Kontexten ein. In diesen Interaktionen verwischen die Grenzen von Kunst und Alltag, Privatheit und Öffentlichkeit.

**9.11.2024, 18:00**

Veranstaltungssprache: Deutsch

Martine Syms (\*1988, USA)  
**The African Desperate**, 2022

Der Film *The African Desperate* der Künstlerin Martine Syms thematisiert die Institution Kunstuniversität und wirft einen satirischen Blick auf zwischenmenschliche Dynamiken sowie Logiken der Bewertung, Kategorisierung und Ausgrenzung. Gezeigt werden die letzten Stunden der jungen Schwarzen Künstlerin Palace Bryant – gespielt von Diamond Stingily – an einer Kunstuniversität in Upstate New York. Nach ihrer Abschlussprüfung besucht sie widerwillig die letzte Party des Semesters und eine absurd-komische Odyssee nimmt ihren Lauf. Syms verwendet halluzinatorische Bilder und ironisch überzeichnete Situationen, um sich mit den Begehrensstrukturen der „creative class“ ebenso wie mit den sozialen und ökonomischen Realitäten der Kunstwelt auseinanderzusetzen.

Im Anschluss an das Screening findet ein Gespräch mit den Künstler:innen Brooklyn J. Pakathi, Frida Robles Ponce und der Theoretikerin Nanna Heidenreich statt.

**14.11.2024, 18:00**

Veranstaltungssprache: Englisch

Die Veranstaltungen finden im Rahmen der Vienna Art Week und in den Räumen der Ausstellung in der Universitätsgalerie der Angewandten im Heiligenkreuzerhof statt.

**Schaukasten Kunstsammlung und Archiv**  
Universität für angewandte Kunst Wien  
Vordere Zollamtsstraße 7, Foyer  
1030 Wien

Anna Haifisch  
**The Artist 1-3**, 2026/17

Weiterführende Informationen zum Begleitprogramm finden Sie auf unserer Website:  
[www.kunstsammlungundarchiv.at](http://www.kunstsammlungundarchiv.at)

- Uli Aigner, Werkverzeichnis 2004–1984, Wien: edition selene, 2003.
- Gaston Bachelard, Die Poetik des Raumes, aus dem Französischen übersetzt von Kurt Leonhard, München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- Georges Bernanos, La France contre les robots, Paris: Robert Laffont, 1947.
- Linda Bilda. Amor vincit omnia, hg. von ARTCLUB WIEN Kunstverein, Christoph Schäfer, Hemma Schmutz, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2020.
- Josef Dabernig, Hypercrisis, <https://archiv.dabernig.net/film/hypercrisis>.
- Harun Farocki, Die Bewerbung, <https://www.harunfarocki.de/de/filme/1990er/1997/die-bewerbung.html>.
- Isabelle Graw, Aus dem Nähkästchen. Helena Huneke in der Galerie Maschenmode, Berlin, in: Texte zur Kunst, Heft 47, 2002, S. 177–179.
- Jessyca R. Hauser, Do you feel me now?, <https://cargocollective.com/jessycarhauser/Do-you-feel-me-now>.
- Arnhilt Inguglia-Höfle/Susanne Rettenwander, Friedrike Mayröcker, FÜR ERNST, in: Forschung. Das besondere Objekt, Literatur, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), 30.03.2022, URL: <https://www.onb.ac.at/mehr/blogs/detail/friederike-mayroecker-fuer-ernst>.
- Heinz-Norbert Jocks/Friedrike Mayröcker, Es kommt auf die Tagesdisposition an, ob mich die Außenwelt samt bildender Kunst interessiert, in: KUNSTFORUM International, Bd. 140, S. 221–227.
- Josef Kramhöller, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.
- Lee Lozano. Language Pieces, hg. von The Fruitmarket Gallery, Hauser & Wirth Publishers, Edinburgh/Zürich: The Fruitmarket Gallery/Hauser & Wirth Publishers, 2018.
- Valérie Knoll, Im tiefen Tal der Schuld, in: Amelie von Wulffen: Ausstellungen 2018–2022, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2022, S. 7–8.
- Michael Krebber. Catalogue Raisonné 1, hg. von Michael Krebber, Michael Sanchez, et al., Köln/New York: Galerie Buchholz/Greene Naftali Gallery/Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.
- Tonio Kröner, Der Verkauf der Bilder blieb auch weiterhin eine Befriedung für den Wolfmann, in: Amelie von Wulffen: Ausstellungen 2018–2022, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2022, S. 162–165.
- Friederike Mayröcker, zu meinen Zeichnungen, in: Friederike Mayröcker, Magische Blätter I-V, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 216.
- Helen Molesworth, Tune In, Turn On, Drop Out. The Rejection of Lee Lozano, in: Art Journal, Bd. 61, Nr. 4, 2002, S. 64–73.
- Luzie Meyer, Incognito ergo non sum, <https://luziemeyer.net/incognito.html>.
- Josef Strau, Hypostasicisms, <https://emanuellayr.com/exhibitions/josef-strau/>.
- Gudrun Ratzinger/Tanja Widmann, Tanja Widmann, Vanessas Geste. Ein Gespräch mit Gudrun Ratzinger, in: KUNSTFORUM International, Bd. 270, Oktober 2020, S. 82–89.
- Judith Elisabeth Weiss, Figuren des Verschwundens. Die Utopie vom Ausstieg aus der Kunst, in: KUNSTFORUM International, Bd. 232, 2015, S. 66–79.
- Franz West: Biennale di Venezia 1990, Klagenfurt: Ritter Verlag, 1990.

## Ins Dunkle Schwimmen. Abgründe des kreativen Imperativs

### Eine Ausstellung von:

Kunstsammlung und Archiv,  
Universität für angewandte Kunst Wien

### Mit Arbeiten von:

Uli Aigner, Monika Baer, Linda Bilda, The Critical Ass (Anke Dyes, Niklas Lichti) & Michele Di Menna, Josef Dabernig, Hanne Darboven, Verena Dengler, Jana Euler, Harun Farocki, Jessyca R. Hauser, Alexander Hempel, Richard Hoeck & John Miller, Helena Huneke, Martin Kippenberger, Josef Kramhöller, Michael Krebber, Tonio Kröner, Maria Lassnig, Ghislaine Leung, Lee Lozano, Friederike Mayröcker, Luzie Meyer, Sigmar Polke, Ulla Rossek, Jack Smith, Josef Strau, Jean-Marie Straub, Martine Syms, Franz West, Tanja Widmann, Amelie von Wulffen, Min Yoon

Eröffnung: 15. Oktober 2024, 18:00 Uhr

Ausstellungsdauer: 16. Oktober 2024-1. Februar 2025

Universitätsgalerie der Angewandten im Heiligenkreuzerhof  
Schönlaterngasse 5, Stiege 8, 1. Stock, 1010 Wien

### Kuratiert von:

Cosima Rainer und Robert Müller

### Kuratorische Assistenz:

Laura Egger-Karlegger und Manon Fougère

### Ausstellungsorganisation:

Judith Burger und Laura Egger-Karlegger

### Gesamtleitung:

Cosima Rainer

### Ausstellungsgestaltung:

Robert Müller

### Leitung Universitätsgalerie der Angewandten:

Anette Freudenberger

### Ausstellungsaufbau:

Jakob Buchner, Marei Buhmann, Judith Burger, Camille Clair, Pablo Ehmer, Julia Haller, Cæcilie Heldt Rønnow, Martin Hotter, Lukas Meßner, Janine Weger, Catharina Wronn

### Gestaltung Schaukasten Kunstsammlung und Archiv:

Laura Egger-Karlegger, Manon Fougère, Eva Marie Klimpel, Frederic Rummens, Lian Hannah Walter

### Textbeiträge:

Laura Egger-Karlegger, Manon Fougère,  
Eva Marie Klimpel, Janine Weger

### Redaktion Begleitheft:

Laura Egger-Karlegger, Manon Fougère,  
Stefanie Kitzberger, Robert Müller, Cosima Rainer

### Lektorat:

Stefanie Kitzberger, Jeanette Pacher

### Grafik Einladungskarte, Poster und Werkliste:

FONDAZIONE Europa

### Grafik Begleitmaterial:

Lian Hannah Walter, Janine Weger

### Dank an:

Eva Badura-Triska, Thomas Ballot, Christophe Clavert, Dominique Croshwa, Antje Ehmann, Emily Fayet, Helmut Draxler, Felix Gaudlitz, Giovanna Gattlen, Fabian Ginsberg, Daniel Herleth und Bärbel Trautwein, Wolfgang Hienert, Sarah Hönigschnabel, Andreas Huber, Sigrid Huneke, Cedric Huss, Jochen Kienzle, Günter König, Emanuel Layr, Isla Macer Law, Birgit Megerle, Clara Felicitas Pohl, Anna Ruhdorfer, Anja Seipenbusch-Hufschmied, Diane Shooman, Judith Nicka-Stöckl, Rolf Staeck, Barbara Ulrich Straub, Stefan Thater, Olivia Thurn-Valsassina, Ines Turian, Severin Weh, Johann Widauer, Judith Widauer, Heimo Zobernig  
Wir danken zudem allen ungenannten Leihgeber:innen sowie dem Team von Kunstsammlung und Archiv.

### Mit freundlicher Unterstützung der

Schweizerischen Botschaft in Österreich

# [s]ammlung

Universität für angewandte Kunst Wien

University of Applied Arts Vienna



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Schweizerische Botschaft in Österreich