

TEXTE ZUR KUNST



Juni 2023 33. Jahrgang Heft 130
€ 16,50 [D] / \$ 25,-

OHNMACHT

4	PREFACE
32	KATHRIN BUSCH BECOMING-WEAK: AESTHETICS OF THE FEEBLE EXISTENCE
46	UNDERSTANDING PSYCHIC LIFE WITH MELANIE KLEIN Amy Allen in Conversation with Isabelle Graw
80	THE "OHNMACHT" OF IMAGES Verena Straub on the Visual Ambivalence of the Lützerath Protests
90	GEORG IMDAHL ACTIVISM AND AUTONOMY
100	JULES PELTA FELDMAN ACTIVIST AND ACTION PAINTER: ON POLITICS IN OR AS ART
110	VULNERABILITY AND RESISTANCE WITHIN US Nina Vabab on the Images of Jina's Revolt

6	VORWORT
33	KATHRIN BUSCH OHNMÄCHTIG-WERDEN: ÄSTHETIKEN DER SCHWACHEN EXISTENZ
47	DAS SEELENLEBEN MIT MELANIE KLEIN VERSTEHEN Amy Allen im Gespräch mit Isabelle Graw
81	DIE OHNMACHT DER BILDER Verena Straub über die visuellen Ambivalenzen der Proteste in Lützerath
91	GEORG IMDAHL AKTIVISMUS UND AUTONOMIE
101	JULES PELTA FELDMAN AKTIVIST UND ACTION PAINTER: ÜBER POLITIK IN DER KUNST ODER ALS KUNST
111	VERLETZBARKEIT UND WIDERSTAND IN UNS Nina Vabab zu den Bildern von Jinas Aufstand

NEW DEVELOPMENT

122	BECOMING AN OBJECT AMONG OBJECTS: JIMMY DESANA'S SUBMISSION OF THE SELF Christian Liclair on Jimmy DeSana at the Brooklyn Museum, New York
130	SASCHA CRASNOW DIZZY WITH DISILLUSIONMENT: Ashraf Fawakhry and Palestinian Cyclical Time

KLANG KÖRPER

136	EIN LEISER GRUND VON VIEL GELÄRME Marcus Coelen über angeborenes Unbehagen und das Hilflose der Sprache
-----	---

BILDSTRECKE / IMAGE SPREAD

143	PEPPI BOTTROP
-----	---------------

ROTATION

153

DIE EVOLUTION FINDET NICHT STATT

Carsten Probst über „Mimetische Milieus“ von Maria Muhle

158

CONTEMPORARY SUBJECTS OF HISTORY

Julia Gelshorn on “Gerhard Richter: Painting after the Subject of History” by Benjamin H. D. Buchloh

163

ÖFFENTLICH-WERDEN: EINE (RELATIONALE) KRITIK DER VISIBILITÄT

Francesca Raimondi über „The Curatorial Condition“ von Beatrice von Bismarck

LIEBE ARBEIT KINO

168

MIGRATION MANCHERLEI ART

Michaela Ott über die Filmfestivals Afrikamera 2022 und FESPACO 2023

174

ZWISCHEN FORMALER ERFINDUNG UND KOOPERATIVER SENSIBILITÄT

Rainer Bellenbaum über Filme der Berlinale 2023

REVIEWS

179

GUILTY PLEASURE

Benoît Lamy de La Chapelle on “Barbe à Papa” at CAPC, Bordeaux

184

XENOGENESIS

Oliver Hardt über Sandra Mujinga im Hamburger Bahnhof, Berlin

190

LETTER FROM KOCHI

Akshi Singh and Tom Hastings on the Kochi-Muziris Biennale

196

SCHULD IM KONTEXT

Sabeth Buchmann und Liz Mathy über „Guilty, guilty, guilty! Entwürfe zu einer feministischen Kriminologie“ im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin

201

WHO WILL BE IN IN 2023

Dora Budor on Rosemarie Trockel at MMK, Frankfurt/M.

206

„EIN DUNKLES, DISSONANTES, WIDERSPRÜCHLICHES WIR“

Christian Höller über Adam Pendleton im mumok, Wien

212

QUEERE PALIMPSESTE

Henry Kaap über „Exzentrische 80er. Tabea Blumenschein, Hilka Nordhausen, Rabe perplexum und Kompliz*innen aus dem Jetzt“ in Lothringer 13 Halle, München; Kunstverein Tiergarten, Berlin; Kunsthaus Hamburg

NACHRUFE

219

VIVIENNE WESTWOOD (1941–2022)

Marie Arleth Skov

223

HANS BELTING (1935–2023)

Wolfgang Ullrich

227

MARY BAUERMEISTER (1934–2023)

Hauke Ohls

230

PETER WEIBEL (1944–2023)

Lioudmila Voropai

235

MICHEL WÜRTHLE (1943–2023)

Elfie Semotan / Gisela Capitain

TEXTE ZUR KUNST – ARTISTS' EDITIONS

238

MONICA BONVICINI

240

RUDOLF STINGEL

242

JORDAN WOLFSON

244

BACK ISSUES / AUTOR*INNEN, GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS / CREDITS / IMPRESSUM / IMPRINT

PREFACE

The German term *Ohnmacht* (medically: syncope, fainting; literally: without-power) linguistically combines the perceived inability to act with a residual agency – which leads us to ask: How much *Macht* is left in *Ohnmacht*? Is there a critical potential inherent in this feeling, so often associated with weakness, helplessness, or a debilitating incapacity? In exploring this question, this issue of *TEXTE ZUR KUNST* seeks to make the term productive with regard to art-historical and cultural-historical contexts and concepts. But the texts gathered here also bring *Ohnmacht* into focus as a contemporary state of emotional being in Western societies, a consequence of intertwining crises – political, economic, ecological – that appear as a subjectively overwhelming force. How does this collective state of mind relate to the activist imperative of progressive cultural politics – or, more generally, to the agency and space for creative maneuver that art promises to enable? To what degree can *Ohnmacht* be harnessed as a propulsive force in artistic work?

In the medical sense of fainting, *Ohnmacht* has taken a peculiar role in the cultural histories of past centuries: upper-class Victorian houses were often equipped with a so-called fainting room, fitted out with specially designed furniture to encourage rapid recovery. In literature and painting, too, depictions abound of affluent women succumbing to fainting spells triggered by revelations, such as the titular bad news of Marguerite Gérard's painting *La mauvaise nouvelle* (1804). One might also think of the reaction of the “demure and virtuous” Luise Miller to her defamation as a whore in Friedrich Schiller's *Intrigue and Love* (1784). At that time, *Ohnmacht* was considered a sign of a delicate temper, and accordingly, it advanced to become a hallmark of sophisticated

femininity. Temporary loss of consciousness did not result, however, from some kind of individual psychological or physiological condition; the prevalence of fainting spells was rather a consequence of the era's ideals of beauty, since tightly laced corsets impaired the flow of oxygen to the brain. Not dissimilar to the psychological feeling of *Ohnmacht* as powerlessness in the face of today's crises, a temporary loss of consciousness was then, ultimately, the result of external conventions: in structures bound up with the capitalist social order, with its mechanisms and fashions.

As an emotional experience, *Ohnmacht*-as-powerlessness reflects a social condition in which people feel unable to do anything about the causes of their experienced suffering. It is the response to collectively experienced structural conditions, which render any action difficult, if not impossible. Examples include the climate crisis, the worst effects of which currently seem inevitable, as well as Kafkaesque alienation in the face of oblique bureaucracies, the ever-growing strength of the political Right, or the systematic oppression enforced by authoritarian state apparatuses.

As the psychoanalyst Marcus Coelen recalls in his contribution to this issue, the *Macht* of *Ohnmacht* was withdrawn only at a late stage. The word is derived from *āmaht*, which is formed from the Middle High German word for *power* and a prefix partially cognate with the English *forth* but also signifying “away, without.” While regional influences and shifts led that *ā* to become an *ō*, understood today in German as a linguistic syncope equated with the word *ohne* (without), *Ohnmacht* initially was by no means synonymous with powerlessness. It rather implied a preceding power that is now “gone forth,” thus lending *Ohnmacht* a

temporality that eludes powerlessness: to become *ohnmächtig*, a certain power must have previously existed and can thus still be recovered. According to Theodor W. Adorno, a particular criticality lies within this temporality: being *ohnmächtig* means being aware of oppression and at the same time refusing to accept it.

Kathrin Busch elucidates this thought by way of various examples, including the withdrawal practice of Lee Lozano, whose artistic tactics of undermining and weakening the self – through drug use or the decision to no longer speak to women – aim to make superordinate powers visible, be they addiction, the laws of the art world, or Lozano’s social marginalization as a woman. While the artists and authors Busch invokes – Lozano and Chris Kraus, for instance – stand for the paradoxical desire to experience powerlessness through the provoked loss of self, Sascha Crasnow’s contribution concerns the aesthetic strategies of cultural creators that counter a political situation perceived as disempowering. She examines the works of the Palestinian artist Ashraf Fawakhry, whose art addresses the overwhelming sense of disillusionment of a life in waiting. The fundamental question of artistic agency stands at the center of both Jules Pelta Feldman’s and Georg Imdahl’s contributions: Can political art have any long-term, real-life impact without inevitably becoming politics itself?

Verena Straub’s and Nina Vabab’s contributions focus on the politics of representation, with both authors engaging with the role images play within protest movements. Straub observes a certain *Ohnmacht* in the images from Lützerath, the former hamlet in the German state of North Rhine-Westphalia that was occupied by climate protests to rescue it from being demolished in

favor of brown coal mining. Although photographs of the protest circulated rapidly, they did not have any substantial political impact. This was anything but the case with a photo of Mahsa Jina Amini, a woman murdered by Iran’s morality police, which sparked the Iranian revolt in the fall of 2022. Vabab takes the viral photograph as an opportunity to retrace a relational concept of subjectivity by referring to Judith Butler’s reflections on nonviolent resistance, in which the universality of vulnerability is invoked in order to affirm the resister’s existence.

Overcoming feelings of *Ohnmacht* in efforts to achieve an emancipatory future is always accompanied by setbacks – which often cannot be explained in rational terms. To understand these better, Amy Allen proposes bringing together the critical theory of the Frankfurt School with the metapsychology of psychoanalyst Melanie Klein. In conversation with Isabelle Graw, Allen develops ideas for a constructive approach to the polarized political climate of today. Neither an abandonment of the self nor the illusion that our psychic life can be rationally understood can be considered a viable option. The appeal of self-abdication in other contexts is illustrated vividly by Christian Liclair’s analysis of Jimmy DeSana’s photography, which he contextualizes against the backdrop of contemporaneous writing on sadomasochism. Self-determined *Ohnmacht* via temporary submission emerges here as a libidinous moment that challenges the dichotomy between the might of *mächtig* and the perceived powerlessness of *ohnmächtig*.

ISABELLE GRAW, ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR,
AND ANNA SINOFZIK

Translation: Matthew James Scown

Wie viel Macht steckt in der Ohnmacht? Wohnt dem Zustand, der häufig mit Schwäche, Hilflosigkeit oder lähmendem Unvermögen assoziiert wird, ein Handlungsvermögen inne? Dieses Heft unternimmt den Versuch, den Begriff der Ohnmacht mit Blick auf seine kunst- und kulturhistorischen Implikationen produktiv zu machen. Gleichzeitig verhandeln die versammelten Beiträge Ohnmacht aber auch als aktuelle emotionale Verfasstheit westlicher Gesellschaften, die aus der Verschränkung verschiedener als überwältigend empfundener politischer, ökonomischer und ökologischer Krisen resultiert. Wie verhält sich diese kollektive Befindlichkeit zum aktivistischen Ideal der progressiven Kulturpolitik – oder generell zu den Handlungsspielräumen, die Kunst zu eröffnen verspricht? Könnte Ohnmacht vielleicht sogar als Triebkraft künstlerischer Arbeit nutzbar gemacht werden?

Die medizinische Ohnmacht spielte in der Kulturgeschichte vergangener Jahrhunderte eine besondere Rolle: Viktorianische Häuser gehobener Klassen widmeten der sogenannten Synkope gar ein eigenes Zimmer, den *fainting room*, mit eigens dafür entworfenem Mobiliar, das der Reanimation dienen sollte. Auch in Literatur und Malerei finden sich Darstellungen von Ohnmachtsanfällen wohlhabender Damen, ausgelöst zum Beispiel durch schlechte Nachrichten, wie in einem Gemälde von Marguerite Gérard. Man denke auch an die Reaktion – Ohnmacht – der „tugendhaften“ Luise Miller auf ihre Diffamiation als Hure in Friedrich Schillers Drama *Kabale und Liebe*. Ohnmacht galt damals als Ausweis eines zartbesaiteten Gemüts und avancierte entsprechend zum Merkmal vornehmer Weiblichkeit. Dabei resultierte die vorübergehende Bewusstlosigkeit nicht aus individuellen psychologischen

oder physiologischen Dispositionen, vielmehr stand die Prävalenz der Ohnmachtsanfälle zu dieser Zeit in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Schönheitsidealen, denn eng geschnürte Korsetts beeinträchtigten die Sauerstoffversorgung des Gehirns. Ähnlich der heutigen psychologisch empfundenen Ohnmacht in Anbetracht von Krisen ging die Ursache des kurzfristigen Bewusstseinsverlusts auf äußere Gegebenheiten zurück – ob modische Konventionen oder kapitalistische Weltordnung.

Als emotionales Erleben spiegelt die Ohnmacht einen gesellschaftlichen Zustand, in dem sich die Menschen nicht imstande fühlen, den Ursachen ihrer Leidenserfahrung etwas entgegenzusetzen. Ohnmacht ist die Antwort auf kollektiv erfahrene Strukturbedingungen, die jegliches Handeln erschweren, wenn nicht sogar verunmöglichen. So etwa derzeit die unabwendbar erscheinende Klimakrise, die kafkaesken Entfremdungserfahrungen angesichts undurchsichtiger administrativer Strukturen oder das anhaltende Erstarken der politischen Rechten samt systematischer Unterdrückung durch autoritäre Staatsapparate.

Der Psychoanalytiker Marcus Coelen erinnert in seinem Beitrag zu dieser Ausgabe daran, dass der Ohnmacht ihre Macht erst spät entzogen wurde. Der Begriff selbst hat seinen Ursprung in der *ō*maht, gebildet aus dem mittelhochdeutschen Wort für Macht und der Vorsilbe für „fort“. Wengleich regionale Einflüsse daraus ein *ō* werden ließen, das heute als sprachliche Synkope verstanden und mit „ohne“ gleichgesetzt wird, war die Ohnmacht zunächst also keinesfalls mit Machtlosigkeit assoziiert. Vielmehr implizierte sie eine vorausgegangene Macht, die nun „fort“ ist. Dies verleiht der Ohnmacht eine Temporalität,

die der Machtlosigkeit abgeht: Um ohnmächtig zu werden, muss vorher eine gewisse Handlungsmacht bestanden haben, die potenziell auch wieder erlangt werden kann. In dieser Zeitlichkeit liegt nach Theodor W. Adorno ein besonderes kritisches Potenzial: Ohnmächtig zu sein heißt, sich der Unterdrückung bewusst zu werden und sie zugleich nicht anzunehmen. So eröffnen sich Handlungsspielräume für Ermächtigung.

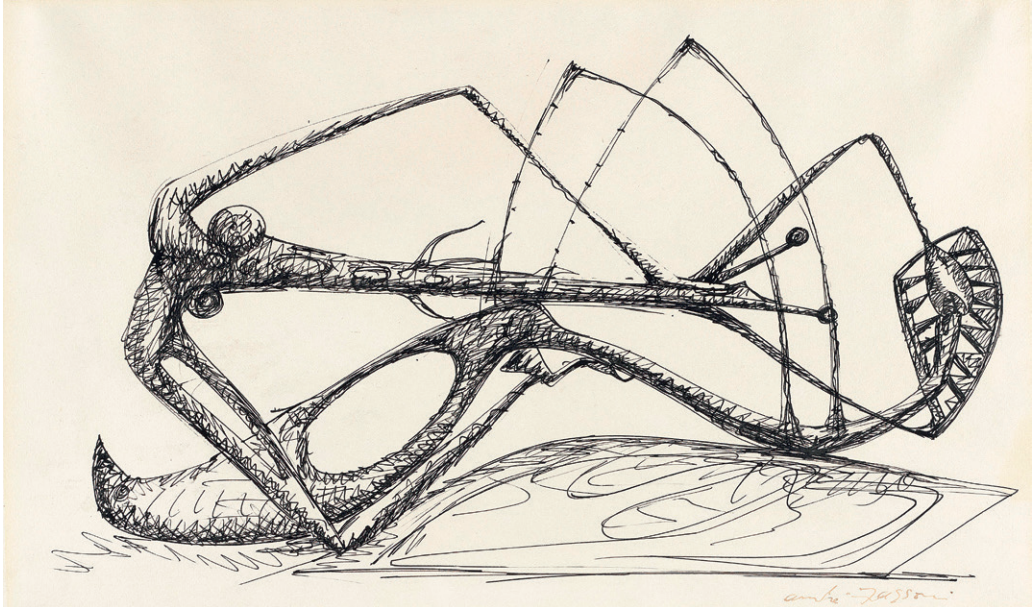
Diesen Gedanken führt Kathrin Busch unter anderem am Beispiel der Selbstminderungspraxis von Lee Lozano aus. Ihr konsequenter Drogenkonsum oder ihre Entscheidung, nicht mehr mit Frauen zu sprechen, laufen Busch zufolge auf eine Taktik der Selbstaushöhlung hinaus, mithilfe derer übergeordnete Mächte sichtbar werden: sei es die Sucht, die Gesetze des Kunstfeldes oder Lozanos gesellschaftliche Marginalisierung als Frau. Während Künstler*innen und Autor*innen wie Lozano oder Chris Kraus bei Busch für den paradoxen Wunsch nach erfahrbarer Ohnmacht durch provozierten Selbstverlust stehen, widmet sich Sascha Crasnow den ästhetischen Strategien jener Kulturschaffenden, die einer als entmächtigend empfundenen politischen Situation etwas entgegensetzen. So untersucht sie die Arbeiten des palästinischen Künstlers Ashraf Fawakhry, die das überwältigende Gefühl der Desillusionierung eines Lebens im Wartezustand verhandeln. Mit der grundsätzlichen Frage nach künstlerischer Handlungsmacht beschäftigen sich Jules Pelta Feldman und Georg Imdahl: Kann Kunst politisch und vor allem langfristig etwas bewirken, ohne dabei zwangsläufig selbst zur Politik zu werden?

Die Politiken der Repräsentation stehen im Zentrum der Beiträge von Verena Straub und Nina Vabab, die sich beide mit der Rolle von Bildern in Protestbewegungen beschäftigen. Straub

konstatiert eine Ohnmacht der Bilder bezogen auf den Klimaprotest im nordrhein-westfälischen Lützerath, da die Fotografien des aktivistischen Widerstands zwar rasant zirkulierten, jedoch keine politische Wirkung entfalteten. Anders im Falle eines Fotos der von der Sittenpolizei ermordeten Mahsa Jina Amini, das im Herbst 2022 die iranische Revolte auslöste. Vabab nimmt die viral verbreitete Fotografie zum Anlass, um mit Rekurs auf Judith Butlers Überlegungen zum gewaltfreien Widerstand ein relationales Subjektverständnis nachzuzeichnen, das die Universalität der Verletzbarkeit einsetzt, um die eigene Existenz geltend zu machen.

Das Ohnmachtsgefühl im Streben nach einer besseren Zukunft zu überwinden, geht notwendig mit Rückschlägen einher, die sich oft nicht rational erklären lassen. Um diese besser zu verstehen, schlägt Amy Allen eine Engführung der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule mit der Metapsychologie der Analytikerin Melanie Klein vor. Im Gespräch mit Isabelle Graw entwickelt Allen Gedanken für einen konstruktiven Umgang mit dem polarisierten politischen Klima der heutigen Zeit. Weder ist Selbstaufgabe eine Option noch die Illusion, dass sich unser psychisches Leben rational durchdringen lasse. Warum gerade die Selbstaufgabe in bestimmten Kontexten als begehrenswert erachtet wird, führt Christian Lclair mit Blick auf die Kunst Jimmy DeSanas aus, die er mit zeitgenössischen Schriften zum Sadomasochismus kontextualisiert. Selbstbestimmte Ohnmacht durch temporäre Unterwerfung wird hier zu einem lustvollen Erleben, das die Dichotomie zwischen mächtig und ohnmächtig verflüssigt.

**ISABELLE GRAW, ANTONIA KÖLBL, CHRISTIAN LICLAIR
UND ANNA SINOFZIK**



André Masson, „Praying Mantis“, ca. 1942

DIE EVOLUTION FINDET NICHT STATT

Carsten Probst über „Mimetische Milieus“ von Maria Muhle

Zur Selbstaufgabe, nicht zum Selbsterhalt dient nach Roger Caillois die an Tieren zu beobachtende mimetische Reaktion auf ihre Umwelt. Dieser Gegenentwurf zur evolutionsbiologischen Teleologie der Selbstoptimierung bietet den Ausgangspunkt für Maria Muhles „Ästhetik der Reproduktion“. So entzieht die Philosophin dem Ästhetik-Begriff subjektive Intentionen, denn im Reproduzieren des Milieus löse sich das Selbst auf, wie sie im Anschluss an den französischen Denker argumentiert. In seiner Rezension stellt Carsten Probst Muhles Buch als wichtige Ergänzung des posthumanistischen Denkens vor. Der Kunstkritiker geht den von Muhle präsentierten politischen Ausdeutungen von Caillois' Überlegungen nach und pocht auch auf das Potenzial des neuen theoretischen Zugriffs auf künstlerische Praktiken und digitale Bildgebungen, den die Autorin vorlegt.

Anpassung – ein scheinbar naturgegebener Schutz- und Selbstoptimierungsmechanismus, um Fressfeinde zu überlisten, klimatische Bedingungen zu meistern oder um Sexpartner*innen für den Fortbestand der Spezies anzulocken. Eine Kernkompetenz im Survival of the Fittest, so lehrt es die Evolutionsbiologie nach Charles Darwin und Alfred Russel Wallace, der Inbegriff säkularen Denkens, der inzwischen selbst vom Vatikan anerkannt werden musste. Kaum besser lässt sich die Raffinesse der Anpassungsstrategien veranschaulichen als durch die spektakulären und für menschliche Beobachter*innen mitunter surreal anmutenden Fähigkeiten von Tieren und Pflanzen, sich zu tarnen, zu verstellen oder optisch zu überhöhen. Ein unnachgiebiger Drang zum Höheren, zur permanenten Selbstoptimierung im Wettbewerb der Lebensformen scheint ihnen allen als Urinstinkt eingeschrieben: vom Rad schlagenden Pfau über das sich tot stellende Opossum, dem wandlungsfähigen Oktopus bis zur Venusfliegenfalle.

Der positivistische Befund von der schieren Macht der Evolution, die das Schöpfungsprinzip brutal verneint, blendet allerdings die menschliche Perspektive aus, indem er sie als empirisches Welterklärungs Werkzeug unhinterfragt voraussetzt. Maria Muhles Essay über mimetische Milieus handelt von einer Gegenerzählung zu diesem kanonischen Modell, die gerade diese so stumm vorausgesetzte menschliche Perspektive gezielt in den Mittelpunkt stellt und daraus eine eigene ästhetische Theorie ableitet. Sie wirkt – wenn auch nur auf den ersten Blick – nicht weniger exotisch als manche Camouflagetechniken der Tierwelt. Vor allem aber wirkt sie aktuell wie eine Ur-Erzählung des Posthumanismus, die nicht zuletzt in Georges Bataille, Jacques Lacan und Michel Foucault höchst einflussreiche Fortsetzer gefunden hat.

Urheber dieser antievolutionären Erzählung ist der französische Religionswissenschaftler und Philosoph Roger Caillois (1913–1978), der in jungen Jahren tatsächlich dem Surrealismus nahestand, bevor er sich mit dem Kreis um André Breton überwarf. Mit manchen Surrealist*innen teilte Caillois die verbreitete Faszination für die tierische Mimese. André Breton, André Masson, Paul Éluard oder Jean Cocteau züchteten selbst Insekten wie die Gottesanbeterin oder verwendeten sie in ihren Arbeiten als wiederkehrende Chiffre. Dass die Gottesanbeterin bei der Paarung dem Männchen den Kopf abreißt oder selbst bei abgetrenntem Kopf noch dauerhaft alle Lebensfunktionen ausüben vermag, passte damals zur Automatismus-Ästhetik des Surrealismus. Das Insekt firmierte als „Androide“, als Beispiel für eine biologische Maschine, die sich ohne Bewusstsein mimetisch auf ihre Lebensumgebung zu beziehen in der Lage ist, und offenbarte damit eine Spur zu

einer vorbewussten Ästhetik. Caillois widmete der Gottesanbeterin eine eigene Schrift, die damals zu seinen am meisten rezipierten Abhandlungen gehörte.¹ Er bezog sich unter anderem auf Arbeiten des deutsch-amerikanischen Biologen Jacques Loeb (1859–1924), eines Vorreiters der physikalisch-chemischen Lebenswissenschaft, über die „automatische“ Farbanpassung von Fischen, die Loeb selbst als „eine Art Telefotografie“ bezeichnet hatte.² Caillois entwickelte daraus in den 1930er Jahren eine „reproduktive Ästhetik“: Er interpretierte die tierische Mimesis nicht mehr als evolutionäre Funktion, sondern als „mimetische Magie“, bei der die Tiere einer „Versuchung durch den Raum“ erliegen, was sie dazu bringe, sich ihrer Umgebung anzugleichen. Nicht Streben nach Selbsterhaltung, sondern eine Art Selbstaufgabe nach totaler Diffusion von Innerem und Außen motiviere diese mimetischen Techniken.³ Auf den Menschen bezogen kenne man dieselbe Neigung als schizophrene Krankheitsbild, als „legendäre Psychasthenie“, wie Caillois mit Bezug auf den Psychiater Pierre Janet ausführte:

„Das Gefühl von Persönlichkeit als einem Gefühl des Organismus, sich von seiner Umgebung abzuheben, die Verbindung zwischen dem Bewusstsein und einem bestimmten Punkt im Raum, muss unter diesen (pathologischen) Bedingungen ernsthaft Schaden nehmen. [...] Das Individuum versuche dabei ‚sich selbst zu sehen, von irgendeinem Punkt im Raum aus. Es fühlt sich selbst Raum werden, dunkler Raum, in den man keine Dinge hineinstellen kann. Es ist gleich. Nicht irgendetwas. Besonderem gleich, sondern einfach gleich.“

Und es erfindet Räume, deren konvulsivische Besessenheit es ist.“⁴

Mit den „mimetischen Milieus“, die Muhles Abhandlung ihren Titel geben, sind solche exzentrischen Raumerfahrungen gemeint, in die das Ich sich auflöst. Umgekehrt zu den klassischen Begriffen von Ästhetik entspricht dabei das mimetische Verhältnis zum Raum keinem individuellen Willensakt mehr, sondern macht als „dreidimensional erweiterte Bildproduktion“ oder „Teleplastik“ keinen Unterschied zwischen Organismus und Umwelt, Innerem und Außen, Realität und Traum; sie funktioniert rein „mechanisch, automatisch, reproduktiv“, „vor-subjektiv“.⁵ Das ist mit der „Ästhetik der Reproduktion“ gemeint, die etwas missverständlich im Untertitel von Muhles Essay angekündigt wird. Reproduktion heißt dabei nicht Nachahmung, Wiederholung, Vervielfältigung als Aktion eines künstlerischen Subjekts: Alles geschieht vielmehr gerade durch Auflösung aller subjektiven Absichten und Willensakte. Muhle verweist auf Lacans Begriff der „Depersonalisation“ oder Foucaults Begriff der subjektiven „Dispersion“ sowie auf dessen Suche nach „einer Sprache, aus der das Subjekt ausgeschlossen ist“, um zu verdeutlichen, dass ohne Caillois’ Vorarbeiten zu einer reproduktiven, subjektlosen Ästhetik tragende Elemente posthumanistischen Denkens womöglich gar nicht formuliert worden wären.⁶

Und Muhle verweist auf die politischen und künstlerischen Implikationen, die die invertierte Ästhetik von Caillois mit sich bringt. Der dialektischen Linken seiner Zeit war er damit bereits verdächtig: Vor allem Caillois’ Haltung zum Nationalsozialismus galt am Vorabend des Zweiten Weltkrieges als höchst ambivalent. Für



Cindy Sherman, „Untitled Film Still #21“, 1978

Walter Benjamin steht Caillois politisch klar auf der anderen, der rechten Seite, Theodor W. Adorno nennt ihn gar „kryptofaschistisch“⁷. Im autoritären Tonfall von Caillois' Text „Winterwind“ von 1938 scheint sich das zu bestätigen, darin fordert er die Überwindung des Individualismus und die Gründung einer neuen sozialen Gemeinschaft nach dem Vorbild der Geheimgesellschaften, eines Milieus „für die Tauglichsten“, „im Bewusstsein ihrer Kraft“.⁸ Muhle hält das Faschismus-Verdikt gegenüber Caillois dennoch für einseitig; sie sieht ihn auf der Suche nach einem „dritten Weg“ zwischen Ablehnung des Faschismus und Enttäuschung über die Schwäche der westlichen Demokratien gegenüber Hitler. Seine Mimesis-Theorie propagiere ja gerade kein sozialdarwinistisches Programm, keine Anpassung an einen auserwählten Führer, wie etwa der Arierkult und die Rassendoktrin der Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten, sondern integriere das Pathologische und das dem Leben Ferne, das aus der Gesellschaft ausgesondert werde, in seinen Lebensbegriff.

Nicht weniger interessant und aktuell ist Muhles Verbindung zwischen Caillois' Mimesis-Theorie und der künstlerischen Bildpraxis seiner Zeit und bis in die Gegenwart. Mit Douglas Crimp sieht sie die Readymades Marcel Duchamps ebenfalls als eine „reaktive“ oder reproduktive Ästhetik, die die Auslöschung des Subjekts in einem mimetischen Milieu betreibt. Denn Readymades liege nicht mehr die Ästhetik des „how to make“ zugrunde, sondern des „to take what is already there“: eine Adaption dessen, was in der Umgebung immer schon da ist.⁹ Eine ent-subjektiverte Ästhetik, die ein poröses Verhältnis von Körper und Raum voraussetzt, sieht Muhle exemplarisch so auch in Cindy Shermans

frühen *Untitled Film Stills* (1977/80), die eine performative dreidimensionale Fotografie im Sinn der von Caillois' beschriebenen Teleplastik darstellen könnten. Mit Seth Price streift Muhle ebenfalls den Ansatz einer „dispersiven Kunst“, die sich weniger über einen bestimmten Stil, als über alternative Distributionsmechanismen, eine „counter-distribution jenseits normativer Ansprüche von Katalogisierung, Provenienz und Authentizität“ definiert und damit als Gegenprogramm zur zeitgenössischen Kulturindustrie.¹⁰

Nicht alle inneren Widersprüche in Caillois' Gegenästhetik und ihrer Rezeption kann Maria Muhle in ihrem virtuos komponierten Essay klären. Offen bleibt, wie sich Caillois mit seiner Forschung selbst zur wissenschaftlichen Empirie und zum Universalismus naturwissenschaftlicher Aussagen verhält. Denn trotz seiner erklärten Gegnerschaft gegenüber dem „Determinismus“ der Humanwissenschaften, wie Caillois sie etwa den Evolutionstheorien Darwins und Wallaces vorhält, und gegenüber „anthropomorphen Interpretationsmustern“ nichtmenschlicher mimetischer Verhaltensformen (wie bei einigen Surrealisten*innen) scheinen seine eigenen Untersuchungen am Ende ebenfalls eine auf Empirie basierende wissenschaftliche Erkenntnis über tierische Verhaltensformen vorauszusetzen – und diese auch anschließend in Formen menschlicher, also anthropomorpher Pathologie zu übertragen. Und implementiert er nicht in seiner Kritik der Evolutionstheorie ein schöpfungsbasiertes Paradigma von ästhetischer Autor*innenschaft? Lässt sich ein Zustand der „minderen Mimesis“, den Caillois ja immerhin mit einem schizophrenen Krankheitsbild vergleicht, überhaupt verbindlich beobachten, beschreiben, kommunizieren – und verstehen? Wie verhalten

sich dazu die aktuelleren Ergebnisse der neuro-wissenschaftlichen Forschung, die die Relativität der menschlichen Wahrnehmung einbezieht und auf die Muhle keinen Bezug nimmt?

Mit ihren faszinierenden wie kühnen Rückschlüssen von dieser Gegenästhetik auf heutige künstlerische und digitale Bildpraxis wirft Maria Muhle viele überaus spannende offene Fragen auf, die neugierig machen auf eine Fortsetzung ihres Essays.

Maria Muhle, *Mimetische Milieus. Eine Ästhetik der Reproduktion*, Paderborn: Wilhelm Brill | Fink Verlag, 2022, 200 Seiten.

Anmerkungen

- 1 Roger Caillois, *La Mante religieuse* (1934 und 1937, dt. *Die Gottesanbeterin*, erscheint 2023), zit. bei Muhle, hier: S. 57–65.
Im von Maria Muhle mitbegründeten August Verlag soll noch in diesem Jahr eine Schriftensammlung von Caillois in dt. Übersetzung erscheinen, auf die sich die Autorin in ihrem Essay bereits bezieht.
- 2 Jacques Loeb, *Pattern Adaption of Fishes and the Mechanism of Vision* (1912), zit. bei Muhle, S. 40f.
- 3 Roger Caillois, „Mimesis und legendäre Psychathenie“ (1935, dt. 2023), zit. bei Muhle, S. 48ff.
- 4 Ebd., S. 49–50.
- 5 Ebd., S. 47.
- 6 Muhle bezieht sich in ihren Verweisen insbesondere auf Lacans frühe Schrift „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“ (dt. 1986) und Foucaults Schrift „Das Denken des Außen“, in: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt/M. 2001; darüber hinaus auf die lebenswissenschaftliche Interpretation des Begriffs „Milieu“ bei Foucaults Lehrer Georges Canguilhem oder auch den Begriff des „Formlosen“ bei Bataille und Rosalind Krauss.
- 7 Brief an Benjamin vom 22. Sept. 1937, in: Theodor W. Adorno/Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt/M. 1994, zit. bei Muhle, S. 63. Dem kritischen Verhältnis des Instituts für Sozialforschung zu Caillois und seinem „Collège de Sociologie“ widmet Muhle ein ganzes Kapitel (S. 83–102).
- 8 Roger Caillois, „Der Winterwind“ (1939), zit. bei Muhle, v.a. S. 90ff.
- 9 Douglas Crimp, *The Museum's Old, the Library's New Subject* (1996), zit. bei Muhle, S. 151 und S. 172.
- 10 Seth Price, *Dispersion* (2002), zit. bei Muhle, S. 184f.

CREDITS

Cover: © Elizabeth Whiting & Associates / Alamy; 32: Private collection, public domain; 35: Courtesy of Chris Kraus; 36: Courtesy of Sarah Rapson and Maxwell Graham, New York, photo to Manuel Carreon Lopez; 39: Courtesy of Dennis Scholl, photo Lea Gryze; 40: Courtesy of Andrea Winkler and HMKV Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, photo Jannis Wiebusch; 46: Courtesy the Karla Black and Galerie Gisela Capitain, Cologne; 51: Detroit Institute of Arts, public domain; 54: Courtesy of Wellcome Collection, public domain; 57: Courtesy Michael Neff, photo Hans-Georg Gaul; 61: Private collection, public domain; 66: Courtesy of Birgit Megerle and Galerie Neu; 70: © Generali Foundation, photo Werner Kaligofsky; 74: Courtesy of Valentina Liernur, photo Nacho Iasparra; 80: photo Marius Michusch; 83: Picture Alliance, photo Federico Gambarini; 84: Magnum Photos / Agentur Focus, photo Marc Riboud; 87: Courtesy of Martin Lejeune; 90: Courtesy of Nada Prlja, photo Nada Prlja; 93: Photo Arda Asena; 94: Courtesy of Forensic Architecture; 97: © documenta archiv, photo Nicolas Wefers; 100: © Michael Asher Foundation, photograph Gary Krueger / © Nari Ward, Courtesy of Nari Ward and Lehmann Maupin; 103: Courtesy of Robert Barry and Sfeir-Semler Gallery; 104: Courtesy of Suzanne Lacy, photo David Katsive; 107: The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence; 110: Picture Alliance, photo Peter Dejong; 113: Darafsh, public domain; 114: anonymous, social media; 117: photo Niloofar Hamedi; 122: © Brooklyn Museum 125+126: Courtesy of the Jimmy DeSana Trust and P.P.O-W Gallery, © Estate of Jimmy DeSana, photo Allen Phillips; 130: Courtesy of Ashraf Fawakhry; 132: Courtesy of Dima Hourani; 134: Courtesy of Nida Sinnokot and carlier | gebauer, Berlin / Madrid, photo Trevor Good / carlier | gebauer; 136: Courtesy of Keta Gevasheli; 140: Courtesy of Peter Kogler; 144-151: Courtesy of Peppi Bottrop; 152: The Museum of Modern Art, New York, Scala, Florence, © VG Bild-Kunst, Bonn; 155: Courtesy of Cindy Sherman, Sprüth Magers and Hauser & Wirth, © Cindy Sherman, photo Timo Ohler; 158+161: © Gerhard Richter 2023; 163: Courtesy of the Whitney Museum, photo Peter Moore; 166: Courtesy of Sarah Pierce; 168+170: Courtesy of Afrikamera; 173: © Tact Production; 175: Courtesy of Galerie Buchholz; 176: Courtesy of Manthia Diawara and Lumiar Cité / Maumaus; 178-182: Photos Arthur Pequin; 184+188: Courtesy of Sandra Mujinga, Croy Nielsen, Vienna and The Approach, London, photo Jens Ziehe; 187: Courtesy of Sandra Mujinga, Croy Nielsen, Vienna und The Approach, London; 190-194: Courtesy of Kochi Biennale Foundation, photo Swanoop John; 196+200: Photo Eric Tschernow, Kunstraum

Kreuzberg / Bethanien; 198: Photo André Carvalho, Tugba Carvalho – CHROMA; 202: Rosemarie Trockel / VG Bild-Kunst, Bonn 2022–23, photo Frank Sperling; 203: © Rosemarie Trockel / VG Bild-Kunst, Bonn 2022; 205: © Rosemarie Trockel / VG Bild-Kunst, Bonn 2022–23, photo Axel Schneider; 206: © mumok, photo Klaus Pichler; 208: © Adam Pendleton; 211: © Adam Pendleton, Courtesy of Adam Pendleton and Gallery Eva Presenhuber; 212: Photo Constanza Meléndez; 215: Photo Michael Zeeh; 216: Photo Constanza Meléndez, © VG Bild-Kunst, Bonn; 218: Photo Juergen Teller; 222: Photo Felix Grünschloß; 226: © déjà-vu film; 230: Photo Foto Fabry; 234: Photo Debora Mittelstaedt; 239: Courtesy of Monica Bonvicini; 241: Courtesy of Rudolf Stingel; 243: Courtesy of Jordan Wolfson

IMPRESSUM / IMPRINT

TEXTE ZUR KUNST GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19
D-10243 Berlin
www.textezurkunst.de
Fon: +49 (0)30 30 10 45 330
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344

VERLAGSLEITUNG / MANAGING DIRECTOR

Silvia Koch
verlag@textezurkunst.de

VERLAGSASSISTENZ /

ASSISTANT TO THE MANAGING DIRECTOR

Susann Kowal
mail@textezurkunst.de

REDAKTION / EDITORIAL BOARD

Fon: +49 (0)30 30 10 45 340
redaktion@textezurkunst.de

CHEFREDAKTEUR / EDITOR-IN-CHIEF

Christian Liclair (V.i.S.d.P.)

REDAKTEURIN / EDITOR

Antonia Kölbl

BILD- UND ONLINEREDAKTEURIN /

IMAGE AND ONLINE EDITOR

Anna Sinofzik

REDAKTIONSASSISTENZ / EDITORIAL ASSISTANT

Louisa Engel

VERLAGSMITARBEIT / CIRCULATION ASSISTANT

Leonie Riedle

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Hannes Bajohr, Brian Hanrahan, Barbara Hess,
Gerrit Jackson, Soliman Lawrence,
Matthew James Scown

LEKTORAT / COPY EDITING

Dr. Antje Taffelt, Erin Troseth

KORREKTORAT / PROOFREADING

Diana Artus, Elizabeth Stern

ANZEIGEN / ADVERTISING

Diana Nowak (Anzeigenleitung / Head of Advertising),
Maximilian Klawitter
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
anzeigen@textezurkunst.de

EDITIONEN / ARTISTS' EDITIONS

Diana Nowak
Fon: +49 (0)30 30 10 45 345
Fax: +49 (0)30 30 10 45 344
editionen@textezurkunst.de

PRESSE- UND MEDIENASSISTENTIN /

COMMUNICATIONS ASSISTANT

Sophia Lopez Schwarz

GEGRÜNDET VON / FOUNDING EDITORS

Stefan Germer (†), Isabelle Graw

HERAUSGEBERIN UND GESCHÄFTSFÜHRERIN /

PUBLISHER AND EXECUTIVE DIRECTOR

Isabelle Graw

BEIRAT / ADVISORY BOARD

Sven Beckstette, Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,
Jutta Koether, Mahret Ifeoma Kupka, Dirk von Lowtzow,
Ana Magalhães, Hanna Magauer, Irene V. Small, Beate
Söntgen, Mirjam Thomann, Brigitte Weingart

KONZEPTION DIESER AUSGABE /

THIS ISSUE WAS CONCEIVED BY

Isabelle Graw, Antonia Kölbl, Christian Liclair,
Anna Sinofzik

AUTOR*INNEN,

GESPRÄCHSPARTNER*INNEN / CONTRIBUTORS

Amy Allen, Rainer Bellenbaum, Peppi Bottrop, Sabeth
Buchmann, Dora Budor, Kathrin Busch, Gisela Capitain,
Marcus Coelen, Sascha Crasnow, Julia Gelshorn,
Isabelle Graw, Oliver Hardt, Tom Hastings, Christian
Höller, Georg Imdahl, Henry Kaap, Liz Mathy, Benoît
Lamy de la Chapelle, Christian Liclair, Hauke Ohls,
Michaela Ott, Jules Pelta Feldman, Carsten Probst,
Marie Arleth Skov, Francesca Raimondi, Elfie Semotan,
Akshi Singh, Verena Straub, Wolfgang Ullrich, Nina
Vabab, Lioudmila Voropai

COVER

Image: © Elizabeth Whiting & Associates / Alamy
Design: Anna Sinofzik

GRAFISCHE KONZEPTION / DESIGN CONCEPT

Mathias Poledna in Zusammenarbeit mit /
in collaboration with Bärbel Messmann

LAYOUT

Sebastian Fessel
layout@textezurkunst.de

TEXTE ZUR KUNST

Vierteljahreszeitschrift / quarterly magazine

EINZELVERKAUFSPREIS / SINGLE ISSUE

Euro 16,50

ABONNEMENT FÜR VIER AUSGABEN

ANNUAL SUBSCRIPTION (FOUR ISSUES)

Euro 50,- (zzgl. Versand / plus shipping)

**VORZUGSABONNEMENT FÜR 4 AUSGABEN UND
4 EDITIONEN / SPECIAL ANNUAL SUBSCRIPTION
(FOUR ISSUES AND FOUR ARTISTS' EDITIONS)**

Euro 1,680,- (zzgl. Versand / plus shipping)

ABOSERVICE / SUBSCRIPTIONS

mail@textezurkunst.de

VERTRIEB / DISTRIBUTION

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Strausberger Platz 19

D-10243 Berlin

UST-ID-Nr.: DE 122773787

Registergericht: Amtsgericht Charlottenburg /

Registernummer: HRA 32925

Copyright © 2023 FÜR ALLE BEITRÄGE**FOR ALL CONTRIBUTIONS**

Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger
Genehmigung des Verlags.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos
wird keine Haftung übernommen. / All rights reserved.

No part of this magazine may be reproduced without
the publisher's permission. "Texte zur Kunst" assumes
no responsibility for unsolicited submissions.

HERSTELLUNG / PRINTED BY

Europrint, Berlin

ISBN 978-3-946564-28-7 / ISSN 0940-9596

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGMENTS

Line Ajan, Ariel Ajeno, Diana d'Arenberg, Sarah
Autenrieth, Jagoda Bednarsky, Monica Bonvicini,
Peppi Böttrop, Puma Camilê, Eva Chiment, Christoph
Chwatal, Christina Clemm, Katrina Daschner, Verena
Dengler, Michaela Dudley, Iris Dressler, Nora Eckert,
Hanna Fiegenbaum, Keta Gavasheli, Stephan Geene,
Felix Grünschloß, Anne Haack, Christian Haid, Niloofar
Hamedi, Violaine Huisman, Coco Klockner, Thomas
Köster, Peter Kogler, Chris Kraus, Martin Lejeune,
Reinhard Lindner, Simon Lindner, Valentina Liernur,
Thomas Love, Fiona McGovern, Jillian McManemin,
Sarah Pierce, Nada Prljy Serafimovski, Ashley
Raghubir, Ulrich Schmidt-Novak, Dennis Scholl, Anna
Sinofzik, Ulya Soley, Lukas Staudinger, Rudolf Stingel,
Megan Francis Sullivan, Fiona Tan, Elena Tavecchia,
Andrea Winkler, Jordan Wolfson